



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Universidad de Málaga

Facultad de Filosofía y Letras

| TESIS DOCTORAL |

*Nuevas aproximaciones a la imagen
de María Magdalena en la pintura
y en la poesía del Siglo de Oro*

| JULIO ANTONIO MORALES FOLGUERA |

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN

Directores:

DRA. D.^a M.^a BELÉN MOLINA HUETE

DR. D. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA

MÁLAGA, 2023


UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Julio Antonio Morales Folguera

 <https://orcid.org/0000-0002-7004-2666>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña JULIO ANTONIO MORALES FOLGUERA

Estudiante del programa de doctorado LINGÜÍSTICA, LITERATURA Y TRADUCCIÓN de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: NUEVAS APROXIMACIONES A LA IMAGEN DE MARÍA MAGDALENA EN LA PINTURA Y EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO

Realizada bajo la tutorización de M^a BELÉN MOLINA HUETE y dirección de M^a BELÉN MOLINA HUETE Y D. JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 21 de JULIO de 2023

Fdo.: JULIO ANTONIO MORALES FOLGUERA Doctorando/a	Fdo.: M ^a BELÉN MOLINA HUETE Tutor/a
Fdo.: JOSE MIGUEL MORALES FOLGUERA	M ^a BELÉN MOLINA HUETE





Málaga a 21 de julio de 2023

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA, CATEDRÁTICO EMÉRITO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA,

HACE CONSTAR

Que JULIO ANTONIO MORALES FOLGUERA, con DNI: _____, es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado “Lingüística, Literatura y Traducción”, con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

“NUEVAS APROXIMACIONES
A LA IMAGEN DE MARÍA MAGDALENA EN LA PINTURA Y EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO”

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente, incluyendo que la publicación presentada en coautoría que avala la tesis no ha sido utilizada en tesis anteriores. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 21 de julio de 2023.

Fdo. José Miguel Morales Folguera



Málaga a 21 de julio de 2023

M.^a BELÉN MOLINA HUETE, profesora de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Málaga),

HACE CONSTAR

Que JULIO ANTONIO MORALES FOLGUERA, con DNI: , es estudiante de doctorado del Programa de Doctorado "Lingüística, Literatura y Traducción", con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección, la Tesis Doctoral titulada

"NUEVAS APROXIMACIONES
A LA IMAGEN DE MARÍA MAGDALENA EN LA PINTURA Y EN LA POESÍA DEL SIGLO DE ORO"

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente, incluyendo que la publicación presentada en coautoría que avala la tesis no ha sido utilizada en tesis anteriores. Por lo tanto, **AUTORIZO** la admisión a trámite y defensa pública de esta Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que así conste, lo firmo en Málaga a 21 de julio de 2023,

Fdo. M.^a Belén Molina Huete



Dedicatoria

Dedico esta tesis a mi mujer, Carmeli, por su apoyo y compañía en los años que he dedicado a este trabajo de investigación, sin la cual no habría podido terminarla. Gracias por estos años.

También deseo que mis hijos Julio Antonio, José María y Paula compartan conmigo la satisfacción de haber escrito esta Tesis Doctoral. A ellos también va dedicada.

Agradecimientos

La realización y presentación de esta tesis no habría sido posible sin la dirección de la profesora D.^a M.^a Belén Molina Huete, quien me propuso investigar la imagen de María Magdalena en el Siglo de Oro. Más adelante vimos la posibilidad de comparar la figura de la santa en la pintura y poesía de esta época áurea, debido a la gran correspondencia entre ambas, y así surgió el tema de la presente tesis doctoral.

Asimismo, vaya mi agradecimiento al profesor D. José Miguel Morales Folguera, también director de la tesis. Han sido fundamentales su orientación y conocimientos en Arte, con los que he contado siempre a lo largo de estos años, para poder escribir el segundo capítulo de la tesis. Él me ha abierto nuevos caminos de investigación sobre la imagen de María Magdalena.

Agradecimientos particulares

Agradezco el firme apoyo que supuso el encuentro que tuve con el profesor D. Enrique Baena Peña, quien me animó a realizar la tesis doctoral después de haber superado los períodos de Docencia e Investigación del Programa de Doctorado (D. E. A.).

Agradecer también al profesor D. José Lara Garrido su dirección en el estudio que llevé a cabo sobre la Literatura Española del Siglo del Siglo de Oro, durante el período de investigación del Programa de Doctorado Literaturas Hispánicas: Estudio e investigación (2004-2006).

Índice

Introducción	7
--------------------	---

CAPÍTULO I

Configuración de la imagen de María Magdalena a lo largo de la historia.....	18
Introducción	18
I. 1. María Magdalena en los Evangelios canónicos	20
I. 2. Identificación de María Magdalena con otras mujeres	22
I. 3. María Magdalena en los Evangelios gnósticos	26
I. 4. Una o tres mujeres. Una polémica histórica	29
I. 5. La leyenda de la Magdalena. Versión griega y versión occidental.....	32
I. 6. María Magdalena en la Iglesia actual	35
I. 7. Patronazgos y Tradiciones de santa María Magdalena.....	37
I. 7. 1. Patronazgos	37
I. 7. 2. Tradiciones.....	38
I. 8. María Magdalena en la literatura, el cine y la música del siglo XX	39

CAPÍTULO II

Aproximación a la iconografía de la Magdalena en la pintura del Siglo de Oro	42
II. 1. Los tipos iconográficos de María Magdalena.....	44
II. 2. Consideraciones previas	45
II. 3. Los tipos iconográficos.....	49
II. 3. 1. La Magdalena antes de su conversión	49
II. 3. 2. Marta reprochando a María su comportamiento mundano	52
II. 3. 3. Magdalena renunciando a sus joyas	56
II. 3. 4. Cristo en casa de Marta y María	62
II. 3. 5. Magdalena portadora del vaso de ungüentos.....	71
II. 3. 6. María Magdalena y la unión de Cristo	78
II. 3. 7. María Magdalena penitente	88
II. 3. 8. María Magdalena en el Calvario junto a Cristo crucificado.....	98
II. 3. 9. María Magdalena y la Lamentación	101
II. 3. 10. María Magdalena y el Noli me tangere	104
II. 3. 11. María Magdalena y Pentecostés	108

II. 3. 12. María Magdalena y la Leyenda dorada	111
--	-----

CAPÍTULO III

La imagen de María Magdalena en la poesía del Siglo de Oro	124
III. 1. María Magdalena en la prosa didáctica española	125
III. 2. María Magdalena en el teatro clásico español.....	127
III. 3. Localización de poemas sobre María Magdalena en el Siglo de Oro	130
III. 4. Los tipos temáticos de María Magdalena en la poesía del Siglo de Oro.....	145
III. 4. 1. María Magdalena huyendo del mundo	146
III. 4. 2. María Magdalena portadora del vaso de ungüentos	147
III. 4. 3. María Magdalena y la unión de Cristo	148
III. 4. 4. María Magdalena enjugando los pies de Cristo con sus cabellos.....	149
III. 4. 5. María lava los pies de Cristo con sus lágrimas.....	150
III. 4. 6. La comida de Cristo en casa de Simón el Fariseo	152
III. 4. 7. La conversión de María Magdalena	165
III. 4. 8. María Magdalena en la Pasión de Cristo (Cruz y Sepulcro)	198
III. 4. 9. Aparición de Cristo a la Magdalena	202
III. 4. 10. María Magdalena y el Noli me tangere	203
III. 4. 11. María Magdalena y la Leyenda dorada	205
III. 4. 12. María Magdalena en el desierto	217
III. 4. 13. María Magdalena a lo jocoso (propio de la literatura)	219
III. 4. 14. María Magdalena como objeto artístico (propio de la literatura).....	221
III. 4. 15. María Magdalena como intercesora (propio de la literatura)	226

CONCLUSIONES

Introducción	231
Conclusiones históricas	232
Conclusiones generales	234
Aproximación a las semejanzas y diferencias entre pintura y poesía	236
1. La combinación de varias historias bíblicas en una sola obra.....	236
2. Los atributos, objetos y paisajes que identifican a la Magdalena.....	236
3. La vestimenta de la Magdalena.....	237
4. El retrato de la Magdalena	238
5. Los tópicos y comparaciones de la Magdalena y de Cristo.....	239
6. Las citas bíblicas y clásicas en la poesía del Siglo de Oro sobre la Magdalena.....	240
Índice de figuras	243
Capítulo I.....	243



Capítulo II	244
Capítulo III	249
Apéndice documental 1	250
Apéndice documental 2	393
I. Fuentes primarias y ediciones	443
II. Estudios críticos.....	446
III. Webgrafía.....	454

A la Gloriosa Magdalena

«Sacad la madre de Dios,
que todo lo deja atrás;
vengan todas las demás,
que ninguna es más que vos».

DAMIÁN DE VEGAS
(Segunda mitad del siglo XVI)

Introducción

El contenido de la tesis doctoral que presenta el doctorando tiene como finalidad, por un lado, aportar nuevas aproximaciones a la imagen de María Magdalena en la pintura y en la poesía del Siglo de Oro; y por otro, señalar las semejanzas y diferencias entre los tipos iconográficos de la pintura y los tipos temáticos de la poesía de estos siglos sobre la Magdalena. Hay que señalar, pues, que en pintura hablaremos de tipos iconográficos y en poesía de tipos temáticos. Después de varias modificaciones sobre el título de la tesis, a lo largo de los cinco años de investigación sobre la figura de María Magdalena, decidimos el siguiente: *Nuevas aproximaciones a la imagen de María Magdalena en la pintura y en la poesía del Siglo de Oro*. En el capítulo segundo, sobre la pintura, las obras que hemos analizado han sido las de pintores españoles, pero también las de pintores de otros países. En cambio, en el capítulo tercero, sobre la poesía, sólo hemos comentado poemas de los escritores españoles de los siglos XVI y XVII.

Elegimos el tema de María Magdalena porque nos atraía su presencia constante y atractiva a lo largo de los siglos, en todos los ámbitos de la cultura: teología, pintura, literatura (poesía, novela, teatro, tratados doctrinales)... Asimismo, observamos que su imagen encarnaba las percepciones de cada momento histórico y que cambiaba, una y otra vez, de acuerdo con las distintas necesidades de cada época o siglo, alejándose de la María Magdalena representada en el Nuevo Testamento. Su imagen continúa vigente hoy en la literatura, sobre todo en la novela; en el cine; en la música, etc. El tema de la Magdalena ha recorrido toda la historia de la piedad cristiana desde los Evangelios. María Magdalena es una de las figuras que más admiración ha originado a lo largo de la Historia, pero también ha sido objeto de numerosas controversias. Sobre ella se han escrito numerosas obras con enfoques diversos. Se han elaborado leyendas, fábulas, novelas, poesías, obras de teatro, ensayos...

Sin embargo, fue la relación —semejanzas y diferencias— que vimos entre las obras pictóricas y poéticas sobre la mujer de Magdala, la que originó finalmente nuestro entusiasmo para llevar a cabo esta investigación. Por consiguiente, nos llamó la atención la correspondencia, ya señalada por César García Álvarez entre otros

investigadores, que existía entre pintura y poesía, aunque cada una de ellas nos ofrecía y mostraba la figura de la Magdalena a través de sus propios medios: la imagen y la palabra.

En numerosas ocasiones pintura y poesía nos han dejado, aparte de la María Magdalena presentada por la Biblia, la imagen de la Magdalena de las leyendas medievales, reunidas y redactadas especialmente por el dominico Santiago de la Vorágine en latín en 1264 para *La Leyenda dorada*. En cuanto al conocido por los investigadores «problema de las tres Marías», en cuyo estudio hemos profundizado sobre todo en el primer capítulo de la tesis, hemos de manifestar que no hay una unidad entre estos tres personajes, no se trata de la misma mujer como muchos autores han sostenido, sino de distintas mujeres, aunque iconográficamente no se puede separar a María Magdalena de María de Betania y de la mujer pecadora de Lucas. Representar a cualquiera de ellas es pintar o escribir sobre la misma. Las tres son María Magdalena.

Numerosos son los acercamientos sobre la presencia de la Magdalena en la teología, literatura e iconografía del Siglo de Oro, desde distintos puntos de vista, entre los que hay que destacar a autores como César García Álvarez (2018), C. Bernabé Ubieta (1994), A. Gallego Zarzosa (2012), B. Molina Huete (2001, 2003), M. Lapuerta Montoya (2005), J. Aladro (2005), Odile Delenda (2001), E. Roselló Soberón (2009), M. A. Candelas Colodrón (2005), G. K. Teixeira da Silva (2017), G. Delicado Puerto (2011), R. Burnet (2007), Antonio Alatorre (1993), Gállego J. (1968), entre otros muchos. Estos análisis nos han servido como datos necesarios para conseguir nuevos conocimientos sobre María Magdalena en esta época, ya que no hay una monografía exhaustiva sobre ella. Por eso, nuestra tesis reúne el punto de vista teológico, pictórico y literario. Hay pocas referencias que hablan de manera concreta sobre este tema. En Literatura: *La imagen de María Magdalena en la Literatura del Siglo de Oro*, de César García Álvarez (2018). En Arte: «La figura de la Magdalena en la Pintura Española del Siglo de Oro», en Actas del Congreso *El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio*, de Magdalena de la Puerta Montoya (2005), y también *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, de Beatriz Sánchez Morillas. Sin embargo, son pocos los estudios que se han realizado desde un punto de vista teológico, iconográfico y filológico al mismo tiempo, que es lo que hemos realizado en nuestra tesis. Esta visión conjunta va a ofrecer una interpretación más completa que de una manera aislada sobre María Magdalena. Para el hombre del

período barroco, concretamente, están relacionadas la imagen y la palabra estrechamente, lo que invita a este estudio.

Como trabajos surgidos a partir de la investigación de mi tesis sobre la imagen de María Magdalena, hay que citar en primer lugar «La Configuración de la imagen de María Magdalena en la Antigüedad y Edad Media» publicado por la *Revista Chileno-Española Eterna*, n.º 7, 2020. Este artículo fue el resultado de nuestro acercamiento a la figura de María Magdalena a través de las distintas fuentes teológicas, históricas y literarias, y su repercusión en la iconografía. En él señalamos como las fuentes más antiguas escritas sobre ella los Evangelios canónicos (Mateo, Marcos, Lucas y Juan). También nos acercamos a los Evangelios gnósticos, donde se pueden observar muchos rasgos que aparecerán en la imagen contemporánea de la Magdalena. Asimismo, destacamos la teoría unitaria construida definitivamente durante un milenio por el papa Gregorio Magno a partir del siglo VI, que establecía que la pecadora de Lucas, María de Betania y María Magdalena eran la misma persona. Las leyendas medievales, especialmente la *Leyenda dorada* la hizo pasar el resto de su vida en una cueva en el desierto haciendo penitencia, siendo frecuentes en el arte occidental las representaciones de la Magdalena penitente. En cambio, para la Iglesia Oriental, siguiendo los criterios de Orígenes, nos encontramos ante tres mujeres distintas. Hoy la Iglesia católica rechaza la teoría unitaria.

En cuanto a la pintura —se han analizado setenta y una figuras de María Magdalena—, como aportaciones de nuestro trabajo de investigación, podemos destacar los dos artículos siguientes:

- «La comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo de Rubens y su influencia en dos obras malagueñas», publicado en el *Boletín de Arte-UMA*, nº 42, 2021. En este artículo se analiza la influencia del óleo de Rubens en un óleo sobre lienzo de grandes dimensiones ubicado en la sacristía de la iglesia de la población malagueña de Ronda, anónimo andaluz (segunda mitad del siglo XVII); y también la relación del cuadro de Rubens con el de Miguel Manrique (1642), que se encuentra en la capilla de san Julián de la catedral de Málaga.
- «El Final del Proyecto constructivo e iconográfico de la iglesia de la Victoria de Málaga. Las vidrieras de Maumejean. 1971», publicado por la *Revista Melanges de la Institución Francesa Casa de Velázquez de Madrid*, 2022. En este artículo, escrito por el doctorando como coautor con el profesor D. José Miguel Morales Folguera, se analizan las influencias de dos cuadros del Siglo de Oro en dos

vidrieras situadas en el tambor de la cúpula del Camarín de la iglesia de la Victoria de Málaga, ejecutadas en 1971 por la Casa Maumejean, y que forman parte de un programa iconográfico de ocho escenas de la vida de la Virgen:

1. *Lamentación ante Cristo muerto* (Figura 62), vidriera del Camarín de la iglesia de la Victoria (1971), fiel trasunto del cuadro de Juan Correa de Vivar (1540-1545) (Figura 61).
2. *Pentecostés* (Figura 69), vidriera del Camarín de la iglesia de la Victoria (1971), fiel trasunto del cuadro de Juan Bautista Maíno (1612-1614) (Figura 68).

En nuestra labor de búsqueda e investigación de poemas existentes del Siglo de Oro español sobre María Magdalena —se han comentado cuarenta y cinco en el capítulo tercero—, hemos hallado algunos poemas conocidos pero poco analizados; y muchos, desconocidos y sin estudiar, casi todos de libros impresos. Constituyen una excepción los poemas ya comentados de Lope de Vega, Francisco de Quevedo, fray Luis de León y fray Ambrosio Montesino sobre la santa, en cuyo estudio hemos profundizado, y que incluimos en el Corpus Poético. Y como novedad y aportación en la poesía del Siglo de Oro sobre María Magdalena, citar los textos que recogemos en nuestro Corpus poético y que hemos comentado en el tercer capítulo de nuestra tesis. Así, en el libro *Romancero Religioso de Tradición oral*, 1994, de William H. González, localizamos romances sobre la Magdalena inspirados en romances seculares, mediante el fenómeno de la contrafacción. En el *Cancionero General de la Doctrina Cristiana* (1579, 1585, 1586) de Juan López de Úbeda, ed. La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1964, se encuentran varios sonetos y tercetos a la Magdalena de fray Pedro de Mendoza y del licenciado Ruy López de Zúñiga. También de la obra compuesta y recopilada por Juan López de Úbeda *Vergel de flores divinas*, editada en 1582 en Alcalá de Henares, hemos comentado romances, sonetos, canciones, octavas. En la *Primera Parte del Tesoro de Divina Poesía* recopilado por Esteban de Villalobos, ed. de Madrid de 1604, se encuentra la «Breve suma de la admirable conversión y vida de la gloriosa Magdalena» de Incierto autor, que consta de 100 octavas. Del *Jardín Espiritual* de fray Pedro de Padilla, libro publicado en Madrid en 1585, hemos recogido para su comentario el soneto «A la gloriosa Magdalena». En el *Tratado de la Conversión de la Magdalena*, ed. de 1603 en Alcalá, de fray Pedro Malón de Chaide, comentamos dos sonetos sin título, que preceden a la narración del libro, escritos por dos agustinos: fray Lorenzo Sierra y fray Antonio Camos. De los romances

compuestos por Francisco de Medrano que nos da a conocer la *Primera parte de la Flor de varios romances*, ed. de 1591, nos encontramos con el largo romance número 10 titulado «De la Magdalena», cuyo estilo es diferente al de su poesía profana. Del *Romancero y Cancionero Sagrados: Colección de Poesías Cristianas, Morales y Divinas*, publicado por Justo de Sancha en Madrid en 1585, comentamos el soneto anónimo nº 190 titulado «De la aparición de Cristo resucitado en hábito de hortelano a la Magdalena». Semejante al poema de fray Ambrosio de Montesino es el largo poema «Canción de la Magdalena», perteneciente a la obra *Vergel de Plantas Divinas* del fraile capuchino Arcángel de Alarcón, libro impreso en Barcelona, ed. de 1594. En la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres* (manuscrito de 1605) de Pedro Espinosa, dentro de la parte consagrada a poemas de tipo religioso, comentamos un madrigal de tan sólo ocho versos a la Magdalena de Doña Luciana de Narváez. Asimismo, en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por D. Juan Antonio Calderón*, ed. de J. Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín, impreso en Sevilla en 1896, nos encontramos con un largo poema de dieciséis redondillas «A la Magdalena» de Incierto Autor. De todos los poemas que recoge en torno a la vida de la Magdalena el benedictino fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal en su libro impreso en Braga, ed. de 1611, escogimos para su comentario cinco sonetos y un largo romance. De José Valdivieso, coetáneo y amigo de Lope de Vega, comentamos el «Romance a la conversión de la Magdalena», incluido en su libro *Primera parte del Romancero espiritual del santísimo Sacramento*, impreso en Toledo en 1612. Del libro *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, publicado en 1634 en Zaragoza, comentamos la Canción 9 «A santa María Magdalena» de Bartolomé Leonardo Argensola, donde se mezclan elementos bíblicos con clásicos. Al final del libro *Tres romances divinos*, publicado en Madrid en 1653, nos encontramos y comentamos el romance «A la conversión de santa María Magdalena» compuesto por el dominico fray Pedro Beltrán. También como novedad hemos incluido para su comentario la composición burlesca *La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena*, escrita por Miguel de Barrios en el siglo XVII según afirmó en 1993 Alatorre, aunque después en el año 2002 Kenneth Brown le otorgó su autoría al rabino judeoespañol Abraham Gómez Silveira. Dentro de la poesía efrástica del Siglo de Oro, Francisco Bances Candamo escribió dos romances sobre la «Magdalena» de Valladolid, escultura que Pedro de Mena labró en Málaga en 1664, poemas que recoge Portús Pérez, J. en su libro «Los poemas de Bances Candamo dedicados a la “Magdalena” de Pedro de Mena», 1990, y

que constituye una novedad la ampliación de su comentario. Finalmente, como ejemplo de María Magdalena como intercesora, comentamos poemas compuestos por distintos escritores que dan gracias a la santa y a Jesús Nazareno, Patronos de Cádiz, por librar a la ciudad del contagio de la peste que la asoló en el siglo XVII. Estos poemas fueron reunidos para su publicación por D. Ignacio de Saavedra, Fiscal de la Real Justicia, en Cádiz, el 26 de septiembre de 1681, en la obra: *Gloriosos, Sagrados, y Graves Cultos, con que la siempre ilustrísima, y nobilísima ciudad de Cádiz celebró fiestas a sus tutelares patronos, Jesús Nazareno y santa María Magdalena, en acción de gracias de la pública salud, que a sus ruegos goza, en el mal de contagio de que se había picado.*



El objetivo general de la tesis, y que constituye una novedad, consiste en una aproximación al estudio de las semejanzas y diferencias entre la pintura y poesía del Siglo de Oro sobre María Magdalena. Y como objetivos concretos de investigación, en primer lugar, nos propusimos ampliar y profundizar en el estudio de los tipos iconográficos de María Magdalena en la pintura del Siglo de Oro. El tema es María Magdalena; los tipos iconográficos o variantes que aparecen de ella en esta época son muchos. Para conseguir este fin, hemos tenido en cuenta los estudios de Louis Réau en su obra *Iconographie de L'Art Chrétien I y II*, y también los de Rafael García Mahiques: *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método, vol. 2*. Como consecuencia de este trabajo, nos encontramos y analizamos los distintos tipos iconográficos de María Magdalena desde antes de su conversión hasta el *Noli me tangere*, incorporando como novedades el estudio de dos de las ocho vidrieras del Camarín de la iglesia de la Victoria de la ciudad de Málaga, donde aparece María Magdalena: la *Lamentación ante Cristo muerto* y *Pentecostés*, realizados en 1971 y que se inspiran en los mismos tipos iconográficos tratados por Juan Correa de Vivar Juan Bautista Maíno en el Siglo de Oro. Las distintas imágenes pictóricas estudiadas de la Magdalena aparecen en el anexo de las Figuras.

En segundo lugar, como objetivo de la tesis en la poesía hemos elaborado un Corpus poético sobre la figura de María Magdalena en el Siglo de Oro, y a partir de estos textos, muchos desconocidos, hemos estudiado y descubierto nuevas facetas, imágenes y rasgos que los poemas nos han mostrado de ella. Como resultado de esta investigación, hemos observado que los poetas del Siglo de Oro tratan los mismos tipos

iconográficos que los pintores, a los que hay que añadir otros como *María Magdalena como intercesora*, y los tratamientos de los temas de María Magdalena y la poesía burlesca y María Magdalena y la poesía ecfrástica.

Para alcanzar dichos objetivos, hemos llevado a cabo una clasificación y comentario de las pinturas y de los poemas, de forma sistemática, por siglos, autores, temas, lenguaje, tópicos y actitudes. De esta manera, hemos podido comprobar las relaciones entre la pintura y la poesía del Siglo de Oro.

Otro objetivo de la tesis ha sido el análisis de los atributos de la Magdalena a lo largo de la historia, deteniéndonos sobre todo en los que aparecen en la pintura y en la poesía del Siglo de Oro.

En cuanto al método de investigación que hemos llevado a cabo, en el capítulo tercero sobre poesía ha sido el filológico. A través del acopio de textos poéticos del Siglo de Oro, desconocidos o insuficientemente analizados, hemos realizado el estudio de estos mediante el método del comentario de textos, con la finalidad de obtener la información necesaria para conseguir nuevas informaciones sobre la imagen de María Magdalena en la poesía del Siglo de Oro.

Este ejercicio lo iniciamos con una fase previa de conocimientos sobre el autor de cada poema o conjunto de poemas y su obra, que nos ha permitido un correcto análisis de los textos que íbamos a comentar. Después, determinamos la estructura interna o temática, señalando cada uno de los bloques de significado autónomo o partes en que el texto puede ser subdividido, en función de las ideas secundarias presentes en ellas. A continuación, procedimos a analizar la estructura externa de los mismos: tipos de estrofas, medidas de los versos, rima, figuras, etc. Asimismo, explicamos el significado global de los poemas, enunciando los temas, asuntos o ideas principales que desarrollan, mostrando nuestra opinión personal y crítica, fruto de nuestra indagación y reflexión sobre los distintos textos.

Hemos precisado también las características y cualidades de los poemas: tradición y originalidad; tendencia ideológica; intencionalidad (moral, inmoral); sensibilidad, intuiciones; valores de época y testimoniales; valores humanos; valores trascendentes, filosóficos, políticos; los tópicos literarios.

Imagen y palabra son los dos medios más importantes de la cultura, especialmente en el Siglo de Oro, y ambos han sido estudiados en una relación interdisciplinaria. Por consiguiente, al estudiar en el capítulo segundo la figura de la Magdalena en la pintura del Siglo de Oro, hemos distinguido principalmente el tema de la Magdalena de los

motivos y tipos iconográficos de esta. El tema o asunto es algo conceptual y abstracto, extra-artístico, cualquier noción perteneciente al ámbito de lo ideal, o de la conciencia, que puede ser objeto de figuración. El motivo es un rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas. Y el tipo iconográfico sería el modo concreto como se ha llegado a configurar en imagen visual un tema o un asunto. Cuando los artistas vuelcan en imágenes un tema, obtenemos diferentes tipos iconográficos, en función de lo que se quiera establecer. Cada tipo comunica unos valores culturales muy diferentes en relación con cada contexto histórico.

En cuanto a los contenidos que tratan los capítulos de nuestra tesis, los podemos sintetizar a continuación. La primera parte de nuestra tesis, que recoge el capítulo primero, aborda la imagen de María Magdalena a través de la historia. Se trata de un apartado que estudia aspectos históricos y teológicos acerca de María Magdalena. Los contenidos han comenzado investigando las fuentes más antiguas escritas sobre la santa, que son los Evangelios canónicos, es decir, los evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan, y datan del siglo I. Después hemos tenido en cuenta las imágenes que de María Magdalena nos ofrecen los Evangelios gnósticos, donde se encuentran rasgos relevantes para la formación de la iconografía contemporánea sobre María Magdalena. Asimismo, este capítulo examina la identificación y confusión que ha habido de María Magdalena con otras mujeres de la Biblia y concretamente con santa María Egipciaca, que influyó en la creación de la María Magdalena penitente. Destacamos también que la imagen de María Magdalena que va a influir en la pintura y en la poesía del Siglo de Oro tiene sus orígenes en la tradición cristiana de Occidente, que fundió en la persona de María Magdalena las tres mujeres distintas que seguían a Jesús en los Evangelios: la pecadora de Lucas, María Magdalena y María de Betania; pero fue el papa Gregorio Magno en el siglo VI quien construyó definitivamente la identidad y las funciones que conservará esta mujer durante casi un milenio. Otro apartado de este capítulo ha sido tener en cuenta sobre todo, entre otras versiones, la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine del siglo XIII, cuya historia sobre la santa van a reflejar las pinturas y los poemas del Siglo de Oro. En este recorrido histórico sobre María Magdalena no podía faltar la opinión de la Iglesia católica actual (Pablo VI, Juan Pablo II y el papa Francisco) sobre las tres mujeres, rechazando la teoría unitaria y a favor sólo de los datos de los Evangelios canónicos. Finalmente, hemos analizado la imagen de María Magdalena en la literatura, el cine y la música del siglo XX.

En el capítulo segundo nos hemos aproximado a la iconografía de la Magdalena en la pintura del Siglo de Oro. En primer lugar, hemos ordenado los tipos iconográficos de la Magdalena por temas, desde su conversión hasta Pentecostés. Dos tipos iconográficos estudiados en nuestra tesis en la pintura constituyen aportaciones: *María Magdalena y la Lamentación* y *María Magdalena y Pentecostés*, por su influencia en dos vidrieras de la iglesia de la Victoria de Málaga. En segundo lugar, una vez realizada la selección temática, hemos analizado los orígenes literarios, canónicos, profanos o legendarios de cada tipo iconográfico. Finalmente, hemos seleccionado y analizado ejemplos artísticos que tratan los distintos tipos iconográficos, haciéndolo desde las obras más antiguas hasta las más modernas.

En el capítulo tercero, hemos estudiado la imagen de María Magdalena en la poesía del Siglo de Oro, y hemos observado la identidad que existe entre muchos tipos iconográficos que se desarrollan en las pinturas y los tipos temáticos de la poesía, aunque en la poesía hemos encontrado también el tratamiento de María Magdalena como intercesora, además de la presencia de María Magdalena en la poesía burlesca y en la poesía efrástica. A través de los distintos textos poéticos comentados, hemos elaborado una clasificación de los temas que han elegido los escritores al componer sus poemas sobre la Magdalena y los motivos de su elección. Asimismo, hemos llevado a cabo un estudio sobre los aspectos históricos, legendarios, literarios y teológicos de gran parte de los poemas, que nos han permitido conocer las distintas imágenes que sobre María de Magdala tienen los autores, pues cada autor tiene su «Magdalena».

Por otro lado, hay que mencionar una desigualdad en la extensión de los poemas comentados, debido en gran parte a la repetición de tópicos, recursos, personajes, etc. En esta tesitura, hemos creído conveniente, antes que suprimirlos de la tesis buscando la proporción, iniciar los comentarios de estas obras poéticas, y así abrir caminos para nuevas líneas de investigación.

En cuanto a la bibliografía utilizada, para el estudio de los textos bíblicos se han utilizado principalmente la *Sagrada Biblia. Antiguo Testamento. Pentateuco* (2006) y la *Sagrada Biblia*, Tomos I-IV (1990), dirigidas por José María Casciaro, Universidad de Navarra, Pamplona. Traducidas y anotadas por profesores de la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra. Se han seleccionado porque parten de los textos originales de la Sagrada Escritura (griego o hebreo) y con atención al texto latino oficial de la Iglesia, que es actualmente el de la Neovulgata. Asimismo, nos ha sido de gran utilidad la edición de la *Nueva Biblia Española* (1977) de Ediciones Cristiandad, traducida por

Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, que ponen de manifiesto las enormes posibilidades del castellano en esta traducción. Por último, hemos consultado la *Biblia de Jerusalén* (1975, 2ª ed.), de Desclée de Brouwer, Bilbao, dirigida por José Ángel Ubieta, cuyas notas e introducciones constituyen en toda la Iglesia una guía segura para la lectura del texto bíblico. A la imagen de María Magdalena presentada por los Evangelios canónicos, hay que añadir la que nos muestra posteriormente la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, de Alianza, trad. de J. M. Macías, Madrid, 1982. Para diferenciar lo que es *tema* de lo que es *tipo*, es decir, para distinguir principalmente el tema o asunto de la Magdalena de los tipos iconográficos de ella, ha sido fundamental la obra de Rafael García Mahiques (2009): *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Ediciones Encuentro, S. A., Madrid. Y Para el estudio de los tipos iconográficos de la pintura del Siglo de Oro, hemos considerado imprescindible consultar las obras de Réau: *Iconographie de L'art Chrétien. II. Nouveau Testament*. Presse Universitaires de France, Paris, pp. 174-194. (1957); y también «Iconografía de los santos G-O», en *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 2/ vol. 4, Trad. Daniel Alcoba, Ed. del Serbal, Barcelona, pp. 293-3 (2001). Finalmente, para la búsqueda de los poemas nos resultó de gran ayuda los libros impresos del Siglo de Oro de los distintos poetas que recogemos en el Corpus poético y en el Catálogo de otros poemas. Además, a lo largo de los tres capítulos de la tesis, presentamos 71 imágenes de María Magdalena que incluimos en un índice de figuras sobre la santa.

En el estudio llevado a cabo en nuestra tesis, hemos podido comprobar una estrecha relación entre la pintura y la poesía del Siglo de Oro sobre María Magdalena. Llama la atención la correspondencia entre ambas: semejanza temática, personajes tratados, paisajes y lugares mencionados, fuentes religiosas y legendarias. Aunque también hay que señalar que tanto la pintura como la poesía poseen características propias, debido a los medios en los que se expresan: imagen en la pintura; y palabra, en la poesía. Debido a esto, hemos preferido hablar, en el capítulo tercero de poesía, de tipos temáticos.

Su figura fue interpretada de forma diferente según el cristianismo oriental y el occidental. En el cristianismo oriental María Magdalena destacó por su cercanía a Jesús y fue considerada casi como un apóstol más, mientras que en occidente triunfó la idea de María Magdalena como mujer pecadora que se redime una vez que conoce a Jesucristo y pasa a ser penitente, lo que influyó en su representación iconográfica en el siglo XVII que cambió la percepción de María Magdalena. La Contrarreforma puso de

moda la figura contrastante de lo carnal frente a lo espiritual, siendo María Magdalena modelo adecuado para tenebristas y claroscuristas. Los escritores de esta época aprovecharon la figura de la Magdalena para hacer valer los valores de la Contrarreforma.

La figura de la Magdalena cruza la cultura religiosa del Siglo de Oro en múltiples versiones y en un complejo sincretismo, tanto pictórico como poético. En general, en el retrato de la Magdalena hemos observado una dualidad. Por una parte, nos encontramos con la santa erotizada; por otra, con la gran desengañada del amor carnal.

Los estudios que hemos realizado en nuestra tesis están abiertos a nuevos trabajos de investigación; sobre todo en poesía, donde son numerosos los textos que existen por analizar, algunos de ellos señalados en el Catálogo de otros poemas sobre la Magdalena. Además, al haber una semejanza entre los distintos tipos iconográficos de la pintura y los tipos temáticos de la poesía, las futuras y posibles investigaciones pueden profundizar en la relación entre la pintura y la poesía sobre la Magdalena del Siglo de Oro.

CAPÍTULO I¹

Configuración de la imagen de María Magdalena a lo largo de la historia

Introducción

María Magdalena, discípula de Jesús, testigo de su enseñanza y de su vida, la primera que tuvo noticia de su resurrección² y que la comunica a los discípulos, ha sido objeto de admiración pero también de controversias a lo largo de los siglos.

Su nombre no está vinculado a un varón, no lleva el apellido de su padre, esposo o hijo³, sino el de la ciudad de Magdala. Lleva por sobrenombre un topónimo, que es el de su lugar de origen, en la orilla noroccidental del Lago de Tiberíades o de Genesaret de la región de Galilea, desde donde había seguido a Jesús.

Su pasado de pecadora no constituyó un desprestigio. También Pedro le fue infiel a Jesús⁴, y Pablo tomó parte en la violenta persecución de la Iglesia⁵. La grandeza de María, llamada Magdalena, no se encuentra en su impecabilidad sino en su amor a Cristo.

¹ Este capítulo I de la tesis ha servido para la redacción de mi artículo *Configuración de la imagen de María Magdalena en la Antigüedad y Edad Media*, que fue publicado por la Revista Chileno-Española Eviterna, septiembre de 2020, n.º 7.

² María Magdalena fue conocida durante buena parte de la época medieval, en la Iglesia occidental, por los teólogos latinos como «Apostola apostolorum» (apóstol de los apóstoles), al ser la primera en dar a conocer la Resurrección del Señor. En cambio, en la Iglesia oriental, la denominaron «Isapostolos» (igual que un apóstol).

³ Todas las demás mujeres que siguen a Jesús, entre las que algunas se llaman María, están vinculadas a sus esposos o hijos, como es el caso de María de Cleofás (Jn, 19, 25) y de Juana, mujer de Cusa, administrador de Herodes (Lc, 8, 3) o María la madre de Santiago y José (Mt, 27, 56).

⁴ Por tres veces negó conocer a Jesús en casa de Caifás, el Sumo Sacerdote (Mt, 26, 69-75).

⁵ «Por su parte, Saulo hacía estragos en la Iglesia, iba de casa en casa, apresaba a hombres y mujeres y los metía en la cárcel» (Hch, 8, 3).

Sobre ella se han escrito páginas con enfoques diversos, y muchos autores han desfigurado la verdadera imagen de la Magdalena a lo largo de la Historia en beneficio de sus opiniones y creencias personales, «sin ningún tipo de fundamento histórico, religioso y científico» (Amo Horga, 2008: 614).

Cada época ha creado a su Magdalena en función de sus necesidades e intereses. «A la figura originaria de la Magdalena como seguidora de Cristo se han añadido ideas y leyendas que configuran su imagen mítica. Las imágenes cambian, pero son fundamentales a la hora de expresar conceptos» (Monzón Pertejo, 2008: 539), y así ha ocurrido con las distintas representaciones sobre María Magdalena a lo largo de los siglos.

La historia de la cristiandad la convirtió en uno de los personajes más populares, siendo fuente de inspiración para numerosos pintores y escultores; y sobre su persona se han elaborado leyendas, fábulas, poesías, novelas, obras de teatro y ensayos. Asimismo, la realidad y la fantasía se entremezclan en algunas obras.

Esta mujer continúa vigente en el cine, en la literatura, en la música. Se ha puesto de moda tras el éxito de la novela, entre otras, de Dan Brown *El Código Da Vinci* (2003).

Sin embargo, no podemos hacer un estudio sobre María Magdalena desde cualquier punto de vista, ya sea histórico, literario o pictórico, sin conocer lo que nos dicen los Evangelios canónicos. Toda la leyenda parte del desconocimiento de estos.



Figura 1.
Magdalena penitente. 1664. Pedro de Mena.
Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

I. 1. María Magdalena en los Evangelios canónicos

Están considerados como las fuentes más antiguas conocidas sobre María Magdalena los Evangelios canónicos, es decir, los evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan, que pertenecen al Nuevo Testamento y datan del siglo I. Por tanto, estos Evangelios canónicos los podemos considerar como la única fuente «auténtica», al ser la más antigua sobre ella (Amo Horga, 2008: 614-615).

María Magdalena es mencionada en los Evangelios canónicos como una distinguida discípula de Jesús, siendo nombrada en primer lugar entre las mujeres que siguen a Jesús, «porque en los Evangelios el orden en el cual se nombran a los personajes no suele ser casual» (Ídem).

La información sobre ella en los Evangelios canónicos es escasa. Y así, aparece citada sólo en doce pasajes relacionados con el seguimiento, la crucifixión y la resurrección de Jesús:

1. Formando parte de las mujeres seguidoras de Jesús, que pertenecían al grupo de sus primeros discípulos. Lucas 8,1 recoge los nombres de María, llamada Magdalena, de la que habían salido siete demonios; Juana, mujer de Cusa, administrador de Herodes; y Susana, de la que no tenemos ninguna otra referencia en el Evangelio, que junto a otras mujeres curadas por Jesús, su sanación se transformaría en su seguimiento (Ibidem: 616).

No sabemos nada de María Magdalena desde el momento en que es curada por Jesús hasta el momento de la crucifixión. Algunos autores suponen que siguió a Jesús junto con los apóstoles y otras mujeres.

2. Contemplando la Crucifixión junto a la madre de Jesús, María de Cleofás y Salomé:

Pero todos los conocidos de Jesús y las mujeres que le habían seguido desde Galilea estaban contemplando a lo lejos estas cosas (Lc 23, 49).

Había también unas mujeres mirando desde lejos, entre las que estaban María Magdalena y María la madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé, que le seguían y le servían cuando estaba en Galilea, y otras muchas que habían subido con él a Jerusalén (Mc 15, 40-41).

Había allí muchas mujeres mirando desde lejos, aquellas que habían seguido a Jesús desde Galilea para servirle. Entre ellas estaban María Magdalena, María la madre de Santiago y José, y la madre de los hijos de Zebedeo (Mt 27, 55-56).

Estaban junto a la cruz de Jesús su madre y la hermana de su madre, María de Cleofás, y María Magdalena (Jn 19, 25).

3. En el sepulcro junto a María la de Santiago, Juana y Salomé para embalsamar el cuerpo de Jesús y en las apariciones del Resucitado:

Al día siguiente del sábado, muy de mañana, llegaron al sepulcro trayendo los aromas que habían preparado; y encontraron que la piedra estaba removida del sepulcro. Pero al entrar, no encontraron el cuerpo del Señor Jesús. Y sucedió que, estando desconcertadas por este motivo, he aquí que se les presentaron dos varones con vestidura refulgente. Como estuviesen llenas de temor y con los rostros inclinados hacia tierra, ellos les dijeron: ¿Por qué buscáis entre los muertos al que está vivo? No está aquí, sino que ha resucitado; recordad cómo os habló cuando aún estaba en Galilea diciendo que convenía que el Hijo del Hombre fuera entregado en manos de hombres pecadores, y fuera crucificado y resucitase al tercer día. Entonces ellas se acordaron de sus palabras. Y al regresar del sepulcro anunciaron todo esto a los Once y a todos los demás. Eran María Magdalena, Juana y María la de Santiago (Lc 24, 1-10).

Pasado el sábado, María Magdalena y María la de Santiago y Salomé compraron aromas para ir a embalsamar a Jesús. Y, muy de mañana, al día siguiente del sábado, llegan al sepulcro, salido ya el sol (Mac 16, 1-3).

Habiendo resucitado, al amanecer el primer día de la semana, se apareció en primer lugar a María Magdalena, de la que había expulsado siete demonios (Mc 16, 9).

Y José tomó el cuerpo, lo envolvió en una sábana limpia y lo puso en el sepulcro suyo, que era nuevo y había mandado excavar en la roca; e hizo arrimar una gran piedra a la puerta del sepulcro y se marchó. Estaban allí María Magdalena y la otra María sentadas frente al sepulcro (Mt 27, 59- 61).

Pasado el sábado, al alborar el día primero de la semana, fueron María Magdalena y la otra María a ver el sepulcro (Mt 28, 1).

El día siguiente al sábado, al amanecer, cuando todavía estaba oscuro, fue María Magdalena al sepulcro y vio quitada la piedra del sepulcro; entonces echó a correr, fue a Simón Pedro y al otro discípulo al que Jesús amaba, y les dijo: Se han llevado al Señor del sepulcro y no sabemos dónde lo han puesto. Salió Pedro con el otro discípulo y fueron al sepulcro (Jn 20, 1-4).

Jesús le dijo: ¡María! Ella, volviéndose, exclamó: ¡Rabbuni!, que quiere decir Maestro. Jesús le dijo: Suéltame, aún no he subido a mi Padre; pero vete a mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios. Fue María Magdalena y anunció a los discípulos: He visto al Señor, y me ha dicho estas cosas (Jn 20, 16-19).

I. 2. Identificación de María Magdalena con otras mujeres

En los Evangelios canónicos aparecen otras mujeres que han sido identificadas con María Magdalena: María de Betania, dos mujeres que ungen a Jesús y son relacionadas con María de Betania, la samaritana que da a beber a Jesús, la mujer adúltera, la novia de las bodas de Caná y la mujer «pecadora» de Lucas. Finalmente, se la ha confundido con María Egipciaca, santa del siglo V.

1. A María de Betania, hermana de Marta y Lázaro, amigos de Jesús, la encontramos en los siguientes momentos:
 - Acogiendo a Jesús en su casa de Betania, junto a sus hermanos Marta y Lázaro (Lc 10, 38-42).
 - Antes de la resurrección de su hermano Lázaro (Jn 11, 1-44).
 - Ungiendo a Jesús en los pies y secándoselos con sus cabellos en su casa de Betania (Jn 12, 1-11).
2. Hay dos mujeres que, en Betania, en casa de Simón el leproso, ungen a Jesús en la cabeza, y que sin duda son la misma mujer que relatan las escenas de Mateo y Marcos (Mt 26, 6-13 y Mc 14, 3-9). Las dos mujeres han sido identificadas con María de Betania, debido a que Juan las relaciona en el capítulo 12, 1-11.

En los cuatro Evangelios se narran dos unciones a Jesús en distintas ocasiones y por motivos diferentes. La primera, en los pies, al principio de su ministerio, en Galilea, y que fue una manifestación de arrepentimiento a la que siguió el perdón, relatada por Lucas en el capítulo 7, 36-50 (Figura 2). La segunda, al final de su vida, en Betania, que narra Juan en el capítulo 12, 1-11, y que sería también una unción en los pies. Esta es la misma que relatan Mateo y Marcos, pero estos hablan de una unción en la cabeza. Esta segunda unción fue una muestra delicada de amor y una anticipación de su unción para la sepultura, como señaló Jesús (Casciaro, Tomo IV, 1980: 266).

3. La samaritana que da a beber a Jesús también ha sido identificada con María Magdalena (Jn 4, 7-10).
4. Asimismo, la mujer adúltera que Jesús salva de ser apedreada ha sido confundida con la Magdalena (Jn 8, 3-11).
5. Respecto a la novia de las bodas de Caná (Jn 2, 1-12), algunos exégetas identificaron al novio como Juan Evangelista quien, tras presenciar el milagro, se hace discípulo de Jesús y abandona a su joven esposa. El nombre de la esposa no aparece en los Evangelios pero muchos escritores, desde Honorio Augustodunensis, sacerdote y teólogo alemán del siglo XII, indican que esta joven era María Magdalena (Figura 3) quien, tras ser abandonada por el marido, huye a Jerusalén y se convierte por resentimiento en prostituta. La leyenda de la boda de Magdalena en Caná tuvo especial difusión en Alemania, Austria y en la zona italiana del Tirolo (Monzón Pertejo, 2008: 531).



Figura 2. Cristo con el fariseo. Mosaico. Iglesia del Salvador, San Petersburgo. 1883-1907



Figura 3. La boda de María Magdalena con Juan Evangelista, de dos manuscritos de *Der Saelden Hort* (1298). Izquierda: *Codex Vindobonensis* 2841, de 1390 (Viena); y, derecha: *Codex san Georgen* 66, ca. 1420 (Karlsruhe) (Haskins, 1996: 187)

6. A María Magdalena se la ha identificado sobre todo con la mujer «pecadora» (Lc 7, 36-50). En este relato, Jesús es invitado a comer a casa de Simón el Fariseo. Mientras están comiendo, entró una mujer «pecadora» con un perfume que llevaba en un frasco de alabastro; se puso detrás a sus pies llorando y comenzó a bañarlos con sus lágrimas, los enjugó con sus cabellos, los besó y los ungió con el perfume. Jesús perdona a la mujer sus muchos pecados porque ha amado mucho.
7. La imagen de María Magdalena también fue confundida con María Egipciaca, santa del siglo V, quien, según Santiago de la Vorágine, se había dedicado a la prostitución



Figura 4. *Santa María Egipciaca*.
Miniatura. Anónimo. Siglo XV.
British Library, Londres

y se retiró al desierto a expiar sus culpas⁶, y así influyó de alguna manera en la creación de la María Magdalena penitente posterior.

Es frecuente ver representaciones de María Egipciaca (Figura 4) con los cabellos largos que cubren su cuerpo o envuelta con carrizos, símbolos de su penitencia en el desierto. Estos atributos acompañan en ocasiones a la Magdalena, creando a veces confusión en ambas. Sin embargo, la iconografía de santa María Egipciaca también puede presentarla desnuda con su larga cabellera que envuelve su cuerpo y con tres panes superpuestos como atributo (Monclova González-Pérez Camacho, 2022: 516).

⁶ En cierta ocasión un abad, llamado Zósimo, pasó al otro lado del Jordán y vio a María Egipciaca, quien le refirió su historia. La santa nació en Egipto y a los doce años fue llevada a Alejandría, donde se dedicó a la prostitución. En cierta ocasión, al enterarse de que un barco cargado de peregrinos se dirigía a Jerusalén para adorar la Santa Cruz, rogó a los marineros que le permitieran embarcarse en su navío. Al llegar a Jerusalén, quiso adorar la Santa Cruz y se dirigió a la iglesia, pero se sintió rechazada por una fuerza invisible, que no la dejó pasar. Entonces vio sobre la portada una imagen de la Bienaventurada Virgen María, a la que le rogó le alcanzase de Dios la gracia de que se le perdonaran sus culpas y de que pudiese pasar al interior del templo para venerar la Santa Cruz, prometiendo que cuando saliera de aquella iglesia abandonaría el mundo y viviría en absoluta castidad hasta el final de sus días. Hecha esta oración, entró en el santo lugar sin que nada se lo impidiera y adoró la Santa Cruz. Más tarde, cruzó el Jordán y se retiró al desierto en donde vivió cuarenta y siete años, entregada a muy duras penitencias (Vorágine J., 1982: 237-238).

María Magdalena y María Egipciaca fueron las únicas santas representadas desnudas en el arte medieval, «y su imagen responde a la iconografía de penitencia y ascetismo de los santos ermitaños del desierto. En su vida eremítica, la Magdalena es representada desnuda o semidesnuda, ya que el cuerpo desnudo es asociado a su retorno al estado primigenio de inocencia. Al renunciar a las vanidades del mundo, renuncian también a sus vestiduras» (Monzón Pertejo, 2008: 532).

En el siglo XIV, Pierre Bercheur, monje benedictino, elabora un diccionario de moral teológica en el que el simbolismo del cuerpo desnudo queda codificado. Entre los diferentes tipos de desnudez señala la *nuditas temporalis* (indicadora de carencia de posesiones materiales debido a una elección personal a la pobreza, como hicieron Cristo y los apóstoles); la *nuditas virtualis* (la desnudez de Adán y Eva antes de la caída, símbolo de la inocencia y también de la inocencia recobrada mediante la confesión); y la *nuditas criminalis* (desnudez que denota la ausencia de toda virtud). En los casos de María Magdalena y María Egipciaca, estaríamos ante la *nuditas temporalis*, por su repudiación de las vanidades mundanas; ante la *nuditas virtualis*, por su castidad redimida; y también ante la *nuditas criminalis*, por su connotación constante a su pasado de pecadoras (Ibidem: 532-533).

I. 3. María Magdalena en los Evangelios gnósticos

Existen otros textos, además de los Evangelios canónicos, en los que aparece María Magdalena. Estos quedaron fuera del canon, por lo que se denominaron *apócrifos* o *extracanónicos*.

Entre ellos se encuentran los Evangelios gnósticos⁷, donde se pueden observar muchos rasgos que serán relevantes para la formación de la iconografía contemporánea sobre la Magdalena.

Entre los apócrifos gnósticos se presta singular atención a los manuscritos hallados en la Biblioteca de Nag-Hammadi entre 1945 y 1946, en el Alto Egipto⁸. Estos textos son *El Evangelio de Felipe*, *El Evangelio de Tomás*, *El Diálogo del Salvador* y *La Sabiduría de Jesucristo*. «El contenido de estos textos permitió ampliar el conocimiento de las doctrinas gnósticas» (Amo Horga, 2008: 622).

Por otro lado, hay que citar también otras obras como *El Evangelio de María* y *Pistis Sophia*, que se conocían antes de los descubrimientos de Nag-Hammadi y no forman parte de los textos de Nag-Hammadi, pero que «se suelen citar y estudiar junto a ellos por su carácter gnóstico» (Berenabé Ubieta, 2018: 213).

Hasta la aparición en 1945 de estos manuscritos, lo que se sabía de María Magdalena era lo que dicen los Evangelios canónicos (Mar Marcos-Juana Torres, 2007: 135). Los textos de Nag-Hammadi, la mayoría de ellos esotéricos, en los que María Magdalena aparece mencionada en más ocasiones que en los textos canónicos, nos presentan una imagen de ella muy diferente a la que se encuentra en los Evangelios canónicos. María Magdalena, llamada normalmente Miriam, asume en los textos gnósticos un papel muy relevante junto con los otros discípulos como receptora y transmisora de las enseñanzas secretas de Jesús, que los gnósticos, depositarios de ellas, consideraban como verdaderas (Mar Marcos-Juana Torres, 2007: 136).

⁷ Con el término de *gnosticismo* se denominan diferentes corrientes religiosas cristianas que se caracterizaban por una creencia común en la *gnosis*, término que en griego significa conocimiento o sabiduría. Para los gnósticos, grupo minoritario y elitista, que floreció en los siglos II y III, «la *gnosis* era un tipo de conocimiento particular, el único conocimiento verdadero obtenido directamente de Dios que permitía alcanzar la salvación» (Amo Horga, 2008: 621-622).

⁸ La Biblioteca de Nag-Hammadi está formada por manuscritos coptos del siglo IV, que son copias de manuscritos escritos originalmente en griego. La más temprana fecha de composición de estos documentos son de la mitad del siglo II, algunos incluso de fines del siglo I, contemporáneos de los Evangelios canónicos del Nuevo Testamento.

Estos textos otorgan a María Magdalena un puesto más importante que el que le dan los Evangelios canónicos. María aparece como la intérprete más capacitada entre los discípulos y oponiéndose violentamente a Pedro, debido a la participación de las mujeres en el culto. «La mujer de Magdala representa un cristianismo más abierto a las mujeres y, por tanto, más liberal» (Burnet, 2007: 65).

En el *Evangelio de Tomás*, una colección de logias o dichos, llamado «el quinto evangelio» y muy valorado por los gnósticos cristianos de la Antigüedad, en el logion 21 (Santos Otero, 1999: 693) aparece María interviniendo en una asamblea en la que hombres y mujeres poseen las mismas prerrogativas, constituyendo una diferencia respecto a los evangelios canónicos (Burnet, 2007: 66). Y en el logion 114 (Ibidem: 705), podemos ver cómo se enfrentó María a la misoginia de Pedro apóstol: « ¡Que se aleje Mariham de nosotros!, pues las mujeres no son dignas de la vida ».

En el *Evangelio de Felipe* se habla de María Magdalena como compañera de Jesús, en una relación tan cercana como la de los apóstoles, caminando continuamente con el Señor junto a su madre María y la hermana de esta (Ibid.: 722).

El *Diálogo del Salvador* es «un diálogo de Jesús con tres de sus discípulos: Judas, Mateo y Maríam o Mariamme, quienes han recibido una visión y, a través de ella, un mayor conocimiento» (Bernabé Ubieta, 2018: 211). «Aunque María Magdalena aparece como uno más de los discípulos, se reconoce en ella el carácter de la discípula perfecta, la mujer que ha comprendido completamente» (Mar Marcos-Juana Torres, 2007: 141).

La *Sabiduría de Jesucristo* es un diálogo de revelación típicamente gnóstico, en el que se desprecia la sabiduría de los filósofos a cambio de la del Cristo resucitado (Mar Marcos-Juana Torres, 2007: 142). María representa a las mujeres, a las que les será reservado un puesto importante (Burnet, 2007: 66).

El *Evangelio de María* (figura 5), que tiene muchas similitudes con los textos gnósticos, es una de las mejores pruebas de la autoridad de la que

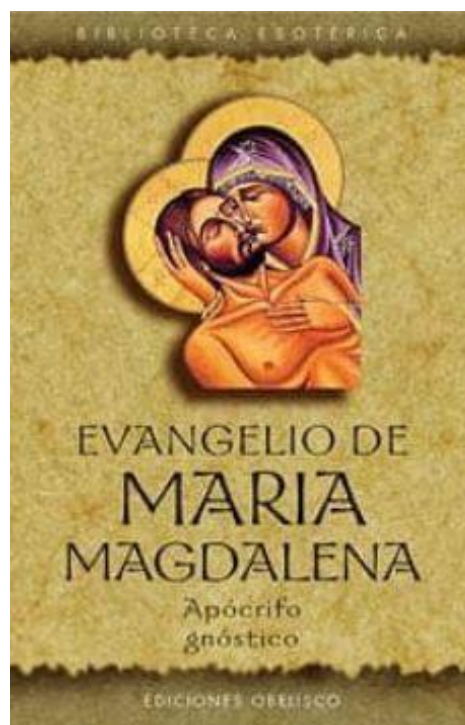


Figura 5. Portada del libro. *El Evangelio de María Magdalena*. Apócrifo gnóstico. Editorial Obelisco

gozaba María Magdalena entre los gnósticos. En el texto, María reconforta y anima a los discípulos a la predicación, y Pedro reconoce a continuación el lugar privilegiado de María junto al Salvador y su magisterio (Mar Marcos-Juana Torres, 2007: 143). Ella ha recibido una revelación secreta y aparece con una autoridad superior a la de Pedro, emanada de su cualidad de primera testigo de la resurrección (Bernabé Ubieta, 2018: 215-216).

María Magdalena adquiere un papel muy importante en *Pistis Sophia*, un diálogo entre Jesús y sus discípulos. En el texto María «es alabada por la belleza de su discurso y por su gran capacidad para comprender los misterios que Jesús les revela» (Mar Marcos-Juana Torres, 2007: 147). De todos los discípulos de Jesús, María es ciertamente la más próxima a él (Burnet, 2007: 67).

Finalmente, habría que citar el *Evangelio apócrifo de Pedro*, que sólo menciona a María Magdalena en las logias 50-57 junto a otras mujeres, en su papel de testigo de la resurrección de Jesús (Santos Otero, 1999: 385-387).

I. 4. Una o tres mujeres. Una polémica histórica

A partir de los datos insuficientes de los Evangelios canónicos sobre María Magdalena, la imaginación empezó a desplegar las más extrañas historias, con piedad a veces y en forma impía otras.

La complejidad de esta figura radica en ser una figura de historia abierta, no cerrada. Permite que penetren en ellas la imaginación, los tópicos y el inconsciente.

Desde fechas muy tempranas, la tradición cristiana de Occidente fundió en la persona de María Magdalena las tres mujeres distintas que seguían a Jesús en los Evangelios: la pecadora de Lucas (7, 36-50), María Magdalena (Lc 8, 2) y María de Betania (Jn 12, 1-11).

Fueron los Padres de la Iglesia Occidental (san Ambrosio, san Agustín, san Jerónimo y san Gregorio Magno) los que empezaron a hablar de una única Magdalena, por no encontrar en las Sagradas Escrituras razón de peso para decir que fueran tres personas distintas. Esta posición fue mantenida también por san Isidoro de Sevilla, santo Tomás de Aquino y san Buenaventura (Lapuerta Montoya, 2005: 964).

Fue san Jerónimo (347-419) el primero en desplazar el personaje de protagonista privilegiada a un segundo lugar no merecido. Y es que san Jerónimo, al confundir María Magdalena al Señor con el hortelano cuando va al sepulcro y escuchar de Él las palabras *Noli me tangere* (no me toques), piensa que el sentido de esa frase es que «no mereces abrazarte a mis plantas, ni adorarme como a Señor, ni asir los pies de quien no crees que haya resucitado» (Rocco, 2007: 168-169).

Para san Ambrosio (340-397), María Magdalena fue una mujer privilegiada por ser la primera que vio al resucitado, pero a la que no se le pueden confiar responsabilidades. Por tanto, en seguida debe transmitir la noticia a los «fuertes», es decir, a los varones. María ha sido reducida al silencio dentro de la comunidad (Ibidem: 173).

San Agustín (354-430) afirma lo mismo que san Ambrosio. A María Magdalena se la considera indigna de tocar a Cristo con la mano *Noli me tangere*, pues no le había captado por la fe, a pesar de haber oído decir antes a los ángeles que había resucitado. En vez de ensalzar a la primera testigo, se le considera inadecuada e imperfecta (Ibid.: 173-174).



Figura 6. San Gregorio Magno. Francisco de Goya. 1798. Museo Nacional del Romanticismo. Madrid

Pero fue el papa Gregorio Magno (540-604) (Figura 6), quien construyó definitivamente la identidad y las funciones que conservará esta mujer durante casi un milenio (la misma mujer y ejemplo de penitencia y arrepentimiento para los fieles) en dos homilías que pronunció. La primera sobre el *Noli me tangere* (Jn 20, 11-18), y la segunda sobre la unción de la pecadora (Lc 7, 36-50). Y así afirma: «Esta mujer que Lucas llama “la pecadora” y Juan “María”, nosotros creemos que es esa María de la que Marcos afirma que de ella fueron arrojados siete demonios» (Burnet, 2007: 43-44). Por consiguiente, a partir del siglo VI San Gregorio Magno estableció que la pecadora de Lucas,

María de Betania y María Magdalena eran la misma persona, conociéndose esta afirmación como teoría de la unidad (Roselló Soberón, 2009: 64).

Comenzaron entonces a construir el personaje de María Magdalena con sucesos y detalles que no aparecen en las fuentes del Nuevo Testamento. Con el paso del tiempo, los eclesiásticos dejaron de hablar de ella como la discípula de Cristo para convertirla en una pecadora y una ramera, eclipsándose el papel de primera apóstol (Roselló Soberón, 2009: 63).

Una de las razones por las que se identifica a María Magdalena con la mujer «pecadora» es que Lucas antes de hablar de los siete demonios de María de Magdala (Lc 8, 2), narra el relato del perdón de la mujer «pecadora» en casa de Simón el fariseo (Lc 7, 37), estableciendo una relación entre ambas. Debido a la proximidad textual, se trataría, pues, de la misma persona (Ibidem: 64).

Al identificarla el papa Gregorio Magno con la pecadora de Lucas, la leyenda posterior la hizo pasar el resto de su vida en una cueva en el desierto, haciendo penitencia y mortificando su carne, siendo frecuentes en el arte occidental las representaciones de la Magdalena penitente. Y así dejó su lugar de discípula y de líder, que abandonara su papel de testigo privilegiado de la resurrección, que no se la reconociera en su papel de intermediaria entre el Maestro y su primera comunidad; y

que pasara a ser la mujer pecadora, la que se arrepiente y cuyo destino sería un modelo a seguir de cambio de vida (Rocco, 2007: 175).

La Iglesia Oriental, por el contrario, siguió los criterios de Orígenes (184-253), para quien nos encontramos ante tres mujeres distintas, optando por celebrar tres santas con festividades distintas (García Álvarez, 2018: 58). A pesar de su misoginia, en su polémica contra Celso⁹, Orígenes defiende a María Magdalena, quien había sido acusada por el filósofo griego de histerismo al anunciar la resurrección del Señor (Rocco, 2007: 167).

«María de Magdala procedía de una ciudad de Galilea, mientras que María de Betania era originaria de Judea, junto a Jerusalén» (Burnet, 2007: 49). Por consiguiente, esta sería una prueba de que se trataría de dos mujeres distintas.

Además, la razón por la cual se trataría de tres personas distintas reside en que ninguno de los Evangelios menciona el nombre de la Magdalena en el episodio de la pecadora en casa del fariseo, ni cuando se refieren a María la hermana de Lázaro y de Marta.

En la tradición medieval de Occidente continuó la identificación de estas tres mujeres con María Magdalena. Sin embargo, esta unificación comenzó a ser rechazada en el siglo XVI, siendo el primero en disociar las tres personas el dominico y humanista francés Jacques Lefèvre d'Étaples (Delenda, 2001: 277), quien en 1516 publicó su disertación *De María Magdalena*, en la que sostiene que la pecadora de Lucas, la hermana de Marta y María Magdalena son tres personajes evangélicos distintos, pero Francia era el centro que promocionaba el culto de la Magdalena y el texto de Lefèvre fue condenado por la Sorbona (Amo Horga, 2008: 629). No obstante, la tradición se mantuvo y se volvió a reunir a las tres mujeres en la figura de Santa María Magdalena, y Etienne-Michel Faillon, profesor de teología en Lyon, en el siglo XIX sostuvo la tesis de la unidad. En la actualidad, la exégesis moderna vuelve a defender la hipótesis de tres Marías, y se está superando esa identificación con la mujer pecadora que es lo que ha trascendido (Lapuerta Montoya, 2005: 965).

⁹ Celso, uno de los críticos del Cristianismo primitivo del siglo II d. C., manifestó un gran interés por las mujeres que seguían a Jesús y por su función en la gestación y desarrollo del Cristianismo (Y. Macdonald, 2004: 11). Asimismo, Celso describe a María Magdalena como una mujer histérica, víctima de la magia de Jesús (Ibidem: 292).

I. 5. La leyenda de la Magdalena. Versión griega y versión occidental

Según la versión griega, «después de Pentecostés, la Magdalena fue a vivir a Éfeso junto con la Virgen y san Juan evangelista, donde más tarde murió» (Delenda, 2001: 278). En el año 886 sus reliquias fueron trasladadas a Constantinopla, donde se conservan en la actualidad. Gregorio de Tours (538-594) corrobora la tradición de que se retiró a Éfeso, y no menciona ninguna relación con Francia¹⁰.



Figura 7. Portada del libro
La Leyenda dorada.
Editorial Maxtor

Por otro lado, la versión occidental, creada en Francia, es distinta y está relacionada con el personaje derivado de la unificación de las tres mujeres de los Evangelios. Hacia el siglo VIII ya circulaba esta historia, recogida posteriormente en *La Leyenda dorada* (Figura 7) de Santiago de la Vorágine (Ibidem: 278), obispo de Génova del siglo XIII, la más célere recopilación de leyendas piadosas en torno a los santos junto al *Flos Sanctorum*, de Pedro Ribadeneira (1527-1611), y la más influyente en la iconografía pictórica y escultórica de los mismos (Aladro, 2005: 108).

Según Santiago de la Vorágine, catorce años después de la Ascensión de Cristo, un grupo de sus discípulos fue expulsado de Judea, entre los que se encontraban Lázaro, sus hermanas Marta y María Magdalena con su sirvienta Sara, María de Cleofás, María Salomé, Maximino y Cedonio, el ciego de nacimiento curado por Jesús. Estos fueron obligados a montar en una barca sin gobierno para que se ahogaran, pero la Providencia condujo su barco hasta el puerto de Marsella. En esta ciudad predicó Magdalena (Figura 8) y más tarde, parte del grupo se dirigió a la región de Aix en Provenca, convirtiéndose en evangelizadores de la Provenza, dirigidos por Maximino, obispo de Aix (Vorágine, 1987: 384).

¹⁰ *De miraculis*, I, XXX.

Posteriormente, María Magdalena se retiró a la cueva de La Sainte-Baume (El Santo Bálsamo), en las cercanías de Marsella, donde pasó los treinta y tres últimos años de su vida, dedicada a la penitencia y a la contemplación (Delenda, 2001: 278). Todos los días los ángeles la arrebataban al Paraíso para que oyera un concierto celestial, y cuando estuvo a punto de morir la transportaron hasta Aix en Provence, donde Maximino le administró la última comunión (Vorágine, 1987: 389-390).



Figura 8. María Magdalena predicando desde un púlpito sobre Jesús Resucitado, con el rey y la reina de Marsella al frente de la Congregación. Este colorido manuscrito fue hecho en 1475-1476 para el Gremio María Magdalene en Brujas (Collection of mr. J. H. van Heek, Kasteel Huis Bergh, S-Heerenberg, 285)

La imagen de María Magdalena dedicada a la penitencia en Sainte-Baume fue copiada de la leyenda de santa María Egipcíaca, de manera que la Magdalena de los primeros tiempos del cristianismo compuesta por tres personas diferentes, «en la Edad Media se transformó en una amalgama de cuatro mujeres diferentes» (Réau, Tomo 2/vol. 4, 2001: 294).

El primer lugar de culto en Francia a María Magdalena fue la ciudad de Vézelay, en la región de Borgoña, cuya abadía los monjes decidieron que era el lugar de su enterramiento. Santiago de la Vorágine refiere el traslado de las reliquias de la santa desde su sepulcro en el oratorio de San Maximino en Aix-en-Provence hasta la recién fundada abadía de Vézelay, en el año 771 (Vorágine, 1987: 390).

Es interesante señalar que los Templarios en el siglo XII rescatan su culto como Santa, y también que en Chartres, considerada como una de las más importantes catedrales dedicada a la Virgen María, se encuentra una imagen de María Magdalena muy venerada por la Orden de los Caballeros Templarios (Rocco, 2007: 156).

No es difícil creer que la leyenda sobre esta llegada al sur de Francia se deba a la necesidad de legitimación de la dinastía Merovingia, dato que aparece como histórico en la novela *El Código Da Vinci*, de Dan Brown. Según esa leyenda, María Magdalena sería madre de una descendiente de Jesús, fundadora de esa dinastía (Ibidem: 156).

Sin embargo, el culto de María Magdalena no se limitó a la zona de la Provenza y Borgoña francesas, sino que se difundió por todos los dominios de la cristiandad, convirtiéndose en una de las santas más populares. «Desde Provenza, el culto pasó a Italia, gracias a los príncipes de la Casa de Anjou, que también eran condes de Provenza y reyes de Nápoles. En Inglaterra hay numerosas iglesias puestas bajo su advocación. Y en Alemania, hacia 1215 se creó la *Orden de las penitentes de Santa María Magdalena*» (Réau, Tomo 2/vol. 4, 2001: 295).

En la Península Ibérica, como consecuencia de la popularidad alcanzada en el sur de Europa durante la Edad Media, tanto por los Evangelios como por la *Leyenda dorada*, la santa se convirtió en un símbolo auténtico del arrepentimiento y de la penitencia para la edificación de los fieles (Teixeira da Silva, 2017: 11-12).

I. 6. María Magdalena en la Iglesia actual

Hoy en día la Iglesia Católica se ha pronunciado por la distinción entre las tres mujeres, rechazando la teoría unitaria, ateniéndose sólo a los datos de los Evangelios canónicos. Así, en los textos litúrgicos, ya no se hace alusión, como sucedía antes del Concilio Vaticano II, a María Magdalena como pecadora o penitente. Los textos que se leen durante la misa el día de santa Magdalena o en celebraciones relacionadas con ella sólo hacen referencia a escenas de la crucifixión o de la resurrección (Amo Horga, 2008: 633).

Fue el papa Pablo VI el que, en 1969, retiró del Calendario litúrgico el adjetivo de «penitente» adjudicado a María Magdalena, rasgo más conocido de ella y el que menos la identificaría como tal. Desde entonces, la Iglesia Católica dejó de considerarla una prostituta arrepentida; sin embargo, la larga tradición de siglos no se modifica en poco tiempo y la percepción popular mantiene la imagen de la Magdalena como la pecadora arrepentida.

En 1988 el papa Juan Pablo II, en su carta apostólica *Mulieris Dignitatem*¹¹, afirmó que María Magdalena había sido llamada *apostolorum apostola*, la «apóstol de los apóstoles», como decían Rábano Mauro en *De vita beatae Mariae Magdaleneae* (c. XXVII) y Santo Tomás de Aquino en *In Ioannem Evangelistam Expositio* (c. XX). Juan Pablo II hace hincapié en que antes que los apóstoles, fue testigo ocular de Cristo resucitado y fue también la primera en dar testimonio de él ante los apóstoles. Este acontecimiento confirma que Jesús confiaba a las mujeres las verdades divinas, lo mismo que a los hombres.

El 10 de junio de 2016, la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos publicó un decreto por el cual se elevaba la memoria de santa María Magdalena, hasta ahora memoria¹² obligatoria, al grado de fiesta en el Calendario Romano General, por expreso deseo del papa Francisco. La decisión se inscribe en el contexto eclesial actual a favor de una reflexión más profunda sobre la dignidad de la

¹¹ Capítulo 16 «Las primeras testigos de la resurrección» de la Carta apostólica del Sumo Pontífice Juan Pablo II *Mulieris Dignitatem*, sobre la dignidad y la vocación de la mujer con ocasión del año mariano, el 15 de agosto de 1988.

¹² Se considera memoria la Celebración litúrgica de grado inferior al de solemnidad, fiesta y domingo. (Pedro, 1990: 154).

mujer, la nueva evangelización y la grandeza del misterio de la misericordia divina, según manifestaba Arthur Roche¹³ en su artículo en el L'Osservatore Romano.

Aprovechando esta circunstancia, subrayó dos ideas inherentes a los textos bíblicos y litúrgicos de esta nueva fiesta que nos hablan de la importancia actual de esta mujer. Por una parte, afirma, tuvo el honor de ser «la primera testigo» de la resurrección del Señor, la primera en ver la tumba vacía y la primera en escuchar la verdad de su resurrección. Por otra parte, porque fue testigo ocular de Cristo resucitado fue también la primera en dar testimonio de él ante los apóstoles cumpliendo el mandato del Resucitado: «Fue María Magdalena y anunció a los discípulos: He visto al Señor, y me ha dicho estas cosas» (Jn 20, 18).

Por tanto, finaliza Roche, es justo que la celebración litúrgica de esta mujer tenga el mismo grado de festividad que se da a la celebración de los apóstoles en el Calendario Romano General y que resalte la misión especial de una mujer, que es ejemplo y modelo para todas las mujeres de la Iglesia¹⁴. En dicho Decreto se indica que el día de la celebración seguirá siendo el 22 de julio, excepto en los lugares en los que, por concesión particular, ya se celebra otro día o con otro grado.

¹³ Arthur Roche, arzobispo católico y teólogo inglés, fue nombrado en el año 2012 Secretario de la Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos.

¹⁴ Roche (10. 06.2016): «María Magdalena, la apóstol de los apóstoles». Oficina de prensa de la Santa Sede, Boletín de L'Osservatore Romano.

I. 7. 1. Patronazgos

Los patronazgos de santa María Magdalena han sido numerosos a lo largo de la historia. Es la patrona de los *perfumeros* en memoria de los preciosos perfumes con que ungió los pies de Cristo en casa de Simón el fariseo (Lc 7, 36-50) o Simón el leproso (Mc 14, 3-9 y Mt 26, 6-13). Rábano Mauro la llama *la devota perfumadora de Jesucristo* (Réau, Tomo 2 / vol. 4, 2001: 295). Los *fabricantes de guantes* la reivindican porque la gente elegante en la Edad Media, y hasta el siglo XVI, usaba guantes perfumados con benjuí o franchipán¹⁵. Debido a este título en algunas tablas del siglo XV «se la ha representado con guantes incluso al pie de la cruz» (Ibidem, 2001: 295-296). Debido a la forma del vaso de perfumes, semejante a un aguamanil, en Chartres era la santa patrona de los *aguadores*, quienes le dedicaron una vidriera en la catedral. Los *peluqueros* y los *peinadores* la eligieron como patrona por sus cabellos rubios que enjugaron los pies de Jesucristo en casa de Simón el fariseo o el leproso. Para los *hortelanos* también es su patrona, porque recuerdan que después de la Resurrección, Cristo se le apareció pensando ella que era el hortelano en Jn 20, 15. Por otro lado, los *presos* acudían a su intercesión. Y si eran liberados, iban a colgar sus cadenas ante su tumba, a la manera de un exvoto. Pero sobre todo, María Magdalena era la patrona de las *mujeres arrepentidas* o prostitutas (Figura 9) confiadas a una orden de religiosas que en Italia se llamaban las *Donne Convertite della Maddalena*, y en Francia, con mayor brevedad y gentileza, las



Figura 9. María Magdalena rodeada de prostitutas penitentes en la portada de una Regla de un refugio de París, impresa alrededor del año 1500 (Haskins, 1996: 203)

¹⁵ En el siglo XVI esa palabra se empleó para designar una crema usada en pastelería.

Madelonnettes. Además, era el refugio de las pecadoras a quienes su ejemplo, que se había redimido mediante la penitencia de sus pecados de juventud, animaba a no perder la fe en la salvación (Ídem).

María Magdalena no era una santa *curadora*. Sin embargo, «su almohada de piedra de la gruta de la Sainte Baume, que se conserva en la abadía de Saint Víctor de Marsella, se consideraba eficaz para curar la fiebre» (Réau, Tomo 2 / vol. 4, 2001: 296).

I. 7. 2. Tradiciones



Figura 10. Santa María Magdalena con un huevo rojo. 2020. Utrech, Museum Catharijneconvent / Ruben de Heer

La escena de María Magdalena con una jarra de ungüento es todavía muy popular entre los pintores de iconos contemporáneos. Ellos siguen una tradición bizantina y a veces añaden un huevo rojo, siguiendo una tradición en la que en la mañana de Pascua María Magdalena tomó una cesta de huevos hervidos con ella. Se volvieron rojos cuando Cristo resucitó y se le apareció. Otra leyenda relata que ella viajó a Roma después de la Pascua y solicitó que el emperador Tiberio le presentara sus respetos, entregándole un huevo como regalo. Cuando se lo dio le anunció que *Cristo había resucitado*¹⁶. Este es todavía el saludo de Pascua en la Iglesia Ortodoxa, y la respuesta es *Verdaderamente Él*

ha resucitado. Tiberio no la creía, diciendo que era imposible que una persona muerta volviera a la vida de la misma manera que era imposible que un huevo blanco se convirtiera en un huevo rojo. El huevo inmediatamente se volvió rojo. Esta es la razón por la que los cristianos ortodoxos intercambian huevos rojos en la Pascua como señal de la Resurrección de Cristo (Krikhaar, 2021: 113).

En Pascua se intercambian y regalan huevos pintados de rojo en algunos países. El huevo de Pascua se convierte en un símbolo de la Resurrección de Cristo.

¹⁶ Historia basada probablemente en una leyenda narrada por Simón Metafrasto, uno de los más importantes hagiógrafos bizantinos.

La representación de María Magdalena que ha predominado en las artes ha sido la de la pecadora y penitente. En cambio, las obras actuales inciden más en la imagen de María apóstol o María discípula y compañera de Jesús, basándose en las leyendas y en los datos extra-evangélicos; sin embargo, dejan de lado su importancia en los momentos cruciales de la vida, muerte y resurrección de Jesús (Amo Horga, 2008: 630).

La relación amorosa que aparece en las obras literarias y cinematográficas actuales entre Jesús y la Magdalena pretende despojar a Jesús de su divinidad, reduciéndolo a su condición de hombre mortal. Asimismo, hay que manifestar que María Magdalena se ha convertido hoy en día en un icono en la lucha por la emancipación de las mujeres, a la que apelan los movimientos feministas que la reconocen como «pionera de la igualdad».

A continuación citamos algunos ejemplos de la literatura, el cine y la música de los últimos años donde aparece una imagen de María Magdalena, distinta a la de la pecadora o penitente:

1. Literatura:

- *El enigma sagrado* (1982), en el que los periodistas Henry Lincoln, Michael Baigent y Richard Leigh hablarán de dos grupos de seguidores de Jesús: los vinculados con Pedro (cuya visión acabará imponiéndose), y los vinculados con María Magdalena, cuyas ideas seguirán manifestándose a través de los siglos gracias a diferentes grupos heréticos (Amo Horga, 2008: 631). Se trata de un trabajo de investigación que pretende ser histórico, en el que aparece María Magdalena como la mujer de Jesús y madre de sus hijos.
- *La revelación de los templarios* (1997). Los autores Lynn Picknett y Clive Prince presentan un secreto preservado a lo largo de los siglos, codificado en obras de arte y en las grandes catedrales góticas.

En estos libros se menciona además una hipotética dinastía fruto de la unión entre Jesús de Nazaret y María Magdalena. Posteriormente, estas ideas fueron aprovechadas por varios autores en las siguientes obras:

- *Los hijos del Grial* (1991-2005). Se trata de una serie de cinco novelas de Peter Bereling, donde dos niños, Yeza y Roc, los hijos del Grial, están destinados a conciliar todas las religiones.
- *El código Da Vinci* (2003) (Figura 11), de Dan Brown. Novela de ficción que nos presenta a María Magdalena como la personificación del Santo Grial. Siendo la mujer de Jesucristo y habiendo tenido con él una descendencia sagrada, se convierte ella misma en el Santo Grial.
- *La última tentación de Cristo* (1954), novela de Nikos Kazantzakis sobre la que se ha basado Martín Scorsese para su homónima película. En ella María Magdalena intenta seducir a Jesús pero no lo logra. Más adelante, Jesús crucificado tiene un sueño en el que mantiene relaciones con la Magdalena y con Marta y María de Betania. Cuando se despierta del sueño, Jesús horrorizado cree que ha tomado la decisión correcta entregándose y muere en la cruz (Amo Horga, 2008: 632).
- *El Evangelio según María Magdalena* (2021), novela de Cristina Fallarás, escritora y periodista, conocida por su defensa de los derechos de la mujer. En esta obra nos presenta el retrato feminista, valiente y sensual de una mujer libre, cuyo papel en la fundación del cristianismo ha sido borrado por la Iglesia.

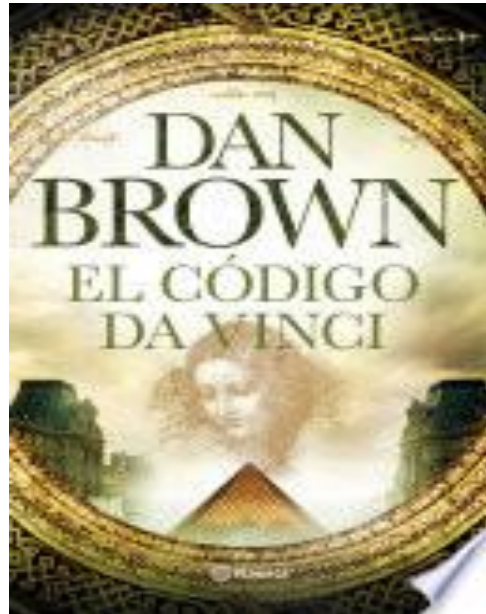


Figura 11. Portada de la novela. *El código Da Vinci* de Dan Brown

2. Cine:

- *Mary Magdalene* (1914), de Arthur Maude, EEUU. Se trata de la primera película muda sobre María Magdalena. Personaje principal de la película, María Magdalena es una joven noble, amante de un general romano, que cambia su vida cuando conoce a Jesús y lo sigue.
- *María Magdalena, pecadora de Magdala* (1945), de Miguel Contreras Torres, México. Aborda la vida de una cortesana frívola, cruel y pecadora que, arrepentida, se acerca a Jesús de Nazaret buscando perdón.

- *La última tentación de Cristo* (1988), de Martín Scorsese, basada en la novela homónima de Nikos Kazantzakis. Se trata de una obra de ficción en la que María Magdalena aparece como mujer de Jesús.
- *El código Da Vinci* (2006), de Ron Howard, basada en la novela homónima de ficción de Dan Brown. En ella vemos a María Magdalena como mujer de Cristo y madre de sus hijos.
- *María Magdalena* (2018), de Garth Davis. En esta película nos encontramos a María Magdalena como un apóstol más. Rompe con los prejuicios que se le han atribuido a lo largo de la historia a María Magdalena, sobre todo con la imagen icónica de la Magdalena penitente, llevando a cabo una revisión feminista de su figura.

3. Música:

Marie Magdeleine, de Jules Massenet (1842-1912), compositor francés del Romanticismo conocido principalmente por sus óperas. *Marie Magdeleine*, su primer éxito, fue elogiado por Chaikovski. Se trata de un drama sagrado en tres actos y cuatro escenas, que cuenta la historia de María Magdalena tal como aparece relatado en los Evangelios canónicos.

CAPÍTULO II¹⁷

Aproximación a la iconografía de la Magdalena en la pintura del Siglo de Oro

«La imagen ha desempeñado funciones culturales a lo largo de la historia, siendo un fenómeno visual vivo que opera transformando aspectos de la vida del hombre y de la sociedad» (García Mahiques, 2009: 18). Pero no sólo la imagen sino también la palabra, que constituyen los dos medios más importantes de la cultura, y ambas deben ser analizadas en una relación interdisciplinar (Ídem), pues llama la atención la correspondencia existente entre iconografía y literatura.

Por consiguiente, en primer lugar, en este segundo capítulo estudiaremos la Iconografía de María Magdalena en la pintura del Siglo de Oro, uno de los siglos de mayor producción iconográfica sobre ella, al ser muy numerosos los artistas que abordaron el tema de la Magdalena.

Es importante, para nuestro estudio, diferenciar lo que es *tema* de lo que es *tipo*, para distinguir principalmente el tema o asunto de la Magdalena de los tipos iconográficos de ella.

El *tema* o *asunto* es algo conceptual y abstracto, extra-artístico, que pertenece al ámbito de lo ideal, o de la conciencia. El *tipo iconográfico* es el modo concreto como el tema o asunto se ha llegado a configurar en imagen visual. Lo concreto en que se hace sensible el tema en el ámbito artístico (Ibid.: 39). Pertenece al plano sensible y concreto

¹⁷ Varios apartados de este Capítulo II (*María Magdalena y la unción de Cristo, María Magdalena y la Lamentación y María Magdalena y Pentecostés*) han servido de punto de partida para la elaboración de dos artículos míos. El primero se titula «La comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo de Rubens y su influencia en dos obras malagueñas», publicado en el *Boletín de Arte-UMA*, nº 42, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2021, pp. 263-269. El segundo, escrito en colaboración con el catedrático de Historia del Arte D. José Miguel Morales Folguera, se denomina «El final del Proyecto constructivo e iconográfico de la iglesia de la Victoria de Málaga. Las vidrieras de Maumejean.1971». Este último trabajo de investigación, que constituye una aportación de la tesis entre otras más, ha sido enviado y admitido para su próxima publicación a la *Revista Mèlanges* de la Institución Francesa Casa de Velázquez de Madrid.

de la imagen, cumpliendo con una función comunicativa al tiempo que evocadora, sentimental y poética. Cuando los artistas vuelcan en imágenes un tema, obtenemos diferentes tipos iconográficos, en función de lo que se quiera establecer. Cada tipo comunica unos valores culturales muy diferentes en relación con cada contexto histórico (Ibid.: 39-40). Asimismo, pervive a lo largo del tiempo y presenta variaciones en función de ámbitos o situaciones culturales (Ibid.: 41).

En primer lugar, ordenaremos los tipos iconográficos de la Magdalena por temas. En segundo lugar, una vez realizada la selección temática, analizaremos los orígenes literarios, canónicos, profanos o legendarios de cada tipo iconográfico. Finalmente, citaremos e investigaremos los principales ejemplos artísticos que tratan los distintos tipos iconográficos, haciéndolo desde las obras más antiguas hasta las más modernas. Con este estudio sistemático nos proponemos ampliar y profundizar en los tipos iconográficos existentes en la pintura, configurados por la tradición crítica¹⁸, objetivo fundamental de la tesis. Asimismo, analizaremos también algunas vidrieras, donde aparece María Magdalena, por la influencia de algunas pinturas sobre estas.

¹⁸ Hemos tenido en cuenta principalmente los estudios de Louis Réau en su obra *Iconographie de L'Art Chrétien I y II*.

II. 1. Los tipos iconográficos de María Magdalena

Algunos tipos iconográficos de María Magdalena que nos encontramos en los siglos XV, XVI y XVII, y que vamos a analizar son los siguientes:

A. María Magdalena en los Evangelios

1. María Magdalena antes de su conversión
2. Marta reprochando a María su comportamiento mundano
3. María Magdalena renunciando a sus joyas
4. Cristo en casa de Marta y María
5. María Magdalena portadora del vaso de ungüentos
6. María Magdalena y la unción de Cristo
7. María Magdalena penitente
8. María Magdalena en el Calvario junto a Cristo crucificado
9. María Magdalena y la Lamentación
10. María Magdalena y el *Noli me tangere*
11. María Magdalena y Pentecostés

B. María Magdalena en la Leyenda dorada

12. María Magdalena y la *Leyenda dorada*

II. 2. Consideraciones previas

Para este apartado seguiremos principalmente la tesis doctoral de Beatriz Sánchez Morillas: *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*. María Magdalena está considerada, después de Jesús y de la Virgen María, como uno de los personajes de la Biblia más representados a lo largo de la historia. En España supera las imágenes de Santiago, santa Teresa de Jesús o de san Sebastián (Sánchez Morillas, 2014: 93).

Las características y los atributos de María Magdalena permiten reconocerla fácilmente, aunque a veces se la ha confundido con María Egipciaca, con quien tiene en común algunos de sus rasgos, como el atributo de la *larga cabellera suelta* (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 2001: 297).

Es importante subrayar la distinción existente entre la iconografía de María Magdalena en Occidente, donde llega a ser una penitente sin ropaje alguno, a la de Oriente donde no pierde su castidad (Sánchez Morillas, 2014: 83).

En el arte oriental María Magdalena no tendrá un protagonismo pictórico como en el arte occidental, en gran parte porque para la Iglesia ortodoxa la apóstol no se funde con ningún otro personaje como «la pecadora», y escapa a toda confusión de leyenda, que con tanto poder conquistó a los fieles occidentales. «Las obras orientales, en su mayoría anónimas, representarán a Magdalena en diversos episodios como la Crucifixión, el Descendimiento, la Lamentación, el anuncio de la Resurrección a los apóstoles, en el *Noli me tangere* junto a Jesús o junto al grupo de miróforas» (Ibidem: 87).

En Oriente, la imagen de la Magdalena ha seguido las representaciones de los Evangelios canónicos; mientras que en Occidente su figura ha experimentado una serie de cambios, en gran parte por la teoría unitaria y las leyendas, apareciendo las imágenes de la Magdalena como pecadora o como una de las mujeres de las unciones a Cristo, a las que se le añadían las escenas del ciclo de Marsella: el desembarco en Marsella, la elevación al cielo, la última comunión y su muerte (Ibid.: 88).



Figura 12. *María Magdalena*.
Fresco de Perugia. 1255

En el siglo XIII nos encontramos a María Magdalena desnuda, pero revestida completamente por los cabellos, en una identificación con María Egipciaca en un fresco de la iglesia de san Próspero en Perugia (Figura 12), imagen que evidencia el período eremítico de la santa de la leyenda provenzal (Ibid.: 90).

Sin embargo, será en la Italia de comienzos del siglo XVI cuando se muestre su desnudo como una Venus espiritualizada, una diosa del amor, como se puede apreciar en algunas obras de Tiziano (1490-1576), Correggio (1489-1534), Giampietrino (1495-1549) o Ippolito Borghese (1568-1627) entre otros muchos (Ídem).

La llegada de la Contrarreforma ocasionará un cambio en la iconografía de María Magdalena. En la asamblea conciliar núm. 245 del Concilio de Trento (1545-1563), se establecerán normas básicas de representación para acabar con ciertas exageraciones. Así se insistiría en el enfoque iconográfico de los Evangelios canónicos. Como consecuencia, una de las modificaciones con respecto a la Magdalena va a ser no presentarla demasiado arreglada, sin vestidos suntuosos ni ornamentos, produciéndose contrastes rotundos entre la Magdalena previa a la Contrarreforma, como la de Jan van Scorel (Figura 13), ataviada con perlas y ropajes ornamentales, y la Magdalena de Murillo (Figura 14), tapada con telas sin costuras ni detalles (Ibidem: 90-91).



Figura 13. *María Magdalena*. Jan van Scorel.
1530. Rijksmuseum. Amsterdam



Figura 14. *Magdalena penitente*.
Bartolomé Esteban Murillo. 1650-55.
Museo Nacional del Prado. Madrid

El Cardenal Gabriele Paleotti decía en su *Discorso intorno alle imagine sacre et profane* de 1582 que los santos no debían mostrar las piernas, de lo que algunos aplican la procedencia de la inclinación por las Magdalenas de medio cuerpo. Ya no veremos escenas como la predicación en Marsella o los milagros provenzales, y sin embargo se hará una excepción con su representación como penitente en su retiro en la cueva, debido a su ejemplo para la meditación. Y así la veremos con la calavera, el crucifijo y otros símbolos, reflexionando sobre la fugacidad de la vida, la muerte y la redención. Por consiguiente,

corresponderá a la segunda mitad del siglo XVI la iconografía de María Magdalena como penitente (Ibid.: 91).

Sin embargo, el desnudo parece escapar a la indicación de Trento a vestir las imágenes con decoro, e incluso en los rigores de la Contrarreforma la Magdalena ofrecerá a los artistas un resquicio para describir los atractivos femeninos (Morreale, 1985: 194). Y así, esta Magdalena penitente nos presentará una mujer menos casta que la anterior a la Contrarreforma, llegando su apogeo en el siglo XVII, con representaciones de la santa en éxtasis místico, con los ojos vueltos al cielo (Sánchez Morillas, 2014: 91).

La vestimenta de María Magdalena varía según se la represente antes o después de la penitencia. En su período de vida mundana aparece con ropas de cortesana. En los Autos Sacramentales o Teatro de los Misterios llevaba un peinado llamativo, pendientes en las orejas, mangas acuchilladas y guantes. Retirada en la Sainte Baume se la ve acostada y semidesnuda o vestida sólo con el manto dorado de su largo pelo rubio, resultando menos casta en penitencia que en sus extravíos. A partir del Renacimiento, la mayoría de los pintores encontraron en el tema de la Magdalena, desprovisto de todo carácter religioso, un pretexto para excitar la sensualidad (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 2001: 297).

En cuanto a las representaciones donde aparece solo la Magdalena, se pueden reducir a dos tipos: la de la unción, que tiene como atributo un vaso de perfumes y es la

imagen preferida por el arte de la Edad Media; y la de la Magdalena arrepentida, que tiene como atributo una calavera o la corona de espinas y es la elegida por el arte barroco de la Contrarreforma (Ídem).

II. 3. Los tipos iconográficos

En el siglo VI el papa san Gregorio Magno subrayó la función docente de las imágenes, cuya finalidad consiste en enseñar a los que no saben leer, convirtiéndose en aquella época en la Biblia de los analfabetos.

En el siglo XVI, la Iglesia católica potenció el uso de las imágenes para acercar a los creyentes a Dios a partir del Concilio de Trento (Sesión XXV, 3 de diciembre de 1563) frente a la Reforma protestante que negaba el culto a los santos, y dictó el decreto *De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus*, de tanta importancia para el culto, el arte y la literatura, específicamente para el nuevo tratamiento de la imagen de María Magdalena (García Álvarez, 2018: 67). Y entre todos los santos, el Concilio ensalzó la figura de María Magdalena por encarnar el mejor ejemplo del pecado, del arrepentimiento, del perdón y del penitente. Así María Magdalena, una de las santas de mayor culto en el cristianismo, cuyo tema es únicamente superado por la Virgen en cuanto a iconos femeninos (Sánchez Morillas, 2014: 13), se convirtió en uno de los santos más representados, cuyos rasgos biográficos y hagiográficos inspiraron a los más relevantes artistas de nuestro Siglo de Oro (Aladro, 2005: 106).

II. 3. 1. La Magdalena antes de su conversión

La vida cotidiana de María Magdalena antes de su conversión tenía también interés para los artistas; sin embargo, a pesar de la escasez de información de los Evangelios canónicos sobre esta parte de su vida, los artistas buscaron inspiración en textos profanos y leyendas. Entre otros, se pueden citar *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine y los *Autos Sacramentales medievales*, especialmente *La Mondanité de Marie-Madeleine* (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 2001: 301), título de una escena del *Misterio*

de la *Pasión* escrita por el francés Jean Michel¹⁹. Constituyen, por tanto, escenas normalmente anteriores a su conversión²⁰.

Sin embargo, será sobre todo la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine la que inspirará a los artistas, que la representarán en su vida mundana de cacería llevando un halcón sobre su puño, o danzando algún baile popular, ya que, «por entonces, la Santa prefería los bailes y los violines a los sermones» (Ídem). También surgirán escenas donde se la ve leyendo o tocando algún instrumento musical con ropas de cortesana. Habitual será asimismo la escena de María Magdalena con su hermana Marta quien la recrimina y la incita a volver al buen camino²¹ María, llamada también Magdalena, por el castillo de Magdalo en que vivió, perteneció a una familia descendiente de reyes. Magdalena era muy rica, y al tomar conciencia de su belleza y de su elevada posición económica, se dio más y más a la satisfacción de caprichos y apetitos carnales, de tal modo que las gentes la nombraban con el apodo de «la pecadora» (Vorágine, 1982: 383).

Entre las obras de la Magdalena antes de su conversión, se puede citar la famosa vidriera de *Notre Dame de Sablé del siglo XV. Magdalena entregándose a los placeres mundanos* forma pareja con *La Magdalena arrepentida* de la Sainte Baume (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 2001: 301). Asimismo, *La Magdalena antes de la conversión* (1515-1525), una de las dos tablas de un políptico sobre la santa, del Maestro de la Leyenda de la Magdalena (1480-1525)²².

De María Magdalena con un libro en las manos²³, podemos citar el óleo de la primera mitad del siglo XVI *María Magdalena leyendo* de Adriaen Isenbrandt (1490-1551), y los óleos de Ambrosius Benson *La Magdalena leyendo* (1525) y *María Magdalena leyendo* (1530). También la *Magdalena leyendo* (antes de 1483) de Roger

¹⁹ Los Misterios son dramas religiosos medievales que ponen en escena pasajes de la Sagrada Escritura. *El Misterio* de Jean Michel consta de 65.000 versos, distribuidos en diez jornadas, y requiere seis días para su completa ejecución. Entre lo costumbrista y truculento, Jean Michel propone a María Magdalena como arquetipo de Dama cortesana, caracterizada por su lenguaje, formas y compostura (Camps Luque, 2015: 23-24).

²⁰ <https://alenerarevista.wordpress.com/2010/01/11/iconografía-cristiana-santos-maría-magdalena-por-virginia-segui>, p. 12 (consulta: 17/3/2020).

²¹ <https://alenerarevista.wordpress.com/2021/01/11/iconografía-cristiana-santos-maría-magdalena-por-virginia-segui>, p. 13 (consulta: 17/3/2020).

²² Este maestro neerlandés debe su nombre a dos tablas con historias de esta santa. No ha sido identificado y parece derivarse de las escenas de la vida de la Magdalena. Algunas de sus obras las vinculan con artistas de Bruselas, donde parece que trabajó.

²³ Ensimismada en la lectura de un libro, María Magdalena reflexiona sobre su pasado con la mirada triste.

van der Weyden; y la *María Magdalena* (1592) de Jan Nagel, en Utrecht Netherlands. Asimismo, citar la *María Magdalena* (1500-1510) de Piero di Cosimo (1462-1522), de la Galería Nacional de Arte Antiguo. En todas estas pinturas aparece el tarro de ungüentos que la representan.

Por lo que respecta a su imagen tocando un instrumento que nos recuerda su anterior vida acomodada, será habitual representarla con un laúd y así lo vemos en las obras del Maestro del Medio Cuerpo Femenino, pintores del segundo cuarto del siglo XVI y cuya identidad sigue siendo discutida, que representan damas aristocráticas de medio cuerpo, leyendo, escribiendo o tocando un instrumento musical (Sánchez Morillas, 2014: 117).

El grabado holandés del Siglo de Oro jugó un papel fundamental en gran parte de los países europeos para transmitir los mensajes religiosos a la sociedad de aquella época, y así en el siglo XVI nos encontramos con el grabado de Lucas van Leyden *La danza de la Magdalena* de 1519, que es la que hemos seleccionado para analizar. Esta obra influyó en el grabado de Nicolás de Bruyn (1571-1656) *La danza de la Magdalena o Fiesta en un bosque* (1601), que presenta también una escena religiosa disimulada por una fiesta en un paisaje idílico, donde hay música, danzas, arboledas, un puente y un conjunto palaciego al fondo (Sanjurjo, 2015: 206).



Figura 15. *La danza de la Magdalena*. Lucas van Leyden. 1519

Para el estudio de esta etapa de la vida de la Magdalena, hemos seleccionado la estampa del famoso artista holandés Lucas van Leyden (Figura 15) que muestra a la santa antes de su conversión, una mujer que primero fue muy rica y bella, conocedora de los placeres del mundo (Vorágine, 1982: 383).

En la estampa solo la aureola permite identificar a la santa que se desenvuelve en una escena pastoril propia de un cuento de *Boccaccio*. El tema está tratado como una auténtica obra de género, donde la composición se estructura colocando en primer plano la escena principal, en la que María Magdalena aparece de la mano de un caballero paseando entre grupos de parejas que nos recuerdan el amor cortés. A continuación, se van añadiendo escenas secundarias en diversos planos que se van alejando hacia el fondo, todo dentro de un paisaje rítmico, como unos músicos que alegran la partida campestre junto a un laureado poeta. En un segundo plano se aprecia una escena de caza, afición por preferente de la nobleza, en la que se puede observar a la Magdalena montada a caballo, cazando un ciervo con un grupo de alegres compañeros (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 2001: 301). Finalmente, en un tercer plano podemos observar cómo la Magdalena asciende al cielo elevada por cuatro ángeles.

La escena se caracteriza por un sentido gigantesco en la composición de las figuras, el uso de la perspectiva aérea, el detallismo de los ropajes y el naturalismo en la caracterización de los personajes.

II. 3. 2. Marta reprochando a María su comportamiento mundano

Las pinturas del Siglo de Oro fueron fieles a la confusión creada por «el problema de las tres Marías»²⁴, en la que María de Betania es identificada con María Magdalena por la Iglesia Católica Romana, y el modelo pictórico acabó por introducir en escena a su supuesta hermana Marta de Betania quien, como mujer prudente y modelo de pureza, la aconsejaría para que siguiera el camino recto. Marta y María aparecen juntas en varias ocasiones en los Evangelios, aunque en ningún texto se indica que María de Betania fuese una mujer pecadora (Lc 10, 38-42; Jn 11, 1). Así se presentará a las dos hermanas en una conversación sobre la conversión en una mesa, donde Magdalena aparece engalanada y circundada por varios objetos: un espejo, joyas, peines y flores (Sánchez Morillas, 2014: 120).

²⁴ Esta identificación ya ha sido estudiada en el capítulo anterior.

En estos siglos abordaron este tema, entre otros, Bernardino Luini en *La conversión de la Magdalena* (1520), del Museum San Diego; Michelangelo Merisi Caravaggio en *Marta y María* (1598), Detroit; Carlo Saraceni en *Marta y María Magdalena* (1605-1610), Museo de Nantes; Guido Cagnacci en *Marta reprendiendo a María por su vanidad* (después de 1660), conservada en el Norton Simon Museum, Pasadena.

Para el estudio de este tipo iconográfico, analizaremos las obras de Caravaggio y Saraceni.



Figura 16. *Marta y María*. Caravaggio. ca. 1598.
Instituto de Artes de Detroit

La escena que Caravaggio²⁵ representa en esta obra (Figura 16) tiene lugar cuando Marta re crimina a su hermana María su actitud mundana y falsa, mientras esta manifiesta un aspecto triste. Es el momento en que se inicia su conversión. Por otro lado, el cuadro tiene semejanza con la imagen de una mujer joven servida por su dama de honor.

El tema religioso queda reducido al mínimo frente al aspecto cortesano y de género de la escena. La vanidad femenina se hace patente mediante el elegante y rico vestido, el cuidado peinado de la dama, la florecilla, el peine de marfil y especialmente

²⁵ Michelangelo Merisi (1571-1610), pintor italiano, está considerado como el primer gran exponente del Barroco. Fue llamado el Caravaggio por el nombre de la pequeña población lombarda de donde procedía, aunque según han descubierto recientes investigaciones, había nacido muy probablemente en Milán. En esta ciudad, en 1584, entró de aprendiz en el taller de Simone Peterzano, pintor que se preciaba de ser «discípulo» de Tiziano (Milicua, 1991: 382).

en el espejo, símbolo de Venus «que recuerda la coquetería de la Magdalena como emblema de la lujuria y del orgullo» (Delenda, 2001: 284). Solo el título de la pieza hace referencia a su significado religioso, pues ningún otro componente en el óleo podría sugerir que no es una obra profana.

En la composición de la pintura, una Marta mal vestida observa sorprendida a una Magdalena engalanada con un magnífico vestido morado y blanco con mangas rojas, el pelo recogido, sin joyas, salvo un anillo dorado en la mano izquierda. Esta observa con altivez a su hermana, que se considera la escogida por el Señor, mientras apoya el brazo sobre un gran espejo convexo veneciano, atributo habitual de las cortesanas en la pintura, en el que se refleja su mano izquierda que señala la luz procedente de una ventana que, supuestamente, se encuentra detrás del espectador (Haskins, 1996: 286). La luz que incide en él simbolizaría a Jesucristo cuya presencia no está representada en el óleo. Una masa sin forma en el interior de un tarro situado sobre la mesa simbolizaría la Unción en Betania, y la flor que acerca con la mano derecha al corazón podría ser azahar o nardo²⁶ del que estaba hecho el perfume tan caro con el que María ungió los pies de Jesús y que narra el evangelista san Juan²⁷.

Mediante su conversión María Magdalena ha adquirido sabiduría, y así se convierte en sumo ejemplo de la vida contemplativa, opuesto a vida activa personificada en Marta, reforzando así la doctrina tridentina de la fe y las buenas obras (Ibidem: 286-287).

La imagen no estaría considerada por la normativa de Trento como una imagen sencilla que cualquier iletrado pudiera entender, pero hay que decir que el cuadro era un encargo privado. El ingenio del pintor consiste en la sencillez aparente para explicar un episodio bíblico.

²⁶ Planta frecuentemente citada por los autores orientales. Se extraía del nardo uno de los más preciosos perfumes que evocan cualidades regias. «En sus comentarios del *Cantar de los Cantares*, los padres de la Iglesia presentan el nardo como símbolo de humildad; lo cual rompe un poco con el carácter real y suntuoso de este perfume. Pero la interpretación simbólica resuelve el problema: el nardo es una pequeña gramínea que crece sobre todo en regiones montañosas; prensando las raíces de esta planta se obtiene el más maravilloso perfume. Así pasa con la humildad, que da los frutos de la santidad más sublime» (Chevalier, 1999: 743). Por consiguiente, se considera el nardo como el olor de la santidad.

²⁷ Jn 12, 3: «María, tomando una libra de perfume muy caro, de nardo puro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos». También el evangelista Marcos al narrar la Unción en Betania habla del «frasco de alabastro con perfume de nardo puro de mucho precio», pero en esta escena nos dice que «rompiendo el frasco, lo derramó sobre su cabeza», añadiendo Jesús que se había anticipado a embalsamar su cuerpo para la sepultura (Mc 14, 3-8).



Figura 17. *Marta y María Magdalena*. Carlo Saraceni. 1605-1610.
Colección particular

Este óleo (Figura 17) de Carlo Saraceni²⁸ describe una escena de género y naturaleza muerta, en la que sigue muy de cerca la misma representación de Caravaggio de Marta y María, que contiene un mensaje implícito de tipo religioso al ser una obra realizada para coleccionistas privados. En el cuadro aparecen Marta y María Magdalena, las dos hermanas de Lázaro, a quien Jesús resucitó.

En el centro María Magdalena, con el pelo recogido y recortado con lazos y piedras preciosas, los vestidos suntuosos, que ponen de manifiesto la vanidad y riquezas mundanas, habla con Marta a la izquierda, cuyo gesto con la mano tiene un carácter conferenciante, con el que parece recriminarle su vida anterior de placer y pecado. Contrasta el rostro ensombrecido de Marta con la luz que ilumina el de su hermana.

María sostiene con su mano derecha junto a su pecho una flor blanca de nardo, del que estaba hecho el perfume de la Unción a Jesús, y con su izquierda señala una botella de aceite, quizás también alusiva a la Unción, colocada sobre una base de piedra alta en el borde derecho de la imagen. Frente a ella, una botella de vidrio transparente, ovalada, con un gran ramo de flores junto a una botella de estera. De acuerdo con la visión

²⁸ Carlo Saraceni (1579-1620) fue un pintor veneciano del primer barroco, uno de los primeros tenebristas seguidores de Caravaggio, del que captó su iluminación «dramática», sus figuras monumentales y los detalles naturalistas en sus composiciones. Trabajó en la Academia *San Lucas* de Roma desde 1607 (<https://www.museodelprado.es.Saraceni>, p. 1 (consulta: 12/4/2022)).

pictórica de la época, estos objetos se consideran aquí como adiciones de naturaleza muerta para personas religiosas.

El estilo de pintura con un contorno nítido y un efecto de color claroscuro acentuado muestran claramente la influencia de Caravaggio. Asimismo, la luz le sirve como elemento de refuerzo compositivo y como forma de acentuación de los efectos dramáticos²⁹.

II. 3. 3. Magdalena renunciando a sus joyas

María Magdalena despojándose de sus joyas como símbolo de renuncia a las vanidades mundanas no aparece mencionado en los Evangelios canónicos, sino que es un producto tardío introducido por el teatro de los misterios, especialmente los *Misterios de la Pasión* de Jean Michel. Sin embargo, será habitual la escena de María Magdalena renunciando a sus joyas y hábitos mundanos en las obras de los pintores flamencos, franceses, españoles o mexicanos del siglo XVII (Delenda, 2001: 288).

En las imágenes de los santos, son los atributos los que permiten su identificación a partir de objetos, símbolos o actitudes que los singularizan. Mientras que ciertos escenarios, como jardines, desiertos, campos, entre otras posibilidades, configuran el modelo narrativo que da cuenta de un momento clave de sus vidas (Torres Hernández, 2014: 26-27).

Entre los atributos vinculados con María Magdalena en su etapa libertina como pecadora se encuentran las imágenes de las joyas, los vestidos lujosos, el espejo como reflejo de la vanidad y el cuidado corporal. Asimismo, a esta primera etapa de su vida correspondería como escenario «una habitación lujosa que destaca la supuesta riqueza de María Magdalena» (Ídem).

Para este tipo iconográfico muy representado en estos siglos, se pueden citar, entre otros: la *Magdalena despojándose de sus vestiduras* (siglo XVI), óleo anónimo del Museo Nacional del Prado; la *Magdalena arrepentida*, del pintor Charles Le Brun (s. XVII), donde las joyas se desperdigan por el suelo bajo los pies de una angustiada Magdalena (Sánchez Morillas, 2014: 119); la *Sainte Madeleine renonçant aux vanités du monde*, de Luca Giordano (1634-1705), del Museo de Bellas Artes de Dunkerque; la

²⁹ <https://www.mcncbiografias.com.Saraceni>. (consulta: 12/4/2022).

Magdalena despojándose de sus joyas (1685) del Museo de Bellas Artes de Asturias, de Alonso del Arco (1635-1704).

Para el análisis de este tipo iconográfico, hemos seleccionado las *Magdalenas* de Artemisia Gentileschi, Otto van Veen y Juan Correa.

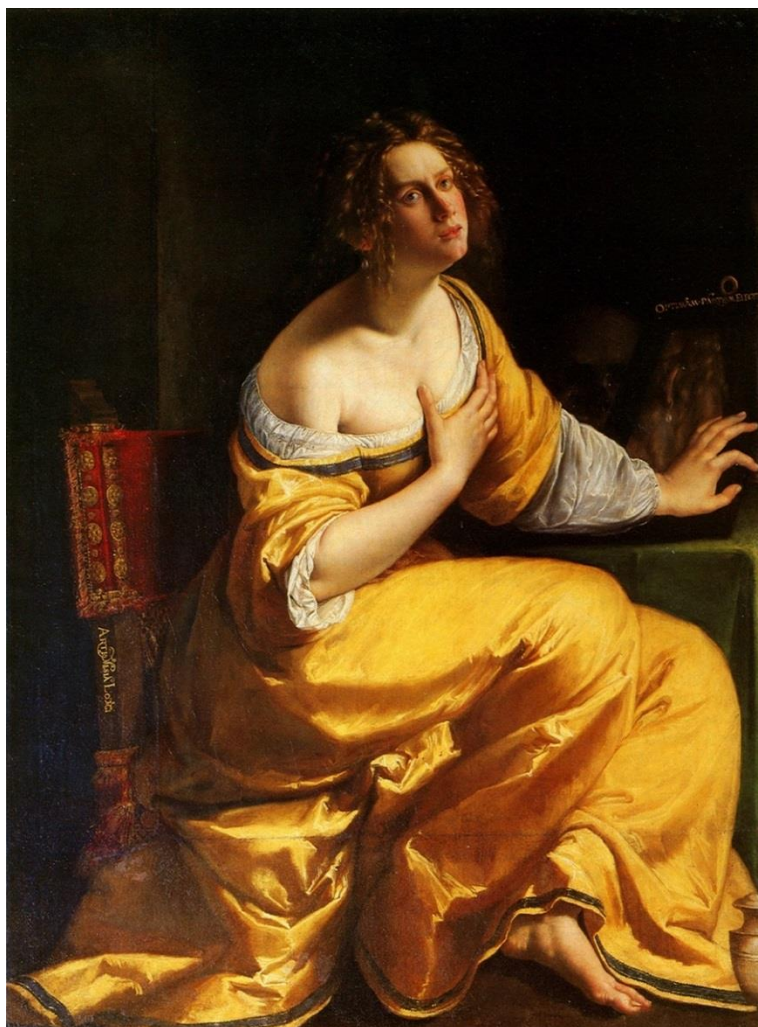


Figura 18. *La conversión de María Magdalena*. Artemisia Gentileschi. Ca. 1615-1616. Palacio Pitti. Florencia

Esta admirable *Magdalena* (Figura 18) de Artemisia Gentileschi³⁰, de la que hay otra versión diferente en la catedral de Sevilla, fue probablemente un encargo del gran duque Cosimo de Toscana, el año 1620, como regalo para su esposa, la archiduquesa

³⁰ Pintora barroca italiana (1593-1654), representante del caravaggismo, es una de las artistas italianas más importantes del siglo XVII. Comenzó su formación artística en el taller de su padre, el pintor toscano Orazio Gentileschi (1563-1639), desarrollando en sus cuadros temas históricos y religiosos. Muy famosas fueron sus pinturas de personajes femeninos como Lucrecia, Betsabé, Judith o Cleopatra, en los que se han reconocido características feministas. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/gentileschi-artemisa/699ae686-7bf1-4a29-b88f-86ebdc035f3c> (consulta 20/03/2023).

María Magdalena de Austria, gran duquesa de Toscana (Haskins, 1996: 287). Artemisia lleva a cabo una versión de María Magdalena cercana al naturalismo y al claroscuro. Se trata de la Magdalena promovida por la Contrarreforma que se identifica con el pecado y se distancia de su imagen apostólica, lugar reservado solo a los hombres.

María Magdalena, con cabellos rubios y rizados, se encuentra sentada de perfil en el interior de una estancia lujosa, con su espalda ligeramente reclinada hacia el frente. Detrás de su asiento se aprecian tres cofres apilados, todos decorados con filigrana de oro. Del lado derecho de la imagen se observa un pequeño buró cubierto con un mantel verde. En la parte superior de la imagen no se aprecia más que una profunda oscuridad, de acuerdo con el tenebrismo de la estética de la pintura, mientras que la parte inferior la dominan los pliegues del vestido de la Magdalena.

Aparece aquí en el momento de su conversión, rechazando con un gesto de la mano izquierda las joyas, atributos de la *vanitas*, como lo es también el espejo en el que se ven reflejados su perfil y los pendientes de perlas y que simboliza, como en el cuadro de Caravaggio *La conversión de la Magdalena*, la Verdad (Ídem). Asimismo, el uso de un modelo del natural, como sucede en la pintura de Caravaggio, acerca el tipo religioso al feligrés contemporáneo. Las palabras inscritas en el marco del espejo *Optiman partem elegit* (eligió la mejor parte), y su mano derecha que se lleva al pecho son señales de su conversión (Ibidem: 287-288); mientras que el tarro que aparece discretamente a sus pies desnudos, sea posiblemente una referencia a la *Unción en Betania* que la identifica. Magdalena viste un suntuoso vestido color damasco, muy escotado, del que sobresale una blusa. Este color dorado de su vestido podría corresponder a los colores litúrgicos de su fiesta, que eran el blanco y/o dorado, siendo este último el color propio de los contemplativos (Ídem). La expresión de los ojos de la Magdalena, sin lágrimas pero que mira al vacío y manifiesta una infinita tristeza, remite al espectador que conoce la historia de la pintora y su sufrimiento³¹.

³¹ Cuando Artemisia tenía 18 años, el pintor Agostino Tassi, maestro de Artemisia y amigo de su padre, la violó, un suceso que se considera que tuvo influencia tanto en su vida como en su pintura.



Figura 19. *María Magdalena*.
Otto van Veen. Siglo XVII.
Colección particular



Figura 20. *Santa María Magdalena despojándose de sus joyas*.
Círculo de Otto van Veen. Siglo XVII.
Colección particular

Por modelos y técnica, Otto van Veen³² condensa el estilo que marcaría a Rubens en su juventud, antes de partir a Italia y de apoderarse del estilo barroco que generalmente se conoce como suyo. Muchas de las grandes obras de Rubens revelan el impacto de modelos femeninos de las Magdalenas de Otto van Veen (Sanzsalazar Jahel, 2019: 88).

El tema de la Magdalena fue tratado por el pintor con asiduidad. Los jesuitas de Flandes tuvieron un lienzo suyo con este asunto. Así lo confirman las dos obras sobre la Magdalena que vamos a comentar.

Procedente de una colección alemana donde se tenía como anónimo de la escuela holandesa, integra el coleccionismo español una bella tabla con *María Magdalena* (Figura 19) que ha sido restituida a Otto van Veen. Típico del estilo de Otto van Veen, caracterizado por las formas pesadas, estáticas y de escultórica monumentalidad, el rostro de la santa es uno de sus modelos recurrentes, repetido en otras santas además de sus Magdalenas, como en el de *Santa Catalina de Alejandría* y *Santa Lucía* (Ídem).

En *María Magdalena despojándose de sus joyas* (Figura 20), otra magnífica tabla, nos encontramos en el centro a María, que ocupa gran parte del cuadro. A su derecha, una mujer joven, su hermana Marta mirando fijamente al espectador; mientras que a su izquierda, un joven, su hermano Lázaro contemplándola y cogiendo con sus manos las

³² Pintor y dibujante (1556-1629) de gran prestigio en su época, activo en Amberes y Bruselas a fines del siglo XVI y comienzos del XVII. Hoy más conocido por haber sido el maestro de Rubens desde 1595 hasta 1598, es el ejemplo de *Pictor doctus*, pintor y humanista.

joyas que su hermana rechaza. En el fondo, a manera de una ventana pequeña en el lado superior derecho de la pintura, se observa una calle vacía con casas a ambos lados.

En las dos tablas sobre la Magdalena nos encontramos el mismo rostro con los ojos dirigidos al cielo y la boca entreabierta que expresa, con efectismo penitente y extático, la entrega de la bella cortesana a Cristo. Se trata de la misma tipología de belleza femenina de matrona con cuello robusto y rostro ovalado que encontramos en sus obras más conocidas y monumentales. Un fino velo transparente cubre el cabello recogido en una trenza alrededor de la cabeza, con mechones ondulados que caen a sendos lados sobre los hombros. Destaca la belleza de las carnaciones que conservan su frescor, y el modelado típico del rostro con sombras acusadas y sonrosadas veladuras en las mejillas. La perla que pende de la oreja y el pronunciado escote que deja entrever sus senos son recuerdo de la vida de meretriz a la que Magdalena renuncia, arrepintiéndose por sus pecados. Las hojas de laurel del escote aluden a los perfumes con los que ungió los pies de Cristo (Ibidem: 89).



Figura 21. *La conversión de Santa María Magdalena*. Juan Correa. 1689.
Museo Nacional de Arte. México

En esta obra del pintor Juan Correa³³ (Figura 21) observamos a María Magdalena, uno de los personajes religiosos que mejor mostraron las virtudes del arrepentimiento y

³³ Juan Correa (1646-1716) fue un pintor mulato novohispano, lo que no le impidió en aquellos tiempos hacerse con un hueco de honor en el panorama artístico y cultural del momento. Su pintura abarca tanto temas religiosos como profanos. Alcanzó gran prestigio y fama por la calidad de su dibujo y la dimensión de algunas de sus obras. Entre sus grandes aportaciones destaca la incorporación de angelitos novohispanos, morenos o de «color quebrado», con lo que quiso manifestar plástica y públicamente la igualdad espiritual de la condición humana, erigiéndose como un sello característico de su obra (Vargas Lugo, 1985).

de la penitencia. Como ya sabemos, su iconografía en la tradición medieval de Occidente unificó en una sola figura hasta nuestros días a tres personas distintas: la pecadora de Lucas, María Magdalena y María de Betania.

La conversión de santa María Magdalena es un lienzo de grandes dimensiones que constituye un ejemplo excepcional, cuya originalidad consiste en presentar la vida de la Magdalena en una secuencia que reúne en una misma obra las etapas de arrepentimiento y penitencia, incorporando en cada caso una riqueza notable en cuanto a sus atributos (Torres Hernández, 2014: 27).

En el lado izquierdo se encuentra la escena de la *nuditas criminalis*. Se trata del estado de desnudez espiritual relacionado con la falta de virtud; mientras que en el lado derecho se encuentra la *nuditas temporalis*, que manifiesta la renuncia de las posesiones materiales por voluntad propia³⁴.

En la *nuditas criminalis*, en el lado izquierdo de la composición frente al espectador, vemos una habitación llena de elementos que indican riqueza: una cortina roja de terciopelo; un buró, donde apoya la Magdalena su brazo derecho, cubierto de un paño aterciopelado. Sobre este mueble encontramos objetos de lujo en desorden frente a un espejo de buena hechura, que no refleja su imagen, indicando posiblemente la idea del desprecio cristiano por el propio cuerpo. Sentada frente al buró, el cuerpo de una mujer de tez blanca que representa a la Magdalena está de perfil y su rostro ligeramente inclinado a la izquierda. En la expresión de sus ojos llorosos y en el gesto de sus manos podemos adivinar que se trata de una Magdalena arrepentida. Sus largos cabellos son rubios y rizados, y se encuentran atados a su espalda. Su atavío es símbolo del lujo de una cortesana. A sus pies encontramos otra lujosa prenda de vestir, además de un cofre de joyas tiradas por el suelo que representan el desprendimiento de lo material. El frasco de perfume, el atributo más característico de la Magdalena, se encuentra vacío, indicador del tránsito entre los dos períodos de su vida (Ibidem: 28-29).

En la *nuditas temporalis*, en el plano derecho de la composición frente al espectador, observamos un pequeño jardín secreto ornamental formado por varios cuadros de flores con surtidores en el centro y al fondo un paisaje abierto. Ahí

³⁴ En el siglo XIV el monje benedictino Pierre Bercheur clasificó los diferentes tipos de desnudez del siguiente modo: *nuditas naturalis* es aquella con la que el hombre nace y muere, y que conduce a la humildad; *nuditas temporalis*, indica la carencia de posesiones materiales, ya sea debido a una elección personal, como en el caso de Cristo o los Apóstoles; *nuditas virtualis* es la desnudez de Adán y Eva anterior a la caída, símbolo de inocencia, que también podía designar la inocencia recobrada mediante la confesión; y *nuditas criminalis* que alude a la desnudez del pecado (Haskins, 1996: 258).

encontramos arbustos y una pequeña cascada de agua que desemboca en una depresión frente a una cueva, en cuyo interior distinguimos la figura de una mujer que descansa recostada en un ambiente más bien humilde, sin lujos y descalza. María Magdalena sostiene un crucifijo con su brazo derecho y frente a ella un libro cerrado sobre el que se apoya una calavera (Ídem).

II. 3. 4. Cristo en casa de Marta y María

María Magdalena ha sido identificada y confundida con María de Betania, porque la mujer «anónima» que ungió con un rico perfume la cabeza de Cristo en casa de Simón el leproso (Mt 26, 6-13 y Mc 14, 3-9) ha sido a su vez identificada con María de Betania, hermana de Marta y de Lázaro, amigos de Jesús (Amo Horga, 2008: 619).

Es el Evangelio de San Lucas el que va a inspirar las distintas representaciones de *Cristo en casa de Marta y María* a los artistas, aunque el evangelista indica que la casa era de la primera de las hermanas. Lucas relata la escena con estas palabras:

Cuando iban de camino entró en cierta aldea, y una mujer llamada Marta le recibió en su casa. Tenía ésta una hermana llamada María que, sentada también a los pies del Señor, escuchaba su palabra. Pero Marta andaba afanada con los múltiples quehaceres de la casa y poniéndose delante dijo: Señor, ¿nada te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo de la casa? Dile, pues, que me ayude. Pero el Señor le respondió: Marta, Marta, tú te preocupas y te inquietas por muchas cosas. En verdad una sola cosa es necesaria. Así, pues, María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada (Lc 10, 38-42).

Jesús iba hacia Jerusalén, y unos tres kilómetros antes pasó por Betania, la aldea de Lázaro, Marta y María, los hermanos a los que el Señor amaba profundamente. El diálogo de Jesús con Marta se caracteriza por un tono lleno de confianza, que nos manifiesta la gran amistad de Jesús con los tres hermanos. Marta se preocupaba y se inquietaba por muchas cosas disponiendo y preparando la comida del Señor; sin embargo, María prefería alimentarse de las palabras del Señor.

Orígenes (184-253), Padre de la Iglesia oriental, personifica en las figuras de Marta y María la acción y la contemplación. Pone de manifiesto que la relación entre vida activa y vida contemplativa es de mutua reciprocidad y complementariedad. Sin embargo, subordina la actitud de Marta a la contemplación de María, que es considerada mejor (Paiz Portugués, 2016: 17-18). Por consiguiente, a partir de Orígenes Marta ha

venido a ser como el símbolo de la vida activa, mientras que María lo ha sido de la vida contemplativa. Las dos actitudes son buenas, la clave está en saber unir los dos modos de vida.

Para san Agustín (354-430), en una interpretación eclesiológica de la escena de Lucas, Marta sería modelo de la Iglesia temporal y María de la Iglesia celestial. Pero no se trataría de una separación según el obispo de Hipona, sino de unir los caminos representados por ambas hermanas en la vida presente. Consistiría en una tensión para superar el peligro de dispersarse ante lo que preocupa en esta vida y alcanzar la Vida eterna, la única cosa importante y necesaria (Ibidem: 23-24).

Este episodio nos lo encontramos principalmente desde el arte de la Contrarreforma en adelante, concretamente en el siglo XVII, cuando el ambiente doméstico se usa normalmente para ofrecer una representación realista, y el tema se presenta como una obra sola más que en ciclos de la Vida de Cristo, o en la vida de María Magdalena.



Figura 22. *Cristo en casa de Marta y María*. Tintoretto.
Ca. 1580. Alte Pinakothek, Múnich

Numerosos son los artistas de los siglos XVI y XVII que describen el tema. Entre ellos se incluyen Jacopo Bassano (1510-1592); Pieter Aertsen (1508-1575); Joachim Beuckelaer (1533-1574); Georg Friedrich Stettner (¿ -1639?); Rubens (1577-1640); Tintoretto (1518-1594); Rembrandt (1606-1669); Diego Velázquez (1599-1660); Johannes Vermeer (1632-1675); Jorge Manuel Theotocópuli (1578-1631).

Para el análisis de este tema hemos seleccionado las obras de Tintoretto, J. M. Theotocópuli, Velázquez y Vermeer.

Se trata de una obra tardía de Tintoretto³⁵ (Figura 22), en la que se puede observar la superación del manierismo, próximo ya al

³⁵ Su nombre real era Jacopo Comin (1518-1594), oriundo de Venecia, Italia. Hijo de un tintorero, de ahí el apodo de Tintoretto, pequeño tintorero o hijo del tintorero. Fue alumno de Tiziano, del que aprendió el arte del color y las sombras. Influyó en el Greco. Está considerado, junto a Veronés, el representante más importante de la Escuela Veneciana de la generación posterior a Tiziano. <https://es.wahooart.com>, Jacopo Tintoretto (consulta: 23/3/2020).

Barroco. El tema está tratado de manera distinta a sus representaciones anteriores, particularmente neerlandesas, porque no se centra en la escena de la cocina, sino que sobresalen las tres figuras, monumentales, relacionándose entre sí de un modo espontáneo. Hay una correspondencia entre los colores de las vestiduras de Cristo y la mujer que se encuentra en primer plano. Las figuras principales están situadas de forma circular. La composición se fundamenta en escorzos. El punto de fuga nos traslada desde Cristo hasta la puerta y el interior de la cocina, llevando la mirada del espectador hasta el fondo y, además, logrando reflejar el movimiento (Suckale, 2005: 182), por el que se interesa especialmente Tintoretto, como más tarde hará Rubens, anticipándose así al Barroco.

Tintoretto presenta la escena como si tuviera lugar en una casa cortesana, vestidas las dos mujeres con sus mejores galas, en un recurso que evoca a Veronés. El episodio transcurre en un interior. Cristo aparece a la izquierda de la composición, ante una mesa, en una postura forzada que es propia del pintor, iluminado por un potente foco de luz que aumenta los contrastes de luz. María se sienta junto a él, escucha sus palabras, mientras que Marta reprocha su actitud con un severo gesto, acusando con el dedo a su hermana. Alrededor de la mesa y ante la puerta de la casa se reúnen algunos discípulos mientras una joven se desvive en preparar la comida al fuego, en una extraordinaria imagen de una cocina entre la bruma de la lejanía y del fuego³⁶.

Entre los encargos que Jorge Manuel Theotocópuli³⁷ realizó, independientemente de su padre, el más importante es el de los lienzos del retablo mayor de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Titulcia³⁸ del siglo XVII (Wethey, 1967).

Este lienzo de *Cristo en casa de Marta y María* (Figura 23) es una copia del cuadro del mismo asunto y dimensiones mayores procedente del Retablo dedicado a Santa María Magdalena, que formaba parte de este junto a otras cinco piezas más: *El tránsito de la Magdalena*, *Aparición del Ángel a la Magdalena*, *Noli me tangere*, *la Verónica* y *Cristo en casa de Simón*³⁹.

³⁶ <https://www.artehistoria.com.Cristo-en-casa-de-marta-y-maria>. (consulta 23/3/2020).

³⁷ Jorge Manuel Theotocópuli (1578-1631) hijo natural de El Greco y de doña Jerónima de las Cuevas, nació el primer año de la estancia de El Greco en Toledo. Pintor y arquitecto (obtuvo el cargo de maestro mayor de la Catedral de Toledo), se formó profesionalmente trabajando en el taller de su padre. Sin embargo, la influencia paterna le impidió desarrollar la personalidad que podía haber tenido. (López Martín, 2014: 71).

³⁸ Municipio español de la provincia y comunidad de Madrid perteneciente a la Comarca de las Vegas.

³⁹ <https://www.wordpress.com.elretablodetitulcia-el-greco> (consulta: 22/3/2020).

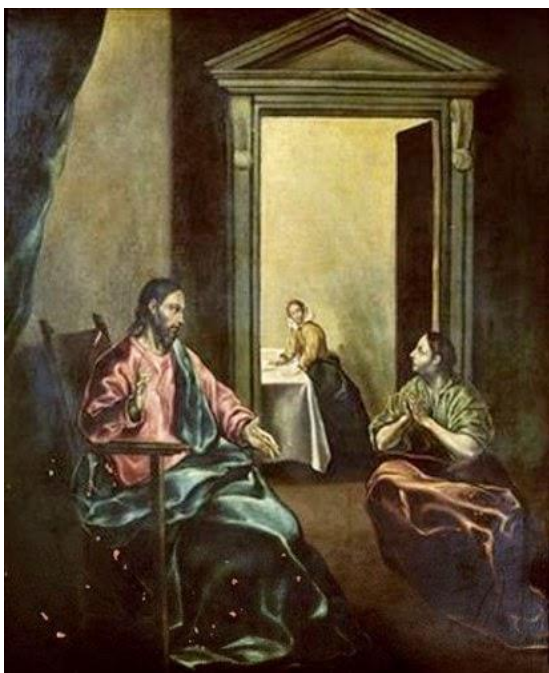


Figura 23. *Cristo en casa de Marta y María*.
Jorge Manuel Theotocópuli. Museo Lázaro
Galdiano, Madrid, 1609-1612

En el Retablo de Titulcia, Jorge Manuel Theotocópuli sigue el manierismo de su padre, del que toma el empleo de modelos alargados; sin embargo, comienza a distinguirse un estilo personal, aunque de calidad inferior al de su progenitor⁴⁰.

En esta obra de Jorge Manuel Theotocópuli, en primer término a la izquierda de la composición aparece Jesús sentado en una silla de madera, que se dirige a María sentada ante él, que le escucha arrobada y con las manos juntas. Al fondo, en otra estancia se ve a Marta preparar la mesa. Ambos espacios están separados por una puerta adintelada con

molduras clásicas, y rematada en frontón, división realizada quizás para resaltar en primer término la supremacía de lo espiritual por encima de las cosas materiales.

Es interesante y original el tratamiento luminoso de la obra, con un primer plano casi en penumbra, mientras que la luz penetra por el vano iluminando a las figuras de Jesús y de María. Asimismo, se observa una identificación entre los colores de las vestiduras de Cristo y María, que nos recuerda a Tintoretto.

Velázquez realiza este lienzo (Figura 24) en Sevilla en la primera etapa de su carrera artística o época de juventud, el período sevillano, que se caracteriza por el estilo naturalista (Checa Cremades: 2008). Como sucede con frecuencia en la pintura barroca, la escena principal se presenta en segundo plano, donde se puede observar a Jesús que habla con las hermanas Marta y María. Los personajes que aparecen en primer plano, la anciana y la sirvienta, no se mencionan en la escena evangélica. Asimismo, otra corrección del pintor sería que la anciana no se correspondería por edad con Marta quien, al ser hermana de María, sería mucho más joven (Fernández Arévalo, 2014: 4-5).

El tono de cotidianidad le otorga a esta pintura un atractivo especial, que deja en un fondo remoto el episodio que da título al cuadro, pasando a un primer plano de la escena rudos personajes del pueblo y un minucioso bodegón donde se juntan objetos de

⁴⁰ <https://dbe.rah.es/biografias/8663/jorge-manuel-theotocopuli> (consulta: 20/04/2022).

la vida cotidiana. En el cuadro adquieren gran importancia la cocina, las mujeres, el pescado, las vasijas y los elementos más humildes.

El espacio del lienzo aparece dividido en dos zonas: una mayor en la que destaca una anciana dando instrucciones a una cocinera, bodegón de gran calidad plástica, y en el ángulo superior derecho, como al fondo de una ventana o espejo, la escena bíblica.

El cuadro reúne elementos propios del género del bodegón con figuras, realizado con frecuencia por el joven Velázquez. En primer término aparece una mujer joven que trabaja en la cocina con un almirez; en la mesa hay dos platos de barro con huevos y cuatro pescados por cocinar; también se hallan un jarro de barro vidriado en su mitad superior, una guindilla y algunos ajos, poniendo el pintor el acento en el tratamiento diferenciado de sus texturas y brillos. A la espalda de la mujer joven, una anciana parece reprenderla con el dedo índice de su mano derecha. El naturalismo con que Velázquez trata esta parte del cuadro sitúa al espectador ante una escena cotidiana, retratando así cualquier cocina sevillana de su época. Sin embargo, el dedo de la anciana dirige la mirada del espectador hacia un recuadro situado a la derecha en el que se percibe la que sería la escena principal, situada en segundo plano: en una habitación posterior Jesús conversa con María, sentada en una especie de tarima a sus pies según la costumbre femenina de la época, mientras que Marta, en pie, reprocha la actitud de su hermana.



Figura 24. *Cristo en casa de Marta y María*. Velázquez. 1618.
National Gallery de Londres

Se ha señalado como precedente del recurso de Velázquez a la duplicidad espacial y la composición invertida, que relega la escena principal al segundo plano y la introduce en un contexto narrativo diverso, de manera que el hecho religioso aparezca inmerso en el mundo cotidiano, la influencia de la pintura flamenca e italiana del Renacimiento.

La originalidad de representar una escena de cocina y bodegón con una escena religiosa en el fondo no fue algo nuevo. Velázquez toma principalmente como ejemplo a los pintores manieristas de los Países Bajos Pieter Aertsen (1508-1575) y a su discípulo y sobrino Joachim Beuckelaer (1533-1574), cuya obra (Figura 25) pudo conocer nuestro pintor. Aertsen sería la fuente primera de esta *profanación* de un tema sacro (Gállego, 1968: 311).



Figura 25. *Cristo en casa de Marta y María*. Joachim Beuckelaer. 1568.
Museo Nacional del Prado. Madrid

Pero estas *cocinas de la gula* no son iguales a las austeras cocinas de Velázquez, que se encuentran en una pequeña habitación en penumbra, tratada con recogimiento casi conventual, que nos recuerda la afirmación de santa Teresa según la cual «Dios anda también entre los pucheros»⁴¹.

Distinta a las composiciones flamencas que podrían haber inspirado a Velázquez, la escena confiere significado sagrado a este cuadro de género con fondo religioso o especie de «bodegón a lo divino» en expresión de Emilio Orozco y no se encuentra comprendida dentro del mismo espacio de la cocina, como lo está en aquellas, sino en

⁴¹ Libro de *Las Fundaciones* de Santa Teresa de Jesús (Herráiz, 1997: 757).

una especie de «cuadro dentro del cuadro» según José Camón Aznar, un espejo para José López-Rey o un ventanuco abierto en la cocina, como afirma Jonathan Brown. De todas maneras la técnica pictórica de enmarcar la escena del fondo, que elimina el deseo de presentar el hecho histórico como si fuera presente, realza según Peter Cherry su función como clave interpretativa, a la vez que establece una conexión entre los dos planos, vinculados por el gesto de la anciana, que estaría dirigiendo la mirada del espectador hacia el asunto de la ventana y llamando la atención de la doncella a la que se increpa, de manera que el ejemplo bíblico se ofrece como comentario de un acontecimiento diario acercado al presente.

Por otro lado, existen distintas opiniones sobre el papel de las mujeres del primer plano, que podrían entenderse como parte del relato evangélico o como elementos de enlace entre el episodio sagrado y la lección moral de valor universal que de él se desprende. En cuanto a la figura de Marta, para algún crítico esta sería tanto la anciana que en el segundo plano conversa con Jesús como la que en el primer plano se dirige a la joven cocinera.

Sin embargo, según Julián Gállego Marta estaría representada en la joven cocinera afanada en las tareas domésticas y la anciana tendría el papel de intermediaria entre las dos escenas, acusando a María ante Marta de inactividad, de donde el gesto enfadado de la cocinera que no tardará en quejarse a Jesús (Gállego, 1968: 311).

Se puede hablar de bodegón «desdoblado», en el que interrelacionan dos realidades: la cocina o mundo real, formando parte del mundo del espectador, y la ilustración evangélica o mundo espiritual. En esta dirección, Jonathan Brown (Brown, 1991: 97), seguido por Peter Cherry y Manuela Mena, interpreta el cuadro como una alegoría de las vidas activa, cuadro grande, y contemplativa, cuadro pequeño, representadas respectivamente en la tradición cristiana en Marta y María, ambas necesarias, pero debiendo subordinar el sustento material al espiritual, que al final será el único que cuente, lo que vendría a recordar la anciana, llena de sabiduría, que desviando la atención de la cocina dirige la mirada del espectador hacia el fondo⁴².

⁴² Catálogo de la exposición (1999): *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.



Figura 26. *Cristo en casa de Marta y María*. Johannes Vermeer. 1655.
Scottish National Gallery. Edimburgo

Cuarenta años después de que Velázquez pintara su cuadro de *Cristo en casa de Marta y María*, Johannes Vermeer⁴³ creó su propia versión de la escena bíblica (Figura 26).

⁴³ A Johannes Vermeer (1632-1675), aunque no fue un pintor famoso en su tiempo, en nuestros días se le considera la gran figura del siglo XVII holandés, después de Rembrandt. Lo que más atrae de su pintura son lo inusual de la temática, la fuerza de la composición y el empleo de pocos colores, claros y brillantes. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/Vermeer.htm> (consulta 20/03/2023). Su obra conocida es reducida, unas 45 pinturas, al ser realizada por encargos para mecenas. Adscrito al Barroco; sin embargo, su obra resulta única en el sentido de ser muy personal y por eso difícil de enmarcarla en un estilo. Poco dado a temas históricos y bíblicos en general, lo que conservamos pertenece a su etapa temprana.

La historia que trata era un tema frecuente en la pintura de los siglos XVI y XVII, ya que en ella se refleja bien el problema de las buenas obras señalado por los protestantes, quienes daban preeminencia a la fe sobre las obras (la salvación sólo por la fe), malinterpretando el pensamiento de san Pablo⁴⁴. Para la Iglesia católica la fe es el principio de la salvación humana, pero junto a ella es necesaria la cooperación de la voluntad humana para alcanzar la gracia de la justificación.

Este óleo es una obra compuesta sobre la base de otra del pintor flamenco Erasmus Quellinus II⁴⁵.

Se trata de una composición sencilla en comparación con otras obras posteriores y en forma de pirámide. Marta, con una cesta de pan en la mano, se encuentra situada detrás de Jesús, quien aparece sentado en una silla y cuya cabeza está rodeada de una tenue aureola. En primer plano está sentada María en una banqueta, que apoya la cabeza en su mano derecha. El gesto de María parece indicar reflexión. Como señal de devoción frente a Jesús, no lleva zapatos. El brazo extendido de Jesús señalando a María con la mano parece decir que esta se había decidido por la mejor actividad. En esta obra Vermeer empleó contrastes de color fuertes entre el blanco del mantel y el rojo del corpiño de María, así como con el azul de la toga de Jesús⁴⁶.

El maestro de Delft, ciudad de los Países Bajos donde nació, utiliza una composición piramidal propia del Renacimiento, renunciando a cualquier referencia espacial que no sean las paredes de la habitación, para concentrar de esta manera la enseñanza que desea transmitir. Ese mensaje haría alusión a la oposición entre vida contemplativa y vida activa, oposición muy debatida entre los humanistas de la época.

En este cuadro encontramos su admiración por la oposición entre las tonalidades claras y oscuras, como el blanco del mantel y la camisa de Marta frente al azul del manto de Cristo o el rojo bermellón de la camisa de María. También destaca su admiración hacia la luz intensa que provoca contrastes, influencia de los pintores holandeses seguidores de Caravaggio. Su composición es menos retórica que la de los

⁴⁴ En su Epístola a los Romanos (3, 21-31), san Pablo trata sobre la justificación gratuita por medio de la fe en Cristo.

⁴⁵ Pintor y dibujante flamenco (1607-1678). Colaboró en varias ocasiones con Rubens, siendo la de mayor repercusión en España la decoración de la Torre de la Parada, para la que realizó seis cuadros entre las obras encargadas por Felipe IV, según los bocetos de Rubens. www.museodelprado.es/quellinus-ii-erasmus. (consulta 15/03/2023).

⁴⁶ <https://tiposdearte.com/Vermeer> (consulta: 22/3/2020).

demás artistas holandeses de este momento, rechazando la anécdota al captar de un golpe de vista el gesto de Cristo, la condición de las mujeres y la grandeza del asunto⁴⁷.

En la tradición iconográfica el tema del contraste entre la vida activa y la contemplativa era un pretexto para pintar escenas de cocina, con extensos fragmentos de naturaleza muerta. Sin embargo, Vermeer redujo al mínimo la ambientación y limitó la representación de los alimentos a un único cesto de pan, referencia quizás a la Eucaristía. La actitud del íntimo diálogo entre las figuras confirmaría, frente a la Reforma protestante, la necesidad de que a la fe, representada en María, también tiene que acompañar las buenas obras y actos de misericordia, simbolizados en Marta⁴⁸.

II. 3. 5. Magdalena portadora del vaso de ungüentos

Son varios los pasajes evangélicos que han dado origen a una de las imágenes más emblemáticas de la Magdalena, que aparece en solitario llevando como atributo un frasco de alabastro que contiene los perfumes o ungüentos olorosos con los que ungirá a Cristo⁴⁹.

San Lucas nos dice en el capítulo 7, 37-39 que una mujer pecadora, movida sin duda por la gracia, acudió a casa de Simón el Fariseo atraída por la predicación de Cristo y lo que se decía de Él : «Y he aquí que había en la ciudad una mujer pecadora que, al enterarse que estaba sentado a la mesa en casa del fariseo, llevó un vaso de alabastro con perfume, se puso detrás a sus pies llorando y comenzó a bañarlos con sus cabellos, los besaba y los ungía con el perfume». Se trata de una de las unciones, en los pies de Jesús.

Por otro lado, los evangelistas san Mateo en el capítulo 26, 6-8 y san Marcos en el capítulo 14, 3, narrando ambos la misma escena de la unción en Betania en la casa de Simón el leproso, pero en esta ocasión en la cabeza de Cristo, mencionan a una mujer que llevaba un frasco de alabastro con un perfume de nardo puro de mucho precio.

El tarro de ungüento la relaciona con las cinco vírgenes necias y las cinco vírgenes prudentes quienes, en la parábola de Mt 25, esperan la llegada del esposo.

⁴⁷ <https://artehistoria.com/Vermeer> (consulta: 29/3/2020).

⁴⁸ <https://pinturasepocas.blogspot.com/Vermeer> (consulta: 29/3/2020).

⁴⁹ Se dice que el tarro fue preservado en la iglesia de Saint Víctor, de Marsella, donde el dominico Silvestro de Prierio dijo haberlo visto en 1497; el monasterio de Saint Sever, en Les Landes, llegó a proclamar la posesión de una parte del ungüento, pues María Magdalena no lo había rociado todo sobre los pies de Cristo (Haskins, 1996: 246).

María Magdalena, lista con su tarro de unguento, contrasta con las vírgenes necias que no tenían aceite en sus lámparas y se perdieron la venida del esposo (Haskins, 1996: 246-247).

El alto precio del perfume que señalan los Evangelios debió de inspirar a Santiago de la Vorágine cuando describió en la *Leyenda Dorada* a la Magdalena como una mujer procedente de una rica familia (González Hernando, 2015: 86).

Desde los inicios de su representación, la imagen de María Magdalena se ha retratado acompañada por un elenco de atributos que han ayudado a identificarla con propiedad entre el grupo en que fuese presentada y han evitado la confusión de su imagen con la representación de otras santas mujeres (Sánchez Morillas, 2014: 96). Sin embargo, su atributo más antiguo, típico y constante es el vaso de perfumes de alabastro u orfebrería, cuyo contenido esparce sobre los pies de Jesucristo, en su cabeza o el que llevara al Santo Sepulcro con las otras dos Santas Mujeres. Dicho vaso está cerrado, pero a veces ella levanta la tapa (Réau, Tomo 2/vol. 4, 2001:297), sobre todo en aquellas imágenes procedentes del norte de Europa y efectuadas en el siglo XVI, permitiendo así que se propague el «olor de santidad» y penetren en él las influencias celestiales (Haskins, 1996: 246).

Creyendo que el contenido del tarro que porta María Magdalena contiene mirra, algunos han llamado a las Santas Mujeres que acuden al sepulcro las *myrróforas* (portadoras de mirra); pero ellas llevaban diversos perfumes, no solamente mirra, y el nombre correcto sería *myróforas* (del griego múron, «perfume»). Se le llama alabastrón al jarro donde se guardaban perfumes, y al menos uno de ellos estaría compuesto por mirra diluida en aceites, dado que era el producto usado por griegos y romanos para embalsamar (Sánchez Morillas, 2014: 96).

El bote representado no siempre fue fiel a los Evangelios. Aunque se pueden encontrar recipientes opacos que pudieran ser de alabastro, la variedad fue grande, y así hallamos desde recipientes de cristal traslúcido hasta otros metálicos, pasando por recipientes cerámicos al modo de albarellos o botes de botica (González Hernando, 2015: 86).

El tarro o alabastrón se convirtió a partir del medievo en el atributo más común de María Magdalena, símbolo en los tiempos antiguos y modernos de lo Eterno Femenino, contenedor de la vida y la muerte. La devota «perfumadora de Cristo» como la llama Pseudo Rabanus Maurus, lleva el valioso unguento para ungir el cadáver de Cristo (Mt, 28, 1; Mc, 16, 1; Lc, 24, 1 y Jn 20, 1) tal y como, según se cree, hizo durante su vida. El

ungüento representa las «profundas tentaciones y los secretos del corazón», y el tarro, «el santuario más íntimo del corazón, lleno de fe y de caridad» es el receptáculo de la vida espiritual (Haskins, 1996: 246). Para el abate Corblet, el frasco hace referencia al banquete celeste, que puede ser el «emblema del cuerpo de los cristianos» (Delenda, 2001: 283).

En el siglo XIV el bote de ungüentos será casi el único elemento que acompañe a la santa sujetado por una o ambas manos y no reposará en el suelo como sucederá en siglos posteriores. Será en el siglo XV cuando la imagen de María Magdalena comenzará a complementarse con otros elementos, por lo que el jarro podrá reposar en el suelo bajo sus pies o cercano a su representación para evitar equívocos en su alusión. Será propio de esta época empezar a situar el tarro en manos de un hombre del acompañamiento fúnebre, mientras Magdalena se presenta con exacerbadas muestras de dolor y compasión (Sánchez Morillas, 2014: 96-97).

En una «suerte de retrato devoto», un género que gozó de gran popularidad a finales del siglo XV y principios del XVI, María Magdalena aparece de medio cuerpo con el tarro de ungüento, como en el panel de Rogier van der Weyden perteneciente al tríptico de Jehan Braque en el que tiene las mejillas bañadas de lágrimas (Haskins, 1996: 246).

En las pinturas del siglo XVI aparecerá un mayor surtido de modelos de tarros, aumentarán su tamaño y la laboriosidad de su ejecución. Muchos de ellos serán objetos de gran exquisitez e incluso mostrarán joyas engastadas en oro (Sánchez Morillas, 2014: 98). Destacará el modelo del albarello, el bote de farmacia por excelencia, y pueden encontrarse en las pinturas con o sin tapa. El uso de botamen farmacéutico para el tarro de ungüentos de la Magdalena tuvo sus inicios a mediados del siglo XV en las pinturas flamencas (Ibidem: 100).

En las pinturas del siglo XVII, el jarro de ungüentos perderá gradualmente su preponderancia y quedará relegado por los símbolos de la penitencia. Lo veremos escasamente en las pinturas de María Magdalena y su tamaño se irá reduciendo. Será más propia de este siglo su imagen semidesnuda en la gruta, acompañada del libro, la cruz y la calavera (Ibid.: 101).

Algunos investigadores como Camila Alves, verán la influencia del mito griego de Pandora en la representación de la Magdalena con el jarro. En este caso, como pecadora, sería ella la mujer portadora de los males de la humanidad. Esta interpretación se sustenta mayormente en las pinturas donde María Magdalena se presenta abriendo la

tapa del jarro. Si en los siglos XIV y XV el tarro aparece siempre cerrado, la tendencia mayoritaria del siglo XVI será capturar a Magdalena mientras lo abre (Ibid.: 103). Sin embargo, en otra interpretación la apertura del tarro aludiría a la propagación de la buena noticia de la Resurrección del Salvador. El frasco «es un depósito de vida; un vaso de oro puede significar el tesoro de la vida espiritual, el símbolo de una fuerza secreta. El hecho de que la vasija esté abierta por arriba indica receptividad a las influencias celestes» (Chevalier-Gheerbrant, 1999: 1049).

La imagen de María Magdalena en una representación aislada, portando el vaso de perfumes, logró una gran difusión durante los siglos XV, XVI y XVII. En unas ocasiones abriendo el tarro; en otras, sujetando con la mano el vaso cerrado.

Entre los muchos artistas de esta época que trataron este tipo iconográfico, se pueden citar los siguientes: Lucas Cranach El Viejo (1472-1553), pintor y diseñador de grabados alemán; Andrea Solario (1460-1524), pintor italiano del Alto Renacimiento; Jan Provoost (1462-1529), uno de los pintores flamencos más famosos de su generación; Ambrosius Benson (1490-1550), pintor flamenco de presumible origen italiano; El Maestro de las Medias Figuras⁵⁰; El Maestro del loro (primera mitad del siglo XVI), pintor flamenco de nombre desconocido cuyo estilo guarda similitudes con las obras del Maestro de las Medias Figuras; El Maestro de la Leyenda de la Magdalena, pintor flamenco activo entre 1510-1525; El Maestro de la Magdalena Mansi (1490-1530), pintor flamenco.

En alguna ocasión podemos encontrarnos a María Magdalena junto a otros personajes evangélicos portando los ungüentos. Es el ejemplo del óleo sobre tabla (Figura 27) *Las Tres Marías ante la tumba* (1470) del pintor polaco Nicolaus Haberschrack. La denominación conjunta se refiere a las tres Santas Mujeres, María Magdalena, que aparece en el centro identificada por su vestimenta de color rojo, María Salomé y María de Cleofás, que portan cada una los ungüentos para el cadáver de Cristo.

⁵⁰ Pintor flamenco del segundo cuarto del siglo XVI, identificado con Jean Clouet, Lucas de Heere y Hans Vereycke. Su nombre se debe a que una amplia serie de pinturas tienen como tema la representación de la figura de medio cuerpo de una mujer que lee, escribe o toca un instrumento musical dentro de una casa acomodada. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/medias-figuras-maestro-de-las/8f2b484d-01fb-439c-aa44-a9ffa80f0fcc> (consulta 20/03/2023).



Figura 27. *Las Tres Marías ante la tumba.*
Nicolaus Haberschrack. 1470.
Museo Nacional de Cracovia



Figura 28. *María Magdalena.* Rogier van der Weyden. 1452-1453.
Museo del Louvre. París

Para el estudio de este tipo iconográfico hemos seleccionado las obras de Van der Weyden, Quentin-Metsys y Jan van Scorel.

Este óleo (Figura 28) del pintor flamenco Rogier van der Weyden⁵¹ pertenece al *Tríptico de Jean Braque*, que consta de tres tablas que representan de izquierda a derecha a Juan el Bautista, la Virgen María con Jesús y San Juan el Evangelista, y María Magdalena. Cinco medias figuras, enlazadas por un paisaje común a las tres tablas.

Se trata de un retrato devocional portátil para uso privado, encargado por Jean Braque y su esposa Catalina de Bravante, que contiene una escena de salvación y redención. Los cinco personajes simbolizan las vías de salvación para el hombre. El tríptico con los paneles laterales cerrados presenta una calavera y un crucifijo que aluden a la Pasión y al monte Gólgota. Todo el conjunto una representa el ciclo pascual sin mostrar las escenas que le son propias; sin embargo, cada una de las figuras posee su papel en aquella historia.

⁵¹ Nombrado pintor flamenco de la ciudad de Bruselas, Rogier van der Weyden (1399-1464) realizó un arte de gran expresividad emotiva. Destacó por su minuciosidad y detallismo. Fue un notable retratista, cuyas composiciones calaron en la sensibilidad de las clases altas y de la burguesía en general. Su estilo es eminentemente «del norte», pero su obra está también influida por el arte italiano, del que copió la anatomía o las poses de algunos de sus retratos. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/weyden-rogier-van-der/2f4ef580-41c0-4756-a74c-d8ebda889668> (consulta 20/03/2023)

Cada tabla contiene unas anotaciones en latín, empleando la técnica de las inscripciones flotantes, que salen desde las bocas y flotan sobre los personajes, sirviendo como burbujas de discurso o comentario. Todos los textos pertenecen al Evangelio de Juan, excepto el de la Virgen, que procede de Lucas.

Las palabras de la Magdalena, en contraste con las de los personajes de las otras dos tablas que salen de sus bocas hacia distintas direcciones, forman una línea horizontal y no son pronunciadas por ella sino que consisten en un comentario, quizás debido a que no fueron expresadas por la santa. Así, en la parte superior del cuadro se lee el siguiente texto de Jn, 12, 3: «María tomó una libra de unguento de nardo, de gran precio, y ungió los pies de Jesús».

Considerado como uno de los mejores retratos femeninos del pintor, María Magdalena aparece ricamente engalanada, con un vestido propio de la época (y en cuyo tocado se muestran unos caracteres hebraicos que incluyen el nombre de Weyden) en



Figura 29. *María Magdalena*.
Quinten Massys. Ca. 1520.
Museo del Louvre. París

oposición al resto de los personajes que van ataviados a la antigua. Sostiene delicadamente con su mano derecha el tarro de unguento, mientras que la izquierda la oculta debajo del atuendo. María, fijando su mirada en Cristo, que se encuentra en la tabla central de al lado, manifiesta en su semblante una tristeza noble y contenida con apenas una lágrima en su mejilla izquierda. El fondo representa un paisaje norteamericano, que continúa en las dos tablas siguientes, provocando el acercamiento al espectador.

Volvemos a encontrarnos en esta María Magdalena (Figura 29) del pintor

Quinten Massys⁵² con una gran Dama resplandeciente en su atavío, representación peculiar de la pintura flamenca. Para muchos la obra, que se caracteriza por la

⁵² Su nombre se escribe a veces Quentin y su apellido Metsys. Quinten Massys (1466-1530) fue un pintor flamenco fundador de la escuela de Amberes, cuya obra representa la primera síntesis efectiva entre la tradición flamenca y las ideas del Renacimiento italiano. Cultivó la temática religiosa, siendo

suntuosidad cromática y la minuciosidad en el detalle, muestra el ideal de belleza femenino.

La santa se presenta bien distribuida en el centro, con el cuerpo ligeramente girado y ocupando su figura casi la totalidad del cuadro. Situada entre dos columnas que hacen de marco, abre con la mano derecha el bote de ungüentos y la izquierda la coloca abierta encima de él. El vaso es de oro, que puede significar el tesoro de la vida espiritual, símbolo de una fuerza secreta, de receptividad a las influencias celestes (Chevalier-Gheerbant, 1999: 1040). Un paisaje agreste y montañoso asoma al fondo, sin apunte del natural, cuyos elementos estaban completamente estereotipados como sucede en la pintura de los primitivos flamencos.

El gesto de la apertura del tarro, por un lado remitiría a la tradición clásica de Pandora que, como Eva, serían la causa del mal que asola a la humanidad. Sin embargo, para el espectador que conoce los Evangelios el bote de ungüentos tiene una doble función: una en la unción de Betania, cuando una mujer pecadora, María Magdalena, entró en casa de Simón el fariseo, según Lc 7, 37-39, se puso detrás a los pies de Jesucristo llorando y comenzó a bañarlos con sus lágrimas, los enjugó con sus cabellos, los besó y los ungió con el perfume. La otra función, cuando acude a realizar la unción con las otras santas mujeres (María la de Santiago y Salomé) como narran Lc 24, 1-11 y Mc 16, 1, para embalsamar el cuerpo de Jesús, momento en que en un significado contrario a la apertura de la caja de Pandora, difundirá la buena noticia de la Resurrección del Salvador. Su mirada ausente y seria, que evita coincidir con la del espectador, no comunica cuál de los dos sentidos tiene la apertura del bote de ungüentos. Por otro lado, el manto, de un rojo vivo, color propio del vestuario con el que se la suele representar, puede simbolizar la sangre derramada por Jesucristo para la salvación de los hombres.



Figura 30. *María Magdalena*.
Jan van Scorel. 1530.
Rijksmuseum. Ámsterdam

determinante para la pintura española y portuguesa, y el retrato. Se puede detectar en su obra cierta influencia italiana, concretamente de Leonardo da Vinci y de Tiziano, pero su principal influencia proviene de El Bosco y Patinir. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/massys-quinten/2a304e3a-fc5a-4539-bc93-f7f10ad7c937> (consulta 20/03/2023).

Este retrato de María Magdalena (Figura 30) fue realizado por Jan van Scorel⁵³ en Utrecht cinco años después de su regreso del Vaticano. Con una enigmática expresión en el rostro, una joven mujer rubia mira de manera fija al espectador y mantiene una sonrisa que recuerda a algunos famosos retratos de bustos femeninos de Rafael, de quien recibió su influencia. Sentada al pie de un árbol y con el cuello ligeramente adelantado, su imagen se encuadra en un escenario natural en el que destacan unos árboles frondosos en primer plano y unas rocas azuladas al fondo, lo que recuerda a algunas obras renacentistas italianas que aún resultan ajenas al público neerlandés. Con la mano izquierda sujeta la tapadera de un albarello de cerámica que sostiene sobre sus piernas cubiertas con una rica tela, dejando la mano izquierda a la vista.

El artista la representa como una cortesana, ataviada con una lujosa indumentaria. Esta representación de María Magdalena, engalanada con vestidos suntuosos, contrastará con las de la Contrarreforma, después del decreto promulgado por el concilio de Trento el 3 de diciembre de 1563, que estableció durante varios siglos la actitud de la Iglesia sobre el arte sagrado (Delenda, 2001: 278-279). Estas normas básicas de representación intentarán acabar con ciertas exageraciones, abandonando toda representación sin fundamento histórico al margen de los evangelios canónicos (Sánchez Morillas, 2014: 91).

En esta obra se pone de manifiesto la admiración de Jan van Scorel por los maestros italianos Giorgione y Palma el Viejo, pintores destacados de la Escuela veneciana, de quienes adoptó el modelo de representación de la figura en tres cuartos, ante un fondo de paisaje. El tratamiento de los rasgos físicos y el tratamiento colorista pertenecen a la tradición neerlandesa.

II. 3. 6. María Magdalena y la unión de Cristo

La unción de Cristo fue recogida en los cuatro Evangelios. Hay dos unciones distintas, una ocurrida en Betania, y recogida por Mateo y Marcos sobre la cabeza, y por Juan sobre los pies; y otra, relatada por Lucas, sobre los pies.

⁵³ Jan van Scorel (1495-1562) fue un influyente pintor neerlandés, además de ingeniero y arquitecto, al que se le atribuye la introducción del arte del Alto Renacimiento italiano en los Países Bajos. Nombrado pintor de la Santa Sede por Adriano VI, de origen también neerlandés, recibió la influencia de Miguel Ángel y de Rafael. Muchas de sus pinturas religiosas, sobre todo retablos, fueron destruidos durante el movimiento iconoclasta de 1566. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/scorel-jan-van/7640399e-3897-44e2-bd0d-fee3c3e3f503> (consulta 20/03/2023).

Mateo (26, 6-13) y Marcos (14, 3-9) narran la misma escena encontrándose Jesús en Betania, en casa de Simón el leproso. Se trata de una mujer anónima, quien se acercó a Jesús con un frasco de alabastro lleno de un perfume de gran valor y lo derramó sobre su cabeza mientras estaba a la mesa. La esplendidez de aquella mujer es criticada por los discípulos, pero el Señor les dice que se ha anticipado a embalsamar su cuerpo para la sepultura.

Juan (12, 1-8) da una versión distinta. Jesús, seis días antes de la Pascua, fue a Betania a comer a casa de Lázaro y sus hermanas Marta y María. Marta servía y Lázaro era uno de los que estaban a la mesa con él. María, tomando una libra de perfume muy caro, de nardo puro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos.

Lucas (7, 36-50) se distancia de los relatos anteriores. El evangelista cuenta que Simón el fariseo le rogaba a Jesús que comiera con él; y entrando en casa del fariseo se sentó a la mesa. Y he aquí que había en la ciudad una mujer «pecadora» que, al enterarse de que estaba sentado a la mesa en casa del fariseo, llevó un vaso de alabastro con perfume, se puso detrás a sus pies llorando y comenzó a bañarlos con sus lágrimas, los enjugó con sus cabellos, los besó y los ungió con el perfume. Simón reprueba el comportamiento, porque es una pecadora; sin embargo, Jesús perdona los pecados a la mujer. A diferencia de los anteriores evangelios, en Lucas no se hace alusión al empleo del perfume para el día de la sepultura.

En ninguna de estas cuatro escenas evangélicas de la unción se menciona a María Magdalena como la mujer que ungió a Jesús. Sin embargo, fue el papa Gregorio Magno (540-604) quien estableció que la pecadora de Lucas, María de Betania y María Magdalena eran la misma persona. Asimismo, hay que citar el éxito de la *Leyenda dorada*, compendio hagiográfico redactado en latín en 1264 por el dominico italiano Santiago de la Vorágine, que explicaría que en la Baja Edad Media se hiciera a la Magdalena protagonista de la unción, incluyendo este episodio en los ciclos dedicados a la santa de Magdala (González Hernando, 2014: 83).

Los artistas en general se decantaron mayoritariamente por representar a la mujer derramando el perfume sobre los pies de Cristo, lavándolos con sus lágrimas y enjugándolos con sus cabellos; y fueron muy pocos los que optaron por representar a María Magdalena derramando perfume sobre la cabeza del Señor (Ibidem: 84-85).

De las representaciones de la unción sobre la cabeza de Cristo, es interesante citar el óleo de El Greco *Cristo en la casa de Simón* (Figura 31) por reproducir una estancia en Toledo. Probablemente se trata de un dibujo del Greco, cuya ejecución se deba a su

hijo, Jorge Manuel Theotocópuli (Wethey, 1967: 65). En el cuadro, sobre un fondo renacentista una mujer derrama sobre la cabeza de Jesucristo el unguento, quien se encuentra sentado a una mesa junto a un grupo de catorce personas que lo rodean.

Por otra parte, acostumbraron a ambientar la comida en casa de Simón el fariseo; sin embargo, fue poco habitual situar la escena en casa de los hermanos Lázaro, Marta y María, y prácticamente nunca en casa de Simón el leproso (Ídem).

Otra diferencia que podemos encontrar es en cuanto a la forma de la mesa. El evangelista Marcos narra que estaban *recostados*, es decir apoyados sobre el *triclinium*, igual que los comensales romanos; sin embargo, aunque podría hallarse algún

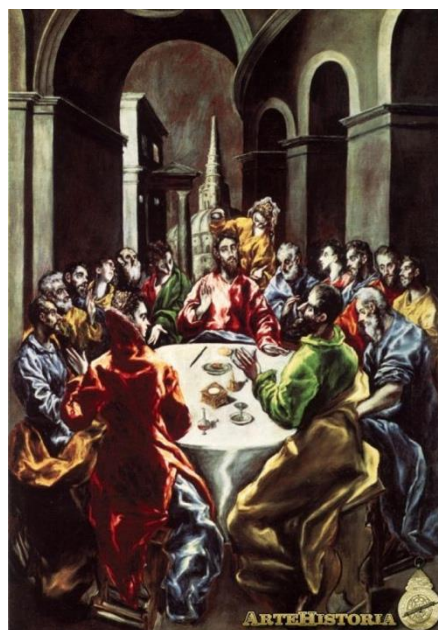


Figura 31. *Cristo en la casa de Simón*.
Jorge Manuel Theotocópuli. 1610.
Art Institute of Chicago

ejemplo bizantino, no es muy frecuente encontrar este detalle en la Edad Media. Lo más habitual en el Occidente medieval es hallar a Jesús y a sus discípulos sentados en torno a una mesa de forma cuadrangular, acomodando el mobiliario a la época del artista (*Id*). En los siglos XVI y XVII puede aparecer de forma rectangular, como en la *Comida en casa del Fariseo* de Miguel Manrique; o también redonda, como en el grabado del pintor holandés Philips Galle *Christus gezalfd door Maria* (Cristo ungido por María), de ca. 1577-79. Y a comienzos del siglo XVIII recostados sobre el *triclinium*, en el grabado del neerlandés Jan Luyken *Maria Magdalena wast de voeten van Maria Christus* (María Magdalena lava los pies a Cristo), de 1703.

Hay tres elementos de los Evangelios referidos a la unción que dejaron su huella en la figuración occidental y que permitieron una inmediata identificación: el bote de perfume, las lágrimas del arrepentimiento y el largo cabello de la pecadora arrepentida. Estos elementos de la pecadora de Lucas fueron transferidos a María Magdalena y, con el paso del tiempo, se convirtieron en atributos inseparables de la santa (Ibidem: 86).

Es importante también comentar la posición que presenta la pecadora arrepentida. Raramente está de pie, solo cuando derrama perfume sobre la cabeza de Cristo, como en la *Unción en Betania*, *Speculum animae*, Valencia (España), finales del siglo XV. En cambio suele aparecer a los pies, a una altura más baja que la mesa, de manera que no tape los objetos y alimentos de los comensales, porque estos pueden alcanzar un

significado simbólico. Al situarse a los pies, hay una gran variedad de posiciones, ayuda a intensificar su arrepentimiento y la necesidad de aprobación de Cristo. «Así, podemos hallarla sentada y con la cabeza ligeramente inclinada en las pinturas románicas de Maderuelo (segundo cuarto del siglo XII), o arrodillada en la capilla Rinuccini de Santa Croce (c. 1365) y en el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (mediados del siglo XV), o también arrojada al suelo en gesto de postración, como en las tablas de Jaume Serra (1359-1362) conservadas en el Museo Nacional del Prado» (Ibid.: 87).

En cuanto al color de la vestidura de la Magdalena, constituyen el rojo de la túnica y el verde del manto los dos colores que más aparecen. «Para muchos investigadores estos colores son una prueba de la identificación entre la pecadora y la Magdalena que, en el caso del rojo, estaría ligado a la participación en los hechos de la Pasión» (Ídem).

Una variación iconográfica de la Unción es la que se relaciona con la Última Cena. En este caso los alimentos que toman los comensales en casa de Simón el fariseo o en casa de Lázaro pueden tener un sentido eucarístico, encontrándose panes, peces y jarras de vino, como en la tabla de Albrecht Bouts, *La cena en casa de Simón*, ca. 1490 (Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts). Ejemplos de la relación de la Unción con la Última Cena, en la que la mujer pecadora unge los pies de Cristo, se pueden citar *La Última Cena* de Jaume Ferrer

(segundo cuarto del siglo XV, Museu Diocesà i Comarcal de Solsona); y también la *Última Cena* (Figura 32), perteneciente al retablo mayor de la Cartuja de Miraflores, de Gil de Siloé y Diego de la Cruz (1496-1499). Esta unificación iconográfica entre la Unción y la Última Cena se debe, entre varios motivos, a la consideración de la Magdalena como discípula de Cristo (Íd.).



Figura 32. *Última Cena*. Gil de Siloé. 1496-1499. Cartuja de Miraflores. Burgos

El grabado flamenco de los siglos XVI y XVII cuenta con numerosas obras de este tipo iconográfico. Citaremos sólo los siguientes, como ejemplos importantes:

Christus gezaldf door Maria (Cristo ungido por María) de Harmen Jansz Müller (1540-1617); *Christus gezaldf door Maria* (Cristo ungido por María) de Philips Galle

(1537-1612); *Maria Magdalena zalf de voeten van Christus* (María Magdalena unge los pies de Cristo) de Willem Panneels (1600-1634), conocido por las copias que hizo de dibujos del estudio personal de Rubens; *Maria Magdalena wast de voeten van Christus* (María Magdalena lava los pies de Cristo) de Raphaël Sadeler (1560-1632); *Maria Magdalena wast de voeten van Christus* (María Magdalena lava los pies de Cristo) de Cornelis Galle el Viejo (1576-1650); *Maria Magdalena zalft de voeten van Christus* (María Magdalena unge los pies de Cristo) de Lambert Lombard (1505-1566); *Maria Magdalena wast de voeten van Christus* (María Magdalena lava los pies de Cristo) de Jan Luyken (1649-1712); *Maria Magdalena*, de Karel van Mallery (1571-1645) y *Maria Magdalena*, de Karel van Mallery (1571-1645).

En cuanto a lienzos pintados con la técnica del óleo citar *La Casa del Fariseo*, de P. P. Rubens (1577-1640) y *Cristo en casa de Simón el fariseo*, de Miguel Manrique (1602-1647).

Para el estudio de este tipo iconográfico hemos seleccionado las obras de Pedro Pablo Rubens y Miguel Manrique (unción en los pies de Jesús); y la de Johan Sadeler (unción en la cabeza de Jesús).



Figura 33. *Comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo*. 1618-1620.
Pedro Pablo Rubens. Museo del Hermitage. San Petersburgo

Este cuadro (Figura 33) de Pedro Pablo Rubens⁵⁴ se puede denominar también con el título de *la Comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo* (Morales Folguera, 2021: 263-265). En él se hace mención al pasaje de Lucas (7, 36-50), donde tiene lugar la unción de la *mujer pecadora* en los pies de Jesús, en casa de Simón el Fariseo.

Rubens retrató esta escena en un cuadro lleno de personajes y de colorido. Ocho comensales, sentados en torno a una mesa con mantel, escuchan atentamente lo que Cristo dice, mientras que la mujer pecadora, a la que la tradición en Occidente identificó con María Magdalena, aparece arrodillada a los pies de Jesús.

Ocupando la parte derecha del lienzo, se encuentra Jesús sentado sobre un taburete y mostrándonos sus pies desnudos. Su figura, con la cabeza de perfil, sobresale sobre los comensales, destacando sobre el fondo oscuro de una cortina. La mesa con un mantel muy blanco separa a los personajes en dos partes, mientras que en el centro y parte baja del cuadro aparece la *mujer pecadora*, María Magdalena, de rodillas en el momento en que besa los pies, y detrás de ella sentados, los fariseos. En la parte superior izquierda, cuatro criados traen en sus manos, alzados sobre sus cabezas, los platos con las viandas; mientras que en la parte inferior izquierda asoman la cabeza y el lomo de un perro. En el fondo, un gran ventanal deja ver un cielo con nubes.

La pintura se centra en el conflicto de Jesús con los fariseos, en la contraposición entre dos actitudes de los personajes, entre la fe y la incredulidad, entre la virtud y el vicio, incluso en los detalles de la naturaleza muerta: hay un tazón de fruta enfrente de Cristo con manzanas y uvas que, en combinación, significan la caída y la redención, mientras que el plato que llevan sobre la cabeza los criados contiene una torta de pavo real, símbolo del orgullo. El perro con un hueso entre los dientes representa la codicia. El taled adornado con borlas que luce Simón el fariseo y la filacteria sobre la frente, son una alusión a las palabras de Cristo (Mt 23,5) en denuncia de la hipocresía de los fariseos, su impureza interior y la piedad ostentosa. Los anteojos⁵⁵ sobre la nariz del

⁵⁴ La maduración artística de Rubens (1577-1640) fue lenta, y en las obras de su primera juventud apenas se entrevé al pintor genial que llegaría a ser (Ayala Mallory, 1995: 98). Trató una amplia variedad de temas pictóricos: religiosos, históricos, de mitología clásica, escenas de caza, paisajes, retratos; así como dibujos, ilustraciones para libros y diseños para tapices. La fecundidad de Rubens es enorme. Más de tres mil cuadros se le adjudican hoy, sin contar los muchos que han desaparecido. Sin embargo, Rubens, personalmente, no pudo poner la mano en todo. Ordinariamente se limitaba a señalar la composición y los toques esenciales. Tuvo un taller enorme, donde abundaban los discípulos especializados en pintar paisajes, arquitecturas, flores, animales; y el maestro sabía aprovechar a cada ayudante según su temperamento y capacidad (Martín González, Tomo II, 1974: 267).

⁵⁵ Los anteojos eran, en el arte holandés, un símbolo popular de la ceguera, la incredulidad y la mendicidad (Varshavskaya-Yegorova, 2019: 66).

fariseo sentado detrás de Simón insinúan la miopía de los fariseos (Varshavskaya-Yegorova, 2019: 66), que eran «ciegos, guías de ciegos» (Mt 15, 14).

En el siglo XVII, esta pintura fue aclamada como una de las obras más grandes de Rubens. Toda la pintura ha sido atribuida al artista; sin embargo, también ha sido descrita como obra de los alumnos de Rubens según su boceto y sólo retocado por el maestro. Incluso se ha referido la participación de Antony van Dyck (Ibidem: 66-67).

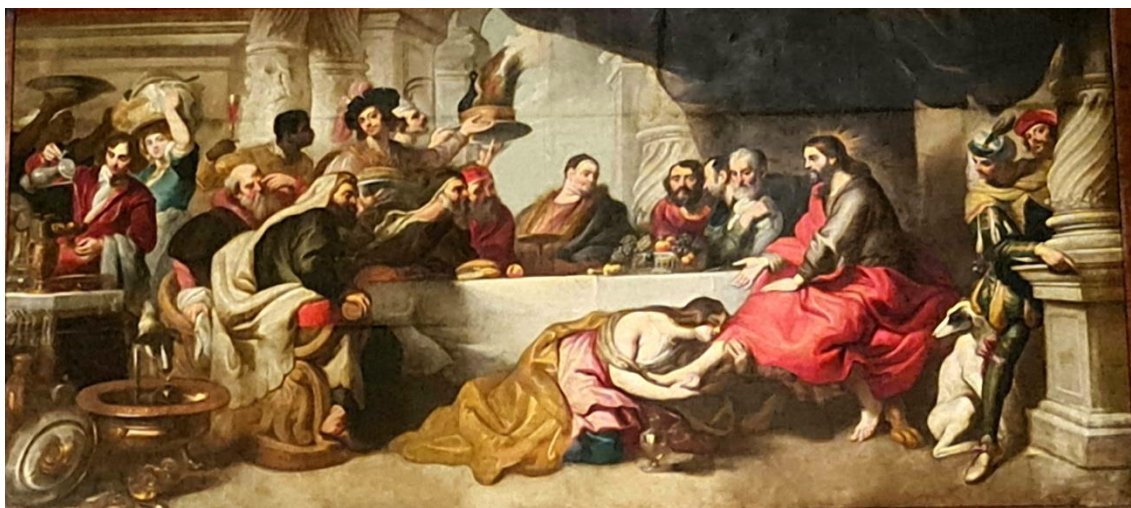


Figura 34. *El convite de Jesús en casa de Simón el fariseo*. Miguel Manrique. 1642. Capilla de San Julián. Catedral de Málaga

Considerada la mejor obra (Figura 34) de Miguel Manrique⁵⁶, fue encargada por el Conde de Molina para el refectorio del Convento de los Mínimos (Escalera Pérez–Morales Folguera, 2021: 837), quienes se encargaban de custodiar a la Patrona de Málaga Santa María de la Victoria⁵⁷. En el año 1835 se produce la desamortización del

⁵⁶ Miguel Manrique, también llamado Miguel de Amberes nació en Flandes entre 1602 y 1604, siendo hijo del capitán Juan Mateos Manrique y de Ana Lambert, sencilla mujer de la ciudad de La Marche, en la actual Luxemburgo. Se cree que estuvo en el taller de Peter Paul Rubens en Amberes, donde es probable que realizara sus primeros estudios pictóricos y conociera la obra de sus discípulos, sobre todo los retratos de Anton van Dyck. Hacia 1635-1636 se encuentra trabajando en Málaga en varios encargos pictóricos para numerosas órdenes religiosas, parroquias y particulares. Ejerció como maestro del pintor Juan Niño de Guevara (1632-1698), quien nunca abandonó la raíz flamenca de Manrique. Fue enterrado el día 11 de mayo de 1647 en la iglesia del Convento de San Agustín de Málaga. (Cansino, Ferreras y Martín, 2008: 19).

⁵⁷ La recuperación de la figura Miguel Manrique en la historiografía contemporánea malagueña se debe inicialmente al padre Andrés Llordén, quien ya en 1947 publicó un primer artículo en la revista *La ciudad de Dios*, vol. 159, pp. 513-546. Más tarde editó en la revista *Gibralfaro*, nos. 9, 12 y 13, los documentos encontrados en el Archivo de Protocolos de Málaga. Finalmente, todos estos datos anteriores fueron recogidos en su libro sobre los *Pintores y doradores malagueños*, 1959, pp. 130-149. Con posterioridad hay que señalar las aportaciones llevadas a cabo por el profesor Agustín Clavijo, que quedaron publicadas en su tesis doctoral sobre la *Pintura barroca en Málaga y su provincia*, Tomo II, pp. 480-559. En 2018

Convento de los Mínimos y La Junta de Desamortización de Málaga establece que, por su calidad, la obra de Manrique no podía ser vendida y que debía pasar a la propiedad de la Diócesis de Málaga, trasladándose a la Catedral, donde se ubicó en el testero de la capilla de San Julián (Morales Folguera, 2021: 266).

El lienzo plasma la escena narrada por el Evangelista Lucas 7, 36-50. Un fariseo⁵⁸ invitó a Jesús a comer a su casa. Sentados a la mesa, apareció una mujer pecadora que portaba un frasco de alabastro, con el que comenzó a ungirle los pies a Cristo. Viendo esto el fariseo, decía que si este fuera profeta sabría qué clase de mujer era. A esta afirmación, Jesús le contestó por medio de una parábola:

Un prestamista tenía dos deudores: el uno le debía quinientos denarios, y el otro cincuenta. No teniendo estos con qué pagar, se lo perdonó a los dos. ¿Cuál de ellos le amará más? Simón contestó: Estimo que aquel a quien perdonó más. Entonces Jesús le dijo: Has juzgado con rectitud. Y vuelto hacia la mujer, dijo a Simón: ¿Ves a esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua para los pies; ella en cambio ha bañado mis pies con sus lágrimas y los ha enjugado con sus cabellos. No me diste el beso; pero ella, desde que entré no ha dejado de besar mis pies. No has ungido mi cabeza con óleo; ella en cambio ha ungido mis pies con perfume. Por eso te digo: le son perdonados sus muchos pecados, porque ha amado mucho. Aquel a quien menos se perdona menos ama. Entonces le dijo a ella: Tus pecados quedan perdonados (Lc 7, 41-50).

La mujer pecadora, movida sin duda por la gracia, acudió atraída por la predicación de Cristo y lo que se decía de Él. Los invitados se ponían a la mesa apoyados sobre el brazo izquierdo, en pequeños divanes, de forma que los pies quedaban retirados hacia afuera. Eran deberes de cortesía para con el huésped darle el beso de bienvenida, ofrecerle agua para lavarse los pies, y perfumes con que ungirse (Casciaro, Tomo III, 1990: 191).

Tres cosas nos enseña Cristo en la breve parábola de los dos deudores: su divinidad y el poder de perdonar los pecados; el mérito del amor de la pecadora; y la

Eduardo Lamas-Delgado ha dedicado un nuevo estudio al hispanoflamenco Miguel Manrique-Michele Fiammingo, nacido ca. 1610/1612 en la población de Marche-en-Famenne.

⁵⁸ Grupo religioso-político muy influyente en Israel. Gozaban de gran prestigio entre el pueblo, ante el que se presentaban como conocedores y escrupulosos observantes de la ley. Creían en la resurrección de los muertos y en la vida futura, a diferencia de los saduceos. Muchos de los escribas y doctores eran fariseos. Después de la destrucción de Jerusalén (70 d. C.), el único partido y tendencia del judaísmo fue el fariseísmo. En los Evangelios, los fariseos aparecen, junto a los escribas y saduceos como adversarios de Jesús, quien ataca duramente su orgullo, su avaricia, su hipocresía y, sobre todo, el peligro y tendencia permanente de creer que la salvación viene de la ley (Pedro, 1990: 90-91).

desatención que encierran los descuidos de Simón, quien ha omitido en el trato con Jesús los detalles de urbanidad que se solían tener con los invitados. El Señor no buscaba esos detalles por el valor que en sí poseían sino por el cariño que ellos expresaban, y por eso se duele de la falta de atención de Simón (Ibidem: 192).

La composición del cuadro se inspira en el de Rubens, aunque presenta importantes diferencias. Jesús muestra con su mano derecha a los fariseos la acción de la mujer, quien presenta una prolongación en exceso de su cuello, de tal modo que su rostro casi besa la rodilla de Jesús, en un gesto de libertad creativa del pintor, dejando al descubierto su hombro, en testimonio claro de su vida pecaminosa e introduciendo un matiz mórbido y sensual que desafía la moral decente del resto de los asistentes al banquete (González Torres, 2003: 374).

Junto a Jesús hay tres discípulos, pero el que está junto a él no se cubre la boca con el paño, como sí lo hace en el cuadro de Rubens. En el centro de la composición se encuentra Simón el Fariseo, quien sujeta una gran copa de cristal y gira su cabeza hacia Cristo. Algunos autores han especificado que su rostro es un retrato del Conde de Mollina, pero en realidad es una fiel copia de Rubens. A su derecha aparecen los tres fariseos, destacando por su ampuloso gesto el que se cubre con un taled blanco. Detrás está el anciano, quien se lleva la mano a las lentes. A diferencia del de Rubens, el grupo de los sirvientes ha aumentado hasta seis, con dos de raza negra, dos se cubren la cabeza con gorros, por lo que más que sirvientes parecen invitados y son los que trasladan la tarta de pavo real. Sus poses elegantes están en consonancia con el vicio que simbolizan: la soberbia. En el primer término del lado izquierdo el pintor ha colocado diversos objetos metálicos y un perro, que se introduce dentro de lo que parece un gran brasero. A la derecha del cuadro, detrás de Jesús, hay un joven con un galgo sentado a sus pies, que señala con su dedo el lugar con la firma de Miguel Manrique sobre el pedestal. El perro con el hueso en la boca de Rubens, símbolo de la codicia, está ausente. Detrás del joven aparece una cabeza cubierta con un gorro rojo, que tradicionalmente se ha considerado como un autorretrato de Miguel Manrique. Toda la escena se desarrolla en un marco arquitectónico de columnas salomónicas, que recuerdan otras composiciones de Rubens (Morales Folguera, 2021: 267).



Figura 35. *La unción en Betania*. Johan Sadeler

Johan Sadeler⁵⁹ representa en esta estampa (Figura 35) la escena de la unción sobre la cabeza de Cristo en Betania que los evangelistas Mateo y Marcos narran en sus Evangelios. Mientras Jesús se encontraba en Betania, comiendo en casa de Simón el leproso, se le acercó una mujer con un frasco lleno de un valioso perfume de nardo puro y, rompiendo el frasco, lo derramó sobre la cabeza de Jesús.

Encontrándose Jesús en Betania, en casa de Simón el leproso, se acercó a él una mujer que llevaba un frasco de alabastro lleno de un perfume de gran valor y lo derramó sobre su cabeza mientras estaba

a la mesa. Al ver esto, los discípulos se disgustaron y dijeron: ¿A qué viene este despilfarro? Se podía haber vendido por mucho dinero y repartirlo a los pobres. Pero Jesús, conociéndolo, les dijo: ¿Por qué molestáis a esta mujer? Ha hecho una obra buena conmigo; pues a los pobres siempre los tenéis con vosotros, pero a mí no siempre me tenéis. Al derramar ella sobre mi cuerpo este perfume, se anticipó a mi sepultura.

En verdad os digo: Dondequiera que se predique este evangelio en todo el mundo, también se contará para memoria suya lo que esta ha hecho (Mt 26, 6-13).

Y estando en Betania en la casa de Simón el leproso, cuando estaba sentado a la mesa, vino una mujer que llevaba un frasco de alabastro con perfume de nardo puro de mucho precio; y rompiendo el frasco, lo derramó sobre su cabeza. Algunos de los presentes, indignándose en su interior, decían: ¿Para qué se ha hecho este derroche de perfume? Se podía haber vendido este perfume por más de trescientos denarios, y darlo a los pobres. Y se irritaban contra ella.

Pero Jesús dijo: Dejadla, ¿por qué la molestáis? Ha hecho una buena obra conmigo, pues a los pobres los tenéis siempre con vosotros, y podéis hacerles bien cuando queráis; a mí, en cambio, no siempre me tenéis. Ha hecho cuanto estaba en su mano: se ha anticipado a embalsamar mi cuerpo

⁵⁹ Llamado también Jan Sadeler el Viejo (1550-1600), fue un dibujante, grabador fecundo y editor de libros flamenco, cabeza de una extensa familia de grabadores y librereros. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?searchObras=sadeler>. (consulta 20/03/2023)

para la sepultura. En verdad os digo: dondequiera que se predique el Evangelio en todo el mundo, se contará también lo que ella ha hecho, para memoria suya (Mc 14, 3-9).

Para ambos evangelistas se trata de una mujer anónima, la que derramó sobre la cabeza de Jesús un frasco de alabastro con perfume de nardo puro de mucho valor. La esplendidez de aquella mujer es criticada por los discípulos bajo pretexto de una pobreza falsamente entendida. «Les pareció un derroche, pues el perfume derramado costaba más de trescientos denarios, esto es, el salario de un jornalero durante todo un año. En realidad, lo que no habían entendido todavía era el amor que había en el gesto de aquella mujer» (Casciaro, Tomo I, 1990: 355).

La nobleza judía acostumbraba embalsamar los cuerpos antes de darles sepultura, y para ello utilizaba ricos ungüentos y perfumes. Esta mujer se anticipa a la muerte del Señor. Y lo que constituía un gesto de generosidad y reconocimiento de su dignidad, se convierte además en signo profético de su muerte redentora (Ibidem: 356).

El cuadro de Sadeler lleva la siguiente frase en latín: «*Mittens enim haec unguentum hoc in corpus meum ad sepeliendum me, fecit*» (Al derramar ella sobre mi cuerpo este perfume, se anticipó a mi sepultura), tomada del evangelista san Mateo (26, 12).

La composición de esta escena reúne sentados en torno a una mesa a cinco personas, de las que una vuelve la cabeza hacia el espectador, y a Jesús en el centro con los ojos cerrados, mientras que una mujer de pie detrás de él derrama sobre su cabeza el perfume que lleva en un jarro que sostiene con sus dos manos. Detrás de Cristo, a la derecha del cuadro y de pie, tres personas más contemplan la unción con fervor. A la izquierda del grabado, un criado trae en sus manos una fuente con comida.

II. 3. 7. María Magdalena penitente

María Magdalena es uno de los personajes que más se ha visto influenciado por las tradiciones y leyendas medievales. Al asociarse con la mujer pecadora de Lucas, como hemos mencionado en el capítulo primero, la santa se convirtió en prototipo de santo arrepentido, extendiéndose el culto de esta iconografía durante toda la Edad Media, el Renacimiento y sobre todo con el auge de la iconografía de los santos penitentes después del Concilio de Trento (1545-1563).

Según *La leyenda dorada (Legenda Aurea)* de Santiago de la Voragine, María Magdalena, acompañada de Marta, Lázaro, Maximino y otros compañeros de Jesús fue conducida por la Providencia hasta las costas de Marsella (Vorágine, 1982: 384). Una vez allí, se dirigió sola al desierto, donde habitó la cueva de Saint-Baume más de treinta años:

María Magdalena, deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austerísimo, se alojó en una celda previamente preparada para ella por ángeles y en dicha celda vivió durante treinta años totalmente apartada del mundo, y aislada del resto de la gente. Como en toda aquella zona no había ni fuentes, ni árboles, ni siquiera hierba, fácil es suponer que durante esos treinta años la santa no se nutrió con alimentos terrenos de ninguna clase, sino que Dios la sustentó milagrosamente con sustancias celestiales (Vorágine, 1982: 388).

En este paraje tienen lugar su arrepentimiento y su penitencia, las virtudes propias de María Magdalena.

De esta vida retirada en el desierto del sur de Francia, surge la iconografía de la santa penitente en la soledad de la cueva, que alcanzó una gran difusión durante los siglos XVI y XVII y se convirtió en la imagen más difundida de María Magdalena. Era la santa favorita de la Contrarreforma (Haskins, 1996: 277).

Había que buscar modelos de santos arrepentidos, y la Magdalena fue elegida por los teólogos y presentada a los artistas como modelo de penitencia y arrepentimiento, y que junto con la absolución, forman los tres elementos del sacramento de la penitencia que rechazaban los protestantes (Delenda, 2001: 282). A partir de este momento María Magdalena se convertirá en una de las santas con mayor devoción en la Iglesia católica.

En cuanto a los atributos primordiales que identifican a María Magdalena, como la cabellera suelta y caída sobre sus hombros, sus lágrimas y el frasco de perfume, siempre presentes hasta el siglo XVI, se añaden otros muchos símbolos que, a veces, pueden sustituirlos en los siglos XVI y XVII. Así las representaciones de *La Penitencia de Santa Magdalena* se acompañan de múltiples atributos. Los más frecuentes son la calavera, una vela, la serpiente, el crucifijo, el cilicio y un libro (Ibidem: 283-284).

La calavera, símbolo de humildad y de penitencia, ayuda a la meditación y recuerda la vanidad de los bienes terrenales. También la brevedad de la vida terrestre puede evocarse con una vela o un reloj de arena. Además el crucifijo y los instrumentos de la pasión, que aparecen habitualmente, hacen alusión a la Redención y acompañan

las meditaciones de la santa arrepentida (Ídem), quien recuerda las palabras de Cristo a sus discípulos:

Entonces dijo Jesús a sus discípulos:

Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame; pues el que quiera salvar su vida la perderá; pero el que pierda su vida por mí, la encontrará.

Porque, ¿de qué sirve al hombre ganar el mundo entero si pierde su alma?, o ¿qué podrá dar el hombre a cambio de su alma? (Mt 16, 24-26).

Las palabras de Cristo en estos versículos son de una claridad meridiana: «El fin del hombre no es ganar los bienes temporales de este mundo, que son sólo medios o instrumentos; el fin último del hombre es Dios mismo, que se posee como anticipo aquí en la tierra por la gracia, y plenamente y para siempre en la Gloria. Jesús indica cuál es el camino para conseguir ese fin: negarse a uno mismo (es decir, todo lo que es comodidad, egoísmo, apego a los bienes temporales) y llevar la cruz. Porque ningún bien terreno, que es caduco, es comparable a la salvación eterna del alma» (Casciaro, Tomo I, 1990: 258-259).

Para la penitencia, Magdalena utiliza el cilicio, pudiendo aparecer mortificándose con una disciplina o un látigo, habituales en las pinturas flamencas. También podemos hallar la estera que le servía de cama, una escudilla o unas raíces evocando la frugalidad de sus comidas (Delenda, 2001: 284).

No suele faltar el libro para meditar los textos sagrados que acompaña las oraciones de la Magdalena penitente, y que simboliza ciencia y sabiduría. A veces está abierto en la página del *Miserere mei*, salmo de penitencia, especialmente adecuado para el arrepentimiento (Ibidem: 284-285).

Asimismo, habría que evocar la naturaleza que rodea a la anacoreta. A veces la cueva donde se retiró la penitente, símbolo de su renuncia al mundo, aparece claramente representada; sin embargo, lo más frecuente es un paisaje verdoso que evoca el tremendo desierto, el «abandono total del mundo» (Ídem).

Del mismo que el simbolismo de los objetos, la postura de los personajes facilita la explicación de las imágenes desde la Edad Media. Además del gesto de rezar con las manos levantadas para representar oración, las Magdalenas podían ponerse la mano en el corazón, lo que indicaba sinceridad, interioridad y aceptación (Ibidem: 285-286).

Otras posturas pueden explicar distintas actitudes de la Magdalena. Así, la meditación se representa por una mujer de grave aspecto, la mano apoyada en la barbilla y

el codo sobre un libro. Esta posición expresa la atención a los movimientos de la vida interior (Ibid.).

En cuanto a la vestidura de la Magdalena penitente, retirada en la Sainte Baume, se la ve acostada y semidesnuda o vestida sólo con el manto dorado de su largo pelo rubio, de manera que a pesar de la calavera ante la cual medita, generalmente resulta menos casta en penitencia que en los extravíos de su período de vida mundana (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 200: 297). Se intenta justificar la desnudez de la santa con piadosos pretextos. En tal sentido, un sacerdote jesuita escribió que ella ardía de amor a Dios, hasta el punto de no poder soportar ropa alguna. El austero marco de la gruta no resta nada a su seducción, su cuerpo no está descarnado ni flaco. Aparece, ya acostada sobre una estera, como una odalisca, ya arrodillada ante un crucifijo. En este último caso, el modelo empleado es la *Penitencia de san Jerónimo* en el desierto. Las lágrimas corren por sus mejillas (Ibidem: 303).

La contaminación con la iconografía de *santa María Egipciaca* se advierte en la escena donde pide ropa a un ermitaño para cubrir su desnudez. Como personificación de la penitencia, suele formar pareja con otros pecadores salvados por el arrepentimiento como el rey David, san Pedro y el Buen Ladrón (Ídem).

Este tema, edificante y voluptuoso al mismo tiempo, devoto y galante, que ha engendrado la alegoría llamada *Vanitas*, es junto con la comida en casa de Simón el fariseo y el *Noli me tangere*, el que se encuentra con mayor frecuencia en la iconografía de santa Magdalena (Íd.).

Entre los muchos artistas que trataron este tipo iconográfico en los siglos XVI y XVII, citaremos sólo los siguientes:

- Timoteo della Vite (1469-1523). *Magdalena penitente* (1521). Pinacoteca Bolonia. La Magdalena se encuentra en oración a la entrada de la gruta.
- Antonio Allegri da Correggio (1489-1534). Entre sus Magdalenas, destaca la *María Magdalena* de la National Gallery de Londres (Figura 36), a la que algunos autores consideran una copia de una obra más grande perdida. Se la ve, apoyado el codo derecho



Figura 36. *María Magdalena*. Correggio. 1517-1518. National Gallery, Londres

sobre un libro, sosteniendo el tarro, su atributo tradicional, con la mano izquierda y mirando tristemente al espectador. Su sensualidad evidente, sus curvas, pezón desnudo y muslo redondeado invitan al escrutinio del espectador, anunciando una Venus-Magdalena que por su forma y materia reduce al máximo la línea divisoria entre lo devoto y lo profano (Haskins, 1996: 264-265).

- Tiziano Vecellio di Gregorio (1477/1490-1576). En un clima de humanismo cristiano, Tiziano pintó la primera de sus numerosas Magdalenas, una de las cuales, la conservada en el palacio Pitti de Florencia (Figura 37), se convirtió probablemente en uno de los cuadros más famosos de la santa (Ibidem: 267-268).

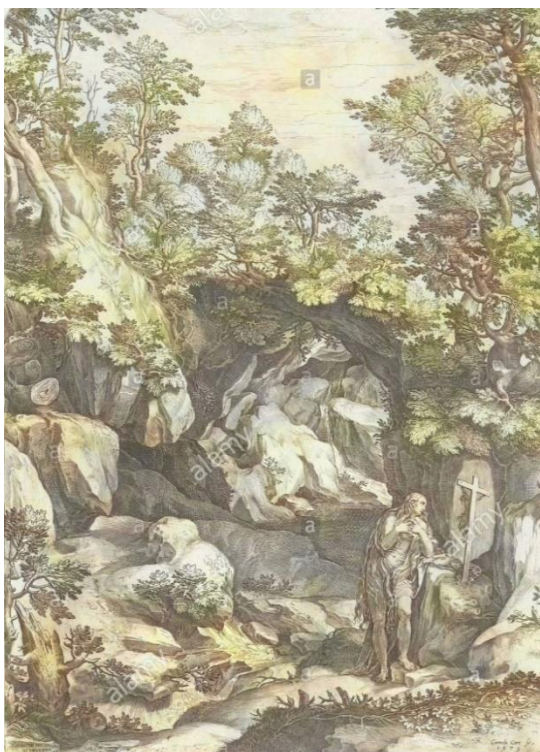


Figura 37. *María Magdalena penitente*.
Tiziano. Ca. 1531-1533.
Palacio Pitti, Florencia

En este cuadro resalta el robusto y voluptuoso cuerpo de la santa en su cueva, con el tarro de unguento a un lado. Su cabello dorado, que recoge entorno a su pecho, ya no es un manto, sino un adorno, que no sólo no la cubre, sino que más bien revela y dibuja sus formas. La posición diagonal de los brazos sobre su cuerpo (con una mano se sostiene la cabellera un poco más arriba del pecho y con la otra fija un mechón de pelo sobre su vientre) pone de relieve su *fisicalidad* y subraya su sensualidad (Ídem).

Tiziano adaptó para la figura de la Magdalena la postura de una estatua antigua, la clásica Venus Púdica o «Venus de la modestia», recreando las connotaciones eróticas de Venus (Haskins, 1996: 269). Para el poeta barroco Giambattista Marino, lo más impresionante del cuadro es el pelo de la Magdalena «cabellera ondulante (que) dibuja un collar dorado sobre los desnudos alabastros (pechos)» (Ibidem: 269).

Tiziano retomó el tema de la Magdalena penitente en diversas ocasiones, sobre todo en el curso del año 1560 cuando, debido a la censura de la Contrarreforma relativa al decoro, modificó su primera versión vistiendo a la Magdalena con una camisa holgada y un chal que cubrieran su desnudez, y añadió una calavera y un libro, ambos atributos tridentinos (Ídem).



Una interpretación reciente de la *María Magdalena* de Tiziano la juzga como la encarnación de las teorías del siglo XVI relativas al amor sagrado y profano, pues la presenta como una prostituta sagrada en un contexto en que triunfan los ideales de belleza renacentistas y es ensalzada la figura de la cortesana; el énfasis equitativo que otorga el pintor a su sensualidad y a la santidad de la Venus celestial sugiere que pensó crear una imagen que encarnara a la vez el amor terrenal, la atracción erótica y el amor divino (Ibidem: 271).

— Atribuido a Gaspar Becerra (1520-1570). *Magdalena penitente* (Figura 38). En medio de un paisaje de rocas, nubes y montañas azules, María Magdalena se encuentra tendida y sonriente, apoyada con el codo derecho sobre una peña y contemplando un crucifijo que sostiene con la mano izquierda; asimismo aparecen junto a ella una calavera, el pomo del bálsamo y un libro. Viste con telas blancas que dejan medio descubierto el hombro izquierdo, y con manto rojo que envuelve la mitad inferior de su cuerpo. En la parte superior derecha del cuadro, un pequeño paisaje (Martín González, 1969: 327).

— Cornelis Cort (1533-1578). Este grabador holandés del Renacimiento, famoso por su colaboración con Tiziano, realizará diferentes grabados con el tema de la Magdalena en su gruta haciendo penitencia, algunos de ellos extraídos de pinturas ya conocidas como



Figura 39. *Paisaje con María Magdalena penitente*. Cornelis Cort. 1573. Biblioteca Alamy

el grabado que realiza de la Magdalena penitente de Tiziano. De todos ellos, destacar la estampa *Paisaje con María Magdalena Penitente* (Figura 39), en el que la Magdalena aparece en su gruta en un paisaje distinto al de la Provenza, con una larga cabellera, ropa ligera que deja entrever su cuerpo y en actitud orante ante un crucifijo de gran tamaño incrustado en una pequeña roca. Destaca la pequeña proporción de su figura en la parte inferior derecha del cuadro con respecto al paisaje en el que se encuentra, con lo que magnifica la decisión de la santa a retirarse para hacer penitencia en soledad.

- Doménikos Theotocópoulos, El Greco (1541-1614). Muchas y diferentes imágenes de la Magdalena penitente realizó El Greco, como las de Paradas, Kansas-City, Worcester Museum, Budapest o Museum Cau Ferrat (Sitges). En todas nos encontramos con una mujer joven y bella, de figura alargada y en la que no hay lágrimas en la cara, como si ya se hubiesen derramado todas. En esta tipología introdujo variantes: modificó paisajes, alternó los atributos (calavera y crucifijo; calavera y tarro de ungüentos; Evangelios y crucifijo); pintó distintos colores de la túnica de la Magdalena con una gran intensidad (azulado, rojizo), a veces dejando el hombro al descubierto. Su ojos los tiene fijos en el crucifijo en señal de arrepentimiento o levantando la vista hacia el cielo. En todos los lienzos que pintó de María Magdalena se puede apreciar la influencia de Tiziano, en un entorno natural y con la santa como única protagonista.

De todos los cuadros que El Greco pintó sobre este tipo iconográfico de la santa, comentaremos la obra de Kansas-City: *María Magdalena* (Figura 40) (*El Greco de Toledo*, 1982: Catálogo 233).



Figura 40. *María Magdalena*. El Greco. Ca. 1580-1586. Kansas City. Nelson Gallery-Atkins Museum. Nelson Fund



Figura 41. *Magdalena penitente*. Domenico Tintoretto. Ca. 1598-1602. Musei Capitolini, Roma

La representación de los estados de éxtasis, como el de esta Magdalena penitente que aquí observamos, aparece ya en la Edad Media. Esta tipología sigue los modelos de las que se conservan en los museos de Worcester y Budapest. La figura de la santa, alargada y de cabeza pequeña que inspira espiritualidad, se sitúa en una gruta con un cielo tormentoso muy frecuente en el pintor. María Magdalena eleva su mirada hacia el cielo y une sus manos en actitud orante, con lo que el pintor respeta el código de representación del estado místico o extático. Viste una túnica blanca y un manto azul oscuro, con un pañuelo

transparente sobre el cuello. Una larga y rizada cabellera rubia y los labios pintados de carmín acentúan la belleza de la Magdalena. En la parte inferior derecha se pueden contemplar dos de sus atributos: la calavera, símbolo de los eremitas, y el tarro de ungüentos con el que ungió al Señor, y que simboliza su anterior vida de prostituta.

- Domenico Tintoretto (1518-1594), hijo y principal colaborador de Tintoretto. *Magdalena penitente* (Figura 41). Se trata de una Magdalena que presenta las manos juntas en oración, y junto a ella, algunos objetos de la santa penitente: el crucifijo, la calavera, el libro y la estera.



Figura 42. *Santa María Magdalena penitente*. Guercino. 1622. Museos Vaticanos. Roma

- Guercino (1591-1666). *Santa María Magdalena penitente* (Figura 42). Un ángel le muestra en sus manos los clavos de Cristo a María Magdalena, quien los contempla con tristeza, mientras otro dirige su

brazo derecho hacia el cielo. La corona de espinas, instrumento de la Pasión, también se encuentra presente en la escena.

- Francesco Furini (1600-1646). Sus figuras femeninas, frecuentemente desnudas, contrastan con sus sentimientos religiosos. Produjo cuadros de un atrevido erotismo. *Magdalena Penitente* (1634), Museo de Viena. Las lágrimas arrasan las mejillas de la santa.
- Pedro Pablo Rubens (1577-1640). *Magdalena penitente* (Figura 43). María Magdalena aparece sentada en el interior de una cueva con las lágrimas en las mejillas y los ojos mirando hacia el cielo, semidesnuda con sólo un manto rojo (color de la pasión y de los penitentes) que sujeta con la mano derecha y con la izquierda en el pecho en actitud de interioridad y aceptación. Como atributos, el tarro de ungüentos junto a ella, su iconografía tradicional; la calavera y la serpiente a sus pies, referencia a la muerte y al pecado. En el exterior, un paisaje agreste que da la sensación de desierto.



Figura 43.
Magdalena penitente.
Pedro Pablo Rubens.
Ca. 1639.
Colección privada

— Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Durante su vida pintó siete cuadros conocidos de la Santa, cinco de los cuales la muestran en la cueva a la que se retiró para hacer penitencia. De ellas citar la *Magdalena penitente* (Figura 44), de la que el Museo del Prado tiene una copia, en la que la Magdalena se muestra sujetando con las dos manos su túnica púrpura y levantando su mirada hacia la luz divina que desciende sobre ella. En la roca que hay junto a ella se encuentran dos atributos de María Magdalena: la calavera, que le sirve de recuerdo de la inevitable muerte; y la cruz, símbolo de su personal devoción a Cristo (Angulo Íñiguez, 1981: 282).



Figura 44. *Magdalena penitente*. Bartolomé Esteban Murillo (copia).
Siglo XVII. Museo Nacional del Prado

II. 3. 8. María Magdalena en el Calvario junto a Cristo crucificado

La escena de la muerte de Cristo en la cruz constituye una escena habitual dentro de la iconografía cristiana, y en multitud de ocasiones María Magdalena aparece representada en ella, dando lugar a otra tipología. En algunas ocasiones sola; en otras, junto a la Virgen, san Juan y otras mujeres: María de Cleofás, madre de Santiago el Menor y de José, y María Salomé, madre de los hijos de Zebedeo (Santiago el Mayor y san Juan).



Figura 56. *Magdalena al pie de la cruz*. Jacob Matham. 1601



Figura 57. *La crucifixión de Cristo*. Lucas Cranach el viejo, ca. 1500. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires

La presencia de María Magdalena junto a estas mujeres nos la han transmitido todos los evangelistas. San Mateo (27, 55-56), san Marcos (15, 40-41) y san Lucas (23, 49) nos dicen que se encontraban en el Calvario «mirando desde lejos». Sin embargo, sólo san Juan sitúa a María Magdalena junto a la cruz (19, 25). Estas mujeres, a las que seguramente no dejaron acercarse los soldados en los momentos de la Crucifixión, perseveraron de lejos ante la Cruz y se acercaron después, al pie de ella, llenas de valentía, a impulsos del profundo amor a Jesucristo (Casciaro, Tomo III, 1990: 418-419).

Había allí muchas mujeres mirando desde lejos, aquellas que habían seguido a Jesús desde Galilea para servirle. Entre ellas estaban María Magdalena, María la madre de Santiago y José, y la madre de los hijos de Zebedeo (Mt 27, 55-56).

Había también unas mujeres mirando desde lejos, entre las que estaban María Magdalena y María la madre de Santiago el Menor y de José, y Salomé, que le seguían y le servían cuando estaba en Galilea, y otras muchas que habían subido con él a Jerusalén (Mc 15, 40-41).

Pero todos los conocidos de Jesús y las mujeres que le habían seguido desde Galilea estaban contemplando a lo lejos estas cosas (Lc 23, 49).

Estaban junto a la cruz de Jesús su madre y la hermana de su madre, María de Cleofás, y María Magdalena (Jn 19, 25).



Figura 58. Juan de Flandes. *La Crucifixión*. 1509-1519. Museo Nacional del Prado. Madrid

recargada composición de esta Crucifixión (Figura 59) muestra en un primer plano a la Magdalena bellamente ataviada con unos ropajes de amplias mangas, vestido y manto de color rojo de gran volumen y un tocado sobre su larga cabellera rubia. De todas las mujeres, ella es la que se encuentra más cercana a la cruz, dirigiendo su mirada hacia el rostro de Cristo representado en la sábana que muestra con sus manos la Verónica. Entre la Magdalena y la Verónica, un desmedido tarro de ungüentos recuerda al mismo tiempo la unción del

Para el análisis de este tipo iconográfico hemos seleccionado las obras de Cornelisz van Oostanen y José de Ribera.

La tipología de María Magdalena representada como una dama de alta alcurnia no está restringida a la etapa mundana antes de su conversión. La



Figura 59. *La Crucifixión*. Jacob Cornelisz van Oostanen. 1507-1510. Rijksmuseum. Ámsterdam

Señor en Betania y la posterior en su sepulcro. El tamaño del Crucificado es reducido y la sangre de sus manos y pies es recogida en cálices por ángeles.

Cornelisz ⁶⁰ combina hábilmente en este cuadro varias escenas de las estaciones del tradicional Vía Crucis en el parte superior, que transcurren en planos secundarios: el Cirineo ayudando al Señor a llevar la cruz, el encuentro con las mujeres de Jerusalén a las que consuela, la Verónica que enjuga el rostro de Jesús. También aparecen



Figura 60. *Calvario*. José de Ribera. 1618.
Colegiata de Osuna. Sevilla

momentos posteriores a la Pasión, como la aparición de Cristo resucitado a María Magdalena.

El Calvario o *La Expiración de Cristo* (Figura 60), como también es conocida esta obra, fue un encargo del entonces virrey de Nápoles (1616-1620), Pedro Téllez Girón, III duque de Osuna, y constituye una de las primeras obras de importancia de José de Ribera, que presenta una composición y recursos pictóricos barrocos de fórmulas tenebristas y naturalistas (Finaldi, 2011: 66-73).

El cuadro representa el momento previo a la muerte de Cristo, sin apenas sangre, con el cuerpo contorsionado, como queriendo tomar el último aliento y

dirigiendo una mirada mística al cielo. La cruz está rematada por la inscripción INRI (Jesús Nazareno Rey de los Judíos), que responde a la descripción que hacen los Evangelios. A los pies de la Cruz, la Calavera hace referencia al Monte Calvario donde fue crucificado Jesús, en hebreo Gólgota (Calavera).

Los otros personajes que aparecen en la composición, de pie, son: María la madre de Cristo, en actitud orante y vestida con una toca sobre la cabeza y un manto azul sobre

⁶⁰ Pintor y grabador renacentista neerlandés (1470-1533). Fue autor de retratos y de complejas composiciones religiosas al óleo que dejan ver un gusto por las vestimentas ricas y los colores refinados, que le acercan a la corriente manierista.

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/oostsanen-jacob-cornelisz-van/87e3d339-d8e7-4ab7-b378-683a735782cf> (20/03/20239)

una túnica roja, colores tradicionales atribuidos a la iconografía mariana. A su lado, san Juan Evangelista, representado como joven sin barba, aparece vestido con túnica verde, símbolo de la regeneración del alma mediante las buenas obras, y envuelto por un gran manto rojo símbolo de la caridad. Otra mujer de la que sólo se percibe la parte derecha de su rostro, que podría ser María de Cleofás. En un segundo plano, apenas apreciable, como oculta en la tiniebla, se encuentra una silueta que se puede identificar quizás con María Salomé. A la izquierda, María Magdalena, de rodillas, se abraza a la Cruz y acerca sus labios a los pies de Jesús en ademán de besarlos (Núñez Casares, Martín García y Ferreras Romero, 2006: 25).

«María Magdalena, representada con su característica cabellera larga y rubia con la que había secado los pies de Cristo, se presenta vestida con su túnica de color pardo, haciendo alusión a su posterior vida de eremita, con la que recuerda el abandono de su vida adúltera y su retirada del mundo para hacer penitencia. En contraste con la túnica, muestra un rico manto, para el que el pintor ha elegido los colores verde, amarillo y rojo, para indicar lo que esa transformación de arrepentimiento ha significado para el personaje de María Magdalena. De esta forma, el color verde, que es el que abarca la mayor parte del mismo, es utilizado por el artista como símbolo de redención, ya que tras la muerte de Jesús en la Cruz vendrá la esperanza de la resurrección. Con el amarillo dorado se muestra a María Magdalena como conocedora de la verdad revelada. Y por último, el rojo va a ser un color que Ribera repite en la indumentaria de los tres personajes principales que acompañaron a Jesús en su martirio, va a ser un color que, además de su simbología de caridad, se va a reflejar en rostros y manos, inundando la obra de significado pasionista» (Ídem).

II. 3. 9. María Magdalena y la Lamentación

Del ciclo de la Pasión se ha escogido la fase denominada *Lamentación*, que acontece tras la muerte y descendimiento del cuerpo de Cristo de la cruz. En Jerusalén se venera en la iglesia del Santo Sepulcro una piedra, donde se afirma que el cadáver de Cristo fue colocado después de haber sido descendido de la cruz. En esta escena suelen estar presentes la Virgen junto a las santas mujeres, san Juan sosteniendo el torso de Cristo, la Magdalena a los pies, en recuerdo de la *Comida en casa de Simón el fariseo*, José de Arimatea y Nicodemo, que habían bajado el cuerpo y lo habían depositado sobre la

piedra. Es un tema que no aparece en los Evangelios. Sólo lo encontramos a partir de las meditaciones de los místicos en el siglo XII, siendo representado por pintores renacentistas italianos como Mantegna, aunque es a partir de la Contrarreforma, cuando



Figura 61. *Lamentación ante Cristo muerto*. Juan Correa de Vivar. 1540-1545. Museo Nacional del Prado. Depósito en el Museo de Bellas Artes de Málaga

adquiere importancia en artistas como Guido Reni (Réau, 1957: 519-521).

El modelo elegido para estudio es un cuadro (Figura 61) del pintor toledano Juan Correa de Vivar, titulado *Lamentación ante Cristo muerto*, 1540-1545, procedente del Museo de la Trinidad y propiedad del Museo del Prado, aunque depositado en el Museo de Bellas Artes de Málaga (Orihuela, 2003: 122). La obra representa el momento en el que el cuerpo de Cristo es colocado sobre la piedra, con san Juan sujetando la espalda,

la Virgen enlutada medio desvanecida, sostenida por una de las santas mujeres, y María Magdalena a los pies. Detrás de este grupo se hallan de pie Nicodemo y José de Arimatea junto a la Cruz. Al fondo se ha representado la escena posterior de la Lamentación: el entierro del cuerpo de Cristo en el interior del sepulcro que José de Arimatea había mandado construir para él mismo en una roca situada a los pies del Gólgota. Sobre el suelo, en un primer término, aparecen una serie de objetos relacionados con la crucifixión: un cráneo, una tibia rota, una corona de espinas y los tres clavos.



Figura 62. *Lamentación ante Cristo muerto.*
Vidriera. Camarín de la Virgen en la Iglesia de la Victoria. 1971. Málaga

Fiel trasunto del cuadro de Correa es una de las vidrieras (Figura 62), situada en el tambor de la cúpula del Camarín de la iglesia de la Victoria de Málaga, ejecutada en 1971 por la Casa Maumejean, y que forma parte de un programa iconográfico de ocho escenas de la vida de la Virgen. Sin embargo, se han introducido cambios que lo

diferencian del cuadro de Correa. La composición de las siete figuras de la Lamentación es casi idéntica, pero se ha eliminado la escena del Entierro del cuerpo de Cristo en el sepulcro, a la cruz se le ha añadido la inscripción INRI, que no está presente en el cuadro, ausencia de atributos, y también se ha modificado el fondo de la composición: el romanismo presente en las edificaciones de Correa ha sido sustituido por unas edificaciones apiñadas y cúbicas características de una población mediterránea.

II. 3. 10. María Magdalena y el *Noli me tangere*

Es el Evangelista san Juan quien narra el momento en que María Magdalena, después de acudir al sepulcro y encontrárselo vacío, vio a Jesucristo resucitado, aunque en un primer momento lo confundió con un hortelano.

María estaba fuera llorando junto al sepulcro. Mientras lloraba se inclinó hacia el sepulcro, y vio a dos ángeles de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies, donde había sido puesto el cuerpo de Jesús. Ellos dijeron: ¿Mujer, por qué lloras? Les respondió: Se han llevado a mi Señor y no sé dónde lo han puesto.

Dicho esto, se volvió hacia atrás y vio a Jesús de pie, pero no sabía que era Jesús. Le dijo Jesús: ¿Mujer, por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, pensando que era el hortelano, le dijo: Señor, si te lo has llevado tú, dime dónde lo has puesto y yo lo recogeré. Jesús le dijo: ¡María! Ella, volviéndose, exclamó: ¡Rabbuni!, que quiere decir Maestro. Jesús le dijo: Suéltame, aún no he subido a mi Padre; pero vete a mis hermanos y diles: Subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios. Fue María Magdalena y anunció a los discípulos: He visto al Señor, y me ha dicho estas cosas (Jn 20, 11-19).

La expresión *Noli me tangere* es una corrupción de la frase latina «Noli me tanguere» que significa literalmente «No me toques» aunque también se suele traducir como «No te acerques a mí». Otra posible traducción es también «No me retengas» que procede del griego original.

Este tema recurrente ocupó un papel central entre los pintores desde la Edad Media hasta nuestros días, realizando distintas interpretaciones de esta escena. De este modo la relación especial entre Cristo Resucitado y María Magdalena irá adoptando formas distintas entre los artistas a lo largo de los siglos.

El fresco de Giotto (Figura 63) concede un protagonismo muy importante a las figuras de los ángeles que aparecen en la escena, siguiendo la tradición compositiva del tema en la Edad Media. El pintor, a través del gesto de Cristo con la mano derecha para

evitar todo contacto con la Magdalena, intentaría explicar la distancia entre los dos mundos, el terrenal y el celestial.



Figura 63. Giotto. *Noli me tangere*. 1302-1306. Basílica de San Francisco. Iglesia superior. Asís

Fray Angélico⁶¹ presentó una lectura simbólica del tema al modificar el espacio del encuentro en un *Locus amoenus*, un jardín con palmeras y otras plantas llenas de simbolismo como se aprecia en las flores rojas que señalan los estigmas de Cristo en la Cruz. María Magdalena, con halo de santidad, aparece arrodillada aunque trata de acercarse a Cristo, mostrándose sorprendida ante la actitud de distanciamiento de su Maestro que le ordena no retenerle, pues todavía no ha subido a su Padre (aún no ha recibido el Espíritu que completa la resurrección) y tendrá ocasión de verle antes de la Ascensión a los cielos (Casciaro, Tomo IV, 1990: 382).

⁶¹ Guido di Pietro (1395-1455), más conocido como Fra o Fray Angélico (por su obra exclusivamente religiosa), fue un pintor quattrocentista italiano que alternó la vida de fraile dominico con la de pintor consumado. Utilizó colores brillantes para representar los sentimientos espirituales. Obras maestras de Fra Angélico son los frescos que decoran el claustro y cada una de las celdas del Convento de San Marcos en Florencia y los frescos de las habitaciones del Papa Nicolás V en el Vaticano. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/angelico-fra/90972644-cabe-4fba-931b-de19369316d8> (Consulta 20/03/2023).

La pintura (Figura 64) adquiere una inusitada vitalidad espacial, con la representación de un sacro jardín que parece surgido de un fresco de la Antigüedad romana (Sureda, 1990: 176).



Figura 64. *Noli me tangere*. Fray Angélico. h. 1440. Convento de san Marcos. Florencia

tangere (Figura 66), Jesucristo y María Magdalena se encuentran totalmente a solas en un primer plano. El escorzo de Jesucristo invita a una cercanía que no se lleva a cabo, ya que impide que María Magdalena arrodillada roce su manto, que él sujeta con su mano derecha mientras que con la izquierda muestra la pala, que la llevó a ella a la confusión con el jardinero. En un segundo plano, un árbol que recuerda el del Paraíso surge como una prolongación de la Magdalena. Y en un tercer plano, el paisaje iluminado por la luz del amanecer en donde un grupo de casas se eleva tras unas murallas.

En *Cristo se aparece a María Magdalena* (Figura 65), Alberto Durero concede un pequeño espacio a las santas mujeres que se ven a lo lejos en el paisaje. Sin embargo, Jesucristo y María Magdalena en un primer plano constituyen los protagonistas. El grabado de Durero remite de manera fidedigna al Evangelio de san Juan al confundir María Magdalena a Cristo con el jardinero y mostrar su mano agujereada por los clavos de la cruz, que toca con el dedo la frente de la Magdalena arrodillada, que apoya su mano izquierda en el tarro de ungüentos.

En la interpretación que Tiziano realiza del tema en su obra *Noli me*



Figura 65. *Cristo se aparece a María Magdalena*. Alberto Durero. 1510

En *Cristo y María Magdalena en el sepulcro* (Figura 67), Rembrandt realiza una variación del tema *Noli me tangere* en cuanto al título y organización del cuadro.



Figura 66. *Noli me tangere*. Tiziano. 1512.
National Gallery. Londres

El paisaje tiene un importante papel. Al fondo, y en un segundo término, se puede observar el contorno de Jerusalén, con las torres del templo en primer término.

Los personajes no aparecen solos como sucede en las escenas del Renacimiento sobre el tema o en las de la Edad Media que remiten a la escenografía propia del amor cortés, sino que dentro de la composición general forman un aparte ajeno al resto de lo que les

rodea. En un primer plano, María Magdalena, con el tarro de ungüentos y el paño para el cadáver a sus pies, se encuentra junto al sepulcro en donde habría de estar el Señor y sobre el que se distinguen los dos ángeles de blanco que menciona el Evangelio de san Juan: «y vio a dos ángeles de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies, donde había sido puesto el cuerpo de Jesús» (Jn 20, 12). Jesucristo, situado detrás de ella, aparece vestido como jardinero y sujetando con su mano derecha la pala. María Magdalena gira la cabeza sorprendida al escuchar su nombre y reconocer en el hortelano a su Maestro. La luz del amanecer, momento que narra el Evangelio, produce una sensación de gran belleza en las figuras principales que reciben el intenso efecto de esta.

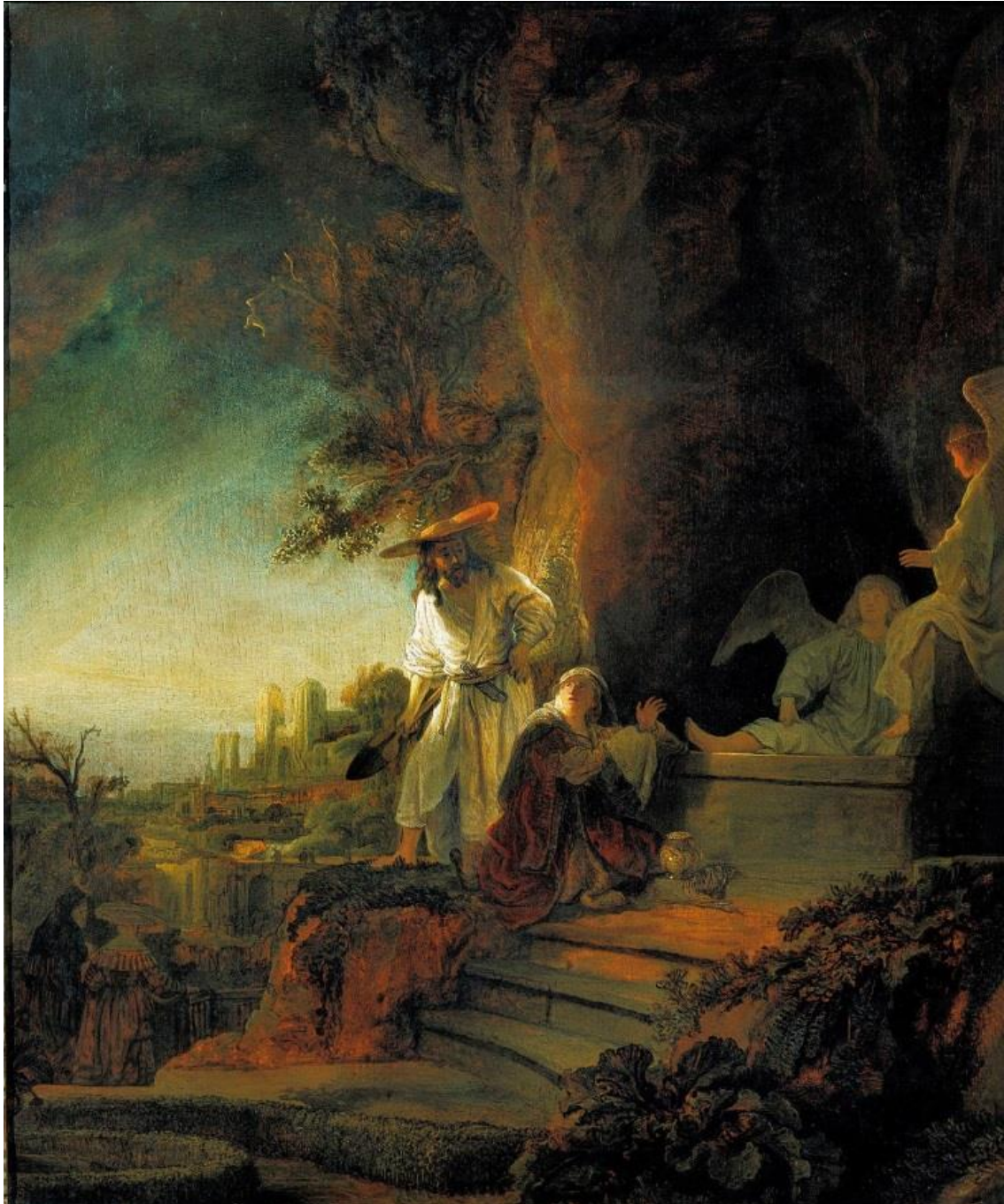


Figura 67. *Cristo y María Magdalena en el sepulcro*. Rembrandt. 1638.
Buckingham Palace. Londres

II. 3. 11. María Magdalena y Pentecostés

El tema de Pentecostés aparece como promesa en varios de los Evangelios: Juan 14,16; 15, 26; 20, 22; y Mateo 3,11. Aunque es Cristo el que envía al Espíritu Santo y, por lo tanto, el gran protagonista, no aparece en la escena. Sin embargo; la descripción del Milagro no se halla en los Evangelios, sino en los *Hechos de los Apóstoles* 2, 1-14. Representa el momento en el que los doce Apóstoles están reunidos, cuando surge un

viento del cielo convertido en lenguas de fuego emanadas del Espíritu Santo, que poseyeron a cada uno de ellos, y comenzaron a hablar en lenguas diferentes. Pentecostés es la fiesta colectiva de los Apóstoles y marca el nacimiento de la Iglesia cristiana (Réau, 1957: 591-594).

Desde el punto de vista iconográfico hay dos tipos diferentes: con y sin la Virgen. Tanto el arte Bizantino como el arte occidental conceden un papel central y principal a la Virgen. Se describe cómo los Apóstoles forman un círculo alrededor de la Virgen, que preside la asamblea en el Cenáculo de Jerusalén, situándose sobre sus cabezas la paloma del Espíritu Santo, que deja caer sobre ellos una lluvia de lenguas de fuego. En los *Hechos de los Apóstoles* no se cita a la Virgen:

Al cumplirse el día de Pentecostés, estaban todos juntos en un mismo lugar. Y de repente sobrevino del cielo un ruido, como de viento que irrumpe impetuosamente, y llenó toda la casa en la que se hallaban. Entonces se les aparecieron unas lenguas como de fuego, que se dividían y se posaron sobre cada uno de ellos. Quedaron todos llenos del Espíritu Santo y comenzaron a hablar en otras lenguas, según el Espíritu les hacía expresarse (Act 2, 1-5).

Sin embargo, por este pasaje bíblico se podría decir que la Virgen María estaba en Pentecostés con los Apóstoles. Asimismo, Pablo VI afirmó que ella preside el nacimiento de la Iglesia el día de Pentecostés:

María, que concibió a Cristo por obra del Espíritu Santo, el Amor de Dios vivo, preside el nacimiento de la Iglesia el día de Pentecostés, cuando el mismo Espíritu Santo desciende sobre los discípulos y vivifica en la unidad y en la caridad el cuerpo místico de los cristianos (Pablo VI, *Discurso*, 25-X-1969).

En cuanto a la presencia de María Magdalena en Pentecostés, el libro de los *Hechos de los Apóstoles*, aunque no la cita, menciona a algunas mujeres, entre las que estaría ella, junto a la Virgen:

Entonces regresaron a Jerusalén desde el monte llamado de los Olivos, que está cerca de Jerusalén, a la distancia de un camino permitido en sábado. Y cuando llegaron subieron al cenáculo donde vivían Pedro, Juan, Santiago, Andrés, Felipe, Tomás, Bartolomé, Mateo, Santiago el de Alfeo, Simón el Zelotes y Judas el de Santiago. Todos ellos perseveraban unánimes en la oración, junto con algunas mujeres y con María la madre de Jesús y sus parientes (Act 1, 12-14).

Para el análisis de María Magdalena y *Pentecostés* hemos seleccionado la obra de Juan Bautista Maíno (1581-1649).



Figura 68. *Pentecostés*. Juan Bautista Maíno. 1612-1614. Museo Nacional del Prado. Madrid

Este tipo iconográfico (Figura 68) fue el escogido por el pintor Juan Bautista Maíno (1581-1649) para el lienzo de *Pentecostés*, 1612-1614, del retablo mayor de la iglesia conventual de San Pedro Mártir de Toledo, que, tras ser desamortizado, pasó al Museo de la Trinidad y con posterioridad al Museo del Prado, aunque no está expuesto en la actualidad. Esta fue la obra elegida como modelo para la vidriera de la iglesia de la Victoria de Málaga. El cuadro de Maíno presenta como novedad iconográfica a la Virgen de

pie, desplazada en el lado izquierdo del cuadro, mientras que el espacio central es ocupado por María Magdalena como una apóstol más del grupo de los doce apóstoles, situando en primer término a san Pedro con una gran llave junto a su pie descalzo, y al evangelista san Lucas, el autor del texto de los *Hechos de los Apóstoles*, que toma nota del acontecimiento en un gran libro (Ruiz Gómez, 2009: 128-131).

La vidriera malagueña (Figura 69), ubicada en el tambor de la cúpula del Camarín de la iglesia de la Victoria de Málaga, fue realizada por la Casa Maumejean, y forma parte, junto a la comentada vidriera de la *Lamentación ante Cristo muerto* (Figura 54), del mencionado programa iconográfico de ocho escenas de la vida de la Virgen. Es un fiel trasunto del cuadro de Maíno, aunque sólo representa a once apóstoles, posiblemente debido a la falta de espacio; con san Pedro y san Lucas en primer término, María Magdalena en el centro, y la Virgen desplazada en el lado izquierdo. Falta el apóstol, que, en el cuadro de Maíno, se halla tras la Virgen. En lo alto de la composición

se representa la paloma del Espíritu Santo, con las lenguas de fuego, que se dirigen a las cabezas de los Apóstoles. La yesería impide ver la zona baja de la vidriera, donde debe estar la llave de san Pedro.



Figura 69. *Pentecostés*.
Vidriera. Camarín de la Virgen de la Iglesia de la Victoria. 1971. Málaga

II. 3. 12. María Magdalena y la Leyenda dorada

La *Leyenda dorada* narra la vida de numerosos santos, entre ellos la de María Magdalena. Al referirse a ella, nos vuelve a contar acontecimientos ya descritos en los Evangelios, pero también nos relata otros hechos posteriores.

Para el estudio de este tipo iconográfico y de sus fuentes literarias, hemos seleccionado varios momentos de la vida de María Magdalena según lo que nos dice la *Leyenda dorada*: el desembarco en Marsella, la elevación al cielo, la última comunión y la muerte de María Magdalena.

1. *El Desembarco de María Magdalena en Marsella*

Según la *Leyenda dorada*, catorce años después de la Pasión y Resurrección del Señor, cuando los judíos habían arrojado de Judea a sus seguidores, los apóstoles y otros discípulos se repartieron por diferentes países de la gentilidad predicando el Evangelio. Uno de ellos era Maximino, encargado por san Pedro de atender espiritualmente a



Figura 45. *El desembarco de santa Magdalena en Marsella.*
Maestro de santa Magdalena. Ca. 1310.
Fresco de la capilla de la Magdalena. Asís, San Francisco. Capilla inferior

María Magdalena. Maximino acompañado de María Magdalena, sus hermanos Lázaro y Marta, su criada Martila y san Cedonio, el ciego que había curado Cristo, fueron obligados a subir a una nave y la condujeron hasta alta mar, dejándola allí abandonada sin velas y sin remos, con la idea de que el navío naufragara y sus pasajeros murieran ahogados. Sin embargo, Dios condujo milagrosamente sobre las aguas del mar a los expedicionarios hasta la costa de Marsella, en Francia, en cuyo puerto desembarcaron sus pasajeros (Vorágine, 1982: 384). Allí predicaron el Evangelio junto a un templo pagano, logrando María Magdalena la conversión del gobernador de la provincia y que su mujer concibiera a un hijo largamente deseado (Ibidem: 385). Cuando el gobernador supo que su mujer había quedado preñada, entró en deseos de ir a Roma para oír las predicaciones de san Pedro. Ambos esposos emprendieron el viaje, pero la madre murió en el parto al parir a su hijo con gran dificultad, dejando el gobernador en una cueva de un islote el cadáver de su esposa y junto a ella al niño. El gobernador continuó el viaje a

Roma, y al regresar pasó de nuevo cerca del islote donde pudo ver vivos a su hijo y a su esposa, dos años después, gracias a la intercesión de María Magdalena (Ibid.: 386-387).

Este fresco de *El desembarco de María Magdalena en Marsella* (Figura 45) es un ejemplo de pintura «erudita», que utiliza el recurso medieval de incluir varias escenas narradas por la *Leyenda dorada* en un mismo espacio. Asimismo, denota carencias en el tratamiento de las perspectivas y de los volúmenes corporales.

La atención del fresco se centra en la barca abombada, sin velas ni remos, que se aleja de una gran roca de la costa, y se dirige hacia un puerto situado a la derecha, remolcada de forma por dos ángeles que la preceden suspendidos en el aire. María Magdalena se encuentra sentada en la barca junto a varios santos con la mirada fija en la ciudad de Marsella. Los dos ángeles parece que se separan; mientras que uno se dirige hacia la ciudad, el otro se da la vuelta para dirigirse, siguiendo la dirección de su mirada, a la pequeña isla rocosa, que se encuentra en el primer plano de la pintura a la izquierda. En este islote, apreciamos una pequeña barca atracada junto a él, de la que desciende un hombre al que identificamos con el gobernador, quien se dirige hacia una mujer acostada que reproduce un cadáver envuelto junto a una mujer con la cara descubierta, alusión al milagro de la resurrección de la mujer del gobernador, obrado por la intercesión de María Magdalena.

2. *La elevación de María Magdalena al cielo*

Según la *Leyenda dorada*:

todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados; con sus propios oídos corporales oía ella los cánticos que los gloriosos ejércitos celestiales entonaban, y alimentada hasta la saciedad siete veces cada día con tan exquisitos manjares, compréndese perfectamente que cuando los ángeles, al concluir cada una de las siete Horas canónicas del Oficio la bajaban nuevamente al desierto, no sintiera la menor necesidad de tomar alimentos ni bebidas terrenales (Vorágine, 1982: 388).

No se trata de una *Asunción* (*Assumptio* Magdalena) la elevación de María Magdalena al cielo por los ángeles como la de la Virgen, que tuvo lugar una sola vez, después de su deceso, sino de *arrobamientos* que se producían regularmente varias

veces por día, y después de los cuales, los ángeles la traían de vuelta a la Tierra (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 2001: 304).

Este tema apareció en el siglo XII, en un bajorrelieve de la catedral de San Lázaro de Autun, pero se hizo frecuente sobre todo en el siglo XVI, en el arte de la Contrarreforma, que se complace en las escenas de éxtasis místico. La Magdalena, medio desmayada, como muerta, abandonándose a los brazos de los ángeles, recuerda el *Desvanecimiento* de santa Catalina de Siena o la Transverberación de santa Teresa de Ávila. La representación de esta escena está copiada de la Asunción de la Virgen, pero ciertos rasgos se tomaron de la iconografía de santa María Egipcíaca. La Magdalena se reconoce por la mata de pelo rubio que cubre su desnudez, dejando sin embargo los pechos, las rodillas y los pies desnudos (Ibidem: 305).



Figura 46. *María Magdalena conversando con los ángeles.*
Giotto di Bondone. Ca. 1320. Basílica de San Francisco. Asís

En la Basílica inferior de Asís, una de las capillas más sobresalientes por su representación pictórica es la que Teobaldo Pontano, obispo de Asís, encargó decorar hacia 1314 a Giotto: la capilla de María Magdalena. En ella, entre otros frescos de temática diferente, desarrolla siete escenas alusivas a la vida de la santa. Aunque Giotto diera el modelo, ninguna de ellas parece ser del maestro, más bien de algún discípulo adelantado del artista italiano. En el fresco que representa a María Magdalena en coloquio con los ángeles (Figura 46), se puede apreciar la ascensión de la santa a los

cielos que se produce en un paisaje natural muy sencillo, apenas trazado. El color se dibuja monocorde, muy suave; sin embargo, se puede añadir que la dulzura cromática es lo mejor de la pintura. La Magdalena aparece en el centro de la composición, flanqueada por dos ángeles a cada lado, de líneas muy estilizadas, ingravidas, al igual que la nube que sostiene a la Magdalena.

Elevada y arropada por siete ángeles (Figura 47), de los que uno mira fijamente al espectador y otro la sostiene con sus hombros, María Magdalena es coronada por el Padre celestial sobre un fondo estrellado. Una larga cabellera cubre su cuerpo desnudo formando una púdica y discreta malla, como también aparece en santa María Egipciaca. En la parte inferior, un pequeño paisaje de árboles donde se encuentra la cueva de la santa.



Figura 47. *María Magdalena elevada por los ángeles*. Anónimo, Escuela alemana. Ca.1430. Museo Nacional de Varsovia



Figura 48. *Éxtasis de María Magdalena*. Alberto Durero. Ca. 1504-1505. Biblioteca Alamy

La historia de la vida de María Magdalena, según se narra en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, mantuvo toda su actualidad y popularidad en su representación gráfica durante el Renacimiento.

Esta xilografía (Figura 48) de Alberto Durero nos muestra a una Magdalena exuberante, elevada al cielo por los ángeles, como cuenta Santiago de la Vorágine, siendo

alimentada sólo con los cánticos celestiales el tiempo que estuvo haciendo penitencia. La cueva de la Sainte Baume aparece a los pies de la santa, y al fondo un paisaje que

representa la costa de Marsella a la que arribó desde Tierra Santa. La sensual e imponente imagen de María Magdalena es sostenida a sus pies por pequeños ángeles e iluminada por un sol que hace las veces de nimbo sagrado. Esta María Magdalena que parece emerger de las aguas del Mediterráneo y con una larga cabellera ondulante posee la voluptuosidad de una venus mitológica, fusionándose en su iconografía lo sagrado y lo profano, la lujuria y la abstinencia. En la parte inferior izquierda, una figura masculina vestida con una túnica y de rasgos cadavéricos ofrece un contrapunto inquietante actuando de *momento mori*⁶² hacia el espectador. El hombre parece dirigir su dedo índice hacia su propia cabeza, llevando en la otra mano un manuscrito que



Figura 49. *Tránsito de la Magdalena*. Anónimo (copia de Claudio Coello). Finales siglo XVI. Museo Nacional del Prado. Madrid

recuerda la necesidad de reflexionar y no actuar de forma impulsiva sucumbiendo a las tentaciones, porque hay una ley divina que castigará todos los excesos de la carne.

Esta pintura (Figura 49) es una excelente copia, realizada por un desconocido discípulo, del gran lienzo que Claudio Coello⁶³ realizó en 1682 para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ciempozuelos, Madrid (García Cueto, 2016: 114).

La representación refleja el momento, según relata la *Leyenda dorada* (Vorágine, 1982: 390), en que «el alma de Magdalena emigra al Señor» de manera milagrosa desde la ciudad de Marsella, a la que quizás aluda el paisaje marítimo, montañoso y con una torre de vigilancia en el ángulo inferior derecho.

⁶² Expresión latina que significa «recuerda que morirás» y que designa una representación artística que sirve para recordar la inexorabilidad de la muerte.

⁶³ Claudio Coello fue un pintor español (1642-1693), destacado representante del pleno barroco madrileño. En 1683 fue nombrado pintor del rey Carlos II.

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coello-claudio/a99a59e8-8e56-4ae3-bef1-005004e5a8d3> (consulta 20/03/2023).

La figura de la santa, de larga cabellera rubia, se sitúa en el centro de la composición. Sus ojos miran al cielo y lleva las manos cruzadas al pecho en actitud orante. Viste ropas raídas envueltas en un amplio manto rojizo movido por el viento, creando así una acusada diagonal. Un grupo de angelitos portan la nube sobre la que se arrodilla María Magdalena y es izada hacia el cielo para asistir a los oficios allí celebrados por los bienaventurados. Algunos angelitos sostienen los atributos de la santa como la calavera, en alusión a la vanidad, a la brevedad de la vida y al mundo eremítico, y el pomo de los ungüentos con los que ungió los pies de Cristo y alusión también a la prostitución anteriormente ejercida. Un grupo de angelitos abre el camino en la parte superior del lienzo.

3. *La última comunión de la Magdalena*

Cuenta Santiago de la Vorágine, en la *Leyenda dorada*, que María Magdalena le pidió al sacerdote que hacía penitencia en el desierto donde ella se encontraba, que comunicara al obispo Maximino de Aix en Provençe que el día de Pascua los ángeles la transportarían a su oratorio para recibir la comunión. La santa moribunda, cuyo cuerpo sostienen los ángeles en sus brazos, se arrodilla ante el obispo que le presenta la hostia, y ésta la recibe en su boca mientras sus ojos se le inundan de lágrimas. Inmediatamente después de la comunión, su cuerpo se derrumba ante el altar y su alma asciende hacia el Señor (Vorágine, 1982: 389-390).



Figura 50. *Un ángel trae la sagrada comunión a María Magdalena*. Lorenzo Di Credi. Ca. 1510. Christian Museum. Esztergom. Hungría

Esta escena está concebida de la misma forma que las Últimas comuniones de san Jerónimo y de san Francisco de Asís, que inspiraron obras maestras a Dominichino y a Rubens. A veces, los dos temas, el *Éxtasis* y la *Comunión*, están amalgamados. Así, Lorenzo di Credi⁶⁴ representa a santa Magdalena (Figura 50) elevada al cielo mientras un ángel desciende hacia ella con un cáliz (Réau, Tomo 2/ vol. 4, 2001: 306).

⁶⁴ Pintor y escultor florentino (1459-1537) que influyó en Leonardo da Vinci y después recibió su influencia. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/credi-lorenzo-di/82533552-381b-45d6-8cb7-980dc622a632> (consulta 20/03/2023)

Considerada como una de las más bellas representaciones del tema de la última comunión, Francesco Vanni⁶⁵ pintó para Santa María de Carignano en Génova *La última comunión de la Magdalena* (Figura 51).



Figura 51. *La última comunión de la Magdalena*.
Francesco Vanni. Finales del siglo XVI.
Santa María de Carignano. Génova

última comunión de la Magdalena (Figura 51). La santa, cuya belleza no ha sido destruida por la penitencia, se arrodilla delante de san Maximino estrechando una cruz sobre su pecho, y se emociona tanto al ver la hostia que desfallecería si no fuera sostenida por un ángel. Parece como si la Eucaristía hubiera sido su razón de vivir, y que después de haberla recibido por última vez ya podía morir, como les ocurría a otros grandes santos (Mâle, 2001: 78-79).

4. *La muerte de María Magdalena.*

Según la *Leyenda dorada*, en el desierto sólo pudo hablar con María Magdalena un sacerdote que también fue a hacer penitencia a aquel lugar. La santa mandó al sacerdote que buscara a san Maximino para decirle de su parte que el próximo domingo de Resurrección entrara él solo en su oratorio, y que allí la encontraría antes de ser llevada por los ángeles (Vorágine, 1982: 389). Y así san Maximino, obediente, según sigue contando Santiago de la Vorágine:

llegóse hasta la santa, y dicen los libros en los que se narra la vida de este venerable obispo, que al acercarse a ella vio cómo el rostro de María Magdalena, habituado al trato familiar con los ángeles había adquirido tal brillo y resplandecía de tal manera que cualquiera hubiera podido soportar más fácilmente la incidencia sobre sus ojos de los rayos del sol que los fulgores que de aquella cara emanaban.

⁶⁵ Francesco Vanni (1563-1610) fue un pintor y grabador renacentista italiano, cuyo estilo se sitúa en la transición del manierismo al barroco. Debido a su estilo atento a las exigencias de la Contrarreforma, trabajó en la Basílica de San Pedro del Vaticano.

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/vanni-francesco/415ec534-abf1-4ee1-a23b-b5409408530a> (consulta 20/03/2023).

Al cabo de un rato san Maximino mandó pasar al interior del oratorio a todo su clero y al sacerdote que había actuado como recadero de la santa, y en presencia de ellos administró a ésta en comunión el cuerpo y sangre de Cristo, recibidos por ella en su boca, mientras sus ojos se le inundaban de lágrimas. Momentos después María Magdalena, allí mismo, ante la base del altar, tendióse en tierra, y estando en esta actitud su alma emigró al Señor. Nada más expirar, de su cuerpo empezó a emanar un olor tan exquisito que todo el oratorio quedó impregnado de él, y cuantos entraban en aquel sagrado lugar percibían los efluvios de tan suavísimo aroma, que duró sin desaparecer unos siete días. San Maximino, tras de ungir con suavísimos bálsamos el cadáver de la santa, lo sepultó reverentemente y rogó a los cristianos que cuando él falleciera enterrasen su cuerpo al lado del de ella (Vorágine, 1982: 389-390).

Sobre el lugar de su enterramiento, otra historia cuenta que:

En el año 769 de nuestra era, en tiempo de Carlomagno, Gerardo, duque de Borgoña, que carecía de descendencia y ansiaba vivamente que su esposa le diera un hijo, socorría con largueza a los pobres y sufragaba los gastos de construcción de varias iglesias y de algunos monasterios, concretamente el de Vèzelay, el duque rogó al abad que enviase a un monje con el séquito adecuado a la ciudad de Aix para que tratase de traerle de allí algunas reliquias de santa María Magdalena. Cuando el monje llegó a Aix se encontró con la desagradable sorpresa de que la ciudad había sido totalmente arrasada por los paganos, pero excavando entre las ruinas encontró casualmente un sepulcro que resultó ser el de la santa; de la autenticidad del mismo no cabía la menor duda, puesto que el suntuoso mausoleo estaba lleno de esculturas y relieves que reproducían sobre el mármol con admirable pericia artística la historia de la bienaventurada penitente. Hecho este descubrimiento, una noche, secretamente, quebró las piedras del sarcófago, tomó de su interior varias reliquias y las guardó cautelosamente en el mesón en que se hospedaba; pero aquella misma noche santa María Magdalena se apareció al monje, lo tranquilizó y le dijo que sin temor alguno procediera hasta llevar a buen término la empresa que le había encomendado. Al día siguiente el monje emprendió el viaje de regreso a su monasterio: pero, cuando ya sólo le faltaba media legua para llegar hasta él, las reliquias repentinamente tornáronse tan pesadas que no hubo manera de seguir adelante con ellas; y, en efecto, no fueron capaces de avanzar ni un paso más con las susodichas reliquias, hasta que el abad y los demás religiosos del monasterio vinieron al lugar en que el monje y los de su séquito se hallaban detenidos; y en cuanto el abad se hizo cargo de las referidas reliquias, éstas recuperaron su peso normal y pudieron ser conducidas, sin dificultad alguna, hasta el punto a donde estaban destinadas (Vorágine, 1982: 390).

Son numerosos los milagros que realizó santa María Magdalena después de su muerte. Entre ellos citaremos sólo algunos, como la resurrección de un soldado que murió en una batalla y que visitaba todos los años el sepulcro de la santa. Gracias a la intervención de sus padres que se quejaban a la santa de que hubiese permitido que

muriera sin confesarse, de pronto durante el entierro el difunto resucitó para confesar y recibir la comunión antes de volver a morir y descansar en paz (Vorágine, 1982: 390). En otra ocasión, un navío naufragó y una de las náufragas, que estaba embarazada, viéndose en inminente peligro de perecer ahogada, se encomendó a santa María Magdalena y le pidió que le salvara la vida y le permitiera parir a su hijo. La mujer, asistida por la santa que la condujo milagrosamente hasta el litoral, a su debido tiempo parió a su hijo, consagrándose después a Dios como le había prometido (Ibidem: 390-391). También un hombre ciego que acudió en peregrinación al monasterio de Vèzelay para visitar las reliquias de santa María Magdalena le pidió que algún día pudiera ver su iglesia, recuperando de repente la vista y quedando curado de su ceguera. Otro hombre escribió la relación de sus pecados en una carta y la llevó a la iglesia de santa María Magdalena, rogando al Señor que por intercesión de la santa le perdonara todos los pecados referidos en el escrito. Un rato después advirtió que cuanto había escrito estaba borrado. A otro hombre, que había sido secuestrado



Figura 52. *María Magdalena liberando a un prisionero.* De una página que ilustra sus milagros en un manuscrito italiano, probablemente veneciano, de la primera mitad del siglo XIV. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana (Haskins, 1996: 141)

por una banda de ladrones y que invocó a santa María Magdalena, esta se le apareció durante la noche y le desató las ligaduras con que estaba amarrado, consiguiendo su libertad (Ídem). Finalmente, mencionar la salvación del alma de un clérigo de Flandes llamado Esteban que había cometido numerosos y horrorosos pecados. Fueron su gran devoción a la santa y la visita a su sepulcro, después de una visión de santa María Magdalena, lo que ocasionó su conversión (Ibidem: 391-392).

Para el estudio de la muerte de María Magdalena hemos seleccionado las obras de Jaume Huguet, José Antolínez y Alonso Cano.



Figura 53. *Muerte de santa Magdalena*.
Jaume Huguet. 1465-1470.
Sant Martí de Pertegás de Sant Celoni. Vallés Oriental

La *Muerte de santa Magdalena* (Figura 53) es una de las tres tablas, junto con el Martirio de san Bartolomé y un Calvario, del Retablo que Jaume Huguet⁶⁶ realizó para la iglesia de Sant Martí de Pertegás de Sant Celoni (Vallés Oriental), hecho con colaboradores de su taller.

En la parte central de la tabla de la derecha, se representa el momento de la muerte de la santa que yace tendida en una austera cama, cubierto todo su cuerpo con su cabellera en forma de estera y con los brazos cruzados. Una aureola, que indica su santidad, rodea su cabeza, reflejando su rostro una gran paz; parece dormida. En el lado izquierdo, de rodillas y con las manos juntas en posición de oración, aparece el sacerdote que fue mandado por la santa a buscar a San Maximino. En el lado derecho y de pie, con la mano derecha bendiciendo el cuerpo sin vida de la santa, se encuentra el obispo san Maximino, al que reconocemos por la mitra episcopal. En la parte superior, vemos cómo el alma de María Magdalena es llevada al cielo por dos ángeles.

⁶⁶ Jaume Huguet (1412-1492) es el pintor más representativo del estilo hispano-flamenco en Cataluña, caracterizado por la elegancia y sentimiento melancólico que imprime a sus figuras, donde se puede observar la influencia italiana.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/huguet-jaume/94d6a436-3219-421f-9afa-9f086937bb32> (consulta 20/03/2023).



Figura 54. *La muerte de María Magdalena*. José Antolínez. ca. 1667. Colección particular. The Picture Art Collection/Alamy

otro ángel, erguido y de espalda al espectador, mira hacia arriba señalando con su brazo derecho a otros dos ángeles que descienden, portando uno una corona de flores y otro una palma, símbolos que manifiestan su triunfo celestial.

El Meadows Museum de Dallas adquirió en agosto de 2020 cinco dibujos de artistas españoles de los siglos XVII y XVIII, entre ellos una obra de Alonso Cano⁶⁸: *La muerte de María Magdalena*. Este dibujo (Figura 55) parece ser un boceto preparatorio de una obra de la que no consta su ejecución final. Está fechado entre 1645



Figura 55. *La muerte de María Magdalena*. Alonso Cano. 1645-1650. Museo Meadows de Dallas

⁶⁷ Pintor español (1635-1675) considerado uno de los más originales artistas de la escuela madrileña del pleno barroco. Conocido principalmente por su pintura religiosa, destacan sus múltiples versiones del tema de la *Inmaculada*, de las que se conocen una veintena larga de ejemplares autógrafos, número sólo igualado por Murillo. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/antolinez-jose/72b9b7a1-2955-4a5b-bf6d-2cd66b531038> (consulta 20/03/2023).

⁶⁸ Pintor, escultor y arquitecto español (1601-1667). Está considerado como uno de los más importantes artistas del barroco en España, siendo además el iniciador de la Escuela granadina de pintura y escultura (Wethey, 1983).

y 1650 y constituye para los especialistas del museo un ejemplo de la destreza en el dibujo de su autor. El dibujo retrata a una figura femenina recostada en una estera o cama con dos pequeños ángeles sobrevolando a su lado⁶⁹.

⁶⁹ <https://www.diariodesevilla.es/artes> (consulta: 30/08/2020).

CAPÍTULO III

La imagen de María Magdalena en la poesía del Siglo de Oro

Las fuentes más importantes para la leyenda e iconografía de María Magdalena fueron las obras *Vita apostólica*, atribuida a Rabanus Maurus (776-856); *Vitae Patrum* de san Valerio del Bierzo (s. VII); *Flos Sanctorum* de Pedro de Ribadeneira (1527-1611); y sobre todo la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, obra mencionada en capítulos anteriores (García Álvarez, 2018: 104). Este último fue uno de los libros más consultados durante los siglos XVI y XVII por nuestros pintores y escritores a la hora de representar la figura o la vida de un santo (Aladro, 2005: 108).

En el siglo XVI fueron numerosos los textos que circularon sobre la Magdalena y que constituyeron particular devoción de nobles y reyes. En 1514 se imprimía en Burgos una anónima *Historia de la bendita Magdalena* por Fadrique Alemán de Basilea. Aunque la obra se había imprimido por impulso de Juana de Aragón, había sido la reina Isabel I quien había «hecho sacar» y «escribir» a un religioso la vida de la santa, habiendo formado la obra parte del conjunto de sus libros personales, custodiados en su cámara real⁷⁰. Pese a que sigue en general a la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, ofrece diferencias al gusto de la reina (Graña Cid, 2020: 2). Se trata del primer texto castellano que incorpora con seguridad como motivo de la conversión de María Magdalena el sermón de Cristo (Alonso Miguel, 2019: 545).

María Magdalena llena páginas enteras de escritores del Siglo de Oro. Predicadores, dramaturgos y poetas, además de pintores, influyeron en la creación de la imagen de la santa de Magdala en esta época.

⁷⁰ Hay que señalar la particular devoción que la reina Isabel I tuvo por la santa, siendo elegida por ella como mediadora de su salvación.

III. 1. María Magdalena en la prosa didáctica española

Entre las obras de la prosa didáctica que pudieron influir en la concepción de la imagen de la Magdalena de los poemas del Siglo de Oro se pueden citar, entre otras, los dos sermones que en el siglo XV compuso san Vicente Ferrer (1412 y 1419) sobre María Magdalena para su fiesta el 22 de julio, cuya intención fue predicar el arrepentimiento y la penitencia a todo el que viene a este mundo⁷¹. Observamos, pues, su pensamiento renacentista al amonestar a los padres sobre la precaución que deben tener con sus hijos con respecto a la lujuria, el segundo pecado capital según él. Hombres y mujeres están sometidos a ella; sin embargo, Cristo siempre estará dispuesto al perdón, como perdonó a María Magdalena. (García Álvarez, 2018: 63-64).

También pudieron inspirar a los poetas los bellos sermones de los agustinos Tomás de Villanueva (1486-1555) «*Sermón 332*» y del Beato Orozco⁷² (1500-1590) *Desposorio espiritual*. Para santo Tomás de Villanueva la grandeza de María Magdalena es que «amó mucho», amó sin medida. En 1549 Pedro de Chaves, fraile benedictino del monasterio de Nuestra Señora de Montserrat en Barcelona, publica una obra titulada *Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena*, constituyendo este libro el primer tratado en español sobre la vida de la santa.

Pedro de Chaves se adelanta más de medio siglo al *boom* magdaleniano de nuestra literatura áurea. Con intención edificante, conecta con el alma popular mediante la fusión de historia, leyenda y espiritualidad. Precursor en la manipulación de la iconografía de María Magdalena, este tratado señala ya las principales características de cómo los posteriores escritores «leerán» a la santa, pero básicamente, y esto es lo novedoso, Chaves nos presenta a la Magdalena en su papel de primer testigo de la Resurrección y de su condición de predicadora, y es ahí donde radica la gran novedad de su tratado: María Magdalena la apóstol. Pedro de Chaves nos presenta a María Magdalena como modelo de penitente, ya que nuestro Redentor quiso que María Magdalena fuese ejemplo de penitencia para los pecadores. Según Chaves esta peculiar biografía de la santa es una paráfrasis de los Evangelios. Además, también echará mano

⁷¹ En este tema, san Vicente Ferrer constituye un paradigma de la época. Félix Herrero Salgado, en su obra *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, ha catalogado cerca de seis mil sermones de la más diversa índole y ha fichado alrededor de dos millares de predicadores (García Álvarez, 2018: 63).

⁷² Canonizado por Juan Pablo II en el año 2002, fue muy devoto de la santa por su espíritu contemplativo.

para la composición de su obra de los relatos legendarios medievales sobre la Magdalena (Aladro, 2005: 107-108).

Sin duda, a lo largo del siglo XVI, el tema de la conversión de la Magdalena era ya habitual en las letras españolas, con obras como las de Diego Ximénez Arias, *Sermón muy devoto y de provecho de la Santísima Magdalena*, de 1553 (Gallego Zarzosa, 2012: 427). En esta obra se narra la conversión, vida penitente y gloriosa muerte de la Magdalena. En 1588 aparece publicado en Barcelona el *Tratado de la Conversión de la Magdalena* de Pedro Malón de Chaide⁷³. Esta obra está considerada como fuente del poema de Lope de Vega *Las lágrimas de la Magdalena*, siendo claras las coincidencias entre ambas obras (García Álvarez, 2018: 76). Distingue Malón de Chaide en su obra tres etapas en la vida de la Magdalena, por las que pasan los pecadores hasta llegar a ser justos: el primero es el de pecadores cuando están apartados de Dios, de su gracia y de su amor; el segundo es el de penitentes cuando avergonzados de la torpeza de sus obras se vuelven a Dios y hacen penitencia; y el tercero, cuando gozan de la paz. Esta obra tuvo una gran difusión en el Siglo de Oro, llegándose a publicar siete ediciones en el siglo XVI y seis a comienzos del siglo XVII (Ibidem, 2018: 81). Asimismo, el libro de Malón de Chaide incluye el poema, escrito en liras, de la Magdalena dirigiéndose a Cristo.

Por otro lado, en el siglo XVII, una interpretación distinta nos la encontramos en María de Zayas y Montemayor (1590-1661), que perteneció al círculo literario de Lope de Vega, y que escribió *Desengaños amorosos* (1647). Esta obra consta de nueve desengaños, y en el cuarto, donde se hace referencia a la Magdalena, se ha descubierto una reacción contra la misoginia barroca. María de Zayas rechaza la imagen de una María Magdalena que debe castigar su cuerpo, vestir de saco y caminar en soledad con una calavera en la mano (García Álvarez, 2018: 81-82).

Fuente de inspiración para los artistas de la época fue también el arcipreste bilbilitano Juan Esteban de la Torre con su obra *La pecadora santa: Vida de santa María Magdalena: historia panegírica y moral* (1688). En este libro el autor compone una hagiografía de María Magdalena desde su nacimiento hasta su muerte, convirtiéndose en la *imitatio* y el *exemplum* para todo hombre que por su arrepentimiento y penitencia quiera conseguir la salvación.

⁷³ Pedro Malón de Chaide (1530-1589) fue un religioso agustino español, cuya obra pertenece a la literatura ascética del Renacimiento. Está considerado como uno de los grandes clásicos españoles del siglo XVI. Brillante predicador, teólogo originalísimo y gran humanista, recibió la influencia de fray Luis de León.

III. 2. María Magdalena en el teatro clásico español

Para el teatro español de los siglos XVI y XVII sobre la Magdalena mencionaremos sólo el estudio de García Álvarez *La imagen de María Magdalena en la Literatura del Siglo de Oro Español*. El teatro fue otra forma de predicación de la época. Los dramas sobre María Magdalena se llamaron inicialmente *Pasiones*. La *Pasion* de Arnoul Gréban (ca.1458), que todavía se representa hoy, enfatiza la conversión de María Magdalena; escenifica con grandes recursos cómo se desprende del rico vestuario femenino y cómo recibe otro más humilde, el de la penitencia. La visualidad propia de las *Pasiones* no destaca el pecado, sino los lujos de las cortes renacentistas. Por otro lado, la *Passion* d'Arras de Eustache Mercadé (1420-1430), la de d'Auvergne (1477) y la de Jean Michel (1486), hacen hincapié en el aspecto hedonista, aunque siempre en vistas a corregir moralmente lo que sucedía en la sociedad (García Álvarez, 2018: 64-65).

La imagen de María Magdalena aparece también con gran frecuencia en nuestro teatro clásico. La tradición dramática sobre la Magdalena, tal y como acabamos de avanzar, venía ya de la Edad Media. La santa, la penitente, ofrecía un maravilloso tema al drama. La oposición entre el pecado y la gracia, el arrepentimiento y el perdón, las tensiones entre la carne y el espíritu concedían al drama materia propicia para el conflicto (Ibidem, 2018: 87-88).

El teatro clásico español está marcado por la Reforma, y los autos sacramentales son lecciones de Sagrada Teología que regocijan y se aplauden. Concitaron la atención de los dramaturgos españoles algunos temas del Concilio de Trento como los sacramentos, especialmente el de la penitencia; la doctrina sobre los santos y sus imágenes; la Eucaristía; la fe y la gracia y el orden de la salvación. Los autos sacramentales se van a hacer eco de todas estas doctrinas (Ídem).

La conversión de la Magdalena, obra anónima de la Colección de Diego de Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, es una comedia hagiográfica y no bíblica, aunque toma el argumento de los Evangelios, pues se apoya en *La leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine y en el *Códice de Autos Viejos* de la segunda mitad del siglo XVI. Fue compuesta con posterioridad a 1550, y muy fiel a la doctrina de Trento se encuentran presentes en esta obra, entre otros temas, la doctrina conciliar sobre la

penitencia y la vida eremítica. El teatro clásico de finales del siglo XVI y particularmente del siglo XVII multiplicó la comedia de santos, y la imagen de María Magdalena, penitente y santa, se convirtió en un verdadero icono para los nuevos tiempos de renovación eclesiástica posttridentina, superada sólo por la reformistas Catalina de Siena y Teresa de Ávila (Ibidem, 2018: 88-89). Esta obra es un drama de santos, donde se presenta a través de María Magdalena una defensa del sacramento de la Penitencia, de forma historiada: María Magdalena recorre en casa de Simón el Leproso los pasos del arrepentimiento, del perdón y del propósito de la enmienda (Ibidem, 2018: 90-91).

Entre las comedias atribuidas a Lope de Vega existen dos *El vaso de elección* y *La mejor enamorada, la Magdalena*, escritas probablemente entre 1609 y 1615⁷⁴. En *El vaso de elección* se dramatiza la vida de san Pablo, ya trazada por la tradición originada por la *Leyenda dorada*. En cuanto a *La mejor enamorada, la Magdalena*, se representa la vida de María Magdalena de acuerdo con la tradición medieval que la identifica con la hermana de Lázaro y Marta, y cuya vida termina santamente en las costas de Marsella. Las dos obras tratan el tema de la extraordinaria conversión de ambos personajes, situados en épocas históricas distintas, pero que experimentaron la gracia divina que consiguió transformar sus vidas. (Rodríguez López-Vázquez, 2012).

En el auto sacramental *Los hermanos parecidos* (1615), de Tirso de Molina (1579-1648), María Magdalena tiene una breve aparición. El drama representa en forma alegórica la historia de la salvación, respondiendo a los textos bíblicos. El autor hace aparecer a María Magdalena y al Buen Ladrón como ejemplos de arrepentimiento y perdón por gracia de quien es su Hermano Mayor. María Magdalena reconoce ante Cristo sus pecados y Cristo la perdona. Ella como el Buen ladrón son concreciones del Hombre que, reconociendo sus pecados, son absueltos por Cristo, su Hermano (García Álvarez, 2018: 92-94).

Luis Vélez de Guevara (1579-1644) escribió un drama muy similar al de Calderón: *Los tres portentos de Dios* (1635), donde trata las conversiones respectivas de san Pablo, san Dimas y la Magdalena. Se trata de una obra sobre María Magdalena censurada por la Inquisición. En la obra Saulo se enamora de María Magdalena, habiéndose encontrado ella con Jesús, y entra en celos furiosos hasta que Cristo se le revela camino de Damasco (Ibidem, 2018: 101).

⁷⁴ Estas dos obras han sido atribuidas también a Luis Vélez de Guevara.

Un dramaturgo considerado de segunda fila y de ascendencia judeoconversa, Antonio Enríquez Gómez (1600-1663), compuso la obra *La conversión de la Magdalena*, con el seudónimo de Fernando de Zárata⁷⁵. Esta comedia pertenece a sus comedias hagiográficas y religiosas, de cierta fidelidad bíblica y moralizante, que trata los grandes problemas del siglo XVI y XVII como el judaísmo, el tema del honor (Ídem), el contenido teológico, el sexual (por la vida licenciosa de la protagonista antes de su conversión).

Calderón de la Barca escribió hacia 1660 el auto sacramental *No hay instante sin milagro*, una obra teatral religiosa cuya estructura responde a la forma de las *Disputatio* medievales, un proceso de argumentación lógico-teológica (García Álvarez, 2018: 94). La abundantísima literatura sobre María Magdalena a través de los siglos ha puesto el acento unas veces en la penitente y otras en la santa. Calderón va más allá, es un dramaturgo-teólogo; bajo la penitente Magdalena ve el Sacramento de la Penitencia. Sin este sacramento que representa, María Magdalena no habría podido acceder a la santidad (Ibidem, 2018: 98).

Como conclusión podemos destacar que los textos dramáticos sobre María Magdalena se concentran en el siglo XVII. Asimismo, hay que señalar que en el tratamiento de su imagen las obras teatrales se ajustaron en gran medida a la ortodoxia de la doctrina católica defendida por el Concilio de Trento, proponiendo a la santa como ejemplo de arrepentimiento y de penitencia para los fieles.

⁷⁵ Antonio Enríquez Gómez huyó a Francia hacia 1637 a causa del incesante asedio inquisitorial, donde mantuvo una intensa actividad como escritor y comerciante hasta su regreso a España doce años después bajo el nombre falso de Fernando de Zárata, alias con el que publicaría a partir de entonces sus comedias (Cienfuegos Antelo, 2019: 164).

III. 3. Localización de poemas sobre María Magdalena en el Siglo de Oro

Dos textos italianos abren el camino por el que transitarán los poetas españoles. Se trata de la obra *Le lagrime di san Pietro* (1560) de Luigi Tansillo⁷⁶ y *Lagrime di Santa Maria Maddalena* (1586) de Erasmo di Valvasone⁷⁷ (Gallego Zarzosa, 2012: 427). La obra de Luigi Tansillo representa el arrepentimiento de san Pedro, tras haber negado que era discípulo de Cristo. La crítica ha dicho que Lope de Vega —además de la influencia anteriormente señalada del *Tratado de la Conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide— se inspiró en el poema de Tansillo para elaborar su poema *Las lágrimas de la Magdalena* (Codina, 2016: 5-6). El tema de las lágrimas de san Pedro fue elegido por la Iglesia Católica como paradigma frente a la Reforma Protestante, ya que enaltecía el sacramento de la penitencia (atacado por el protestantismo), la humildad y el arrepentimiento que se oponían a la justificación por la fe defendida por la doctrina luterana. *El arrepentimiento o Lágrimas de san Pedro* fue un tema común en la pintura del Siglo de Oro español: El Greco, Velázquez y Murillo lo trataron. Asimismo, hay que señalar que, sobre el texto de Luigi Tansillo, el músico francoflamenco del Renacimiento tardío Orlando de Lasso (1532-1594) compuso un ciclo penitencial de 21 madrigales espirituales: *Lágrimas de san Pedro* dedicadas al papa Clemente VIII. También los poetas del Siglo de Oro trataron el tema del arrepentimiento de san Pedro, y así se puede citar como ejemplo el romance de Francisco de Medrano *De la negación de san Pedro* (Rodríguez-Moñino, 1969: 521). Por otro lado, El poema de Valvasone representa el ciclo de arrepentimiento que sucede desde el pecado hasta la virtud. Esta obra fue traducida primero por Juan Sedeño de Arévalo (1587) y después por el confesor de la duquesa de Osuna, fray Damián Álvarez (Nápoles, 1613), gozando de notable éxito. Al año siguiente de esta última traducción aparece en las *Rimas Sacras* de Lope de Vega su largo poema *Las lágrimas de la Magdalena* (Aladro Font, 2009: 252-253).

El tema de la Magdalena ha tenido un gran atractivo para la poesía del Siglo de Oro, que procede sobre todo de la unión de lo religioso y lo humanístico. El tratamiento

⁷⁶ Luigi Tansillo (1510-1568) fue un poeta italiano, amigo de Garcilaso de la Vega, que alcanzó notoriedad en España por su poema *Las lágrimas de san Pedro*.

⁷⁷ Erasmo di Valvasone (1523-1593) fue un poeta y traductor italiano que escribió la *Angeleida*, poema sobre la caída de los ángeles, de donde Milton tomó algunas historias.

poético castellano más temprano sobre María Magdalena es el romance «Por las cortes de la gloria» escrito por el franciscano Ambrosio Montesino (1450-1514), cercano a Cisneros y a los Reyes Católicos. El poema apareció por primera vez en *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica* (Toledo, 1485). Cuando la colección fue publicada por segunda vez bajo el título de *Cancionero de diversas cosas de nuevo trovadas* (Toledo, 1508), el poema sobre la Magdalena, como el resto del contenido, fue alterado considerablemente y el romance sufrió notables cambios, hasta tal punto que pueden considerarse dos poemas distintos. La primera versión del romance, más larga que la segunda, consta de seis pausas o párrafos, donde se narran la conversión, predicación y penitencia en el desierto de la Magdalena, aludiendo al final del poema a D^a Inés de Guzmán, quien encargó a Montesino que lo escribiera. En la segunda versión, dividida en dos pausas o párrafos se narra de manera más breve la vida de la Magdalena. Este segundo romance divide cada verso en dos partes de ocho sílabas cada uno. La figura de la Magdalena descrita por Montesino combina la mayoría de las características principales de la leyenda sobre la santa con lo que serán sus atributos más conocidos: pecadora arrepentida, predicadora, modelo de penitencia, sus lágrimas, sus cabellos (Aladro- Colombí, 2011: 99).

En el Romancero religioso de tradición oral⁷⁸ nos encontramos con un buen número de romances religiosos que se inspiran en otros tantos romances seculares, mediante el fenómeno de la contrafacción, es decir, el relato de un romance religioso se inventa, se elabora a base de otro secular. Así el romancero religioso tradicional forma parte de la gran iniciativa de las adaptaciones a lo divino tan característica sobre todo de la literatura del siglo XVI (H. González, 1994: 5). Lo típico es que la contrafacción se

⁷⁸ En las primeras colecciones de romances, el *Cancionero de romances* (1548), y el *Cancionero de romances* de 1550, ambos de Martín Nuncio, y en la *Silva de varios romances*, de 1550, de Esteban de Nájera, se excluyeron totalmente los romances de contenido religioso, aunque, según las investigaciones de Menéndez Pidal, «existían en pliegos sueltos». A pesar de esta exclusión, este género no tardó en aparecer en los libros de literatura religiosa de los escritores de la época: Sebastián de Horozco, Jorge Montemayor, Juan López de Úbeda, Gregorio Silvestre y Alonso de Ledesma. Estas colecciones de literatura divinizada o de contrahecho, es decir, poesía religiosa basada o escrita sobre un modelo u obra anterior de poesía profana, llegan a once para finales del siglo XVII y contienen un gran número de romances religiosos (González, 1994: 19). El romancero religioso español, con sus raíces en la espiritualidad franciscana, se aprovecha de la Sagrada Escritura, de la literatura apócrifa, de la inspiración personal y del romancero profano para formar su caudal (Ibidem, 1994: 23). Aunque en un principio el propósito del romance religioso fue para conmovir y enseñar a los fieles, en su evolución fue abarcando todos los aspectos de la vida religiosa del pueblo. Observación de las grandes fiestas religiosas del año, para enriquecer las devociones familiares o como oraciones para la contemplación y meditación sobre las escenas del Nacimiento o sobre la Pasión de Cristo (Íbid: 28).

ciña sólo a los dos o tres primeros versos; sin embargo, a veces se mantiene la imitación a lo largo de casi todo el relato (Ibidem, 1994: 6-7). Los romances a lo divino tienen una importancia notable, pues, en muchos casos, el congénere secular, en el que se inspira la adaptación a lo divino, ya no sobrevive —o apenas sobrevive— en la tradición oral moderna, quedándose así el romance sacro como el único testimonio de la antigua tradicionalidad de la versión secular (Ibid.: 8). Dos ejemplos de romances a lo divino sobre la Magdalena son el inspirado en el romance del Conde Arnaldos «¡Quién hubiese tal ventura / sobre las aguas del mar / como tuvo el conde Arnaldos / la mañana de san Juan! », donde solo se repiten los primeros versos: «Quién tuviera tal fortuna, / tal fortuna y tal bondad / como Magdalena tuvo / cuando a Cristo fue a buscar». Y el inspirado en «Las quejas de doña Urraca» que se extendió hasta abarcar el romance entero: «Estaba la Magdalena, / sentada al pie de la cruz» (Ibid.: 24-25).

En el *Cancionero General de la Doctrina Cristiana* (1579, 1585, 1586), de Juan López de Úbeda⁷⁹, junto con otro soneto y unos tercetos a la Magdalena de fray Pedro de Mendoza, además hay otro soneto y otros tercetos también a la Magdalena, cuyo autor es el licenciado Ruy López de Zúñiga (Aladro-Colombí, 2011: 99-100). En los poemas de fray Pedro de Mendoza el escritor compara a la Magdalena con un ciervo herido que ha ido a buscar a Cristo. Y en los de Ruy López de Zúñiga, Cristo cambia la vida de la Magdalena sustituyendo el amor mundano por el amor divino.

Juan López de Úbeda compuso y recopiló otra antología de poemas religiosos con el título de *Vergel de flores divinas*, editada en 1582 en Alcalá de Henares, en la cual hallamos un buen número de poemas dedicados a la Magdalena: dos romances, varias octavas, redondillas, glosas, tercetos, una canción, un diálogo entre Cristo y la Magdalena y cuatro sonetos, de los cuales uno está atribuido a fray Luis de León, y otro de fray Pedro de Mendoza recogido también en el *Cancionero General de la Doctrina Cristiana*. Estos poemas narran la conversión de la Magdalena, el perdón de la Magdalena en casa de Simón el Fariseo, el diálogo entre la Magdalena y Jesús resucitado al que confunde con el hortelano y el tópico del *Noli me tangere*, entre otros argumentos

La *Oda VI* de fray Luis de León (1527-1591) lleva por título «De la Magdalena» y por subtítulo «A una señora pasada la mocedad». En la Oda existen dos motivos: el de

⁷⁹ Juan López de Úbeda fue un poeta sacro, dramaturgo y recopilador de antologías poéticas español de la segunda mitad del siglo XVI. Destacó por volver «a lo divino» algunas canciones populares mediante el procedimiento del *contrafactum* de la misma manera que ya había hecho fray Ambrosio Montesino.

la llegada de la vejez de una dama, Elisa (estrofas 1-7) y el de la Magdalena (estrofas 8-18). Contrasta la mujer mundana (Elisa) y la mujer arrepentida (Magdalena). El poeta se dirige en el poema a Elisa, para manifestarle cómo ha llegado la senectud, que ha marchitado una belleza efímera, y la amonesta exhortándola a la conversión. Y para hacer más fuerte esta invitación, le pone delante el ejemplo de María Magdalena, que apagó el fuego carnal con el fuego espiritual. Es en la segunda parte de la *Oda VI*, estrofas 8-18, donde fray Luis de León hace alusión a la escena del perdón de la mujer pecadora que el evangelista Lucas narra en el capítulo 7, 36-50. Asimismo, en *Vergel de flores divinas* de Juan López de Úbeda hay un soneto atribuido a fray Luis de León que lleva por título «A la gloriosa Magdalena». El poema, muy parecido a la *Oda VI*, es un soneto de corte petrarquista, perteneciente al llamado neoplatonismo cristiano, que adquiere gran auge a partir de la segunda mitad del siglo XVI, influido por el espíritu de la Contrarreforma que dará a la idealización platónica del amor un carácter menos sensual y mucho más espiritualista.

En la *Primera Parte del Tesoro de Divina Poesía* en estancias sacadas a luz por Esteban de Villalobos se encuentra la *Breve suma de la admirable conversión y vida de la gloriosa Magdalena* (Toledo, 1587), de Incierto Autor. El texto consta de 100 octavas y fue publicado poco después de la traducción hecha por Juan Sedeño de Arévalo de las *Lágrimas de la Magdalena*, de Valvasone (Aladro-Colombí, 2011: 100). Comienza el poeta invitando a oír un canto en el que los lectores verán a la mujer que se caracterizó por sus bellos ojos, convertidos en fuentes de llorar, y sus cabellos, que fueron lazos de amor y más dorados que el sol, con los que limpió y besó los pies sagrados. Verán cómo cambió el vicio por la virtud y se retiró a una cueva llevando una vida solitaria y penitente. El escritor va a tener en cuenta como fuente para el poema la narración de la *Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine.

En 1585 aparece publicado en Madrid el libro *Jardín espiritual*, de fray Pedro de Padilla⁸⁰, uno de los poetas más famosos del siglo XVI español, aunque luego cayó en un práctico olvido, que lo relegó a un segundo plano durante mucho tiempo. La poesía de Padilla fue elogiada por muchos e importantes autores contemporáneos suyos como Lope de Vega y Cervantes⁸¹, y la recogen numerosos cancioneros y manuscritos de la época (Valladares Reguero, 2011: 67). En esta obra de Padilla hay dos poemas a la

⁸⁰ Pedro de Padilla (1540-1599) fue un poeta nacido en Linares (Jaén). Ingresó el 6 de agosto de 1585 en el convento de los carmelitas calzados de Madrid, donde permaneció hasta su muerte.

⁸¹ Cervantes aportó tres poemas suyos al *Jardín espiritual* de Padilla.

Magdalena: un «Soneto a la Gloriosa Magdalena» y un «Villancico a la misma». En el soneto, Pedro de Padilla describe las partes más elogiadas de su cuerpo, en una enumeración descendente: cabellos, ojos, boca y manos, que fueron causa de tanto mal antes de su conversión cuando se había entregado a una vida disoluta. El poeta sigue, al describir a la Magdalena, el tópico literario de la *Descriptio puellae*, descripción de la amada. En el villancico se representa parte de la escena narrada por el evangelista Lucas en el capítulo 7, 37-39, en la que la mujer pecadora entra en casa de Simón el Fariseo y Jesús le perdona sus muchos pecados porque ha amado mucho. No se mencionan los cabellos ni la unción con el perfume. Se hace hincapié en las lágrimas y en la fuerza de su amor. Al final se alude a la aparición de Jesús a ella antes que a los Apóstoles.

En el *Tratado de la Conversión de la Magdalena* de Pedro Malón de Chaide, antes referido, preceden a la narración del libro varios poemas dedicados a la Magdalena. Dos sonetos: uno del Padre fray Lorenzo Sierra, agustino; otro del Maestro fray Antonio Camos, también agustino; y una serie de redondillas (20) de Juan Bautista de Vivar. El soneto de fray Lorenzo Sierra narra los distintos momentos o estados por los que atravesó la vida de María Magdalena: estado de pecadora, estado de penitencia, estado de gracia y estado de gloria. El poeta menciona los atributos corporales más conocidos de la Magdalena: el cabello y las lágrimas. Además también alude a su gran amor hacia Dios. En un mismo soneto fray Antonio Camos relata dos unciones de la Magdalena a Cristo: la de san Lucas 7, 37-39 en casa de Simón el Fariseo, en los pies; y la de san Marcos 14, 3-4 en casa de Simón el leproso, en la cabeza. En ninguno de los dos casos se nombra a los anfitriones.

Entre los romances compuestos por Francisco de Medrano⁸² que nos da a conocer la *Primera parte de la Flor de varios romances* (edición de 1591), dedicados a santos, nos encontramos con el largo romance número 10 dedicado a María Magdalena titulado *De la Magdalena*. El estilo de estos versos devotos es diferente al de su poesía profana, de tradición petrarquista y donde predominan los tópicos horacianos. El romance está estructurado en dos partes. En la primera, el poeta describe a la Magdalena, deteniéndose en los atributos más conocidos de la santa: las lágrimas con las que riega

⁸² Entre Herrera y Góngora, la poesía del jesuita sevillano Francisco de Medrano (1570-1607) recibe la influencia de Fray Luis de León, inspirada en Horacio y en menor medida en Tasso, Boecio y Plinio el Viejo. Su obra poética fue breve: sonetos (de una particular sensualidad espiritual), odas y romances (Medrano, 1989: 285).

los pies de Cristo, y los cabellos que pone a sus pies. En la segunda, Magdalena se dirige a Dios a través de un tierno y dulce lamento.

El *Romancero y Cancionero Sagrados: Colección de Poesías Cristianas, Morales y Divinas: Sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, publicado por Justo de Sancha⁸³ en Madrid en 1855, recoge gran cantidad de poesías del siglo XVI dedicadas a la Magdalena: sonetos, romances, coloquios pastoriles, canciones y glosas. Algunos de estos poemas son anónimos; en cambio, otros como *Magdalena y Cristo*, núm. 635, ha sido atribuido a Joan Timoneda⁸⁴. Se trata de un diálogo entre la Magdalena y Cristo. Ella busca el cuerpo del Señor, preocupada por su pérdida, preguntándole entristecida a Cristo, a quien confunde con el hortelano, quién se llevó «El santo difunto». Al final Cristo se le muestra como su Maestro: «Yo soy tu Maestro / Cata, vesme aquí».

Semejante en varios aspectos al poema de Montesino, aunque separados por más de cien años, es el largo poema «Canción de la Magdalena» (1594), en la obra *Vergel de Plantas Divinas* del fraile capuchino Arcángel de Alarcón⁸⁵ (Aladro-Colombí, 2011: 100). Se trata de un poema formado por dieciocho estrofas (estancias), y estructurado en seis partes, en las que se narran momentos de la vida de la Magdalena: su arrepentimiento después de escuchar a Cristo; la comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo; Marta y María como símbolos de la vida activa y contemplativa; invitación al alma a abrazar la parte que solo satisface, el Sumo bien.

En los *Conceptos Espirituales y Morales*, de Alonso de Ledesma⁸⁶, se pueden encontrar un buen número de redondillas y seis villancicos dedicados a la santa, así como el bello romance: «A la Magdalena puesta a los Pies de Christo» (Aladro-Colombí, 2011: 100). Alonso de Ledesma publica el primer tomo de sus *Conceptos espirituales* en 1600, iniciando con ello lo que había de ser su contribución a una de las

⁸³ Justo de Sancha (1795-1857) fue un bibliófilo, editor y notario de Madrid.

⁸⁴ Juan Timoneda (1520-1583) es conocido fundamentalmente por su labor compiladora de poesía popular.

⁸⁵ Arcángel de Alarcón nació en Torredembarra (Tarragona). Fue fraile capuchino, fundador del Monasterio de su orden en Valls. Murió en Barcelona en 1598.

⁸⁶ Alonso de Ledesma (1562-1623), apodado el Poeta Divino, está considerado como el iniciador del conceptismo. Su poesía se centra en el juego ingenioso, siendo el primero en adoptar el concepto como forma sistemática de expresión. En su juego formal se sirve de la polisemia, las elipsis, las antítesis y las paradojas. Esta estética fue seguida por Francisco de Quevedo, Luis Vélez de Guevara y Baltasar Gracián. Según Miguel D'Ors Alonso de Ledesma fue «un eslabón» fundamental en el Conceptismo por haber llevado este movimiento a su grado plenamente barroco en el verso y por haber proporcionado innumerables conceptos a los predicadores de casi dos siglos.

vertientes importantes del Barroco. La elección del título ya indica que el autor se había trazado un plan consciente en una manera de poetizar que daba particular énfasis a la utilización del concepto. Ledesma pudo haberse inspirado en la obra en prosa del italiano Girolamo Garimberto⁸⁷, *Concetti divinissimi* (Venecia, 1562) para el título de su obra. Por ser su poesía de carácter religioso, sus conceptos son espirituales, esto es, tienen que ver con los misterios, verdades y prácticas de la religión cristiana. Los otros dos tomos ven la luz en 1608 y 1612, y reiteran temas del primero, aunque también se proyectan en diferentes direcciones (Correa Forero, 1975: 50). Desde un punto de vista métrico, Ledesma se halla enmarcado en la corriente tradicional hispánica de los Cancioneros y de la poesía popular. La mayoría de los poemas utiliza el verso octosílabo, con predominio del romance y la redondilla. En cuanto al género de las composiciones, existen las que el autor llama *villancicos*, si bien estos no son otra cosa en la mayoría de los casos que series de redondillas, ya que son escasas las poesías que parten de un estribillo inicial que ha de ser luego glosado (Ibidem, 1975: 51).

Entre los poemas recogidos en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa, publicada en 1605, aunque el poeta consiguió en Valladolid la aprobación de su antología en 1603 (Villar Amador, 1991: 355), se encuentra el soneto de Francisco de Quevedo (1580-1645) «Llegó a los pies de Cristo Magdalena». El poema⁸⁸ se enmarca concretamente dentro de la serie de poemas de Quevedo en los que se observa ya la imagen de un genio hábil en el manejo del humor y la sátira. Se trata, pues, de un poema de corte religioso-burlesco, que lo diferencia de los poemas sacros al uso de fray Luis de León y lo relaciona con otros ingenios como el jocoso epigrama «Magdalena me picó» de Baltasar del Alcázar y la burlesca *Fábula de Cristo y la Magdalena* de Miguel de Barrios, que se escondía tras la máscara de fray Antonio Márquez (Sáez, 2017: 110).

Asimismo, en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro Espinosa, dentro del lugar consagrado a poemas de tipo religioso, hay un madrigal o estancia madrigalesca, de tan sólo ocho versos, a la Magdalena de Doña Luciana de

⁸⁷ Girolamo Garimberto (1506-1575) fue un eclesiástico, escritor y coleccionista de arte italiano.

⁸⁸ El poema fue descartado por irreverente en algunos ejemplares de las *Flores de poetas ilustres* y sustituido por otro de Juan de Valdés y Meléndez (Gallego Zarzosa, 2012: 432). Asimismo, Pablo Villar Amador señala que este soneto de Quevedo fue suprimido por motivos religiosos, ya que el autor toma aquí el ejemplo de María Magdalena para alentar a los boticarios, que eran objeto de muchas críticas. En su lugar se introdujo el soneto sacro de Valdés y Meléndez que se inicia con el verso «Dejando atrás el estrellado manto» (Villar Amador, 1991: 365-366).

Narváez⁸⁹ que comienza con el verso «¿Dónde está el oro, ilustre Madalena? ». Se trata de una composición, la única que recoge de esta poetisa esta colección, en la que combina libremente endecasílabos y heptasílabos, optando por el esquema de la octava real, por lo que también ha sido considerada octava real por Villar Amador, aunque esta exige endecasílabos en todos los versos (Molina Huete, 2001: 74). En la descripción de la Magdalena, la poetisa se fija solamente en la fuerza del verdadero amor. No le interesan las acciones de María en la casa de Simón el fariseo: las lágrimas ni la presencia directa de Jesús. El tema religioso queda reducido al amor, quizás por influencia del Petrarquismo, corriente literaria que influyó en esta autora.

En 1607 aparece el *Llanto de la Magdalena*, de Cristóbal de Mesa⁹⁰, perteneciente a su obra *Valle de lágrimas y diversas rimas*, que tuvo una gran difusión. El *Valle de lágrimas* comprende seis breves poemas de carácter religioso, relacionados entre sí por el motivo común del llanto: *Llanto del Real Profeta David*, *Llanto de Nuestra Señora*, *Llanto de san Pedro*, *Llanto de la Magdalena*, *Llanto de san Francisco*, *Llanto de san Agustín*. Pertenecen a un subgénero poético que se puede considerar típico de la sensibilidad post-tridentina, y tienen una relación estrecha con análogas composiciones de dos influyentes amigos italianos de Cristóbal de Mesa, *Le lagrime di san Pietro* de Luigi Tansillo, *Le lagrime di Maria Vergine* y *Le lagrime di Gesù Cristo*, de Torquato Tasso. También se pueden mencionar otras obras parecidas que circulaban en Italia en el período de la estancia de Mesa, como *Le lagrime della Maddalena* de Erasmo Valvassone y las *Rime spirituali* de Angelo Grillo (Caravaggi, 2013: 74).

Las *Flores de poetas ilustres* (1611). *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España ordenada por D. Juan Antonio Calderón* (ed. de J. Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín, Sevilla, 1896), constituyen un manuscrito desconocido hasta el siglo XIX. En esta obra nos encontramos con un poema «A la Magdalena», de Incierto Autor. El poeta, a lo largo de dieciséis redondillas, narra la escena del perdón de la mujer pecadora en casa de Simón el Fariseo (Lc 7, 36-50), centrándose en el mérito del amor de la pecadora y en el poder de Cristo de perdonar los pecados. Se trata de una manifestación de arrepentimiento a la que siguió el perdón. La

⁸⁹ Según la tradición crítica probablemente fuera hermana de Hipólita de Narváez, otra poetisa de las *Flores de poetas ilustres*, y quizás nacida en Antequera en la segunda mitad del siglo XVI. Narciso Alonso Cortés las considera oriundas de Valladolid (Molina Huete, 2001: 13).

⁹⁰ El estilo de Cristóbal de Mesa (ca.1560-1633) abunda en correlaciones trimembres, rasgo típico de la poesía manierista, y también en huellas textuales de Garcilaso, Herrera y Torcuato Tasso, con quien mantuvo una estrecha amistad y de quien procede su devoción por lo clásico.

escena está narrada con impresionante lentitud a lo largo del poema, señalando los momentos del arrepentimiento y del perdón, propios del Sacramento de la Penitencia. Asimismo hay que destacar la presencia redundante de las lágrimas de la Magdalena a lo largo de las estrofas, que manifiestan la necesidad del arrepentimiento y de la conversión de la época. Por otro lado, su cabello es rubio y no de oro, más próximo a la pedagogía cristiana que a la tradición petrarquista.

En 1611 el benedictino fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal publicó en la ciudad de Braga, Portugal, un *Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino*⁹¹. En la obra hay catorce poemas en torno a María Magdalena: siete sonetos, varias quintillas, tres glosas, dos largos romances y una también extensa canción. En estos poemas hay alusiones bíblicas, no solo a personajes de los Evangelios (Simón el fariseo), sino también a los del Antiguo Testamento (Absalón, hijo del rey David). Por otro lado, utiliza tópicos literarios del Siglo de Oro, y así en el soneto a la *Magdalena huyendo del mundo y sus amadores* el poeta trata el tópico de la Travesía del amor *navigium amoris* comparando a la Magdalena, a través de una metáfora naval, con una hermosa galera adornada con banderas e insignias, que huye del mudo y sus amadores. Este tema aparece con bastante frecuencia en nuestras letras: Bartolomé Leonardo Argensola en sus *Rimas*; Luis Carrillo y Sotomayor en *Al desengaño de los peligros de la mar*; Fray Luis de León en la oda XVII *Descanso después de la tempestad*; Lope de Vega en *La Arcadia*...

Coetáneo y amigo de Lope de Vega, José de Valdivieso⁹² incluyó en su *Primera parte del Romancero espiritual del santísimo Sacramento*, Toledo (1612) el «Romance a la conversión de la Magdalena». La poesía de José de Valdivieso está escrita más en la forma popular, o arte menor, que en la forma de arte mayor, más erudita e italianizante. En el *Romancero espiritual* la influencia bíblica es grande. Apenas si hay poema en él que no haya sido creado, directa o indirectamente, sobre temas o ideas bíblicas. Fue especialmente importante la contribución de Valdivieso a la vulgarización poética de la Sagrada Escritura. Valdivieso aprovecha el texto bíblico para exponer puntos

⁹¹ El libro iba dirigido a Doña Inés de Vargas y Carvajal, mujer de don Rodrigo Calderón, Señor de las Villas de siete Iglesias, y la Oliva, y de la Cámara de su Majestad.

⁹² José de Valdivieso (1565-1638) fue un poeta y autor dramaturgo barroco perteneciente al Siglo de Oro español. Gran amigo de Miguel de Cervantes, pero sobre todo de Lope de Vega, a quien asistió en la hora de su muerte en 1635. Valdivieso escribió sólo obras religiosas, y como sacerdote que fue, debe aceptarse que su erudición fuera esencialmente religiosa y bíblica: *Romancero espiritual* (1612); doce Autos sacramentales y dos Comedias divinas (1622). Está considerado precursor de Pedro Calderón de la Barca en otorgar a los Autos sacramentales mayor dimensión alegórica y conceptual.

doctrinales y mostrar el valor estrictamente emotivo del texto sagrado (Valdivieso, 1984: XXXIX).

María Magdalena desempeña el papel de modelo de arrepentimiento para Lope de Vega (1562-1635), en cuya obra poética y teatral aparece como personaje con alguna frecuencia. En su gran obra lírica *Rimas sacras* (1614) hay un soneto, el LXVIII, dirigido «A la santísima Magdalena». El poema constata la presencia de los atributos y actitud típicos de la santa fijados por la tradición. El interés de Lope de Vega por esta figura bíblica pudo haber comenzado en una época temprana y puede circunscribirse a un momento determinado de su trayectoria literaria y vital, pareciendo adecuada la opinión de que la figura arrepentida de la santa es perfecta para recordar al escritor la vía de arrepentimiento para seguir (Gallego Zarzosa, 2012: 433-434). Asimismo, en esta edición de las *Rimas sacras* se encuentra el poema más importante de Lope de Vega sobre la santa, la larga composición en cien octavas reales «Lágrimas de la Magdalena». El poema ha sido interpretado como la puesta en práctica de una de las vías meditativas para llegar al arrepentimiento: la jesuítica (Ibidem, 2012: 438). Por otro lado, en la *Colección de obras no dramáticas de Lope de Vega* (Rosell, 1950: 277) hay un romance «A la Magdalena». Este poema de Lope trata también el tema de la Magdalena llorando a los pies de Cristo. En una clara dualidad de dos de los atributos de esta escena, las lágrimas expresan su arrepentimiento y los cabellos su sensualidad. Como ocurre también en otros poemas del escritor, la escena se sitúa al margen de la narración evangélica: no se menciona el tarro de unguentos, y María Magdalena tiene en ese momento noticia de la crucifixión de Cristo al hacer alusión a los clavos que herirán sus pies.

Miguel Toledano⁹³ publicó en las prensas madrileñas de Juan de la Cuesta en 1616 su *Minerva Sacra*. La obra está dirigida a D^a Alfonsa González de Salazar, monja profesora en el Monasterio de la Madre de Dios de Constantinopla de Madrid. Se trata de una colección de poemas (sonetos, romances, villancicos) sobre la vida de Cristo y de algunos santos, continuando la línea de la lírica religiosa conceptista iniciada por Alonso de Ledesma. En el libro se incluye solo un breve y hermoso «Villancico a la

⁹³ De Miguel Toledano sólo se sabe que era presbítero y natural de Cuenca y que tenía el grado de Licenciado. Hombre ingenioso, como todos los conceptistas, culto y aficionado a pasar a lo divino multitud de canciones profanas. Versificador fácil en versos octosílabos, y acertado en los escasos endecasílabos que contiene su libro. A pesar de esto, apenas alcanzó relevancia literaria (Toledano, 1949: XIII-XIV).

Magdalena», que contiene veinte versos, donde aparece tratado únicamente el tema de las lágrimas convertidas en dos fuentes que salen de sus ojos:

Magdalena, fuentes dos
son vuestros dos ojos bellos
pues que mata Dios en ellos,
la sed que tiene de vos.

Anterior a 1630 es la Canción 9 «A santa María Magdalena», de Bartolomé Leonardo Argensola⁹⁴, publicada en las *Rimas* (1634) de los Argensola. En este poema se narra la historia de la conversión de la Magdalena que deja de lado un mundo lujoso y se entrega al arrepentimiento, no pasando por una negación de sus prendas corporales, sino por un empleo distinto de las mismas, idea que ya había expresado Pedro Malón de Chaide, entre otros (Gallego Zarzosa, 2012: 431). En esta canción, como en muchas de sus poesías religiosas se mezclan elementos bíblicos con clásicos, y así compara los cabellos de la Magdalena con la magnífica cabellera de la princesa Berenice. Los cabellos que fueron como una red donde había atrapado a los hombres constituyen un tema recurrente en los escritores del Siglo de Oro: Lope de Vega, Fray Luis de León...

En 1653 aparece publicado en Madrid *Tres romances divinos*. El primero: *A la Conversión de la santísima penitente María Magdalena*. El segundo: *A la libertad de un Esclavo de la Madre de Dios*. El tercero: *Romance vuelto a la confusión que tuvo san José*. Lleva al final un romance *A la Conversión de santa María Magdalena*. Compuesto el primero por el Padre fray Pedro Beltrán (1570-1663), de la Orden de santo Domingo. Y los dos últimos por diferentes autores, cuyos nombres no aparecen mencionados. Fray Pedro Beltrán narra los comienzos de la historia de la Magdalena, según nos la refiere la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine: Su nacimiento en Jerusalén y su descendencia de una familia noble. Magdalena nos confiesa más adelante que fueron las palabras de Cristo las que produjeron el arrepentimiento de sus culpas. Asimismo, el poeta alude en el romance al primer momento o acto del sacramento de la Penitencia: la contrición del penitente, quien detesta el pecado cometido.

⁹⁴ Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) junto con su hermano Lupercio están considerados como los poetas más importantes del llamado «Grupo Aragonés» de la poesía española de la Edad de Oro. A la edad de veintidós años fue ordenado sacerdote, para lo que fue necesario una dispensa papal, ya que aún era demasiado joven como para serlo. Su poesía se caracteriza por la sencillez y la imitación de los clásicos, sobre todo de Horacio.

Sobre la figura de María Magdalena se escribieron también en el Siglo de Oro composiciones burlescas como *La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena*. Las fábulas «burlescas», «jocosas» o «joco-serias» son un género poético que triunfó en el Barroco hispano entre 1589 y 1764. Su iniciador fue Góngora, y como continuadores, entre otros, destacan Quevedo, Lope, Castillo Solórzano y Miguel de Barrios⁹⁵, quien hacia 1675 era el poeta español que escribió más fábulas burlescas (Alatorre, 1993: 401-402). Las agudezas chistosas no tardaron en introducirse en la poesía religiosa, porque así lo pedían las convocatorias de las justas poéticas, y por lo general eran obra de frailes y clérigos, teniendo siempre mucho éxito (Ibidem, 1993: 405). El metro predominante de las fábulas burlescas fue siempre el romance hasta muy entrado el siglo XVIII (Ibid.: 409).

Según Alatorre, el autor de la *Fábula de Cristo y la Magdalena* fue Miguel de Barrios, quien no corría ningún peligro con esta fábula, al estar escrita para regocijo de correligionarios y cómplices (judíos solos); no estaba destinada a las prensas, era impublicable (Alatorre, 1993:424-425). Sin embargo, con posterioridad a Alatorre, Kenneth Brown rectifica la atribución de autoría errónea de la *Fábula burlesca de Cristo* a Miguel de Barrios, otorgándosela al rabino judeoespañol Abraham Gómez Silveira⁹⁶ (Brown, 2012: 240-241). La *Fábula de Cristo y la Magdalena*, de 582 versos, no está muy bien hecha (algunos defectos de métrica), y en cuanto a su título no es muy adecuado. Así, más de dos terceras partes de la composición podrían llevar como título *Sátira o Diatriba contra Cristo y el cristianismo*. El canto de los «amores» de Cristo y la Magdalena viene a ser un simple episodio, pues ocupa solo 182 versos de la Fábula (143-316 y 557-564). Además, el diálogo entre Cristo y la Magdalena comprende 114 versos (203-316), siendo el resto de los versos de narración y descripción (Alatorre, 1993: 448).

⁹⁵ Miguel de Barrios nació en el seno de una familia de «conversos» en Montilla (Córdoba), donde fue bautizado el 3 de noviembre de 1635. Es claro que se crio como cristiano, pero también es claro que ni él ni su familia lo fueron muy en serio. En Livorno (Italia) se hizo circuncidar. Durante mucho tiempo estuvo oscilando entre las ciudades de Bruselas, donde figuraba como católico, y Ámsterdam, donde era judío y se llamaba *Daniel Leví* de Barrios (Alatorre, 1993: 412-413).

⁹⁶ Abraham Gómez Silveira nació en Arévalo (Ávila) y murió en 1741 en Ámsterdam (Holanda). Bautizado como Diego en Castilla, a una temprana edad se exilió a los países protestantes del norte de Europa para adoptar allí la fe judía de sus antepasados y profesarla libremente. Escribe bajo el pseudónimo de «fray Antonio Marques, catedrático de vísperas en la Universidad de Salamanca».

Dentro de la poesía efrástica⁹⁷ del Siglo de Oro, Francisco Bances Candamo⁹⁸ escribió dos espléndidos poemas sobre la «Magdalena» de Valladolid, escultura que Pedro de Mena⁹⁹ labró en Málaga en 1664 para la Casa Profesa de la Compañía de Madrid. Se trata de una pieza de madera policromada de considerable tamaño (171 x 52 x 61), y que constituye una de las obras capitales de la escultura barroca española. En esta obra, Pedro de Mena alcanzó, según María Elena Gómez Moreno, «la más perfecta expresión del sentimiento místico»¹⁰⁰. El tipo iconográfico lo había difundido Gregorio Fernández en Castilla, y se ha sugerido que en una pieza de este escultor podría estar el origen de la escultura de Mena (Portús, 1990: 592).

No era desconocida en Castilla la representación de la Magdalena cubierta con una estera, en actitud de marchar, mirando apasionadamente a un crucifijo sostenido con la mano izquierda y apoyando la otra en el pecho (Orueta, 1914: 177). En esta Magdalena el objeto de amor se tiene delante, en la propia mano; no hay esfuerzo para buscarlo ni vaguedad al entreverlo. El espíritu se concentra solo para amar. El arte de

⁹⁷ Poesía referida a poemas escritos sobre obras de arte. En general este género de poesía en la España del Siglo de Oro apenas hace referencia al objeto artístico que está en su origen, valiéndose de él como excusa para abordar problemas muy generales y ajenos al arte (Portús, 1990: 592). La poesía efrástica es un género que había florecido en España con singular fortuna desde hacía más de un siglo (Ibidem, 1990: 596). Son numerosos los ejemplos de literatura efrástica en el Siglo de Oro. Así, A. Sánchez Jiménez en su obra *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio* (2011), cita, entre otros, los ejemplos de Luis de Góngora («A un pintor flamenco, haciendo el retrato de donde se copió el que va al principio deste libro»); fray Hortensio Félix de Paravicino (sus sonetos al retrato que le hizo El Greco); Gabriel Bocángel («Detén, Jáuregui docto, el curso altivo»); Francisco de Quevedo («A la estatua de bronce del santo rey don Felipe III, que está en la Casa del Campo de Madrid») (Rodríguez Posada, 2015: 134).

⁹⁸ Francisco Bances Candamo nació en 1662 en Asturias y diez años después recibió órdenes menores en Andalucía. A partir de 1685 se convierte en el principal autor dramático de la corte, tratándose del último de los grandes escritores teatrales del Siglo de Oro español. Hacia 1693 abandona Madrid, presionado por las reacciones políticas que desencadenó su obra *El esclavo con grillos de oro*. A partir de entonces, paralelamente a su actividad literaria, desarrolla una carrera administrativa. Muere en 1704 (Portús, 1990: 587). Bances Candamo ha sido definido como un escritor «límite», escritor puente entre el siglo XVII y el XVIII, ya que muestra una preocupación humanística más propia de la Ilustración y del siglo XVIII que del siglo XVII.

⁹⁹ Pedro de Mena y Medrano (1628-1688), escultor del Barroco español, se dedicó principalmente a la realización de imaginería religiosa. Aunque nació en Granada, se instaló durante treinta años en Málaga, a donde se dirigió llamado por el obispo Diego Martínez de Zarzosa, para realizar la terminación de la sillería del Coro de la Catedral de la Encarnación, una de sus obras más reconocidas. Pedro de Mena fue uno de los pocos escultores, si lo comparamos con los pintores, que alcanzaron una cierta fama en el siglo XVII. En el caso de Mena, asociamos el origen de un poema laudatorio dedicado a él con su fama artística y no con su pertenencia a un grupo social o convivencia con ciertos círculos intelectuales, como solía ocurrir en el Siglo de Oro español (Portús, 1990: 585-586).

¹⁰⁰ *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1951, p. 252 («Ars Hispanie»).

Mena ha sabido encarnar en esta escultura las dos ideas fundamentales del pensamiento cristiano: el sufrimiento y la felicidad (Ibidem, 1914: 181).

María Magdalena era una de las santas más populares junto con la Verónica de la España barroca. Así, se registran sesenta alusiones a obras artísticas con el tema de la santa, cifra sólo superada por los ochenta de San Juan Bautista o las setenta y tres de San Francisco de Asís. Los grandes excesos y las exageradas muestras de arrepentimiento constituían formas de comportamiento habituales en el Barroco. Y junto a esta conducta «extrema» hay dos factores que influyeron en la difusión plástica y literaria de la historia de la Magdalena. A uno se refirió Mâle (*El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*) al indicar que la Contrarreforma promovió la representación de personajes que encarnaban el problema del arrepentimiento y la confesión (Portús, 1990: 593). El otro factor es la posibilidad de plasmar un semidesnudo de una mujer que los Evangelios destacaban por su belleza. De hecho, algunas de las representaciones femeninas más hermosas y sugerentes que produjo nuestro Siglo de Oro tienen por protagonista a María Magdalena. Asimismo, es muy significativa la relación que alguna vez se ha establecido entre ella y figuras de la mitología, llegando a ser confundida con Andrómeda encadenada¹⁰¹ (Ibidem, 1990: 594).

La información que los poemas aportan sobre la obra de Mena, aunque escasa, es suficiente para que un lector del Barroco pueda identificarla con un determinado tipo iconográfico. Se nos dice que representa a una «Magdalena penitente», un tema que era de conocimiento general (Ibid.: 596). En estos dos romances (el 1º *A una efigie peregrina de santa María Magdalena*, y el 2º *A una más que peregrina imagen de santa María Magdalena*), Bances Candamo, con pocas diferencias de fondo entre ellos, realizó algunas reflexiones sobre el tema que representa y ciertos tópicos que se vierten en ellos: la imagen de la Magdalena, la fama del artista y la inmortalidad de su obra (Ibid.: 597).

Hay poemas en el siglo XVII dirigidos a santa María Magdalena, en acción de gracias por su intercesión para librar al pueblo de la ciudad de Cádiz del contagio de la

¹⁰¹ Andrómeda, hija de Cefeo, rey de Etiopía, y de Casiopea. Ésta se atrevió a disputar el premio de la belleza a las Nereidas; entonces Poseidón, para vengarlas, hizo surgir un monstruo marino que arrasó el país. A fin de apaciguarlo le fue entregada Andrómeda. Atada a una roca, iba a ser devorada cuando Perseo, montado sobre Pegaso, mató al monstruo, la liberó y la desposó (Nueva Enciclopedia Larousse, Tomo I, 1980: 472-473). De manera parecida, María Magdalena fue salvada por Jesús, quien expulsó de ella siete demonios (Lc 8, 3), y lo acompañó hasta su muerte en la cruz.

peste que la asoló de manera cruel. Fueron compuestos por distintos escritores — poemas que comentaremos más adelante en los *Tipos temáticos*— para unas fiestas religiosas del siglo XVII, que se celebraron en su honor, y reunidos para su publicación por Don Ignacio de Saavedra, Fiscal de la Real Justicia, en Cádiz, el 26 de septiembre de 1681. La publicación lleva por título : *Gloriosos, Sagrados, y Graves Cultos, con que la siempre Ilustrísima, y Nobilísima Ciudad de Cádiz celebró fiestas a sus Tutelares Patronos, Jesús Nazareno y santa María Magdalena, en acción de gracias de la pública salud, que a sus ruegos goza, en el mal de contagio de que se había picado*. Se trata de poemas que dan gracias a la santa y a Jesús Nazareno, Patronos de la ciudad, y muestran su agradecimiento por haber conservado la vida y para que la posteridad conozca la intervención de la santa y del Nazareno en la recuperación de la salud pública. El breve tratado, como lo denomina su autor en la introducción, recoge nueve sonetos, uno de ellos dos veces acróstico y otro, tres; una décima y treinta y siete octavas. Acerca de esta epidemia que tuvo lugar en el ámbito de Cádiz y de El Puerto de Santa María, José María Carrascal escribió la obra *La guerra de Dios: peste y milagro en la Bahía de Cádiz (1680-1681)*, donde se aborda el estudio de las prevenciones y los remedios espirituales contra la peste como resultado de la percepción que se tenía de la enfermedad maligna como un castigo divino, era la «guerra de Dios». Asimismo, se lleva a cabo una aproximación al modo en que las autoridades civiles y religiosas entendieron la necesidad de implorar el auxilio divino (Carrascal Muñoz, 2006).

III. 4. Los tipos temáticos de María Magdalena en la poesía del Siglo de Oro

En este tercer apartado hemos analizado la Iconografía de María Magdalena en la poesía del Siglo de Oro, del mismo modo que lo hicimos en el segundo capítulo de la tesis sobre la pintura, con la finalidad de hallar y estudiar las semejanzas y diferencias entre ellas. En primer lugar, hemos ordenado los distintos tipos temáticos desde la conversión de la Magdalena hasta las apariciones de Cristo a la santa, pertenecientes a los Evangelios, a las leyendas y a las tradiciones, incluyendo una iconografía que no aparece en la pintura, como es la de la Magdalena como intercesora. Además también hemos localizado y analizado la presencia de María Magdalena en la poesía burlesca y en la poesía ecfrástica, como tipos o temas propios de la literatura. Y dentro de cada uno de estos tipos temáticos hemos comentado los poemas localizados de los escritores del Siglo de Oro, haciéndolo desde las obras más antiguas a las más modernas. De este modo hemos comprobado la evolución de los mismos, conociendo los orígenes literarios, canónicos, profanos o legendarios de cada tipo temático, así como también los tópicos literarios, atributos y características propias que presentan los poemas sobre María Magdalena.

Asimismo, hay que señalar que se han seleccionado textos de los enunciados en el apartado anterior de la «Localización» para ejemplificar y comentar. Estos poemas los recoge el Corpus poético al final de la tesis.

Los tipos temáticos de María Magdalena en la poesía áurea

A) María Magdalena en los Evangelios

1. María Magdalena huyendo del mundo
2. María Magdalena portadora del vaso de ungüentos
3. María Magdalena y la unción de Cristo
4. María Magdalena enjugando los pies de Cristo con sus cabellos
5. María lava los pies de Cristo con sus lágrimas
6. La comida de Cristo en casa de Simón el Fariseo
7. La conversión de María Magdalena
8. María Magdalena en la Pasión de Cristo (Cruz y Sepulcro)
9. Aparición de Cristo a la Magdalena
10. María Magdalena y el *Noli me tangere*

B) María Magdalena en la *Leyenda dorada*

11. María Magdalena y la *Leyenda dorada*
12. María Magdalena en el desierto

C) Otras formulaciones

13. María Magdalena a lo jocoso (propio de la literatura)
14. María Magdalena como objeto artístico (propio de la literatura)
15. María Magdalena como intercesora (propio de la literatura)

III. 4. 1. María Magdalena huyendo del mundo

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal

Corpus poético, n.º 16. 2

A la misma Magdalena huyendo del mundo y sus amadores, y buscando a Cristo

Soneto:

En este soneto nos encontramos con el tópico literario de la Travesía de amor (*navigium amoris*)¹⁰². Existen muestras de adaptación de este tema a diferentes contextos: políticos, filosóficos, morales, religiosos, amorosos. Este tópico aparece con bastante frecuencia en nuestras letras: Bartolomé Leonardo Argensola en sus *Rimas*; Luis Carrillo y Sotomayor en *Al desengaño de los peligros de la mar*; Fray Luis de León en la oda XVII *Descanso después de la tempestad*; Lope de Vega en *La Arcadia*. Así, en el soneto compuesto en versos alejandrinos por Pedro Espinosa *A la santísima Virgen María*, el poeta se compara a un triste piloto que surca el mar de penas con su nave en medio de una tormenta, cuando mirando la lumbre de los ojos de la Virgen, con sus resplandores llegó a feliz puerto. La Travesía de amor es el tópico más cultivado en la Colección *Flores de poetas ilustres de España* (1605), ya que quince poemas de la antología desarrollan el motivo. Citaremos solo entre los poetas a Luis Martín de la Plaza, Lupercio Leonardo Argensola y a Juan de Morales (Martínez Sariago, 2021: 43-44).

¹⁰² Este tópico literario consiste en una asimilación figurada entre navegación y sentimiento amoroso. Hay una relación entre vida y navegación, ya existente en el mundo clásico, en la Biblia, y cuyo empleo persistirá en nuestro Siglo de Oro (Ramajo Caño, 2001: 508).

El soneto desarrolla una metáfora extendida o alegoría. La travesía simboliza los diferentes contratiempos de la Magdalena en su huida hasta alcanzar la salvación. Comienza el poema, en los dos primeros cuartetos, comparando a la Magdalena, a través de un símil naval, con una hermosa galera adornada con banderas e insignias «Cual hermosa galera embanderada»; y a través de distintas imágenes la describe abandonando su pasado de pecado «las olas rompe de la mar salada» y huyendo del mundo y sus amadores, a quienes compara con unos galeones enemigos que la asedian con «bandas de cañones». En los dos tercetos continúa el poeta con la imagen alegórica de la nave en medio de una batalla naval, apremiando a la Magdalena a que huya de sus adversarios que quieren vengarse de ella cruelmente, y que tema sus golpes. Finalmente, en el último verso «a esa piedra os asid», evocando el salmo 18, 2-4: « Señor, mi roca y mi fortaleza, mi libertador, / Dios mío, mi peña, mi refugio, mi escudo, mi fuerza salvadora, mi baluarte», le dice a través de una metáfora que utilice su habilidad para aferrarse a esa piedra que es Cristo, quien la salvará de los peligros del amor mundano. Termina el soneto, aconsejando a Magdalena con la expresión «punto en boca» que no hay otra solución para su salvación.

III. 4. 2. María Magdalena portadora del vaso de ungüentos

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal

Corpus poético, n.º 16. 1

A la Magdalena, cuando fue a buscar a Cristo a casa de Simón llevando consigo el vaso de alabastro con el unguento

Soneto:

El soneto plasma la unción del Señor en los pies por la Magdalena que el evangelista san Juan narra en el capítulo 12, 3-6:

María, tomando una libra de perfume muy caro, de nardo puro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos. La casa se llenó de la fragancia del perfume. Dijo entonces Judas Iscariote, uno de los discípulos, el que iba a entregarle: ¿Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios y se ha dado a los pobres?

Se trata de la segunda unción, al final de la vida de Jesús, en Betania. En este caso fue una muestra delicada de amor. La primera unción, al principio del ministerio público de Jesús, relatada por san Lucas en el capítulo 7, 36-50, se trató de una manifestación de arrepentimiento a la que siguió el perdón.

Comienza el poema preguntándole el poeta a Magdalena que adónde va a lavar los pies de Cristo, no con agua sino con unguento, sin comprender que el codicioso Judas la va a condenar por echar a perder un perfume tan caro. Por este pasaje y por el capítulo 13, 29 de san Juan sabemos que Judas era el que administraba el dinero de los doce apóstoles: «pues algunos pensaban que, como Judas tenía la bolsa, Jesús le decía: compra lo que necesitamos para la fiesta, o da algo a los pobres». Son su arrepentimiento «vuestros suspiros» lo que causa contento a Cristo, y sus abundantes lágrimas las que van a curar sus pies de caminante. Sin embargo, en el poema no se hace alusión a sus cabellos, uno de los principales atributos de la santa. El poema desautoriza el argumento de Judas, pues Magdalena compensa el agua que falta con las lágrimas de su arrepentimiento. Al ser saladas, tienen la virtud de curar y cerrar heridas, y salen del corazón «calientes van del pecho», salen del amor. Por ello pueden servir de ejemplo. Hay traslado del llanto y suspiro de la tradición petrarquista.

III. 4. 3. María Magdalena y la unión de Cristo

Fray Antonio Camos

Corpus poético, n.º 9. 2

Sin título

Soneto:

En un mismo soneto el agustino fray Antonio Camos relata dos unciones de la Magdalena a Cristo: la de san Lucas 7, 37-39 en casa de Simón el fariseo, en los pies; y la de san Marcos¹⁰³ 14, 3-4 en casa de Simón el leproso, en la cabeza. En ninguno de los dos casos se nombra a los anfitriones¹⁰⁴. Derramar aceite sobre un huésped era una muestra de honor. La expresión aparece en los salmos para figurar la abundancia de los

¹⁰³ La misma unción en la cabeza, en casa de Simón el leproso en Betania, es narrada por san Mateo en el capítulo 26, 6-8.

¹⁰⁴ Hay diversidad de opiniones sobre la identificación de Simón el leproso y Simón el fariseo en la misma persona (Haag-Van Den Born y De Ausejo, 1970: 1865; Brown-Firzmyer y Murphy, 2004: 126).

favores divinos (León-Dufour, 2002: 918): «Delante de mí preparas una mesa frente a mis adversarios; con una unción perfumas mi cabeza» (Sal 23, 5; 92, 11).

En los dos primeros cuartetos se narra la unción de san Lucas en los pies a Cristo por María Magdalena, famosa pecadora¹⁰⁵. Ella se arrodilla, desconsolada, poniendo a los pies de la vida, metáfora de Cristo, su cabello suelto que es «madeja de oro» al que el mismo sol envidia. Y en contraste preciosista con los cabellos, afirma que con sus lágrimas María lava el lodo de sus pies. Luego mediante una enumeración dice que los enjuga, besa y adora, allí mismo donde cambió su pasado, en el que fue red que arrebató la libertad a los hombres, tópico petrarquista, siendo su alma templo donde Cristo mora ya.

En el primer terceto se cuenta la unción de san Marcos en la cabeza a Cristo por la Magdalena. Y es después de este gesto, profetiza el Señor que su acción iba a ser celebrada en todo el mundo: «En verdad os digo: donde quiera que se predique el Evangelio en todo el mundo, se contará también lo que ella ha hecho, para memoria suya». El gesto de esta mujer vendrá a ser anticipación y signo del rito de sepultura (León-Dufour, 2002: 918), que se practicará sobre el cuerpo de Jesús después de su muerte en la Cruz (Jn 19, 40).

En el segundo terceto se afirma que la profecía se cumplirá: ella con su llorar no tendrá mujer igual en la historia, ni para el poeta habrá rival con su canto.

III. 4. 4. María Magdalena enjugando los pies de Cristo con sus cabellos

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal

Corpus poético, n.º 16. 3

A la misma Magdalena enjugando los pies de Cristo con sus cabellos

Soneto:

Los dos primeros cuartetos de este soneto relatan la huida de Absalón¹⁰⁶, hijo del rey David, cuya cabeza quedó atrapada en las ramas de un árbol, en una revuelta contra

¹⁰⁵San Lucas, en el capítulo 7, 37, nos dice que había en la ciudad una mujer pecadora. El evangelista no identifica a esta mujer con María Magdalena.

¹⁰⁶ Absalón decide usurpar el trono de su padre, y en una batalla entablada en el bosque de Efraín, zona situada al este del Jordán, murió.

su padre en la espesura de Efraín. Así nos lo cuenta el capítulo 18, 9-11 del segundo libro de Samuel:

Absalón fue a dar en un destacamento de David. Iba montado en un mulo, y al meterse el mulo bajo el ramaje de una encina copuda, se le enganchó a Absalón la cabeza en la encina y quedó colgado entre el cielo y la tierra, mientras el mulo que cabalgaba se le escapó. Lo vio uno y avisó a Joab: ¡Acabo de ver a Absalón colgado de una encina!

Absalón iba huyendo con espanto, nos dice el poeta en las dos primeras estrofas, con el cabello suelto, símbolo de su rebeldía, perseguido por el enemigo y poderoso ejército de David, su padre. Por otro lado, hay añadir que en la tradición petrarquista el cabello largo es signo de hermosura, belleza y juventud. Y en las ramas de un árbol queda atrapado por su cabello hermoso, siendo su ambición la causa de su muerte. En el segundo cuarteto nos encontramos con el uso de la dilogía, al utilizar la palabra «aire» con dos significados distintos: viento «el aire le ató el cabello hermoso»; y ambición «el aire es él, que mata al ambicioso».

En los dos tercetos el poeta se dirige a la Magdalena, a la que llama «discreta», frente a Absalón con el cabello suelto y esparcido. Ella ha decidido tras su conversión «no querer ya más cabello al viento», símbolo de su anterior vida de pecado, y en cambio poner sus cabellos a los pies de Cristo. Magdalena no debe temer ya ningún suceso trágico como el de Absalón, exhortándola el escritor a que persevere en su acción.

III. 4. 5. María lava los pies de Cristo con sus lágrimas

Jardín espiritual. Fray Pedro de Padilla

Corpus poético, n.º 8. 2

Magdalena lava los pies de Cristo con sus lágrimas

Villancico a la Magdalena:

Este villancico representa parte de la escena narrada por el evangelista Lucas en el capítulo 7, 37-39. No se mencionan los cabellos ni la unción con el perfume. Se hace hincapié en las lágrimas y en la fuerza de su amor. Al final se alude a la aparición de Jesús a ella antes que a los Apóstoles.

Consta de un estribillo (una cuarteta) y el pie que tiene cuatro estrofas (cada una de ellas formada por una redondilla y una cuarteta) en las que el poeta se dirige a la Magdalena. De la última estrofa hay que señalar que el último verso de la redondilla queda suelto:

Fue vuestra firmeza amando
tan rara, que el Verbo Dios,
antes que a los doce, a vos
se mostró resucitado.

Aludiendo a Cristo, y simbolizando quizás que no pertenece ya a este mundo material. En el estribillo el poeta le manifiesta que con sus lágrimas borró los pecados que cometió en su vida anterior, y secándolas quedó limpia su alma.

En la primera estrofa del pie, lo primero que destaca el poeta es la fuerza de su amor, confesándole que su valor demostró que el amor es más fuerte que la muerte. En esta afirmación se puede apreciar la influencia del Cantar de los Cantares 8, 6-7, cuando la novia dice «porque es fuerte el amor como la muerte». Ella se acercó muerta a Cristo y con su amor hacia él recuperó nueva vida.

En la segunda estrofa del pie, nos dice el poeta a través de una estructura quiasmática entre el verso primero y el tercero: «apágase el fuego en agua / mas la que vertiste luego/ lavando a Cristo, fuego», que el fuego se apaga en agua. Sin embargo, paradójicamente el agua que vertió Magdalena, las lágrimas que traía para lavar a Cristo, a quien llama mediante una metáfora «divina fragua», se convirtió en fuego y con él destruyó las ofensas que hizo, limpiando así su cuerpo y su alma.

En la tercera estrofa del pie, continúa el poeta refiriéndole a Magdalena que ella lavó los pies sagrados de Cristo. Ya su amor no es un amor carnal, sino un amor a lo divino, y ardiendo en ese amor divino mereció con su silencio mayor beneficio que pidiendo. Ella habló con el alma al Dios que conoció, y con amor consiguió todo el bien que pretendió: «le son perdonados sus muchos pecados, porque ha amado mucho» (Lc 7, 47).

En la cuarta estrofa del pie, el escritor valora la rareza de la firmeza de su amor al Verbo de Dios, quien la premió apareciéndose primero a ella antes que a los Apóstoles (Jn 20, 14-17). Y por esa constancia en el amor que tuvo, gozó lo que mereció por su fe. Así, María Magdalena con su perseverancia en el amor al Señor, se convierte en ejemplo para los creyentes.

III. 4. 6. La comida de Cristo en casa de Simón el Fariseo

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus poético, n.º 5. 3

Sin título

Octavas:

A lo largo de cuatro octavas, el poeta narra la conversión de María Magdalena en casa de Simón el Fariseo. En los cuatro primeros versos de la primera octava, el poeta nos dice, a través del símbolo de la fuente, que en casa de «un Fariseo» está brotando la clara fuente de agua viva que Cristo ofrece al que beba de ella y que da la vida eterna, según narra el evangelista san Juan:

el que beba de esta agua que yo le daré, no tendrá sed nunca más, sino que el agua que yo le daré se hará en él fuente de agua que salta hasta la vida eterna (Jn 4, 14-15).

De forma paralela, en los cuatro últimos versos de esta octava, aludiendo también a san Juan, el autor añade que Cristo es también el pan de vida y dulzura que nos da a los hombres: «Yo soy el pan de vida; el que viene a mí no tendrá hambre» (Jn 6, 35). Junto a estas afirmaciones, también manifiesta el poeta la humanidad y la humildad de Jesús, que comió el pan de los hombres y bebió su agua.

En la segunda octava, el poeta se sirve del símbolo del ciervo, que arranca de la Biblia (Sal 42, 2-3; Cant 2, 7; 2-9; 3-5) y de la tradición literaria profana (*Eneida*, Libro IV, historia de los amores entre Eneas y Dido, reina de Cartago). En esta estrofa el autor combina el símbolo de la cierva sedienta del Sal 42, 2-3 «Como busca la cierva corrientes de agua» con la cierva herida de amor de la *Eneida*, al comparar Virgilio, en un símil poético, las figuras de Dido y una cierva herida. Juntas han constituido un símil que influyó en poetas renacentistas italianos y españoles como Petrarca (soneto CCIX: «y cual cierva herida de saeta»), Boscán (soneto XXXIX: «Como el ventor que sigue al ciervo herido»), Garcilaso (Égloga II: «En el siniestro lado soterrada / la flecha enherbolada va mostrando»), hasta llegar a san Juan de la Cruz (*Cántico espiritual*: «como el ciervo huiste, / habiéndome herido» (Morales Folguera, 2004: 60). Y así como el ciervo que ha sido herido con flecha envenenada «saeta enherbolada» y que busca corrientes de agua para apagar su sed, María Magdalena también se halla malherida no

por la flecha del hombre ni perseguida por feroces perros, sino por el amor de un Dios misericordioso que le ha abierto el camino de su salvación.

En la tercera octava, son señal del arrepentimiento de Magdalena la imagen recurrente de sus ojos convertidos en fuentes que «destilan por ellos el agua pura». Y en la última octava, María Magdalena aparece «derramando» sobre los pies de Dios, a quien amaba, sus cabellos que son «cabellos ricos» y «madejas de oro fino», dos etáforas de cabellos rubios, intensificándose más la imagen en la segunda metáfora, donde no aparece ya la palabra «cabellos».

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus poético, n.º 5. 8

A santa María Magdalena

Romance:

Este romance narra el perdón de la Magdalena en casa de Simón el Fariseo (Lc 7, 36-49). Magdalena, afligida por haber pecado contra Dios y habiendo reconocido el error de su pasado de pecado, va tras la huella de Cristo, su enamorado y esposo, tras pasada el alma por una aguda saeta que hierde y llaga, que le produce una profunda nostalgia de su presencia.

A continuación, el poeta compara a Magdalena con una cierva herida por el cazador, que busca el agua de la fresca fuente para su alivio y descanso. Como en otros poemas, en este romance el poeta utiliza la imagen del ciervo, combinando el símbolo de la cierva herida de amor y de la cierva sedienta de la fuente de agua fresca que le procure consuelo y tranquilidad. La pecadora, siguiendo la huella de su amado, llorando y avergonzada por el mal que ha hecho y no atreviéndose a presentarse por delante de Cristo, que estaba sentado a la mesa, se puso por detrás a sus pies (Lc 7, 38), y llorando comenzó a bañarlos con sus lágrimas «sus ojos fuentes tornando», y los limpia con sus «rubios cabellos». De este modo alcanza el perdón de sus pecados: «Por eso te digo: le son perdonados sus muchos pecados, porque ha amado mucho» (Lc 7, 47).

En este poema no se hace referencia a la última parte de la escena de la unción de los pies: «y los ungía con el perfume» (Lc 7, 38). Al poeta le interesa de la escena sólo el arrepentimiento de la Magdalena, mostrado a través de su humillación al postrarse a los pies del Señor y de las lágrimas que derrama sobre estos. Magdalena se convierte en

ejemplo del perdón de Dios alcanzado por nuestro arrepentimiento y que se consigue en el sacramento de la penitencia.

Fray Luis de León

Corpus poético, n.º 6.1

Liras

Oda VI de Fray Luis de León “De la Magdalena”

La *Oda VI* lleva por título «De la Magdalena» y por subtítulo «A una señora pasada la mocedad». En la Oda se encuentran dos motivos: el de la llegada de la vejez de una dama, Elisa (estrofas 1-7) y el de la Magdalena (estrofas 8-18). Contrasta la mujer mundana (Elisa) y la mujer arrepentida (la Magdalena). El poeta se dirige al comienzo del poema a Elisa, para manifestarle cómo ha llegado la senectud, que ha marchitado una belleza efímera, y la amonesta exhortándola a la conversión. Y para hacer más fuerte esta invitación, le pone delante el ejemplo de María Magdalena, que apagó el fuego carnal con el fuego espiritual. Esta elección de la santa la encontramos en la devoción hacia su figura en las obras de numerosos escritores del siglo XVI: *Los Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola; *La conversión de la Magdalena* de Fray Pedro Malón de Chaide o *Vergel de flores divinas* de Juan López de Úbeda, por citar solo algunas.

En la *Oda VI* Fray Luis de León sintetiza la cultura pagana y la sabiduría cristiana. En él tenemos al poeta moralista que se lamenta del tiempo perdido, no por no haber sido gozado, sino por haber sido desperdiciado en la senda del mal. Se trata de una invitación para el arrepentimiento, un *carpe diem* a lo divino, hay que aprovechar el tiempo para convertirse siguiendo el ejemplo de la Magdalena.

Es en la segunda parte de la *Oda VI*, estrofas 8-18, donde Fray Luis de León hace alusión a la escena que el evangelista Lucas narra en el capítulo 7, 36-50. En primer lugar, llama la atención la demora del autor en la descripción de las partes del cuerpo de la «mujer pecadora», quien la identifica con María Magdalena.

Como en numerosas composiciones sobre esta escena de arrepentimiento del evangelio de Lucas, las liras de Fray Luis de León tratan sobre la conversión de la santa: su entrada en casa de Simón el Fariseo y cómo seca los pies de Cristo con sus cabellos que previamente ha empapado con sus lágrimas. Los cabellos y las lágrimas suelen ser casi los únicos atributos o elementos caracterizadores de María Magdalena en la poesía.

Y en casi todos los ejemplos nos encontramos con la sublimación y el elogio del amor de Cristo, quien fue capaz de perdonar a la gran pecadora (Gallego Zarzosa, 2012: 428).

Sin llegar al biografismo de otros autores, como sucede con Lope de Vega, Fray Luis de León construye en esta *Oda VI* una etopeya o retrato espiritual de la santa (García Álvarez, 2018: 69). A través de la figura retórica de la prosopografía, lo primero que se menciona en la descripción del personaje son sus manos, su boca y sus ojos (v. 60), símbolos de atractivo que ahora trabajarán para conseguir el perdón. En estos versos, Fray Luis de León enfatiza el hecho de que la belleza, que antes ha servido para fines propios, debe ponerse al servicio del amor de Dios. Ella utiliza tanto su belleza como su actitud para acercarse a Cristo. Magdalena seca los pies de Cristo con sus cabellos como el oro, imagen petrarquista del ideal de belleza femenino.

Existe en el poema una intencionalidad de no dar largas a la conversión. La gracia de la conversión no se manifiesta del mismo modo en todas las conversiones, pues hay procesos cortos como el de san Pablo y procesos largos como el de san Agustín. Dios llama a todos a la salvación, pero no del mismo modo llama a todos. Fray Luis de León sigue en esto la conversión repentina de la Magdalena —proceso corto— que venía de la Edad Media, de Santiago de la Vorágine y quienes siguieron su *Leyenda dorada* (García Álvarez, 2018: 71):

Mas hora no hay tardía,
tanto nos es el cielo piadoso,
mientras que dura el día;
el pecho hervoroso
en breve del dolor saca reposo;
que la gentil señora
de Mágdalo, bien que perdidamente
dañada, en breve hora
con el amor ferviente
las llamas apagó del fuego ardiente....

El autor la llama «gentil señora de Mágdalo» (v.v. 41-42) por el nombre del castillo de la ciudad de Magdala, de la que decía Malón de Chaide «no se puede creer que una mujer principal llegase a tanta rotura de vida» (Morreale, 1985: 192). Asimismo dice de ella que es atrevida (v. 52) por su presencia ante Cristo, llegando posteriormente este atrevimiento a su seguimiento en los momentos más difíciles de su muerte y resurrección. Y a las llamas de su malvado amor (vv. 46-47), el pecado

carnal¹⁰⁷, con otro amor más encendido apaga, metáfora recurrente en la poesía provenzal y cancioneril en la que compara el amor con el fuego.

El discurso que Fray Luis pone en los labios de la santa (vv. 66-90) no tiene fundamento en el evangelio de Lucas (Morreale, 1985: 188). Y así en los versos 71-72 «¡ Ay ! ¿Qué podrá ofrecerte / quien todo lo perdió?», palabras no mencionadas por el evangelista Lucas, podría pensarse en la parábola del hijo pródigo (Ibidem, 1985: 201). Cristo se presenta como un «médico perfecto» (v. 88), idea procedente de san Agustín, por los muchos milagros que se deben a su curación, quien puede por tanto curar el alma de la Magdalena y a quien esta ofrece la mortificación del cuerpo: los ojos pasan de fraguas a manantiales (v. 80), los labios tan profanos (v. 75) pasan a dar besos sin cuento (v. 84) a los pies de Cristo (Gallego Zarzosa, 2012: 430). Asimismo, con Cristo médico se entreteteje el concepto de Cristo abogado (Morreale, 1985: 205): «y de mis males proceda mi defensa» (vv. 77-78). En cambio, a Simón el Fariseo lo llama «huésped arrogante» (v. 50), lo que indica la superioridad de la Magdalena sobre el Fariseo (Ibidem, 1985: 200). Termina la oda con la alusión a que los siglos se hagan eco de la gloriosa acción de Cristo, de que su nombre y sus hechos se celebrarán en todo el mundo (Ibid.: 211).

Francisco de Quevedo

Corpus poético, n.º 13.

Llegó a los pies de Cristo Magdalena

Soneto:

Este soneto «Llegó a los pies de Cristo Magdalena» de Quevedo se encuentra entre los poemas recogidos en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, Luis Sánchez, 1605, con n.º 246) de Pedro de Espinosa, pero es algo anterior y parece proceder de 1603, durante la estancia del poeta en la corte de Valladolid (Sáez, 2017: 111). Fue concretamente en abril de 1603 cuando se otorgó la aprobación a la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* ordenada por el poeta antequerano Pedro Espinosa, autorizándose la aparición de la antología de poesía culta más importante de nuestro Siglo de Oro (Molina Huete, 2001: 5). El poema se enmarca concretamente

¹⁰⁷ Para Gregorio Magno los siete demonios que Cristo expulsó de María Magdalena significan «todos los vicios» y el número siete alude a la universalidad, posesión demoníaca que parece contraponerse a los siete dones del Espíritu Santo (Morreale, 1985: 191-192).

dentro de la serie de poemas de Quevedo en los que se observa ya la imagen de un ingenio hábil en el manejo del humor y la sátira. Se trata, pues, de un poema de corte religioso-burlesco (Sáez, 2017: 111).

Este soneto «A la Magdalena» de Quevedo ofrece un tratamiento más atrevido del personaje, por lo que se diferencia de los poemas sacros al uso de fray Luis de León (oda «De la Magdalena»), al tiempo que se relaciona con algunas poesías lopescas (soneto «A la santísima Magdalena» de las *Rimas sacras*) y de otros poemas como la burlesca *Fábula de Cristo y la Magdalena* de Miguel de Barrios (Sáez, 2017: 110).

El soneto narra el encuentro de una pecadora, identificada como la Magdalena por Quevedo, y Cristo en casa de Simón el Fariseo. Es la única escena de los Evangelios (Lc 7, 36-50) que se corresponde con lo que nos cuenta Quevedo en el soneto: arrepentimiento de la pecadora, el perfume y los cabellos (la melena). En la unción de Betania (Jn 12, 1-8) no aparecen las lágrimas (el arrepentimiento) y la mujer era María, hermana de Lázaro y Marta.

María Magdalena, figura principal en la vida de Cristo tras la Virgen María, es un personaje que aúna el elemento sacro y la sensualidad. Por otro lado, el tema de la conversión era habitual en las letras españolas del Siglo de Oro.

La rápida y sintética descripción de la escena nos sitúa en el terreno del episodio bíblico sobradamente tratado, sirviendo como motivo para la reelaboración satírica (Gallego Zarzosa, 2012: 433), con la intención evidente de criticar a los boticarios, que constituye la clave del soneto.

El autor elige los rasgos más representativos del personaje y que aquí se centran en las lágrimas, copioso llanto signo de arrepentimiento; en la larga melena, atributo más reseñable con su fuerza erótica tratada profusamente incluso en la pintura e iconografía, y finalmente en el vaso de unguento alusivo a la unción de Jesús.

El poema, que narra una manifestación de arrepentimiento tras una vida de pecado a la que siguió el perdón, arranca con una descripción en movimiento del acercamiento del personaje en actitud penitente (arrodillada y «arrepentida», vv. 1-2) a Cristo que al momento se junta con la reacción de emoción («enternecida», v. 3) que desata abundantes lágrimas («en copiosa vena», v. 4), símbolo predilecto del *pentimento* o arrepentimiento (Sáez, 2017: 112). En este primer cuarteto se le ofrece al lector la imagen de Magdalena, sumisa y humillada a los pies de Cristo, para suplicar con arrepentimiento sincero el perdón de sus pecados (Alonso-Candelas, 2007: 67).

Tras esta primera acción causada solamente con la visión de Cristo, en el segundo cuarteto se prosigue con un mínimo dibujo de la belleza de la mujer según el canon de la *Descriptio puellae* (melena dorada), en el que se concentra toda la atención concedida a la apariencia del personaje (Sáez, 2017: 112). La mujer aparece dibujada con rasgos más propios de la lírica amorosa petrarquista de la época, soltando sus cabellos rubios: «soltó del oro cresco la melena / con orden natural entretejida» (Alonso-Candelas, 2007: 67-68). Al nuevo uso de las lágrimas, se añade el juego con la liberación del cabello, que se puede entender en tres sentidos: 1. Como manifestación simbólica de contrición por la que trata de limpiar sus pecados con una de sus bazas principales. 2. Como imagen erótica petrarquista. 3. Como un gesto de seducción digno de una cortesana, por lo que el arrepentimiento y las lágrimas que se repiten desde la apertura del poema se tiñen de hipocresía y da lugar a una exégesis menos ortodoxa y transgresora a renglón seguido (Sáez, 2017: 112).

Así, en el primer terceto, con la introducción de otro de los elementos habituales en la iconografía de la Magdalena (el «ungüento», v. 9) se da un cambio por el que una imagen de humildad se convierte en un intercambio mercantil («paga», v. 11) para lograr el perdón de sus pecados, con lo que se roza el tema de la simonía (compra de mercedes espirituales por bienes materiales) pues la merced se consigue gracias al «ungüente» (v. 14), y la escena se acerca a un encuentro sexual entre una «prostituta» y un cliente (Ídem, 2017: 112). El término «ungüente» usado por el poeta en vez de unguento se debe entonces, probablemente, a un uso lingüístico marcado hacia la sátira, degradando y desacralizando la escena.

Al final, en el segundo terceto el autor detiene la escena y hace saltar por los aires un poema religioso, aproximándose a lo que podemos denominar irreverencia a tenor de lo que en la época, con las contradicciones y arbitrariedades advertidas al respecto, podía considerarse como tal. Aunque en principio Quevedo abandona el mundo bíblico para introducirse en el ambiente social de su época, con la sátira a los denostados boticarios —tan responsables, en su opinión, de los padecimientos y la muerte de muchos pacientes como los propios médicos, debido a los brebajes que preparan—, su reflexión sobre la posibilidad de alcanzar la gloria y la salvación con *ungüente* convierte a Cristo en un simple mercader capaz de vender la inmortalidad del alma a cambio de ciertos favores: «albricias boticarios desdichados, / que hoy da la gloria Cristo por unguente» (Candelas Colodrón, 2005: 38). Así parece ser que lo que decidió a Cristo para perdonar a Magdalena fue el unguento, no el arrepentimiento según Quevedo.

Lo que hace Quevedo en el soneto es sacar partido cómico (pulla contra los boticarios) del episodio evangélico y, aunque los cuartetos y el primer terceto parezcan «serios», el conjunto es burlesco. Pero tomar totalmente en chunga a santa María Magdalena hubiera sido suicida. Blecua lo pone entre los «poemas religiosos», pero Astrana entre las «sátiras varias» (Alatorre, 1993: 424). Asimismo, a esto hay que añadir que, como afirma la profesora Belén Molina Huete, tan perfilada estuvo la imagen de Quevedo como autor satírico que el tono burlesco del poema justificara su sustitución en algunos ejemplares de la antología de Pedro Espinosa (Molina Huete, 2003: 154).

El soneto sigue la bipartición característica del epigrama: una suerte de microrrelato ocupa las tres primeras estrofas, mientras que la última estrofa comenta o glosa de manera sorprendente e ingeniosa la historia recién referida. Por tanto, es claro que el poema se construye con un movimiento *in crescendo* de la religión a la burla que acaba por estallar peligrosamente. El poema pasa de la religión a la burla, contraponiendo a la Magdalena como ejemplo desinteresado frente a los boticarios, usando la voz tan significativa y tradicional de «ejemplo» (Sáez, 2017: 113). La escena de la Unción es una historia ejemplar. Quiebra un frasco de perfume caro, como señal de autodonación.

Esta narración de la Unción ha sido clasificada como una «historia de elogio y recomendación». La Magdalena se convierte en un modelo para ser imitado por otros. Y así, de todos los matices que esta figura ha suscitado en el arte: emblema de la conversión, discípula de Jesús, testigo de la resurrección, etc., Quevedo elige la escena de la Unción para convertirla en un modelo para ser imitado por los boticarios.

La construcción de la imagen de la Magdalena se define por la mezcla de atributos entre el *exemplum* y la nota sensual aplicada a sátira contemporánea de boticarios.

Incierto Autor

Corpus poético, n.º 15

A la Magdalena

Redondillas:

Este poema «A la Magdalena» pertenece a la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres de España (1611)*, ordenada por D. Juan Antonio Calderón (ed. de J. Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín), Impr. de E. Rasso, Sevilla, 1896.

El poeta, a lo largo de dieciséis redondillas¹⁰⁸, narra la escena del perdón de la mujer pecadora en casa de Simón el Fariseo (Lc 7, 36-50), centrándose en el mérito del amor de la pecadora y en el poder de Cristo de perdonar los pecados. María lava los pies a Jesús con sus lágrimas y los seca con sus cabellos. Por tanto, se trata de una manifestación de arrepentimiento a la que siguió el perdón. Asimismo, hay que añadir que el poema está construido sobre dobles sentidos continuos, el chiste y el hallazgo lingüístico, constituyendo una muestra de conceptismo religioso. Así, la continua alusión a los pies de Cristo se puede comprender como acto de humillación o también de erotismo por parte de la Magdalena.

La escena está narrada con impresionante lentitud a lo largo del poema, señalando los momentos del arrepentimiento y del perdón, propios del Sacramento de la Penitencia¹⁰⁹, culminando la última estrofa con la alusión a la Eucaristía.

Es necesario el Sacramento de la Penitencia, con el que Dios nos perdona por los méritos infinitos de Jesucristo; solo hay una condición indispensable para alcanzar el perdón de Dios: nuestro amor, nuestro arrepentimiento. Se nos perdona en la medida en que amamos. El arrepentimiento le ha merecido el perdón a Magdalena.

La actitud de arrepentimiento de Magdalena indica una finalidad de persuasión en el lector, mostrando la posibilidad de que también los pecadores pueden alcanzar el perdón. No es por casualidad que el gesto más elocuente de la santa sea su postura de rodillas, una posición que representa humillación, confesión (Teixeira da Silva, 2017: 11).

Con un comienzo abrupto, sin introducción previa en que aludir al lugar y a otros personajes, comienza la acción en la primera estrofa dirigiéndose directamente el autor a María para decirle que Dios la abrasa con el fuego de su amor, hasta tal punto que queda por todos señalada. La comparación del amor con el fuego era una metáfora recurrente en la poesía provenzal y cancioneril. Para destacar el sentimiento abstracto del amor, recurre el poeta al término concreto del fuego, de un gran poder sugestivo. El amor de Magdalena es como el fuego, que purifica y deja señal. Asimismo, ese fuego de

¹⁰⁸ La redondilla aparece en nuestra literatura ya en el siglo XII, aunque no se utiliza como estrofa independiente hasta el XVI. En la lírica del Barroco se convirtió en una de las estrofas más corrientes (Quilis, 1973: 95-96).

¹⁰⁹ El arte se convirtió en una valiosa herramienta en la lucha contra la Reforma de Lutero. Así, si los herejes rechazaban el sacramento de la Penitencia y negaban la confesión, los artistas presentarían a María Magdalena como paradigma de penitencia, modelo y guía de conducta. Su imagen fue un instrumento muy utilizado por el arte postridentino en su debate contra los protestantes. (Aladro, 2005: 106).

amor provoca también desasimiento de ropas «echáis luego ropa fuera» (v. 4), continuando esa desnudez en la estrofa segunda con las joyas de las que se desprende «que las galas arrojáis» (v. 6), para terminar con la exhibición de su belleza «a todos lleve la gala» (v. 8).

María aparece, en la estrofa tercera, descrita con el cabello rubio y bello, que pone a los pies de Dios en su entrega total a Él, al negárselo al mundo. La santa es retratada sin ningún adorno, como corresponde a su actitud de arrepentimiento y conversión. Hay una traslación del motivo poético de la belleza femenina hacia el plano de la religiosidad. El cabello es rubio y bello, quizás más cerca de la pedagogía cristiana y realista, y no de oro, metáfora de larga tradición petrarquista.

El cabello es uno de los atributos iconográficos más representativos de la Magdalena. Desde la Edad Media, el pelo era una de las imágenes plásticas más elocuentes del cuerpo de María Magdalena. En la tradición hebrea y medieval, el pelo de las mujeres se había relacionado con el pecado y con la lujuria. De acuerdo con la ley judía, las mujeres sólo podían mostrar el pelo suelto a sus esposos, si no era signo de deshonestidad y podía ser causa de divorcio (Roselló Soberón, 2009: 69). En La Edad Media se conocía que sólo las prostitutas, las adúlteras y las mujeres libertinas llevaban el pelo suelto. De acuerdo con estas ideas, María Magdalena llevaba el pelo suelto. Sin embargo, la transformación de su cuerpo pecador en cuerpo amoroso también se vio reflejada en la utilización particular de su cabello para con Jesús (Roselló Soberón, 2009: 69), utilizándolo para secar sus pies.

En la pintura barroca española María Magdalena es representada con una larga cabellera, cuya forma varía según el momento de su vida. En su conversión lleva una larga y cuidada melena, pero al final de su vida penitente la encontramos con una melena salvaje y descuidada que tapa su desnudo cuerpo, por influencia de Santa María Egipciaca. Ya desde la Edad Media se optó por imaginar los cabellos de María Magdalena rubios y no oscuros. El color dorado fue identificado en el Barroco con la realeza y la belleza. Sus cabellos se convertirían en paños para secar los pies de Cristo (Lapuerta Montoya, 2005: 971).

Para ese fuego —amor—, estrofa cuarta, que se ha iniciado en su corazón hacia Cristo, los ojos derraman agua —lágrimas—, otra metáfora, que como el fuego de alquitrán, más lo enciende¹¹⁰.

¹¹⁰ El fuego de alquitrán es capaz de arder sobre el agua o en contacto con ella.

Continúa el autor, en la estrofa siguiente, con las imágenes del fuego y el agua, comparando sus lágrimas con las de los ángeles. Esas lágrimas bañan los pies de Cristo, quien es cabeza de la Magdalena. Se trata de una referencia del poeta a la imagen de san Pablo, según la cual, por el bautismo, los cristianos nos incorporamos a la Iglesia, que es el cuerpo místico de Cristo, quien es su cabeza (1Cor 12, 28).

Asimismo, en la estrofa sexta, el poeta reconoce que jamás esas lágrimas se vertieron mejor que para regar el pie de Cristo, el árbol de la vida¹¹¹.

Nos encontramos a lo largo del texto con una presencia redundante e hiperbólica de las lágrimas, y así María aparece en la estrofa séptima sumergida en un mar de dolor, inundando de nuevo con sus lágrimas de contrición los pies de Cristo, que se convierten en bahía que la protege.

Si en el arte religioso de los siglos XVI y XVII la representación de la Magdalena prolifera como «mirrófora» y «penitente», en el campo literario, sacro o profano, se nota una visible preponderancia de las lágrimas en una clara sintonía con la sensibilidad religiosa de la época, que vivió intensamente la conciencia del pecado y la necesidad del arrepentimiento y la conversión (Teixeira da Silva, 2017: 2). El lenguaje de las lágrimas constituye una estrategia eficaz para conmover y persuadir al lector, no destacando la belleza de la Magdalena o de sus palabras, sino su amor por Cristo y su perdón, para ser valorado por los cristianos (Teixeira da Silva, 2017: 4).

El autor pasa a comparar, en la estrofa octava, la vida de María Magdalena con una nave que se dirige a Dios cargada de culpas; sin embargo, en el momento de su arrepentimiento desaparece la culpa. Es el tópico de la Travesía de amor *navigium amoris*, la comparación de la vida con una embarcación, que también lo hemos encontrado en el soneto de Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal (Corpus poético, nº 16.2).

De nuevo, en la estrofa novena Magdalena lava los pies de Cristo con sus lágrimas, que vierte de manera insistente «Antes de hacer la sangría», anticipándose así con su gesto a la acción de sangrar de estos por causa de los clavos en la crucifixión.

¹¹¹ Alusión al árbol que se menciona al principio del Génesis (Gen. 3, 21-24). Él da la inmortalidad. No debe confundirse con el árbol de la ciencia del bien y del mal, del que Dios prohibió al hombre no comer, pues como decía Juan Pablo II debía recordar constantemente al hombre el «límite insuperable para un ser creado» (*Dominum et vivificantem*, n. 36). Por otro lado, a menudo los cristianos han equiparado la cruz de Cristo con el árbol de la vida porque, al igual que la cruz, el árbol da vida a la Humanidad. También en el *Apocalipsis* 2, 7; 22, 14 y 22, 19 nos encontramos con menciones a dicho árbol, y es Cristo quien dispone del fruto de aquel árbol y lo promete a quien consiga la victoria, a los Bienaventurados.

Las lágrimas son, pues, más que lágrimas, anticipación de la redención que concede la conversión, son penitencia, don de lágrimas, nuevo bautismo «un mar de lágrimas», alegría que se desborda, lluvia de gracias, agua que purifica, río que lleva a la vida eterna (García Álvarez, 2018: 76-77). Trento pedía poner énfasis en un requisito esencial de la confesión: el acto de contrición, dar muestras de haber abandonado el pecado¹¹². Y María Magdalena con sus lágrimas de contrición muestra su arrepentimiento, pero así también su gran amor por Cristo.

Con la estrofa décima, el poeta retoma el segundo atributo de la Magdalena en el texto, el cabello. Con el lazo de su cabello hará «grilletes», pihuelas de oro, para hacer prisionero de amor a Dios. Se trata de un ejemplo manierista, basado en la dilogía de prender: «recoger el cabello» y «apresar a Dios».

Tener preso a Dios es un tema recurrente en la lírica del Siglo de Oro. Así, nos lo encontramos en «Las lágrimas de María Magdalena» de las *Rimas Sacras* de Lope de Vega. Asimismo, aunque el preso es un delincuente, en el «Madrigal a los cabellos de su dama» Pedro Espinosa previene a la mujer contra el lazo de su propia melena:

En una red prendiste tu cabello,
por salteador de triunfos y despojos,
y, siendo él delincuente,
lo sueltas, y me haces de él cadena.¹¹³

En la estrofa undécima, el poeta afirma que María Magdalena ha vencido a Dios cara a cara, contienda en la que se hace eco del episodio en el que Jacob lucha con un personaje misterioso y lo vence: «has luchado con Dios y has podido»¹¹⁴. En nuestro caso, es el amor a Dios manifestado en el arrepentimiento lo que ha vencido al mismo Dios.

Dice a continuación el autor en la siguiente estrofa, duodécima, que María Magdalena se ha anticipado a atar los pies de Cristo, como se anticiparía también a

¹¹² Cf. Concilio de Trento, sesión XIV, cap. IV.

¹¹³ Estos versos de Pedro Espinosa son también un ejemplo de manierismo, basados en la dilogía de prender «recoger los cabellos» y «apresar a un delincuente»; cabellos de la dama que son prisiones del poeta, por haber quedado enamorado de ellos.

¹¹⁴ Este personaje misterioso sería un ángel del Señor según algunos Santos Padres, como san Jerónimo y san Agustín; otros, como san Justino, sugieren que era el Hijo de Dios, el Verbo, que más tarde se haría hombre, o un ángel que prefiguraba a Cristo. También ha sido entendida aquella lucha en un sentido espiritual, como tipo de la lucha interior y de la eficacia de la oración, que vence al mismo Dios (Sagrada Biblia. Pentateuco, 2006: 187-189).

embalsamar su cuerpo para la sepultura¹¹⁵. María enlaza, encadena los pies sagrados, aunque sabe que no se va a escapar después cuando en la cruz los tenga traspasados por los clavos. Sin embargo, a María no se le ha revelado el secreto de la Cruz y no sabe lo que va a suceder dentro de pocos días; no sabe que estos pies, que riega con sus lágrimas, pronto serán agujereados y clavados en una cruz.

Magdalena, en la estrofa decimotercera, muestra su nobleza al arrojarle a los pies de Cristo, cuando él le ofrecía la mano. Este noble gesto muestra la delicadeza exquisita con que ella trata la Santísima Humanidad de Jesús, reconociéndolo como su Señor.

La estrofa decimocuarta nos presenta una Magdalena que amó con un amor perfecto, desinteresado¹¹⁶, sin medida; sólo el exceso salva¹¹⁷. Y al final de la estrofa, el poeta afirma que el pie que Cristo le da a María es la escala por la que se unen tierra y cielo, imagen que alude a la escena bíblica de la escala en el sueño de Jacob¹¹⁸.

El alma de María Magdalena, en la estrofa decimoquinta, se encuentra ya libre de culpas y acusaciones, y gana el perdón «besando el pie del Papa»¹¹⁹. Mucho se le ha perdonado porque es mucho el amor, la gratitud que está mostrando con sus gestos. La enseñanza evangélica es persuasiva. La Magdalena entró pecadora y salió justificada. Esta santidad alcanzada en un instante no se puede concebir fuera de la gracia del Sacramento de la Penitencia. La Magdalena arrodillada a los pies de quien ha de perdonarla es la imagen explícita del penitente de rodillas ante el sacerdote que pronuncia la absolución (Lapuerta Montoya, 2005: 966). Frente a la incredulidad de Lutero y sus seguidores en el Sacramento de la Penitencia, a las corrientes calvinistas de la predestinación o a la independencia de los actos, la figura de la Magdalena con su

¹¹⁵ «Pero Jesús dijo: Dejádla, ¿por qué la molestáis? Ha hecho una buena obra conmigo, pues a los pobres los tenéis siempre con vosotros, y podéis hacerles bien cuando queréis; a mí, en cambio, no siempre me tenéis. Ha hecho cuanto estaba en su mano: se ha anticipado a embalsamar mi cuerpo para la sepultura» (Mc 14 6-9).

¹¹⁶ Juan Casiano, padre de la Iglesia (siglos IV-V d. C.) distingue tres clases de amor a Dios: los que aman como siervos, por temor al infierno; se trataría de un amor imperfecto. Los que aman como mercenarios, por el premio eterno. Y los que aman desinteresadamente. Este último sería el amor perfecto.

¹¹⁷ Cuando en el Evangelio de Lucas (7, 36-50) entra la mujer pecadora en casa de Simón el Fariseo, y se pone a lavar los pies de Jesús con sus lágrimas, se produce un exceso del bien: no era necesario, va más allá de todas las convenciones (Martini, 2018: 99).

¹¹⁸ «Entonces tuvo un sueño: una escala apoyada sobre la tierra tenía la cima tocando el cielo, y los ángeles de Dios subían y bajaban por ella» (Gen 28, 12-13).

¹¹⁹ Referencia a la costumbre pagana de besar los pies del Emperador o del Papa, pues se entendía como un acto de adoración a un hombre, según los cristianos evangélicos. Sin embargo, en el año 711 d. C. fue el Emperador Justiniano II quien decidió besar los pies al Papa Constantino I, al recibir de parte del vicario de Cristo la comunión y la absolución. (<https://www.es.Catholic.net>, consulta: 21/05/2022). En el caso de la Magdalena, besar los pies de Cristo puede considerarse un acto de adoración a su divinidad.

ejemplo de penitencia y contrición, la convirtió en la imagen más popular del valor del Sacramento de la Penitencia y de la gracia que en él se conseguía (Lapuerta Montoya, 2005: 972).

Y finalmente, en la última estrofa, los pies de Cristo se pueden convertir en comida para la Magdalena, en clara y anticipada referencia a la Eucaristía, premio a su fe y amor en el Salvador.

Este poema destaca asimismo el tema de la conversión. La gracia de la conversión no se manifiesta del mismo modo en todos los hombres. Hay procesos cortos, como el de san Pablo¹²⁰, y largos como el de san Agustín¹²¹. Dios llama a todos los hombres a la salvación, pero no llama a todos del mismo modo. En este poema vemos la conversión repentina de María la Magdalena, proceso corto, que venía de la Edad Media, de la *Leyenda dorada* del dominico Santiago de la Vorágine (García Álvarez, 2018: 71). Por tanto, aquí la intencionalidad es no dar largas a la conversión.

III. 4. 7. La conversión de María Magdalena

Fray Pedro de Mendoza

Corpus poético, n.º 3. 1

Tercetos de la Magdalena

Este texto está constituido por una serie de tercetos encadenados (14). En él encontramos dos partes claramente diferenciadas. La primera abarca los versos 1 al 20, y la segunda la constituyen los versos 21 al 42.

La primera parte de este poema se inicia sin una introducción, con un comienzo abrupto, en la que Pedro de Mendoza compara a la Magdalena, que ha ido a buscar a Cristo, con el ciervo herido que corre hacia el agua para remediar su vida «Cual suele al agua dulce el ciervo herido / correr por remediar la flaca vida, / así la Magdalena a Cristo ha ido» (vv. 1-3). En esta comparación, el poeta utiliza el símbolo del ciervo herido, tratado con frecuencia por los poetas del Siglo de Oro, y que hemos analizado en profundidad en poemas anteriores (*Vergel de Flores Divinas* por Juan López de Úbeda).

¹²⁰ Saulo, persiguiendo a la Iglesia de Dios camino de Damasco, tuvo una visión de Jesús que le hizo caer en tierra, cambiar de vida, y lo convirtió en apóstol de Cristo. (Act 9, 3-9).

¹²¹ Se trata de un largo proceso narrado en los primeros capítulos de *Las confesiones* de san Agustín.

A continuación, el poeta nos describe las partes del cuerpo de la Magdalena que participan de manera plena de ese resplandor, y que, en la tradición renacentista, constituye la belleza del alma de la dama: ojos, boca, manos y cabellos (Torres Salinas, 2019: 325). Se trata del ideal estético de la dama petrarquista. Sus manos son blancas «las manos blancas» (v. 13); y sus ojos son bellos «los ojos bellos» (v. 8), de los que nacen dos caudalosos ríos, testigos de su desconsuelo, que van a parar a los pies de Cristo para bañarlos. Son las lágrimas de la Magdalena que caen como lluvia de la tierra sobre el cielo, nos dice el poeta mediante la imagen «llueve la tierra sobre el claro cielo» (v. 10), y con sus cabellos limpia sus pies. El verso «los ojos bañan, limpian los cabellos» (v. 11), parece ser un trasunto de la *Oda VI* de fray Luis de León «Bañen tus pies mis ojos, / límpienlos mis cabellos; » (vv. 81-82). Asimismo, su boca manifiesta su amor «sirve la boca de mostrar su celo» (v. 12). Finalmente termina la descripción de la Magdalena con una metáfora *in absentia* en la que ha desaparecido el término real «cabellos» expresándose solo el metafórico «vuestros dorados rayos por el suelo / sueltos» (vv. 18-19).

En la segunda parte del poema, que se inicia a partir del verso 21, la voz poética, siguiendo *La Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, describe brevemente la larga y dura vida de la Magdalena como ermitaña en la sierra «En altas breñas, riscos, dura sierra / firmado ya el perdón, de sí olvidada / al alma de venganza, al cuerpo guerra» (vv. 21-23). Esta descripción de la Magdalena en medio de un paisaje de rocas, montañas y sierras aparece también en el tipo iconográfico de la *Magdalena penitente* de la pintura del Siglo de Oro (Gaspar Becerra, Cornelis Cort, Pedro Pablo Rubens...) Asimismo, como en *La Leyenda dorada*, nos dice el poeta que los ángeles elevan su cuerpo al cielo «Los ángeles publican la memoria / subiendo el cuerpo al aire levantado / , como también podemos observar en el tipo iconográfico de *La elevación de María Magdalena al cielo* de los pintores del Siglo de Oro (Giotto, Alberto Durero, Claudio Coello...). La santa, retirada durante el resto de su vida —treinta años— en ese desierto austero, se convirtió en ejemplo de penitencia para el mundo «Espejo en penitencia bien probado / ¿quién no se mira en vos...» (vv. 31-32). Y al final de los tercetos, en la introspección final del poema, la Magdalena se convierte en ejemplo para el poeta, quien a través del llanto ve justificado el consuelo de Dios:

Estrella, y clara luz sois, Magdalena,
alma, sacad, vos luz de este dechado,

publiquen vuestros ojos vuestra pena,
y digna gustaréis pan consagrado (40-43).

Fray Pedro de Mendoza
Corpus poético, n.º 3. 2
Soneto de la Magdalena

En este soneto, Pedro de Mendoza narra la conversión de la Magdalena, fijándose sólo en las lágrimas y en el amor. Son dos las partes que se pueden apreciar en el poema. Los dos primeros cuartetos, que aluden a las lágrimas, uno de los atributos que más aparecen en la literatura, y al arrepentimiento de la santa, primera parte del Sacramento de la Penitencia y actitud fundamental para obtener el perdón.

En el primer cuarteto, a través de la imagen que denota una actitud más propia de hombre, nos dice el autor que María Magdalena decide dejar el mundo y su vida anterior de pecado en la que empleó tanto tiempo, considerándola inmoral «Con pecho varonil determinaste / dejar al mundo y su locura vana» (vv. 1-2). Continúa en el segundo cuarteto dirigiéndose el poeta a la santa, que remedió su pasado de pecado con las lágrimas, señal de su arrepentimiento, y al que siguió la penitencia «pues la conciencia en el pecado insana / con penitencia y lágrimas se sana» (vv. 6-7).

En los dos tercetos el poeta, al hablar del amor de la Magdalena, utiliza la imagen de la dilogía, como en los versos 46-47 de la *Oda VI* de Fray Luis «las llamas del malvado / amor, con otro amor más encendido». Así concluye afirmando que fue el amor mundano guiado por el deseo desordenado el que la llevó a olvidarse de Dios y entregarse a sus apetitos carnales, mientras que el amor sagrado le dio la inteligencia para cambiar de vida «Amor fue quien os puso en desventura» (v. 9) / «Y amor fue quien os dio tanta hermosura» (v. 12), versos en los que se puede apreciar una construcción paralelística.

Ruy López de Zúñiga
Corpus poético, n.º 4. 1
Tercetos de la Magdalena

Este poema de Ruy López de Zúñiga consta de una serie de tercetos encadenados (14), en los que prolifera la construcción de las metáforas. A lo largo de los versos el

autor destaca los dos atributos de la Magdalena que más aparecen en la literatura del Siglo de Oro: las lágrimas y los cabellos, además del amor que obtuvo el perdón de Cristo.

En los primeros versos el poeta alude a Cristo, que transformó el corazón de María Magdalena logrando su arrepentimiento «El que abrasó tu pecho helado y frío / y enterneció tu alma empedernida / y de tus secos ojos hizo un río» (vv. 1-3). Cristo consiguió cambiar la vida anterior de Magdalena, que era una vida muerta por el pecado, pues se había entregado a la satisfacción de sus caprichos y apetitos carnales (Vorágine, 1982: 383) en verdadera vida. Y así el poeta, mediante el apóstrofe, se dirige a Magdalena: « ¡Magdalena sagrada!, el que tu vida / hizo de muerte triste y tenebrosa / vida alegre, serena y escogida. » (vv. 4-6). A continuación, el autor alude a Cristo para que mueva su pluma y pueda contar la historia de la santa. Magdalena, dejándose vencer, venció al señor de cielo y tierra, y en esa guerra las armas fueron sus lágrimas «Las armas e instrumentos de esta guerra / tus ojos en dos fuentes transformados» (vv. 19-20). Magdalena malgastó su vida entregada a los placeres, ofendiendo así a Dios «La pena de los años mal gastados / en que a tu Dios eterno has ofendido» (vv. 22-23). Sin embargo, aludiendo el poeta al tema recurrente del amor divino frente al amor mundano de María Magdalena, tratado por otros escritores, nos dice que el amor divino con que le sirvió sustituyó al amor carnal con que lo enojó «que si tu amor humano le ha enojado / con otro amor divino le has servido» (vv. 26-27). Magdalena derramó sobre Cristo lágrimas que demostraron su arrepentimiento y su exceso de amor por él «Las lágrimas de amor que derramaste / al convite de Dios han de traerse» (vv. 34-35), mientras sus cabellos fueron toalla limpia para enjugar los pies de Dios «Toalla blanca fueron tus cabellos / con que tus pies divinos enjugaste» (vv. 31-32). Finalmente (vv. 37-43), el poeta cambia la voz (da la enseñanza en general con la voz pasiva), y ya no se dirige a María Magdalena sino que presenta a la santa como ejemplo para imitar, que constituye la finalidad del poema:

El que llega a ganar vendrá a perderse,
si no aperece bien el aposento
en que a mi Dios agrade recogerse.
Traiga de Dios amor, amor y aliento,
y en Dios se eleve, así será endiosado
siendo de Dios eterno dulce asiento,
y en sus divinas llamas abrasado (vv. 37-43).

Ruy López de Zúñiga
Corpus poético, n.º 4. 2
Soneto de la Magdalena

En este soneto, Ruy López de Zúñiga se fija sólo en el poder, la misericordia y sobre todo en el amor puramente gratuito de Dios para perdonar a María Magdalena, y por ende a todos nosotros. No aparecen los atributos que identifican a la santa: lágrimas, ungüento o cabellos. Ni tampoco se hace referencia a la presencia de Cristo y su encuentro con ella en casa de Simón el Fariseo.

En el primer cuarteto el poeta, haciéndose eco de *La Leyenda dorada*, narra la llamada al apostolado de Magdalena, a la que no nombra, y que se había distinguido por su vida de pecado «en una ciudad tan señalada» (v. 3), perífrasis empleada de la ciudad de Magdala:

Magdalena...fuese dando más y más a la satisfacción de caprichos y de sus apetitos carnales, de tal modo que las gentes, cuando hablaban de ella, como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de la «pecadora» (Vorágine, 1982: 383).

La santa, continúa diciendo el poeta en el segundo cuarteto en el que compara el amor con el fuego, fue herida y abrasada con «fuego de amor» (v. 6) por Dios, el «soberano espíritu» (v. 5), a quien con sus pecados había ofendido.

Comienzan los tercetos con el adverbio de lugar «aquí», empleado para referirse a la Magdalena y puesto en primer lugar por hipérbaton, cuya construcción nos recuerda el principio del poema de Fray Luis de León *Al salir de la cárcel* «Aquí la envidia y mentira / me tuvieron encerrado». El escritor reconoce en el ejemplo de Magdalena «Aquí se ve mi Dios» (v. 9) el poder de Dios para destruir la maldad del hombre y su clemencia para perdonar sólo por amor «el puro amor con puro amor se paga» (v. 14). Esta expresión aparece normalmente en un contexto religioso muy concreto, porque si Dios ama de manera gratuita a los hombres, estos deben responderle con un amor también desinteresado (Alonso, 2016: 400). María Magdalena ama a Dios no por temor o con la esperanza de la recompensa eterna, sino con el mismo amor con el que Él nos ama. Ella encarna el amor desinteresado, el más perfecto.

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus poético, n.º 5. 4

Sin título.

Canción:

Dos partes perfectamente diferenciadas integran la estructura interna de esta canción a la Magdalena, cuyo nombre es sustituido por el pronombre «Aquella», pero a la que reconocemos por sus acciones. En este poema se narra su vida alejada de Dios y su conversión posterior, al mismo tiempo que se describe su belleza.

En la primera parte (vv. 1-10) el poeta recuerda, siguiendo *La Leyenda dorada*, la vida anterior de la Magdalena dedicada a la satisfacción de caprichos y a malgastar su hacienda, ya que era muy rica; y así se iba alejando cada vez más de Dios (Vorágine, 1982: 383). Pero, sin que el escritor explique la causa de su conversión, Magdalena aparece «compungida y lastimada» (v. 10). Tenemos tres versiones diferentes de la conversión de María Magdalena: 1. Marta reprocha a su hermana su vida de pecado y esta se arrepiente. Es la versión que ofrece fra Domenico Cavalca hacia 1330. 2. La Magdalena oye hablar a la gente de los sermones de Cristo y, movida por la curiosidad o la vanidad, acude a oírlo. El sermón de Cristo la conmueve y se arrepiente de sus pecados. La versión se insinúa en la *Leyenda dorada*. 3. Marta reprocha a María su vida de pecado pero esta desoye sus consejos. Marta, entonces, aconseja a su hermana que vaya a oír a Cristo. Movida por motivos que tienen que ver más con la curiosidad y la coquetería que con la devoción, la Magdalena acude a oír al Mesías y se convierte. Es la versión que recoge la *Passion d Auvergne* de 1477 (Alonso Miguel, 2019: 542).

En la segunda parte (vv. 11-25) mediante la prosopografía se describe la belleza de María Magdalena, que antes servía para atraer a los hombres. El poeta destaca no sólo sus atributos más emblemáticos como son los cabellos y las lágrimas, sino que también se fija en las manos y en los ojos, como también hemos visto en la *Oda VI* de Fray Luis de León. Los cabellos son rubios como el fino oro de Arabia «que fino oro de Arabia parecían» (v. 12), y no de oro, más cerca de la pedagogía cristiana y realista que de la metáfora de tradición petrarquista. Sus lágrimas son amargas «ya en lágrimas amargas se teñían» (v. 15), lo que denotan su arrepentimiento. Sus manos blancas fueron ocasión de tantos males y ahora tras su conversión «dan de mano a vicios tan bestiales» (v. 20). Finalmente sus bonitos ojos, que antes se utilizaban para conquistar a los hombres con su mirada «Aquellos lindos ojos / que mirando herían y mataban» (vv.

21-22), ahora con sus lágrimas lavan los pies de Cristo «y los divinos pies llorando lavan» (v. 25).

Como en otros poemas, el empleo del vocabulario manifiesta lo sensual de la composición: afeites (v. 1), galas (v. 6), cosas malas (v. 8), rubios cabellos (v. 11), carnales (v. 19) vicios tan bestiales (v. 20).

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus poético, n.º 5. 5

Sin título

Glosas:

Dos glosas, formadas cada una por el texto (una redondilla) y la glosa (dos redondillas) que constituyen comentarios al texto, dirigidas a la Magdalena componen la estructura de esta composición que recoge la obra *Vergel de Flores Divinas*. Los atributos con que aparece representada la Magdalena son las lágrimas y el cabello, más rubio que el oro, que pretenden limpiar los pies de Cristo y a su vez él le limpiará su alma a ella.

En la primera glosa, que se caracteriza por tener una estructura cerrada, Magdalena hace un divino intercambio al que se alude en el texto y al final de la glosa. Ella le limpia los pies a Dios y él le limpia el alma a ella «vos a Dios limpiáis los pies / y él os limpia el alma a vos» (vv. 3-4); «que vos le limpiéis los pies / y él os limpia el alma a vos» (vv. 19-20). María ha ganado con el cambio, ha trocado cuantiosamente su llanto y con un dolor tan insignificante ha conseguido ganar tanta santidad:

Altamente habéis feriado
vuestro llanto, Magdalena,
pues con tanta pequeña pena
tanta gloria habéis mercado (vv. 5-8).

Dios no quiere que Magdalena llore más. Y a través de una metáfora, en la que sustituye las lágrimas por el agua, nos dice que estas caerán sobre los pies de Cristo, consiguiendo así limpiar su alma de todo pecado «y llueva el agua en sus pies / con que limpia el alma a vos» (vv. 11-12). Esas lágrimas que caen a los pies de Cristo y ella limpia con sus cabellos son como lejía que los hace más rubios:

Esas lágrimas y lloro
a los pies de Dios, María,
son al cabello lejía
y os le enrubia más que el oro (vv. 13-16).

Termina la última redondilla de esta primera glosa haciendo de nuevo alusión al intercambio para su interés con Dios, por el que Magdalena saldrá ganando «pero pretendéis de Dios / otro mayor interés» (vv. 17-18).

En la segunda glosa, se narra el momento del arrepentimiento y el perdón de la Magdalena, propios del Sacramento de la Penitencia, tema recurrente en otros poemas que presentan a la santa como ejemplo de penitencia. El vocabulario utilizado a lo largo de los versos de estas estrofas: *culpa*, *pena*, *absuelta* y *satisfacción* pertenecen al campo semántico del Sacramento. Asimismo, se insiste al final de varias estrofas en la importancia de la confesión de la culpa para obtener el perdón «vais absuelta a culpa y pena / por dar tan buena disculpa» (vv.3-4; 11-12; 19-20), teniendo que destacar la figura retórica de la paranomasia en el empleo de las palabras culpa/disculpa. Esta segunda glosa presenta también una estructura cerrada, comenzando y terminando con la misma idea de la absolución de la culpa. El poeta describe las lágrimas que salen de los bellos ojos de Magdalena y sus dorados cabellos que limpian los pies de Cristo (vv. 5-8). A continuación, después del perdón obtenido, se llena de amor y queda absuelta de su culpa (vv. 9-12). Finalmente, Magdalena se dirige «con la mortal herida» (v. 13) a Cristo para que cure su alma como médico (por los muchos milagros que hizo). La afirmación de Cristo como médico es un tópico en la poesía del Siglo de Oro, que hemos analizado también en la *Oda VI* de Fray Luis.

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus poético, n.º 5. 6

Sin título

Glosa:

Esta glosa, dirigida a la Magdalena, está formada por el pie, una redondilla (vv. 1-4), y la glosa, que consta de cuatro décimas. Se trata de un diálogo entre la voz poética y la Magdalena. Comienza el texto queriendo saber el poeta hacia dónde se dirige la Magdalena. Ella le contesta que no lo sabe, que va fuera de sí, y mediante el quiasmo y

la antítesis afirma que la felicidad consiste en salir de sí, mientras que un gran dolor reside en estar en sí «dichoso salir de sí / y estar en sí amarga pena» (vv. 3-4).

En la primera parte de la primera décima (vv. 1-5), el escritor se dirige a la Magdalena, preguntándole qué ha sido de su vida anterior caracterizada por el orgullo, la vanidad y la lujuria:

¿Qué es del aire sosegado
del vano cuerpo engañoso,
el paso grave y airoso,
y el mirar disimulado
del ojo libidinoso?

Mientras que en la segunda parte (vv. 6-10), donde se mencionan los atributos más representativos de la Magdalena arrepentida, insiste el poeta preguntándole que hacia dónde va con el cabello rizado y las lágrimas en los ojos:

¿Dónde vais enhorabuena
el rizo hecho melena,
los ojos humedecidos
y turbados los sentidos?,
¿Adónde vais Magdalena?

En la segunda décima Magdalena le confiesa al poeta que el amor es la causa de su mal «ciega me lleva el amor» (v. 11), mientras que este le recuerda que no es una nueva enfermedad en ella y que le parece que su dolor es diferente «que de otro nuevo metal / me parece vuestro mal». Ya no se trata de amor humano, sino de amor divino (vv. 18-19). En la tercera décima, Magdalena no sabe lo que le ocurre; y evocando la estrofa el simbolismo bíblico de la cierva herida y la fuente, le contesta que va fuera de sí, intranquila y sin sosiego, como cierva herida que busca la fuente de aguas donde apagar su inmensa sed. Ella corre fuera de sí «enajenada» (v. 28), busca la presencia de Dios, a la que llama «fuente del cielo» (v. 22). Es el Dios vivo, fuente donde beber el agua que calma su sed y le da verdadera vida «donde se bebe la vida» (v. 24), y que paradójicamente le produce un dolor que al mismo tiempo la alivia «un dolor que es consuelo» (v. 25).

Finalmente, en la cuarta décima, el poeta reconoce que de este modo, saliendo de sí misma en la búsqueda de Dios, ella da un ligero vuelo para unirse con él:

Pues saliendo de vos,
dais un tan ligero vuelo,
que por los lazos del suelo
allá os enlazáis con Dios (vv. 31-34).

Magdalena acierta bien, dice el poeta, pues al salir de sí misma se encuentra llena de Dios, siendo su amor el que la aleja de su anterior tristeza:

Bien acertáis Magdalena,
pues os halláis de Dios llena
sin vos, mirad si es mejor
estar en Dios por amor,
y estar en sí amarga pena (vv. 36-40).

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus poético, n.º 5. 7

Sin título

Soneto:

Dos partes claramente diferenciadas se pueden distinguir en este soneto. En la primera parte, constituida por los dos primeros cuartetos, el poeta se dirige a la Magdalena y señala como atributos de esta solo las lágrimas y los cabellos, recordando la escena de su arrepentimiento en casa de Simón el Fariseo (Lc 7,36-39). Destacan en estas dos primeras estrofas la dureza de las imágenes para expresar la actitud de la santa antes de su conversión. Así, en el primer cuarteto, valiéndose de la metáfora en la que compara a la Magdalena con el «duro pedernal» (v. 1), y que incluye el uso del epíteto, se pregunta por el artífice que ha logrado cambiar su duro corazón para que esta derrame abundantes lágrimas y haya esparcido sus cabellos, que son los más rubios equiparables al oro más brillante venido de Arabia:

Del duro pedernal ¿quién ha sacado
esa corriente de agua, y esparcido
la madeja del oro más subido,
que la feliz Arabia nos ha dado? (vv. 1-4).

También, en el segundo cuarteto, mediante otra metáfora en la que compara a Magdalena con «el potro cerril» (v. 5), y que incluye también el epíteto, el poeta desea

saber quién ha sido el que ha conseguido frenar y cambiar una vida disoluta y entregada a los placeres carnales:

¿Quién el potro cerril y desbocado,
y en siniestro tan torpe envejecido,
con la rienda suave ha detenido
de su correr furioso arrebatado? (vv. 5-8).

Nos encontramos en estos versos con una imagen nueva de la Magdalena, quien es comparada con un caballo, símbolo de las pasiones desde Platón, de la impetuosidad del deseo, de la juventud del hombre, con todo lo que ésta tiene de ardor (Chevalier-Gheerbrant, 1999: 214). La palabra *potro* toma concretamente un significado erótico.

En la segunda parte, formada por los dos tercetos, el poeta contesta a las preguntas que había planteado en los dos cuartetos. Él conoce quién ha sido, y responde en el primer terceto, haciéndose eco del salmo 8, 4 («Al ver el cielo, obra de tus dedos / la luna y las estrellas que has creado»), que sólo pudo ser el creador y conservador del universo, es decir, Dios con su poder:

Quien solo puede el alto firmamento
con orden revolver y en su concierto
mover esas esferas estrelladas.

Fue Dios, confiesa finalmente el poeta en el segundo terceto a través de una paradoja, quien puso orden en la vida desordenada y mundana de la Magdalena:

Ese dio peso al vano pensamiento
de Magdalena, oh sabio desconcierto
y concierto de obras tan desconcertadas.

El poeta concentra en estos últimos versos del poema, a través de la antítesis «peso/vano; concierto/desconcierto», la idea de la falta de orden en la vida de la Magdalena, cuyas pasiones e impulsos fueron templados por el Creador.

En este poema se puede comprobar la relación existente entre pintura y literatura. Así, lo mismo que en el retrato ecuestre del Siglo de Oro, cuando se pinta a un monarca a caballo para evidenciar su grandeza y dominio, del mismo modo en este soneto se

puede apreciar que es Dios quien consigue con su poder frenar la vida libertina de la Magdalena.

Fray Luis de León
Corpus poético, n.º 6. 2
Soneto a la Magdalena

Este soneto a la Magdalena está incluido en el *Cancionero de Úbeda* y ha sido atribuido a Fray Luis de León. El poema es muy parecido a la *Oda VI De la Magdalena*, en el que vuelve a tratar este tema, eminentemente agustiniano. Se encuentra en san Agustín (citado en ocho obras distintas), santo Tomás de Villanueva, san Alonso Orozco y fray Pedro Malón de Chaide (García Álvarez, 2018: 69).

Se trata de un soneto de corte petrarquista, perteneciente al llamado neoplatonismo cristiano, que adquiere gran auge a partir de la segunda mitad del siglo XVI, influido por el espíritu de la Contrarreforma que dará a la idealización platónica del amor un carácter menos sensual y mucho más espiritualista.

En cuanto a la descripción de la Magdalena es muy semejante a la *Oda VI*, pero la mayor exigencia sintética del soneto fuerza al autor a elegir los rasgos del personaje más representativos. Y así, en los dos primeros cuartetos se centra en los ojos «mis ojos tus pies bañen hechos fuentes / que de mortal Amor dos fraguas fueron» (vv. 3-4), y en los cabellos «Límpiente mis cabellos, que trajeron / de sí colgadas infinitas gentes» (vv. 5-6), aunque el soneto llamativamente empieza con el atractivo de las manos, como en la *Oda VI* (Gallego Zarzosa, 2012: 430-431). Las lágrimas y los cabellos vuelven a ser los atributos caracterizadores de la santa como en la *Oda VI*.

En este soneto nos encontramos con el estereotipo de la Magdalena arrepentida, preferido por el arte postridentino. En el poema, María Magdalena utiliza todos sus recursos corporales, que antes le sirvieron para fines propios, al servicio del amor de Dios. Y así, lo primero que se menciona llamativamente en la descripción del personaje son las manos «Las manos que la muerte a tantos dieron / verlas en tu servicio diligentes» (vv. 1-2), continuando con los rasgos más representativos del personaje: los ojos y los cabellos, símbolos de atractivo que ahora trabajarán para conseguir el perdón. Antes, estos cabellos fueron como una red donde había atrapado a numerosos hombres. Se trata de una metáfora tópica. Así aparece, entre otros autores, en Lope de Vega: *Las*

lágrimas de la Magdalena (vv. 73-80). Pero en Lope es Magdalena la que permanece atrapada entre los cabellos de Jesús como si éstos fueran una red.

En el primer terceto, María Magdalena se dirige a Jesús manifestándole su tensión o lucha espiritual para conseguir el perdón «los pechos más que piedra endurecidos / vencí, ¿y no venceré tu gran clemencia? » (vv. 9-11). Mientras que en el segundo terceto, la exclamación del primer verso «¡Oh, misterios del cielo nunca oídos! » (v. 12) tiene una función admirativa ante la misericordia concedida; y en los dos últimos versos el amor que salva se expresa a través de paradojas, de acciones contrapuestas «da salud, lo que antes dio dolencia / y absuelve Amor a la que Amor condena» (vv. 13-14).

Fray Pedro de Padilla

Corpus poético, n.º 8. 1

Soneto a la gloriosa Magdalena

En este soneto Pedro de Padilla sigue, al describir a la Magdalena, el tópico literario de la *Descriptio puellae*, descripción de la amada, que consiste en una descripción idealizada de la mujer según el canon de belleza femenino de la época.

En las tres primeras estrofas el poeta destaca las partes más elogiadas de su cuerpo en una enumeración descendente: cabellos, ojos, boca y manos, que fueron causa de tanto mal antes de su conversión cuando se había entregado a una vida disoluta.

En el primer cuarteto, Magdalena se dirige a través de una metáfora pura primero a sus cabellos¹²², que son como «delgadas hebras (v.1) de oro», presentando paralelamente su acción como cadenas que fueron para tantos hombres donde quedaron atrapados por «mi mal gobierno» (v. 2). Y a continuación les ruega que descubran su dolor por el daño producido. Del rostro de Magdalena destacan especialmente en el segundo cuarteto sus ojos, que el poeta sustituye por «luces» (v. 5), otra metáfora pura, y al mismo tiempo señala su acción sobre los hombres «que aumentaste los triunfos del infierno» (v. 6). Después les exhorta a que muestren la tristeza de su alma «del alma el desabrado invierno» (v. 7) a través del doloroso llanto.

¹²² Hay tres famosos sonetos en el Siglo de Oro en los que, a través de una metáfora, se describen los cabellos de una joven. Garcilaso (primera mitad del siglo XVI) habla de *cabellos de oro*; Fernando de Herrera (segunda mitad del siglo XVI) hace más directa la intensificación, no apareciendo la palabra *cabellos*, son *hebras de oro puro*; y Góngora (primera mitad del siglo XVII) llega al máximo atrevimiento en el uso de la metáfora, para el que ni siquiera el esfuerzo del sol puede competir con ese *oro bruñido* que es el cabello. Pedro de Padilla omite la palabra *cabellos*, y la sustituye por *Delgadas hebras de oro*, asemejándose más a Herrera en la creación de la metáfora.

En los dos primeros versos del primer terceto el poeta, a través de sendas metáforas aposicionales, compara la boca de Magdalena con la «infernál yesca» (v. 9) que sirvió para encender con rapidez la llama amorosa, y sus manos que a tantos privó de su libertad «libertades mil rendiste» (v. 10). Y a partir del tercer verso y hasta el final del poema, Magdalena pide a Dios, quien la perdonó librándola de la muerte eterna, que aunque empleó la juventud para ofenderle, le otorgue con su gracia mejor suerte, ayudándola a cambiar de vida tras su arrepentimiento.

Asimismo, hay que destacar a lo largo del poema otras imágenes que enfatizan la descripción y actitud de la Magdalena, como el abundante uso del epíteto especificativo (Delgadas hebras, desabrido invierno, doloroso llanto, llama infernal; y también del epíteto explicativo (juventud, lozana y fresca). Del mismo modo, se puede apreciar cómo el poema se encuentra estructurado conforme a un sistema de contrastes sobre la Magdalena, que va de lo externo (hebras de oro, luces, boca, manos) a lo interno (pecho, alma), reforzado al final por una antítesis, que expresa el deseo que su vida anterior se vea mejorada por la intervención de Dios: «en su ofensa y desgracia consumiste / con su gracia os disponga mejor suerte» (vv. 13-14).

Fray Lorenzo Sierra

Corpus poético, n.º 9. 1

Soneto sin título

Este soneto del agustino Fray Lorenzo Sierra narra los distintos momentos o estados por los que atravesó la vida de María Magdalena: estado de pecadora, estado de penitencia, estado de gracia y estado de gloria. Estos cuatro estados aparecen marcados en el soneto.

El primer cuarteto describe el estado de pecadora en el que se encontraba María Magdalena, apartada de Dios. Era esclava del pecado a pesar de su origen noble, que la llamaba a llevar una vida honesta: «olvidada de Dios y de la alteza / de sangre, que a lo honesto la llamaba» (vv. 3-4). En el segundo cuarteto, contemplamos el estado de penitencia de la santa, consiguiendo de este modo limpiar su alma del pecado: «El nombre cobra, y el pecado lava, / el cuerpo y alma limpia la bruteza» (vv. 5-6). Así, Magdalena recupera el estado de pureza anterior al pecado, volviendo a Dios y a sus orígenes de alto linaje: «a Dios acude, y torna a la nobleza / de sangre, que lo torpe lo enturbiaba» (vv. 7-8).

En el primer terceto, se alude al estado de gracia. El poeta menciona los atributos corporales más conocidos de la Magdalena: el cabello y las lágrimas. Además también menciona su gran amor hacia Dios, por el que le fueron perdonados sus muchos pecados (Lc 7, 47). Su amor y todo su cuerpo, cabello y lágrimas que vertieron sus ojos como fuentes a los pies de Dios, lavaron su culpa. Sin embargo, no se hace referencia a la unción de los pies de Cristo con el perfume:

Amor, cabello y ojos no más fuentes
que cristal a los pies de Dios vertieron,
lavaron alma y cuerpo, culpa y pena (vv. 9-11).

En el segundo terceto nos encontramos finalmente con el estado de gloria de la santa. Fue su amor, nos dice el poeta, lo que logró que alcanzara el cielo; y sus ardientes lágrimas, señal de su arrepentimiento, el perdón. Y termina, en el último verso, confesando este que es Malón¹²³ quien hoy da nombre, fama, a la Magdalena:

Dióle cielo el amor, y las ardientes
lágrimas el perdón, que merecieron,
y hoy da el nombre Malón a Magdalena (vv. 12-14).

Francisco de Medrano

Corpus poético, n.º 10

De la Magdalena

Romance:

Este romance de Francisco de Medrano dirigido a la Magdalena consta de 66 versos octosílabos, y se encuentra claramente estructurado en dos partes. A lo largo del poema no se menciona su nombre; sin embargo, por la escena que representa y los atributos de la mujer que describe, el lector reconoce que se trata sin duda de ella. En la primera parte (vv. 1-38), el poeta describe a la Magdalena, deteniéndose en los atributos más conocidos de la santa: las lágrimas con las que «riega» los pies de Cristo, y los cabellos que pone a sus pies. De los ojos bellos de la nueva Magdalena, pues con su conversión se ha despojado del hombre viejo y se ha revestido del hombre nuevo, salen

¹²³ Se trata de fray Pedro Malón de Chaide, autor del libro *La Conversión de la Magdalena*, donde se inserta el soneto.

«dos caudalosas vertientes de agua, nuevo oficio para ellos». A través de dos metáforas dirigidas a la Magdalena, Francisco de Medrano evoca el capítulo 3, 9-11 de la carta del Apóstol san Pablo a los Colosenses, en la que les dice a los cristianos de la ciudad de Colosas que se han despojado del hombre viejo dominado por el pecado y se han revestido del hombre nuevo al convertirse. Antes, estos ojos nunca supieron llorar. Magdalena «suelta al aire los enlazados cabellos», con más brillo que el sol, para que atrapen a aquel por quien vienen sueltos, y que en otro tiempo fueron lazos con los que atrapaba a los hombres. Este tópico de los cabellos de la Magdalena como una cadena o lazo con los que atrapa, seduciéndolos, a los hombres, lo encontramos también en otros autores como fray Pedro de Padilla en el *Soneto a la gloriosa Magdalena*: «Delgadas hebras de oro, que cadenas / a tantos fuiste, por mi mal gobierno» (*Jardín espiritual*, 1585). Igualmente aparece en el romance de López de Úbeda *A santa María Magdalena*: «Y con sus rubios cabellos / con que a tantos ha enlazado» (*Vergel de Flores Divinas*, 1582). Continúa el poema insistiendo en su llanto, que son ya dos arroyos que corren y se quiebran en dos rocas: una es ella por su dureza; y otra, Cristo por irla sufriendo. Sin embargo, esta roca será su salvación, evocación del salmo 62, 3: «Solo él es mi roca, mi salvación y mi fuerza». De su corazón quebrantado, saliendo el agua riega las plantas de Cristo que la protegen.

En la segunda parte, en un primer momento (vv. 39-62) Magdalena se dirige a Dios a través de un tierno y dulce lamento. En él le pide que cuando muera «no quiere entierro de mármol, ni triste funeral, ni luto». Sólo le pide un don: que de las lágrimas que vierte «se haga una fuente que sane de ingratitud» quien de ella beba. Y al final del poema (vv. 63-66), formando una estructura cerrada, interviene de nuevo el autor afirmando que aunque concluye aquí el poema, no termina la expresión de este «sentimiento», sino que continuará por su trascendencia.

Desde un punto de vista formal, en la primera parte del romance abundan las repeticiones de palabras (cabellos, llorar, plantas, pecho); son numerosos los casos de poliptoton (nuevo/nueva, frutos/fruta, suelta/sueltos); también se pueden observar ejemplos de derivación (aire/desaire, lazos/deslazados). Asimismo, hay que señalar el uso de la antítesis: nueva/viejo, prenda/sueltos, una/otro. Sin embargo, esta *annominatio* abusiva de la primera parte desaparece en el discurso de la Magdalena.

Fray Arcángel de Alarcón
Corpus poético, n.º 12
Canción a la Magdalena

La *Canción de la Magdalena* de Fray Arcángel de Alarcón es un poema formado por dieciocho estrofas (estancias), y estructurado en seis partes, que sigue el Evangelio de san Lucas. En la primera parte (estrofas 1-2), el poeta evoca a través de una perífrasis al rey David, a quien llama «el pastor de Belén», y del que dice que ojalá tuviese como él la inspiración poética para cantar las obras admirables que en Magdalena hizo el amor sacrosanto. Después le pide a la Divina Sabiduría que le conceda facilidad al hablar de la Magdalena «Dadme estilo fecundo», para que conozca el mundo el cambio que Dios realizó en ella, es decir, para publicar su conversión, encendiendo en el amor al Rey del cielo un corazón de hielo, tras el arrepentimiento y la penitencia.

En la segunda parte (estrofas 3-4), Marta «la hermana santa» que conocía muy bien la mortal vida de pecado de su hermana, le aconseja que vaya a oír y ver al Mesías, a quien todo el mundo admira y corre a escucharlo. Magdalena, entonces, convencida por su hermana, se dirige a escuchar a Cristo, como cierva herida, imagen recurrente y que hemos observado y analizado en otros poemas sobre la Magdalena, donde el cazador divino la esperaba. Y al instante, con su predicación, provoca en ella un dolor intenso por haber ofendido tantas veces al bien inmenso, hecha ella morada de siete basiliscos¹²⁴.

En la tercera parte (estrofas 5-11), Fray Arcángel de Alarcón narra la comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo (Lc 7, 36-50). En un primer momento (estrofas 5-6), con la esperanza en el perdón Magdalena acude a casa de Simón el Fariseo donde se encontraba Jesús, el médico que puede darle la vida, y poniéndose por detrás a sus pies llorando comenzó a lavárselos con sus lágrimas «dulce lloro», los enjugó con sus cabellos de oro y los ungió con oloroso unguento. La comparación de Jesús con un médico es una idea procedente de san Agustín, por los milagros que se deben a su curación y que por tanto puede curarla. Esta identificación la encontramos también en otros poetas del Siglo de Oro (Fray Luis de León en su *Oda VI De la Magdalena*). Pero,

¹²⁴ Los siete basiliscos son una alusión a los siete demonios que Jesús había echado de la Magdalena: «Sucedió, después, que él recorría ciudades y aldeas predicando y anunciando la buena nueva del Reino de Dios; le acompañaban los doce y algunas mujeres que él había curado de malos espíritus y enfermedades: María, llamada Magdalena, de la que había echado siete demonios» (Lc 8, 1-3).

en un segundo momento (estrofas 7-8), el fariseo se escandaliza y duda, si realmente fuera profeta sabría qué clase de mujer es la que le toca. El Señor, que conocía el pensamiento de Simón, interviene para excusar a Magdalena, y tomando la palabra le habla a través de la parábola del prestamista (estrofas 9-11): «Un acreedor tenía dos deudores: uno le debía gran suma de dinero, y el otro, deudas menores. No teniendo estos con qué pagar, se lo perdonó a los dos. ¿Quién de estos dos le amará más? » Simón le contestó: «Estimo que aquel a quien perdonó más». Entonces Jesús le dijo: «Has juzgado con rectitud. Entré en tu casa y no me diste agua para los pies¹²⁵; ella en cambio los lavó la corriente de sus ojos (lágrimas) y los enjugó con sus cabellos. No me diste el beso de la paz; pero ella, desde que entró no ha dejado de besar mis pies con sediento amor. No ungió mi cabeza con óleo; ella, en cambio ungió mis pies cansados. Por eso te digo: le son perdonados sus muchos pecados, porque amó mucho. Aquel a quien menos se perdona menos ama». Y vuelto hacia ella, le dijo: «tu fe te ha salvado; vete en paz».

En la cuarta parte (estrofas 12-13), el poeta se dirige a la inefable misericordia que jamás desprecia un corazón arrepentido¹²⁶, cuando castiga su pecado con la penitencia y humildad. Magdalena destaca por su amor, y si bañó con su llanto y ungió los sagrados pies de su Dios, él la destina a los más altos asientos. Ella recibe «ricos dones, hecha esposa de Dios», quien, dice el poeta a través de varias metáforas «muda los dragones en corderitos», separa por la fuerza a la oveja de «las uñas de los fieros leones», y «el vaso que era negro y tenebroso» lo convierte en «vaso cristalino».

En la quinta parte (estrofas 14-16), Marta y María acogen a Jesús. Este episodio lo narra el evangelista san Lucas en el capítulo 10, 38-42. Un día recibieron estas a Jesús con afecto y alegría en su casa. María, símbolo de la vida contemplativa, estaba a los pies del Señor escuchando su palabra. Pero Marta, símbolo de la vida activa, se ocupaba en múltiples quehaceres de la casa. Indignada esta, le dice al Señor si no le importa que María no acuda a ayudarla. Entonces, el Señor le respondió: Marta, tú te preocupas y te

¹²⁵ Eran deberes de cortesía para con el huésped darle el beso de bienvenida, ofrecerle agua para lavarse los pies, y perfumes con que ungióse (Casciaro, 1990, Tomo III: 191).

¹²⁶ Se trata de una referencia al conocido Salmo 51, 19: «El sacrificio que Dios quiere es un espíritu contrito: un corazón contrito y humillado tú, oh Dios, no lo desprecias». El Salmo «Miserere», como se le suele llamar, reafirma la convicción de que el verdadero culto que Dios acepta es el de un corazón y un espíritu arrepentido, humillado, dispuesto a la conversión (Flor Serrano, 1997: 158).

inquietas por muchas cosas. En verdad una sola cosa es necesaria. Así, María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada¹²⁷.

En la sexta parte (estrofas 17-18), en un primer momento, estrofa 17, el poeta se dirige al alma para que anteponga todo a una sola cosa y, siguiendo el ejemplo de la «seráfica María», alcance tan gran tesoro. Y en un segundo momento, estrofa 18, llamando a Magdalena «ardiente amadora», le pide que le alcance ese amor tan grande que tuvo «llamas ardientes de amor»¹²⁸; que sus ojos derramen abundantes lágrimas como muestra de arrepentimiento «ojos hechos fuentes», y que su alma abrace la mejor parte que solo puede satisfacer Dios a quien reconoce como «el Sumo bien».

En general se trata de un poema que se distingue por el prosaísmo y el lenguaje coloquial, constituyendo su singularidad el carácter narrativo y su extensión para narrar el perdón de la mujer pecadora en casa de Simón el fariseo y la estancia de Jesús en Betania con Marta y María. Son pocas las figuras literarias que encontramos en el poema y que se repiten en textos de otros autores ya comentados. Citaremos los casos de derivación de las estrofas 1ª: envuelta/vuelta»; 6ª: «ungüento/unge»; asimismo hay que señalar la antítesis de la estrofa 2ª para referirse al cambio que Dios produjo en el corazón de la Magdalena: «dispone a que se encienda / en vuestro amor.../ un corazón de hielo». Finalmente, destacar por su belleza, frente al prosaísmo antes aludido, las perífrasis para aludir a Dios de las estrofas 1ª: «Rey eterno»; 2ª «Rey del cielo» y 18ª «Sumo bien».

Doña Luciana de Narváez

Corpus poético, n.º 14

Dónde está el oro ilustre Madalena

Madrigal:

Este poema, en el que se combinan versos heptasílabos y endecasílabos con rima consonante (ABAbabCC), está considerado octava real por P. Villar Amador, ya que el esquema de rima coincide con el de la octava rima, aunque no así la medida de los versos, que exige endecasílabos en todos los casos. Por otro lado, cabría hablar de

¹²⁷ Comenta san Agustín que María había entendido de forma fidelísima lo que dice el salmo 46, 11: «Descansad y ved que yo soy el Señor» (*Sermo* 103).

¹²⁸ La comparación del amor con el fuego es una metáfora frecuente en la poesía provenzal y cancioneril, así como también en la petrarquista.

madrigal o estancia madrigalesca, composición que combina libremente endecasílabos y heptasílabos (Molina Huete, 2001:74). Pertenece a Doña Luciana de Narváez, poetisa nacida hacia 1567?, hermana de la escritora Doña Hipólita de Narváez¹²⁹.

No se conocen más poemas de estas insignes escritoras que los recogidos por Pedro Espinosa en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* de 1605. Son cuatro sonetos de D.^a Hipólita repartidos a lo largo del bloque profano que ocupa el Libro I de la obra; mientras que dentro de la segunda parte, consagrada a poemas de tipo religioso, encontramos el madrigal de D.^a Luciana, único poema conocido hasta ahora de la poetisa que recoge Pedro Espinosa en su obra (Ibidem: 17). D.^a Luciana se desmarca respecto a D.^a Hipólita por la naturaleza religiosa de su composición, aunque es evidente que la prueba de un único poema no es suficiente para definirla como escritora de poesía religiosa (Ibid.: 48).

En la descripción de la Magdalena, la poetisa se fija solamente en la fuerza del verdadero amor. No le interesan otros elementos o acciones de María en Betania o de la casa de Simón el Fariseo: las lágrimas (arrepentimiento), el unguento ni la presencia directa de Jesús. El tema religioso queda reducido al amor, quizás por influencia del Petrarquismo, corriente literaria que influyó en esta autora. No aparecen referencias a la época y lugar bíblicos.

La clave está sin duda en la transformación que se ha producido en el personaje bíblico en virtud del encuentro con Cristo y que se traslada aquí jugando con la ambivalencia del término «amor». Así, los apegos del amor humano —material y lascivo— pasan a ser prueba de riqueza interior, ardor cristiano y humildad merced a la actuación del amor de origen divino (Ibid.: 49).

De la admiración a lo largo de todo el siglo XVI hacia este personaje es claro testimonio la obra *La conversión de la Magdalena* que le dedica el agustino P. Malón de Chaide. En ella se reconocen los tres estados de la Magdalena a partir del seguimiento del texto bíblico: Magdalena pecadora, Magdalena penitente y Magdalena santificada. Así, la Magdalena —en tanto que mujer que cambia amor humano por amor divino— se convierte en referente de penitencia para pecadores (Ibid.: 49-50).

¹²⁹ La tradición crítica ha venido ligando merced a su apellido común a estas dos poetisas. Francisco Rodríguez Marín aventuraba entre sus muchas conjeturas que «probablemente fueran hermanas» y como tales se las ha venido considerando; pero lo cierto es que no existe documento alguno que demuestre la vinculación entre ambas ni tampoco su adscripción a Antequera como lugar de nacimiento (Molina Huete, 2001: 11).

Se pueden distinguir en el texto dos partes principales, que corresponderían a dos estrofas cada una: los cuatro primeros versos, por un lado; y los cuatro últimos, por otro.

Arranca el poema con la descripción física de la mujer, que nos evoca la *Descriptio puellae* petrarquista, descripción idealizada de la amada según el canon de belleza femenina de la época: cabello rubio, piel blanca... Y así, a través de metáforas *in praesentia*, propias de la transición al Barroco, Luciana de Narváez identifica el cabello rubio con el oro y el cuello blanco con el marfil.

En esta primera estrofa (vv. 1-4) abundan los elementos preciosistas propios del Manierismo de la época y de la escuela a la que pertenece Luciana: el hipérbaton «al cuello de marfil riquezas daba» (v: 2); la elipsis verbal: «¿Dónde de ricas perlas la cadena» (v. 3).

Asimismo, en los primeros versos nos encontramos con el tema de la fugacidad de lo terrenal (en este caso de la belleza y del lujo). Se trataría de una recreación del tópico románico del *Ubi sunt?*, que tan acertadamente trató Jorge Manrique en sus «Coplas por la muerte de su padre». No en vano estamos entrando en el Barroco, que es una continuación de la Edad Media en el tratamiento de algunos temas.

Luciana de Narváez muestra una gran sensibilidad y originalidad en el tratamiento de este tema recurrente, acorde con su época y escuela literaria, centrándolo solamente en la fugacidad de la belleza física de la Magdalena. Por consiguiente, podemos señalar una intencionalidad moral, en cuanto que de ese mostrar la caducidad de la belleza se desprende la moraleja de que no hay que amar lo percedero.

En los versos 5-6 de la segunda estrofa, vemos el cambio de vida que realiza «ya» el verdadero amor, ordenando una vida antes desordenada, al ser perdonada la mujer pecadora: «le son perdonados sus muchos pecados, porque ha amado mucho» (Lc 7, 47).

La sintaxis empieza entonces también a cambiar. Y frente al desorden producido por el hipérbaton, muestra de su vida mundana anterior, se ordenan los elementos sintácticos —sujeto, verbo y complementos— en el interior de las oraciones como señal de que el amor¹³⁰, en su segundo significado de amor divino, ha vencido al desorden producido por el amor lascivo (vv. 6-7).

Finalmente, en los versos 7-8, la consecuencia a la pregunta por la evanescencia de la belleza de la Magdalena es una exhortación a un cambio de vida, a buscar en el

¹³⁰ Luciana de Narváez juega en estos versos con el doble significado del término amor: amor humano y amor divino. Se trata de la figura retórica conocida como dilogía, propia de esta época.

interior la belleza, como decía san Agustín: «¡Tarde te amé belleza, tan antigua y tan nueva, tarde te amé! Tú estabas dentro de mí y yo había salido fuera de mí, y te buscaba por fuera» (Urbina, 1974: 210).

José de Valdivieso

Corpus poético, n.º 17

Romance a la conversión de la Magdalena

Este romance de José de Valdivieso a la Magdalena consta de ochenta versos. En él se pueden apreciar claramente dos partes. En la primera, se describe una cacería divina, dividida a su vez en dos apartados, en los que el Dios del amor sale al encuentro de la Magdalena. En primer lugar (vv. 1-4), comienza el poeta comparando a la Magdalena con un ave de rapiña que cae herida a los pies de un cazador, que simboliza a Cristo. Esta ave de rapiña representa el estado de degradación espiritual en el que se encontraba la Magdalena antes de su conversión. En segundo lugar (vv. 5-24), se describe la cacería, en la que Dios es el cazador que sale de caza, ve volar tan alto a su presa, la Magdalena, y le dispara con la escopeta de su palabra divina¹³¹, acertándole con las balas que le quiebran las alas. El alma de María quedó tan herida que cambió las galas de antes «fueron plumas las galas» (v. 15), metáfora alusiva a los suntuosos vestidos de su anterior vida de pecado, por el «sayal tosco» (v. 17), actual atuendo de penitente, como «clavel entre espinas» (v. 18). El autor no escatima halagos a la belleza de la santa, relacionándola directamente con su contrición (Gallego Zarzosa, 2012: 431). De sus ojos dice que «la vergüenza de sus culpas / hermosea sus mejillas» (vv. 21-22); y de sus cabellos hace un manto de oro puro «oro de Tíbar» (v. 24).

En la segunda (vv. 25-80), se describen varios momentos del Sacramento de la Penitencia. Primero (vv. 25-32), vemos el acto de contrición en la actitud de arrepentimiento de la Magdalena, donde compara el poeta, como suele suceder con otros autores de la época¹³², sus lágrimas de arrepentimiento con las de los ángeles: «el

¹³¹ María Magdalena oye hablar a la gente de los sermones de Cristo y, movida por el Espíritu Santo, acude a oír su palabra: “Había oído ella hablar mucho de aquel Cristo que iba de unos lugares a otros siempre predicando. Un día, al enterarse de que estaba en Jerusalén, movida por el Espíritu divino, se presentó en casa de Simón el Leproso, en donde según sus noticias hallábase Jesús comiendo” (Vorágine, 1982: 383).

¹³² Consultar el poema de Inciertos Autores *A la Magdalena* de la segunda parte de las *Flores de poetas ilustres de España* (1611), donde también se comparan las lágrimas de la Magdalena con las de los ángeles.

rostro y ropas rocía / con agua de contrición, / que es agua de ángeles rica». Esta contrición de Magdalena nace de su conciencia de pecado, y por tanto se va a presentar ante la justicia divina:

Sabe que la anda buscando
por prenderla la justicia,
y vase ella a presentar,
siendo alguacil de sí misma.

En segundo lugar (vv. 33-46), se relata la confesión de los pecados. María llega por detrás de Cristo «Llegóse por las espaldas» y se arrodilla ante quien ha de perdonarla confesándole sus culpas. El gesto más persuasivo de la Magdalena es su postura de rodillas, imagen del penitente de rodillas ante el sacerdote que le da la absolución. Se trata del segundo momento del Sacramento de la Penitencia, la confesión de los pecados hecha al sacerdote y que constituye una parte esencial del Sacramento de la Reconciliación. A las espaldas se puso para que «de Cruz le sirva» y la lleve al hombro. En la repetición de la palabra «cruz» el poeta quiere destacar la importancia de ésta como apoyo para Magdalena.

A continuación (vv. 47-56), Cristo, imaginándose en la Cruz, le dice a Magdalena que desea ver su arrepentimiento: «Sed tengo / de tus lágrimas, María» y que le dé el vaso de mirra para que no sienta el tormento.

En los versos siguientes (vv. 57-68), a través de varias imágenes, el poeta hace alusión al Bautismo, lugar principal de la conversión. María riega con sus lágrimas los pies de Cristo, que es piedra viva, y así poniéndose al pie de esta pila bautismal, Cristo la bautiza con sus propias lágrimas:

A recibir el bautismo
se puso al pie de la pila,
siendo el agua de sus ojos
con la que Dios la bautiza.

Finalmente (vv. 69-80), Magdalena recibe a los pies del confesor la absolución de sus pecados —signo eficaz del perdón de Dios y momento culminante del Sacramento de la Penitencia— recobrando así la salud espiritual que tanto desea:

De los pies del confesor,
que su salvación codicia
absuelta a culpa y a pena,
volvió hecha una bendita.

A Magdalena se le ha perdonado en la medida en que ha amado¹³³. La intensidad del arrepentimiento se acentúa mediante la anáfora y el paralelismo: «Tanto llora, tanto ama, / tanto solloza y suspira», que le ha merecido el perdón. Las lágrimas que ha vertido con dolor y amor han tenido suficiente poder para vencer a la justicia divina:

Porque lágrimas de un alma
con dolor y amor vertidas,
tienen cierta omnipotencia
con que vencen la divina.

Lope de Vega
Corpus poético, n.º 18. 1
A la santísima Magdalena

Soneto LXVIII:

María Magdalena desempeña el papel de modelo de arrepentimiento para Lope de Vega, en cuya obra poética y teatral aparece como personaje con alguna frecuencia. El poema constata la presencia de los atributos y actitud típicos de la santa fijados por la tradición. El interés de Lope de Vega por esta figura bíblica pudo haber comenzado en una época temprana y puede circunscribirse a un momento determinado de su trayectoria literaria y vital, pareciendo adecuada la opinión de que la figura arrepentida de la santa es perfecta para recordar al escritor la vía de arrepentimiento a seguir (Gallego Zarzosa, 2012: 433-434).

El poeta narra el encuentro entre una Magdalena humillada que topa en primer lugar con los pies de Cristo, para enseguida ligarlos físicamente con sus cabellos y espiritualmente con su fe. Magdalena rompe en llanto y Cristo se dirige a ella expresando que su amor basta para redimirla del anterior amor de pecado y lujuria, al que había consagrado su vida, y como consecuencia del cual estaba ella muerta para

¹³³ «Por eso te digo: le son perdonados sus muchos pecados, porque ha amado mucho. Aquel a quien menos se perdona menos ama. Entonces le dijo a ella: Tus pecados quedan perdonados» (Lc 7, 47-49).

Dios. El segundo terceto expone la conclusión que debe sacarse del episodio: el arrepentimiento y las lágrimas permitieron a Magdalena cambiar el objeto de su amor de uno ilegítimo, el amor mundano o prostibulario, a uno sagrado, el amor a Cristo (Ibidem: 434).

El empleo de uno de los símiles renacentistas más empleados, los cabellos como ligaduras que atan la voluntad del amante, recuerda en su tradicionalidad el intento de Magdalena de seducir a Cristo a lo divino. Es a través de la exhibición de sus gracias más llamativas, su cabello y sus ojos, como Magdalena pretende ganar a Cristo, al final del segundo cuarteto, utilizando su belleza al modo petrarquista (Ibid.: 435).

En el segundo cuarteto, los ojos de la Magdalena y de Cristo se confunden en sus miradas. Los ojos de la santa hacen su efecto en los de Jesús, y este, al devolverle la mirada luminosa, causa en María el efecto de un sol naciente, consiguiendo que la pecadora rompa en llanto. El enamoramiento de los amantes a través de la mirada es un motivo renacentista de gran fortuna poética. Finalmente, Cristo conquista a Magdalena, sustituyendo en el corazón de la mujer arrepentida un amor por otro, de amor humano a amor divino, como única manera de evitar que caiga en pecados de amor (Ibid.: 435-436).

El segundo terceto explica que fue el amor lo que llevó a la santa a encontrar a Cristo y lo que la había convertido en una persona indigna. La decisión de María Magdalena de arrojarse a los pies de Jesús es repentina, no meditada; no es un producto del pensamiento, sino de un arrebato de afecto. El esfuerzo de Lope se centra en este soneto en mostrar a Cristo como amante espiritual, del alma, al que Magdalena ama en sustitución de sus amores pasados. Lope presenta a una amante humillada ante su amado, haciendo hincapié en las partes más sensuales del cuerpo de la santa: los cabellos a los pies de Cristo y sus ojos bañados en lágrimas dejan de ser atributos tradicionalmente caracterizadores de un personaje, para convertirse en auténticos recursos de seducción. La escena se sitúa al margen de la escena que describe el Evangelio; así no se hace mención alguna del tarro de ungüentos, transformando el momento del encuentro entre Cristo y Magdalena en un suceso casi distinto, íntimo y desligado de la enseñanza cristiana, centrado en la voluntad de alcanzar un amor digno, cercana a la situación y circunstancias de Lope de Vega (Ibid.: 436).

El propósito de Lope en este soneto no es otro que el de identificarse con la Magdalena, verse reflejado en este personaje, ser para Cristo lo que la santa fue: una persona incapaz de dejar de amar en cualquiera que fuera el ámbito o momento de su

vida. Su salvación estriba, tan solo, en ser capaz de dignificar su objeto de atención amorosa, de enamorarse de Cristo, un amor legítimo y salvador (Ibid.: 437).

La imagen de María Magdalena llorando sus pecados sobre unos peñascos «canta en los cielos y en peñascos llora» (v. 8), fue objeto de numerosas representaciones iconográficas y pictóricas del Siglo de Oro, especialmente del período barroco (Carreño–Sánchez Jiménez, 2006: 222). Así, lo hemos comprobado en los ejemplos del tipo iconográfico de la *Magdalena penitente* que hemos analizado en el capítulo II de nuestra tesis: Gaspar Becerra, Pedro Pablo Rubens, Bartolomé Esteban Murillo o en el grabado de Cornelis Cort. En este mismo tratamiento de la imagen de la *Magdalena penitente* se puede observar la relación entre pintura y poesía en el Siglo de Oro.

Lope de Vega

Corpus poético, n.º 18. 2

A la Magdalena

Romance:

El romance de Lope trata también el tema de la Magdalena llorando a los pies de Cristo. En una clara dualidad de dos de los atributos de esta escena, las lágrimas expresan su arrepentimiento y los cabellos su sensualidad.

El poema consta de cuarenta y cuatro versos, encontrándose dividido en dos partes, que contienen una estrofa, estribillo, que se repite al final de cada una de estas. En la primera parte (vv. 1-20), son las lágrimas el primer atributo de la Magdalena mencionado. Con las lágrimas de amor que rinde a los pies de Cristo, que son perlas, pide Magdalena perdón a Cristo que siempre lo da a quien por los umbrales de su puerta entra, imagen que Lope reproduce del evangelista san Juan: «Yo soy la puerta; si alguno entra a través de mí, se salvará» (Jn 10, 9). A estos versos le sigue una primera estrofa en la que los ángeles se alegran en el cielo con el arrepentimiento que manifiestan sus lágrimas, alusión a la afirmación de Cristo que destaca el gozo de los bienaventurados ante el pecador que se convierte: «Os digo que, del mismo modo, habrá en el Cielo mayor alegría por un pecador que hace penitencia que por noventa y nueve justos que no la necesitan» (Lc 15, 7).

En la segunda parte (vv. 25-40), son los cabellos el segundo atributo de María Magdalena descrito. Estos, hermosos y en trenzas desordenados, por amor se convierten en cadenas, y les exhorta a que hieran de amor los pies de Cristo antes que los clavos

hieran esos pies: «Heridle de amor, cabellos, / antes que los clavos hieran / esos pies». Y al término de esta segunda parte se repite el estribillo en el que, mediante la antítesis «llanto / ríen», se insiste en que los ángeles se alegran con el arrepentimiento de la Magdalena, trasladándose el efecto de lo terreno a lo celestial:

Y los ángeles bellos,
haciendo fiestas,
con el llanto se ríen,
que el cielo alegra.

Como ocurre también en otros poemas de Lope, la escena se sitúa al margen de la narración evangélica: no se menciona el tarro de ungüentos, y tampoco María Magdalena tiene en ese momento noticia de la crucifixión de Cristo al hacer alusión a los clavos que herirán sus pies.

Lope de Vega
Corpus poético, n.º 18. 3
Lágrimas de la Magdalena

Octavas:

El poema más importante de Lope de Vega sobre María Magdalena es la larga composición en cien octavas reales *Lágrimas de la Magdalena*. El poema ha sido interpretado como la puesta en práctica de una de las vías meditativas para llegar al arrepentimiento: la jesuítica (Gallego Zarzosa, 2012: 438).

Lope se dirige en las *Lágrimas de la Magdalena* a una tal Fílida, a quien pretende ayudar a rechazar el amor mundano, al tiempo que se ayuda a sí mismo.

La *Breve suma de la admirable conversión y vida de la gloriosa Magdalena*, incluida en *La primera parte del Tesoro de divina poesía*, de Incierto Autor, recopilado por Esteban de Villalobos (1587), ha sido defendida como fuente principal del de Lope. El poema se desvía de la tradición, tanto literaria como evangélica, y se centra en la relación «personal» entre Cristo y Magdalena a través de la mirada de la santa, en una relación de unidad, donde ambos se identifican cada vez más (Ibidem: 439).

Lope pretende un acercamiento muy novedoso a la figura de María Magdalena, pues no le interesa narrar la manida historia sino presentar una óptica personal acerca de

los protagonistas, que favorezca una identificación espiritual total de Lope con María Magdalena (Ibidem: 440).

A lo largo del poema es difícil valorar hasta qué punto su amor por Cristo no es un amor a lo divino, sino tan humano como los demás. La ambigüedad con la que juega Lope está presente en este poema en boca de la Magdalena, lo que define la actitud del autor en su intento de reflejarse en ella. «Es el hecho de empezar a amar a Dios en vez de amar a un sujeto humano lo que la aleja del pecado, no el abandono de su actitud amante. Ejemplo de esta ambigüedad, que no funciona como invocación sacra fuera de contexto es la estrofa 53» (Ibid.: 442-443):

Creed que tengo atravesado el pecho,
y que deciros con dolor podría
la memoria del bien que me habéis hecho,
¡ay, dulces prendas cuando Dios quería!
yo os vi, yo os abracé con lazo estrecho,
y entonces fue mayor prisión la mía,
que más, aunque este clavo puede tanto,
detiene a Dios de un pecador el llanto (vv. 417-424).

Las octavas que detallan el acercamiento físico y espiritual entre Cristo y Magdalena (vv. 6-14) son algunas de las mejor conseguidas estilísticamente, de las más bellas y posiblemente las más emocionantes y emotivas de toda la composición. En ellas, la intención del autor es la de enlazar a ambos personajes hasta confundirlos en motivos plagados de sensualidad, tomados de la tradición petrarquista y de la retórica sacra. Magdalena tiene el cielo por los pies «Y como el Cielo por los pies tenía» (v. 45) y, al lavarlos con los cabellos, estos simulan otro mar sobre el mar del llanto de la Magdalena:

asirle pretendió con los cabellos,
que entre las plantas del Cordero santo
hicieron ondas por el mar del llanto (vv. 46-48).

Magdalena, al secar con sus cabellos de oro los pies de Cristo, rodea el Sol — Cristo— con sus cabellos del mismo modo que los *paralelos* circundan la Tierra:

viendo los pies del Sol en sus cabellos,
pues hizo entonces paralelos de ellos (vv. 63-64).

Lope, con una metáfora, nos dice que Cristo es el Árbol de la vida, el fruto del árbol de la Cruz, y los cabellos de María Magdalena son sus raíces, aunque también se conjuga esta imagen con el símil petrarquista en que el cabello de la amada atrapa en una red o cadena de amor:

¡Bajad aprisa del celeste coro
a desatar, espíritus felices,
los pies de vuestro Rey, que Magdalena
con lazadas de amor los encadena! (vv. 77-80)

Magdalena es hiedra que sube por el árbol, a medida que obtiene el amor divino, pues sube de los pies a los brazos de Cristo (Ibid.: 445).

El poema de Lope lleva a cabo una descripción minuciosa del cuerpo de Cristo, ensalzando su belleza masculina como reflejo de su perfección divina, pero dejando traslucir que esa belleza sirve, por un lado, para enamorar a Magdalena con todas las implicaciones físicas, sensuales y sentimentales, y, por otro, para que el cuerpo hermoso maltratado en el suplicio mueva a mayor compasión (Ídem).

Este extenso poema, *Lágrimas de la Magdalena*, está considerado como uno de los más bellos y representativos de las *Rimas sacras*. A través de su desarrollo épico-lírico, el texto elabora sutilmente el tema del pecador arrepentido sobre el modelo de María Magdalena, cuyas lágrimas —que corresponden metafóricamente a la tinta con la que escribe el autor— le aseguraron la salvación. Es importante subrayar que el narrador invita a que el lector se identifique con la pecadora, y a que visualice con ella diferentes lugares y situaciones de la Pasión. Podemos decir que se cuenta la Pasión de Cristo a través de la Magdalena. El narrador incita de este modo a una reflexión piadosa en forma de monólogo de la santa. Lope trató ya el tema de Magdalena llorando a los pies de Cristo en el soneto LXVIII, al igual que José de Valdivieso trató las lágrimas de Magdalena en su *Romance a la conversión de la Magdalena* incluido en su *Romancero espiritual*. Como personificación de la penitencia suele formar pareja con otros pecadores salvados por el arrepentimiento; el rey David, san Pedro y el buen ladrón (Carreño-Sánchez Jiménez, 2006: 265-266).

Las cien octavas a la vida de la Magdalena relatan una ejemplar conversión a modo de relato épico, lo que justifica la invocación inicial. El poema realiza paralelamente varias proposiciones contrarias que oscilan entre el amor humano y el

divino: la vana hermosura y el engaño, la figura del buen Pastor que carga sobre sus hombros a la oveja fugitiva:

Volved esos clarísimos luceros
más que las luces de los cielos claros,
que os llama aquella oveja fugitiva,
que en vuestros hombros condujisteis viva (vv. 365-368)

con señalados ecos en Garcilaso (vv. 420, 460), y la rica tradición hagiográfica de la pecadora evangélica convertida en santa. El relato de Lope cuenta con una rica tradición de versiones y procedencias, tanto en prosa (Malón de Echaide, *La conversión de la Magdalena*) como en verso, la obra citada anteriormente *Breve suma de la admirable conversión y vida de la gloriosa Magdalena*, ampliamente difundida en la Edad Media, pasando por la oda de Fray Luis de León *De la Magdalena*, y concluyendo en los sonetos a la Magdalena de Francisco de Quevedo. Bajo tal figura bíblica configura Lope el ideal ascético-cristiano del arrepentimiento y de la santificación (Carreño–Sánchez Jiménez, 2006: 29).

La figura de María Magdalena cruza la cultura religiosa del siglo XVII en múltiples versiones y en un complejo sincretismo, tanto pictórico como iconográfico. Las lágrimas son el signo por excelencia del arrepentimiento. Asocian a la santa evangélica con otros grandes arrepentidos: san Pedro, san Pablo, san Agustín, san Ignacio de Loyola; sin embargo, a diferencia de estos, la figura de la Magdalena pecadora consta de dos facetas bien diferenciadas. Por una parte, la santa erotizada, sensual en su mirada, de profusos cabellos, boca enamorada; por otra, la gran desengañada del amor carnal. Buscando expresar gráficamente esta dualidad, Lope fija lágrimas y cabellos (arrepentimiento y erotismo) como una señalada marca iconográfica y pictórica de la santa (Ídem).

Bartolomé Leonardo Argensola

Corpus poético, n.º 19

A santa María Magdalena

Canción 9:

Al comienzo de esta canción de Bartolomé Leonardo Argensola, la voz poética llama a la Magdalena como «Aquella pecadora, que solía / ser fábula del pueblo» (vv.

1-2), basándose en la *Leyenda dorada* «fuese dando más y más a la satisfacción de caprichos y de sus apetitos carnales, de tal modo que las gentes, cuando hablaban de ella, como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de «la pecadora» (Vorágine, 1982: 383). El poema narra la historia de la conversión de la santa, presentando a una Magdalena que deja de lado un mundo lujoso y se entrega al arrepentimiento inundada en llanto:

hoy deja el techo de artificio vario,
do la quejosa cítara se oía
del uno, y otro ocioso enamorado:
el antiguo propósito trocado
la púrpura preciosa desampara,
las cintas de zafiro; y el cabello
tendido sobre el cuello,
abrasando con lágrimas la cara, (vv. 4-11).

A continuación, el poeta dedica bastantes versos a subrayar el don de la gracia. Dios lleva siempre la iniciativa de la conversión. Nada de esto hubiera sucedido si no es por voluntad misma de Cristo:

pregunta por el fin de su esperanza,
y hállale al mismo punto que comienza
a quererle buscar; que nuestra mente
sin él no es para hallarle suficiente.
Y pues sin Dios ninguno a Dios aplice,
buscar a Dios de haberle hallado nace (vv. 15-20).

María Magdalena, sigue diciendo la voz poética (vv. 21-35), entra en casa de Simón el Fariseo y se pone a sus pies llorando. Inmediatamente, el cabello «donde almas enredaba» lo «derriba» sobre estos, los lava con sus lágrimas y los unge con sacro unguento que trae en el vaso de alabastro que hace pedazos. Los cabellos, que fueron como una red donde había atrapado a los hombres, constituyen un tema recurrente en los autores del Siglo de Oro: Lope de Vega, Fray Luis de León, etc.

Argensola se sirve en esta canción tanto de elementos bíblicos como clásicos, y así compara los cabellos de la Magdalena con la magnífica cabellera de la princesa

Berenice¹³⁴, que fue transformada en una constelación en el cielo, al igual que se parecen a esta los pedazos del alabastro por el suelo:

Cese ya la ficción de Berenice,
de quien el vulgo dice
que alumbran sus cabellos en el cielo:
porque más son tus pies, gran Dios, los cuales
en siendo con unguento sacro ungidos,
porque de lo que deja no haya rastro,
hace pedazos luego el alabastro (vv. 29-35).

Antes de dirigirse el autor a María Magdalena, se explica en qué consiste la metamorfosis de la santa:

Mas no se trata así de los sentidos,
que no se priva de ellos, pero dales
otro fin a sus actos naturales;
prosигuen sus oficios, y el objeto
solamente les muda más perfecto (vv. 36-40).

Es una idea repetida que aparece en los escritores del Siglo de Oro¹³⁵ que la transformación de la Magdalena no pasa por una negación de sus prendas corporales, sino por un empleo distinto y radicalmente opuesto de las mismas, idea que ya había expresado Malón de Chaide (Gallego Zarzosa, 2012: 431).

Después, el poeta se dirige a la Magdalena, María en el poema, a la que dice ser sacerdotisa y víctima a la vez, cuya voluntad debe vencer «María, en sacrificio / con invisible fuego a Dios preparas, / y con esto lo tienes más propicio» (vv. 42-44). Y mediante la imagen del carro con los despojos tras la batalla, todos esperan que ella venza los vicios y consiga dominar su voluntad:

¹³⁴ Hija del rey Magas, de Cirene. Desposó a Ptolomeo III, rey de Egipto. Después del casamiento, él partió para la guerra contra los seléucidas. Berenice prometió a los dioses consagrarles su cabellera si protegían a su marido. Éste volvió sano y salvo y Berenice depositó los cabellos en el templo, pero, misteriosamente, desaparecieron. El astrónomo de la corte declaró que la cabellera se había transformado en una constelación, puesta junto a la de Leo. La habría llevado Céfiro, colocándola en el cielo (Cívita, 1974: 20).

¹³⁵ Como ejemplo se puede citar la *Oda VI De la Magdalena* de Fray Luis de León.

porque todos la esperan ver triunfando
cargada de despojos de esta vida,
con los vicios al carro encadenados,
y entre sus estandartes conquistados
tu propia voluntad como vencida (vv. 52-56).

Ahora, y a diferencia del comienzo del poema, el autor llama a María «siempre dichosa pecadora», señalada con el dedo por el vulgo (vv. 61-63). Sus lágrimas pueden tanto que solo la menor de ellas enamora a Cristo, y estas lágrimas son capaces de perdonar la mayor culpa, alusión a Lc 7, 47: «Por eso te digo: le son perdonados sus muchos pecados. Porque ha amado mucho». Así queda transformada en Apóstol, y de ignorante y mala se convierte en santa y sabia:

Tus lágrimas con Cristo pueden tanto,
que la menor lo enciende, y enamora,
y a la culpa mayor deja anegada.
tú quedas en Apóstol transformada,
y de ignorante, y mala, santa, y sabia (vv. 64-68).

Al llamarla «Apóstol», el poeta se hace eco de la tradición por la que María Magdalena había sido llamada *Apostolorum apostola*. Y más adelante, el poeta invita al lector, a través de varias imágenes comparativas con la naturaleza, a contemplar la conversión de la Magdalena:

Venid a ver de rosas, y azucenas
las montañas estériles más llenas,
y un árbol seco revestido de hoja.
La planta antes inútil Dios cultiva,
regada en su jardín con agua viva
es fructífera ya, y sus ramas bellas
tocan continuamente en las estrellas (vv. 74-80).

Asimismo, dirigiéndose a María, exhorta a otros poetas a que canten los momentos más importantes de su vida. Sus encuentros con Jesús: cómo fue ella la que escogió la mejor parte: «Pero el Señor le respondió: Marta, Marta, tú te preocupas y te inquietas por muchas cosas. En verdad una sola cosa es necesaria. Así, pues, María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada» (Lc 10, 41-42). Y el amor tan grande

que le tuvo Jesucristo cuando se le apareció a ella, una vez resucitado, antes que a los Apóstoles (Lc 20, 14-17). También invita el autor a que no callen la constancia y penitencia que tuvo al retirarse al desierto en Marsella y cómo era elevada al cielo donde escuchaba los cánticos angelicales (Vorágine, 1982: 388). Termina el poema con una exhortación del poeta a la canción que ha compuesto «Y tú, Canción, que confiada subes / penetrando los aires y las nubes » (vv. 91-92) para que sea humilde y realista y no le suceda como le ocurrió a Ícaro¹³⁶, al que alude a través de una perífrasis «el joven temerario, / que dio infeliz nombre al mar Icario» (vv. 93-94).

Las claves de este poema de Argensola son la narratividad, el escaso efecto retórico y la combinación de elementos religiosos y paganos, como hemos señalado.

III. 4. 8. María Magdalena en la Pasión de Cristo (Cruz y Sepulcro)

Romancero religioso de tradición oral

Corpus poético, n.º 2

La Pasión de Cristo

Como señalamos en la *Localización de poemas sobre María Magdalena en el Siglo de Oro*, los romances religiosos de tradición oral se inspiran en otros tantos romances seculares, mediante el fenómeno de la contrafacción, es decir, el relato de un romance religioso se inventa, se elabora a base de otro secular. Nosotros reproducimos en nuestro estudio las versiones del Siglo de Oro, actualizadas en la Colección de William H. González *Romancero religioso de tradición oral*.

El tema de este romancero es la Pasión de Cristo, ya que contempla a Jesús como hombre de dolor. Ahora Cristo habla al corazón. Estos romances en un nivel personal se usaban como oraciones, cuya recitación evocaban y recreaban escenas llenas de un profundo sentido religioso afectivo por medio de la contemplación o meditación sobre la Pasión de Cristo en presencia de la Virgen, san Juan, la Magdalena y la Verónica (González, 1994: 26-28).

¹³⁶ Hijo de Dédalo y de una esclava de Minos. Encerrados en el Laberinto por el soberano cretense, Ícaro y su padre pudieron escapar gracias a las alas que Dédalo fabricó. Antes de levantar vuelo, Ícaro recibió la recomendación de mantenerse a una altura media y no aproximarse demasiado al sol. Pero Ícaro, en el entusiasmo de su vuelo, ignoró los consejos de Dédalo y se elevó cada vez más; los rayos del sol derretieron la cera que fijaba sus alas y éstas se desprendieron, con lo que Ícaro se precipitó sin remedio en el mar (Cívita, 1974: 99).

Hemos reunidos estos romances en dos grupos: 1. Los que pertenecen al que lleva por título ¡*Quién tuviera tal fortuna!* Estos son ejemplos de romances a lo divino sobre la Magdalena inspirados en el romance del Conde Arnaldos «¡Quién hubiese tal ventura / sobre las aguas del mar / como tuvo el conde Arnaldos / la mañana de san Juan. », donde solo se repiten los primeros versos: «Quién tuviera tal fortuna, / tal fortuna y tal bondad / como Magdalena tuvo / cuando a Cristo fue a buscar». 2. Aquellos que están integrados bajo el título de *Estaba la Magdalena*, inspirados en «Las quejas de doña Urraca» que se extendió hasta abarcar el romance entero: «Estaba la Magdalena, / sentada al pie de la cruz, / contemplando los tormentos / que padeció el buen Jesús».

En los romances del primer grupo, la Magdalena aparece en unos poemas buscando a Cristo y dialogando con un hortelano a quien le pregunta sobre él. Este le contesta que lo ha visto llevando una cruz en sus hombros, que le han coronado de espinas y lo han crucificado:

—Hortelanito, hortelano, ¿Has visto a Cristo pasar?
—Sí, señora, que le he visto, antes del gallo cantar;
con una cruz a sus hombros que le hacía arrodillar.—

También están presentes san Juan, Nicodemo, Marta y María:

—Baja, baja, Nicodemo, le quitaremos los clavos;
primero los de los pies y luego los de las manos,—

Las tres Marías te aguardan;
La una la Magdalena, la otra Marta y su hermana,

En los romances del segundo grupo se encuentra la Magdalena sentada al pie de la cruz contemplando los tormentos de Jesús. Unos romances comienzan con el verso «Estaba la Magdalena, / sentada al pie de la cruz», que parece ser un trasunto del himno *Stabat mater*, oración que describe el dolor de la Virgen María al ver a su hijo colgado en la Cruz. En estos poemas se produce un breve diálogo entre la Magdalena y Cristo:

¿Quién es aquella mujer que tan dolorosa habla?
La Magdalena, Señor, que es una mujer mundana.
¡Calla, calla, Magdalena, no digas esa palabra,
que en los reinos de mi Padre tienes la silla bordada,
que de oro tiene el nombre y de plata está bordada.

Otros romances comienzan con el verso «Camina la Virgen pura, / con su bendita compañía» o «Camina la Magdalena / un viernes por la mañana». También en estos romances tiene lugar el mismo diálogo entre la Magdalena y Cristo.

A diferencia de otros temas iconográficos de la Magdalena, estos poemas tratan preferentemente escenas de los Evangelios canónicos, en las que se puede observar en su lenguaje y tratamiento la inspiración popular. Los personajes son los que intervienen en la *Pasión de Cristo*: Jesús Nazareno, Magdalena, san Juan, Nicodemo, Longinos, el sayón. Asimismo también intervienen los de la *Aparición de Cristo resucitado*: el hortelano, las tres Marías. En cuanto a los lugares, alternan los evangélicos: el Calvario con otros no bíblicos: río Solazar, arroyito Zarzamal, huerto de san Félix, propios de la geografía donde se compusieron estos romances.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal

Corpus poético, n.º 16. 5

*A la misma Magdalena abrazada con la cruz de Cristo en su pasión,
como lo pinta la Iglesia*

Soneto:

En este soneto Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal compara a María Magdalena con la hiedra. Se trata de una imagen que ya aparece en el Himno *Por el dolor creyente que brota del pecado* de la Liturgia de las horas:

Porque es como la hiedra,
déjame que te abrace,
primero amargamente,
lleno de flor después,
y que a ti, viejo tronco, poco
a poco me enlace,
y que mi vieja sombra se
derrame a tus pies. Amén

La hiedra es un atributo iconográfico muy querido también por los pintores. Así, en la parte derecha del cuadro *La Magdalena penitente* del Museo de Bellas Artes de Budapest de El Greco, nos encontramos con una hiedra que trepa por la pared rocosa.

En el segundo cuarteto nos encontramos con la imagen de Cristo en la Cruz, que aparece en los himnos litúrgicos y que fue utilizada por los poetas del Siglo de Oro (Lope de Vega: *Las lágrimas de la Magdalena*, v. 75). María rodea el árbol sacrosanto, símbolo de la Cruz, como una hiedra, y cuyo fruto es Cristo redentor, a quien canta la Esposa, símbolo de la Iglesia (Ef 5 22-32):

Tal estaba María rodeando
el tronco de aquel árbol sacrosanto,
de quien la Esposa enamorada canta,
y cuyo fruto le contenta tanto (vv. 5-8).

Y como la hiedra crece desde el suelo si no se separa del árbol que la sostiene, Magdalena no debe temer este humilde principio como la planta trepadora para medrar del mismo modo. Con la hiedra compara Lope de Vega a la Magdalena (Lapuerta Montoya, 2005: 977) cuando alaba su humildad en «Las lágrimas de la Magdalena» de sus *Rimas Sacras*:

¡Ay divina humildad! ¡qué bien se ha visto
que el modo de subir es descendiendo,
pues, como hiedra, por los pies de Cristo
a sus divinos brazos vas subiendo! (vv. 89-92).

Con la hiedra nos exhorta Fray Luis de Granada a que, como la Magdalena, no nos separemos de Cristo. Este es, sin duda, el máspreciado ejemplo que nos dejó esta pecadora santa (La Puerta Montoya, 2005: 977):

La yedra por sí sola no se levanta del suelo; mas arrimada a un árbol sube tanto como el mismo árbol. Así, nuestras obras por sí no son de ningún valor ni provecho, y arrimadas a las de Cristo suben y toman el precio de las de Cristo, árbol de la vida que sube hasta el cielo [Luis de Granada, fray (1870): «Sermón en la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora», en *Catorce sermones escritos en castellano*, Madrid, Oficina Tipográfica del Hospicio, 1870].

En los dos tercetos, el poeta se dirige a la Magdalena, que como la hiedra que se enreda en el árbol o en el muro para ascender, así también ella para subir al cielo se une al árbol de la Cruz donde está Cristo clavado, y a quien llama asimismo «piedra», es decir, la «roca» también ya presente en otros poemas, a la que aluden los Salmos (28, 1; 18, 3; 19, 15; 62, 3; 92, 16; 144, 1), para indicar que el Señor es su refugio sólido y seguro.

III. 4. 9. Aparición de Cristo a la Magdalena

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus poético, n.º 5.1

Aparición de Cristo a la Magdalena

Soneto:

La estructura interna o temática del soneto aparece configurada en dos partes, en las que, siguiendo sólo algunas escenas del evangelista san Juan (Jn 20, 1-16), se narra la aparición de Jesús resucitado a María Magdalena. En los dos cuartetos nos dice el poeta que al amanecer, cuando todavía estaba oscuro, María Magdalena buscaba el cuerpo del Señor, preocupada por su pérdida: «Buscaba la bendita Magdalena / a Dios eterno que perdido había» (vv. 1-2), y llena se encontraba de dolor por no hallar el cuerpo de su Maestro: «el cuerpo siente en no hallarle pena» (v. 5). Después, a través de la antítesis «cuerpo / alma», Cristo afirma que la Magdalena está llena de cosas materiales, de lo que no satisface plenamente, pues le falta lo esencial, que es su presencia: «donde mostró que por la falta mía / María está de muchas sobras llena» (vv. 7-8). En el poema no se mencionan ni el día, sábado, ni el lugar, el sepulcro, que cita el evangelista.

En los tercetos, es el propio Jesús quien se le aparece preguntándole que a quién busca tan afligida. Y la consuela diciéndole que él es a quien ella busca, pero ya de manera gloriosa, liberado de toda limitación terrenal: «alza tu rostro a su visión gloriosa» (v. 12), porque el que ella imagina que ha perdido hoy lo ha ganado, si tiene fe: «si sentido tienes» (v. 14). En el soneto no se menciona el intento de María Magdalena de retener al Señor: *noli me tangere* (Jn 20, 17-18). Tampoco hay referencias al paisaje como describen en sus cuadros los pintores del Siglo de Oro en estos encuentros del Resucitado con la Magdalena.

El soneto, como otros textos comentados, es un ejemplo de poema dialógico, en el que se reflexiona y se profundiza sobre esta escena evangélica. Hay que destacar a lo largo del soneto la utilización del recurso literario de la antítesis, que enfatiza la idea de búsqueda y encuentro con el Resucitado: «perder / ganar; buscar / encontrar; cuerpo / alma; falta / llena».

III. 4. 10. María Magdalena y el *Noli me tangere*

Vergel de Flores Divinas por Juan López de Úbeda

Corpus Poético, n.º 5. 2

Diálogo entre Cristo y la Magdalena

El poema narra el tópico del *Noli me tangere*, tratado por numerosos pintores del Siglo de Oro, y que hemos analizado en el Capítulo II. Se trata de un breve diálogo entre Cristo y la Magdalena, en el que ésta le pregunta, creyendo que era el hortelano, si él se lo ha llevado y dónde lo ha puesto:

Decidme si habéis llevado,
hortelano, a mi Señor,
decid, si
lo pusiste por aquí (vv. 7-10).

Entonces, al reconocerlo, María Magdalena se arroja a los pies de Jesús para besarlos. Sin embargo, al intentar ella tocarlo, Jesús le dice que deje de retenerlo, que no le toque:

Basta así,
dentro en sí tocarme a mí,
basta Dios
desde allí veros a vos (vv. 25-28).

Pues como dice el evangelista san Juan «Jesús le dijo: Suéltame, aún no he subido a mi Padre» (Jn 20, 17-18).

Romancero y Cancionero Sagrados

Corpus poético, n.º 11

Anónimo

Noli me tangere

Soneto:

Este soneto anónimo describe el episodio de la aparición de Cristo resucitado en hábito de hortelano a la Magdalena, que san Juan narra en el capítulo 20, 11-19 de su Evangelio. En una primera parte, los dos primeros cuartetos, el poema relata el

encuentro entre los dos personajes; mientras que en la segunda parte, los dos tercetos, Cristo le impide que lo toque.

El soneto se inicia con un «comienzo abrupto», sin una introducción ni haber presentado previamente a los personajes. El primer cuarteto nos habla de una santa mujer que, movida por el amor y la fe, se dirige sin demora al huerto:

Los Santos Padres han comentado con frecuencia el detalle del huerto en sentido místico. Suelen enseñar que Cristo, apresado en un huerto —el de los Olivos— y sepultado en un huerto —el del Sepulcro— nos ha redimido sobreabundantemente de aquel primer pecado cometido también en un huerto —el Paraíso—. Del sepulcro nuevo comentan que, siendo el cuerpo de Jesús el único que fue depositado allí, no habría duda de que era Él quien había resucitado y no otro (Casciaro, Tom. 4, 1990: 376).



Figura 71. *Cristo se aparece a María Magdalena*. c. 1540-1550.

El *Noli me tangere* está bordado en el capillo de una capa pluvial. Gouda, Oudkatholieke Parochie, H. Johannes de Doper

El poema en ningún momento menciona el nombre de esta mujer. Sin embargo, sabemos que se trata de la Magdalena por la escena narrada por san Juan en su Evangelio, en la cual ella confunde a Cristo con el hortelano. En el segundo cuarteto, ella, llorando, le pregunta a Cristo, a quien confunde con el hortelano, por su Señor muerto. Y en ese momento Él, quitándose el hábito de hortelano «la rustiqueza despojando» (v. 7), se le aparece mostrándose vivo (Jn 20, 16).

En los dos tercetos, María quiere tocar a Cristo «el cándido celaje», a quien así llama el poeta a través de esta metáfora. Y utilizando el poeta una imagen sponsal, nos dice que ella lo intenta como la esposa que se arroja de improviso entre los brazos del marido. Pero Él, que se había mostrado a Magdalena confundiéndola con la ropa de hortelano «que la burló con encubierto traje» (v. 12), detiene el ardor de sus abrazos dejándola en amor inflamada «para dejarle el pecho derretido» (v. 14).

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal

Corpus poético, 16. 4

A la misma Magdalena, cuando Cristo se apareció y le dijo:

«Noli me tangere»v, el día de la Resurrección

Soneto:

En la interpretación que realiza Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal del tema del *Noli me tangere* en este soneto, nos encontramos con dos alusiones al Evangelio de san Juan. En la primera parte del poema, los dos cuartetos, contrasta el acercamiento del Señor a Tomás y el rechazo aparente hacia la Magdalena. El poeta solicita a la santa que disculpe a Cristo por la expresión «que a sus pies no lleguéis tan presurosa» (v. 2), pues tiene sus razones, y no comprende que deje que Tomás, rebelde e incrédulo, lo toque: «Luego se dirigió a Tomás: Aquí están mis manos, acerca el dedo; trae tu mano y métela en mi costado, y no seas incrédulo sino creyente» (Jn 20, 27-28). Sin embargo, no le permite a ella, tan fiel seguidora y creyente, que lo haga: «que no es posible, os haya desechado / siendo tan firme amante, y fervorosa» (vv. 5-6).

En la segunda parte del poema, los dos tercetos, se cuenta el motivo por el que Magdalena no debe retenerlo: «Jesús le dijo: Suéltame, aún no he subido a mi Padre» (Jn 20, 17). Ella tendrá ocasión de verlo antes de la Ascensión y así podrá gozar con la alegría de su resurrección. No podía detener a Jesús, pues tiene que consolar con su aparición a los demás discípulos.

En este poema el poeta reúne dos escenas de la *Aparición de Cristo resucitado*: a María Magdalena y a santo Tomás. A diferencia de la pintura en el Siglo de Oro, en la que se describe a estos personajes del Evangelio en distintos cuadros, la poesía los junta en una oposición de actitudes: la «amante y fervorosa Magdalena» y la incredulidad del «Tomás rebelde».

III. 4. 11. María Magdalena y la *Leyenda dorada*

Fray Ambrosio Montesino

Corpus poético, n.º 1

María Magdalena y la Leyenda dorada

Romance:

Este romance sobre María Magdalena presenta dos versiones publicadas con más de veinte años de diferencia. La primera, medieval, en Toledo (1485); y la segunda, en el Siglo de Oro, también en Toledo (1508). En las dos versiones se dice que este

romance a la Magdalena lo compuso Fray Ambrosio Montesino a instancias de doña Inés de Guzmán, donde se describe a la santa conversa, predicadora y penitente.

La Magdalena de Montesinos es deudora de las tradiciones hagiográficas derivadas de la *vita* de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. El franciscano, sin alejarse del modelo de santa pecadora, amante, predicadora y penitente acude al personaje literario codificado por la tradición, pero se siente con la libertad precisa para recortar los pasajes más novelescos de su fuente y, al mismo tiempo, para amplificar la descripción de la purificación eremítica (Bustos Álvaro, 2015: 140).

En la primera versión, el romance aparece estructurado en seis pausas o párrafos, donde se compila toda la vida de María Magdalena:

1. El narrador relata la conversión de María Magdalena en casa del Fariseo. Sus ojos se han transformado en ríos de tanto llorar y limpia los pies de Cristo con sus cabellos que son como de un rollo dorado:

los ojos tornados ríos
del llorar demasiado,
los pies santos se refresca
con lágrimas que ha vaciado;
límpialos con sus cabellos
como de un rollo dorado;

2. Magdalena narra su milagrosa conversión:

A mí, su sierva María
por esta arte me ha sanado:
sabed que con unas voces,
de silencio muy callado,
despertó mi letargia
y me dio nuevo cuidado...

3. Magdalena alude a su hermano Lázaro resucitado y a su casa donde acoge a Cristo¹³⁷:

¹³⁷ Betania era el lugar donde Jesús residía cuando iba a Jerusalén con sus discípulos (Mt 21, 17; Mc 11, 11; Lc 19, 29). En los evangelios se mencionan dos casas frecuentadas por él: la de Lázaro (Jn 11, 1) y la de Simón el leproso (Mc 14, 3; Mt 26, 6; Lc 7, 37, señalan al anfitrión como Simón el leproso), dos familias en las que había discípulos o simpatizantes suyos, que les daban alojamiento y comida (La casa de la Biblia, 1995: 111).

Mi hermano, que era difunto,
por mí fue resucitado;
de mi pan se desayuna,
que del mundo le es negado;
en mi posada se alberga,

4. La santa refiere su presencia en el Calvario junto a la Virgen, san Juan y los dos ladrones; cómo puso en el sepulcro a Cristo y lo vio resucitado, concediéndole a ella el don del apostolado:

Yo le puse en el sepulcro,
yo lo vi resucitado
en jardines de verdura,
después de lo haber buscado;
merecí, después de todo,
el don del apostolado.

5. En un primer momento, Magdalena cuenta su llegada a Marsella, su predicación y su retiro al desierto; después, el narrador describe su vida allí durante treinta años:

En las islas de Marsella
su fe santa he predicado:
convertí los reyes della,
sus ídolos he quitado.
A yermos de triste vida
me retraje, que no hay prado,
más terribles espesuras
y sitio desesperado;
aguas, yerbas ni frutales.

6. Finalmente, el poeta explica cómo la subían los ángeles al cielo siete veces al día hasta el día de su muerte:

Mas de esta su ciudadana
el cielo no se ha olvidado;
que siete veces al día
ángeles la han visitado,

En el segundo párrafo de la primera versión aparecen las expresiones «voces / de silencio muy callado» y «voces secretas», donde Magdalena relata su milagrosa conversión. Estas voces parecen aludir a una voz interior o a una intervención íntima del Espíritu Santo. Sin embargo, en la segunda versión esas dos expresiones han desaparecido, lo que parece sugerir que la conversión se inicie con una mirada de Cristo, y no con un sermón «en mirarme de sus ojos / con semblante mesurado» (Alonso Miguel, 2019: 544-545). Los ojos de la Magdalena son ríos de tanto llorar, derrama sus lágrimas sobre los pies de Cristo y los limpia con sus cabellos. Sin embargo, no hay alusión al color de estos.

Incierto Autor

Corpus poético, n.º 7

María Magdalena y la Leyenda dorada

Octavas:

El poema consta de cien octavas. Comienza el poeta dirigiéndose, a través del apóstrofe, a las mujeres hermosas y altivas «Amas», que engañaron con su fingido amor a tantos amantes e invitando a oír un canto en el que los lectores verán a la mujer que se caracterizó por sus bellos ojos, convertidos en fuentes de llorar, y sus cabellos, que fueron lazos de amor y más dorados que el sol, con los que limpió y besó los pies sagrados. Verán cómo cambió el vicio por la virtud y se retiró a una cueva llevando una vida solitaria y penitente (estrofas 2-4).

Continúa el poeta (estrofa 5) dirigiéndose de nuevo a través del apóstrofe a la Virgen, a quien pide ayuda para cantar con destreza y elegancia a María, que escogió la mejor parte (Lc 10, 42). Del mismo modo (estrofa 6) pide perdón a la «sagrada Magdalena» por contar su vida de pecado y de arrepentimiento por el que consiguió «tan alta gloria».

El escritor va a tener en cuenta como fuente para el poema la narración de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Así explica el significado de la palabra María. Esta significa tres cosas: mar amargo, iluminadora, o iluminada. La santa eligió óptimamente tres partes: la de la penitencia, la de la contemplación interior y la de la gloria eterna. También el sobrenombre de Magdalena, que significa culpada, perseverante y de temor ajena. María, llamada también Magdalena por el castillo de

Magdalo en que vivió, perteneció a una familia descendiente de reyes. Sus padres se llamaban Siro y Eucaria, que tuvieron tres hijos: Lázaro, Marta y María (estrofas 7-11).

Muertos los padres, a Lázaro le tocaron las posesiones que tenían en la capital del reino, Marta se quedó con el pueblo de Betania y a Magdalena le correspondió el castillo de Magdalo. Lázaro solo se interesaba por su profesión militar, Marta caminaba por el sendero de la virtud, mientras que María se entregó a una vida disoluta (estrofas 12-13). Viéndose Magdalena hermosa y rica se dio a la satisfacción de caprichos y apetitos carnales. De esta situación sólo pudo sacarla Cristo, dice el poeta comparándolo con el gran Piloto, quien la sacó de «este piélago tan roto» donde ella surcaba el mar [«tendió velas al viento» (estrofas 14-15)]. Compara después a Magdalena con tres mujeres griegas cortesanas (Laida, Lais y Lamia) caracterizadas por su mala vida, a quienes superó de tal modo que en la ciudad la llamaban [«la pecadora y la desbaratada» (estrofa 18)].

Un día Marta aconseja a su hermana que vaya a oír a un predicador famoso (primer paso de su conversión), y esta acude a oírla (estrofas 21-22). Iba la Magdalena al templo como la nave que navega sobre las «ondas del amor mundano», cuando se «anega en el mar de sus lágrimas» estrofas (estrofas 23-24). Y fue la palabra eficaz de Cristo la que penetró en el corazón rebelde de Magdalena. Impresionada por el sermón de Cristo (segundo paso de su conversión), se despoja de sus joyas como galán de farsa que ha terminado su actuación o desposada que ha finalizado su boda (estrofas 28-29). Entonces, mirándola Cristo, le sacó del pecho siete demonios¹³⁸. En este momento, el poeta se dirige al lector para que imite la decisión de Magdalena y no dé largas a su conversión: «que no la dilató para mañana». María se convierte en modelo para el pecador, quien aunque haya hecho grandes ofensas a Dios, si se arrepiente, él lo mirará con amor como miró a Pedro y a la Magdalena. María, sin vacilar, determina seguir a Cristo a quien reconoció como Dios. A partir de ese instante, renuncia al mundo llevando una vida honesta (estrofas 30-32).

Al enterarse Magdalena que el Redentor se hallaba en casa de un Fariseo comiendo (Lc 7, 36-50), se presenta y se pone a sus espaldas¹³⁹, le lava los pies con las lágrimas que salen de sus ojos «dos caudalosos ríos derramando», los enjuga con sus

¹³⁸ Jesús recorría ciudades y aldeas predicando y anunciando la buena nueva del Reino de Dios; le acompañaban los doce y algunas mujeres que habían sido libradas de espíritus malignos y de enfermedades: María, llamada Magdalena, de la que había echado siete demonios (Mc 16, 9 y Lc 8, 2-3).

¹³⁹ Los invitados se ponían a la mesa apoyados sobre el brazo izquierdo, en pequeños divanes, de forma que los pies quedaban retirados hacia afuera (Casciaro, Tom.3, 1990: 191).

propios cabellos «madejas de oro», los besa y los unge con un precioso unguento. A partir de este momento, Magdalena va a utilizar todos sus recursos corporales¹⁴⁰, que antes le sirvieron para fines propios «verdes ojos que llevaban presas las almas», «doradas trenzas que enlazaban la libertad de aquellos que las veían» y «los labios de coral que así engañaban el corazón», al servicio del amor de Dios. Y a continuación, Cristo le perdona sus pecados (estrofas 33-38).

En las siguientes estrofas (39-47), el poeta sigue la narración del Evangelio de Lc 7, 39-50. Viendo esto el fariseo «decía para sí que si él fuera profeta sabría con certeza que es una mujer pecadora». Jesús le contesta a Simón a través de la parábola del prestamista que tenía dos deudores: «Uno le debía cincuenta escudos¹⁴¹ y otro quinientos. No teniendo estos con qué pagar, se lo perdonó a los dos. ¿Cuál de ellos le amaré más? » Simón contestó: «Estimo que aquel a quien perdonó más». Entonces Jesús le dijo: «Has juzgado con rectitud». Y vuelto hacia la mujer, dijo a Simón: «¿Ves a esta mujer? Entré en tu casa y no me diste agua para los pies; ella en cambio ha bañado mis pies con sus lágrimas¹⁴² y los ha enjugado con sus cabellos. No me diste el beso; pero ella, desde que entré no ha dejado de besar mis pies “mil besos a mis pies ha dado”. No has ungido mi cabeza con óleo; ella en cambio ha ungido mis pies con perfume. Por eso te digo: le son perdonados sus muchos pecados, porque ha amado mucho. Aquel a quien menos se perdona menos ama». Entonces Jesús le dijo a ella: «Tus pecados quedan perdonados». Y los convidados comenzaron a murmurar. Pero el Señor dijo a la mujer: «Tu fe te ha salvado; vete en paz». Al instante, María Magdalena decide seguir al Redentor por donde iba predicando (estrofas 39- 47).

En las estrofas (48-50) Jesús se hospeda en casa de las hermanas Marta y María¹⁴³. Sentada a los pies del Redentor, «como manso lebrél agradecido, que a los pies de su amo está tendido», María escuchaba su palabra; pero, Marta andaba afanada con los múltiples quehaceres de la casa y quejándose al Señor le dice: Señor, ¿no te importa que mi hermana me deje sola en el trabajo de la casa? Pero el Señor le

¹⁴⁰ En el *Soneto a la Magdalena*, atribuido a Fray Luis de León, se aprecia también la misma finalidad de la Magdalena de consagrar ahora a Dios sus atractivos corporales.

¹⁴¹ En el poema el poeta utiliza la palabra «escudo» para referirse a la moneda. El escudo es el nombre genérico dado en la edad moderna a las monedas de oro y plata que tenían en una de sus caras un escudo. En cambio, en el Evangelio, el evangelista habla de «denario», antigua moneda romana de plata acuñada entre el 268 a. C. y el 360. Un denario era el sueldo de un obrero por un día de trabajo.

¹⁴² En la estrofa 43 no se alude a los cabellos, que aparecen mencionados en el Evangelio: «y los ha enjugado con sus cabellos» (Lc 7, 44).

¹⁴³ Este episodio sólo aparece narrado en el Evangelio de Lucas (Lc 10, 38-42).

respondió: Marta, tú te preocupas por muchas cosas. En verdad una sola cosa es necesaria, y María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada.

En la estrofa siguiente (51), el poeta reanuda la narración ajustándose a la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Así, afirma que Jesús la trató constantemente con comprensión y dulzura, defendiéndola de quienes la atacaban. Él de ninguna mujer fue tan amado, exceptuando a la Virgen María, su madre, la «Reina esclarecida». María fue la primera que en aquel tiempo abrió el camino de la penitencia y quien permaneció junto a la cruz de Cristo durante su Pasión, cuando los suyos lo desampararon. Y ni su condición de mujer ni la oscuridad de la hora la impidieron ir sin demora al sepulcro «porque nada teme quien de veras ama» (estrofa 55).

En las siguientes estrofas (56-59) el poeta narra la aparición de Jesucristo resucitado a María Magdalena, siguiendo el Evangelio de san Juan. Fue la primera en ir al sepulcro, y no hallando en él a Cristo echó a correr y fue a san Pedro y a san Juan a darles la noticia. Mientras ella estaba fuera llorando junto al sepulcro, vio a dos ángeles de blanco sentados, uno a la cabecera y otro a los pies, donde había sido puesto el cuerpo de Jesús. Ellos le preguntaron por la causa de su llanto, y ella les contestó que le habían robado «su tesoro». Luego vio a Jesús, pero no sabía que era él, y pensando que era el hortelano, le dijo que si se lo había llevado él que le dijera dónde lo había puesto, para llevárselo en «los hombros míos, que amor a los más débiles da bríos». Al fin Jesús se le mostró llamándola «María» y ella a él «Maestro». Ella intenta besar sus pies como solía, pero Cristo le dice que no le toque (tema del *Noli me tangere*), y la desvía tocando con su dedo la parte derecha de su frente, como también sucede en el grabado de Alberto Durero, que hemos comentado, donde Jesús también toca con su mano la frente de la Magdalena.

María fue la primera a quien Jesús resucitado se apareció, dejando a la Virgen, y le dio bastante poder de predicadora, predicando a los mismos Apóstoles. Acompañó siempre a la Virgen, después de la Ascensión del Señor. Y cuando en cuerpo y alma fue llevada al Paraíso, se quedó con los Apóstoles corriendo su misma suerte (estrofas 60-62).

A partir de la estrofa 63 el poeta retoma de nuevo la narración de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, relatando el desembarco de María Magdalena en Marsella.

María Magdalena junto a Marta, Lázaro, Marcelo y Celedonio, el ciego curado por Cristo, el obispo Maximino, encargado por san Pedro de atender espiritualmente a

María Magdalena, y otros muchos, fueron conducidos a un «bajel sin remo y vela» y los abandonaron para que naufragara el navío. Sin embargo, Dios, sirviéndolos de Piloto, se encargó de conducirlos milagrosamente sobre las aguas del mar, haciendo que la embarcación arribara a las costas de Marsella. Una vez tomaron tierra, decidieron cobijarse en el portal de un templo pagano (estrofas 63-65).

Con la estrofa 66 el poeta comienza la predicación de María Magdalena a aquellos gentiles —paganos— que acudían a ofrecer sacrificios a sus ídolos, enseñándoles la doctrina cristiana con la idea de apartarlos de la idolatría y conducirlos a la fe en el Señor. Que no sirvan a unos dioses que aunque los ven con pies, manos y boca, ninguno de ellos anda, habla o toca

(estrofa 67). En esta estrofa María Magdalena alude al Salmo 135, 16-17, en cuyos versículos el salmista lleva a cabo una sátira contra los ídolos: «Tienen boca y no hablan, tienen ojos y no ven, / tienen orejas y no oyen, no hay vida en ellos». Sólo un Dios es la causa primera que ha creado el mundo, y envió a su propio Hijo para pagar la ofensa que el hombre había cometido contra Dios



Figura 70. *María Magdalena rodeada de los instrumentos de la Pasión*. Anónimo. Mediados del siglo XVII. Londres, Victoria and Albert Museum

(estrofas 68-70). Y que cambien «por la verdad el devaneo, / y las cisternas por la viva fuente» (estrofa 71). María Magdalena utiliza ahora la imagen de las cisternas y la fuente viva que aparece en Jeremías 2, 13: «Me abandonaron a mí, fuente de agua viva, y cavaron aljibes, aljibes agrietados que no retienen el agua».

Los oyentes de aquellas predicaciones, admirados por sus palabras, fueron a bautizarse, creciendo de día en día el auditorio de la predicadora (estrofa 72). Un día llegó al templo el gobernador de la provincia acompañado de su esposa a pedir a los dioses un hijo (estrofa 73). Más adelante la Magdalena se apareció en sueños a la esposa del gobernador para convencer a su marido que remediara las necesidades en que se encontraban ella y los cristianos que le acompañaban. Sin embargo, no atendieron a sus ruegos. La Magdalena se apareció por tercera vez, y tal impresión les produjo que les

suministraron cuanto necesitaban (estrofa 74). La santa, deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austerísimo alojándose en una cueva rodeada de un paisaje agreste y con osos y tigres como acompañantes. Usaba el silicio como disciplina y el crucifijo como espejo. Y con la penitencia venció a Lucifer y a su ejército (estrofas 75-85).

Allí vivió durante treinta años totalmente apartada del mundo. Cada día los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos. Por entonces, cierto sacerdote, buscando un paraje adecuado para hacer vida solitaria, fue a dar al desierto en que Magdalena se encontraba. Un día el Señor permitió que este viera cómo los ángeles descendían a la tierra acompañando a una mujer. El sacerdote se acercó con miedo a la mujer para conocerla. Y esta, llamándole, le decía si recordaba el Evangelio (Lc 7, 37-39) en el que se dice que una mala mujer¹⁴⁴ lavó con sus lágrimas los pies de Cristo, se los enjugó con sus cabellos, los ungió con unguento de valor y fue perdonada por Cristo. Él respondió que sí lo recordaba. Entonces le contestó que ella era aquella mujer y que hacía treinta años que vivía en esta cueva. Ahora le rogaba, porque estaba cerca su muerte, que fuera a ver a san Maximino y le dijera de su parte que el próximo domingo la esperara en el templo él solo, durante el canto de Maitines, y que allí la encontraría. Inmediatamente, el sacerdote se fue en busca de san Maximino (estrofas 86-96).

El santo Obispo, a la hora que se le había indicado entró en su oratorio y la vio suspendida en el aire toda rodeada de luz. Y temiendo llegar a ella, le dijo que no tuviera miedo de aproximarse a su hija, que era aquella pecadora perdonada por Dios. Entonces se llegó san Maximino a verla y le dio la comunión. Momentos después, el alma de la Magdalena subió hacia el Señor, dejando su cuerpo que emanaba un rico olor (estrofas 97-100).

De este poema hay que destacar, en comparación a otros, su gran extensión y su carácter narrativo, que nos recuerda a un cantar de gesta medieval. Asimismo, hay que señalar la diversidad de personajes que intervienen en el poema: el autor, Jesús, el fariseo, la Magdalena, Marta... Así como también es importante mencionar la alusión a distintos lugares: Jerusalén, Betania, Magdalo, Marsella... Por otro lado, el texto recoge el uso de distintas voces y personas verbales (1.^a, 2.^a y 3.^a) para dirigirse al lector, o intervenciones del autor-narrador «nota esto cristiano» (estrofa 37).

¹⁴⁴ En la *Leyenda dorada* de Santiago de la VoráGINE se identifica a la mujer pecadora con María Magdalena.

Fray Pedro Beltrán

Corpus poético, n.º 20

A la conversión de la santísima penitente María Magdalena

Romance:

Comienza el romance en una primera parte (vv. 1-40) contando el poeta el comienzo de la conversión de la Magdalena, en el que se alude a sus «suelos cabellos» (v. 1), signo de deshonestidad. De acuerdo con la ley judía, las mujeres sólo podían mostrar el pelo suelto a sus esposos, si no era signo de deshonestidad y podía ser causa de divorcio. En La Edad Media se conocía que sólo las prostitutas, las adúlteras y las mujeres libertinas llevaban el pelo suelto. Muchos teólogos y predicadores asociaron este gesto con la sexualidad y la vanidad. De acuerdo con estas ideas, María Magdalena llevaba el pelo suelto. Sin embargo, la transformación de su cuerpo pecador en cuerpo amoroso también se vio reflejada en la utilización de su cabellera para con Jesús (Roselló Soberón, 2009: 69).

María era notable por su belleza «Aquella rara beldad» (v. 5) llegando el poeta a compararla con el basilisco «basilisco de las gentes» (v. 6), animal fabuloso en forma de serpiente que se creía que mataba solo con la mirada (Cirlot, 2002: 107-108). Sin embargo, Magdalena se acerca «a su divino Maestro» (v. 11) y le besa sus pies llorando sobre estos: «dos mares sobre ellos vierte» (v. 12). A continuación Cristo le pregunta con los ojos la causa de su transformación y ella igualmente «con lenguas del alma» le va a responder para ejemplo del mundo (vv. 25-40).

En una segunda parte (vv. 41-76) Magdalena empieza narrando su historia, según nos la refiere la *Leyenda dorada* (Vorágine, 1982: 383). Su nacimiento en Jerusalén y su descendencia de una familia noble, el padre se llamaba Siro y la madre Eucaria (Vorágine, 1982: 383). Muertos los padres, a medida que fue tomando conciencia de su belleza se dedicó durante su juventud a la satisfacción de caprichos y apetitos carnales, de tal modo que en la ciudad la llamaban «la Sirena» (v. 51). En cambio, en la *Leyenda dorada* se dice que «las gentes, cuando hablaban de ella, como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de la pecadora» (Vorágine, 1982: 383). A lo largo de los siglos las sirenas recibieron distintos significados: monstruos vinculados al demonio y al pecado, seres benefactores. Sin embargo, la sirena acabaría siendo utilizada como símbolo del pecado y de la vanidad del mundo. Muy conocida y recordada en el Renacimiento y en el Barroco fue la interpretación que realizara san

Isidoro de Sevilla en las *Etimologías*, en donde afirmaba que las sirenas en realidad habían sido prostitutas (López-Peláez, 2007: 139). Después de los breves datos biográficos iniciales, Magdalena lleva a cabo a través de varias metáforas tradicionales una descripción física de sí misma de una gran plasticidad, en gradación descendente, comenzando por su pelo rubio:

Del oro de mil quilates
era mi cabeza Oriente,
de tantos soles esfera,
cuantos cabellos contiene (vv. 61-64).

Su boca era un rubí que guardaba como joyas las perlas que eran sus dientes:

En mi boca se miraba
toda la beldad celeste,
en un rubí guarda joyas
de las perlas de mis dientes (vv. 65-68).

En cuanto a sus manos, del mismo modo que observamos en las descripciones de otros escritores del Siglo de Oro con los cabellos de la Magdalena antes de su conversión, van a ser «dulces lazos» y «tiernas redes» (v. 70) con los que atrapar a los hombres.

En una tercera parte (vv. 77-104), Magdalena nos confiesa, recogiendo la narración de la *Leyenda dorada* (Vorágine, 1982: 383), que fueron las palabras de Cristo las que produjeron el arrepentimiento de sus culpas, no siendo ya «serpiente» sino «paloma» (v. 87). Ella quiere ahora que sus cabellos, al contrario que antes le habían servido para fines propios, enreden los divinos pies para que no se vaya su gozosa suerte:

Estos pies divinos quiero,
que mis cabellos enreden,
para que no se me vaya
por pies mi dichosa suerte (vv. 89-92).

María, en una analogía con la parábola del hijo pródigo (Lc 15 18-20), dice que ella no merece ser jornalera de la casa de su padre, manifestando con sus lágrimas su arrepentimiento y reconociendo los delitos cometidos. En estos versos el poeta está

haciendo referencia al primer momento o acto del Sacramento de la Penitencia: la contrición del penitente, quien detesta el pecado cometido (Catecismo de la Iglesia Católica, 1992: 335):

No merece el alma mía
mirar al Alba luciente,
ni en la casa de mi padre
ser jornalera merece.
Mas con estos pies ahora,
yo caminaré de suerte,
que huyendo de mis males,
alcanzar pueda mis bienes.
Un llanto mi vida sea,
y mis ojos hechos fuentes,
lloren tristes los delitos
que cometieron alegres (vv. 93-104).

En una cuarta parte (vv. 105-128), conmovido el Redentor por el arrepentimiento que muestran las lágrimas que vierte la Magdalena, le dice que si ella ama como dice será «nuevo Fénix de amor» (v.112), va a renacer de sus propias cenizas con amor, limpiando y purificando así todos sus pecados. Por tanto, se le concede el perdón de sus pecados «desde aquí» (v. 114) —nos dice— aludiendo, sin duda, a la Iglesia que tiene ese poder de perdonar los pecados. Se trata del segundo momento del Sacramento de la Penitencia, y como consecuencia la recuperación de la gracia que perdió. Magdalena se convertirá entonces, si ama, en «ejemplo de penitencia, / y espejo de penitentes» (vv. 127-128). María Magdalena fue propuesta por los teólogos a los artistas como modelo de penitencia y arrepentimiento, que junto con la absolución, forman los tres elementos del Sacramento de la Penitencia que rechazaban los protestantes (Delenda, 2001: 282)

En una quinta parte (vv. 129-156), Magdalena, postrada por el suelo, le dice al Señor que él se ha enriquecido, ha ganado hoy su alma inmortal, pues tiene un valor infinito, más que el cielo:

Si un alma sola Señor,
más valor que un cielo tiene,
bien digo que la que hoy ganas
basta para enriquecerte (vv. 137-140).

Y de qué le serviría a Magdalena ganar el mundo entero si pierde su alma (Mt 16, 26). Ella reconoce que pecando y ofendiéndole mereció no un infierno sino «cien mil infiernos» (v. 149); sin embargo, gracias a su piedad Magdalena apaga «los incendios crueles» de esos infiernos con sus lágrimas, para así alabarlo siempre.

Finaliza el romance (vv. 149-156), narrando el poeta el regreso de Magdalena a su casa de Betania donde comenzará «su nueva vida» (v. 151), y aludiendo a la Eucaristía, en la que Cristo se nos da como comida para todos los hombres y el alma lo es también para Dios:

Y cabo el Banquete Cristo,
para que el mundo supiese
que para Dios es un alma
el más florido banquete (vv. 153-156).

III. 4. 12. María Magdalena en el desierto

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal

Corpus poético, n.º 16. 6

A la Magdalena en el desierto

Romance:

María Magdalena, identificada con la pecadora del evangelista san Lucas (Lc 7, 36-50), se convirtió en prototipo de santo arrepentido durante la Edad Media, el Renacimiento y sobre todo después del Concilio de Trento. Según *La Leyenda Dorada*, María Magdalena se retiró sola al desierto del sur de Francia donde vivió más de treinta años (Vorágine, 1982: 384). De esta vida retirada en el desierto surge la iconografía de la santa que aparece con gran frecuencia entre los pintores y escritores a partir de la segunda mitad del siglo XVI. En la pintura, esta iconografía suele llevar el título de la *Magdalena penitente*: José de Ribera, Tintoretto, Gaspar Becerra, Murillo y otros muchos. Sin embargo; en algunos casos nos encontramos con el título de *María Magdalena en el desierto*: Alonso Cano y Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia.

Este romance de Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal lleva como título *A la Magdalena en el desierto*. Al comienzo del poema (vv. 1-12) Magdalena se dirige al desierto, adonde se retiró y ahora habita, expresándole su estima «Amados desiertos

míos» (v. 1), y en donde en el silencio y los riscos recios se esconde la felicidad «ricos tesoros» (v. 11). En la segunda parte (vv. 13-28), Magdalena le confiesa al desierto que en el pasado lo rechazaba; sin embargo, ahora lo venera y reconoce el bien que le ha causado: «entonces os desechaba, / ahora ya os reverencio» (vv. 19-20). A él viene arrepentida a llorar pasados errores. Este lugar geográfico le ha provocado una situación interna nueva. En la tercera parte (vv. 29-44), Magdalena llama a sus lágrimas y a sus ojos dichosos porque cuando se puso detrás a los pies de Cristo en casa de Simón el Fariseo (Lc 7, 38) halló su cielo en el suelo. Y como la nube se deshace ante el sol y se convierte en agua, así ella al acercarse tanto al sol, metáfora de Cristo, se deshizo en lágrimas de amor tierno. Magdalena, continuando con la imagen de la nube, confiesa que su vida fue «nublado oscuro y negro» (v. 44) en el pasado. En la cuarta parte (vv. 45-64), Magdalena afirma que desearía ser como el águila para poder mirar al sol (Cristo) con los ojos abiertos, volver a besar los pies divinos y secárselos con sus cabellos. En la quinta parte (vv. 65-84), la santa se dirige de nuevo al desierto a quien le ha hecho partícipe de sus íntimos secretos. Finalmente ella quiere callar, pues parece sentir en ese instante las músicas celestiales, alusión al momento del día en que los ángeles bajaban a buscarla a su celda en el desierto:

todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados; con sus propios oídos corporales oía ella los cánticos que los gloriosos ejércitos celestiales entonaban (Vorágine, 1982: 388).

En cuanto a los atributos que este romance presenta de la *Magdalena en el desierto*, solo encontramos destacadas las lágrimas y los cabellos; también los ojos puestos en el cielo. Sin embargo, no aparecen como en la pintura del Siglo de Oro los símbolos de los eremitas como la calavera, el crucifijo o el Evangelio; ni tampoco el tarro de ungüentos. El paisaje que se describe, en cambio, sí coincide con la mayoría de los cuadros: un desierto austerísimo que se caracteriza por los montes, riscos recios, águila.

Por último destacar el uso reiterado a lo largo del poema de la antítesis tierra-cielo. Es el desierto, que antes desechaba y carecía de valor para ella, el que ahora reverencia, la ha llevado a mirar hacia dentro de sí. Ella ha encontrado el cielo en la tierra:

que, cuando al suelo miré,
hallé mi cielo en el suelo (vv. 31-32).

postrado por tierra el cuerpo
llegué tan cerca del sol (vv. 34-35).

III. 4. 13. María Magdalena a lo jocoso (propio de la literatura)

Miguel de Barrios

Corpus poético, n.º 21

La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena

Romance:

Las fábulas «burlescas», «jocosas» o «joco-serias» son un género poético que triunfó en el Barroco hispano entre 1589 y 1764. Su iniciador fue Góngora, y como continuadores, entre otros, destacan Quevedo, Lope, Castillo Solórzano, Jacinto Polo de Medina y Miguel de Barrios¹⁴⁵, quien hacia 1675 era el campeón de los poetas españoles en cuanto a número de fábulas burlescas (Alatorre, 1993: 401-402). Las agudezas chistosas no tardaron en introducirse en la poesía religiosa, porque así lo pedían las convocatorias de las justas poéticas, y que por lo general eran obra de frailes y clérigos, teniendo siempre mucho éxito (Ibidem, 1993: 405). El metro predominante de las fábulas burlescas fue siempre el romance hasta muy entrado el siglo XVIII (Ibid.: 409).

Miguel de Barrios no corría ningún peligro con esta fábula, al estar escrita para regocijo de correligionarios y cómplices (judíos solos); no estaba destinada a las prensas, era impublicable (Ibid.: 424-425).

La *Fábula de Cristo y la Magdalena*, de 582 versos, no está muy bien construida —algunos defectos de métrica—, y en cuanto a su título no es muy adecuado. Así, más de dos terceras partes de la composición podrían llevar como título *Sátira o Diatriba contra Cristo y el cristianismo*. El canto de los «amores» de Cristo y la Magdalena

¹⁴⁵ Miguel de Barrios nació en el seno de una familia de «conversos» en Montilla (Córdoba), donde fue bautizado el 3 de noviembre de 1635. Es claro que se crio como cristiano, pero también es claro que ni él ni su familia lo fueron muy en serio. En Livorno (Italia) se hizo circuncidar. Durante mucho tiempo estuvo oscilando entre las ciudades de Bruselas, donde figuraba como católico, y Ámsterdam, donde era judío y se llamaba *Daniel Leví* de Barrios (Alatorre, 1993: 412-413).

viene a ser un simple episodio, pues ocupa solo 182 versos de la Fábula (143-316 y 557-564). Además, el diálogo entre Cristo y la Magdalena comprende 114 versos (203-316), siendo el resto de los versos de narración y descripción (Ibid.: 448).

Al retratar Miguel de Barrios¹⁴⁶ a la Magdalena olvida las leyes del género burlesco, siendo sin duda una mujer hermosa, y Jesús tuvo en efecto «lindo gusto» al requerirla de amores (Ibid.: 455): «por que sepan que tuvo lindo gusto / siendo su rostro hermosa primavera» (vv. 148-149).

Los «retratos» poéticos de la era barroca, que canónicamente empiezan en el cabello y acaban en el pie, suelen hacernos saber todo acerca de la belleza de la dama, presentándonos uno a uno sus elementos visibles (Ibid.: 434-435). La descripción que Barrios hace de la Magdalena, que se extiende desde el verso 143 al 202, invierte el orden comenzando por el pie del que dice que es tan breve como «de pie quebrado»; los ojos, por rasgados, parecían «pobres poetas, míseros soldados»; las cejas «medias lunas de su cielo»; el cuello, nevado; su cabello «más largo»; la nariz «perfecta» y la boca «pequeña y risueña». La descripción no sigue un orden, los elementos no están puestos metódicamente. Por otro lado, Barrios nos escamotea, entre otras cosas, los brazos, las manos, los pechos y la cintura (Íd: 435).

Lo «sustancial» del poema no está en los 182 versos dedicados a Cristo y la Magdalena, sino en el resto, sobre todo en los 193 versos (335-527) del diálogo de Cristo con «los judíos», donde hay una exposición de la Ley de Moisés. Por otra parte, en la porción sustancial hay, dada la formación cristiana de Barrios, muchas reminiscencias cristianas e irreverencias «blandas». Están presentes en la Fábula los dogmas de la Trinidad (327), del Pecado original (321, 475) y de la Eucaristía (386), pero muy particularmente el de la Encarnación (64, 126 y 325) y el de la Redención: Cristo fue el Mesías (320) enviado por el Padre Eterno (96 ss, 285) para redimir y salvar al género humano (364, 401, 477, 518). (Ibid.: 450-451).

De hecho, el núcleo de la *Fábula burlesca de Cristo y la Magdalena*, su tema central, es la excelencia de la Ley de Moisés y la inanidad de la ley de Cristo. Pero también hay que señalar un rasgo cristiano de Barrios cuando recoge en el v. 344 «en

¹⁴⁶ Sin embargo, con posterioridad a Alatorre, Kenneth Brown rectifica la atribución de autoría errónea de la *Fábula burlesca de Cristo* a Miguel de Barrios, otorgándosela al rabino judeoespañol Abraham Gómez Silveira (Brown, 2012: 240-241).

confirmar la vuestra y dar segunda» la solemne declaración de Cristo en Mateo 5, 17: «No penséis que he venido a abolir la Ley o los Profetas» (Ibid.: 456).

En este tipo temático de la Magdalena, el poeta lleva a cabo una descripción burlesca de la santa, pero también de su relación con Jesús y de escenas y personajes de los Evangelios (la virginidad de María, el nacimiento de Jesús, la llegada de los tres Reyes...). Así en el canto de los «amores» de Cristo y la Magdalena el carácter jocoso de la narración se refuerza con expresiones coloquiales o vulgares de los personajes, cuando Jesús afirma «soy un Dios de pelo en pecho» (v. 230) o cuando responde Magdalena «Yo soy una mujer de chapa» (v. 245).

Un relación entre pintura y poesía nos la encontramos en la alusión que Miguel de Barrios hace sobre la abundante pintura que hay sobre la belleza de la Magdalena y que, aunque no haga falta, él también la va a pintar al describirla en su poema:

—Referir su pintura es excusado,
porque to no le puedo ver pintado,
y ya hay tanto pincel de su hermosura,
que no puede hacer falta mi pintura— (vv. 139-142).
El pintar sus matices es muy justo,
porque sepan que tuvo lindo gusto,
siendo de rostro hermosa primavera,
sin quitar ni poner, de esta manera: (vv. 147-150).

Finalmente, señalamos que este tipo temático de la Magdalena es propio de la poesía, pues no se encuentra la imagen burlesca de la santa entre los tipos iconográficos de la pintura en el Siglo de Oro.

III. 4. 14. María Magdalena como objeto artístico (propio de la literatura)

Francisco Bances Candamo

Los poemas de Bances Candamo a la «Magdalena» de Pedro de Mena

Corpus poético, n.º 22

Título del primer romance:

A una efigie peregrina de santa María Magdalena mirándola el día que murió su artífice Pedro de Mena insigne escultor de Málaga; hizo este romance de arte mayor

Don Francisco Antonio de Bances Candamo: Venérase esta imagen en su colateral de la iglesia de la casa profesa de jesuitas de Madrid.

Título del segundo romance:

A una más que peregrina imagen de santa María Magdalena. Hizo este romance de arte mayor un poeta, y pariente de su artífice, que fue Pedro de Mena, insigne escultor, familiar del santo oficio, hijo de Granada, y vecino de Málaga, donde está sepultado.

Dos espléndidos romances escribió Francisco Bances Candamo¹⁴⁷ sobre la «Magdalena» de Valladolid, escultura que Pedro de Mena¹⁴⁸ labró en Málaga en 1664 para la Casa Profesa de la Compañía de Madrid. Se trata de una pieza de madera policromada de considerable tamaño (171 x 52 x 61), y que constituye una de las obras capitales de la escultura barroca española (Portús, 1990: 592).

En esta obra, Pedro de Mena alcanzó, según María Elena Gómez Moreno, «la más perfecta expresión del sentimiento místico». El tipo iconográfico lo había difundido Gregorio Fernández en Castilla, y se ha sugerido que en una pieza de este escultor podría estar el origen de la escultura de Mena (Ídem).

No era desconocida en Castilla la representación de la Magdalena cubierta con una estera, en actitud de marchar, mirando apasionadamente a un crucifijo sostenido con la mano izquierda y apoyando la otra en el pecho (Orueta, 1914: 177). En esta Magdalena el objeto de amor se tiene delante, en la propia mano; no hay esfuerzo para buscarlo ni vaguedad al entreverlo. El espíritu se concentra solo para amar. El arte de

¹⁴⁷ Francisco Bances Candamo nació en 1662 en Asturias y diez años después recibió órdenes menores en Andalucía. A partir de 1685 se convierte en el principal autor dramático de la corte, tratándose del último de los grandes escritores teatrales del Siglo de Oro español. Hacia 1693 abandona Madrid, presionado por las reacciones políticas que desencadenó su obra *El esclavo con grillos de oro*. A partir de entonces, a su actividad literaria paralelamente desarrolla una carrera administrativa. Muere en 1704 (Portús, 1990: 587). Bances Candamo ha sido definido como un escritor «límite», escritor puente entre el siglo XVII y el XVIII, ya que muestra una preocupación humanística más propia de la Ilustración y del siglo XVIII que del siglo XVII.

¹⁴⁸ Pedro de Mena y Medrano (1628-1688), escultor del Barroco español, se dedicó principalmente a la realización de imaginería religiosa. Aunque nació en Granada, se instaló durante treinta años en Málaga, a donde se dirigió llamado por el obispo Diego Martínez de Zarzosa, para realizar la terminación de la sillería del Coro de la Catedral de la Encarnación, una de sus obras más reconocidas. Pedro de Mena fue uno de los pocos escultores, si lo comparamos con los pintores, que alcanzaron una cierta fama en el siglo XVII. En el caso de Mena, asociamos el origen de un poema laudatorio dedicado a él con su fama artística y no con su pertenencia a un grupo social o convivencia con ciertos círculos intelectuales, como solía ocurrir en el Siglo de Oro español (Portús, 1990: 585-586).

Mena ha sabido encarnar en esta escultura las dos ideas fundamentales del pensamiento cristiano: el sufrimiento y la felicidad (Ibidem, 1914: 181).

María Magdalena era una de las santas más populares junto con la Verónica de la España barroca. Así, se registran sesenta alusiones a obras con el tema de la santa, cifra solo superada por los ochenta de san Juan Bautista o las setenta y tres de san Francisco de Asís (Portús, 1990: 593). Sin embargo, como hemos estudiado en este capítulo, son numerosas las obras sobre la santa en la poesía, la prosa y el teatro del Siglo de Oro. Un ejemplo de esto lo confirma el extenso corpus poético que hemos localizado, recogido y analizado en los dos apéndices documentales de nuestra tesis.

En estos dos romances, Bances Candamo, con pocas diferencias de fondo entre ellos, realizó algunas reflexiones sobre el tema que representa y ciertos tópicos que se vierten en ellos (Ibidem: 597).

En relación al parentesco que menciona el título del segundo romance *A una más que peregrina imagen de Santa María Magdalena. Hizo este romance de arte mayor un poeta, y pariente de su artífice, que fue Pedro de Mena*, señalar que en el Siglo de Oro el término «pariente» tenía un alcance bastante mayor que actualmente (Ibid.: 588).

La información que los poemas aportan sobre la obra de Mena, aunque escasa, es suficiente para que un lector del Barroco pueda identificarla con un determinado tipo iconográfico. Se nos dice que representa a una «Magdalena penitente», un tema que era de conocimiento general (Ibid.: 596).

Estos poemas encuentran un lugar importante dentro de la poesía efrástica¹⁴⁹ española, no solo por estar dedicados a una escultura y un escultor, sino también porque conservamos la obra que describen, circunstancias que no son en absoluto frecuentes (Ibid.: 592).

Los grandes excesos y las exageradas muestras de arrepentimiento constituían formas de comportamiento habituales en el Barroco. Y junto a esta conducta «extrema» hay dos factores que influyeron en la difusión plástica y literaria de la historia de la Magdalena. A uno se refirió Mâle (*El Arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII*) al indicar que la Contrarreforma promovió la representación de personajes que encarnaban el problema

¹⁴⁹ Poesía referida a poemas escritos sobre obras de arte, de la que hay una extensa bibliografía. En general este género de poesía en la España del Siglo de Oro apenas hace referencia al objeto artístico que está en su origen, valiéndose de él como excusa para abordar problemas muy generales y ajenos al arte (Portús, 1990: 592). La poesía efrástica es un género que había florecido en España con singular fortuna desde hacía más de un siglo (Ibidem: 596).

del arrepentimiento y la confesión (Ibid.: 593). El otro factor es la posibilidad de plasmar un semidesnudo de una mujer que los Evangelios destacaban por su belleza. De hecho, algunas de las representaciones femeninas más hermosas y sugerentes que produjo nuestro Siglo de Oro tienen por protagonista a María Magdalena. Asimismo, es muy significativa la relación que alguna vez se ha establecido entre ella y figuras de la mitología, llegando a ser confundida con Andrómeda encadenada¹⁵⁰ (Ibid.: 594).

La imagen de «La Magdalena» y la personalidad de su autor constituyen el hilo conductor de los dos romances, en los que se alude a algunos de los tópicos más queridos del Siglo de Oro, relacionados con la fama del artista y su poder para convertir un tronco inanimado en imagen casi viva (Ídem).

Uno de los temas fundamentales de los poemas es la tensión entre *materia* y *forma*, que el Siglo de Oro convirtió en uno de los problemas centrales. Se concebía a la *materia* como los recursos expresivos que el escritor tenía a su disposición, o los materiales con los que el artista trabajaba; mientras que la forma era la materialización de un concepto (Íd.).

La pieza está muda no por imperativos del medio o por incapacidad del artista, sino porque el silencio es lo que mejor se adecúa al éxtasis. El dolor paraliza a la Magdalena y las lágrimas que resbalan por sus mejillas consiguen introducir la dimensión temporal en la estatua (Ibidem: 595).

Según Bances, la percepción de la obra de arte está regida por la Idea, que transforma las sugerencias que le transmite el ojo en información acústica o táctil (primero de los romances). Esta concepción intelectual de la percepción ya estaba presente en la tradición occidental desde hacía mucho tiempo (Ídem).

Otro gran tema que abordan estos poemas es el de la fama, que se plantea mediante una acumulación de tópicos. Así se dice que a un artista que ha creado semejante prodigio del arte se le ha negado en vida la fama, mientras que una vez muerto ha sido alabado universalmente:

Hoy que es muerto se estiman más sus obras,
costumbre más bárbara del Mundo,

¹⁵⁰ Andrómeda, hija de Cefeo, rey de Etiopía, y de Casiopea. Esta se atrevió a disputar el premio de la belleza a las Nereidas; entonces Poseidón, para vengarlas, hizo surgir un monstruo marino que arrasó el país. A fin de apaciguarlo le fue entregada Andrómeda. Atada a una roca, iba a ser devorada cuando Perseo, montado sobre Pegaso, mató al monstruo, la liberó y la desposó (Nueva Enciclopedia Larousse Tomo I, 1980: 472-473).

no veneráis ayer a un varón grande,
y hoy a un mísero polvo le dais culto (1er romance: vv. 65-68).

Merece más ingenio, que ya es polvo?
Luce más cuando muere, que ya es humo?
No ha de gozar presentes los obsequios,
y ha de heredar muriendo los futuros? (2º romance: vv. 57-60).

Sin embargo, estamos ante un recurso retórico muy empleado en el Siglo de Oro, pues Mena fue muy conocido antes de morir (Ibidem: 596). Otro tópico, relacionado con éste es el de la inmortalidad de la obra de arte, una de las ideas más extendidas en la poesía efrástica, sobre la que el escritor reflexiona introduciendo la posibilidad de que la carcoma acabe con la estatua, comparándola con la envidia (Ídem):

Oh, nunca el Sacro, el angustioso leño
con diente engendre limador oculto
gusano que procure (cual la envidia)
y ser el corazón que lo produjo (1er romance: vv. 49-52).

Hablarán las Imágenes, que al tiempo
más vividor nos deja en el futuro;
pues todos cuantos hizo simulacros,
hoy quedaron a ser milagros suyos (2.º romance: vv. 69-72).

Los poemas constituyen un complemento retórico de la escultura, y más que a la descripción (de ahí la palabra *ecphrasis*), se dedican a un comentario admirativo sobre ella misma y su autor (Ibidem: 597). A pesar de esto, en el segundo romance realiza una descripción física de la santa con los rasgos que nos recuerda a la mujer ideal, petrarquista; fijándose sólo en uno de los atributos más emblemáticos de la Magdalena como son las lágrimas, además de los ojos, las manos y el cuello:

Amante fina en lágrimas prorrumpe,
de un oriente manando tan fecundo,
que a Mena de las lluvias que concibe
le labra estatuas de cristal el curso.

Si las miro pendientes de sus ojos,
como las llueve amor con tal orgullo,

mas la piedad al sucesivo llanto,
le da a la Imagen sucesivo el culto.

Nevado al cuello se difunde, y manos
el rojo humor en aparentes rumbos
de azules venas, donde diestro al arte
no le faltó, si colocar el pulso. (2º romance: vv. 29-40).

Por otro lado, en el segundo romance nos encontramos con varias alusiones a la historia de María Magdalena en los Evangelios. Así en el verso 20 dice el autor: «se muriera de amor, porque amó mucho» recordando a Lc 7, 47, versículo en el que Jesús le dice a Simón el Fariseo: «Por eso te digo: le son perdonados sus muchos pecados, porque ha amado mucho». Se nos perdona en la medida que amamos. Y a continuación, en el verso 21: «Si María eligió la mejor parte», otra referencia a Lc 10, 42, versículo donde Jesús afirma que María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada, convirtiéndose desde entonces la Magdalena en símbolo de la vida contemplativa frente a su hermana Marta, símbolo de la vida activa.

Nos encontramos por segunda vez, con los romances de Francisco Bances Candamo, con un tipo temático propio de la literatura, poemas que aluden a una obra fundamental de la escultura española. En este ejemplo observamos la relación entre poesía y escultura. La diferencia con respecto a otros textos analizados estriba en que los poemas se centran especialmente en un momento de la vida de la Magdalena: arrepentimiento y penitencia. Se trata de actitudes de la santa que presentan para la imitación de los fieles. Asimismo, se hace hincapié en la estrecha relación entre el amor y el perdón.

III. 4. 15. María Magdalena como intercesora (propio de la literatura)

Gloriosos, Sagrados, y Graves Cultos, con que la siempre ilustrísima, y nobilísima ciudad de Cádiz celebró fiestas a sus tutelares patronos, Jesús Nazareno y santa María Magdalena, en acción de gracias de la pública salud, que a sus ruegos goza, en el mal de contagio de que se había picado.

Don Juan Antonio Navarro, abogado del Cabildo de la ciudad de Cádiz.

Corpus poético, n.º 23. 1

Adorado Jesús, prenda divina

Soneto dos veces acróstico:

En este soneto dos veces acróstico, las letras iniciales e interiores de cada verso leídas en sentido vertical se dirigen en latín al Nazareno pidiendo su protección: A PESTE NOS CURAT / JESUS NAZARENUS (De la peste cúranos / Jesús Nazareno). El poeta alude en los dos primeros cuartetos a Jesús Nazareno, al que llama escogiendo entre los numerosos nombres dados a Cristo en la Biblia «Padre, Esposo, Señor y Cordero herido» (v. 2). A Jesús se le debe el milagro deseado «salud y medicina» (v. 4) temiendo siempre el contagio de la cruel peste «Aquel fuego enfurecido» (v. 7). En los dos tercetos, el poeta le pone al Señor a Magdalena como ejemplo, para alcanzar por medio de ella su intercesión. Si las lágrimas de la Magdalena a sus pies (Lc 7, 38) fueron «poderoso ruego» (v. 10), y el mérito de su amor consiguió su perdón; al igual que le sucedió a ella «Vuestra Esposa feliz la Magdalena» (v. 11), le ruega que intervenga y acabe con la peste «No haya peste luego» (v. 12). Y así la ciudad de Cádiz «dulcísima Sirena» (v. 13) consiguió vencer el contagio de la epidemia con su ruego y amor a sus Patronos Jesús Nazareno y santa María Magdalena.

Don Cristóbal García Morejon, abogado de los Reales Consejos.

Corpus poético, n.º 23. 2

Soneto:

Tres partes perfectamente diferenciadas componen la estructura de este soneto. En el primer cuarteto, el poeta nos dice que el Profeta había invocado siempre la misericordia divina para alejar el castigo de Dios, alcanzando así el «indulto apetecido» (v. 3) y la curación de la culpa del hombre. Los profetas habían sido en la antigüedad intermediarios, intercesores ante Dios por el pueblo. Se trata de una de las funciones del profeta, interceder por el pueblo que ha pecado y ha sido castigado por Dios con una catástrofe natural. En la Sagrada Escritura son numerosos los ejemplos de profetas como intercesores ante Dios: Abrahán intercediendo por Sodoma (Gn 18, 16-33); Moisés intercediendo por el pueblo que se había hecho un becerro de oro y lo habían adorado (Ex 32, 7-14). Sin embargo, el verdadero intercesor ante el Padre es Jesucristo. Así, continúa el autor en el segundo cuarteto, del mismo modo la ciudad de Cádiz, temiendo su ruina ocasionada por la peste que la asolaba, y vencido ya su orgullo, se presentó con dolor ante la imagen de Jesús «de Jesús a la Imagen Peregrina» (v. 8). Finalmente, en las dos últimas estrofas, continúa diciéndonos el poeta que la ciudad

lloró su pena con humildad, y tanto pudo el llanto que junto a la intercesión de la Magdalena, se le concedió la mejoría después convirtiéndose en «dulzuras de Sirena» (v. 13)¹⁵¹ lo que antes era «peste, horror, y fuego» (v. 14).

Don Ambrosio de Rojas y Angulo
Corpus poético, n.º 23. 3
De Magdalena a la piedad divina

Soneto:

En este soneto, el poeta identifica a la Magdalena con María, la hermana de Marta y de Lázaro, según la teoría de la unidad, que explicamos en el Capítulo I de la tesis. Asimismo compara la tragedia de la ciudad de Cádiz asolada por la peste con el sufrimiento de Magdalena por su difunto hermano Lázaro. Comienza el poema en el primer cuarteto recordando cómo la súplica de Magdalena a Jesús por su hermano Lázaro, quien había muerto (Jn 11, 43-45), fue alcanzada. Jesús atendió su ruego, que «fue su medicina» (v. 4), y resucitó a su amigo Lázaro. Del mismo modo, continúa el poeta diciendo en el segundo cuarteto, la ciudad de Cádiz, vencida por el contagio, suplica a la Imagen peregrina de Jesús la curación contra la peste «el mal enfurecido» (v. 7). En el primer terceto, utilizando el poeta la personificación, contemplamos cómo llora Cádiz afligida por su pena; en tanto que para alcanzar su apasionada súplica intercede la Magdalena con Cristo. Termina el poema en los dos últimos versos del poema valiéndose el autor de varias metáforas tópicas. En primer lugar hace alusión al contraste entre el pasado mundano y el presente de la conversión de la Magdalena, quien cambió su «nieve en fuego», donde la nieve significa muerte y el fuego su posterior ardiente amor. Y en segundo lugar, en relación a la ciudad de Cádiz, al contrario Magdalena convierte «en nieve todo el fuego», consiguiendo con su intercesión que desaparezca el contagio de la peste.

Don Luis López Morillo, Notario mayor de la Audiencia Eclesiástica.
Corpus poético, n.º 23. 4
Busca Moisés en la piedad divina

¹⁵¹ Con esta expresión el poeta está aludiendo a la conocida dulzura del canto de las sirenas que significa la curación de la peste, frente al horror que ésta había ocasionado en la ciudad.

Soneto:

Se pueden distinguir dos apartados muy bien delimitados en este soneto. Los dos cuartetos, en los que Moisés ruega a Dios que tenga misericordia con su pueblo; los dos tercetos, donde se invoca la intercesión de Jesús y de la Magdalena para que libre a la ciudad de Cádiz de la peste. En los dos cuartetos de este poema, el poeta hace alusión a la historia de Moisés y la serpiente de bronce, que se narra en el Libro de los Números en el capítulo 21 ,4-9. En ella se cuenta cómo el pueblo de Israel habló contra Dios y contra su profeta Moisés, cuando caminando hacia la Tierra Prometida se desanimaron por el cansancio y la falta de comida. Entonces el Señor les envió serpientes venenosas que mordieron al pueblo, muriendo muchos hebreos. Ante el castigo, Moisés se convierte una vez más en intercesor a favor del pueblo, y Dios le ordena que coloque una serpiente venenosa sobre un mástil para que todo el que haya sido mordido y la mire, viva. Luego Moisés hizo una serpiente de bronce y la puso sobre un mástil, para que si alguien había sido mordido por una serpiente, mirara fijamente la serpiente y viviera. La serpiente de bronce vuelve a mencionarse en el Evangelio como tipo de Cristo clavado en la cruz, causa de salvación para cuantos dirigen a Él su mirada con fe (Casciaro, Tomo I, 2006: 688). «Como Moisés levantó la serpiente en el desierto, así es preciso que sea levantado el Hijo del Hombre, para que todo el que crea tenga vida eterna en él» (Jn 3, 14-15).

La acción intercesora de Moisés consiguió vencer el mal que mataba a los hijos de Israel. Por tanto, el poeta desea que esta situación feliz le suceda también a la ciudad de Cádiz. Y así en los dos tercetos, del mismo modo la ciudad busca ayuda en Jesús, y para que llegue pronto el remedio invoca a Magdalena «dulce Sirena» (v. 13), quien consiguió el perdón del Señor por haber amado mucho «siendo favor lo que antes peste, y fuego» (v. 14).

En estos sonetos que acabamos de comentar, tercer tipo temático propio de la literatura, se puede observar la imagen de María Magdalena como poderosa intercesora ante Jesús. Jesús Nazareno y María Magdalena son los dos Patronos de la ciudad de Cádiz. Sin embargo, los poetas para conseguir la ayuda de Jesús Nazareno en favor del Pueblo, acuden a María Magdalena como intercesora, quien con sus lágrimas y su gran amor a Cristo alcanzó de Él el perdón de sus pecados e incluso que resucitara a su hermano Lázaro, que había muerto.

Asimismo, hemos observado en varios de estos sonetos religiosos la identificación de Cádiz con una «Sirena». La palabra «Sirena» es un término pagano. Las sirenas son

criaturas marinas mitológicas pertenecientes a las leyendas y al folclore. La entrada de las sirenas en el repertorio de la simbología cristiana se debió a los Padres de la Iglesia. Fue Tito Flavio Clemente (150-216) quien practicó una síntesis entre la nueva religión y la tradición cultural pagana, el primero que utilizó la imagen de Ulises atado al mástil en clave cristiana: el mástil como *antenna crucis*, a la cual el cristiano debe atarse para atravesar la vida de sus peligros y tentaciones; en consecuencia, las sirenas se convierten en el símbolo del naufragio en los placeres y los vicios (Pena, 2007: 124).

CONCLUSIONES

Introducción

Hemos de destacar, como una aportación fundamental de nuestra tesis, que se trata de la primera vez que se lleva a cabo un estudio comparativo entre la pintura y la poesía sobre la Magdalena en el Siglo de Oro, además de incluir un análisis histórico-teológico de la santa. Como hemos podido comprobar a lo largo del presente trabajo de investigación, la imagen de María Magdalena ha tenido una larga y compleja historia. Su figura fue interpretada de forma diferente según el cristianismo oriental y el occidental. En el cristianismo oriental María Magdalena destacó por su cercanía a Jesús y fue considerada casi como un apóstol más, mientras que en occidente triunfó la idea de María Magdalena como mujer pecadora que se redime una vez que conoce a Jesucristo y pasa a ser penitente. Y así dejó su lugar de discípula y de líder, abandonó su papel de testigo privilegiado de la Resurrección y no se le reconoció su papel de intermediaria entre el Maestro y su primera comunidad. Pasó a ser la mujer pecadora, la que se arrepiente y cuyo destino sería un modelo para seguir de cambio de vida, hasta las declaraciones actuales de la Iglesia Católica con los papas Pablo VI, Juan Pablo II y Francisco. Se le retiró entonces el adjetivo de «penitente» y se hizo hincapié en que fue la primera testigo ocular de Cristo resucitado y de dar testimonio de él ante los Apóstoles.

Conclusiones históricas

Aunque la historicidad es un problema bastante complejo, podemos esbozar algunos rasgos de la figura histórica de María Magdalena:

1. Sabemos que era oriunda de Magdala, una importante y gran ciudad en la orilla noroccidental del Lago de Genesaret, en la región de Galilea.
2. En cuanto a su posición económica, María Magdalena parece haber gozado de buena fortuna, pues asistió con su dinero al grupo de discípulos. Desde hace dos mil años está en boga la tradición de la riqueza de esta mujer. Incluso, para san Jerónimo, María Magdalena habría reinado sobre los habitantes del castillo de Magdala.
3. Fue liberada por Jesús de una grave posesión. No sabemos bien cuáles fueron sus pecados. Los siete demonios expulsados de ella, como relata el evangelista san Lucas, han sido interpretados de distintas maneras. Carlo María Martini, en su obra *María Magdalena*¹⁵², intentando comprender el tipo de enfermedad, afirmó la existencia de cuatro causas posibles: una desviación sexual, era una prostituta; una desviación psicológica, una fuerte depresión; una tercera vía, más espiritual, consistiría en prácticas de idolatría y hechicería; y finalmente, una grave enfermedad. Sin embargo, al curarla Jesús, no se reintegró a la sociedad sino a su grupo.
4. María Magdalena es señalada como la figura más importante del grupo de discípulas, siendo citada casi siempre en primer lugar, así como Pedro lo fue del grupo de varones.
5. Junto a las demás mujeres, mientras los discípulos varones desaparecen de escena cuando Jesús es prendido, crucificado y llevado a la sepultura, ella permanece cerca de él, mostrando un gran valor y fidelidad.
6. Es la primera que ve a Cristo resucitado y es encargada de comunicarlo a los Apóstoles. De este modo, el que una mujer tenga el rango de testigo en una

¹⁵² Una recensión de esta obra de C. M. Martini, realizada por el doctorando, fue publicada en la revista *Imago*, n.º 11, 2019, Universidad de Valencia, pp. 195-198.

sociedad patriarcal en la que su testimonio tenía un valor secundario, es la prueba de la veracidad de la historia narrada.

7. María Magdalena fue una mujer con una relación más intensa con Jesús que la que tuvieron las otras discípulas. Esto no quiere decir, como a veces se ha manifestado, que hubiera habido una relación matrimonial entre ambos. Esto no es posible demostrarlo basándose en los textos evangélicos.
8. Históricamente, por los Evangelios, no se puede identificar a María Magdalena con María de Betania y con la mujer «pecadora» de Lucas.
9. La polémica entre una única protagonista o tres distintas no afectó al arte.
10. María Magdalena fue conocida durante buena parte de la época medieval, en Occidente, por los teólogos latinos como «Apostolorum apostola», Apóstol de los apóstoles, al ser la primera en dar a conocer la resurrección del Señor. En cambio, en Oriente, la denominaron «Isapostoles», igual que un Apóstol.

Conclusiones generales

La figura de la Magdalena cruza la cultura religiosa del Siglo de Oro en múltiples versiones y en un complejo sincretismo, tanto pictórico como poético. Las imágenes de la Magdalena reflejan distintas etapas de la piedad y sensibilidad de cada época, que intentan eternizar distintos momentos de su vida: antes de su conversión, prototipo de pecadora arrepentida, junto al Calvario, testigo de la Resurrección... Asimismo, se ha visto en María Magdalena un símbolo del Barroco europeo, pasando a ser ejemplo emblemático de la pecadora arrepentida y tema de sermonarios y tratados de ascética.

Llama la atención la correspondencia entre los tipos iconográficos de la pintura y los tipos temáticos de la poesía. La Magdalena es representada en los poemas como los pintores la muestran en sus cuadros, pudiéndose considerar algunos poemas por su composición y colorido como trasunto fiel de algunos cuadros de la época. Asimismo, hay que añadir a lo afirmado anteriormente que también pudo influir la poesía en la pintura, ya que ambas representaciones artísticas tuvieron fuentes comunes: los Evangelios y las leyendas. Por otro lado, la estrecha relación entre pintura y poesía se acentúa más en el siglo XVII, tras la Contrarreforma. Tanto la pintura como la poesía reflejan la confusión histórica de las tres mujeres bíblicas (María Magdalena, la pecadora de Lucas y María de Betania) que se identifican en la imagen de la santa que conocemos con el nombre de María Magdalena. Ambas manifestaciones artísticas nos muestran la iconografía de María Magdalena desde antes de su conversión hasta el momento en que se le aparece Cristo resucitado, además de su llegada a Marsella, su vida como penitente retirada en el desierto y su muerte. Asimismo, serán los Evangelios canónicos, los textos profanos y las leyendas, sobre todo la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, las fuentes que inspirarán las obras de pintores y poetas. Por otro lado, será especialmente a partir del Concilio de Trento, segunda mitad del siglo XVI, cuando pintura y poesía se conviertan en una herramienta en la lucha contra la Reforma de Lutero al mostrar el arrepentimiento de la Magdalena para alcanzar el perdón, propio del Sacramento de la Penitencia. Así en la poesía nos encontramos con sonetos de corte petrarquista, pertenecientes al llamado neoplatonismo cristiano, influidos por el espíritu

de la Contrarreforma, que darán a la idealización platónica del amor un carácter menos sensual y mucho más espiritualista, encontrándonos con el estereotipo de la Magdalena arrepentida, preferido por el arte postridentino.

Las agudezas chistosas se introdujeron en la poesía religiosa del Siglo de Oro, donde se ofrece en algunos poemas un tratamiento más atrevido y burlesco de María Magdalena, alcanzándose un doble sentido de las palabras que no hallamos en la pintura. También se compusieron romances en el siglo XVII sobre la Magdalena del escultor Pedro de Mena, expuesta en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, que constituyen un ejemplo de poesía efrástica. Además, hemos localizado también poemas que muestran la acción intercesora de María Magdalena para librar a la ciudad de Cádiz del contagio de la peste en el siglo XVII, que creo constituyen un tipo temático sobre la santa no estudiado aún por la crítica.

Aproximación a las semejanzas y diferencias entre pintura y poesía

1. La combinación de varias historias bíblicas en una sola obra

En algunas obras de la pintura, apartándose de los Evangelios, hemos observado cómo se unen varios tipos iconográficos en uno solo, como sucede con la *Última Cena* de Gil de Siloé, donde aparece también María Magdalena arrodillada a los pies de Cristo como en la *Unción*, debido quizás a la importancia de la Magdalena como discípula de Jesús. Del mismo modo, en la poesía, en un mismo poema se narran las unciones a Cristo en los pies y en la cabeza, dos tipos temáticos distintos, como se puede apreciar en el soneto de Fray Antonio Camos que hemos analizado.

2. Los atributos, objetos y paisajes que identifican a la Magdalena

En las representaciones de María Magdalena, hay que señalar la aparición de más atributos en la pintura que en la poesía. Los cabellos y las lágrimas suelen ser los atributos o elementos caracterizadores de María Magdalena que aparecen con más frecuencia en la poesía, siendo las lágrimas que vierte de sus ojos convertidos en fuentes, en algunos textos con una presencia redundante e hiperbólica, consecuencia de la conciencia de pecado y de la necesidad de arrepentimiento y conversión de la sociedad de aquella época; y los cabellos, símbolo de la sensualidad. En cambio, en la pintura del Siglo de Oro la representación de la Magdalena prolifera como «mirrófora» y «penitente». Ahora bien, en el siglo XVII el jarro de ungüentos perderá gradualmente su preponderancia y quedará relegado por los símbolos de la penitencia. En la pintura aparecen además otros atributos, objetos y lugares, algunos de ellos ausentes muchas veces en la poesía, como la Magdalena con la calavera y el libro en sus manos, el crucifijo, la estera y el cilicio como símbolos de penitencia; la corona de espinas y los clavos (alusivos a la Pasión de Cristo); la serpiente (símbolo del pecado); los huevos de pascua (en la iconografía ortodoxa); la hiedra extendiéndose hacia el cielo (símbolo de

la vida eterna), que también se puede observar en la poesía (el soneto que hemos comentado de fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal). En la pintura, otros objetos identifican a la Magdalena y hacen referencia a su vida antes de su conversión como las joyas, los vestidos lujosos, el espejo como reflejo de la vanidad, el cuidado corporal y los instrumentos musicales. En cuanto al paisaje, la pintura lo dibuja a través de los colores, mientras que la poesía lo describe a través de las figuras retóricas. En la pintura, en la época de penitencia de la Magdalena nos encontramos con el desierto y la cueva; en cambio, en su encuentro con Jesús resucitado se describe un huerto o jardín con palmeras y otras plantas cargadas de simbolismo. También en la poesía localizamos a la santa en el desierto al que se retiró, y al cual rechazaba en el pasado. Por último, María Magdalena suele aparecer en la pintura sosteniendo con su mano derecha junto a su pecho una flor blanca de nardo, con la que alude al perfume de nardo puro con el que ungió los pies de Jesús.

3. La vestimenta de la Magdalena

En la pintura, antes de la Contrarreforma, suele mostrarse el desnudo de María Magdalena, muy arreglada como una gran Dama sobre todo en la pintura flamenca; con vestidos suntuosos y a la usanza de la época, con perlas y ropajes ornamentales. Sin embargo, esta representación contrastará después con las de la Contrarreforma, según las normas del Concilio de Trento, y aparecerá tapada con telas, sin detalles y sobre todo de medio cuerpo sin mostrar las piernas, aunque el decoro escapa a las indicaciones de Trento en la *Magdalena penitente*. Por otro lado, la vestimenta varía según se la represente antes de su conversión o después de la penitencia en la cueva de Saint-Baume, adonde se retiró según la *Leyenda dorada*. En su período de vida mundana aparece con aspecto de cortesana, poniéndose de manifiesto la vanidad femenina a través de un riquísimo vestido, mangas cuchilladas y guantes, peinado llamativo, pendientes, acompañándola el peine de marfil y el espejo. En cambio, retirada como penitente en la cueva se la ve acostada y semidesnuda o vestida con el manto dorado de su largo pelo rubio, resultando menos casta, constituyendo el tema de la Magdalena un pretexto para excitar la sensualidad. También en la vestimenta encontramos la oposición entre las tonalidades claras y oscuras como el blanco de la camisa de Marta frente al rojo bermellón de María, que estaría relacionado con la

oposición entre vida contemplativa y vida activa, oposición muy debatida entre los humanistas. En cuanto al color de la indumentaria de María Magdalena son el rojo de la túnica y el verde del manto los dos colores más repetidos. Para muchos investigadores el color verde sería utilizado por el pintor como símbolo de la esperanza de la resurrección, y el caso del rojo estaría ligado a su participación en los hechos de la Pasión. En cuanto al amarillo dorado, este color mostraría a María Magdalena como conocedora de la verdad revelada. Y haciendo alusión a su vida de eremita es representada con una túnica de color pardo.

4. El retrato de la Magdalena

En general, en el retrato de la Magdalena hemos observado una dualidad. Por una parte, nos encontramos con la santa erotizada; por otra, con la gran desengañada del amor carnal.

En la poesía, el poeta va a describir a María Magdalena a través de la etopeya y de la prosopografía. El acierto plástico se encuentra, más que en la propia designación de los colores, en la adjetivación. De ahí el uso de los epítetos, encontrándonos con poemas con una gran sugestión colorista. Y así como el pintor lleva a cabo la descripción de la Magdalena con los colores, el poeta lo hace a través de distintos recursos literarios, como el símil, las distintas metáforas, la perífrasis, el hipérbaton, la elipsis. Los contrastes o antítesis en los poemas nos recuerdan el recurso del claroscuro en la pintura barroca.

En su retrato de la Magdalena, el poeta destaca sobre todo el cabello largo, la larga melena. En uno de los símiles renacentistas más empleados, los cabellos son como ligaduras o redes que atan las voluntades de los amantes. Se trata del atributo más reseñable con su gran fuerza erótica, tratado profusamente también en la pintura, en la que aparece con el pelo recogido y recortado con lazos y piedras preciosas. Para el poeta, los cabellos son rubios como el oro de Arabia, que seduce por su brillantez. Son hebras, madejas de oro, que envuelven el cuello, oro dibujado sobre el marfil del cuello, que componen la descripción física de la mujer que nos recuerda la *Descriptio puellae* petrarquista. En la pintura barroca española María Magdalena es representada con una larga cabellera, cuya forma varía según el momento de su vida. En su conversión lleva una larga y cuidada melena, pero al final de su vida penitente la encontramos con una melena salvaje y descuidada que tapa su desnudo cuerpo por influencia de santa María Egipciaca. Al ser

identificado el color dorado con la realeza y la belleza en el Barroco, los cabellos de María Magdalena serán rubios y no oscuros tanto en la pintura como en la poesía.

Entre los poemas, en un soneto religioso-burlesco sobre la Unción en el que se critica a los boticarios, Quevedo convierte a María en un modelo para ser imitado por ellos. Otros retratos nos ofrecen la visión triste de llanto que aviva con las lágrimas el color del rostro. Los ojos serán verdes; y la piel, blanca nieve. La boca se perfila con el contraste de coral y perlas.

En la pintura, del mismo modo que el simbolismo de los atributos, la postura y los gestos de los personajes facilitan la explicación de las imágenes de la Magdalena desde la Edad Media. Además del ademán de rezar con las manos levantadas para representar oración, las Magdalenas podían ponerse la mano en el corazón expresando sinceridad, interioridad y aceptación. Otras posturas pueden explicar distintas actitudes de la Magdalena, como la meditación representada por una mujer de grave aspecto, la mano apoyada en la barbilla y el codo sobre un libro. Quizás el gesto más importante de la Magdalena que podemos observar, tanto en la pintura como en la poesía, sea su postura de rodillas, una posición que representa humillación; la Magdalena se convierte en la imagen del penitente en el momento de recibir el perdón que se alcanza al recibir el Sacramento de la Penitencia.

5. Los tópicos y comparaciones de la Magdalena y de Cristo

En primer lugar, hay que señalar algunos tópicos literarios y comparaciones sobre la Magdalena que tratan los poemas que hemos localizado del Siglo de Oro. En la poesía, María Magdalena será «nuevo Fénix de amor», le dice el Redentor, si ella ama como dice; Magdalena va a renacer de sus propias cenizas con amor, purificando así sus pecados. Un tópico literario bastante frecuente en nuestra poesía del Siglo de Oro que encontramos en la iconografía sobre la Magdalena es el de la Travesía del amor *Navigium amoris*, en el que se relaciona la vida de María Magdalena y la navegación o se la compara, a través de una metáfora naval, con una galera. Asimismo, sirviéndose de personajes clásicos, el poeta compara a la Magdalena con tres mujeres griegas cortesanas: Laida, Lais y Lamia, que se caracterizaban por su mala vida. También, con bastante frecuencia el poeta utiliza el símbolo del ciervo, que arranca de la Biblia y de la tradición literaria profana, comparando a la Magdalena con una cierva herida que ha ido

a buscar a Cristo, el cazador, y que busca el agua de la fresca fuente para su alivio y descanso. Del mismo modo, describiendo una cacería, la poesía identifica a la Magdalena con un ave de rapiña que cae herida a los pies de un cazador, que representa a Cristo. En algunos poemas el poeta, para referirse al modo de ser de la Magdalena en su pasado de pecado, utiliza varias imágenes por medio de sendos epítetos para compararla con el pedernal y el potro: «duro pedernal» y «potro cerril». En la descripción física de la Magdalena, la poesía evoca la *Descriptio puellae* petrarquista, es decir, la descripción idealizada de la amada según el canon de belleza femenina de la época. Por el contrario, en algunos poemas se recrea el tópico románico del *Ubi sunt*, que alude a la fugacidad de la belleza física de la Magdalena e invita al arrepentimiento, un *Carpe diem* a lo divino, para aprovechar el tiempo y convertirse siguiendo el ejemplo de la Magdalena. Por otro lado, María Magdalena es comparada en la poesía con la hiedra que sube por el árbol que es Cristo. En cuanto a la pintura, algunos artistas que tratan el tópico del *Noli me tangere* ofrecen una lectura simbólica del tema al transformar el espacio del encuentro entre Cristo y la Magdalena en un *Locus amoenus*, un jardín con palmeras y otras plantas cargadas de simbolismo.

En segundo lugar, hay que añadir a las comparaciones de la Magdalena las que también hemos analizado sobre la imagen de Cristo en la poesía, como la del cazador, que representa a Cristo y que hierde de amor a la Magdalena. Cristo también se presenta como un «médico perfecto» al que acude herida la Magdalena. Y con Cristo médico se entreteje el concepto de Cristo abogado, defensor de la Magdalena ante los fariseos. En algunos poemas se compara a Cristo con el árbol de la vida, el de la inmortalidad, que se menciona al principio del Génesis. Episodio central tanto en la pintura como en la poesía es el tema recurrente del *Noli me tangere*, en el que nos encontramos con la imagen de Cristo comparado con un hortelano o jardinero evitando todo contacto con la Magdalena. Relacionado con el tópico del *Navigium amoris*, el poeta compara a Cristo con el gran Piloto, quien la salva del amor mundano. Incluso María Magdalena, a través de una metáfora, nos dice que quiere tocar a Cristo a quien llega a llamar «el cándido celaje».

6. Las citas bíblicas y clásicas en la poesía del Siglo de Oro sobre la Magdalena

En la poesía del Siglo de Oro sobre María Magdalena los poetas se sirven tanto de figuras bíblicas como clásicas, llevando a cabo una vulgarización poética de la Sagrada

Escritura y poniendo de manifiesto su erudición clásica. De las alusiones bíblicas, aparte de los Evangelios (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), nos encontramos con otras citas del Nuevo Testamento y numerosas referencias al Antiguo Testamento, de las que vamos a destacar como ejemplo las siguientes:

1. San Pablo (1 Cor 12, 28), al expresar que las lágrimas de la Magdalena bañan los pies de Cristo, que es su cabeza. Se trata de una referencia del poeta a la imagen de san Pablo, según la cual Cristo es la cabeza y su cuerpo, la Iglesia, a la que los cristianos se incorporan por el Sacramento del Bautismo.
2. Génesis 3, 21-24, al compararse a Cristo con el árbol de la vida, que da la inmortalidad. También Gen 28, 12-13, cuando se afirma que el pie que le da Cristo a María es la escala por la que se unen tierra y cielo, imagen que alude a la escena bíblica de la escala en el sueño de Jacob.
3. El poeta evoca a través de una perífrasis al rey David a quien llama «el pastor de Belén», del que dice ojalá tuviese como él la inspiración poética para cantar las obras admirables que en Magdalena hizo el amor sacrosanto.
4. Se ha comparado la actitud de la Magdalena, tras su conversión de «no querer ya más cabello al viento» y ponerlos a los pies de Cristo, con la del hijo del rey David, Absalón, a quien huyendo de su padre con el cabello suelto y esparcido montado en un mulo, se le enganchó la cabeza en una encina perdiendo la vida en el bosque de Efraín, al este del Jordán.
5. Jeremías 2, 13, donde María Magdalena utiliza la imagen de las cisternas y la fuente viva que aparece en este profeta.
6. Núm 21 8-9. Cómo Moisés consiguió vencer el mal que mataba a los hijos de Israel (La serpiente de metal). El profeta había sido en la antigüedad intermediario, intercesor ante Dios por el pueblo. Por tanto, esta situación feliz desea el autor que le suceda también a la ciudad de Cádiz por intercesión de la Magdalena.
7. Los Salmos: Sal 135 16-17, en cuyos versos el salmista realiza una sátira contra los ídolos. Sal 51, 19, el Salmo «Miserere», en el que se afirma que el verdadero sacrificio que Dios quiere es un corazón arrepentido.

En cuanto a las referencias clásicas, señalar: 1. La comparación de los cabellos de la Magdalena con la magnífica cabellera de la princesa Berenice, quien fue transformada en una constelación. 2. Asimismo, exhortando el poeta a su Canción para que sea humilde y no le suceda como le ocurrió a Ícaro «el joven temerario», quien se

precipitó en el mar (comprobar ambas alusiones en la *Canción* de Bartolomé Leonardo Argensola).

Para finalizar, destacar las aportaciones singulares de nuestra tesis sobre la imagen de María Magdalena en el Siglo de Oro: por un lado, en pintura, la influencia de Rubens en dos pintores malagueños del Siglo de Oro (Miguel Manrique y Anónimo andaluz); así como también la de Juan Correa de Vivar y Juan Bautista Maíno en dos vidrieras del Camarín de la iglesia de la Victoria de 1971. Y por otro, en poesía, los poemas del Siglo de Oro que hemos localizado y comentado en el capítulo tercero de la tesis, y que hasta el día de hoy la mayoría no han sido analizados por la crítica.

Asimismo, consideramos importante señalar que los estudios que hemos realizado en nuestro trabajo de investigación están abiertos a nuevos análisis. Concretamente, hay un grupo numeroso de poemas del Siglo de Oro sin analizar que hemos localizado y que aparecen en el Catálogo de otros poemas sobre la Magdalena (Apéndice documental II).

Índice de figuras

Capítulo I

Figura 1: *Magdalena penitente*, Pedro de Mena, 1664, madera policromada, 171 x 52 x 61, Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Figura 2: *Cristo con el fariseo*, Iglesia del Salvador, San Petersburgo (1883-1907), mosaico.

Figura 3: *La boda de María Magdalena con Juan Evangelista*. Dos Manuscritos de *Der Saelden Hort* (1298). Izquierda: *Codex Vindobonensis* 2841, de 1390 (Viena). Derecha: *Codex san Georgen* 66, ca. 1420 (Karlsruhe). Tomado de Haskins, 1996: 187.

Figura 4: *Icono de María Egipciaca acompañada por el monje Zósimo*, Anónimo, siglo XV, pigmentos sobre pergamino (Miniatura), British Library, Londres, U. K.

Figura 5: Portada del libro *El Evangelio de María Magdalena*, Apócrifo gnóstico, Ed. Obelisco.

Figura 6: *San Gregorio Magno, Papa*, Francisco de Goya, ca. 1798, óleo sobre lienzo, 191,50 x 116 cm, Museo Nacional del Romanticismo, Madrid.

Figura 7: Portada del libro *La leyenda dorada de Santiago de la Vorágine* (Vidas de Santos), Tomo II, Editorial Biblioteca Hispania.

Figura 8: *María Magdalena predicando desde un púlpito*. Manuscrito hecho en 1475-1476 en Brujas (Collection of mr. J. H. van Heek, Kasteel Huis Bergh, 'S-Heeren berg, 285).

Figura 9: *María Magdalena rodeada de prostitutas penitentes*, en la portada de una Regla de un refugio de París, impresa alrededor del año 1500. Tomado de Haskins, 1996: 203.

Figura 10: *Santa María Magdalena con un huevo rojo*. 2020. Utrech, Museum Catharijneconvent / Ruben de Heer

Figura 11: Portada del libro *El Código da Vinci* de Dan Brown.

Capítulo II

Figura 12: Fresco de la iglesia de San Próspero, Perugia, 1255, Fotografía del Ayuntamiento de *Perugia*.

Figura 13: *María Magdalena*, Jan van Scorel, 1530, óleo sobre lienzo, 66,3 x 76 cm., Rijksmuseum Amsterdam.

Figura 14: *Magdalena penitente*, Bartolomé Esteban Murillo, 1650-55, óleo sobre lienzo, 125 x 107 cm, Museo Nacional del Prado.

Figura 15: *La danza de la Magdalena*, Lucas van Leyden, 1519, Grabado, 44,9 x 33 cm, Rijksmuseum. Amsterdam.

Figura 16: *Marta y María*, Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1598, óleo sobre lienzo, 97,8 x 132 cm, Instituto de Artes de Detroit.

Figura 17: *Marta y María Magdalena*, Carlo Saraceni, 1605-1610, óleo sobre lienzo, 95 x 128 cm, Colección particular.

Figura 18: *La conversión de María Magdalena*, Artemisia Gentileschi, h. 1615-1616, óleo sobre lienzo, Palacio Pitti, Florencia.

Figura 19: *María Magdalena*, Otto van Veen, siglo XVII, óleo sobre tabla, 52 x 42 cm, Colección particular.

Figura 20: *Magdalena despojándose de sus joyas*, Círculo de Otto van Veen, siglo XVII, óleo sobre tabla, 42 x 35, Colección particular.

Figura 21: *La conversión de Santa María Magdalena*, Juan Correa, 1689, óleo sobre tela, 107,5 x 166 cm, Colección del Museo Nacional de Arte, México.

Figura 22: *Cristo en casa de Marta y María*, Jacopo Tintoretto, 1580, óleo sobre lienzo, 200 x 132 cm, Alte Pinakothek, Múnich, Alemania.

Figura 23: *Cristo en casa de Marta y María*, Jorge Manuel Theotocópuli, 1609-1612, óleo sobre tabla, 1,66 x 1,02 cm, Alejandro Shaw, Buenos Aires.

Figura 24: *Cristo en casa de Marta y María*, Diego Velázquez, 1618, óleo sobre lienzo, 60 x 103,5 cm, National Gallery, Londres, Reino Unido.

Figura 25: *Cristo en casa de Marta y María*, Joachim Beuckelaer, 1568, óleo sobre tabla, 126 x 243 cm, Museo Nacional del Prado. Madrid.

Figura 26: *Cristo en casa de Marta y María*, Johannes Vermeer, 1655, óleo sobre tabla, 160 x 142 cm, Scottish National Gallery, Edimburgo.

Figura 27: *Las tres Marías ante la tumba*, Nicolaus Haberschrack, 1470, óleo sobre tabla, Museo Nacional de Cracovia, Polonia.

Figura 28: *María Magdalena*, Rogier van der Weyden, 1452-1453, óleo sobre tabla, 41 x 34 cm, Museo del Louvre, París.

Figura 29: *María Magdalena*, Quinten Massys, h. 1520, óleo sobre panel, 85 x 73 cm, Museo del Louvre, París.

Figura 30: *María Magdalena*, Jan van Scorel, 1530, óleo sobre lienzo, 66,3 x 76 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Figura 31: *Cristo en la casa de Simón*, Jorge Manuel Theotocópuli, 1610, óleo sobre tela, 143,3 x 100,4 cm, Art Institute of Chicago.

Figura 32: *Última Cena*, Gil de Siloé, 1496-1499, escena del Retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores, Burgos.

Figura 33: *Comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo*. Pedro Pablo Rubens, 1618-1620, óleo sobre lienzo, 189 x 285, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Figura 34: *El convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo*, Miguel Manrique, 1642, óleo sobre lienzo, 2,77 x 5,69 m, capilla de San Julián de la Catedral de Málaga, España.

Figura 35: *La unción en Betania*, Johan Sadeler, 1570-1601, grabado de cobre plateado, 261 x 202,

Figura 36: *María Magdalena*, Antonio Allegri da Correggio, 1517-1518, óleo sobre tela, 38 x 30 cm, Museo propiedad de la Nacional Galllery de Londres.

Figura 37: *María Magdalena penitente*, Tiziano Vecellio di Gregorio, ca. 1531-1533, óleo sobre lienzo, 85 x 68 cm, Palacio Pitti (Florencia), Galleria Palatina.

Figura 38: *Magdalena penitente*, Gaspar Becerra (Atribuido), siglo XVI, óleo sobre tabla, 76 x 210. Procedencia: Segovia, Convento de Santa Cruz, de dominicos, sacristía; Museo de la Trinidad. Hoy en el Museo Nacional del Prado.

Figura 39: *Paisaje con María Magdalena penitente*, Cornelis Cort, 1573, aguafuerte y buril, 510 x 362 mm, Colección Lugt de la Haya.

Figura 40: *María Magdalena*, Doménikos Theotocópoulos, El Greco, ca 1580-1586, óleo sobre lienzo, 105 x 84 cm, Kansas-City. Nelson Galllery-Atkins Museum. Nelson Fund.

Figura 41: *Magdalena penitente*, Domenico Tintoretto, hacia 1598-1602, óleo sobre tabla, Musei Capitolini de Roma.

Figura 42: *Santa María Magdalena penitente*, Guercino, 1622, óleo sobre lienzo, 119,8 x 101,2 cm, Pinacoteca Vaticana. Roma.

Figura 43: *Magdalena penitente*, Pedro Pablo Rubens, ca. 1639. Colección Privada.

Figura 44: *Magdalena penitente*, Bartolomé Esteban Murillo (copia), ca. 1650-1665, óleo sobre lienzo, 123,2 x 108 cm, Museo Nacional del Prado. Madrid.

Figura 45: *El desembarco de santa Magdalena en Marsella*, Maestro de santa Magdalena, ca 1310. Fresco de la capilla de la Magdalena, Asís, San Francisco. Capilla inferior.

Figura 46: *María Magdalena conversando con los ángeles*, Giotto di Bondone, ca. 1320, fresco, Capilla de la Magdalena, Basílica de San Francisco. Asís.

Figura 47: *María Magdalena elevada por los ángeles*, Anónimo, Escuela alemana, ca. 1430, Museo Nacional de Varsovia.

Figura 48: *Éxtasis de María Magdalena*, Alberto Durero, ca 1504-1505, grabado, 213 x 144 mm. Biblioteca Alamy.

Figura 49: *Tránsito de la Magdalena*, Anónimo (copia de Claudio Coello), Finales del siglo XVI, óleo sobre lienzo, 190 x 120 cm, Museo Nacional del Prado. Madrid.

Figura 50: *Un ángel trae la sagrada comunión a María Magdalena*, Lorenzo Di Credi, ca. 1510, temperas, 51 x 38 cm, Christian Museum, Esztergom. Hungría.

Figura 51: *La última comunión de la Magdalena*, Francesco Vanni, Finales del siglo XVI, Santa María de Carignano, Génova.

Figura 52: *María Magdalena liberando a un prisionero*. De una página que ilustra sus milagros en un manuscrito italiano, probablemente veneciano, de la primera mitad del siglo XIV. Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana (Haskins, 1996: 141).

Figura 53: *Muerte de santa Magdalena*, Jaume Huguet, 1465-1470, relieve de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla, 244,3 x 146,2 x 9 cm, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Figura 54: *La muerte de María Magdalena*, José Antolínez, ca. 1667, óleo sobre lienzo. Colección particular, The Picture Art Collection Alamy.

Figura 55: *La muerte de María Magdalena*, Alonso Cano, 1645-1650, dibujo, Museo Meadows de Dallas.

Figura 56: *Magdalena al pie de la cruz*, Jacobo Matham, 1601, grabado antiguo del siglo XVII, 278 mm x 189 mm.

Figura 57: *La crucifixión de Cristo*, Lucas Cranach el Viejo, ca .1500, óleo sobre tabla, 85,5 x 62.o cm, Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires.

Figura 58: *La Crucifixión*, Juan de Flandes, 1509-1519, Museo Nacional del Prado. Madrid.

Figura 59: *La Crucifixión*, Jacob Cornelisz van Oostsanen, ca. 1507-1510, óleo sobre tabla, 105 x 88,4 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Figura 60: *El Calvario*, José de Ribera, 1618, óleo sobre lienzo, 336 x 230 cm, Colegiata de Osuna, capilla de la Virgen de la Antigua, Sevilla.

Figura 61: *Lamentación ante Cristo muerto*, Juan Correa de Vivar, 1540-1545, óleo sobre tabla, 136,5 x 101,5 cm, Museo Nacional del Prado. Depósito en el Museo de Bellas Artes de Málaga.

Figura 62: *Lamentación ante Cristo muerto*, Maumejèan Hermanos, 1971. Vidriera, 2, 29 x 125 m. Camarín de la Virgen en la Iglesia de la Victoria (Málaga).

Figura 63: *Noli me tangere*, Giotto di Bondone, 1302-06, fresco, Capilla de María Magdalena (iglesia superior), Basílica de San Francisco. Iglesia superior. Asís.

Figura 64: *Noli me tangere*, Fray Angélico, h. 1440, fresco, 180 x 146 cm, Convento de San Marcos. Florencia.

Figura 65: *Cristo se aparece a María Magdalena*, Alberto Durero, 1510, grabado, 127 x 99 mm.

Figura 66: *Noli me tangere*, Tiziano, 1512, óleo sobre lienzo, 1,09 m x 91 cm, National Gallery, Londres.

Figura 67: *Cristo y María Magdalena en el sepulcro*, Rembrandt, 1638, 61 x 49,5 cm, Buckingham Palace, Londres.

Figura 68: *Pentecostés*, Juan Bautista Maíno, 1612-1614, óleo sobre lienzo, 285 x 163 cm, Museo Nacional del Prado. Madrid. No expuesto.

Figura 69: *Pentecostés*, Maumejèan Hermanos, 1971, Vidriera del Camarín del Santuario de la Virgen de la Victoria, 2, 29 x 125 m., Málaga.

Capítulo III

Figura 70: *María Magdalena rodeada de los instrumentos de la Pasión*. Anónimo, Inglaterra. Medios siglo XVII. Londres, Victoria and Albert Museum.

Figura 71: *Cristo se aparece a María Magdalena*. c. 1540-1550. El *Noli me tangere* está bordado en el capillo de una capa pluvial. Gouda, Oudkatholieke Parochie, H. Johannes de Doper.

Todas las imágenes citadas en el Índice de Figuras, y que hemos estudiado, son de dominio público, dada su antigüedad. Por consiguiente, se pueden utilizar en la Tesis, incluyendo la institución propietaria. Además hay que manifestar que no tienen un uso económico sino exclusivamente de investigación.

Apéndice documental 1

Para la redacción del Corpus poético hemos seguido en gran medida los *Criterios de edición de* «La edición del teatro de Lope de Vega: las “Partes” de comedias», Grupo de investigación PROLOPE, *Universitat Autònoma de Barcelona*, Bellaterra, 2008.

De acuerdo con los criterios de esta edición hemos modernizado la puntuación, la acentuación y las mayúsculas con el fin de facilitar la lectura, sin que estas alteraciones modifiquen la medida de los versos ni tampoco la rima.

En cuanto a las vocales, hemos actualizado su uso: duplicación de vocales, otras grafías latinizantes, y también se han separado las contracciones.

Hemos actualizado grafías según la norma ortográfica moderna:

1. FRAY AMBROSIO MONTESINO (1450-1514)

Romance de la santísima Magdalena.

Fuente: Dos versiones editadas por Márquez Villanueva (1987, pp. 196-201). Tomado de Bustos, A. (2015): «El romance de la sacratísima Magdalena de Ambrosio Montesino. Escritura (1485), Reescritura (1508) y censura», *Medievalia*, pp. 119-151.

Primera versión. Poema aparecido por primera vez en *Coplas sobre diversas devociones y misterios de nuestra santa fe católica* (Toledo, 1485). Edición del ejemplar de la British Library.

Para esta versión se conserva el octosílabo.

Este romance hizo fray Ambrosio Montesino en seis pausas o párrafos en gloria de la santísima Magdalena en cual compiló cuasi el misterio todo de su vida. Y el primero es de su conversión.

Por las cortes de la gloria,
y por todo lo poblado,
nuevas de la Magdalena

excelentes han volado:
que su corazón real
quien lo hizo lo ha mudado
en casa del fariseo
donde estaba convidado.
Los afeites temporales
por eternos ha trocado,
los dulzores transitorios
por hiel los ha condenado,
los arreos y atavíos
ha por lodo desdeñado,
los servicios y galanes
por ángeles ha trocado,
la música por suspiros,
por cilicios el brocado;
despidiose de sí misma
y de Dios se ha enamorado:
con alma hecha pedazos
le confiesa su pecado;
los ojos tornados ríos
del llorar demasiado,
los pies santos se refresca
con lágrimas que ha vaciado;
límpialos con sus cabellos
como de un rollo dorado:
retraída, no de cara,
que vergüenza la ha turbado.
¡oh dama de gran ventura!
¡quién te dio tan alto estado!:
que se precie Dios de ti
y ser quiera tu abogado.
Replicando tus virtudes
al que de ti ha murmurado:
ya te es Dios más conforme
que te fue el mundo pasado.
Sin servicios, sin trabajo,
tus culpas ha perdonado,
su reino dado por tuyo,
pues que a sí mismo te ha dado;
por el olvido del cielo

mil memorias te ha doblado.
Muéstranos tu corazón,
de qué son fue recuestado¹⁵³,
porque Dios a los que salva
en ti les dejó dechado¹⁵⁴.

Síguese el segundo párrafo en el cual se relata la milagrosa conversión de ella.

II

A mí, su sierva María,
por esta arte me ha sanado:
sabed que con unas voces,
de silencio muy callado,
despertó mi letargia
y me dio nuevo cuidado;
con unas voces secretas
hizo ilustre mi nublado,
con flechas de hierba fina
mis entrañas ha ganado:
nueva vida y nuevo amor
seguí nuevo de mi grado;
está en sus altas palabras
mi sentido encadenado,
la verdura de sus ojos
mi libertad ha robado.
Creí que es el paraíso
ver su gesto consagrado,
de bulto, de realeza,
reverendo, autorizado.
Mírome como cordero
no juez acelerado,
prometiome sus tesoros,
los cuales me ha revelado;
mas el más rico de todos
es verlo glorificado,
y oído cada hora,
como yo que estoy a su lado:
sus secretos y sus dones

¹⁵³ Pedido.

¹⁵⁴ Modelo.

de mí los ha confiado.

III

Mi hermano, que era difunto,
por mí fue resucitado;
de mi pan se desayuna,
que del mundo le es negado;
en mi posada se alberga,
cuando queda fatigado
del oficio de salvarnos
a que vino y fue enviado:
los hechos de cielo y tierra
en mi casa se han librado.

IV

La Virgen muy reverenda,
reina del cielo estrellado,
de mí se sirve y se precia
en la cruz del hijo amado.
Allí yo lloré la muerte,
de mi Dios crucificado,
y no es menos el desmayo
de la madre del finado.
Allí vi el cielo confuso,
y el aire escandalizado,
y todos cuatro elementos
sus conciertos han mudado.
Allí vi hecho tinieblas
el mundo y todo turbado,
al velo del templo roto
y al sol negro y eclipsado;
la luna se puso luto
y el grande mar ha bramado.
Vi las piedras quebrantarse
de sentir a Dios penado,
las esferas y planetas
sus oficios han cesado,
las águilas daban gritos

con san Juan que allí ha regado
la cruz santa con sus ojos.
¡Árbol bien fructificado
que dio las flores y el fruto
primero que fue plantado!
Las estrellas y los ríos
hanse allí desatinado,
por morirse su señor
como rey desamparado,
con voces roncadas crecidas
de dos ladrones cercado,
con un diluvio de sangre
afligido y angustiado.
Mas a mí, su sierva triste,
más me mata su costado,
que lo vi romper con lanza,
hasta el corazón rasgado,
el cual como fuente viva
sacramentos ha manado:
dos licores de agua y sangre,
precio y tesoro estimado.
Yo le puse en el sepulcro,
yo lo vi resucitado
en jardines de verdura,
después de lo haber buscado;
merecí, después de todo,
el don del apostolado.

V

En las islas de Marsella
su fe santa he predicado:
convertí los reyes de ella,
sus ídolos he quitado.
A yermos de triste vida
me retraje, que no hay prado,
mas terribles asperuras¹⁵⁵
y sitio desesperado;
aguas hierbas ni frutales

¹⁵⁵ Asperizas.

Dios en ellos no ha criado;
no tienen sombra, ni aves,
ni de comer un bocado;
su soledad tremebunda
mil dragones ha espantado,
mas onzas¹⁵⁶ y escorpiones
nunca faltan ni han faltado
y en lugar sus ruseñores
basiliscos han poblado,
y en lugar de algún rocío
de fuegos es abrasado;
el estruendo son rugidos
de aire descompasado,
por él vuelan mil serpientes
con furor arrebatado;
de víboras y de grifos¹⁵⁷
todo el suelo está cuajado,
de guijas y agudos cardos
este yermo es ladrillado,
y por setos de reguarda¹⁵⁸
de leones es cercado;
de las arpías crescentiles
cuanto nace es cercenado,
soledad es su compañía,
breñas¹⁵⁹ ásperas su estrado.
Aquí se entró esta señora
con corazón esforzado;
el silencio es su lenguaje
por sanar lo mal hablado;
las aguas y sus manjares
es un lloro muy sobrado;
agudas peñas la cama,
ropa el cierzo serenado;
éranle sus pies desnudos,
entre espinas por calzado;
mil cadenas despedaza
en su cuerpo delicado;

¹⁵⁶ Mamífero carnívoro, semejante a la pantera. Vive en determinados desiertos.

¹⁵⁷ Animal fabuloso, de medio cuerpo arriba águila, y de medio abajo león.

¹⁵⁸ Mirada cuidadosa.

¹⁵⁹ Tierras quebradas entre peñas y pobladas de maleza.

y por más siente que todo
la memoria del pecado:
y treinta años de esta vida
la santa ha perseverado.

VI

Mas de esta su ciudadana
el cielo no se ha olvidado:
que siete veces al día
ángeles la han visitado,
y en nubes de verde jaspe
su cuerpo han elevado;
la conorta el paraíso
con canto muy concertado.
Finalmente reina ahora
con el rey que es adorado
de todas las criaturas,
temido y glorificado.
Pues ruégale tú señora
Por mí, su siervo cuitado¹⁶⁰,
que te sirvo de este metro
y por quien me lo ha mandado:
Doña Inés la de Guzmán
cautiva de tu mandado.

Deo gracias.

Segunda versión. Poema publicado con el título de *Cancionero de diversas cosas de nuevo trovadas* (Toledo, 1508), de la Biblioteca Nacional Española.

Para esta versión conservamos el hexadecasílabo, separando cada hemistiquio con un espacio en blanco. Los espacios en blanco indican las distintas partes del romance.

Este romance de la sacratísima maría Magdalena compuso fray Ambrosio Montesino a instancia de la señora doña Inés de Guzmán

Por las cortes de la gloria, y por todo lo poblado,
de ti, noble Magdalena, maravillas han volado.
Dicen que tu corazón quien lo hizo lo ha mudado
en casa del fariseo, donde estaba convidado.

¹⁶⁰ Afligido.

Allí gozos temporales por eternos has trocado,
y los deleites del siglo como hiel has condenado;
los servicios y galanes has por ángeles dejado;
la música por suspiros, por cilicios el brocado¹⁶¹.
De ti misma te partiste y en tu Dios te has transformado,
al cual con dolor inmenso confesaste tu pecado.
Tus ojos tornados ríos de llorar demasiado,
sus pies santos refrescaste, con unguento muy preciado,
y luego los limpiaste con tu cabello dorado.
Retraída, no de cara, que vergüenza te ha turbado.
¡Oh mujer de gran ventura!, ¡Oh diferencia de estado!,
que en tu causa Dios del cielo es defensor y letrado,
replicando tus virtudes al fariseo malvado.
Ya te es Cristo más conforme que te fue el mundo pasado:
sin servicios, sin trabajos ha tus culpas perdonado,
porque sólo se contenta del corazón quebrantado.
Su reino dalo por tuyo, pues que a sí mismo te ha dado.

—Oh, sacrosanta señora, dinos cómo fue alumbrado
Tu precioso corazón con fervor acelerado,
porque Dios a los que salva en ti les dejó dechado.

—Mi corazón vagabundo, por los vicios derramado,
sabed que me fue compuesto, corregido y reformado.
Dios curó mi letargía¹⁶², y el dormir de mi pecado,
en mirarme de sus ojos con semblante mesurado,
y de la primera vista me puso nuevo cuidado,
y con sus luces secretas hizo claro mi nublado.
Con flechas de nuevo amor mis entrañas ha calado,
de sus palabras muy altas mi sentido fue trabado,
su gesto de paraíso ha mi libertad robado;
porque era todo divino, reverendo, autorizado,
prometiome los tesoros de su reino revelado.

—De mi pan se desayuna que del mundo le es negado
y en mi casa se conorta cuando queda fatigado
del oficio de salvarnos a que vino y fue enviado.

¹⁶¹ Decíase de la tela entretejida con oro o plata.

¹⁶² Antiguo: letargo.

—Con su madre vi su muerte y lo vi crucificado,
a do vi el cielo confuso y al sol escandalizado,
y la luna poner luto de color no acostumbrado,
y la cruz temblar del peso desigual, no limitado.
Adórote dije entonces, árbol bien fructificado,
que primero diste fruto que fueses aquí plantado;
bien mereces alto cedro ser de todos adorado,
pues que de tales diluvios te veo tan bien regado,
que son la sangre y el agua de ese divino costado.
¡Oh saludables corrientes!, ¡Oh venturoso pecado!,
que mayor es tu remedio que tu peligro pasado.
Yo lo puse en el sepulcro, yo lo vi resucitado,
y mi vista fue primera por haber perseverado,
y por esto se me dio el don del apostolado.

De los trabajos y penitencia y fin de la Magdalena.

—En las partes de Marsella la fe santa he predicado:
convertí las gentes de ella, sus reyes, su principado;
sus ídolos hice polvos, con celo deificado,
y di conmigo en los yermos, de sitio desesperado,
donde nunca se vio sombra, ni agua, ni verde prado;
no frutales, no lentejas, ni de comer un bocado,
mas copia de escorpiones y fuego descompasado.
Por él vuelan mil dragones, con furor arrebatado;
por los cardos pungitivos no quise traer calzado,
soledad fue mi compañía, y duras piedras mi estrado.

—Aquí se entró esta señora, con corazón esforzado,
con silencio por lenguaje, por sanar lo mal hablado;
de sus aguas deleitosas fueron lloro destemplado,
cadenas hizo pedazos en su cuerpo delicado,
mas mayor dolor le daba la memoria del pecado,
por cuya causa treinta años esta vida ha celebrado.
Mas de esta su ciudadana el cielo no se ha olvidado,
que siete veces al día ángeles la han visitado,
y en carros de nube clara, sobre el aire levantado,
a gustar el paraíso, con canto muy concertado,
finalmente reina ahora, con el rey que la ha criado.

2. ROMANCERO RELIGIOSO DE TRADICIÓN ORAL

Para la redacción de estos poemas hemos seguido la edición del libro *Romancero Religioso de Tradición Oral* de William H. González, Eypasa, S. A., Madrid, 1994. Se trata de una colección de romances documentados ya en el Siglo de Oro.

IV. Romances del Santoral

A. Santoral Bíblico

La Magdalena, pp. 455-461.

La Magdalena

70. *¡Quién tuviera tal fortuna!*

Poemas:

1. «¡Quién tuviera tal fortuna, tal fortuna y tal bondad, / Quién dijere esta oración todos, etc..».
2. «En la calle la Amargura mucha sangre se derrama, / En este mundo será rey y en el otro coronado».
3. «¡Quién fuera tan venturosa, sobre las aguas del mar, / sacaré un alma de pena y la suya de pecado».
4. «¡Quién tuviera la gran dicha para un alma salvar / con un lebrero que dice: “Para la Magdalena estaba”».
5. «¡Quién tuviera tal fortuna para la Gloria ganar / todos serán perdonados».
6. «En las calles de amargura mucha sangre se derrama, / ¡Mira la cruz de madera, que a ella te han de clavar!».

1.

¡Quién tuviera tal fortuna, tal fortuna y tal bondad,
como Magdalena tuvo cuando a Cristo fue a buscar!
Le buscaba en huerto en huerto en rosalito en rosal;
a la orilla una gran huerta vio un hortolanito estar.
—Hortolanito, hortolano, ¿Has visto a Cristo pasar?
—Sí, señora, que le he visto, antes del gallo cantar;
con una cruz a sus hombros que le hacía arrodillar.—
A la orilla de un río que le llaman Solazar,

allí arrodilló Cristo, no se pudo levantar.
Pasó por allí un sayón y le dijo esta razón:
—¡Levántate de allí, villano, si te quieres levantar.
¡Mira la sogá de esparto, con ella te han de arrastrar!
¡Mira las sogas de nudos, con ellas te has de azotar!
¡Mira la hiel (y vinagre), a te han de (dar a catar)!
¡Mira la cruz de madera que en ella te han de dejar!—

2.

En la calle l'Amargura mucha sangre se derrama,
la derrama un caballero que Jesucristo se llama.
¡Quién tuviera tal fortuna, quién tuviera tal bondad,
como Magdalena tuvo cuando a Cristo fue a buscar!
Lo buscaba en huerto en huerto en rosalito en rosal;
al cabo de una gran huerta un hortelano hallar.
—Hortelano, hortelano, dime la pura verdad:
si a Cristo has visto pasar.
—Sí, señora, sí le he visto, antes del gallo cantar;
lleva una cruz en sus hombros que le hacía arrodillar.
Al pasar un arroyito que le llaman Zarzamal
allí cayó Jesucristo, no se pudo levantar.—
¡Mira la sogá de nudos, con ella te han de azotar!
¡Mira la hiel y vinagre, que te han de dar a gustar!
—Caminemos, Virgen pura, caminemos para el Calvario.—
Ya le coronan de espinas, ya le clavan los tres clavos,
la sangre que de Él cae, cae en un cáliz sagrado,
y el hombre que la bebiera será bienaventurado.
En este mundo será rey y en el otro coronado.

3.

¡Quién fuera tan venturosa, sobre las aguas del mar,
como fue la Magdalena que a Jesús iba a buscar!
Le busca de huerta en huerta y de lugar en lugar;
al cabo de las tres vueltas vio un hortelano estar.
Le dijo si había visto a Jesucristo pasar.
—Por aquí pasó esta noche, los gallos querían cantar,
con una cruz en sus hombros que le hacían arrodillar.
Cada vez que el sayón tira Jesucristo al suelo cae—
Al pasar un río, un río que le llaman Zaradar
arrodilló Jesucristo no se pudo levantar.

El sayón que lo llevaba lo comenzó a castigar:
 —¡Levántate de ahí villano si te quieres levantar!
 ¡Verás la sogá de nudos, con la que te he de azotar!
 ¡Verás la hiel y vinagre, que te han de dar a catar,
 y la corona de espinas con que te han de coronar!—
 Pasó por allí su madre, llena de congoja y pena;
 con lágrimas de sus ojos iba regando las tierras.
 —¡Madres, las que tengáis hijos, ayúdenmele a buscar,
 que las que no los tengáis no sabéis de tanto mal!—
 Alzó los ojos al cielo le vio estar enclavado.
 —Baja, baja, Nicodemo, le quitaremos los clavos;
 primero los de los pies y luego los de las manos.—
 Quien esta oración dijere todos los viernes del año
 sacará un alma de pena y la suya de pecado.

4.

¡Quién tuviera la gran dicha para un alma salvar
 que tuvo la Magdalena para Cristo ir a buscar!
 Lo buscaba en huerto en huerto y en altar en altar,
 en capilla en capilla en rosal en rosal.
 Llegó al huerto de San Félix (.....)
 —¡Hortelano, Dios te guarde y a mí libre del mal.
 ¿Habéis visto por aquí a mi buen Jesús pasar?
 —Sí, Señora, sí, Señora, mal acompañado va.
 De judíos y judías va (.....)
 y un cordel a la garganta que de Él tirando van.
 Abreviemos más el paso
 que por presto que lleguemos ya lo habrán crucificado.—
 A los golpes del martillo la Virgen se ha desmayado.
 —¿Te quieres morir, mi alma, te quieres morir, mi amado?
 —¡No, Señora, no, Señora, (.....)
 —Yo me crié por esos mundos y cantaré la *juensanta*
 y aquel que la quiera oír yo se la diré de gracia.—
 Vuelve el Señor la cabeza y a San Juan le pregunta:
 —¿Quién es esa gran señora que tan dulcemente habla?
 —Nuestra esposa enamorada, (.....)
 —¡Calla, calla, Magdalena, que no te tengo olvidada!
 que en lo más alto del Cielo hay una silla juntada,
 cargada de serafines y ángeles que le acompañarán,
 con un letrero que dice: «Para la Magdalena estaba».

5.

¡Quién tuviera tal fortuna para la Gloria ganar
que tuvo la Magdalena cuando a Cristo fue a buscar!
Le buscan entre huerto y huerto, entre rosal y rosal,
entre maticas de asencio¹⁶³ y entre hojas de azahar.
En el huerto de Licencio vi un hortelano entrar.
—Hortelano, Dios te guarde, te libre de todo mal:
A Jesús de Nazareno ¿por aquí has visto pasar?
—Por aquí pasó, Señora, antes del gallo cantar,
con una cruz a sus hombros de madera muy pesada,
unos cordeles al cuello los judíos tirando van.
Cuando los judíos tiran, mi buen Jesús se desmaya.
—No desmayes, Jesús mío, que cerca está la posada.
Las tres Marías te aguardan;
la una la Magdalena, la otra Marta y su hermana,
la otra la Dolorosa que tantos dolores pasa.
¡Caminemos, caminemos, caminemos para el Calvario,
que por pronto que lleguemos ya lo habrán crucificado!—
Ya le clavan las espinas, ya le machacan los clavos,
ya vienen las tres Marías por los tres cálices sagrados
recogiendo la sangre que Jesús ha derramado.
La una limpia los pies, la otra manos y cara,
la otra recoge sangre que mi buen Jesús derrama.
¡Venid los que tengáis hambre que mi buen Jesús derrama.
¡Venid los que tengáis hambre que las mesas están puestas!
¡Venid los que tengáis sed, que las fuentes están abiertas!
¡Venid los que estéis malos, que la medicina es ésta!
Aunque tengan más pecados que arenillas tiene el mar
y matillas tiene el campo, delante de su presencia
todos serán perdonados.

6.

En las calles de amargura mucha sangre se derrama,
la derrama un caballero que Jesucristo se llama.
¡Quién tuviese tal fortuna, tal fortuna y tal bondad,
como Magdalena tuvo cuando a Cristo le buscaba!
Le buscaba en huerta en huerta de rosalito en rosal;
al cabo una grande huerta un hortelano hubo hallar.

¹⁶³ Antiguo: asenjo, planta.

—Hortelanito, hortelano, ¿has visto a Cristo pasar?
 —Sí, señora, que le he visto antes del gallo cantar,
 con una cruz a sus hombros que le hacía arrodillar
 y San Juan como era primo se la ayudaba a llevar.—
 A la pasada de un río que le llaman Solazar,
 allí arrodilló Cristo y no se pudo levantar.
 Pasó por allí un sayón y le dijo esta razón:
 —Levántate de allí, villano, si te quieres levantar:
 ¡Mira las sogas de esparto, con ellas te han de arrastrar!
 ¡Mira las sogas de nudo, con ellas te han de azotar!
 ¡Mira la hiel y vinagre, que te han de dar a gustar!
 ¡Mira los clavos y martillos, con ellos te han de enclavar!
 ¡Mira la cruz de madera, que a ella te han de clavar!

71. *Estaba la Magdalena*

Poemas:

1. «Estaba la Magdalena, sentada al pie de la cruz, / que de oro tiene el nombre y de plata está bordada».
2. «Camina la Magdalena un viernes por la mañana / de ropas y *craverinas*, de ángeles acompañada».
3. «Estaba la Magdalena al pie de la Cruz sentada, / y tú por la humildad la silla tienes ganada».
4. «Estaba la Magdalena al pie de la Cruz sentada, / y tú pó la humildá, la silla tienes ganada».
5. «Camina la Virgen pura, con su bendita compañá, / cercada de serafines, cuatro ángeles de la guarda».
6. «Camina la Virgen Pura con su bendita compañá / con un letrero que dice: “Para Magdalena estaba».

1.

Estaba la Magdalena, sentada al pie de la cruz,
 contemplando los tormentos que padeció el buen Jesús.
 —¿Quién es aquella mujer que tan dolorosa habla?
 —La Magdalena, Señor, que es una mujer mundana.
 —¡Calla, calla, Magdalena, no digas esa palabra,
 que en los reinos de mi Padre tienes la silla bordada,
 que de oro tiene el nombre y de plata está bordada.



2.

Camina la Magdalena un viernes por la mañana
por la calle la Amargura, arroyos de sangre lleva.
—¡Oh buen Jesús de mi vida! ¡Oh buen Jesús de mi alma!
a Pilatos disteis el ser y os dio la mayor lanzada,
y como soy mujer me dejasteis desconsolada.
—¿Quién es esa mujer que tan dulcemente me habla?
-Es la bonita Magdalena, la vuestra esposa y amada.
—¡Calla, calla, Magdalena, que no te tengo olvidada!
En lo más alto del cielo tienes la silla guardada
de ropas y *craverinas*, de ángeles acompañada.

3.

Estaba la Magdalena al pie de la Cruz sentada,
contemplando los tormentos que Jesucristo pasaba.
—Morir queréis, mi Señor, Padre de toda mi alma,
que habéis hecho un testamento que a todo el mundo le agrada;
a Longinos diste vista, dando la cruel lanzada,
a San Miguel dais el peso para que pese las almas,
a San Pedro dais las llaves para que las puertas abra,
cuando suban a los cielos los fieles a tus palabras,
a Santiago la bandera, defensor de las batallas
contra los perros judíos que tu nombre lo insultaban,
y yo, como soy mujer, me quedas desheredada.
—¡Calla, calla, Magdalena, que no te tengo olvidada!
En el Reino de los Cielos tengo una silla guardada,
que la perdió Lucifer por su soberbia inhumana,
y tú por la humildad la silla tienes ganada.

4.

Estaba la Magdalena al pie de la Cruz sentada,
contemplando los tormentos que Jesucristo pasaba.
—Morí querís, mi Señor, Padre de toda mi alma,
Qu´ habís hech´ un testamento qu´ a todo ´l mundo l´ agrada:
a Longinos distis vista, dando la crué lanzada;
a San Migué dais el peso para que pese las alma;
a San Pedro dais las llaves para que las puertas abra
a cuando suban a los cielos los fieles a tus palabra;
a Santiago la bandera; defensó de las batalla

contra los perros judíos, que tu nombre l'insultaban.

Y yo, como soy mujé, me quedas desheredada.

—Calla, calla, Magdalena, que no te tengo olvidada;

en el reino de los cielos teng' una silla guardada,

que la perdió Lucifé por su soberbia inhumana;

y tú pó la humildá, la silla tienes ganada.

5.

Camina la Virgen pura, on su bendita compañía,

hasta llegar a Belén a oír las misas del alba,

donde está el cáliz bendito y la hostia consagrada,

donde está la Magdalena, al pie de la cruz sentada.

—¿Quién es aquella mujer que tan dolorida me habla?

—Señora, es la Magdalena, la que anda en nuestra compañía.

—Dile que no tenga pena, que no la tengo olvidada,

que en lo más alto del Cielo tiene su silla guardada,

cercada de serafines, cuatro ángeles de la guarda.

6.

Camina la Virgen Pura con su bendita compañía

hasta llegar a Belén a oír la misa del alba.

—¿Dónde está el cáliz bendito y la hostia consagrada?

Allí está la Magdalena al pie de la cruz sentada

contemplando los martirios que Jesucristo pasaba.

Camina por esos mundos a predicar las *besandas*,

y yo, como soy mujer, me quedo desconsolada.-

Alzaba el Señor su rostro y a San Juan le preguntaba:

—¿Quién es aquella mujer que tan fugazmente habla?

—Aquella es la Magdalena, vuestra querida y amada.

—Cállate mujer, no llores, que no te tengo olvidada.

En la puerta de la Gloria tengo una silla sentada,

cerca de los serafines cuatro ángeles la guardan,

con un lebrero que dice: «Para Magdalena estaba».

3. 1. FRAY PEDRO DE MENDOZA

Tercetos de la Magdalena.

Fuente: *Cancionero General de la Doctrina Cristiana*. Hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586), pp. 44-45.

Edición: La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1964.

Cual suele al agua dulce el ciervo herido
correr, por remediar la flaca vida
así la Magdalena a Cristo ha ido,
con amoroso fuego va encendida
a mitigar su ardor que lleva ardiente, 5
y crece más la llama socorrida.
Ardiendo está en el agua su accidente,
que causan con llorar los ojos bellos
y para en pies de Cristo la corriente.
Dos caudalosos ríos nacen de ellos; 10
llueve la tierra sobre el claro cielo,
los ojos bañan, limpian los cabellos.
Sirve la boca de mostrar su celo,
las manos blancas con licor precioso
aplacan el calor, tiemplan el hielo. 15
Lo que era para vos más ponzoñoso,
mudose en dulce ya, y el sacro vuelo
da vida, de (sic) valor, da fin glorioso.
Vuestros dorados ray(o)s por el suelo
suelos, vuestro lugar, el cielo y tierra 20
testigos son de vuestro desconsuelo.
En altas breñas, riscos, dura sierra
firmado ya el perdón, de sí olvidada
al alma de venganza, al cuerpo guerra.
De llantos y asperezas quebrantada, 25
en largo tiempo cobró tal victoria
que fue su vida acá vida endiosada.
Los ángeles publican la memoria
subiendo el cuerpo al aire levantado
y llevan sus suspiros a la gloria. 30
Espejo en penitencia bien probado,

¿quién no se mira en vos, si estáis presente
al llanto y aspereza provocados?

Lucero Cristalino, sol ardiente
cuando despide el triste y gran nublado 35
que da la luz al mundo de repente.

Las negras nieblas que han acompañado
la noche oscura, de tinieblas llena
con vuestra caridad luz se han tornado.

Estrella y clara luz sois, Magdalena, 40
alma, sacad vos luz de este dechado,
publiquen vuestros ojos vuestra pena,
y digna gustaréis pan consagrado.

3. 2. FRAY PEDRO DE MENDOZA

Soneto de la Magdalena.

Fuente: *Cancionero General de la Doctrina Cristiana*. Hecho por Juan López de Úbeda (1579, 1585, 1586), pp. 45-46.

Edición: La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1964.

Con pecho varonil determinaste
dejar al mundo y su locura vana,
pareciéndoos ya mal la vida ufana
que tanto tiempo en él así gastaste.
Magdalena, cuán bien que lo acertaste,
pues la conciencia en el pecado insana
con penitencia y lágrimas se sana,
y esto en vuestro remedio procuraste.
Amor fue quien os puso en desventura,
olvidándoos de Dios y de su gloria,
guiada del deseo a rienda suelta.
Y amor fue quien os dio tanta hermosura
en el entendimiento y la memoria
con firme voluntad de dar la vuelta.

4. 1. RUY LÓPEZ DE ZÚÑIGA

Tercetos de la Magdalena.

Fuente: *Cancionero General de la Doctrina Cristiana* (1579, 1585, 1586).

Edición: La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1964.

El que abrasó tu pecho helado y frío
y enterneció tu alma empedernida
y de tus secos ojos hizo un río,
Magdalena sagrada, el que tu vida
hizo de muerte triste y tenebrosa 5
vida alegre, serena y escogida.
Y el que de descuidada, cuidadosa
te hizo el lermo corazón, moviendo
mueva mi pluma tarda y perezosa.
Que de otra suerte claramente entiendo 10
que no podré contar tantas hazañas
como de tus virtudes voy sintiendo.
Mueva mi pluma, mueva mis entrañas,
derrame ya mi canto tu victoria
por las regiones bárbaras y extrañas. 15
Dejándote vencer para más gloria
venciste tú al señor de cielo y tierra
dejándonos de amor perfecta historia.
Las armas e instrumentos de esta guerra
tus ojos en dos fuentes transformados, 20
el dolor que tu pecho santo encierra.
La pena de los años mal gastados
en que a tu Dios eterno has ofendido
fueron los instrumentos más preciados.
Su puro amor el alma te ha encendido, 25
que si tu amor humano le ha enojado,
con otro amor divino le has servido.
Con agua de tus ojos le has lavado,
si en mirar ofendido le has con ellos
sin que quede señal de lo pasado. 30
Toalla blanca fueron tus cabellos
con que sus pies divinos enjugaste

o quien pudiera ser o estar cabe ellos.
Las lágrimas de amor que derramaste,
al convite de Dios han de traerse 35
para poder triunfar como triunfaste.
El que llega a ganar vendrá a perderse
si no apercibe bien el aposento,
en que a mi Dios agrade recogerse.
Traiga de Dios amor, amor y aliento, 40
y en Dios se eleve, así será endiosado
siendo de Dios eterno dulce asiento,
y en sus divinas llamas abrasado.

4. 2. RUY LÓPEZ DE ZÚÑIGA

Soneto de la Magdalena.

Fuente: *Cancionero General de la Doctrina Cristiana* (1579, 1585, 1586).

Edición: La Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1964.

De la profana y deleitosa vida
fue al colegio apostólico llamada
la que en una ciudad tan señalada
por mujer pecadora era tenida.
Del soberano espíritu herida,
y con fuego de amor toda abrasada,
de la misma deidad fue repartida
que estaba con sus culpas ofendida.
Aquí se ve mi Dios la omnipotencia
con la cual deshacéis nuestra malicia,
cuando de nuestra alma cualquier llaga
perdonando mostráis vuestra clemencia,
amando al que os amó vuestra justicia,
que el puro amor con puro amor se paga.

5. VERGEL DE FLORES DIVINAS

Compuesto y Recopilado por Juan López de Úbeda
Impreso en Alcalá de Henares, 1582 .

POEMAS:

5. 1. *Soneto a la Aparición a la Magdalena*

Soneto, p. 54

Buscaba la bendita Magdalena
a Dios eterno que perdido había,
antes que el Sol su claro lumbre al día
comunicase con alegre vena.
El cuerpo siente en no hallarle pena,
y más doblada el alma la sentía,
donde mostró que por la falta mía
María está de muchas sobras llena:
—¿A quién buscas María acongojada?
Ten los ojos abiertos y sentido,
y si a buscarle acongojada vienes,
alza tu rostro a su visión gloriosa,
que este que tú imaginas que es perdido,
hoy le has ganado, si sentido tienes.

5. 2. *Diálogo entre Cristo y la Magdalena*

p. 55

Poema localizado también en el *Romancero y Cancionero Sagrados*, de Justo de Sancha
(B. A. E.), Madrid, 1855, n.º 634.

Magdalena:	Ay de mí, qué buen señor que perdí, ¿sabéis vos quién me ha llevado a mi Dios?	
Cristo:	Di mujer ¿quién te ha faltado? ¿qué buscas con tal dolor?	5
Magdalena:	Decidme si habéis llevado,	



	hortelano, a mi Señor; decid si lo pusiste por aquí.	10
	¿Quién, si vos, pudo llevar a mi Dios?	
<i>Autor:</i>	El hortelano que había era Dios disimulado.	
	A sus pies se va a besarlos porque allí cobró su vida, y así no puede olvidarlos.	15
Magdalena:	¡Ay!, aquí (dice) hallé lo que perdí, ya con vos,	
	¿qué me faltará mi Dios?	20
<i>Autor:</i>	Cristo está (en) su corazón con dulzuras recreando, ella con gran afición el tocarle deseando.	
Cristo:	Basta así, dentro en sí tocarme a mí, basta Dios, desde allí veros a vos.	25

5. 3. Sin título

Octavas (4), p. 168

1.

En casa de un Fariseo está manando
del agua viva aquella clara fuente,
que vida eterna y gloria estaba dando
a quien ponía la boca a su corriente.
De nuestras aguas bebe, y está hartando
al pecho ansioso de su Dios pendiente,
come de nuestro pan, y de su hartura
nos deja pan de vida y de dulzura.

2.

María Magdalena malherida,
cual cierva con saeta enherbolada,
de sed mortal ansiosa va oprimida

a en sus corrientes frescas ser bañada,
no de feroces canes perseguida,
ni por humana flecha va llagada,
sino por el amor de un Dios benigno,
que de su salvación le abrió el camino.

3.

Y viene hechas fuentes de sus ojos,
destilando por ellos el agua pura
que sale cuando exprime los manojos
que llevó de este mundo su frescura.
Destila por los ojos sus antojos,
perturba su mundana hermosura,
con que purgando el malhumor cobrado
color hermoso cobre al tres doblado.

4.

Si como pudo destilar su pecho,
sacar pudiera su corazón blando
con solo aquel oficio satisfecho,
quedara el corazón los pies limpiando,
no pudo hacerle, sin ser el deshecho,
y amor acude al corazón guardando,
cabellos ricos sobre pies que amaba,
madejas de oro fino derramaba.

5. 4. *Sin título*

Canción, p.169

Aquella que en afeites
su tiempo y su vivir todo ocupaba,
y en darle a los deleites
del todo se empleaba,
y a más andar de Dios más se alejaba. 5

Aquella que en las galas
gasta su hacienda mal desperdiciada,
y en otras cosas malas
la vimos enlazada,
ya vuelve compungida y lastimada. 10

Y los rubios cabellos
que fino oro de Arabia parecían,
los enrizos¹⁶⁴ en ellos
que a todos atraían,
ya en lágrimas amargas se teñían. 15

Aquellas blancas manos
que fueron ocasión de tantos males,
y a los mozuelos vanos
los hicieron carnales,
ya dan de mano a vicios tan bestiales. 20

Aquellos lindos ojos
que mirando herían y mataban,
ya dejan los antojos
en que antes se ocupaban,
y los divinos pies llorando lavan.

5. 5. Sin título

Glosas, p. 170

Poema localizado también en *Romancero y Cancionero Sagrados*, n.º 860, de Justo de Sancha, B. A. E., Madrid, 1855.

Primera glosa:

*Magdalena, vos y Dios
divino truco hacéis,
vos a Dios limpiáis los pies,
y él os limpia el alma a vos.*
Altamente habéis feriado 5
vuestro llanto, Magdalena,
pues con tan pequeña pena
tanta gloria habéis mercado.
Porque no quiere más Dios
de que de veras lloréis, 10
y llueva el agua en sus pies
con que limpia el alma a vos.
Esas lágrimas y lloro
a los pies de Dios, María,

¹⁶⁴ Rizos.

son al cabello lejía, 15
y os le enrubia más que el oro.
Pero pretendéis de Dios
otro mayor interés,
que vos le limpiéis los pies
y él os limpia el alma a vos. 20

Segunda glosa:

*Aunque más la culpa os culpa,
gloriosa Magdalena,
vais absuelta a culpa y pena
por dar tan buena disculpa.*
Lloran vuestros ojos bellos 5
cuanto mal habían visto,
y limpian los pies de Cristo
esos dorados cabellos.
Y así se lavó la culpa,
y quedando de amor llena, 10
vais absuelta a culpa y pena
por dar tan buena disculpa.
Vais con la mortal herida,
y en el cuerpo hermosa y bella,
a que os cure y sane de ella 15
el médico de la vida.
Y así vista a vuestra culpa
la satisfacción tan buena,
vais absuelta a culpa y pena
por dar tan buena disculpa. 20

5. 6. Sin título

Glosa, p. 171

—*¿Adónde vais, Magdalena?*
—*No sé, que no voy en mí,
dichoso salir de sí
y estar en sí amarga pena.*
—*¿Qué es del aire sosegado, 5*
*del vano cuerpo engañoso,
el paso grave y airoso,*



y el mirar disimulado
 del ojo libidinoso? 10
 ¿Dónde vais enhorabuena,
 el rizo hecho melena,
 los ojos humedecidos
 y turbados los sentidos?
 ¿Adónde vais Magdalena? 15
 —Ciega me lleva el amor,
 —¿Qué amor? ¿de qué cualidad?,
 que no es nueva enfermedad
 en vos. ¡Ay!, que ese es dolor
 torpe y ciega enfermedad. 20
 Que amor es tan desigual,
 que ciega os lleva tras sí,
 que de otro nuevo metal
 me parece vuestro mal.
 —No sé, que no voy en mí, 25
 voy como cierva herida
 a aquella fuente del cielo,
 que ha encañado un caño al suelo,
 donde se bebe la vida
 en un dolor que es consuelo. 30
 Y yo como me perdí,
 por mejor tornar en mí,
 corro de mí enajenada
 en pérdida tan ganada,
 dichoso salir de sí. 35
 —Pues que saliendo de vos
 dais un tan ligero vuelo,
 que por los lazos del suelo
 allá os enlazáis con Dios,
 levantada sobre el cielo, 40
 bien acertáis, Magdalena,
 pues os halláis de Dios llena
 sin vos; mirad si es mejor
 estar en Dios por amor,
 y estar en sí amarga pena. 45

Tal va en rastro de su esposo 15
la pecadora llorando;
y como el que mal ha hecho,
y de vergüenza afrentado,
no osa parecer delante
de aquel que tiene enojado. 20
Por detrás llega y se humilla
la que estaba en rico estrado,
y los pies de Cristo riega,
sus ojos fuentes tornando,
y con sus rubios cabellos
con que a tantos ha enlazado,
los regala, enjuga y limpia, 25
y así perdón ha alcanzado
por su fe viva y entereza
de sus culpas y pecados.

6. 1. FRAY LUIS DE LEÓN

ODA VI

Fuente: Cuevas García, C. (1982): *Fray Luis de León y la Escuela Salmantina* (estudio y edición), Ed. Taurus, Madrid.

Elisa, ya elpreciado
cabello, que del oro escarnio hacía,
la nieve ha variado;
¡ay! ¿yo no te decía:
—Recoge, Elisa, el pie, que vuela el día? 5
Ya los que prometían
durar en tu servicio eternamente,
ingratos se desvían
por no mirar la frente
con rugas afeada, el negro diente. 10
¿Qué tienes del pasado
tiempo sino dolor? ¿cuál es el fruto
que tu labor te ha dado,
si no es tristeza y luto,
y el alma hecha sierva a vicio bruto? 15
¿Qué fe te guarda el vano,
por quien tú no guardaste la debida
a tu bien soberano;
por quien mal proveída
perdiste de tu seno la querida 20
prenda; por quien velaste;
por quien ardiste en celos; por quien uno
al cielo fatigaste
con gemido importuno;
por quien nunca tuviste acuerdo alguno 25
de ti misma? Y ahora,
rico de tus despojos, más ligero
que el ave, huye; adora
a Lida el lisonjero;
tú quedas entregada al dolor fiero. 30
¡Oh cuánto mejor fuera
el don de hermosura, que del cielo

te vino, a cuyo era
 haberlo dado en velo
 santo, guardando bien del polvo y suelo! 35
 Mas hora no hay tardía,
 ¡tanto nos es el cielo piadoso!,
 mientras que dura el día.
 El pecho hervoroso,
 en breve, del dolor saca reposo. 40
 Que la gentil señora
 de Magdalo, bien que perdidamente
 dañada, en breve hora
 con el amor ferviente
 las llamas apagó del fuego ardiente: 45
 las llamas del malvado
 amor, con otro amor más encendido;
 y consiguió el estado
 que no fue concedido
 al huésped arrogante, en bien fingido; 50
 de amor guiada, y pena,
 penetra el techo extraño, y atrevida
 ofrécese a la ajena
 presencia, y sabia olvida
 el ojo mofador; buscó la vida, 55
 y, toda derrocada
 a los divinos pies que la traían,
 lo que la en sí fiada
 gente olvidado habían,
 sus manos, boca y ojos lo hacían; 60
 lavaba larga en lloro
 al que su torpe mal lavando estaba;
 limpiaba con el oro,
 que la cabeza ornaba,
 a su limpieza, y paz a su paz daba. 65
 Decía: «— Solo amparo
 de la miseria, extrema medicina
 de mi salud, reparo
 de tanto mal, inclina
 a aqueste cieno tu piedad divina. 70
 ¡Ay! ¿Qué podrá ofrecerte
 quien todo lo perdió? Aquestas manos

osadas de ofenderte,
 aquestos ojos vanos
 te ofrezco, y estos labios tan profanos. 75
 La que sudó en tu ofensa
 trabaje en tu servicio, y de mis males
 proceda mi defensa;
 mis ojos, dos mortales
 fraguas, dos fuentes sean manantiales. 80
 Bañen tus pies mis ojos,
 límpienlos mis cabellos; de tormento
 mi boca, y red de enojos,
 les dé besos sin cuento;
 y lo que me condena te presento: 85
 preséntote un sujeto
 tan malamente herido, cual conviene,
 do un médico perfeto
 de cuanto saber tiene
 dé muestra, que por siglos mil resuene». 90

6. 2. FRAY LUIS DE LEÓN

(Soneto atribuido)

Fuente: *Cancionero de Úbeda*.

Las manos que la muerte a tantos dieron
verlas en tu servicio diligentes;
mis ojos tus pies bañen hechos fuentes,
que de mortal Amor dos fraguas fueron.
Límpiente mis cabellos, que trajeron
de sí colgadas infinitas gentes;
mira a tus pies rendidas y obedientes
las gracias a quien tantos se rindieron.
Los pechos más que piedra endurecidos
vencí, ¿y no venceré tu gran clemencia?,
decía al buen Jesús la Magdalena.
¡Oh, misterios del cielo nunca oídos!
Que da salud lo que antes dio dolencia,
y absuelve Amor a la que Amor condena.

7. INCIERTO AUTOR

Breve suma de la admirable conversión y vida de la gloriosa Magdalena, perteneciente a la Primera Parte del Tesoro de Divina Poesía

Fuente: recopilado por Esteban de Villalobos, Madrid, 1604.

Octavas (100)

1.

Amas, las que os preciáis de tan hermosas,
tan altivas, gallardas, y discretas,
que pretendéis ser ídolos y diosas,
de los ciegos amantes y Poetas,
poniendo tantas redes engañosas,
tirando acá, y allá tantas saetas,
que está por causa vuestra el mundo lleno,
de falso amor, y de mortal veneno.

2.

Para que ya os canséis de las ventanas,
de músicas, saraos, y de banquetes,
de andar tiranizando almas livianas,
de recibir y de enviar billetes;
y de salir al templo más galanas,
que galera Real con gallardetes,
a todas os convido a oír un canto
que plega a Dios convierta el gozo en llanto.

3.

En él veréis los ojos que tan bellos
fueron como los vuestros, ya trocados
en fuentes de llorar, y los cabellos,
que eran lazos de amor, y más dorados
que el sol, al verdadero Sol con ellos
limpiar los diligentes pies sagrados,
y darles dulces besos una boca,
que antes era deshonesto y loca.

4.

Veréis con generosa y alta prueba
trocar por la virtud heroica el vicio.
Y a vida triste, solitaria, y nueva,
el conversable trato, y ejercicio.
Los reales palacios a una cueva,
las joyas, y las galas a un silicio,
los hombres miserables, y viciosos,
a los eternos Ángeles hermosos.

5.

Vos, Virgen de la gracia, fuente viva,
y la que quiere Dios que la reparta,
pues tan activa, y tan contemplativa,
por vuestro hijo son María y Marta.
Siendo sombra las dos figurativa
de vuestra vida que no cabe en carta,
haced que cante con estilo y arte,
de aquella que escogió la mejor parte.

6.

Perdóname, sagrada Magdalena,
si de tu vida mala doy memoria,
que esto es mayor corona de la buena,
y el oro luce más junto a la escoria.
Porque quien mereció tan baja pena
venir a merecer tan alta gloria,
decir, y publicar su devaneo,
se tiene por amplísimo trofeo.

7.

María, como puede verse largo
en el discurso de la gran señora,
tres cosas significa: Mar amargo,
alumbrada mujer, o alumbradora.
Y estas tres cosas en que hizo embargo
quien tanto en todas ellas se mejora,
son la contemplación, y penitencia,
y la gloria de Dios, que es su presencia.

8.

También el sobrenombre Magdalena
significa otras tres que son, culpada,
perseverante, y de temor ajena,
que en todas tres María fue extremada.
Según su historia de grandezas llena,
y de ricos misterios adornada,
lo manifestara si bien se advierte,
cuyo discurso pasa de esta suerte.

9.

Hubo en Jerusalén, ciudad famosa,
un hombre principal, Siro llamado,
que con Eucaria, ilustre, virtuosa,
y singular matrona fue casado.
Ambos eran de estirpe generosa,
iguales en linaje, edad, y estado,
que no puede ser bueno el casamiento,
donde falta igualdad, y buen intento.

10.

Fue liberal con ellos la fortuna,
que nunca es mala al bueno la riqueza,
antes sirve a la honra de columna,
de adorno a la gallarda gentileza.
Hecha seis partes la ciudad, la una
heredaron los dos por su nobleza,
teniendo cerca de ella pocas millas,
a Magdalo y Betania, buenas villas.

11.

Y porque en todo fuesen venturosos
(Que no lo son sin esto los casados)
les dio el Señor tres hijos tan dichosos
que ahora están de gloria coronados.
Y parecen también, y tan hermosos
los hermanos en uno congregados,
que siempre cantara la Iglesia pía
de Lázaro, de Marta, y de María.

12.

Muertos al fin los padres, que la muerte
todo lo allana, humilla, y lo refrena,
la parte ciudadana cupo en suerte
a Lázaro, porque era la más buena;
Betania a Marta, que era estancia fuerte;
y Magdalo Castillo, a Magdalena,
de quien tomó María el sobrenombre,
y de ella aquel Castillo inmortal nombre.

13.

En obras de gallardo caballero
la verde juventud Lázaro gasta,
y Marta por el áspero sendero,
de la virtud camina, alegre, y casta.
Pero María en tal despeñadero
se pone, que a tenerla nadie basta,
que a veces cae la mancha en el buen paño,
y el Ángel más hermoso hizo más daño.

14.

Viéndose moza, hermosa, sola, y rica,
mirad qué cuatro píldoras doradas
de las que tiene amor en su botica,
para purgar cabezas levantadas.
Tendió velas al viento, y multiplica
de tal manera el mar sus alteradas
ondas, que de este piélago tan roto,
solo pudo sacarla el gran Piloto.

15.

La poca edad la hizo ser liviana,
que mocedad produce ligereza,
y el ser hermosa, amiga de ventana,
que muere por ser vista la belleza:
hízola el verse rica ser galana,
que se precia de galas la riqueza,
parlera, y conversable el verse sola,
que es libertad amiga de parola¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Verbosidad.

16.

Y no faltó quien mal la aconsejase,
que por aquí se pierden las más de ellas,
ni quien de muy hermosa la loase,
que la lisonja engaña las doncellas:
ni quien de acá, y de allá la importunase,
que la importunidad saca centellas,
y el recibir también es mala liga,
que quien algo recibe a dar se obliga.

17.

La solícita vieja rezadora
viene con el billete, y el mensaje,
suena la dulce música a la aurora,
entra sin miedo el diligente paje.
Tanto que el qué dirán, el ser señora,
la mucha parentela, el gran linaje,
no la pudo enfrenar, que no comienza
por poco la que pierde la vergüenza.

18.

Mas —¿para qué me canso?— A tal infamia
llegó el negocio, y a romperse tanto,
que no llegaron Laida, Lais, ni Lamia,
a despojarse más del casto manto.
Y a tal extremo vino la difamia¹⁶⁶,
que en toda la ciudad el nombre santo
de María perdió, y era llamada
la pecadora y la desbaratada.

19.

En este tiempo y a la tierna boca
del Redentor sembraba su semilla,
bastante a la más dura, y fuerte roca,
en muy menudo polvo reducirla.
Las torres, los diamantes donde toca
las vuelve blanda cera, y las humilla,

¹⁶⁶ Desusado: difamación.

con más facilidad que agudo filo,
de cortadora espada corta un hilo.

20.

Andando pues con desmedido afecto
la Magdalena en su amorosa liga,
o fuese inspiración de amor perfecto,
o consejo de alguna igual amiga;
que Dios a veces para algún efecto
mueve la lengua pérfida enemiga,
o Marta quizá fue quien la divierte,
diciéndole palabras de esta suerte:

21.

«Hermana, ¿no ha llegado a tu noticia
un gran predicador recién venido,
de tanta aprobación, tanta justicia,
que el pueblo anda tras él embebecido?
Su palabra es tan fuerte, que desquicia
el alma y corazón empedernido;
vámosle hermana a oír, que decir oso,
que de los hombres es el más hermoso».

22.

De estas palabras últimas movida,
o quizá de otras muchas inspirada,
la más gallarda, que salió en su vida,
y de mayores galas adornada;
al templo de galanes conducida
la Magdalena fue, bien descuidada
de la extraña mudanza repentina,
a cuyo efecto estaba tan vecina.

23.

Como la nao que en popa navegando
la vela toda al céfiro relaja,
donde unos van durmiendo, otros cantando
cual en su lecho, cual en banco, o caja.
Y sin temor alguno el mar surcando

súbitamente dan en una baja,
do no pudiendo con diversos modos,
sacarla, en el esquife¹⁶⁷ huyen todos.

24.

Así la Magdalena, que navega
sobre las ondas del amor mundano,
cuando iba menos tímida, y más ciega,
las velas llenas del humor liviano,
en el mar de sus lágrimas se anega,
dando en la baja de un dolor cristiano;
tanto, que ni con señas, ni ademanes,
de allí pueden mudar sus galanes.

25.

Entró pues en el templo como digo,
con tan gallardo brío y contoneo,
que no hubo allí persona que testigo
no fuese de su loco devaneo.
En alto, y propio asiento dio consigo,
que el mundo vil no niega su trofeo
a gente principal por ser viciosa,
como por ser humilde y virtuosa.

26.

En esto el Redentor que diligente,
por cobrar aquella alma había llegado,
soltó la fertilísima corriente,
que había en el sacro pecho represado.
Y fue tan caudalosa y suficiente,
que el corazón más duro y libertado
en cera le volvió con ser diamante,
y fue el que más le amó de allí adelante.

27.

Con el vigor que el furibundo rayo
parte de la región a do se engendra,

¹⁶⁷ Barco pequeño que se lleva en el navío para saltar a tierra y para otros usos.

que si derecho baja, y no a soslayo,
el duro bronce apura, funde, acendra.
El cuerpo quema sin llegar al sayo,
y lo más fuerte como flaca almendra,
por la eficacia grande de su fuego,
que todo lo que toca abrasa luego.

28.

De esta manera la eficaz palabra
de Cristo, sin tocar a lo de fuera
penetra, enciende, rompe, y descalabra,
aquel rebelde corazón de fiera.
Y como con buril esculpe y labra
en medio de su imagen verdadera,
con vínculo de amor tan firme y fuerte,
que nunca le rompió tiempo ni muerte.

29.

En el discurso del sermón quitando
iba de sí las joyas una a una,
como galán de farsa, que acabando
de recitar se acaba su fortuna;
o como desposada que buscando
acá y allá mil joyas importuna,
acabada la boda las envía,
y queda en la pobreza que solía.

30.

Mirándola pues Cristo satisfecho
del fruto, y fin de sus inspiraciones,
siete demonios la sacó del pecho,
para que entrar pudiesen siete dones.
Que entiendas pecador que aunque hayas hecho
más ofensas a Dios, si te dispones
te mirará con vista de amor llena,
como a Pedro miró y a Magdalena.

31.

La cual sin vacilar se determina
—que no lo dilató para mañana—

rendirse a la Católica doctrina,
del hijo de María, y nieto de Ana;
en cuya voz extraña y peregrina
conoció que era Dios en carne humana,
que Dios por su palabra es conocido,
aunque antes solía ser Dios escondido.

32.

Cerró la puerta a varios pensamientos,
y las ventanas a los libres ojos,
dio de mano a las galas y ornamentos,
y renunció del mundo los despojos.
Nadie y a más le dijo atrevimientos,
que el atrevido abate sus antojos
en viendo honestidad, y no se atreve,
sino do la ocasión le incita y mueve.

33.

Al Redentor en este tiempo lleva
convidado a su casa un Fariseo,
que Cristo los convites no reprueba,
si de ellos no resulta caso feo.
La Magdalena, que si en él no ceba
los ojos, arde y muere de deseo,
ansiosa parte en pos de su cuidado,
cual madre en busca de su hijo amado.

34.

Y en el lugar do está comiendo entrando,
viendo su bien, se puso a sus espaldas,
y las madejas de oro desatando,
que al ciego amor sirvieron de guirnaldas
dos caudalosos ríos derramando,
por los ojos que son dos esmeraldas,
baña los pies de Cristo, y dando en ellos
mil besos, los limpió con sus cabellos.

35.

Los claros verdes ojos que llevaban
presas las almas donde se volvían,

y las doradas trenzas que enlazaban,
la libertad de aquellos que las veían;
los labios de coral, que así engañaban
el corazón, y alma que ofendían,
todo con penitencia dura, y agria,
al servicio de Cristo lo consagra.

36.

Y fue tan abundante la avenida
de aquellos dos arroyos caudalosos,
que con tener los pies el Rey de vida,
de tanto andar descalzo polvorosos;
quedaron con el agua allí vertida
purísimos, y blancos, y hermosos,
y con precioso unguento los ungía,
cuyo olor por la casa trascendía.

37.

En Jesucristo el rostro representa
su ser divino, y —nota esto cristiano—
las sagradas espaldas (do se asienta)
el peso de la culpa, el ser humano;
los rayos pues de Cristo a buena cuenta,
pasados por su cuerpo soberano,
quedaron tan copiosos de eficacia,
que a la que está detrás hinche de gracia..

38.

Cuando Favonio¹⁶⁸ blando, y amoroso,
pasa por frescas y olorosas flores,
hurtando aquel olor maravilloso,
regala los cercanos moradores;
así aquel rayo misericordioso
de Cristo, penetrando los olores
de su sagrado cuerpo, culpa, y pena,
perdona a la contrita Magdalena.

¹⁶⁸ Uno de los principales vientos, entre los latinos. Suave y sereno, corresponde al Céforo de los griegos. Viento oeste (Civita, 1974: 76).

39.

Mas como en esta vida siempre hay gente
que murmura del bien, y lo desdora,
la farisaica y venenosa gente,
dijo entre sí con lengua mordedora:
si este fuera Profeta, fácilmente
viera que esta mujer es pecadora,
mas no lo debe ser, ni aun hombre santo,
pues así la consiente llegar tanto.

40.

El que juzga del alma los rincones,
para lo cual no ha menester testigos,
y sabe escudriñar los corazones,
y repartir los premios, y castigos;
pesándole que allá en las intenciones
se les quite el honor a sus amigos,
así del sacro pecho desencierra,
la voz con que crio Cielos y tierra.

41.

—Simón, aunque más pena merecían
tus falsos y atrevidos pensamientos,
has de saber que a un hombre le debían
cincuenta escudos uno, otro quinientos;
y viendo que pagar no le podían
a entrambos de la deuda hizo exentos.
Preguntó cuál de aquellos ha quedado
con más amor y obligación prendado.

42.

—Mayor amor, responde el Fariseo,
tendrá aquel a quien más ha perdonado,
y menos al que menos, y esto creo.
—Muy bien —replicó Cristo— has sentenciado;
y vuelto a la mujer, dice al Hebreo:
«¿ves esta de quien tanto has murmurado?
pues oye atentamente lo que digo,
y de su extraño amor serás testigo.

43.

En tu casa a mis pies agua no diste,
y ésta los ha con lágrimas bañado,
tú sin beso de paz me recibiste,
y ésta mil besos a mis pies ha dado;
con óleo la cabeza no me ungiste,
y ésta en mis pies unguento ha derramado,
que a quien muchas ofensas le perdona,
con mucho y firme amor se le aficiona.

44.

Y quien menos recibe menos ama,
como ya tus palabras lo afirmaron,
y vuelto el rostro a la llorosa dama,
tus culpas —dice— ya se perdonaron».
Un murmullo entre todos se derrama,
que los malos del bien siempre mofaron;
y replica el Señor, que al mundo salva:
«vete en paz, que tu fe te ha hecho salva».

45.

No suele regalar tanto el oído
del condenado a muerte rigurosa,
la voz alegre del perdón venido,
en la ocasión más triste y dolorosa.
Ni de los pies del Rey embravecido
jamás se levantó madre piadosa,
tan leda por haber ya negociado
la dulce de vida al hijo regalado.

46.

Como la soberana Magdalena
a quien la voz de Cristo agradó tanto,
que aunque la liberó de la cadena,
y pudiera poner fin a su llanto;
con lagrimosa, y abundante vena
humedeció después el lugar santo,
donde hizo tan extraña penitencia,
que en el mundo quedó por excelencia.

47.

Al fin de allí se aparta, y persuadiendo
almas piadosas al cristiano bando,
al Redentor del mundo va siguiendo,
por donde quiera que iba predicando;
al que mantiene al mundo mantenido,
y al que al Cielo regala regalando,
que en devoción, piedad, y en otros nombres
exceden las mujeres a los hombres.

48.

A casa de su huésped fue un día,
donde toda pereza se descarta,
y en tanto que solicita entendía,
en el frecuente ministerio Marta.
Oyendo el Redentor está María,
que de sus pies benditos no se aparta,
como manso lebrel agradecido,
que a los pies de su amo está tendido.

49.

Marta, que sirve con desasosiego,
mirando al Redentor así se queja:
«¿no echas, Señor, de ver con qué sosiego,
mi hermana administrar sola me deja?
Mándala, que me venga a ayudar luego,
que de ver su descuido estoy perpleja».
A Marta el Redentor vuelve los ojos,
y con esto responde a sus enojos:

50.

«Solicita te muestras de ordinario,
y en muchas cosas quieres ocuparte;
entiende Marta, que uno es necesario,
y María escogió la mejor parte.
La cual perpetuamente el tiempo vario
para se la quitar no será parte,
que el contemplar en Dios acá en el suelo,
responde al verle siempre allá en el Cielo».

51.

María finalmente fue querida
de Cristo con amor tan regalado,
que siempre que de alguno era ofendida,
Él fue su defensor y su abogado.
Y exceptuando a la Reina esclarecida,
de ninguna mujer fue tan amado,
y fuera de ella nadie sintió tanto
el áspero rigor del Viernes Santo.

52.

En vida y muerte fue procuradora
de Cristo, y de su madre compañera,
de la Resurrección anunciadora,
y quien por Dios en Francia alzó bandera.
Tan justa vino a ser de pecadora,
que entre las santas ella es la primera,
y es la primera que en la ley suave,
abrió el camino a penitencia grave.

53.

Mas no quiero pasar tan de corrida,
por un jardín de tantas flores lleno,
que ofende mucho a tan heroica vida,
quien pasa a posta por su campo ameno,
y como en una espléndida comida
el gusto anda buscando lo más bueno,
así entre tantas, y tan varias flores,
iré siempre cogiendo las mejores.

54.

Digo que la Apostólica María,
cuando al Rey de la vida le privaron,
el precio inestimable recogía,
que aquellas cinco llagas derramaron;
y aun fueron de su muerte y agonía
—cuando los suyos lo desampararon—
sus ojos y sus lágrimas testigos,
que el trabajo es crisol de los amigos.

55.

No del femíneo sexo el poco aliento,
de las tinieblas el nocturno velo,
ni de las armas el furor sangriento,
ni todos los temores de este suelo
la pudieron quitar que al monumento
no fuese sola con ligero vuelo,
¿Dónde infinitas lágrimas derrama?
que nada teme quien de veras ama.

56.

Por ser su amor primero fue primera
en venir al sepulcro, y no hallando
en él a Cristo, vuelve de carrera
a san Pedro y san Juan la nueva dando;
y vueltos ellos, ella queda fuera
del monumento, sola lamentando;
que quien a Dios perdió si quiere hallarle,
entienda que llorando ha de buscarle.

57.

Bajó los ojos de llorar cansados,
y en el sepulcro donde persevera,
dos Ángeles de blanco vio sentados,
uno a los pies, otro a la cabecera.
Que los hombres después de rescatados,
con Ángeles trataban donde quiera,
pregúntanle la causa de su lloro,
dice que le han robado su tesoro.

58.

Mirando luego a Cristo disfrazado,
que de hortelano traje propio viste,
y viéndola llorar le ha preguntado:
¿Mujer, qué buscas, y de qué andas triste?
Ella le respondió, si le has llevado,
dime señor adónde le pusiste,
porque le llevé yo en los hombros míos,
que amor a los más débiles da bríos.

59.

Mostrose al fin llamándola María
el Rey del Cielo, y ella a él Maestro,
y queriendo besar como solía,
los pies sagrados al Redentor nuestro.
Diciendo No me toques, la desvía,
tocándola en la frente al lado diestro,
do el cuerpo, y cara hasta ahora vive,
—y de esto es buen testigo el que lo escribe—.

60.

Y dejando a la Virgen Nazarena,
que vio primero el Sol, por ser Aurora,
de todos los demás la Magdalena,
fue como más vencida, vencedora.
Y allí la dio el Señor con mano llena
poder bastante de predicadora,
con que se vio tan abundante y rica,
que a los mismos Apóstoles predica.

61.

Después que puso fin a su alta empresa
el Redentor con vencedora mano,
y se subió a sentar con rica presa,
a la diestra del Padre en cuanto humano.
Acá quedó su madre por Princesa,
y por columna del honor cristiano,
do el tiempo que vivió del hijo ajena,
siempre la acompañó la Magdalena.

62.

Pero después que en cuerpo y alma quiso,
el que de su humildad tanto se agrada,
que en el mejor lugar del Paraíso,
(después del suyo) fuese colocada.
El Colegio Apostólico divisó,
y desterrado de la patria amada,
quedó con los demás la Magdalena,
rendida a su fortuna mala o buena.

63.

La cual con Marta, Lázaro, y Marcelo
y Celedonio, el ciego memorable,
encargados por Pedro a la tutela,
de Maximino, Obispo venerable;
todos en un bajel sin remo y vela
en manos de fortuna variable,
con otros muchos fueron entregados,
y al rigor de los vientos arrojados.

64.

Mas el Señor que siempre tuvo cargo
del alma justa y corazón devoto,
les dio socorro en este trance amargo,
aplacando del tiempo el alboroto;
y en un profundo piélago tan largo,
sirviéndoles de Norte y de Piloto,
aportaron¹⁶⁹ a Francia tierra bella,
cerca de donde ahora está Marsella.

65.

Dando gracias a Dios la Magdalena
y todos los demás desembarcaron,
y en la desierta y deseada arena,
los pies y las rodillas estamparon;
y en el portal de un templo (estancia llena
de Gentílicos dioses) se alojaron,
que hambre y frío, y no tener abrigo,
llevan al hombre en cas¹⁷⁰ de su enemigo.

66.

Allí la noche frígida tuvieron
cuando ya los pájaros se oían,
venir gran turba de Gentiles vieron,
que a festejar sus ídolos venían.
Los labios de María que aprendieron

¹⁶⁹ Tomar puerto o arribar a él.

¹⁷⁰ Apócope de casa. Hoy solo tiene uso en el habla rústica y muy vulgar. Respetamos en el poema su uso por razones métricas.

en los sagrados pies lo que sabían,
con agradable voz y ánimo fuerte
comienzan a decirles de esta suerte:

67.

«Almas, que sois al vivo retratadas
del mismo que os creó que es Dios eterno,
y para el Cielo altísimo creadas,
con lumbré de razón y buen gobierno;
decid: ¿no estáis corridas y afrentadas
de servir a unos dioses del infierno,
que, aunque los veis con pies, manos y boca,
ninguno de ellos anda, habla, o toca?

68.

Mirad que es solo un Dios causa primera,
porque si fueran más, es cosa clara,
que entre ellos disensión alguna hubiera,
y el Reino en sí diviso se asolara;
y para fabricar menester fuera,
que tiempo en consultarlo se gastara,
y así no se hiciera todo junto,
cual veis, con su palabra en solo un punto.

69.

Este señor es, quien el mundo ha hecho,
a quien agrada su concepto tanto,
que es único engendrado de su pecho,
de quien, y de él procede un amor santo;
y si el entendimiento va derecho,
entenderá que cubre un mismo manto
al Padre, al Hijo y al Amor divino,
tres personas, y un Dios que es uno y trino.

70.

Viendo pues este Dios al hombre insano,
incapaz de pagar su grave ofensa,
mandó a su propio Hijo soberano,
bajase al mundo a dar la recompensa.

El cual obedeciendo, en traje humano
murió, y resucitó con gloria inmensa,
quedando el hombre y Dios grandes amigos,
y de esto los que veis somos testigos.

71.

Pues alto, hermanos, si tenéis deseo
de veros en el Cielo eternamente,
y de adquirir Católico trofeo,
cual suele darse al vencedor valiente,
trocad por la verdad el devaneo,
y las cisternas por la viva fuente,
que no puede ir al cielo el alma humana
si no es por el bautismo, y Fe cristiana».

72.

Palabras fueron estas despedidas
de tan cristiano pecho, y con tal brío,
que luego algunas gentes persuadidas,
fueron a bautizarse a un claro río.
Y por aquellos pueblos extendidas
las velas, el valor, y el celo pío,
de aquella celestial predicadora,
crecía el auditorio de hora en hora.

73.

El Príncipe, y señor de aquella gente,
que allí con su mujer había llegado
a pedir a los dioses humildemente,
que les diesen un hijo deseado;
viendo la discreción, el celo ardiente
del divino Apostólico dechado,
a la real ciudad de do salieron,
llenos de maravilla se volvieron.

74.

Do habiendo a la Princesa aparecido
la Magdalena en sueños, y rogado
quisiese persuadir a su marido,

que de ella y los demás tenga cuidado;
viendo su poco amor, su mucho olvido,
tercera vez a entrambos se ha mostrado
con tal rigor, que apenas despertaron,
cuando por todos ellos enviaron.

75.

Adonde obró tan ínclitas hazañas,
que todos a la fe se convertían,
y como fuego vivo sus entrañas,
por la contemplación de Cristo ardían
en medio del rigor de unas montañas,
que cerca de esta tierra parecían,
se retiró sin dar a nadie parte,
para escoger allí la mejor parte.

76.

El suntuoso albergue que tenía
era una cueva oscura mal labrada,
los colchones de pluma en que dormía,
la superficie de la tierra helada;
el cabello, de colcha le servía,
un áspero guijarro de almohada,
y el manjar delicado, y la conserva,
era la agreste y desabrida hierba.

77.

Los pulidos galanes que pasean
son tigres, osos, y otros animales.
La gala, y el matiz que la hermocean,
silicio, disciplina, y cardenales;
las músicas suaves que recrean,
los ásperos bramidos desiguales,
y el pasatiempo, y las conversaciones,
importunas y bravas tentaciones.

78.

Era su mayordomo el buen consejo,
sus obedientes pajes los sentidos,

un crucifijo el cristalino espejo,
y la memoria el arca de vestidos,
entendimiento el escudero viejo,
dueña la voluntad, y los vencidos
esclavos con el hierro, y nombre escrito,
son la sensualidad y el apetito.

79.

Con esta majestad, este aparato
representó en el campo la batalla
aquella que en el mundo igual retrato
de amor y penitencia no se halla.
Turbado Lucifer con el rebato,
mandó tocar al arma, y la canalla
junta en el hondo centro de la tierra,
así la incita a nueva y cruda guerra:

80.

«Tartáricas legiones que os pusisteis
a batallar con Dios allá en el cielo,
y al Reino tenebroso descendisteis,
como parciales de mi altivo cielo,
si en la sublime cumbre os atrevisteis,
no es justo que temáis acá en el suelo,
volved, volved por vos, que os van quitando
las fuerzas, el honor, el cetro y mando.

81.

Después de aquel sangriento desafío
que tuve con el Rey de las alturas,
cuando murió en la cruz malgrado¹⁷¹ mío
el que robó mis cárceles oscuras,
parece que es tan débil vuestro brío,
que ya se nos atreven las criaturas,
usando de una nueva resistencia,
que los cristianos llaman penitencia.

¹⁷¹ Adverbio: a pesar.

82.

Por esta fe nos quita los tributos,
y se pueblan las sillas que dejamos,
el mundo se nos alza con los frutos
de la infernal cizaña que sembramos,
tanto, que ya no vale ser astutos,
ni sirven los ardidés que inventamos,
mas aunque pese a todo el cielo junto,
ha de volver mi trono al primer punto.

83.

Y porque la raíz los ramos cría,
conviene cortar esta con cuidado;
sabed que hacia Marsella, do solía
mi nombre ser tenido y venerado,
una mujer que antes era mía,
ha contra mí bandera levantado;
habéis de dar con ella en nuestro templo,
porque otros no se salven con su ejemplo».

84.

Aún bien no hubo acabado Luzbel, cuando
estaba ya en la solitaria cueva
una legión de espíritus luchando
con la que dio de sí tan alta prueba;
la cual por tierra a todos derribando,
dieron a los demás la triste nueva;
y si tornar algunos pretendían,
corridos y afrentados se volvían.

85.

Pasado así el discurso trabajoso,
la Magdalena en los primeros años,
vino a gozar después con gran reposo
de regalos dulcísimos y extraños.
Que como en el principio es deleitoso
el vicio, y en el fin lleno de daños,
así al principio la virtud es grave,
después a medio y fin dulce y suave.

86.

Estuvo allí no treinta breves días,
mas treinta largos años encubierta,
y en pago de sus vanas alegrías
al llanto larga senda tuvo abierta.
Y viendo el Redentor sus valentías,
por darle de su gloria parte cierta,
así la regaló, que ningún santo
fue acá en la tierra regalado tanto.

87.

Bajaban siete veces cada día
espíritus celestes, que en persona
la levantaban llenos de alegría
adonde el canto Angélico se entona;
y las horas Canónicas oía,
Maitines, Prima, Tercia, Sexta, y Nona,
Vísperas, y Completas en el cielo.
Mirad si puede ser mayor consuelo.

88.

Gran tiempo en este grado regalada
vivía la sagrada Magdalena;
y estando cerca la hora deseada
de romperse del cuerpo la cadena,
la que de humanos ojos apartada
estuvo tantos años, Dios ordena
que se descubra, porque de esta suerte
tenga su heroica vida honrosa muerte.

89.

Hubo en aquella tierra un sacerdote
que por quitar los ojos de ocasiones,
(que aquellas son las causas del escote,
que se paga después con mil pasiones)
empleado en soledad, silicio, azote,
con lágrimas, ayunos, y oraciones,
en este inculto yermo residía,
muy cerca de la cueva de María.

90.

Un día al tiempo que su alegre manto
despliega el Alba, y suelta su melena,
permite Dios que con divino canto
viese bajar la escuadra de luz llena;
y levantando en alto el sacrosanto
cuerpo de la gloriosa Magdalena,
se vio volver con Ángeles al suelo,
y reiterar cantando el mismo vuelo.

91.

Quedó de la visión con tanto miedo,
que figura de mármol parecía,
y llamando a Jesús, diciendo el Credo
se le quiso acercar, y no podía.
Mas viendo su temor, con rostro ledo
la santa le llamaba, y le decía:
no temas, que aunque has visto tal suceso,
persona soy cual tú de carne y hueso.

92.

Y con esto que oyó, cobrando aliento
tan cerca poco a poco se ha llegado,
que vio aquel cuerpo anciano y macilento
sus largos cabellos cobijado.
Aunque temblando como hoja al viento
y ver un cuerpo acá glorificado,
con voz turbada preguntó quién era.
Allá le respondió de esta manera:

93.

«Acuerdas te por dicha de haber visto
lo que encarece el Evangelio santo
de una mala mujer, que lavó a Cristo
los santos pies con doloroso llanto,
y ungüento de valor y olores mixto
(que en todo aquel lugar trascendió tanto),
con mano liberal derramó en ellos
después que los limpió con sus cabellos».

94.

Él respondió que sí luego a la hora.
«Pues esa misma —replicó la santa—
a quien llamaron todos pecadora,
y a quien perdonó Dios con gracia tanta
es la que está contigo hablando ahora,
y a quien Dios por sus Ángeles levanta
no porque yo merezca tanta gloria,
mas porque se engrandezca su victoria.

95.

Treinta años ha que vivo en esta cueva,
a nadie sino a ti comunicada,
que a tanta soledad no hay quien se atreva
sino esta pecadora tan culpada;
y porque tengo ya del cielo nueva,
que está muy cerca el fin de mi jornada,
quiero rogarte hagas una cosa,
que por ser caridad no es trabajosa.

96.

Has de ir adonde está san Maximino,
y dile de mi parte, que me espere
solo en el templo al canto matutino
para el primer domingo que viniere».
Luego el santo varón tomó el camino
—que nunca el bueno el bien obrar difiere—,
dejándola al partir un pobre velo,
que fue su ornato al despedir del suelo.

97.

Oyendo el santo Obispo el caso raro,
el templo abrió a la hora señalada,
y en medio de él con tan hermoso y claro
rostro la vio en los aires levantada,
que le convino hacer algún reparo
porque estaba de luz toda cercada;
y temiendo llegar, se estuvo quedo,
mas ella con hablar le quitó el miedo.

98.

Diciéndole: «No temas, padre mío,
llega, y verás tu hija regalada.
Yo soy aquella que en el ancho río
de mundanos deleites fui anegada,
de donde con eterno poderío
con su misericordia acostumbrada
mi Dios, por quien él es, quiso librarme,
y en el lugar que has visto colocarme».

99.

Llegose entonces Maximino a verla,
y viola en alto con el pobre adorno,
mas tan rica de gracia y de luz bella,
que volaban los Ángeles en torno,
alternando aquel cántico con ella
que cantaron los niños en el horno,
y luego le pidió con alegría
le diese la inefable Eucaristía.

100.

En este tiempo ya la Iglesia llena
estaba toda de cristiana gente,
y habiendo la gloriosa Magdalena
recibido al Señor devotamente,
con rico olor, y música que suena,
las rodillas en tierra, en Dios la mente,
dejando de su cuerpo allí el tesoro,
el alma se subió al eterno coro.

9. LIBRO DE LA CONVERSIÓN DE LA MAGDALENA

Fray Pedro Malón de Chaide (1530-1589).

Libro impreso. Edición de 1603, Alcalá.

Antes del comienzo del tratado hay tres poemas sobre la Magdalena:

9. 1. Fray Lorenzo Sierra (agustino).

Soneto sin título

Perdido el nombre, del pecado esclava, el cuerpo y alma envueltos en torpeza, olvidada de Dios, y de la alteza de sangre, que a lo honesto la llamaba.	(estado de pecadora)
El nombre cobra, y el pecado lava, el cuerpo y alma limpia la bruteza, a Dios acude, y torna a la nobleza de sangre, que lo torpe lo enturbiaba.	(estado de penitencia)
Amor, cabello, y ojos no más fuentes que cristal a los pies de Dios vertieron, lavarón alma y cuerpo, culpa y pena.	(estado de gracia)
Dióle cielo el amor, y las ardientes lágrimas el perdón que merecieron, y hoy da el nombre Malón a Magdalena.	(estado de gloria)

9. 2. Fray Antonio Camos (agustino).

Soneto sin título

Magdalena, famosa pecadora
a los pies de la vida derrocada,
con la madeja de oro desatada,
que al sol hizo envidioso en alguna hora.
Con llanto lava, enjuga, besa, adora
el lodo de los pies, do perdonada,
de red y lazo de almas fue trocada
en vivo templo, adonde Cristo mora.
Ungióle la cabeza en otra cena
al mismo, y prometió premiarla tanto,
que fuese celebrada en todo el mundo.

Cumpliolo ya, pues vos, y Magdalena
hacéis con su llorar, y vuestro canto,
que ella no tenga igual, ni vos segundo.

10. FRANCISCO DE MEDRANO (1570-1607)

Romance n.º 10 *De la Magdalena*, perteneciente a la *Primera parte de la Flor de varios romances*. Edición de 1591.

Tomado de la Separata del *Boletín de la Real Academia Española*. Tomo XLIX. Cuaderno CLXXXVIII, septiembre-diciembre, 1969, pp. 495-550. Edición de A. Rodríguez Moñino.

De la Magdalena

Dos caudalosas vertientes,
oficio para ellos nuevo,
es ella nueva pues viene
desnuda del hombre viejo.
Nuevo el llorar a sus ojos, 5
que nunca llorar supieron,
suelta al aire y al desgaire¹⁷³
los enlazados cabellos,
cabellos que el mismo sol
pierde su lustre cabellos. 10
Suéltalos para que prendan
a aquel por quien vienen sueltos,
deslazados porque fueron
lazos del mundo otro tiempo.
Endereza los arroyos 15
de su planto y llanto hechos,
para que rieguen las plantas
del que hizo y plantó el suelo.
Entre dos peñas se quiebran
los dos arroyos corriendo: 20
ella es una, pues fue dura,
Cristo otra, en irla sufriendo.
Del corazón quebrantado,
quebrada el agua saliendo,
riega las plantas de Cristo, 25
plantas de fruto del cielo.
Estas dos le hacen sombra

¹⁷³ Al desgaire: loc. adv. Con descuido afectado o simplemente con descuido.

y quitan sombras de miedo;
 estas le dan dulces frutos
 y no fruta sin sustento. 30
 Y estando debajo de ellas
 para desfogar el pecho,
 que paga pecho al amor
 con ardor en vivo fuego,
 dio principio de esta suerte 35
 a un tierno y dulce lamento,
 aligerando con él
 de sus congojas el peso.
 «Dios mío, si con mi muerte
 de mí seréis satisfecho, 40
 pues que tan por fuerza vivo
 por fuerza moriré presto.
 No quiero entierro de mármol,
 pues que tan mal lo merezco,
 no quiero hachas, ni luto 45
 ni funeral triste quiero,
 sea mi firmeza el mármol.
 Gasté por lumbres mi fuego
 y por luto mis tristezas,
 por funeral mi lamento. 50
 Un don os pido, Señor,
 aunque yo no lo merezco,
 y es que se haga una fuente
 de las lágrimas que vierto
 para deshelar tibiezas. 55
 Den estas aguas remedio,
 y cualquiera que las beba
 sane de ingratitud luego.
 Y bien podrán encañarse
 al más empinado cerro, 60
 pues la altura de su origen
 les da suficiente peso».

Aquí paran las palabras
 sin parar el sentimiento,
 porque la gravedad de este 65
 aún no ha llegado a su centro.



11. *ROMANCERO Y CANCIONERO SAGRADOS: COLECCIÓN DE POESÍAS CRISTIANAS, MORALES Y DIVINAS: SACADAS DE LAS OBRAS DE LOS MEJORES INGENIOS ESPAÑOLES*

Justo de Sancha

Biblioteca de Autores Españoles Madrid, 1855.

ANÓNIMO

De la aparición de Cristo resucitado en hábito de hortelano a la Magdalena

Soneto, poema n.º 190

¡Qué enamorada y presurosa al huerto
una santa mujer va caminando,
y como fue su fe viva esforzando,
salíole la esperanza y gozo cierto!
Al hortelano, por su Señor muerto,
con lágrimas pregunta y mirar blando;
mas él, la rustiqueza¹⁷⁴ despojando,
Cristo se le mostró vivo y despierto.
Quiso tocar el cándido celaje,
cual suele de improviso entre los brazos
arrojarse la esposa del marido,
que la burló con encubierto traje;
mas detuvo el ardor de sus abrazos,
para dejarle el pecho derretido.

¹⁷⁴ Calidad de rústico. Aquí significa los hábitos y ropas que lo caracterizan como hortelano

12. FRAY ARCÁNGEL DE ALARCÓN

Canción de la Magdalena (18 estrofas)

Vergel de Plantas divinas en varios metros espirituales. Libro impreso.

Edición de 1594, Barcelona.

Sigue el Evangelio de san Lucas.

1.

Quién tuviese la vena
que el pastor de Belén tuvo en su canto,
para cantar los hechos admirables
que hizo en Magdalena
el amor soberano sacrosanto,
que en ella pudo tanto,
que libre de los lazos miserables
y cieno, en que algún tiempo estuvo envuelta
de su alma tal vuelta
que de nido de sierpes, del infierno,
sea del Rey eterno
vaso escogido, pues a gloria vuestra
guiad os pido, oh buen Jesús, mi diestra.

2.

Dadme estilo fecundo
que pueda, oh divina sabiduría,
cantar de vuestra gracia los trofeos,
y que conozca el mundo
en el trueque que hiciste de María,
que son segura guía
con penitencia humilde, altos deseos,
para vuestra amistad, y que la enmienda
dispone a que se encienda
en vuestro amor, inmenso Rey del cielo,
un corazón de hielo,
y cobre de perdón firme esperanza,
que un amor eficaz todo lo alcanza.

3.

Debió la hermana santa,
que el pulso y mortal fiebre conocía
de la llagada a muerte, Magdalena,
decir, mucho me espanta,
que todo el mundo vemos, que a porfía
corre a oír al Mesías,
y a ver su cara de mil gracias llena,
y tu alma, de verle no se cura.
No pierdas coyuntura,
verás una belleza y gracias tales,
que acá entre los mortales
ninguna edad las vio, y su voz siento
que admira a todo humano entendimiento.

4.

Tanto con ella pudo,
que sus pasos siguió la herida cierva;
do el cazador divino la esperaba,
y como arma, ni escudo
a saeta, que envía, envuelta en hierba
de su llaga preserva,
que el primer golpe, el corazón enclava.
Rindiola al mismo instante la divina
virtud con su doctrina,
moviendo en ella un gran dolor intenso
de que al bien sumo, inmenso,
haya en tantas maneras ofendido,
hecha de siete basiliscos nido.

5.

Pero el dolor, mezclado
con la esperanza del perdón, la lleva
al médico, que puede darle vida,
donde fue convidado
de Simón, y la esfuerza a que se atreva
con una humildad nueva.
Derribada a sus pies, toda afligida,
y como indigna de lo ver, comienza

por detrás, con vergüenza,
con sollozos, suspiros, y gemidos
que son sus alaridos,
a lavarle los pies con dulce lloro
y enjuagarlos con sus cabellos de oro.

6.

Como la cera al fuego
y como se deshace al sol la nieve
así puesta María, a sus pies santos,
con amoroso riego
aguas destila, y de sus ojos llueve;
porque el amor la mueve
a deshacer su corazón en llantos
de dolor, y de amor padece excesos.
Descansa en dar mil besos
en sus pies, con devoto sentimiento,
y de oloroso unguento
los unge, tanto pudo la eficacia
de amor en ella y la divina gracia.

7.

Oh dichosa mudanza,
los miembros que ofreció a la impudicia¹⁷⁵
la humilde y convertida pecadora,
de ellos toma venganza,
haciéndolos servir a la justicia
detesta su malicia,
y amargamente sus maldades llora.
Pero se escandaliza el fariseo
como de caso feo,
y duda si es profeta el que se deja
tocar, y no la aleja
porque en sí dice a serlo, entendería
los tratos, y la fama de María.

¹⁷⁵ Dishonestidad, falta de recato y pudor.

8.

Ocurre al pensamiento
Jesús del Fariseo temerario,
para darle de sí noticia clara,
y abonar el intento
de la que elige ya por su sagrario,
porque su voluntario
holocausto de amor, con que repara
los pasados errores, que ahora ofrece
a Cristo, bien merece
al farisaico amor, ser preferido,
como luego se vio,
en la figura que a Simón propuso
quedando ella excusada, él tan confuso.

9.

Díjole: «Dos deudores
tuvo un acreedor, que le debían
uno de ellos gran suma de dinero,
otro deudas menores;
y como por la mengua no podían,
que los dos padecían,
pagarle, perdónales de ligero
la deuda, a compasión de ellos movido,
¿quién de estos dos, te pido,
más ama al bienhechor o amarlo debe? »
—Simón dice:— «Me mueve
la razón a juzgar que es más amado
de aquel a quien más suma ha perdonado».

10.

«Rectamente juzgaste,
—dice el Señor,— ¿ves a mis pies postrada
esta mujer? Entré benignamente
en tu casa, y pasaste
sin que a mis pies el agua fuese dada,
y esta de amor tocada
los lavó de sus ojos la corriente,
y enjugolos después con sus cabellos,

y abrazada con ellos
el beso de la paz que no me diste
lo suple, pues que insiste
desde que entró en besarlos con sediento
amor, y ungirlos con precioso unguento.

11.

No ungistes mi cabeza
con óleo; esta mis pies flacos cansados
unge y alivia, de regalo ajenos,
por lo cual con certeza,
Simón, te afirmo serle perdonados
hoy sus muchos pecados
porque amó mucho; al que perdono menos
es porque menos ama», y vuelto a ella
con firmeza le sella
la burla, del plenario jubileo
según fue su deseo,
y dícele: « tu fe salva te ha hecho:
vete en paz, y consérvala en tu pecho».

12.

Oh, inefable clemencia,
que al corazón contrito y humillado
jamás lo desprecio, más se apiada
cuando la penitencia
con humildad, castiga su pecado,
y con aventajado
amor la voluntad tiene prendada.
Gócense, Magdalena, tus entrañas,
que si con llanto bañas
y unguento de tu Dios las sacras plantas,
te da riquezas tanta
con la gracia que lava tus mancillas,
que te destina a las más altas sillas.

13.

Pero es bien que pasemos
a la grandeza de los ricos dones,
que hecha esposa de su Dios recibe,
para que le alabemos,
que en corderitos muda los dragones;
y a los fieros leones
la oveja que a su sombra ahora vive
la arranca de sus uñas, y garganta
y su furor quebranta,
y el vaso que era negro y tenebroso,
hecho limpio y hermoso
en la preciosidad es de oro fino,
y en la limpieza vaso cristalino.

14.

Y tanto se complace
Jesús en las discípulas hermanas,
que es ya Betania puerto a sus fatigas,
porque le satisface
ver las dos vidas, y ambas soberanas:
la activa, en las humanas
obras de la piedad, en sus amigas,
y el ejercicio en la contemplativa;
con que en Dios fuente viva
se ocupan, contemplando al inefable
bien, en carne tratable;
y si bien Marta en la servir merece,
mas a la contemplante¹⁷⁶ favorece.

15.

Recibieron un día
con afecto amoroso, almo¹⁷⁷ y jocundo
al bendito Señor, en su morada.
Ya Marta parecía
(considerando con saber profundo)
que era muy poco el mundo

¹⁷⁶ Contemplativa.

¹⁷⁷ Digno de veneración.

para servirle, y viéndose ocupada
y María a sus pies, que su doctrina
escucha, algo se indigna,
pues que su ocupación la hermana sabe
dice: «en qué razón cabe
que María ayudarme ahora no acuda.
Señor, decidle os ruego, que me ayude».

16.

«Muy solícita eres,
Marta, —le dice Cristo—, y la acción varia
te turba, y te distrae en muchas cosas,
aunque a ti son placeres
por mí, pero una cosa es necesaria,
que ocupación contraria
no admite, antes le son todas penosas.
Que el alma que a su Dios busca y aspira,
solo en él se remira,
y de sus dulces brazos nunca parte,
y así la óptima parte
María elige, a cuyo amor ardiente
no le será quitado eternamente.

17.

Ánima, aprende ahora,
pues a todo una cosa se antepone,
siguiendo a la seráfica María
que amargamente llora,
y con esto se limpia, y se dispone
a que el fuego que pone
en su corazón Cristo su alegría,
no solo purifique sus entrañas
mas riquezas extrañas
de amor y de inocencia comunica
a su alma hecha rica;
séante pues contemplación y llora
medios para alcanzar tan gran tesoro.

18.

Vos, ardiente amadora,
que diste a los ojos el oficio
de vuestra lengua, para dar clamores
al bien que os enamora,
y le fue un agradable sacrificio
el lloroso ejercicio
del alma, que abrasaba por amores,
pues delante sus ojos puede tanto
mezclado amor con llanto,
alcanzadme de amor llamas ardientes,
los ojos hechos fuentes
y que la óptima parte el alma abrace
del Sumo bien, que solo satisface.

13. FRANCISCO DE QUEVEDO

Fuente: Soneto n.º 193 de Quevedo, recogido por Pedro Espinosa en la primera parte de su colección *Flores de poetas ilustres* (1605).

Llegó a los pies de Cristo Magdalena,
de todo su vivir arrepentida;
y viéndole a la mesa, enternecida,
lágrimas derramó en copiosa vena.
Soltó del oro cresco la melena,
con orden natural entretrejida,
y deseosa de alcanzar la vida,
con lágrimas bañó su faz serena.
Con un vaso de unguento los sagrados
pies de Jesús ungió, y él diligente
la perdonó (por paga) sus pecados.
Y pues aqueste ejemplo veis presente,
¡albricias, boticarios desdichados,
que hoy da la gloria Cristo por unguente!

14. LUCIANA DE NARVÁEZ

Madrigal

Fuente: Único poema hasta ahora conocido de esta poetisa recogido por Pedro Espinosa en la primera parte de su colección *Flores de poetas ilustres (1605)*.

¿Dónde está el oro, ilustre Madalena,
que al cuello de marfil riquezas daba?
¿Dónde de ricas perlas la cadena
que el cabello enlazaba?
Mas ya el amor ordena
lo que él mismo estorbaba,
y es que el oro traslade sus despojos
al corazón, las perlas a los ojos.

15. INCIERTO AUTOR

Fuente: *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España* (1611), ordenada por D. Juan Antonio Calderón (ed. de J. Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín), Impr. de E. Ra, Sevilla, 1896.

A LA MAGDALENA

Redondillas (16)

- 1 María, de tal manera
 Dios vuestra alma en fuego abrasa,
 que, en sintiendo el fuego en casa,
 echáis luego ropa fuera.
- 2 Tanto el amor os señala,
 que las galas arrojáis,
 porque el amor que mostráis
 a todos lleve la gala.
- 3 El cabello rubio y bello
 ponéis a los pies de Dios,
 porque no tenga de vos
 el mundo ni aun (*un*) cabello.
- 4 Para el fuego que se emprende
 agua vuestros ojos dan,
 mas es fuego de alquitrán,
 que con ella más se enciende.
- 5 Al fuego que a arder empieza
 agua de ángeles echáis,
 con que sin cesar bañáis
 los pies de vuestra cabeza.
- 6 No pudo aquesta agua bella
 jamás ser más bien vertida,
 pues al árbol de la vida
 regaste el pie con ella.
- 7 Un mar de lágrimas fue
 el que de vos se desagua;
 y aunque en golfo de santa agua,
 hallaste en Cristo pie.
- 8 Fuiste nao que hacia Dios
 llena de culpas surgiste,

- y en el punto que agua hiciste
se anegó la culpa en vos.
- 9 Con el agua que a porfía
vertéis, como bien se ha visto,
lavaste los pies de Cristo
antes de hacer la sangría.
- 10 Del cabello, que hace rayas,
pihuelas¹⁷⁸ de oro formáis,
con que los pies enlazáis
de Dios, porque no se os vaya.
- 11 Nada os puede poner miedo,
pues habéis vencido a Dios
cuando se puso con vos
cara a cara y a pie quedo.
- 12 Enlazáis sus pies sagrados,
aunque sabéis que después
no se os tiene de ir por pies
cuando los tenga enclavados.
- 13 Condición de noble fue
la vuestra, y no de villano,
porque, dándoos Dios la mano,
vos os arrojáis al pie.
- 14 Y así, viendo vuestro celo
por lo mucho que le amáis,
el pie os dio, por que subáis
sin impedimento al Cielo.
- 15 Libre vuestra alma se escapa
de culpas y acusaciones,
pues que ganáis los perdones
en besando el pie del Papa.
- 16 Sus pies santos con tal fe
besáis y amáis de manera,
que si allí en manjar se os diera,
le comierais por el pie.

¹⁷⁸ Grillos con que se aprisiona a los reos.

16. FRAY ÁLVARO DE HINOJOSA Y CARVAJAL

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

16. 1. *A la Magdalena, cuando fue a buscar a Cristo a casa de Simón llevando consigo el vaso de alabastro con el unguento.*

Soneto

¿Adónde vais discreta Magdalena,
a lavar pies sin agua y con unguento?
¿No veis vos, que de ahí toma argumento
el codicioso Judas, que os condena?
Si de esos ojos la corriente vena,
y de vuestros suspiros el acento
han de causar a Cristo tal contento,
si otra agua no lleváis, no os cause pena,
que aunque lágrimas son tan abundantes,
que bien podéis cumplir con vuestro oficio,
calientes van del pecho, y van saladas,
saladas, porque pies de caminantes
se curan con aqueste beneficio,
y aprietan coyunturas apartadas.

16. 2. *A la misma Magdalena huyendo del mundo y sus amadores, y buscando a Cristo.*

Soneto

Cual hermosa galera embanderada,
llena de gallardetes y pendones,
cercada por las bandas de cañones,
con suelto remo y vela levantada,
las olas rompe de la mar salada
huyendo de enemigos galeones;
así huyendo vais de esos ladrones
que os siguen con carrera acelerada.
Habeislos saqueado dos mil veces,
y quiérense vengar con furia y saña;
huid para echar junto a alguna roca,

temed, oh Magdalena, sus reveses,
del agua os aliviad, usad de maña
a esa piedra os asid, y punto en boca.

16. 3. *A la misma Magdalena enjugando los pies de Cristo con sus cabellos.*

Soneto

Con el cabello suelto y esparcido
iba Absalón huyendo temeroso,
viéndose del contrario poderoso
roto, desbaratado, y perseguido.
En las ramas de un árbol quedó asido,
a que el aire le ató el cabello hermoso,
que el aire es él, que mata al ambicioso,
que quiere ser a todos preferido.
Discreta Magdalena, habéis andado
en no querer ya más cabello al viento
poniéndolo a los pies, que lo habéis puesto.
No temáis ningún caso desastroso,
seguros los tenéis de movimiento,
perseverad en vuestro presupuesto.

16. 4. *A la misma Magdalena, cuando Cristo le apareció, y le dijo: Noli me tangere: el día de la Resurrección.*

Soneto.

Si el Señor, Magdalena, os ha mandado
que a sus pies no lleguéis tan presurosa,
no lo tengáis por cosa rigurosa,
que en esto hay un secreto enamorado.
Que no es posible os haya desechado
siendo tan firme amante y fervorosa,
pues que Tomás rebelde llegar osa
a meterle la mano en el costado.
Él mismo la razón os da al momento,
y es que a su Padre aún no había subido,
que es, como si os dijera, que os quedaba
más tiempo de gozar ese contento,
y no era bien que fuese detenido
mientras a los demás no consolaba.

16. 5. *A la misma Magdalena abrazada con la cruz de Cristo en su pasión, como lo pinta la Iglesia.*

Soneto

Cual amorosa hiedra, que enlazando
con dos mil lazos la hermosa planta,
con ella hasta el cielo se levanta
sus hojas por sus ramas dilatando.
Tal estaba María rodeando
el tronco de aquel árbol sacrosanto,
de quien la Esposa enamorada canta,
y cuyo fruto le contenta tanto.
El humilde principio, que en el suelo
tenéis, oh Magdalena, como hiedra,
no os estorba, que no subáis al cielo,
porque, como la humilde hiedra medra
asida a muro o árbol, tal consuelo
tenéis, pues os asís a árbol y piedra.

16. 6. *A la misma Magdalena en el desierto.*

Romance

Amados desiertos míos,
que estáis guardando silencio,
porque así no me estorbéis
los bienes del pensamiento,
cuando os alzáis a las nubes, 5
que lo hacéis de industria creo,
que, porque ahora os habito,
me queréis subir al cielo;
aunque horribles a la vista,
tratados no sois tan feos, 10
que escondéis ricos tesoros
debajo de riscos recios.
En otro tiempo pensaba,
que erais de bondad ajenos,
y que solos los poblados 15
tenían valor, y precio.
Pagábame de apariencias

sin mirar a lo de dentro,
 entonces os desechaba,
 ahora ya os reverencio. 20
 A vos vengo arrepentida
 a llorar pasados yerros,
 que el mal vivir siempre deja
 al alma arrepentimiento;
 si me viereis llorar siempre, 25
 en esto está mi remedio,
 porque sabes bien llorar
 me ha hecho harto provecho.
 Dichosas lágrimas mías,
 dichosos ojos aquestos, 30
 que, cuando al suelo miré,
 hallé mi cielo en el suelo.
 Y por gozar de tal gloria,
 postrado por tierra el cuerpo
 llegué tan cerca del sol, 35
 que ya me abrasaba el pecho;
 y como la parda nube
 se deshace en un momento
 ante el sol, y vuelve en agua
 aquellos preñados senos, 40
 así me deshice al punto
 en lágrimas de amor tierno,
 porque hasta entonces mi vida
 fue nublado oscuro, y negro;
 y, aunque les lloví en la boda 45
 a unos convidados necios,
 que mi buena voluntad
 la juzgaron por exceso,
 llorando, como me veis,
 pude salir con mi intento, 50
 y estoy tan desaliviada,
 que ya ahora volar puedo.
 ¡Quién hiciera cada día
 otro semejante empleo
 y cual águila mirara 55
 al sol los ojos abiertos!
 ¡Quién a aquellos pies divinos



volviera a darle mil besos,
y otras mil veces limpiara
con estos mismos cabellos! 60
Ay, dulcísimas memorias,
paréceme, que me veo
gozando de aquella gloria
así, como la contemplo.
Desiertos, que me escucháis, 65
oíd mis dulces acentos,
y para oírme más veces
responde a mi voz el eco.
Vuestra amable compañía
bien la pago con aquesto, 70
que os hago participantes
de mis íntimos secretos.
Dichosos, porque me oíste
aqueste amoroso cuento,
no falta, quien os envidie, 75
que yo misma envidia os tengo.
No temáis de aquí adelante
la fría nieve o el hielo,
que el fuego de mis amores
os libre de aqueste miedo. 80
Quiero callar montes míos,
que me parece que siento
las músicas celestiales;
aguardad, que luego vuelvo.

y Dios, que se las hacía,
 como se arrimó a buen árbol, 35
 con su sombra la cobija.
 Como vio que eran de Dios,
 sus culpas le puso encima,
 que le harán arrodillar
 con ser de fuerza infinita. 40
 A las espaldas se puso
 para que de Cruz le sirva,
 y cual Cruz la lleve al hombro,
 pues cual Cruz le crucifica.
 Creció la sed de su pecho 45
 como en la Cruz se imagina,
 y dijo a voces: «Sed tengo
 de tus lágrimas, María.
 Dame para la otra cruz
 aquese vaso de mirra, 50
 y no sentiré el tormento
 con tan sabrosa bebida.
 Pues guardaré tus espaldas,
 justo es que guardes las mías;
 que las habrás menester 55
 en tu defensa algún día».

Llorando riega sus pies,
 y como llorar la mira,
 con el bocado en la boca
 parece que Dios se olvida. 60
 Las goteras de sus ojos
 dando en Cristo, piedra viva,
 le van cavando hasta el alma,
 que se le ve enternecida.
 A recibir el bautismo 65
 se puso al pie de la pila,
 siendo el agua de sus ojos
 con la que Dios la bautiza.
 Tanto llora, tanto ama,
 tanto solloza y suspira, 70
 que la justicia de Dios
 se vino a dar por vencida.
 Porque lágrimas de un alma

con dolor y amor vertidas,
tienen cierta omnipotencia 75
con que vencen la divina.
De los pies del confesor,
que su salvación codicia,
absuelta a culpa y a pena,
volvió hecha una bendita. 80

18. LOPE DE VEGA

A la santísima Magdalena.

18. 1. Soneto LXVIII (Rimas sacras).

Fuente: Carreño, A.- Sánchez Jiménez, A. (2006): *Rimas Sacras de Lope de Vega*, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra.

Buscaba Magdalena pecadora
un hombre y Dios; halló sus pies, y en ellos
perdón, que más la fe que los cabellos
ata sus pies, sus ojos enamora.
De su muerte a su vida se mejora,
efecto en Cristo de sus ojos bellos;
sigue su luz, y al occidente de ellos
canta en los cielos y en peñascos llora.
«Si amabas» —dijo Cristo—, «soy tan blando
que con amor a quien amó conquisto;
si amabas, Magdalena, vive amando».
¡Discreta amante!, que el peligro visto,
súbitamente trasladó llorando
los amores del mundo a los de Cristo.

18. 2. LOPE DE VEGA

Romance (*Rimas sacras*).

Fuente: *Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Colección escogida de obras no dramáticas de fray Lope Félix de Vega Carpio*, por Don Cayetano Rosell, Madrid, 1950. Biblioteca de Autores Españoles.

A la Magdalena.

Guarneciendo el cristal puro
de los pies, que adora y besa
el serafín más privado
de la soberana esencia,

con las perlas amorosas 5
 de dos humildes estrellas,
 que las lágrimas de amor
 bien pueden llamarse perlas;
 no como la estrella ingrata,
 que presumió con soberbia, 10
 debiendo estar a los pies,
 igualarse a su cabeza,
 las suyas hermosas rinde
 a los pies de Cristo, y llega
 al mar de piedad por agua 15
 quien tanta en los ojos lleva.
 A la puerta del perdón
 pide a Cristo Magdalena,
 el que siempre alcanza quien
 por tales umbrales entra. 20
*Y los ángeles bellos,
 haciendo fiestas,
 con el llanto se ríen,
 que el cielo alegre.*
 Con los cabellos hermosos, 25
 desordenadas las trenzas,
 sandalias de oro les calza,
 que amor convierte en cadenas.
 De un cabello de la esposa
 herida el alma se queja; 30
 ahora ¿qué hará con tantos
 que le enamoran y enredan?
 Pero ¿quién se ha de espantar
 de que tengan menos fuerzas
 las prisiones de quien mata 35
 que el cabello de quien ruega?
 Heridle de amor, cabellos,
 antes que los clavos hieran
 esos pies, como quien llama
 mientras que le abren la puerta. 40
*Y los ángeles bellos,
 haciendo fiestas,
 con el llanto se ríen,
 que el cielo alegre.*

18. 3. LOPE DE VEGA

Lágrimas de la Magdalena (100 octavas reales).

Fuente: *Rimas sacras* de Lope de Vega (2006), ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Pamplona, Universidad-Vervuert-iberoamericana.

En las *Lágrimas de la Magdalena* seguimos la redacción de la edición de los autores.

Los bellos ojos y el desdén tirano,
en gracia y hermosura peregrino,
que mataron mejor de amor humano
y lloraron mejor de amor divino;
aquel metamorfóseos soberano 5
de un alma oscura a un ángel cristalino,
hoy deseo cantar, si puede el canto
en números poner tan tierno llanto.

Tú, que por las riberas del Leteo
ibas, Fílida¹⁷⁹ bella, descuidada 10
del tiempo y del castigo, y al deseo
dando la vela de la edad dorada,
ya que en la senda celestial te veo
de aquel bárbaro amor desengañada
— que no es poco admitir los desengaños, 15
hermosa perdición en verdes años —,

oye el santo ejemplar, la imagen mira,
portentoso milagro de hermosura,
de aquella que te enseña y que te inspira
en tal noche de error lumbre tan pura. 20
Si la frágil memoria se conspira
contra tu intento y en las armas dura,
Fílida, aquí las hallarás divinas,
corriendo a este retrato las cortinas.

¹⁷⁹ El nombre *Fílida* despierta evocaciones clásicas. Es un nombre de pastora, asociado con el placer de la juventud y del amor.

Los dos con atención mirar podemos tú la vana hermosura, y yo el engaño, pues entonces de error fueron extremos como ahora lo son de desengaño.	25
Aquí el ejemplo de llorar tenemos, y la distancia del provecho al daño, que esta luz, este bien y este consuelo dejó a los hombres la piedad del Cielo.	30
Antes seis días de la Pascua vino a Betania Jesús, donde fue muerto Lázaro, a quien el mismo Rey divino volvió segunda vez del alma al puerto.	35
En agradecimiento del camino, por muchas partes áspero y desierto, mientras que Marta la comida ordena, lavar sus pies propuso Magdalena.	40
Y como ya parece que sabía el camino de entrar a verse en ellos, precioso nardo, que mezclado había con lágrimas de amor, vertió por ellos.	45
Y como el Cielo por los pies tenía, asirle pretendió con los cabellos, que entre las plantas del Cordero santo hicieron ondas por el mar del llanto.	50
A la Ocasión la Antigüedad pintaba que al Amor los cabellos ofrecía, y aquí María a la ocasión le daba, porque con los cabellos la cogía, de suerte que de Dios asida estaba con lo mismo que preso a Dios tenía, que quiere Dios, cuando a ofrecerse viene, hallar de qué tener al que le tiene.	55
Como la condición de Dios sabía, y el interés de dar uno por ciento, en ungirle también ganó María: si en los cabellos se volvió el ungüento,	60

llevó de más el precio que tenía;
de que tuviera envidia el Cielo atento,
viendo los pies del Sol en sus cabellos,
pues hizo entonces paralelos de ellos.

El Árbol de la vida, Cristo santo, 65
de aquella vara santa producido
del almendro de Aarón, no estaba tanto
como está ahora de la tierra asido.

Que ahora que su amor, ¡notable espanto!,
de su cuerpo y su sangre instituido, 70
dejó tan alto sacramento al suelo,
tan grande vive en él como en el Cielo.

María, pues, con sus cabellos de oro
parece que le puso las raíces 75
al árbol santo cuyo fruto adoro
en una rama, aunque de dos matices.

¡Bajad aprisa del celeste coro
a desatar, espíritus felices,
los pies de vuestro Rey, que Magdalena
con lanzadas de amor los encadena! 80

Pero poned el pensamiento en calma,
y el curso detened, ángeles bellos,
que los nudos de amor de Dios y el alma
los ángeles no pueden deshacerlos.

La Esposa dijo: «Subiré a la palma»;
pues, si es Cristo la palma, y los cabellos 85
son las raíces de su planta amena,
¿cómo a la palma baja Magdalena?

¡Ay divina humildad!, ¡qué bien se ha visto
que el modo de subir es descendiendo, 90
pues, como hiedra, por los pies de Cristo
a sus divinos brazos vas subiendo!

Acuerdo fue de tu valor previsto
irte a los pies, y en ellos asistiendo
hacerte Cielo y ángel, si escabelo¹⁸⁰ 95
son de sus pies el serafín y el cielo.

¹⁸⁰ Asiento pequeño de madera.

Discreta fue también buscando en ellos
principio al bien, en Cristo persuadida,
que ponerle María sus cabellos
fue hacer sus pies cabeza de su vida; 100
también el llanto de sus ojos bellos
fue para ver la luz del Sol vestida
del velo humano, porque desde el suelo
se ve bien en las lágrimas el Cielo.

Cual suele ver los rayos eclipsados 105
del sol en agua el que a su luz aspira,
así de los de Cristo disfrazados
Magdalena en su llanto la luz mira.
La memoria otra vez de sus pecados
la mueve a llanto, y en sus pies suspira, 110
cuando la vez primera diligente
con dos fuentes buscó su viva Fuente.

La casa toda el nardo aromatiza,
los convidados sienten la fragancia,
y al falso apóstol la codicia atiza 115
con la imaginación de su ganancia.
«Aquesta perdición desautoriza,
pues fuera para pobres de importancia,
nuestro Maestro» —dice—, «y mejor fuera
que para repartirlo se vendiera». 120

No porque la limosna le tocaba,
ni de los pobres la piedad movía,
mas porque fue ladrón, y lo que hurtaba
en ocultos bolsillos escondía.
¡De cuántos hoy que la piedad alaba, 125
cubriendo la piedad de hipocresía,
se extiende con fingido y tierno pecho
toda su caridad a su provecho!

Tú, pues, a quien pesaba de que ungiere
precioso nardo el pie que el Cielo adora, 130
¿qué fin tener pudiste que no fuese
el que la tierra vitupera ahora?

¿Por qué te lastimó que se le diese
a las plantas que el sol con besos dora?,
aunque mejor diré que del tesoro
de sus divinos pies recibe el oro. 135

«Si siempre entre vosotros la pobreza
tendréis, no a Mí, dejadla», —Cristo dice—,
«para que el día de mayor tristeza
mi sepultura pobre solemnice»;
mas como convidaba la grandeza,
a quien ninguna duda contradice,
del milagro de Lázaro, la gente
entrose por las puertas diligente. 140

No venían a ver a Cristo vivo, 145
sino a Lázaro, que antes vieron muerto;
¡oh error de los mortales excesivo!,
¿en qué puede parar tu desconcierto?
Al que le dio la vida, pueblo altivo,
no miras, siendo Dios, como Dios cierto, 150
y el hombre a quien la dio tu engaño mira;
¿más el milagro que el autor te admira?

Entra la desigual canalla junta,
y entre los convidados le señala;
cuál dice: «¡Aquél de la color difunta 155
a quien Jesús con su persona iguala! »;
cuál, admirado, desde afuera apunta,
sin tocar los umbrales de la sala,
y cuál de las cabezas por encima
la mano descortés al otro arrima. 160

«¿Que éste murió? » —decía algún anciano
que bañaba el temor las venas frías—,
«¿que ya probó el dolor del fin humano,
y se vio sin el cuerpo cuatro días? »;
«¿Quién pudiera tocarle con la mano? » 165
—otro decía—, «aunque las dudas mías
no son de que ya vive, pues es cierto
que yo le vi por estos ojos muerto».

Tal replicaba: «¡Oh, quién saber pudiera
lo que pasó mientras difunto estuvo, 170
que apenas el ingenio considera
adónde y de qué suerte se entretuvo! ».

La aurora entonces, a la voz primera
que de las aves en la tierra tuvo,
vestida de celajes, al oriente, 175
coronada de luz, sacó la frente.

Ramos de oliva y de laurel desgajan
los que en Jerusalén entrar le vieron;
otros, que al vencedor las palmas bajan,
en ellas para verle se subieron; 180
mas cuanto en esta fiesta se aventajan,
tanto en su muerte presurosos fueron;
concilios hacen y, Jesús vendido,
de quien era alabado fue escupido.

Ya de su injusta muerte el pregón suena; 185
ya lleva sobre el hombro el Cetro santo;
ya el Ave celestial, de gracia llena,
va llena de dolor, congoja y llanto.
Sus pasos va siguiendo Magdalena,
que puede tanto amor padecer tanto, 190
con tan tierno llorar que parecía
que sólo por sus culpas padecía.

«¡Ay» —dice—, «mi Jesús», si yo pensara
ver este triste y lamentable día,
la vida, el alma en vuestros pies dejara; 195
mas ¿quién donde vivió morir podía?
Si se puede de Vos volver la cara
por consuelo a los ojos de María,
quien los mira por Vos en tanto duelo,
más busca su dolor que su consuelo. 200

¿Es posible, Señor, que os han traído
a tales pasos los que di perdida?
¿que siendo, como sois, el ofendido,
vais a ofrecer vuestra inocente vida?

Yo, que de vuestra muerte culpa he sido, debo pagar la pena merecida, no Vos, que siendo la inocencia propia, la pena es desigual, la muerte impropia.	205
Paso no he dado en mis errores vanos que en los que ahora doy no se me acuerde. ¡Oh loca vanidad de los humanos, que el límite mortal de vista pierde! ¡Oh, vida, oh breve flor, que entre las manos quitada apenas de su planta verde trueca el color! ¡Oh frágil esperanza, que nunca centro ni descanso alcanza!	210 215
Mi Dios, ¿en qué pensé cuando tenía por ídolo mi rostro, de manera que comenzara en mí la idolatría, si en la primera edad nacido hubiera? Lejos estaba la memoria mía de imaginar que de esta suerte os viera, porque, a pensar en vuestro rostro santo, fuera mi espejo eternamente el llanto.	220
Si os viera, ¡oh mis dulcísimos amores!, ceñida la cabeza de ese espino, no ataran mi cabello resplandores, el oro puro y el diamante fino; ni me vistieran telas de colores, si yo os imaginara, Rey divino, vestido de esa púrpura sangrienta que con la que vertéis color aumenta.	225 230
¿Qué cadena, Señor, pusiera al cuello, si con ese cordel os retratara?, ni del terso marfil lustroso y bello con su igualdad entonces me burlara. Cuando me enamoró vuestro cabello, no presumí que a tanto mal llegara, que aquellas hebras que venera el Cielo gozara el aire y el indigno suelo.	235 240

Llevome a veros mi querida hermana,
y llevome también loco deseo
de ver, mi Dios, vuestra hermosura humana,
de quien me prometí mayor trofeo;
y cuando la presencia soberana, 245
de quien desea hacer divino empleo
el querubín más alto, vi tan bella,
quedé rendida y admirada en ella.

Miré los ojos bellos celestiales,
que, como soles infundiendo vidas, 250
debajo de esos arcos orientales
penetraban las almas escondidas;
de la divina boca los corales,
como suelen estar recién nacidas,
con las perlas del alba matizadas, 255
a medio abrir, las rosas encarnadas.

La garganta, Señor, también miraba,
que el más cándido mármol excedía,
y la mano bellísima, que daba
con cualquier movimiento luz al día; 260
mas como del cabello me preciaba,
pensaba yo que hermoso le tenía;
en él puse mejor los tiernos ojos,
y allá se me quedaron por despojos.

Luego propuse yo con mis cabellos 265
enamorados por los pies, mi vida,
pues por los ojos, con los vuestros bellos,
quedé yo entonces por el alma asida;
que así era bien diferenciarse de ellos,
ya que por los cabellos fui rendida; 270
que lo que para amores y despojos
en Vos es pies, en Magdalena es ojos.

Mas no pensaba yo, Cordero mío,
que osara asir con atrevida mano
esos cabellos el furor impío 275
de aquel soldado bárbaro romano.

Es la cabeza ya sangriento río
y no se tiempla. ¡Oh ciego error humano,
que asiendo la ocasión por los cabellos
haya ventura que se pierda en ellos! 280

¡Oh quién pudiera ahora, vida mía,
con parte de esas puntas coronada,
tenerla en vuestra Cruz!; mas, ¡qué osadía!,
pero no es el dolor tan corta espada.
Traspase mis entrañas este día, 285
y, como en sangre, en mi piedad bañada,
haga el efecto con su filo agudo
que la verdad en vuestra carne pudo.

Que ya me va, Señor, crucificando
el alma en ese leño el amor nuestro, 290
de suerte que con ella voy probando
lo que ha de padecer el cuerpo vuestro.
Primero voy sus brazos ocupando
con el afecto y el dolor que muestro,
de suerte que presume el sentimiento 295
que va delante a haceros aposento.

La sangre que vertéis, ¡oh Rey divino!,
no sé cómo la pisan plantas viles
y no se humilla el cielo cristalino
a engastar su riqueza en sus viriles. 300
El Salvador de los profetas vino,
el cielo llovió ya perlas sutiles;
mas si para agua se ha de abrir la tierra,
¿cómo esa sangre soberana encierra?

¡Oh camino mortal de mis enojos!, 305
¡oh dulce Esposo con la verde palma!,
lo que vais con los pies, voy con los ojos,
y lo que con los ojos, con el alma.

Bien sé que por quitarle los despojos
que en la infernal caliginosa calma 310
tiene el oscuro Rey del hondo Averno
vuestro imperio os oprime el hombro tierno.

Mas no puedo dejar de lamentarme
con tan mortales ansias y suspiros,
viendo que no me llevan a matarme, 315
que quisiera morir para seguiros.
¿Cómo podré sin Vos, mi Esposo, hallarme,
enseñada, Señor, a recibiros
en mi pobre castillo y en mi pecho,
que a no haber almas os viniera estrecho? 320
¡Ay, Dios!, si al fin de esa mortal carrera
a Betania llegaran esas plantas
y allí posada Magdalena os diera,
y llorara otra vez lágrimas tantas,
¡qué dichosa, Señor, mi boca fuera, 325
si regalara vuestras carnes santas,
y envolviera los pies en los cabellos
que hicisteis sol cuando os limpié con ellos!

Mas no, mi bien: amor me desatina;
id a morir para que viva el hombre, 330
pues vuestra santa humanidad camina
adonde pueda levantar su nombre,
que levantado en esa Cruz divina,
para que el fiero Capitán se asombre,
el mundo sanará de la cicuta 335
que la posteridad de Adán enluta».

Esto decía Magdalena santa
cuando, llegando al monte el Verbo eterno,
tirado del cordel por la garganta,
tienden sobre la Cruz su cuerpo tierno. 340
Apenas enclavado se levanta,
y aire, sol, cielo, tierra, mar e infierno
se conmueven de ver que su Autor muere,
cuando también morir a sus pies quiere.

Mas ya que los de Cristo no alcanzaba, 345
al de la Cruz humildemente asida,
mientras Cristo santísimo expiraba,
inmensas veces le prestó la vida.
Su Virgen Madre al lado diestro estaba

a un éxtasis divino remitida; 350
Juan al siniestro, y Magdalena hermosa
en medio de los dos toda llorosa.

Alzó los ojos a la Sierpe santa
del metal de la Virgen palestina,
y anudada la voz en la garganta, 355
al blanco cisne así la voz inclina:
«Dulcísimo Jesús, en pena tanta
desmaya el alma, el corazón declina
a la parte mortal, que el sentimiento
corta el discurso del vital aliento. 360

¿Cómo pueden, Señor, mis ojos veros,
y al dolor atrevidos contemplaros?;
mas fuéronlo también para ofenderos,
y como a su perdón quieren miraros.
Volved esos clarísimos luceros 365
más que las luces de los cielos claros,
que os llama aquella oveja fugitiva,
que en vuestros hombros condujisteis viva.

¡Oh hermoso entre los hombres!, ¿quién os puso
con tal fealdad?; ¿cuál insolente mano 370
la proporción divina descompuso
que organizaba vuestro velo humano?
Ahora sí que estáis como óleo efuso,
y del cabello al pie sin tener sano
algún lugar que sirva de sagrado 375
a un cuerpo tan deshecho y lastimado.

Vida del alma, que animar solía
el corazón de vuestra Magdalena,
¿cómo queréis partiros sin la mía
y me queréis dejar con tanta pena? 380
Esposo, de los Cielos alegría,
la cara que los dora y los serena
eclipsa al sol, sus cursos interrompe,
turba los aires y las piedras rompe.

¿No solíadeis Vos quietar las olas 385
del fluctísono¹⁸¹ mar?; pues, ¿qué es aquesto?;
todos os dejan padeciendo a solas,
el cielo se ha cubierto, el sol se ha puesto;
mas bien será, pues las humanas solas
no se han vestido de dolor funesto, 390
corra inmortal con tan debidas muestras
por todas las demás criaturas vuestras.

Yo, viendo vuestros ojos celestiales
enflaqueciendo aquella luz hermosa,
y que, a fuerza de rojos cardenales, 395
de cándido jazmín os vuelven rosa,
suspiro con dolores desiguales,
y, vuelta en mar el alma procelosa,
anego mis sentidos, y despierto
para otra muerte el sentimiento muerto. 400

En estos pies hallé perdón y Cielo,
y no puedo sufrir verlos clavados,
pues los pasos que dieron por el suelo,
¡oh, cuán ingratamente son pagados!
Ya como extremos los convierte en hielo 405
la muerte, a quien provocan mis pecados.
¡Ay Dios, y cuánto ha sido el error mío,
pues vuelve su calor en hielo frío!

Pies soberanos, que clavados tiene
mi libertad con ese fuerte clavo; 410
dulcísima de amor fuente perenne,
cuya divina diferencia alabo
—pero altamente al ser de Dios conviene,
porque si yo con lágrimas os lavo,
con sangre a mí tan liberal y franca 415
que me dejáis más que la nieve blanca—,

creed que tengo atravesado el pecho,
y que deciros con dolor podría
la memoria del bien que me habéis hecho,

¹⁸¹ Latinismo: que hace ruido con las olas.

¡ay, dulces prendas cuando Dios quería!; 420
yo os vi, yo os abracé con lazo estrecho,
y entonces fue mayor prisión la mía,
que más, aunque este clavo puede tanto,
detiene a Dios de un pecador el llanto.

¿A qué piedra no mueve el ver desnudo 425
al que ha vestido al sol de luz que enciende,
de escama al pez, de pluma al ave, al rudo
animal de la piel que le defiende?;

¿a cuál Cordero conducir tan mudo
pueden al sacrificio?; ¿cómo pende 430
vuestro roto divino velo humano
de ese leño sangriento, Soberano?

Yo espero verme con memorias tales,
¡oh mi Jesús!, tan rica de pobreza
que como a los silvestres animales 435
me vista de una vez naturaleza,
que los cabellos con los pies iguales,

entre peñascos llenos de aspereza,
para mi llanto más conforme y útil
me servirán de túnica inconsútil¹⁸². 440

Yo lloraré por montes solitarios,
mi amor, mi bien y mi querido Esposo,
las varias telas, los vestidos varios
que adornaron mi cuerpo y rostro hermoso;
techos de oro de Ofir¹⁸³, mármoles parios 445
por pavimento cándido y lustroso,
tapices palestinos o damascos
serán de hoy más los fríos peñascos.

Los afeites costosos y sutiles
que parte de la vida me ocupaban, 450
y en cristalinos vasos y marfiles
como tesoros de hermosura estaban;
las fuertes mudas, los ungüentos viles,

¹⁸² Sin costura. Se trata de un adjetivo que normalmente se aplica a la túnica de Cristo.

¹⁸³ De *Ofir*, probablemente situado en la actual Eritrea, importaban oro los barcos israelitas.

pinturas que mi rostro matizaban,
con que quise enmendar su tabla al Cielo, 455
serán de hoy más el sol, el aire y hielo.

De claro espejo que me dé consejo
haré que sirvan las sonoras fuentes;
mas dije mal, que Vos seréis mi espejo,
¡oh fuente de purísimas corrientes!, 460
que si con vuestra luna me aconsejo,
aunque eclipsado Sol, los transparentes
rayos de vuestro amor, profundo abismo,
me dirán la verdad como Dios mismo.

En vez de los retratos que tenía, 465
pintura de los hombres, en que muestra
su mayor libertad la idolatría,
tendré en la mía la memoria vuestra;
y si quisiere la belleza mía
ver, de pincel valiente y mano diestra, 470
en una calavera descarnada
toda mi vanidad veré pintada.

El hombre más galán que de mis ojos
era, Señor, entonces celebrado,
los vivos ojos y los labios rojos, 475
con el cabello crespo levantado,
aquel preciarme yo de que en despojos
el vivo me rindiese el retratado,
huirá de mí como fingida gloria
con teneros a Vos en la memoria. 480

Porque no puede haber cosa más linda
que ese roto desnudo cuerpo santo,
ni que las almas enamore y rinda,
y, enternecidas, las provoque a llanto.
Al serafín que más vecino alinda 485
a vuestro eterno Padre causa espanto
ver tal el rostro en que se mira el Cielo,
y aunque me espanta, a mí me da consuelo.

¡Oh soberanas manos celestiales,
universal remedio de las almas!, 490
¿cómo clavadas sois tan liberales
que dais el Cielo sin mover las palmas?;
¿por qué razón se espantan los mortales,
viendo en los orbes de los cielos calmas
y parados sus cursos soberanos 495
si están clavadas de su Amor las manos?

Si, porque vence Josüé, detiene
el planeta mayor su curso eterno,
¿por qué no ha de eclipsarse cuando viene
Cristo a romper las puertas del infierno?; 500
mas aunque en esa Cruz las manos tiene,
libre le queda el natural gobierno,
porque es hijo de Dios tan bueno y sabio
que sólo siente el sol su injusto agravio.

Agua pedís, divina boca hermosa: 505
calenturas de amor son excesivas;
si vuestra ardiente sed no es de otra cosa,
en mis ojos tenéis dos fuentes vivas;
pedisteis agua a una mujer dichosa
en Samaria una vez, y sus esquivas 510
manos os la negaron, mas ahora
os dan mis ojos la que el alma llora.

Esta es el agua que pedís, Dios mío;
pues si es así, no despreciéis la mía;
irá como a la mar mi humilde río, 515
y no será imposible mi porfía;
que bien podrá llegar la que os envío,
pues que nacer en vuestros pies solía,
que cuando el agua vemos que descende,
tanto sube después donde pretende. 520

Lloré yo en vuestros pies; luego, bajando
la fuente del dolor que me provoca
hasta el lugar adonde estoy llorando,
también puede subir a vuestra boca.

Suba su curso, pues; suba esforzando 525
 su llanto en Vos desde los pies que toca;
 dé lluvias una vez al Cielo el suelo,
 que, pues Dios tiene sed, sécase el Cielo.
 Llorar debiera yo, cuando no os viera
 en este triste y miserable estado, 530
 haberos ofendido de manera
 que parece que sólo le he causado;
 pues si se rompe la celeste esfera
 y parece que el cóncavo estrellado
 se quiere desquiciar de sus dos polos, 535
 ¿por qué se han de parar mis ojos solos?

No os ofenden a Vos los elementos;
 respeto obedencial todos os guardan;
 obedéceos el mar, tiemblan los vientos,
 nunca en hacer vuestros preceptos tardan, 540
 ni para vuestros justos mandamientos
 por rigores humanos se acobardan;
 pues, si quien no os ofende siente tanto,
 ¿cómo puede excusar mi error el llanto?

Suban, pues, estas lágrimas y pase 545
 su curso al Cielo, aunque su sol se asombre;
 pues hubo escala por quien Dios bajase
 haya una fuente por quien suba el hombre,
 para que, cuando Dios de sed se abraza,
 merezca el hombre tan piadoso nombre, 550
 que lágrimas bien saben desde el suelo
 llegar a Dios y conquistar el Cielo.

Aquí podéis llegar los que ofendistes
 este Cordero santo, a quien hoy priva
 amor de la templanza en que le vistes, 555
 pues se queja de sed tan excesiva.
 Salid del corazón, lágrimas tristes,
 que se seca la Fuente de agua viva;
 mas, ¿qué mucho, si está de fuego llena,
 y en pura sangre transformó la vena? » 560

Así lloraba Magdalena hermosa
al pie del Árbol de la vida¹⁸⁴, cuando
Cristo, con una voz fuerte y piadosa
a su Padre santísimo llamando,
el alma desató de la dichosa 565
carne mortal que estaba acompañando,
que aunque la muerte se mostró atrevida,
no fue a vencer, sino a quedar vencida.

Estremeciose cuanto el cielo abarca;
temblaron los dos polos con el peso; 570
naturaleza imaginó en el arca
que en menos ocasión la tuvo en peso;
el mar quiso exceder la antigua marca,
viendo del cielo el inaudito exceso;
el fuego en mil relámpagos se abría, 575
como que a Dios licencia le pedía.

La miserable tierra, en tantos males,
hasta por los más cóncavos escondes,
con sus hijas las piedras dio señales,
siendo ellas hombres y los hombres bronces; 580
atónitos, los montes desiguales
se desquiciaron fáciles entonces
mudando sus nativos fundamentos
con tener en el centro sus asientos.

Salieron, no a la luz, que no la había, 585
de los cerrados ya terrestres senos
muchos santos cadáveres al día,
que estaban de mirar su lumbré ajenos;
aparecieron, no por sombra fría,
sino en carne mortal, a muchos buenos 590
en la santa ciudad, en cuyo templo
dio el roto velo de tristeza ejemplo.

La noche, por las horas conocida,
no por la oscuridad, cubrió la tierra
de más tinieblas que jamás vestida, 595

¹⁸⁴ Cruz.

día y no luz caliginosa encierra.
La licencia a dos nobles concedida,
el cuerpo santo en su sepulcro entierra
José piadoso, y de un peñasco helado
parte del monte le dejó sellado. 600

Allí con tierno llanto Magdalena
renueva su dolor: «¡Oh piedra santa!
—dice con dulces besos—, piedra llena
de tal tesoro y de riqueza tanta,
bien es que estéis de sentimiento ajena, 605
porque a tenerle, en ocasión que espanta
a los puros espíritus, recelo
que teneros quisiérades por Cielo.

Y no era mucho, pues quien dentro encierra
carne y divinidad de Cristo santo, 610
no es justo que se tenga ya por tierra,
pues la convierte en Cielo favor tanto.
En tanto, pues, que la prisión deshierra
del fiero Rey del Reino del Espanto,
Cielo seréis, porque se alabe el suelo 615
que en tal necesidad le prestó Cielo.

¿Qué mucho que dijese aquel profeta,
¡oh peña!, que seríades gloriosa,
aunque digáis que la tenéis secreta,
si el Autor de la gloria en vos reposa? 620
¡Dichosa piedra!, y que jamás sujeta
al tiempo se verá vuestra dichosa
naturaleza, puesto que se alaba
que hasta las peñas con su curso acaba.

Mas temo que, mirando el lastimado 625
cuerpo de ese Señor que tenéis dentro,
de dura piedra en cera transformado
el rígido rigor de vuestro centro,
no duraréis por más que fuese helado,
porque si yo por mis pasiones entro, 630
más dura piedra fui, más dura y fiera,

y en sus pies me volví de piedra en cera.

Piedra fui yo, sus pies me transformaron;
pues ¿qué hará en vos todo su cuerpo junto?;
si no decís que vivo me tocaron, 635
y que vos le tenéis por mí difunto.

Mas, si cuando murió se quebrantaron
las que le oyeron, en tan triste punto,
¿qué mucho que sintáis?; mas, ¿qué recelo?,
que ya sois Cielo, y es eterno el Cielo. 640

Quedad, pues, piedra a Dios; mas, ¿quién quedara
por piedra, y de sepulcro le sirviera,
aunque el alma llorando destilara
y en transparentes urnas convirtiera?
No como ahora mármol ocultara, 645
que quien os ama, mi Jesús, os viera,
porque ninguno alcanza a veros tanto
como por el cristal de un tierno llanto».

Llegada, pues, la hora decretada
en que el Rey soberano determina 650
unir al cuerpo el ánima sagrada,
impasible morada cristalina,
salió del Limbo en pura luz bañada,
y recogiendo por virtud divina
la sangre, que importaba para efecto 655
de aquella integridad de hombre perfecto,

su santo corazón vivificando
y espíritus vitales recibiendo,
su cuerpo hermoso fuese levantando,
y, glorioso, mil rayos esparciendo, 660
que en la primera unión del cuerpo entrando,
fue en Sí mismo la gloria deteniendo,
mas esta vez le comunica tanta
que con los cuatro dotes se levanta.

No bien el alba del luciente día 665
por las espaldas de los altos montes

con la primera luz resplandecía,
clarificando varios horizontes
—aunque donde jamás entrar solía
vieron Cocitos, Letes y Aquerontes¹⁸⁵ 670
la de otro Sol mayor, pues el de Cristo
fue en las tinieblas del infierno visto—

cuando al sepulcro Magdalena vuelve
con fe divina y amoroso llanto
y, mirándole abierto, se resuelve 675
con Pedro y Juan comunicar su espanto.

Las palabras en lágrimas envuelve,
y al clavero del Cielo y al que tanto
fue en ser amado de Jesús felice,
con mil singultos amorosos dice: 680

«Llevaron al Señor; yo he visto abierto
su sepulcro santísimo, y quitado
el grave mármol de que fue cubierto
el Sol por mis pecados eclipsado;
el cóncavo peñasco descubierto 685
vieron mis ojos, y la piedra a un lado,
que es de faltar indicio manifiesto;
¡ay de mí, que no sé dónde le han puesto! ».

Cual suelen, de alcanzarle, codiciosos,
correr al palio dos, fijado enfrente, 690
con pasos y deseos tan furiosos
que el duplicado anhélito se siente,
y, esforzando los nervios polvorosos,
bañar en aire el cuerpo diligente,
y sin dejar estampa de su planta 695
saber por el rumor cuál se adelanta,

tal iban Pedro y Juan, pero, en efeto,
quedose el viejo atrás, y desde afuera
miró los lienzos Juan, e hizo conceto
de que estaba su Sol en otra esfera. 700

¹⁸⁵ Cocito, Leteo y Aqueronte eran los ríos que cruzaban el Hades, el infierno en la mitología grecorromana (Carreño-Sánchez Jiménez, 2006: 297).

Pedro llegó y entró lo más secreto
de aquella piedra, como piedra era,
aunque pudiera Juan, pues había visto
abierto el pecho de la piedra Cristo.

Entró también, mirando a Pedro dentro, 705
y luego que los dos juntos hallaron
lienzo y sudario en el dichoso centro,
creyeron los misterios que ignoraron
y, saliendo a los otros al encuentro,
la esperanza y la fe les confirmaron; 710
Magdalena, entre tanto, al monumento
volvió otra vez con tierno sentimiento.

Estando, pues, llorando, alzó los ojos
para mirar aquel lugar sagrado,
que es muy propio de un triste a los despojos 715
de las memorias de su bien pasado;
con rostros blancos y cabellos rojos,
y el cuerpo en nieve cándida bañado,
vio dos hermosos ángeles, que hacían
oscuro el sol que ya los montes vían. 720

Estaba el uno al pie del lugar santo
y el otro a la cabeza donde puesto
fue el cuerpo hermoso, dando al aire el manto,
de mil estrellas fúlgidas compuesto.
«Mujer» —le dicen—, «tan profundo llanto, 725
¿qué causa tiene? ». A quien con rostro honesto,
de la pregunta en púrpura teñido,
responde, y crece el llanto el bien perdido:

«A mi Señor, amigos, me han llevado,
y dónde le pusieron no he sabido; 730
mirad si es justo el llanto y el cuidado,
pues no tengo más bien del que he perdido».

Pero volviendo el rostro vio su amado
Cristo Jesús, al exterior sentido
representando en forma de hortelano 735
el impasible cuerpo soberano.

Abrió el Señor el cielo de su boca,
y díjole: «Mujer, a llorar tanto,
¿qué causa en este sitio te provoca?;
¿qué vas buscando con tan tierno llanto? ». 740
«Señor» —responde—, «si de aquesta roca
sacaste por ventura el cuerpo santo
de mi difunta vida, dime adónde
le tienes puesto y qué lugar le esconde.

Dime, hortelano, ¿dónde está mi Esposo?, 745
así con aguas puras sucesivas
hagan los cielos fértil y abundoso
este campo que siembras y cultivas,
para que yo le saque del dichoso
lugar que ocultas y en que de Él me privas, 750
y al alma, que dio vida la luz suya,
aquel divino cuerpo restituya.

Dame mi bien, si te lastima el verme
y piadoso pretendes remediarme,
porque sin Él no tengo de volverme 755
ni de estas peñas ásperas quitarme.
Aquí pienso llorando deshacerme,
tanto puede su amor solicitarme;
si sabes qué es amor, dame piadoso
mi bien, mi luz, mi amor, mi Dios, mi Esposo». 760

El príncipe del Cielo, que tenía
con los divinos dotes de su gloria
bañado el cuerpo, respondió: «María»,
y corrió la cortina a su memoria.
Entonces ella al Sol que ya volvía 765
de la tiniebla eterna con victoria
reconoció, de aquella luz movida
que dio a los cielos movimiento y vida.

Cual suele el pastorcillo que dormido
estaba en verde selva abrir los ojos, 770
y de improviso al sol recién nacido
la corona mirar de rayos rojos,

así miró su amor de luz vestido
Magdalena dichosa, y los despojos
mortales, ya impasibles y seguros, 775
resplandecientes, cándidos y puros.

Vio aquella blanca frente y ojos bellos,
y a los hombros en partes dilatados
los nazarenos rayos, o cabellos,
de los que el sol adornan envidiados; 780
los pies hermosos y en la nieve de ellos
dos claveles de púrpura engastados,
y como prendas a quien tanto debe
su amor, su fuego codició su nieve.

Aquí os hallé, divina Magdalena, 785
y así os quiero dejar en pies tan bellos,
pues lo que los débiles también me ordena
que si os hallé en sus pies, os dejé en ellos.
Mas si no los tocar os causa pena
con el llanto, la boca y los cabellos, 790
presto veréis qué gloria, qué alegría
coge quien siembra lágrimas, María.

Fílida, yo canté las más hermosas
lágrimas de dolor que ha visto el suelo
de un alma arrepentida, y tan dichosas 795
que muchas de ellas ha envidiado el Cielo.
Resta que tú, que yo, que las piadosas,
o las que el ciego error convierte en hielo,
con su ejemplo santísimo lloremos
no haber llorado, y que llorar debemos. 800

19. BARTOLOMÉ LEONARDO ARGENSOLA

A santa María Magdalena (canción 9).

Fuente: Publicado en *Rimas de los Argensola* (1634), Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza.

Aquella pecadora, que solía
ser fábula del pueblo de ordinario,
y de su gente público cuidado,
hoy deja el techo de artificio vario,
do la quejosa cítara se oía 5
del uno y otro ocioso enamorado;
el antiguo propósito trocado,
la púrpura preciosa desampara,
las cintas de zafiro, y el cabello
tendido sobre el cuello, 10
abrasando con lágrimas la cara,
entre confuso número de gente,
olvidada de sí, de la vergüenza,
que pudiera tener de tal mudanza,
pregunta por el fin de su esperanza, 15
y hállele al mismo punto que comienza
a quererle buscar; que nuestra mente
sin él no es para hallarle suficiente.
Y pues sin Dios ninguno a Dios aplace,
buscar a Dios de haberle hallado nace. 20
Turba el convite su presencia, y lloró;
y el cabello, donde almas enredaba
sobre los pies de Cristo lo derriba,
y con él y sus lágrimas los lava.
Entonces queda haciendo injuria el oro; 25
y pues muestra una fe tan excesiva,
es justo que tan buen lugar reciba,
y que humillado de más alto vuelo.
Cese ya la ficción de Berenice¹⁸⁶,
de quien el vulgo dice 30

¹⁸⁶ Hija del rey Magas, de Cirene. Desposó a Ptolomeo, rey de Egipto. Su cabellera se transformó en una constelación, junto a la de Leo.

que alumbran sus cabellos en el cielo;
 porque más son tus pies, gran Dios, los cuales
 en siendo con unguento sacro ungidos,
 porque de lo que deja no haya rastro,
 hace pedazos luego el alabastro. 35
 Mas no se trata así con los sentidos;
 que no se priva de ellos, pero dales
 otro fin a sus actos naturales;
 prosiguen sus oficios, y el objeto
 solamente les muda más perfecto. 40
 Sacerdotisa, y víctima en un punto
 tu voluntad, MARÍA, en sacrificio
 con invisible fuego a Dios preparas,
 y con esto lo tienes más propicio
 que si el olor de oriente todo junto 45
 en su honor a las llamas entregaras;
 estas víctimas quiere, y estas aras;
 y por esto entre espíritus divinos
 te elige eterna silla, eterna palma,
 y es ocasión tu alma 50
 de alegrarse los techos cristalinos;
 porque todos la esperan ver triunfando
 cargada de despojos de esta vida,
 con los vicios al carro encadenados,
 y entre sus estandartes conquistados 55
 tu propia voluntad como vencida.
 Pues de manera en Dios se está abrasando,
 que no por la ciudad a Dios buscando,
 mas fueras donde el hielo, o sol ardiente
 niegan habitación a toda gente. 60
 ¡Oh tú siempre dichosa pecadora,
 la que fuiste por tal con grande espanto
 del vulgo con el dedo señalada!
 Tus lágrimas con Cristo pueden tanto,
 que la menor lo enciende, y enamora, 65
 y a la culpa mayor deja anegada.
 Tú quedas en Apóstol transformada,
 y de ignorante y mala, santa y sabia.
 No es mucho que la zarza en flor se mude,
 y que el álamo sude 70

en competencia de la Mirra Arabia;
 y que cuando de hierba al campo priva,
 la mies en abundancia se recoja.
 Venid a ver de rosas y azucenas
 las montañas estériles más llenas, 75
 y un árbol seco revestido de hoja.
 La planta antes inútil Dios cultiva;
 regada en su jardín con agua viva,
 es fructífera ya, y sus ramas bellas
 tocan continuamente en las estrellas. 80
 Canten otros, MARÍA, como fuiste
 aquella que escogió la mejor parte,
 y el amor que te tuvo Jesucristo,
 cuando ningún Apóstol le había visto,
 y a ti en resucitando quiso hablarte. 85
 No callen la constancia que tuviste,
 la penitencia que en Marsella hiciste;
 digan cómo en los aires te elevabas,
 y la música angélica escuchabas,
 si es dado tanto al limitado ingenio. 90
 Y tú, Canción, que confiada subes
 penetrando los aires y las nubes,
 escarmienta en el joven temerario,
 que dio infeliz nombre al mar Icario¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Ícaro, hijo de Dédalo, se aproximó demasiado en su vuelo al sol y se precipitó en el mar, dando el nombre de Icario a éste (Cívita ,1974: 99).

20. FRAY PEDRO BELTRÁN (1570-1663)

1. *A la conversión de la santísima penitente María Magdalena*

Poema perteneciente a *Tres Romances Divinos...*

Libro impreso. Edición de 1653, Madrid.

Romance

Entre los sueltos cabellos de los vencidos deleites, que ya su vida buceaban, como primero su muerte. Aquella rara beldad,	5
Basilisco de las gentes, por sus pocos años tierna, y por sus hazañas fuerte. La Magdalena gallarda besando sus pies mil veces	10
a su divino Maestro, dos mares sobre ellos vierte. El corazón en cristales le destila, y él parece de nuevas flechas herido,	15
que nuevas flechas le encienden. Triste lamenta sus culpas, y por entre dos claveles ardientes suspiros lanza, suspensiones de Banquete.	20
Admirado el dueño de él, de ver en tiempo tan breve, que tan tiernamente llore, quien tan duramente hiere. Con los ojos le pregunta,	25
entre ademanes corteses, de su mudanza la causa, si su llanto lo consiente. Ella con lenguas del alma, sin responderle parece	30
que a su justa admiración	

satisface de esta suerte.

Si a Dios hecho hombre conoces
y si sabes lo que puede
el mirar de aquellos ojos, 35
con el alma más rebelde.

No me preguntes la causa
de mis suspiros ardientes,
mas para ejemplo del mundo
será fuerza responderte. 40

En Jerusalén nací,
para incendio de sus leyes,
de padres ricos, y nobles,
que los perdí en las niñeces.

Con libertad me crié, 45
que entre hermanos y parientes
la juventud es muy libre,
si el padre, y la madre pierde.

Tan libremente vivía,
que en la ciudad comúnmente, 50
me llamaban la Sirena,
y de las almas la peste.

Desprecio de las hermosas,
eran mis galas, y afeites,
y de cuantos me miraban, 55
eran mis ojos dos sierpes.

Tal era mi hermosura,
que los divinos pinceles
retrataron en mi rostro
a los dos floridos meses. 60

Del oro de mil quilates
era mi cabeza Oriente,
de tantos soles esfera,
cuantos cabellos contiene.

En mi boca se miraba 65
toda la beldad celeste,
en un rubí guarda joyas
de las perlas de mis dientes.

Mis bellas manos tendían
dulces lazos, tiernas redes. 70
De la nieve fuego helado,



el fuego encendida nieve.
 Vivió la razón cautiva
 entre gustos, y placeres,
 disparando al cielo flechas, 75
 como a la tierra desdenes.
 Pero apenas las palabras
 de este tu divino huésped,
 trajeron a mis oídos
 encantos omnipotentes. 80
 Cuando me vi tan trocada,
 que a llanto pudo moverme
 de mi vida la fealdad,
 de mis culpas los tropeles.
 Si lágrimas pueden tanto, 85
 que trocar las almas pueden,
 no soy Magdalena ya,
 paloma soy, no serpiente.
 Estos pies divinos quiero,
 que mis cabellos enreden, 90
 para que no se me vaya
 por pies mi dichosa suerte.
 No merece el alma mía
 mirar al Alba luciente,
 ni en la casa de mi padre 95
 ser jornalera merece
 Mas con estos pies ahora,
 yo caminaré de suerte,
 que huyendo de mis males,
 alcanzar pueda mis bienes. 100
 Un llanto mi vida sea,
 y mis ojos hechos fuentes,
 lloren tristes los delitos,
 que cometieron alegres.
 Conmovido el Redentor 105
 de las lágrimas que vierte,
 a mirarla aquellos ojos
 lince de las almas vuelve.
 Y dulcemente le dice:
 Si adoras como refieres, 110
 y si como dices amas,



nuevo Fénix de amor eres.
 El perdón de tus pecados
 desde aquí se te concede,
 pues cabe un llanto tan tierno 115
 en alma tan dura, y fuerte.
 Si eres de la culpa esclava,
 desde aquí puedes volverte,
 y la gracia que perdiste,
 que tus lágrimas te vuelven. 120
 Y no quiero más rescate,
 sino que siempre te acuerdes,
 que amor, y lágrimas ganan
 lo que culpa, y vicios pierden.
 Vete en paz, adora, y ama, 125
 y serás si así lo hicieres,
 ejemplo de penitencia,
 y espejo de penitentes.
 Y viendo aquesto María,
 suelta al llanto las corrientes, 130
 y por el suelo postrada,
 la boca a sus pies ofrece.
 Y a su amante Dios le dice:
 Razón es que rico quedes,
 pues ganas más en ganarme, 135
 que gané yo con perderme.
 Si un alma sola Señor,
 más valor que un cielo tiene,
 bien digo que la que hoy ganas
 basta para enriquecerte. 140
 Yo sólo gané un infierno
 en pecar y en ofenderte,
 poco es uno que una culpa
 cien mil infiernos merece.
 Mas gracias a tu piedad, 145
 que los incendios crueles
 con mis lágrimas apaga,
 para que te alabe siempre.
 Con esto la Magdalena
 a las antiguas paredes 150
 vuelve de Betania, adonde



su nueva vida comience.
Y cabo el Banquete Cristo,
para que el mundo supiese,
que para Dios es un alma
el más florido banquete.

155

21. MIGUEL DE BARRIOS

Fuente: «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena de Miguel de Barrios», Antonio Alatorre, *NRFH*, *XLI* (1993), n.º 2. 401-458.

Cantar de Cristo la funesta historia
sin más ni más me vino a la memoria.
Mi voz escuche todo el orbe entero,
que su vida y milagros cantar quiero.
Allá en el tiempo de Mari Castaña, 5
con ignorancia extraña,
se usaba como trajes muchos dioses,
y la rueda del Tiempo, dando coces,
abrió el postigo a nuestro entendimiento
para reconocer su vano intento. 10
Ahora anda muy cabido
un Dios, de muchos sabios aplaudido;
mas el Tiempo, maestro
que nos da desengaños, sabio y diestro,
al mundo mostrará su culto ciego. 15
Y, pues ha de ser fábula, sea luego,
que es grande ofensa y es agravio visto
no meter en el baile a Jesucristo,
y es necesario, siendo tan sublime,
que como al mismo Júpiter se estime. 20
Su fábula no hacer es darle cómo,
porque Cristo es un Dios de tomo y lomo.
¡Que no hagan caso de él mucho me admira!
¿Son acaso los otros más mentira?
Pero como le soy aficionado, 25
su fábula he de hacerle de contado,
porque muy grande ingratitud parece
no tratar de este Dios como él merece.
Estando como poeta pensativo,
con muerto aspecto y con ingenio vivo, 30
de súbito me vino al pensamiento
contar ahora un celebrado cuento
tan verdadero, que no admite errores;
así lo afirman doce Pescadores

que, por lograr de Cristo las mercedes, 35
 largaron barcos y dejaron redes;
 y pues ya le alaban
 cuantos aran y cavan,
 yo para mí con certidumbre advierto
 que como el Evangelio es esto cierto. 40
 Señora Musa, su favor no invoco,
 ni que me supla usted mucho ni poco,
 que para escribir versos tan ruines
 pido me suplan veinte mil malsines;
 que si de hacerlo su merced se excusa, 45
 yo no puedo escribir versos sin Musa,
 y así, aunque sean perversos,
 para no gastar prosa escribo versos.
 Érase una mujer de buena vida,
 de todos adorada y aplaudida, 50
 que aun al más alentado
 por su dinero daba su recado.
 Fue un pobre carpintero su marido,
 tan llano, tan afable, tan sufrido,
 que viendo su mujer en compañía, 55
 no dijo nunca *Aquesta boca es mía*.
 De este modo logró las ocasiones,
 y corriendo de amor las estaciones,
 sin decir *Agua va*, muy entonada,
 cuando la niña se mostró preñada 60
 y se le entró (no sé cómo lo diga)
 el demonio de un Dios en la barriga;
 y fue muy admirado
 que al darse un verde le salió encarnado.
 Estimando el muchacho que tenía 65
 el buen José con mucha cortesía,
 que como es bien nacido,
 se muestra a quien le hizo agradecido,
 pues sin trabajos ni pasar dolores
 le daba un hijo allí como unas flores. 70
 Mas muchos dicen que su madre bella
 aun después de parir quedó doncella.
 Pero quien tal dijere o tal diría,
 cuénteselo a su tía;

que, según lo imagino, 75
 obra fue de un herrero su vecino,
 pues eran, según tengo imaginado.
 María blanca, y José cornado.
 ¡Oh Musa maldiciente,
 detente, que ese Niño es mi pariente! 80
 Y porque así te cuadre,
 muy bien pudo nacer hijo sin padre,
 pues de Venus escriben varias plumas
 que del mar la parieron las espumas.
 Y por que sepas cuánta ciencia cobras, 85
 sería el Niño hijo de sus obras.
 Con ocioso descanso y grande espacio
 Jesús pisaba el celestial palacio,
 surcando airoso, con ardientes huellas,
 ondas de resplandor en mar de estrellas; 90
 mas su Padre, mirando con cuidado
 (que el ciego Cupidillo es muy mirado)
 que tenía ya edad el tal mozuelo,
 y que nunca en el cielo
 ganó tan solamente la comida, 95
 «Vaya a buscar su vida
 —le dijo— y salga de la etérea casa,
 porque sepa del pan que el Diablo amasa;
 corra el mundo aunque muerda en una piedra,
 por cuanto entre los suyos nadie medra; 100
 y así mire que el Diablo no le engañe,
 que sólo quien las sabe es quien las tañe;
 abra el ojo, no sea majaredo;
 sepa que en buena mano está el pandero.
 No ha de ocuparme más estos balcones, 105
 aunque vaya a morir entre ladrones.
 Ya en un cofre le puse sus camisas.
 Vaya, que allá se lo dirán de misas
 por si le ahorcan, en el mundo entero
 la sogá quiere echar tras el caldero. 110
 El cielo es tierra donde no se gana;
 aquí no ha de quedarme hasta mañana».

El Niño replicó: «No se alborote,
 que no pretendo hacerme Don Quijote

vengando ajenos duelos; 115
 yo estoy bien en los cielos
 que me viene muy ancho.
 Sea usted Don Quijote y yo Don Sancho,
 que soy hombre sufrido».

Llegáronle al oído 120
 las razones feroces,
 cuando Cupido, disparando coces,
 desde el etéreo velo
 dio con él en el suelo,
 y se metió, cuando veloz corría, 125
 en el vientre espacioso de María.
 En la caballeriza
 le vomitó su Madre, tan de prisa,
 que, porque al mundo asombre
 con su verbo, Jesús le dio por nombre. 130
 Cuando estaba en el mundo,
 en puerto tan inmundo,
 tres Reyes vienen con ligera huella
 siguiendo el norte de su clara estrella,
 y llegando a su esfera, 135
 con tres Reyes se vio puesto a primera;
 mas con terribles modos
 como a unos negros los trató a todos.
 (Referir su pintura es excusado,
 porque yo no le puedo ver pintado, 140
 y ya hay tanto pincel de su hermosura,
 que no puede hacer falta mi pintura).
 Con amorosa pena
 el bofe echaba por la Magdalena,
 porque era, con beldad y con decoro, 145
 la bella ninfa como un pino de oro.
 El pintar sus matices es muy justo,
 porque sepan que tuvo lindo gusto,
 siendo de rostro hermosa primavera,
 sin quitar ni poner, de esta manera: 150
 Era su pie tan dulce maravilla,
 que como redondilla
 calzaba cuatro sílabas tan breve,
 dejando que era nieve;

por modo más diverso 155
 digo que era su planta pie de verso;
 mas tan ligera corre por el prado,
 que no me pareció de pie quebrado.
 Parecían los ojos, por rasgados,
 pobres poetas, míseros soldados, 160
 pues eran tan flecheros
 (dejo por claro el nombre de luceros),
 que p(or) que el orbe todo se despache,
 valientes tiran rayos de azabache.
 Las cejas, medias lunas de su cielo, 165
 el pintar sus matices viene a pelo:
 dos líneas de azabache son, tan bellas,
 que Amor las puso sobre las estrellas,
 y en cándido papel de rostro franco
 son dos firmas en blanco, 170
 con que Amor cauteloso
 obliga (a) amar su rostro siempre hermoso.
 Por el nevado cuello
 ten(d)ía rayo a rayo su cabello.
 Si a decir su medida me acomodo, 175
 sería su cabello de este modo,
 y a nadie cause espanto,
 porque aun era más largo más de tanto.
 Era el nariz perfeto.
 (¿Viste, lector discreto, 180
 en dama alguna los narices buenos?
 Pues este lo es así, ni más ni menos).
 La boca yo no sé si la tenía,
 porque solo al pedir se conocía
 que era aquesta boca tan risueña, 185
 mas tenía la falta ser pequeña.
 Y pues de su beldad lo sabes todo,
 paso adelante y digo de este modo:
 En el lecho Jesús no descansaba,
 y así se lamentaba 190
 cuando en líneas de luz de claro coche
 comenta el sol la gongorisma¹⁸⁸ noche
 —que en sus obscuridades

¹⁸⁸ Manera literaria que inició a principios del siglo XVII la poesía de don Luis de Góngora.

me parecen las noches *Soledades*—
 y, cruzando una vez el campo ameno, 195
 vio relucir su rostro tan sereno
 por la nube de un manto
 que venía más grave que otro tanto;
 y viendo la ocasión, con desenfado
 de pe a pa le dijo su cuidado 200
 sin dimes ni diretes,
 por excusar terceros y billetes:
 «Mi reina —dijo—, sepa que la adoro,
 y aunque soy buen judío en ella moro.
 A padecer del cielo me he venido; 205
 y pues ya su desdén he padecido,
 trate usted de adorarme.
 ¿Con quién hablo? No guste de enfadarme,
 que juro a Cristo, con mi boca sucia,
 que buscando una astucia, 210
 si acaso no me quiere....
 hará vuestra merced lo que quisiere».

Con la oreja de un palmo le escuchaba,
 y, aunque de ello gustaba,
 sin oír otra cosa 215
 al punto puso pies en polvorosa;
 puso la jira y le mostró la cola,
 haldas en cinta, y escurrió la bola;
 pues tanto, en fin, volaba,
 que iba la ninfa que se las pelaba. 220
 Cuando el amante ciego
 vio que tomaba las de Villadiego
 dejando a buenas noches su esperanza,
 tras ella parte y muy veloz la alcanza,
 porque era un Dios de ingenio tan profundo, 225
 que alcanzó todo cuanto vio en el mundo.
 «Sepa —la dijo—, pues es tan discreta
 (aquí la puso el cabe de paleta),
 que con ella he de verme en blanco lecho,
 porque (yo) soy un Dios de pelo en pecho. 230
 Siendo usted claro sol, era indecencia
 el dejarme a la luna de Valencia;
 aunque se muestre del favor avara,

jamás me ha de mirar de mala cara,
 pues tan linda la tiene; 235
 la tempestad de su rigor serene
 ofreciéndome el alma por despojos;
 bien sé yo que me muestra buenos ojos
 lanzando negros rayos por tributo,
 que por matar de amor se visten luto. 240
 ¡Ea, despache! Quiérame mil veces,
 porque la daré un pan como unas nueces;
 tómelo sin tener de esto embarazo,
 porque bueno es un pan con un pedazo».

«Yo soy —responde— una mujer de chapa, 245
 y, pues me ve tan guapa,
 aunque más amoroso me requiebre,
 no ha de venderme a mí gato por liebre.
 Si de bolsa está flaco,
 no pretendo comprarle gato en saco, 250
 porque son solamente mis amantes
 los que leyendo en tomos se hacen dantes.
 Si de mi cuerpo quiere ser querido,
 pague un cuaderno haciéndome un vestido;
 si persuadirme a sus amores trata, 255
 al discurso ha de abrir llave de plata,
 y después, si es discreto,
 cierre con llave de oro su conceto;
 porque yo, en mis sermones,
 más que el lenguaje premio las acciones; 260
 que estimo en cosas tales
 más que metal de voz, voz de metales.
 ¡Cómo! ¿Sin tener coche
 me pretende gozar a trochemoche?
 Todo me causa enfado 265
 no hablando el dinerillo de contado;
 pero si no le tiene, ni aun alhajas,
 por ser tan pobre que nació en las pajas,
 mal le daré de mi beldad la palma,
 pues, con ser su merced Juan de Buen Alma, 270
 tiene mal cuerpo para que le quiera».

Cristo, que vio tan linda bachillera,
 le dijo: «Si por coche lo hace solo,

mi amigo es en el cielo el dios Apolo,
que trae coche en el círculo estrellado 275
y puede ser le quiera dar prestado;
y si faltan caballos,
usted los tiene, pues que sabe echarlos».

¿Quién tal dijo? Se daba a mil demonios.
«¿A mí se (me) levantan testimonios? » 280
Parece la picaban mil avispas;
por la fragua del pecho echaba chispas;
«Aunque me ve hermosa y bella,
mucho más que su madre soy doncella;
y pues del cielo vino a este terreno, 285
no le envió su padre acá por bueno».

Oyendo tan satírico vocablo
y por vengar su agravio en este duelo,
patas arriba la tendió en el suelo. 290
Si salió del suceso bien parado
no lo tengo probado;
sólo sé que, purgando sus humores,
tomó zarza en el huerto con sudores,
y el matarle judíos no fue nada, 295
que él ya traía la salud quebrada.

La dicha Magdalena, después de eso,
le dijo: «Sepa que la armé con queso.
Es un grande jumento,
porque soy más probada que argumento. 300
¿Piensa que me ha engañado,
cuando yo con mi humor se la he pegado?
Nadie de mí escapa,
porque doy al primer tapón zurrapa.

¡Oh, qué linda quimera! 305
Si no me ruega, yo le persiguiera.
Y conozca en mis modos
que he sido siempre libro para todos;
pues mi negocio, con gentil coraje,
a cualquier punta le sirvió de encaje. 310
¡Llégate, Cristo, si eres de la carda!
¿A qué tu amor aguarda?
Dando al Diablo dos higas
hemos de hacer nosotros buenas migas.

¡Vámonos desde luego 315
 a gozar nuestro amor a sangre y fuego! »
 Después de estos amores que aquí canto,
 de pícaro Jesús fue a dar en santo,
 y en estas boberías
 no sé qué cosas dijo de Mesías, 320
 y que Adán el bárbaro delito
 venía a perdonar como infinito;
 con congojas y penas
 daba por él la sangre de sus venas;
 que de Dios y (de) hombre era un injerto; 325
 que resucitaría estando muerto,
 y que él y otros eran tres y uno,
 y otras cositas refirió importuno.
 Mas los judíos, por no andar en cuentos,
 le asentaron doscientos, 330
 con que el pobrete iba tan contento,
 que de pencas se hacía en el jumento.
 Pero, mostrando ingenio peregrino,
 les habló de este modo en el camino:
 «Bien sabéis que el profeta Isaías 335
 en mí os ofrece el redentor Mesías,
 pues pobre estoy y en asno cabalgado,
 con que se cumple lo profetizado.
 ¿Cuál es mejor en lance semejante:
 una ley vieja o una ley flamante? 340
 En prisión religiosa
 recibid esta fe por digna esposa.
 Mi embajada se funda
 en confirmar la vuestra y dar segunda;
 que, si con atención se considera, 345
 mi ley es flux que os quita la primera.
 En la ley que he de daros
 podéis vosotros, sin pecar, hartaros
 de toda la inmundicia. No estéis tercicos,
 que comeréis tocino como puercos. 350
 Todo aquesto os licita
 a fe que os traigo yo, y esa os lo quita
 de vuestra boca, y tal el caso anda,
 que siendo ella la novia, es la que manda,

y vos constantes observáis sus fueros, 355
con ser mujer que recibís en cueros.
Si guardareis mi ley para in eterno,
os iréis derechitos al Infierno.
Si en ir al Cielo vuestro intento estriba,
es cosa que se hace cuesta arriba. 360
Y si fuereis, después de mil quebrantos,
estáis papando moscas como santos;
que es lindo desenfado
hacerse harina por quedar salvado.
Yo vi en mil ocasiones 365
que se condenan hasta los bufones,
y se van al Infierno sin falencia¹⁸⁹
y se llevan la gracia con paciencia;
cuanto más que salvarse es una empresa
que os cuesta un quebradero de cabeza, 370
y así no es bien que tal os aconseje,
por ser cosa que no la hará un hereje».
«Deje —responden— presunciones vanas;
dele al Diablo el rocín y las manzanas;
no se meta en dibujos, 375
deje usted predicar a los cartujos;
dos bledos se nos da de su concierto,
que todo es predicar en el desierto.
Si mártir morir quiere,
váyase (a) predicar donde quisiere; 380
Reprehenda de los turcos la ignorancia,
porque cuantos más moros más ganancia;
predique a los cristianos
que no adoren las obras de sus manos,
que aunque ve que le adoran los menguados, 385
en la hostia le comen a bocados;
si a consagrarle en el altar se mueven,
su misma sangre beben,
publicando su error con eficacia.
Gane dineros, no dé ley de gracia, 390
porque para nosotros, si repara,
a Dios le juro que aun de balde es cara.
Y advierta que le hablamos como amigos».

¹⁸⁹ Engaño o error que se padece en asegurar una cosa.

Jesús echaba por aquesos trigos.
«Esto repetiré doscientas veces 395
—dijo, volviendo al cántaro las nueces—:
han de ser tijeretas erre a erre.
¿He de estarme? No quieran que me emperre
y, aunque estoy en mis trece, lo eche a doce.
Ninguno, ¡voto a Cristo!, me conoce, 400
pues no saben que soy el escogido
que del Cielo a la tierra me he venido
a perdonaros, con desdichas hartas.
Callen mis barbas y hablen estas cartas
que aquí traigo conmigo, 405
que es todo el Evangelio fiel testigo
que arroja(n) contra vuestras opiniones
balas de tinta en pálidos cañones.
¿Con cinco panes y dos pececillos
no di a comer a un mundo a dos carrillos, 410
donde a tente bonete
bebieron en espléndido banquete,
y después, recogida,
nos sobró la comida y la bebida?
¿Y un hombre endemoniado en dos vocablos 415
no eché con mil demonios a los diablos?
¿A un ciego que de ver tenía anteojos,
con ser necio, no le hice abrir los ojos?
Y otros milagros hice semejantes,
que callo por faltarme consonantes». 420
Los judíos entonces con gran prisa
respondieron cayéndose de risa:
«¿Con milagros nos viene? ¡Está famoso!
El muchacho parece milagroso.
¡Alto! ¡Vaya un milagro con gran prisa, 425
pues no hay más que decir *Comonte, misa!*
No sea con nosotros tan extraño:
sáquenos este vientre de mal año,
que comiendo de balde a su despecho
quedará cada uno satisfecho. 430
Manos a la labor, vaya de presto,
pues bien sabe el refrán *Quien hace un cesto...*».
Pero aunque todo el pueblo lo pedía,

a nada de esto el bruto se movía,
y después respondió, de importunado: 435
«No me hallo de milagros tan sobrado,
pues sólo a mi pobreza los consagro;
que tal estoy, que vivo de milagro».
«Estos prodigios —dicen— dirás luego
a quien le sirvan de oración de ciego, 440
porque es un papasal y una quimera,
y la ley de Moisés es la verdadera;
que si al mundo fue dada
por presente, mal puede ser pasada.
Quien procura gozar eternas glorias, 445
lea la Ley, porque esas son historias;
y, según lo que tienes referido,
aunque eres lerdo estás bien entendido:
castigando tu yerro
juro a Dios que han de darte pan de perro. 450
Diga, Dios, o basura,
¿no es del Señor eterno la Escritura?
Pues por su autor tal perfección alcanza,
que al son del tiempo no ha de hacer mudanza.
¿Perfecta no la llama el sacro Apolo 455
por no tener de más un punto solo?
Y si es como el buen vino este concepto,
¿para qué ha de mudar lo que es perfecto?
Norte divino es la Ley constante,
que en la tormenta de este mundo errante 460
hallamos con acierto
en dos tablas de Ley seguro puerto.
Sabe que por dar gloria y quitar pena
Dios nos pegó su Ley, que fue una y buena,
y (a)unque esta pieza fue de gran consuelo, 465
no ha de pegarnos otra, ¡vive el cielo!
¿Por qué ha de creer cerrando entrambos ojos
ningún hombre tus bárbaros antojos?
Sólo en nuestros cuidados
decimos la *Semáh*¹⁹⁰ a ojos cerrados, 470
y aunque obres fingidas maravillas,
diremos la *Hamida*¹⁹¹ a pies juntillas.

¹⁹⁰ Oración judía.

Si al Señor ofendió nuestra malicia,
que padezca Dios propio es injusticia. 475

Si la manzana le ofendió de veras,
diese Dios a los hombres para peras,
y no, para perdón del hombre malo,
quier(a) que le pongamos en un palo.

Aquesta e(s) la verdad, y no al contrario;
y te dirá lo mismo un boticario». 480

Cristo se vio enfadado,
y respondió irritado:
«Cuando vengo a dar ley aun a los reyes,
me decís en la cara dos mil leyes.

¡Qué linda mermelada! 485

Allá vendrá la Inquisición sagrada,
y con ardiente furia
vengará de su Dios tan grande injuria».

Ellos responden: «Esa calabaza
no es por vengarte a ti, que es de Dios traza 490
para castigo de su pueblo amado,
como lo afirma aquel autor sagrado,
pues por nuestros delitos a Dios plugo
hacer la Inquisición, cruel verdugo;
pues quien la Ley penetra 495
verá al pie de la letra:
*Tu buey verás, mi pueblo, degollado,
y no comerás de él ningún bocado;
te verás del temor tan perseguido,
que aun sin buscarte andarás huido,* 500
adonde esgrime con fiereza extraña
el castigo de Dios la dura España.

Mas esto es de manera
que cuando muere en la encendida hoguera
algún judío, sube en vuelo sumo 505
del fuego ardiente en la nariz el humo;
y causando a Castilla los desmayos,
contra sus humos vibrará sus rayos;
siendo de Faraón ejemplo inmundo,
morirán todos en el mar del mundo; 510
castigando su error tan duro y ciego,

¹⁹¹ Oración judía.

padecerán en piélagos de fuego».

Él replicó: «Pues si en rigor tan fuerte
 pretendéis darme muerte
 sin escuchar mi queja, 515
 con mis once de oveja
 a la horca me iré como un cordero
 porque a ser mártir vengo, morir quiero,
 y el darla luego tengo yo por flores,
 pues me excusan recetas de doctores. 520
 Matadme luego al punto,
 que me muero, ¡por Dios!, por ser difunto;
 pues a carga cerrada
 tan largo viaje no me cuesta nada».

«¿De balde? —replicaron— No lo creas:
 525
 del cuero han de salirte las correas;
 primero han de venderte». Y luego fueron
 y por treinta dineros lo vendieron.
 ¡Treinta dineros! ¡Oh, qué vil desprecio
 vender a un Dios barbado por tal precio! 530
 ¡Qué miserable engaño!
 ¿No dieran treinta y tres, uno por año?
 Ahorcado tal barato,
 cuando hoy por más se vende su retrato,
 llegando su miseria a tal estado, 535
 que fue el original peor que el traslado,
 pues con perversos tratos
 siempre anduvo de Herodes a Pilatos.
 Después le sentenciaron,
 y (a) ahorcar los judíos le sacaron. 540
 Subió por la de palo
 como si a comer fuera algún regalo,
 donde tuvo la paga merecida.
 Su muerte estuvo en la fatal subida.
 Muriendo de esta suerte 545
 vino a ser Cristo un Dios de mala muerte;
 y si antes fue un cuitado,
 después se vio el Dios más estirado;
 y si nació causando admiraciones
 entre bestias, murió entre dos ladrones 550
 (pero la autoridad fue su remedio,

gozando, por mayor, su puesto en medio),
 y en la cruz con cuidado
 de pies y manos se miró clavado.
 La sutileza del judío alabo, 555
 que supo a un Dios pegársela de clavo.
 A este tiempo llegó la Magdalena
 raspahilando¹⁹² en planta de su pena;
 y, viéndole en la cruz ya sin aliento,
 cabizbajo y el rostro macilento, 560
 llorando con enojos
 hizo barreños de fregar los ojos,
 y por lavar sus pies ya sin trabajo,
 sirvieron sus cabellos de estropajo.
 Con esto su funesta historia acabe; 565
 y si subió a los cielos Dios lo sabe,
 que otros dicen que, por más trabajos,
 Jesús pasó a los Países Bajos
 a librar de tormentos temerarios
 a no sé cuántos padres trinitarios. 570
 Esto creeré yo para in eterno;
 y si él bajó, quedose en el Infierno.
 Este es el cuento, y si del punto salgo,
 bien puedo a una mentira añadir algo,
 porque dejar que todo se lo mienta 575
 el Ovidio Evangelio, es afrenta,
 y el que a bóbilis bóbilis lo creyere
 haga lo que quisiere,
 que en Josafat¹⁹³ con fuerte carretilla
 le leerán a cada uno su cartilla. 580
 Escrito por su autor, si no me engaño,
 a tantos de este mes y de este año.

Finis

¹⁹² Moviéndose rápida y atropelladamente.

¹⁹³ En el valle de Josafat se sitúa el juicio de Yehovah al final de los días.

22. BANCES CANDAMO

PRIMER ROMANCE

Fuente: Orueta y Duarte, R. de (1914): *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Imprenta de Blass y Cía, Madrid (Biblioteca Nacional), Manuscritos M – 13 – pág. 197.

A UNA EFIGIE PEREGRINA DE SANTA MARÍA MAGDALENA.

MIRÁNDOLA EL DÍA QUE MURIÓ SU ARTÍFICE PEDRO DE MENA INSIGNE ESCULTOR DE MÁLAGA; HIZO ESTE ROMANCE DE ARTE MAIOR DON FRANCISCO ANTONIO DE BANCES CANDAMO: VENÉRASE ESTA IMAGEN EN SU COLATERAL DE LA IGLESIA DE LA CASA PROFESA DE JESUITAS DE MADRID.

¿Qué es esto, que cincel informa a un tronco
de Magdalena lúgubre trasunto
y tal que a consolarla por viviente
persuaden los ojos al discurso?
¿Qué milagro del Arte? ¿Qué portento 5
tanto usurpar las atenciones pudo
que esperando sus voces al oído,
pide silencio aún al menor susurro?
¿Le traslada la vida o la dilata
la gentil copia bella? porque juzgo 10
que al artífice docto en lo elevado
aun el silencio lo ha dejado esculpido.
Lo mudo y aun lo inmóvil copiar sabe,
no es defecto en la Imagen sino estudio
porque es violencia del dolor lo inmóvil 15
y es propiedad del éxtasis lo mudo.
¡Oh, qué lánguida está! Qué congojada
pues con mis ojos habla su disgusto
en ella tiene estatua el sentimiento
y en su escultura tiene el dolor bulto. 20
Voces de su silencio a las piedades
y en acción de un gemido tan profundo
muchos suspiros veo en su semblante
y en mi Idea ruidosos los escucho.

Cuatro lágrimas penden de sus ojos 25
 precipitadas con tan vivo impulso
 que con ser permanentes en su rostro
 parecen sucesivas en el curso.
 Tal con cómica airosa perspectiva
 corre en lienzo una fuente con orgullo 30
 a quien (viendo lo ojos el bullicio)
 el rumor de la Idea es el murmullo.
 Tan movido el color, tan transparente
 (aun desmayada entre candores mustios)
 le dio el pincel que al tacto de los ojos 35
 la suavidad del cuerpo informar supo.
 Escollos de marfil se ve en los huesos
 formando a trechos cristalinos nudos
 y (azules líneas de nevado mapa)
 aun las venas el arte nos expuso. 40
 Destreza fue no darla el buril vida
 para expresar el sentimiento agudo
 que gritan los colores, que a estar viva
 ya hubiera muerto de dolor tan sumo.
 La mayor ansia mata, pero muere 45
 y aquí el ingenio por preciso tubo
 para esculpir durable el sentimiento
 vincular en un tronco el infortunio.
 ¡Oh, nunca el Sacro, el angustioso leño
 con diente engendre limador oculto 50
 gusano que procure (cual la envidia)
 y ser el corazón que lo produjo!
 Mena me *fecit* dicen estos rasgos,
 Mena el estatuario sin segundo,
 el célebre andaluz a quien dio cuna 55
 la ciudad que a la Cava dio sepulcro.
 A Florinda en fragmentos desatada
 sobre el Mediterráneo furibundo
 que aun hoy bramando, muerde en la Alcazaba
 el túmulo elevado de sus muros. 60
 Mena, el que hoy ha expirado, le dio vida;
 mas ¡ay! que han expirado con él juntos
 del griego Fidias todos los diseños
 de Praxíteles todos los dibujos.

Hoy que es muerto se estiman más sus obras,	65
¡oh costumbre más bárbara del Mundo!,	
no veneráis ayer a un varón grande	
y hoy a un mísero polvo le dais culto.	
¿O, es mejor el ingenio cuando es nada	
o crece cuando muere? o aquel puro	70
espíritu que pierde en el aliento	
heredan sus connatos uno a uno.	
Los árboles al verle se inclinaban	
del vientecillo fresco en los arrullos,	
que mucho fue fortuna de los troncos,	75
pues hizo su buril deidad a muchos.	
Aun muriendo fue artífice elegante,	
pues de su grave cuerpo lo caduco	
estatua helada yace de la muerte,	
y en él aún está vivo lo difunto.	80
Vivan sus obras, pues que las que deja	
imágenes su ingenio a lo futuro,	
aunque a ser bultos de Deidad nacieron	
a ser quedaron simulacros duros.	

SEGUNDO ROMANCE

Fuente: Portús Pérez, J. (1990): «Los poemas de Bances Candamo dedicados a la “Magdalena” de Pedro de Mena», en *Pedro de Mena y su Época*, Simposio Nacional, Gráficas Urania, S. A., Málaga, pp. 598-600.

*A UNA MÁS QUE PEREGRINA IMAGEN
DE SANTA MARÍA MAGDALENA.
HIZO ESTE ROMANCE DE ARTE MAYOR UN POETA,
Y PARIENTE DE SU ARTÍFICE, QUE FUE PEDRO DE MENA,
INSIGNE ESCULTOR, FAMILIAR DEL SANTO OFICIO,
HIJO DE GRANADA, Y VECINO DE MÁLAGA,
DONDE ESTÁ SEPULTADO*

¿Qué tronco es este, que elevando informa
 de Magdalena el inmortal asunto,
 cuya elección en uno y otro siglo,
 es constante milagro de dos mundos?
 Cuya existencia es hoy tan permanente 5
 en el divino incomparable bulto,
 que ejemplar de su vida le contemplo,
 que traslado con el alma le discurro.
 ¿Qué prodigio del arte, que destreza 10
 copiar también aun sus alientos pudo,
 que su voz escuchando los sentidos,
 pide atención a todos el dibujo?
 Simulacro es viviente, que dilata
 el ser primero en que nació, y presumo,
 que artífice sutil en lo inspirado, 15
 los afectos también copiarle supo.
 Esforzose el buril a darle vida,
 de amor las ansias explicando, mudo
 lánguido en el semblante, que a tenerla,
 se muriera de amor, porque amó mucho. 20
 Si María eligió la mejor parte,
 vinculada en los pies del Autor sumo;
 quiso este Autor, copiando los fervores,
 vincular en su efigie sus estudios.
 Tan unido el dolor, tan penitente 25
 lo cándido, y lo hermoso con lo adusto
 le dio el cincel, que de sus tiernos años
 el arrepentimiento le compuso.
 Amante fina en lágrimas prorrumpe,
 de un oriente manando tan fecundo, 30
 que a Mena de las lluvias que concibe
 le labra estatuas de cristal el curso.
 Si las miro pendientes de sus ojos,
 como las llueve amor con tal orgullo,
 más la piedad al sucesivo llanto, 35
 le da a la Imagen sucesivo el culto.
 Nevado al cuello se difunde, y manos
 el rojo humor en aparentes rumbos
 de azules venas, donde diestro al arte
 no le faltó, si colocar el pulso. 40

El buril (lo insensible cultivando)
 le infundió tantas almas al caduco
 bello angustiado tronco, que en la Imagen
 aun más de lo viviente fue lo infuso.

Este bulto elegante, de la envidia 45
 siempre estará, y emulación seguro,
 cuando en ajenos yerros su Autor era
 el contraste más fiel de los indultos.

No yace solo este artífice tan diestro;
 porque en él concurrió de todos juntos, 50
 lo sutil de Parrasio, y Praxiteles,
 de Ceucis, y de Fidias sus alumnos.

Mas por su muerte estima sus efigies
 hoy desigual la condición del mundo,
 dando de Mena en tan gloriosa vida 55
 solo al buril aventajados cultos.

¿Merece más ingenio, que ya es polvo?
 ¿Luce más cuando muere, que ya es humo?
 ¿No ha de gozar presentes los obsequios,
 y ha de heredar muriendo los futuros? 60

Pero no es desigual, siendo el primero
 Escultor, por quien son ociosos lutos,
 si muriendo renace en tantos mapa,
 adonde vive sin tener segundo.

Aplausos logra de los troncos mismos, 65
 por tener de su mano (aunque tan rudos)
 prevenidos altares en la ciencia
 de aquel buril, por quien hablaron muchos.

Hablarán las Imágenes, que al tiempo
 más vividor nos deja en el futuro; 70
 pues todos cuantos hizo simulacros,
 hoy quedaron a ser milagros suyos.

Habla el trasunto celebrando a Mena,
 a quien gozando de la gloria el triunfo,
 la gran Ciudad de Llíberia fue su oriente, 75
 y fue Villaviciosa ocaso suyo.

Donde Florinda ya desesperada,
 furioso al mar, desde los altos muros,
 de un fuerte Alcázar, y encrespadas ondas
 se labró el monumento más profundo. 80

23. GLORIOSOS SAGRADOS, Y GRAVES CULTOS, CON QUE LA SIEMPRE
ILUSTRÍSSIMA, Y NOBILÍSSIMA CIUDAD DE CÁDIZ CELEBRÓ FIESTAS A
SUS TUTELARES PATRONOS, JESUS NAZARENO Y SANTA MARIA
MAGDALENA, EN ACCION DE GRACIAS DE LA PUBLICA SALUD, QUE A
SUS RUEGOS GOZA, EN EL MAL DE CONTAGIO DE QUE SE AVIA PICADO.

Publicación: Cádiz, Fiestas religiosas siglo XVII. Certámenes poéticos.

Compilador: Ignacio de Saavedra

Impresor: Bartolomé Núñez de Castro

23. 1. Autor: Don Juan Antonio Navarro, abogado del Cabildo de la ciudad de Cádiz.

Soneto dos veces acróstico.

Adorado Jesús, prenda divina
Padre, Esposo, Señor, Cordero herido
Esta Salud (milagro apeteido)
Se debe a Vos, salud, y medicina
Temiendo Siempre la última ruina
Entre Nosotros ver su horror vencido
No crecer Aquel fuego enfurecido
Obra fue Zelestial, y peregrina
Señor, si A vuestros pies con tanta pena
Con llanto Ruego (poderoso ruego!)
Vuestra Esposa feliz la Magdalena,
Remediadlo No haya peste luego,
Amor Venció dulcísima Sirena
Tanta agua Sosiega, tanto fuego.

23. 2. Autor: Don Cristóbal García Morejon, abogado de los Reales Consejos.

Soneto:

Contra enojos de Dios piedad divina
remedio fue a el Profeta, cuando herido
de la culpa el indulto apeteido
con su llanto alcanzó, y la medicina.
Así Cádiz, temiendo su ruina

viendo todo su orgullo ya vencido,
ocurió con dolor (no enfurecido)
de Jesús a la Imagen Peregrina.
Allí con humildad llora su pena;
y pudo tanto el llanto, y tanto el ruego,
que (habiendo intercedido Magdalena)
concedió mejoría luego, luego,
convirtiendo en dulzuras de Sirena
lo que antes era peste, horror, y fuego.

23. 3. Autor: Don Ambrosio de Rojas y Angulo

Soneto:

De Magdalena a la piedad divina
suplica el corazón de amor herido
por Lázaro difunto, apetecido
el ruego fue; pues fue su medicina.
Así Cádiz la atiende en su ruina,
y el Pueblo del Contagio ya vencido
pide el bien contra el mal enfurecido
de Jesús a la Imagen peregrina.
Llora Cádiz, y aflígele su pena,
y para el logro de su ardiente ruego
intercede con Cristo Magdalena;
y si su nieve en fuego muda luego,
anegada en sus aguas cual Sirena,
aquí convierte en nieve todo el fuego.

23. 4. Autor: Don Luis López Morillo, Notario mayor de la Audiencia Eclesiástica.

Soneto:

Busca Moisés en la piedad divina
antídoto al dolor del pueblo herido;
y como preservarle ha apetecido,
anhela hasta encontrar la medicina.
Enarbola, temiendo su ruina,
de metal la serpiente, y fue vencido
el pestilente mal, que enfurecido
motivo fue de acción tan peregrina.

Cádiz, que siente tal dolor y pena,
busca en Jesús favor, y porque el ruego
llegue más presto, invoca a Magdalena;
que como tan amante, supo luego
conseguir el perdón, dulce Sirena,
siendo favor lo que antes peste, y fuego.

Apéndice documental 2

Catálogo de otros poemas del Siglo de Oro sobre María Magdalena

Romance contrahecho a aquella que dice moriros queréis mi padre

Fuente: *Vergel de Flores Divinas*

Compuesto y recopilado por Juan López de Úbeda

Impreso en Alcalá de Henares, 1582.

Romance, p. 46

Moriros queréis mi Dios,
vuestro padre el alma os haya,
mandaste las vuestras tierras
a quien bien os agradara;
al ladrón diste la gloria, 5
ésta fue la primer manda,
y heredero le hicisteis
de vuestra gloria sagrada,
y a san Juan vuestro querido
dejaste la madre santa; 10
diste la vista a Longinos,
éste que os dio la lanzada,
y a mí porque soy mujer
no me encomendaste nada.
El Señor vuelve los ojos 15
para conocer quién habla,
y conocido responde
con cara amorosa y mansa
antes que a su padre eterno
hubiese entregado el alma. 20
Calles, calles, Magdalena,
y no digáis tal palabra,
que allá en mi resurrección
no te tengo olvidada,

que tú serás la primera 25
 que verás resucitada
 ésta mi carne sangrienta
 con la pasión afeada,
 toda transformada en gloria
 sobre toda orden humana, 30
 y para más gloria tuya
 serás allí confirmada
 en la fe santa y divina
 como de mí tan amada;
 que así como en los dolores 35
 has sido la apasionada,
 en el gusto y alegría
 has de ser aventajada.
 Y el cómo y de qué manera
 se ha de ver verificada 40
 esta obra milagrosa
 a ninguno es revelada
 sino es a mi padre sólo
 que le es manifiesta y clara,
 o a quien por su bondad 45
 le pluguiere demostrarla.
 Y diciendo estas razones
 en voz temerosa y alta
 dijo: «consumado es todo
 lo que de mí dicho estaba». 50
 Y con voz muy dolorosa
 de esta suerte al padre habla:
 «amoroso, eterno padre
 a ti encomiendo mi alma,
 y en tus manos la recibes 55
 tú que quisiste ampararla».

Autor: Juan Bautista de Vivar

Fuente: *Libro de la conversión de la Magdalena*, de Fray Pedro Malón de Chaide (1530-1589). Libro impreso. Edición de 1603, Alcalá

Redondillas (20), sin título

1.

Magdalena, ¿qué aguardáis?
que aquel profeta famoso
come en casa de un leproso,
y solo porque allá vais.

2.

Y pues sabéis que os espera
del cielo el mayor tesoro,
dejad la pompa, y el oro,
y podréis ir más ligera.

3.

Ved que el plazo es ya llegado,
¿qué pensáis? ¿qué os detenéis?
que así como os presentéis,
os han de dar en fiado.

4.

Y yo entiendo (a lo que creo)
que al que os aguarda y convida,
le daréis mejor comida
que le ha dado el Fariseo.

5.

Tal manera de manjar,
no lo sabrá dar Simón,
que tan puro corazón,
sólo vos le podéis dar.

6.

Por postre, tiernos suspiros
de pesar y contrición,
que podrán en la ocasión
de fuerte escudo servirlos.

7.

Y después, para aguamanos,

fuentes los ojos haréis,
con que vuestro error lavéis,
y a Dios los pies soberanos.

8.

La toalla que lleváis
de vuestros cabellos es,
solo por ver a sus pies
lo que vos más estimáis.

9.

Y porque dice el esposo
de amor interno herido,
que un solo cabello ha sido
a rendirle poderoso.

10.

Pues como vuestra alma ve
que ama Dios tantos cabellos,
pensáis con cualquiera de ellos
tener a Dios por el pie.

11.

Si Sansón los estimó,
porque a las gentes vencía,
en más los tendrá María,
que a Dios con ellos venció.

12.

Sois más fuerte que Jael,
ni que Judic animosa,
pues que salís victoriosa
del gran Señor de Israel.

13.

A quien dais por amor tanto,
los más íntimos despojos,
el corazón, por los ojos,
y el alma resuelta en llanto.

14.

Y llagada de su amor,
como la garza herida
caéis, rindiendo la vida,
a los pies del cazador.

15.

Ojos bienaventurados,
¿cuándo otros así te han visto?
si al sol de justicia Cristo
descargan vuestros nublados.

16.

Cuya avenida fue en vos
bastante a dar la disculpa,
hasta poner vuestra culpa
sobre los hombros de Dios.

17.

Y aunque lágrimas os cuesta,
bien barato os ha salido,
pues como en vigilia han sido
vísperas de vuestra fiesta.

18.

A vos solo se os concede,
que os hable, y que le habléis
y al pueblo manifestéis
lo que vale y lo que puede.

19.

Tocarle, no os consintió,
porque fía de vos más
que de la fe de Tomás,
a quien su costado abrió.

20.

Con otra más pura canto
vuestras hazañas en suma,
mas perdonad que mi pluma
se ha anegado en vuestro llanto.

Autor: Fray Pedro Malón de Chaide

*La conversión de la Magdalena, en que se ponen los tres estados que tuvo de pecadora,
de penitente y de gracia*

Fuente: *Romancero y Cancionero Sagrados: Colección de Poesías Cristianas, Morales
y Divinas: Sacadas de las Obras de los Mejores Ingenios Españoles.* Justo de Sancha.
Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1855.

Liras, poema nº 715

1.

Óyeme, dulce Esposo,
vida del alma, que en la tuya vive,
y alienta el congojoso
pecho, do se recibe
la pena que el amor en el alma escribe.

2.

Perdite yo, ¡ay perdida!
Perdí mi corazón junto contigo;
pues di, bien de mi vida,
no estando acá conmigo,
¿cómo podré vivir si no te sigo?

3.

Vuélveme, dulce Amado,
el alma, que me llevas con la tuya,
o lleva el cuerpo helado
con ella, pues es suya,

o haz que tu presencia no me huya.

4.

¿Por qué, mi bien, te escondes?
Vuelve a mí, que te llamo y te deseo;
mas ¡ay! que no respondes,
y como no te veo,
el día me es oscuro y el sol feo.

5.

¡Oh luz serena y pura!
¡Oh sol de resplandor que alegra el cielo!
¡Oh fuente de hermosura!
Si pisas nuestro suelo,
véate, y de mis ojos quita el velo.

6.

Pero si las estrellas
con inmortales pies mides ahora,
atiende a mis querellas,
y al alma, que te adora,
la lleva para ti, pues en tí mora.

7.

Y a mi cuerpo cansado
cerca de tu sepulcro da reposo,
pues si no está a tu lado,
el cielo más hermoso
le será oscuro, triste y congojoso.

8.

¡Oh fuerte piedra dura,
do se depositó el rico tesoro
de la carne más pura
que vio el sol, por quien lloro!
¿Cómo tan mal guardaste tan fino oro?

9.

¿No viste, mármol crudo,
que cuando te tocó aquel sacrosanto
cuerpo, de alma desnudo,
pusiste al cielo espanto,
viendo en ti lo que él mismo estima en tanto?

10.

Que si a Dios tiene el cielo,
tú también en tu seno le encerraste;
pues di, mármol de hielo,
¿Cómo no te abrazaste,
cuando con tanto fuego te abrazaste?

11.

Y ya que le tenías,
¿Cómo a tan mal recado le pusiste,
que aun apenas tres días
guardar no le supiste,
para no ver jamás el bien que viste?

12.

Mas ¡ay! ¿de quién me quejo,
debiéndome quejar de mi cuidado?
Yo soy la que le dejo,
yo la que a mal recado
dejé a mi bien, y así me le han robado.

13.

Dejé a mi bien, y así me le han robado;
¡Ay ojos! llorad tanto,
que se ajuste la pena con la causa;
guardad, no hagáis pausa,
si no la hace la causa de mi llanto.

14.

Si no la hace la causa de mi llanto,
no la hagáis, mis ojos;

y vos, alma cansada, encended el viento,
hasta que el sentimiento
acabe de la vida los despojos.

15.

Acabe de la vida los despojos
quien acabó mi gloria;
muerte, ¿por qué detienes el cuchillo?
que menos es sufrirlo, es sufrirlo,
pues más que tú me mata esta memoria.

16.

Pues más que tú me mata esta memoria,
deshaz esta lazada,
irá el alma a buscar su dulce Esposo.
¡Ay rato congojoso!
¿Qué hará sin su bien el alma cansada?

17.

¿Qué hará sin su bien el alma cansada,
sino morir viviendo?
¡Oh ángeles! si veis mi dulce Amado,
ora esté recostado
junto a las claras fuentes, o durmiendo
la siesta al mediodía
allá en la jerarquía
suprema de la gloria,
gozando la victoria
que en este oscuro suelo ha merecido,
ora esté de los ángeles ceñido.

18.

Ora en aquellos prados celestiales
de lirios coronado,
veáis que las hermosas flores pisa,
cuando por la divisa
echéis de ver que él es mi dulce Amado,
contadle, paso a paso,
el fuego en que me abraso,
que nace de su ausencia,

y sola su presencia
puede curar mi mal; que no me huya
si no quiere que el alma se destruya.

Autor: Juan Timoneda.

Fuente: *Romancero y Cancionero Sagrados: Colección de Poesías Cristianas, Morales y Divinas: Sacadas de las Obras de los Mejores Ingenios Españoles*. Justo de Sancha. Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1855.

Primary Source Edition.

Magdalena y Cristo (Diálogo).

Villancico, poema nº 635.

Mag. —Digas, hortelano,
¿Quién llevó de aquí
el santo difunto?
¡Ay triste de mí!
di, fiel hortelano,
que guardas el huerto,
¿Quién llevó el difunto
que estaba aquí muerto?
Yo le dejé, cierto,
yo le dejé aquí;
¿Quién me le ha escondido?
¡Ay triste de mí!

Cristo —Respóndeme, dueña,
que Dios te consuele,
¿Quién es el difunto
que tanto te duele?
Dios te lo revele
como tú deseas,
porque tú le veas
y él te vea a ti.

Mag. —¡Ay! si tú lo sabes,
di quién le llevó;
consuela la triste
que tal bien perdió;
¿Quién te me escondió?
¡Triste y afligida,
que fuerza ni vida

ya no queda en mí!
Cristo —Ya, pues que le amabas,
¿Por qué le dejaste
en lugar tan yermo,
do le sepultaste?
¿Por qué no velaste
aquestos tres días,
pues tanto temías
de dejarle aquí?

Mag. —La piedra pusimos
en la sepultura,
por ir con la Madre,
llena de amargura.
¡Triste y sin ventura!
¿Dónde iré a buscarle?
que no sé dónde halle
el bien que perdí.

Cristo —Un cuerpo ya muerto,
tú, ¿qué le harías?
si yo te le muestro,
dueña, ¿qué darías?
que tú no podrías
en cobro ponerle;
que sólo moverle
no es posible a ti.

Mag. —Yo podré llevarle,
según tú verás;
que mujer tan fuerte
nunca fue jamás;
porque amor me fuerza,
según es mi fuerza,
poco es para mí.

Cristo —Sólo verle muerto
te desmayará;
que está sepultado
de tres días ya;
y hombre que así está,
a quien quiera espanta.
No es tu fuerza tanta
cual piensas de ti.

Mag. —Debes saber poco
de ciencia de amor;
que el amor do mora
no sufre temor.
Si tú a mi Señor
tienes encubierto,
hallar yo tal muerto
vida es para mí.

Cristo —¿En qué te podrás
gozar con un muerto,
tan descoyuntado
y el costado abierto,
encallado y yerto,
los ojos cerrados,
tres días ya pasados,
que fue puesto aquí?

Mag. —En estos mis hombros
yo le llevaré,
y de mi congoja
ya descansaré;
y así cumpliré,
cuando yo le viere
lo que el amor quiere,
pues lo quiere así.

Cristo —Será como dices;
que al fin mujer eres,
y ese blasonar
propio es de mujeres;
que cuando le vieres
tendido en el suelo
no habrás más consuelo
que de verme a mí.

Mag. —Como quiera que sea,
puedo responderte
que el amor no es hembra,
mas varón muy fuerte;
y ese amor convierte
en fuerte varón
todo corazón,
como hace a mí.

Cristo —¡Oh, que nunca es fuerte
amor en mujer,
que muy de ligero
se suele perder!
do falta saber
todo bien perece;
sólo permanece
presumir de sí.

Mag. —Bien puedo decir
¡Ay nombre terrible!
que el amor perfecto
nunca fue movable;
que si amor falible
se desmaya presto,
el firme y honesto
no lo hace así.

Cristo —Aun eso que dices,
yo lo sé mejor;
que ha más de mil años
que soy amador.
En mujer ninguna
(salvo en una sola)
yo nunca le vi.

Mag. —Responde con tiento,
hombre, que me espantas;
que hay en la Escritura
mujeres muy santas.
Habla de tus plantas
y tus hortalizas;
que, o tú profetizas,
o burlas de mí.

Cristo —Las mis hortalizas
árboles y plantas,
son las mis sentencias
y palabras santas;
mas, pues que te espantas
en que así me muestro,
yo soy tu Maestro.
Cata, vesme aquí.

Mag. —¡Oh santo Maestro!

que el gran Pontífice da,
cualquiera la ganará
haciendo la diligencia.
De sol a sol, hay licencia,
sin que nadie se lo impida, 30
mas puesto el sol de la vida,
ni habrá perdón, ni indulgencia.

Autor: Alonso de Ledesma

Conceptos Espirituales (1648), Madrid. Libro impreso.

A la Magdalena ungiendo los pies de Cristo.

Villancico:

¿Quién os lleva de esa suerte,
María, en casa de Simón?
Voy a dar a Dios la unción,
por verle, que está de muerte.
¿De qué dicen que es su mal, 5
si habéis venido a saber?
Mal de amor debe de ser
lo que le tiene mortal.
¿Qué es posible que es tan fuerte
una amorosa pasión? 10
Pues que le traigo la unción
bien se ve, que es mal de muerte.
¿Vos también estáis tocada
de esa pasión amorosa?
Es la mía contagiosa, 15
Y ha menester ser curada.
¿Cómo curan mal tan fuerte,
si me sabréis dar razón?
A quien yo llevo la unción
le preguntad de qué suerte. 20

Autor: Alonso de Ledesma

Conceptos Espirituales (1648), Madrid. Libro impreso.

A la Magdalena a los pies de Cristo.

Villancico:

Al huir, María, pues ves
camino por do escaparte,
que mal podrán alcanzarte
teniendo tan buenos pies.
Si aquel baja¹⁹⁴ renegado 5
en duros yerros te oprime,
ya tienes quien te los lime,
que a buenos pies has llegado.
Al huir, María, pues ves
tal castillo donde entrarte, 10
que mal podrán alcanzarte
teniendo tan buenos pies.
Bien te podrás aprestar,
que al fin te moverán guerra,
dos bandoleros por tierra, 15
y un corsario por la mar.
Mas no podrán todos tres
segunda vez cautivarte,
que mal podrán alcanzarte,
teniendo tan buenos pies. 20

Autor: Alonso de Ledesma

Conceptos Espirituales (1648), Madrid. Libro impreso.

A la Magdalena enjugando con sus cabellos los pies de Cristo.

Villancico:

Hizo (María) el amor
bandera de tus cabellos,
y ahora viene a ponerlos
a los pies del vencedor.
Justo es que postre por tierra 5

¹⁹⁴ En el imperio otomano, antiguamente, el que obtenía algún mandato superior, como el de la mar, o el de alguna provincia en calidad de virrey o gobernador. Hoy es título honorífico en algunos países musulmanes.

banderas que enarboladas,
 tendidas y desplegadas
 hicieron contra Dios guerra.
 Y que el capitán Amor
 triunfando de tus cabellos, 10
 a ti te ponga con ellos
 a los pies del vencedor.
 Pues el amor ha quedado
 vivo, y libre, con que ha sido
 quien esta guerra ha movido, 15
 sin duda que te ha entregado.
 Al campo del vencedor
 se pasó con tus cabellos,
 mas por rendirse él con ellos,
 vas tú libre, y vivo amor. 20

Autor: Alonso de Ledesma

Conceptos Espirituales (1648), Madrid. Libro impreso.

A la Magdalena ungiendo los pies de Cristo.

Villancico:

Curando, María, os estáis,
 cuando ungís los pies a Dios,
 pues tenéis los males vos,
 y a Dios las unciones dais.
 Esas lágrimas de amor, 5
 vertidas sobre esos pies,
 lavatorio, pienso, que es
 para sanrarle mejor.
 A poca costa os curáis,
 y a mucha costa de Dios, 10
 pues tenéis los males vos,
 y a Dios las unciones dais.
 De los remedios se encarga,
 por daros salud entera,
 y en la Cruz, antes que muera, 15
 tomará la purga amarga.
 De suerte que vos sanáis,

pasando el trabajo Dios,
pues tenéis los males vos,
y a Dios las unciones dais. 20

Autor: Alonso de Ledesma

Conceptos Espirituales (1648), Madrid. Libro impreso

A la Magdalena enjugando con sus cabellos los pies de Cristo.

Villancico:

Si a Dios en lazos tan bellos,
pretendéis tener con vos,
sabed que un alma Dios
nunca está por los cabellos.
Vuestros yerros han salido 5
de la fragua del dolor,
hechos cadena de amor,
con que a Dios tenéis asido.
Con eslabones tan bellos
tendréis para siempre a Dios, 10
que en un alma como vos
no está Dios por los cabellos.
Es Dios un fuerte león,
mas como ya está domado,
podeisle tener atado 15
con cuerdas del corazón.
Haced de ellas lazos bellos,
y tendréis seguro a Dios,
que en un alma como vos
nunca está por los cabellos. 20

Autor: Alonso de Ledesma

Tercera parte de Conceptos Espirituales

Edición de 1612. Impreso en Lérida

A la Gloriosa Magdalena (ungiendo los pies de Cristo Nuestro Señor).

Villancico:

A buen punto llegará,
 Magdalena, vuestro unguento,
 que según a Dios le sienta,
 herido de amor está.

Es penetrante su herida, 5
 aunque no siente dolor,
 que la flecha del amor
 quita sin sentir la vida.

Jamás se le cerrará
 con ningún medicamento, 10
 que según a Dios le sienta,
 herido de amor está.

Como buena enamorada
 le curáis de vuestra mano,
 que no hay mejor cirujano, 15
 que la bien acuchillada.

Vuestro mal se curará
 con este medicamento,
 que a Dios ponéis el unguento,
 y a vos la salud os da. 20

Cristóbal de Mesa (1560-1633)

Llanto de la Magdalena

Octavas (59):

Poema perteneciente a la obra *Valle de lágrimas y diversas rimas*.

Libro impreso. Edición de 1607, Madrid.

Fuente: GONZÁLEZ MARIANO, M^a. del Mar (2016): *Cristóbal de Mesa. Valle de lágrimas y diversas rimas: edición crítica y estudio*. Memoria de Doctorado, Universidad de Huelva.

Llanto de La Magdalena.

1.

Bien puedes tú, llorosa Magdalena
 hacer con el que todo bien reparte
 que enriquezcan tus lágrimas mi vena,
 perlas que subirán de punto el arte;

tú, que tan escogida fuiste y buena
que supiste elegir la mejor parte
y entre el golfo de aqueste mar incierto
acercaste a tomar seguro puerto.

2.

Todas cuantas el mundo alaba y nombra,
por famosas en gracia, en hermosura,
menos que cifra son, menos que sombra,
puestas con la beldad de su figura.
Sola su vista incita, admira, asombra
y ablanda el alma más constante y dura.
Mueve, atrae, provoca a quien no ama,
al tardo aviva y al helado inflama.

3.

El melindre tras esto y el donaire,
la vista halagüeña y el meneo,
la proporción, el garbo, el talle, el aire,
estímulos potentes del deseo,
la presunción, denuedo y el desgaire,
el brío, el continente y el arreo,
la risa dulce y plática suave
que tiene de los ánimos la llave.

4.

Es mortal enemiga de retretes,
pero amiga de música y ventana,
de paseos, de coplas, de billetes,
de salir siempre a fiestas muy galana,
de verdugados, rizos y copetes,
de andar bizarra en público y profana,
de nuevos usos, de costosos trajes
y de conversaciones y mensajes.

5.

Siendo de condición libre y exenta,
y moza rica, alegre, afable y grata,
no cura más que de vivir contenta
y solamente de su gusto trata,

de nada se avergüenza ni se afrenta,
de nadie se recela ni recata,
y sólo aquello le parece justo
que es cortado a medida de su gusto.

6.

Gusta de los más pláticos galanes,
y de entretenimientos y de fiestas;
gusta de desenvueltos y truhanes,
de requiebros, holguras y recuestas,
da oídos a chocantes charlatanes,
vienen y van demandas y respuestas,
las músicas, rebozos y paseos,
las máscaras y justas y torneos.

7.

Acude mucho género de gentes
a su calle, a su casa, a cualquier hora,
con cuentos, con chufletas, con presentes,
juntando el día y noche con la aurora,
tanto que entre vecinos y parientes
no tan sólo se estraga y se desdora,
mas aún por toda la ciudad no suena
sino la perdición de Magdalena.

8.

No es una vez, ni la tercera o cuarta,
la que corrida de la infamia mucha,
le aconseja su bien su hermana Marta,
y con ella da y toma, alterca y lucha,
mas ella está en sus trece y no se aparta
del camino que lleva ni la escucha,
mas sigue la derrota de sus vicios
sin que nadie la saque de sus quicios.

9.

En este tiempo ya la voz divina,
entre gente gentil y gente hebrea,
resonaba por toda Palestina
en campos y ciudades de Judea,

que en aquella sazón daba doctrina
Cristo a Jerusalén y a Galilea,
cuando, viniendo a visitar un día,
de esta suerte habló Marta a María:

10.

«¿No llegó, Magdalena, a tu noticia
un predicador grande de alta fama,
que su plática mueve y acaricia
y los más tibios ánimos inflama?
Son su término y trato de codicia,
el cuerpo lindo, el rostro de una dama,
y tal majestad muestra en su presencia
que parece que obliga a reverencia.

11.

Cuanto quiere del cielo al punto impetra,
y tienen tanta fuerza sus razones
que con una palabra suya o letra
ablanda los más duros corazones.
Por los abismos ínfimos penetra
su voz, y las diabólicas legiones
le obedecen, y a partes diferentes
los lanza de los cuerpos de las gentes.

12.

Dirás así como la boca Él abra,
y al divino torrente suelte el freno,
que es más que humano el son de su palabra,
porque confunde al malo, anima al bueno,
y, cual cáncer o fuego, cunde y labra,
o con miel mezclada con veneno,
pues con suprema providencia y arte
reparte lo que importa a cualquier parte».

13.

Ninguna de estas cosas pudo dalle
gusto ni a su apetito puso espuelas,
como decirle que era de buen talle
y ser también amiga de novelas.

Sale haciendo gente por la calle,
arrogante y pomposa a remo y velas,
y de cualquiera vista y vida y alma
se aprecia y huelga de llevar la palma.

14.

Entra y toma su estrado, en el cual sobra
lo que en otros asientos muchos falta,
pero aquel que los más perdidos cobra
con elocuencia poderosa y alta
tanto en su voluntad y espíritu obra
que ya en el cuerpo el corazón le falta
y antes que acabe el tema ella comienza
a tener de sí misma gran vergüenza.

15.

Como culebra o ave o paje muda
el pellejo, la pluma, la librea,
así la Magdalena se desnuda
de cualquiera fantástica presea.
Si en sí pone los ojos, pone duda
de poder alcanzar lo que desea,
pero pone los ojos y esperanza
en aquel por quien todo el bien se alcanza.

16.

Cuanto más de la sacra boca pende,
cuya suave plática facunda,
todo lo mueve, todo lo suspende,
con divina retórica profunda,
más de virtud, más de humildad aprende,
y el propósito bueno mejor funda
y cuanto más el Redentor predica,
más la incita y anima y fortifica.

17.

Bien como el fuego que la estopa enciende
o flaco débil leño o seca rama
que al principio por una parte prende
y después más y más alza la llama,

hasta que tanto en fin se ensancha y tiende,
que todo lo rodea, todo lo inflama,
el Espíritu Santo de este modo
le encendió el corazón y lo ardió todo.

18.

Salió de aquel lugar sabia y modesta;
de pecadora pertinaz, contrita;
de altiva, humilde; de profana, honesta;
y ya justificada, de maldita.
¡Qué novedad! ¡Qué maravilla es esta!,
¿Tanto puede un hablar, a tanto incita?
¿Quién tiene tal caudal. ¿quién poder tanto?
El Todopoderoso, el solo santo.

19.

Como ligera va tímida cierva,
de la flecha sintiendo la herida,
remedio a procurar contra la hierba
que le acorta los pasos y la vida,
así del Salvador la nueva sierva,
con ansia extraña y priesa nunca oída,
va a buscarle anhelando como a medio
en quien consiste todo su remedio.

20.

Y como sosegar no la permite
el fervor del solícito deseo,
fue a hallar al Señor en un convite
que le hizo en su casa un fariseo.
Ante él se postra y al primer envite
de su gracia y amor llevó el trofeo,
porque Cristo le dijo: «Tus pecados
te son de hoy para siempre perdonados».

21.

¡Oh, que agradable y dulce fue al oído,
de la humilde contrita Magdalena,
aquella voz suave, aquel sonido,
que a orejas pecadoras tan bien suena!

Del tiempo se arrepiente que ha perdido,
y ante el que a todos salva se condena
y los pies con lágrimas le lava
como súbdita sierva y fiel esclava.

22.

Y cual de fe firmísima muralla,
de amor echando el resto, echando el sello
la que de tantos vicios fue vasalla
y a tantas gentes puso el yugo al cuello,
de dos madejas de oro una toalla
hace y limpia los pies con el cabello,
que con razón es ya cabello de oro
y demás precio que el mayor tesoro.

23.

Por tierra de alabastro el pecho tierno,
con las manos más blancas que la nieve
trata los pies del Redentor eterno,
y en el rubio cabello el agua embebe,
y unge el cabello en quien está el gobierno
que todo lo gobierna y rige y mueve.
Mas, no falta un Simón que lo murmura,
por ventura, envidiando tal ventura.

24.

Al fin habiendo habido tanta gracia
y general perdón a culpa y pena,
tomó con tantas veras y eficacia
ser de la que antes era en todo ajena,
que huyó la pasada pertinacia,
como canto y encanto de sirena,
siete vicios trocando en siete dones
y en celestes terrenas pretensiones.

25.

Andaba siempre desde allí adelante
con tal fervor la que era tan de hielo,
tan humilde quien fue tan arrogante,
que ponía su rostro por el suelo,

postrábase a los pies del nuevo amante,
la tierra que pisaba era su cielo
y cuanto al suelo el cuerpo más bajaba
al cielo más el alma levantaba.

26

Y aquella que antes era tan amiga
del cuerpo y del espíritu contraria,
era después de sí tan enemiga
y tan de aquella antigua opinión varia
que, como contra sí haciendo liga,
tomaba una venganza extraordinaria,
con cruel novedad de su persona,
como quien al martirio se abandona.

27.

¡Oh, mudanza de amor extravagante
que por lo sacro deja lo profano,
lo deleznable vil por lo constante,
y por lo firme y sólido lo vano,
mal por bien, por lo sabio lo ignorante,
por terreno interese el soberano,
lo frágil y caduco por lo cierto,
y por el vivo amor el amor muerto!

28.

Imaginando la pasada vida
sus culpas y miserias gime y llora,
y se confunde y duele arrepentida,
y contino el favor del cielo implora,
y a veces retirada y escondida
reza o contempla en Dios, medita y ora,
y otras veces corrida de su mengua
suelta así el freno al llanto y a la lengua:

29.

«Qué secreta virtud, qué nueva forma
hace mi inclinación tan diferente,
más noble amor me muda y me transforma
que otro amor en el alma no consiente.

Amor me descompuso, él me reforma,
uno me hizo loca, otro prudente,
uno es puro y honesto, otro lascivo,
salutífero aqueste, aquel nocivo.

30.

El nuevo casto amor que ahora tomo,
que sólo precio y amo, estimo, adoro,
no tira flechas de odio envuelto en plomo,
no hiere el corazón con puntas de oro,
por otro amor más alto, de más tomo,
son las ardientes lágrimas que lloro;
y lloro más, porque lloré gran tiempo
por falso amor de falso pasatiempo.

31.

Ciega y tonta de mí, si el amor ciego
me hizo tantas veces llorar tanto
por tantas cosas tan de risa y juego,
con tan fingido lisonjero llanto,
¿por qué no me derrite ahora el fuego
de este divino amor, perfecto y santo?
Pues es justo que muestre quien tanto ama
con llanto exterior la interna llama.

32.

Si el vano amor, en red sutil cogidos,
me mandó que trajese los cabellos,
amor me fuerza ya que descogidos
limpié los pies de mi Señor con ellos.
Si el amor se valió de mis sentidos
para atraer amando estos y aquellos,
como de piedra imán, como de cebo,
ahora puede más este amor nuevo.

33.

Si aquel torpe frenético amor, antes
con galán artificio me compuso,
para más agradar a los amantes,
enrizada y vestida al mejor uso

y en pestañas y cejas, labios, guantes,
almizque, algalia, amomo y ámbar puso,
ya el bálsamo, la mirra, incienso y nardo,
es pobre olor para el por quien ahora ardo.

34.

Ojos indignos de mirar al cielo,
ni ver del gran planeta la luz pura,
fijad la vista en el profundo suelo
y estad en tenebrosa noche oscura.
En vos se eclipse el cristalino velo,
mientras el resplandor de Apolo dura,
llorad, cegad, quedad llorando ciegos,
pues llorando encendiste tales fuegos.

35.

Y vosotros, ¡oh, pérfidos cabellos!,
que con infame imperio en grande aprieto
encadenaste tantos libres cuellos,
hiciste tanto corazón sujeto,
si tales fuiste y si sois aquellos
por quien yo fui Tesífone y Alecto,
si os levantaste contra mí en tal guerra,
bien será que os arrastre por la tierra.

36.

Si en marañas con orden y decoro
marañas y desórdenes tejiste,
y en competencia con el sol y el oro
en enredos y tramas anduviste,
y al ídolo gentil que ya no adoro
tantas almas frenéticas trajiste,
razón será que por delito tanto
os arranquéis vueltas de mi llanto.

37.

Cuerpo, templo de error, sepulcro inmundo,
laberinto de amor, lazo de engaño,
escuela de doctrina del profundo,
fosa de horror y fábrica de daño,

si ya atrayendo y combinando al mundo,
fino oro, fina seda y fino paño,
gran gala, insigne ornato, bravo arreo,
os fue para incitar todo deseo,

38.

si agria os fue la virtud, si dulce el vicio,
si os ensalzó la estima transitoria,
y si os desvaneció el contrario oficio
de tener siempre cierta victoria,
ahora la aspereza del silicio,
ahora os atormente la memoria,
pagad con las setenas, pues es justo,
que se vuelva en acíbar vuestro gusto.

39.

Siempre, ¡ay, dolor!, fue pertinaz y dura,
como aquella a quien dio un castillo el nombre,
y en el mal tan rebelde cuan segura
como si no tuviera origen de hombre.
¿Qué nación fiera habrá en la edad futura
a quien tan grande obstinación no asombre,
pues nunca un corazón volvieron tierno
la muerte y el juicio, cielo, infierno?

40.

¿Qué región o qué lengua o gente o clima,
entre las vidas de otras sensuales,
no habrá quien escriba o cante en prosa, en rima,
mis pocos bienes y mis muchos males?
Mas pongo en duda haber quien tanto exprima
en memorias de célebres anales,
ni estudio, ni papel o tinta o pluma,
que vicios tan sin cuenta ponga en suma.

41.

Si a mi pasada vida el rostro vuelvo
y el mal camino por do anduve miro,
en llanto me consumo y me resuelvo,
y por los años que perdí suspiro,

mas cuando a mi amor único revuelvo
me parece que vivo y que respiro,
de él me alejé y a él me restituyo,
y el dominio le doy de mí que es suyo.

42.

Yo me culpo y acuso y hago el cargo
y condeno el enorme crimen mío.
Perdí —yo lo confieso— tiempo largo
en andar vagabunda a mi albedrío,
y cual María incauta, en mar amargo,
al traste daba ya con mi navío,
cuando en los pies de Cristo tomé puerto
que buen fin fueron de mi curso incierto.

43.

Primero que yo aparte el pensamiento
de un amor y favor tan sin segundo,
será movable el ínfimo elemento,
y cesarán las penas del profundo,
y dando en tierra el alto firmamento
se volverá de abajo arriba el mundo,
y habrá en las cosas confusión y estrago
que a quien me dio tal bien, dé yo mal pago».

44.

De esta suerte se duele y se lamenta
y por lo que antes le ofendió suspira,
ni de terreno estado hace cuenta,
ni a grandezas humanas punto aspira;
sólo seguir a Cristo le contenta,
sólo en Él pone el fin, pone la mira,
síguele y va con él a cualquier parte
y nunca de Él se aleja ni se parte.

45.

Y fue su fe y espíritu de fuerte
que cuando a los de Cristo, tan amados,
puso en huída su pasión y muerte
y al capitán dejaron los soldados,

con ínclito valor y ánimo fuerte,
jamás desamparó los pies amados,
y, siendo alférez de la real bandera
de la cruz, fue a la Virgen compañera;

46.

y abrazada al fructífero madero
más constante que un monte o firme roca,
en la muerte del místico Cordero,
sin temor de la turba ingrata y loca,
con el fervor y espíritu primero,
puso en sus pies los ojos y la boca,
y aquella sangre, con su llanto mismo,
le fueron nueva fuente de bautismo.

47.

Entonces lo lloró crucificado
contra razón, con ignominia muerto,
y después lo lloró como hurtado
por no hallarle en el sepulcro abierto;
y vuelto al Padre que lo había enviado,
lloró su ausencia largo espacio incierto,
y tras esto sus culpas lloró tanto
que el resto de la vida pasó en llanto.

48.

Después de la Ascensión, Lázaro y ella
y Marta, dando por milagro en Francia,
vinieron a tomar puerto a Marsella
donde al pueblo sacaron de ignorancia,
que esta de caridad viva centella
predicó tanto, hizo tanta instancia,
que las gentes de toda la comarca
convierte a Cristo y con su cruz los marca.

49.

Poniendo fin a tan heroica empresa,
como sin inclinación, era ordinaria
la parte que contempla el todo y pesa,
de la activa inquietud y ocio contraria,

por a solas gozar tan rica presa,
se retiró a la vida solitaria
en una opaca cueva de una fiera,
que era oculta a la gente de la tierra.

50.

Estaba puesta en oración devota,
postrada en esta cóncava caverna
de montaña, tan áspera y remota,
donde por Dios se rige y se gobierna,
y en parte tan oculta y tan ignota
—aunque mujer tan regalada y tierna—,
estando en ordinaria centinela,
del demonio vencía cualquier cautela,

51.

porque estaba tan mustia, tan marchita,
del ordinario ayuno y abstinencia,
que, si cualquiera tentación la incita,
fácilmente le hace resistencia.
Ya la sensualidad la solicita,
ya el vano amor le turba la conciencia,
y ningún incentivo de estos basta
para mover la mente pura y casta.

52.

Siendo cualquiera tiento siempre en vano,
nuevo asalto le da la vanagloria,
representale el fausto antiguo humano,
pintádoselo al vivo en la memoria;
mas tampoco el espíritu profano
no solamente no llevó victoria,
mas doblar hizo la corona y palma
al piadoso propósito y santa alma.

53.

En el silencio de la noche, cuando
todo mortal, todo animal descansa,
y en reposo agradable, en sueño blando,
se olvida cuanto al alma y cuerpo cansa,

este tiempo se ocupa y gasta orando,
esta sazón tan apacible y mansa
la convida a que esté velando alerta
y a mientras duerme el mundo estar despierta.

54.

En quietud tan profunda, ocio tan cierto
que el aire cubre de tiniebla oscura,
ve desde el bajo suelo el cielo abierto
y cada estrella le es lámpara pura.
La eremítica vida del desierto
no le parece solitaria o dura,
porque nada le estorba ni inquieta
de proseguir la vida más perfecta,

55.

a donde por espacio de treinta años,
bajando la celeste jerarquía
de los sublimes lúcidos escaños,
la alzaban en el aire cada día,
y en instrumentos músicos extraños,
dulces sonos de angélica armonía,
nuevos himnos de tonos soberanos
oía de los sacros cortesanos

56.

que Dios que es premio y galardón del justo,
no sólo en otra vida recompensa
el martirio, el trabajo y el disgusto,
sufrido por su amor con gloria inmensa,
mas aún acá también da alivio y gusto,
espiritual consuelo, gracia intensa,
para que el yugo, que es de suyo suave,
al penitente no parezca grave.

57.

Llegada la sazón, cuando esta planta
dio fértil fruto en la región terrena,
de contrición y penitencia tanta,
derramando de llanto larga vena,

fue trasplantada a la alta tierra santa,
de incorruptible eternidad amena,
que quien en esta más se mortifica
más al doble en aquella fructifica.

58.

Ve, pura bendita alma, do te llama
el mérito de tanto amor y celo,
y, ya que te trasforma en viva llama,
sube a gozar la posesión del cielo,
y al que mucho perdona, a quien mucho ama,
ruega por los que dejas en el suelo,
que no sólo a quien bien sirve perdona,
mas le da premio de inmortal corona.

59.

Y pues interceder oficio es noble,
noble tú, el que perdona noble y grande,
le suplica no dé sentencia inamovible
contra quien en la tierra se desmande.
Por quien acá te hace oficio doble,
siempre tu ruego allá solícito ande,
y por el que celebra, invoca y canta
la pecadora penitente y santa.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal.

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena limpiando los pies a Cristo con sus cabellos.

Quintillas (6):

1.

Encontró con la ocasión
la Magdalena una vez,
y metiola en confusión,
porque le mostró los pies
por probar su discreción.

2.

La Magdalena, que ha oído
tener la ocasión copete,
y el más cabello caído
y cuán poco se promete
él, que el cabello no ha asido.

3.

Viendo que los pies le da,
y que el copete le esconde,
ante ellos llorando está,
entre sí habla, y responde
¿para qué me canso ya?

4.

Si el copete se ha de asir
a la ocasión, yo no veo
sino pies para huir
la ocasión a mi deseo,
sin que la pueda seguir.

5.

Luego los cabellos bellos
enlazó diciendo así,
atando los pies con ellos
bien puedo decir, que así
la ocasión por los cabellos.

6.

Entregose la ocasión
y túvola por discreta,
viendo que con invención
le hizo del juego treta,
y quitó de la prisión.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal.

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena cuando salió de su casa arrepentida en busca de Cristo.

Soneto:

Debajo de la tierra sepultadas
a poder de los duros azadones
las verdes ramas vueltas en carbones
salen del fuego negras, y tiznadas;
las almas, que en verdor fueron criadas,
con el fuego de nuestras aficiones
en la tierra del cuerpo, y sus pasiones
en carbón del infierno son trocadas;
sintió María el fuego, que la abrasa,
y buscando la causa a sus enojos
miró, y vio los fuegos levantados,
salió luego llorando de su casa,
porque le dio en las niñas de los ojos
el humo de sus culpas, y pecados.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal.

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena llorando.

Soneto:

Saca el fuego de flores agua pura,
que, como es elemento tan caliente,
el agua de las flores no consiente,
que no la compadece su segura.
El agua, que pretende, y que procura
huir de un enemigo tan valiente,
al alquitara sube prestamente
hasta hallar camino, y abertura;
la llama del amor, que está escondida
en el hermoso pecho de María,
del corazón el agua está estilando;
el agua sube por hallar salida
hasta que hizo por los ojos vía,

por eso a Magdalena veis llorando.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal.

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena llorando a los pies de Cristo.

Romance:

Cada uno de los hombres
es un bajel que navega
por el mar de aqueste mundo
al cielo su Patria cierta.
Navegando en estas aguas 5
sin poder salirse fuera
de entre Scylas y Charibdes,
y de engañosas sirenas,
en la noche de la culpa,
que es la más oscura y ciega, 10
en el bajío de sus gustos,
dio en seco la Magdalena,
y quedó tan rodeada
por todas partes de tierra,
que estuvo así sin moverse 15
muchos días sorda y queda.
Y como bajel inútil
para andar en la carrera,
sólo se pensaba del
aprovechar la madera, 20
que era buena para el fuego
del infierno por ser seca,
que no le llegaba el agua
ni aun a tiro de ballesta;
mas permitió Dios del cielo, 25
que al justo las nubes lluevan,
con cuyas aguas María,
se humedece y se recrea;
y en el día de aguas vivas

cuando de sus ojos venas 30
 desencalló de la arena;
 y temiendo otro peligro,
 en que del todo se pierda,
 se metió dentro de la barca
 para rehacer sus quiebras. 35
 Echó anchura en llegando
 al pie de esta fortaleza
 por tomar para el viaje
 desde allí noticia y lengua,
 y de aquí llevó Piloto, 40
 que le dio noticia entera,
 y que la meta en el puerto
 de las celestes riberas.
 ¡Oh lágrimas!, ¿qué hacéis
 con que María se mueva, 45
 y salga de tal bajío,
 y escape de las tormentas?
 Dios os puso por remedio,
 para que supláis las menguas
 de nuestros bajíos secos, 50
 y para lavar ofensas,
 ¡oh dichosa pecadora!,
 que lágrimas le sustentan
 en el mar de aquesta vida,
 dichosa pues no te anegas. 55
 Un diluvio hizo Dios,
 con que castiga, y condena
 pecados y pecadores,
 y a entrambos juntos asuela.
 Mas vuestras lágrimas son 60
 diluvio, que libre os deja,
 y en ahogar vuestras culpas
 sólo sus fuerzas emplea.
 No os salgáis de esta corriente,
 que sin estorbo por ella 65
 os iréis derecha al cielo,
 Magdalena, a remo y vela.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal.



Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena enjugando con los cabellos los pies de Cristo

Mote:

María, desde que sois cuerda,
como cuerda os enlazáis
a los pies del que adoráis.

Glosa:

El mundo loca os tenía,
mas quiso vuestra ventura
con tan dichosa cordura
atajar su demasía;
porque, si bien se os acuerda,
loca fuisteis, pero Dios
hizo este milagro en vos,
María, desde que sois cuerda.
Sois cuerda, que estáis templada
por tal arte, que el sentido
arrebata ese sonido,
y el alma deja elevada
en la clavija, donde estáis,
para más puntos subir,
sin que podáis del decir
como cuerda os enlazáis.
El lazo de la afición
es tan durable, y tan fuerte,
que no le rompe la muerte,
ni le afloja la pasión;
con tal nudo os apretáis,
venturosa Magdalena,
estando de vos ajena
a los pies del que adoráis.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal.

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena llorando a los pies de Cristo.

Mote:

A los pies del vencedor
vais a dejar los despojos,
María, de vuestros ojos.

Glosa:

De la primera herida,
que el divino amor os dio,
Magdalena, estáis rendida,
que el corazón os hirió
con una flecha encendida.
Y con ser grave el dolor
no sabéis adónde os ir,
porque es herida de amor,
y halláis, que es mejor morir
a los pies del vencedor.
Si fuera de él no halláis
en cosa alguna reposo,
de esos pies no os desasgáis,
porque él es tan amoroso,
que no querrá que muráis.
No habéis de sacar abrojos
de esas plantas de la vida,
olvidad ya los enojos,
pues que del amor vencida
vais a dejar los despojos.
El arma más importante,
con que solíais romper
pechos duros de diamante,
y le solíais ofender,
hoy se la rendís delante;
traéis hermosos manojos
con mil gracias peregrinas

de vuestros cabellos rojos,
y dos esmeraldas finas,
María, de vuestros ojos.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal.

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino.

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena llorando al sepulcro después de la pasión de Cristo.

Mote:

Esas fuentes, Magdalena,
que os salen del corazón,
son del mar de la pasión.

Glosa:

La cuerda del pensamiento,
que desciende a vuestro pecho,
sube esta agua hasta el techo
con tal fácil movimiento,
y el arcaduz de la pena
de la ausencia, y sus enojos
arroja por esos ojos
esas fuentes Magdalena.
Toda la virtud, que encierra
aquella agua cristalina,
le viene, de que camina,
y pasa por buena tierra,
porque conforme a razón
de ese pecho ha de tomar
la virtud, y ha de mostrar,
que os salen del corazón.
Todos los ríos y fuentes
se derivan de la mar,
y de ese mismo lugar
proceden esas corrientes;
memorias de Cristo son
las cuerdas, que al pecho echáis,
y las aguas, que sacáis,
son del mar de la pasión.

Fray Álvaro de Hinojosa y Carvajal

Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino

Libro impreso. Edición de 1611, Braga.

A la misma Magdalena al pie de la cruz hablando con Cristo en el día de su pasión

Canción:

Bellos y claros soles,
que en el divino cielo
de la frente de Cristo colocados,
mil rojos arreboles
al despedir del suelo 5
mostráis por esos montes y collados;
porque soles dorados
os escondéis tan presto
sin consentir, que vea
aquesta luz febea, 10
que se difunde de ese bello gesto,
en quien están cifrados
los bienes de los bienaventurados.
Mil veces de corrida
de haberos ofendido 15
no osaba de miraros claros ojos;
tenían impedida
los montes del olvido
esa luz, y esto os daba mil enojos,
ya ahora son despojos 20
mis ojos de los vuestros,
que me vieron primero
con amor verdadero
sirviéndome de guía, y de maestros,
para que desterrase 25
el miedo de miraros, y os mirase.
¡Oh libertad dichosa!,
¿de qué sirve gozaros,
pues al momento tengo de perderos?
¿Quién como mariposa 30

en esos ojos claros
 acabará sus días postrimeros?
 Pues vivo solo en veros,
 es cosa conocida,
 que en vuestra muerte muero, 35
 la vida no la quiero
 no teniendo vos vida,
 mas él habrá suerte
 dame la vida, cuando os dan la muerte.
 Cuando yo estaba muerta, 40
 y en sueño sepultada
 de mis culpas, estabais vos vivo,
 y ahora, que a la puerta
 de la vida preciada
 he llegado, morís: ¡oh mal esquivo! 45
 Mi pensamiento altivo
 partid tras él volando
 a las celestes salas,
 mas, ¿qué aprovechan alas,
 si el bien se va apartando? 50
 que no hay astucia alguna,
 que pervierta la rueda de fortuna.
 Al fin ya os habéis puesto,
 hermosos soles míos,
 y alumbrá vuestra luz otras regiones, 55
 síganse ahora a esto
 los celestes rocíos,
 con que se rieguen nuestros corazones,
 ya que llegó la noche,
 destile vuestro cielo 60
 de ese lado divino
 el licor cristalino,
 que hincha nuestras almas de consuelo,
 y en esta noche fría
 con esa agua lavad la culpa mía. 65
 El agua, que del lado
 muerto estáis derramando
 con tan copiosa y abundante vena,
 es porque ya ha llegado
 la noche oscura, cuando 70

crece mi soledad, dolor, y pena,
 y de mí misma ajena
 en vuestro ocaso veo
 que la gloria del suelo
 es puro desconsuelo, 75
 y que todo no pasa de un deseo
 que en llegando a gozarse
 entonces es el punto de acabarse.
 Si la fiel memoria
 usa ahora conmigo 80
 tal bien, que siempre vivo os represente,
 bastárame esta gloria
 como fiel amigo,
 que siempre piensa en el amigo ausente,
 pero no lo consiente 85
 la vista dolorosa
 de vuestra acerba muerte,
 que tanto me divierte,
 que no puedo pensar alegre cosa,
 que es caber imposible 90
 el gozo, y un dolor tan insufrible.
 Es regla verdadera
 de la Filosofía,
 que al bien para ser bien no falta nada,
 y de cualquier manera, 95
 y por cualquier vía
 sea cosa perfecta, y acabada,
 y a la cosa, que es mala,
 basta una cosa sola,
 para que mala sea, 100
 para que así se vea,
 que el bien cual oro puro se acrisola,
 y cualquier defecto
 basta, para que el mal tenga su efecto.
 Pues, si me falta tanto 105
 para el bien que codicio,
 ¿cómo puede ser bien del pensamiento?
 Volved ojos al llanto,
 y al funesto ejercicio,
 soltad la rienda al justo sentimiento; 110

mis suspiros son viento,
y sin firmeza alguna,
en que pueda arrimarme,
y un poco sustentarme
contra el ímpetu fuerte de fortuna, 115
y son mis crudos males
más firmes que los duros pedernales.
Parad Canción ahora,
dad lugar a la pena,
a que vuelva a su curso doloroso, 120
que, cuando el alma llora,
si un punto se serena
siente después el llanto más penoso,
y vos ¡oh Soles míos!
pues os ponéis, bañaos en mis dos ríos. 125

MIGUEL TOLEDANO

Villancico a la Magdalena, perteneciente a su obra *Minerva Sacra*

Libro impreso. Edición de 1616, Madrid.

Magdalena, fuentes dos
son vuestros dos ojos bellos,
pues que mata Dios en ellos,
la sed que tiene de vos.
No tengáis miedo que le den, 5
nueva sed vuestros antojos,
que en la copa de los ojos
bebe lágrimas también.
Lloren pues y beba Dios,
el cristal que sale de ellos, 10
pues sabéis que mata en ellos
la sed que tiene de vos.
Si el bien del cielo buscáis,
llorad por vuestro interés,
que no se os irá por pies, 15
pues a los de Dios estáis.
Las mejores fuentes dos,
son ya vuestros ojos bellos
pues que mata Dios en ellos,
la sed que tiene de vos. 20

Fray Pedro Beltrán (1570-1663).

Romance a santa María Magdalena.

Poema perteneciente a *Tres Romances Divinos*.

Libro impreso. Edición de 1653, Madrid.

En vino llanto deshecha,
y cual cierva enarbolada,
va María Magdalena
de hierba de amor tocada.
En busca del Redentor, 5
que nadie basta a curarla,
si el mismo que la hirió

no da remedio a su llaga.
 Sus ojos van hechos fuentes,
 porque el corazón se abrasa, 10
 y para matar el fuego
 arroyos de agua derrama.
 Ardiendo en llamas de amor
 como en fuego el alquitara,
 deshácese el corazón, 15
 destilan los ojos agua.
 No mira su autoridad,
 ni teme de ser notada,
 ni qué dirá quien la viere
 sola, y desacompañada. 20
 No haciendo caso de todo,
 y de sí misma olvidada,
 va en busca de su remedio,
 de amor y dolor llevada.
 Entra en casa de Simón, 25
 adonde el Señor estaba,
 derríbale a sus pies,
 y en lágrimas se los baña.
 Con los dorados cabellos
 los divinos pies limpiaba, 30
 dales amorosos besos,
 y de llorar no se cansa.
 La poma de olor preciosa,
 que sobre sí derramaba,
 derramándola sobre ellos, 35
 rinde a Dios todas sus armas.
 Los despojos de la culpa
 son ya despojos de gracia,
 la llama de amor impuro
 en divino amor trocada. 40
 No le osa mirar el rostro,
 confusa, y avergonzada,
 hablando está el corazón,
 aunque parece que calla.
 Con suspiros encendidos, 45
 dice triste y lastimada:
 Divino Redentor, de quien espero

recibir el remedio de mi vida,
 mirad que en triste llanto y pena muero,
 si no soy de tu mano socorrida, 50
 mi lastimoso fin aquí primero
 verás, que de tus pies yo me despida,
 que adónde podré yo hallar consuelo
 sin ti, sin mí, sin bien, sin Dios del cielo.
 Los hielos de mi pecho derretiste 55
 cuando con esos ojos me miraste,
 no me dejes morir pues me heriste.
 Sana mi corazón pues lo llagaste,
 herida fue de amor la que me diste,
 saeta enarbolada me tiraste, 60
 no quieras ya que viva en desconsuelo,
 sin ti, sin mí, sin bien, sin Dios del cielo.
 Sin ti, porque por mí te he yo perdido,
 sin mí, porque sin ti, sin mí vivía
 sin bien, porque qué bien he poseído 65
 si a ti mi sumo bien no poseía,
 sin Dios, porque el pecado he yo servido
 y a mis ciegas pasiones me rendía;
 pues duélate, Señor, verme hecha hielo,
 sin ti, sin mí, sin bien, sin Dios del cielo. 70

GLORIOSOS SAGRADOS, Y GRAVES CULTOS, CON QUE LA SIEMPRE
ILUSTRISIMA, Y NOBILISIMA CIUDAD DE CADIZ CELEBRÓ FIESTAS A
SUS TUTELARES PATRONOS, JESUS NAZARENO Y SANTA MARIA
MAGDALENA, EN ACCION DE GRACIAS DE LA PUBLICA SALUD, QUE A
SUS RUEGOS GOZA, EN EL MAL DE CONTAGIO DE QUE SE AVIA PICADO.

Publicación: Cádiz, Fiestas religiosas siglo XVII. Certámenes poéticos.

Compilador: Ignacio de Saavedra

Impresor: Bartolomé Núñez de Castro

1. Una señora de la ciudad de Cádiz

Soneto:

Canten los Cisnes la piedad divina,
muéstrese el corazón de amor herido,
celebrese, pues ya lo apetecido
se goza con tan cierta medicina.
De Cádiz se ha temido la ruina;
pero nunca se ha dado por vencido;
porque viendo el Contagio enfurecido,
se defendió con traza peregrina.
Piden misericordia a tanta pena;
saben que ha de valerles mucho el ruego;
imploran el favor de Magdalena.
Y en su día se halló remedio luego;
mas que mucho si fue dulce Sirena,
que llorando encendió de amor el fuego.

2. Don Francisco Manuel González, Abogado de los Reales Consejos.

(Advierte para su inteligencia, que se quiso traer de Marsella un francés, que hace perfumes contra la peste).

Soneto:

Nazareno Jesús, vuestra divina
justicia a todos nos hubiera herido,
si aborreciendo el yerro apetecido
no halláramos en Vos la medicina.
Detuvo el curso a tan fatal ruina
una beldad amante, que ha vencido

el rigor justamente enfurecido
tan penitente, como peregrina.
Confeccionó piadosa en tanta pena
el oloroso incienso de su ruego
con el vaso de aromas Magdalena.
Y el vapor pestilente cesó luego;
que en Marsella aprendió (no ya sirena)
mejor perfume de su amor al fuego.

3. Un Religioso de la ciudad de Cádiz

Décima:

Número en Cádiz dichoso,
que a Jesús te consagraste,
hoy la palma te llevaste
en caso tan milagroso.
Logra pues tan poderoso
Señor; puesto que la pena
(a instancias de Magdalena)
que ocasionó el fiero mal,
siendo tempestad fatal,
es ya bonanza serena.

4. Don Manuel Suárez Muñiz

Soneto:

A Cristo Magdalena suplicando
formando dulces voces elocuentes,
sanos contemplo ardores pestilentes,
tan altas protecciones admirando.
Esfera Gaditana, celebrando
vive tantos favores eminentes,
lauros dedica, erige reverentes
aras, tan grandes glorias publicando.
Tu Musa pulsa liras resonantes
cantando de María Magdalena,
sacra Patrona, contra penas tantas.
De tanto patrocinio cuando cantes,
espera triunfos, música camena,
si cuantas debes excelencias cantas.

I. Fuentes primarias y ediciones

- ALARCÓN, A. de (1594): *Vergel de Plantas divinas en varios metros espirituales*, Imprenta de Jayme Cendrat, Barcelona.
- ALATORRE, A. (1993): «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *NRFH*, *XLI*, n.º 2, pp. 401-458.
- BELTRÁN, P. (1653): *Tres romances divinos...*, María de Quiñones, Madrid.
- BUSTOS, Á. (2015): «El romance de la sacratísima Magdalena de Ambrosio Montesino: Escritura (1485), Reescritura (1508) y censura», *Medievalia*, Vol. 18, n.º 2, pp. 119-151.
- CAYETANO, R. (1950): «Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope de Vega Carpio», *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Madrid.
- CARREÑO, A.- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2006): *Rimas Sacras de Lope de Vega*, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra.
- CASCIARO, J. M. (dir.), (1990): *Sagrada Biblia*, Tomos I – IV, Universidad de Navarra, Pamplona.
- (2006): *Sagrada Biblia. Antiguo Testamento. Pentateuco*, Universidad de Navarra, Pamplona.
- CUEVAS GARCÍA, C. (1982): *Fray Luis de León y la Escuela Salmantina*, Taurus, Madrid.
- ESPINOSA, P. (1605): *Primera parte de las Flores de poetas ilustres*, Valladolid.
- (1611): *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*. Ed. de Juan Quirós de los Ríos y Francisco Rodríguez Marín, 1986, Sevilla.
- GONZÁLEZ, W. H. (1994): *Romancero religioso de tradición oral*, Eypasa, Madrid.
- HINOJOSA Y CARVAJAL, A. de (1611): *Libro de la vida y milagros de santa Inés con otras varias obras a lo divino*, Fructuoso Lorenzo de Basto, Braga.

- LEONARDO DE ARGENSOLA, B. (1634): *Rimas de Lupercio y del Doctor Bartolomé Leonardo de Argensola*, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, Zaragoza.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, J. (1964): *Cancionero General de la Doctrina Cristiana*, Sociedad de Bibliófilos Españoles.
- (1582): *Vergel de Flores Divinas, compuesto y recopilado por Juan López de Úbeda*, Juan Íñiguez de Lequerica, Alcalá de Henares.
- MALÓN DE CHAIDE, P. (1603): *Libro de la conversión de la Magdalena*, Justo Sánchez Crespo, Alcalá.
- MONCLOVA GONZÁLEZ, F. J.- PÉREZ CAMACHO, A. M. (2022): *Diccionario de Arte cristiano*, Ediciones Trea, Colección Piedras Angulares, Gijón (Asturias).
- ORUETA Y DUARTE, R. de (1914): *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Imprenta de Blass y Cía, Madrid, Biblioteca Nacional, Manuscritos M-13-pág. 197.
- PADILLA, P. de (1585): *Jardín Espiritual*, Querino Gerardo Flamenco, Madrid.
- PORTÚS PÉREZ, J. (1990): «Los poemas de Bances Candamo dedicados a la “Magdalena” de Pedro de Mena», en *Pedro de Mena y su Época. Simposio Nacional*, Gráficas Urania, Málaga, pp. 585-597.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1969): «Los romances de Don Francisco de Medrano», *Primera parte de la Flor de varios romances* (ed. de 1591), en *Boletín de la Real Academia Española*, Vol. 2, pp. 512-514.
- ROSELL, C. (1856) (1950): *Colección escogida de obras no dramáticas de frey Lope Félix de Vega Carpio*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.
- SAN AGUSTÍN (1974): *Las Confesiones*, Ediciones Palabra, Madrid.
- SAAVEDRA, I.- NÚÑEZ DE CASTRO. B. (S. F. [siglo XVII]): *Gloriosos, Sagrados, y Graves Cultos, con que la siempre ilustrísima, y nobilísima ciudad de Cádiz celebró fiestas a sus Tutelares Patronos, Jesús Nazareno y santa María Magdalena, en acción de gracias de la Pública Salud, que a sus ruegos goza, en el mal de contagio de que se había picado, Fiestas religiosas siglo XVII. Certámenes poéticos, Cádiz. Publicado por el Alférez Bartolomé Núñez de Castro.*
- SANCHA, J. de (1855): *Romancero y Cancionero Sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas: sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

- SCHÖKEL, L. A. (dir.) - MATEOS, J. (dir.) (1977): *Nueva Biblia Española*, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- TOLEDANO, M. (1949): *Minerva Sacra*, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, vol. XV, Madrid. Edición de Á. González Palencia.
- UBIETA, J. A. (1975, 2.^a ed.): *Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao.
- VALDIVIESO, J. de (1984): *Romancero espiritual*, Espasa-Calpe, Madrid. Edición, introducción y notas de J. M. Aguirre.
- VILLALOBOS, E. de (1604): *Primera Parte del Tesoro de Divina Poesía*. Impresor: Luis Sánchez, Madrid.
- VILLANUEVA, T. de (1572): *Canciones sacrae*, Juan de Lequerica, Alcalá de Henares,
- VILLEGAS, A. de (1591): *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesucristo*, Toledo, viuda de Juan Rodríguez.
- VORÁGINE, J. (1982): *La Leyenda dorada*, Alianza, Madrid. Trad. de J. M. Macías.

II. Estudios críticos

- ALADRO, J. (2005): «Pedro de Chaves y su tratado de la Magdalena. Un texto silenciado», en *Actas del Congreso El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio* (coord. por Carlos Mata Induráin), Eúnsa (Pamplona), vol. 1, pp. 105-117.
- (2009): «María Magdalena, “modelo” de la Contrarreforma: La vida de una leyenda», *Lienzo.030*, Revista Universidad de Lima, pp. 233-258.
- ALADRO, J.- COLOMBÍ DE MONGUIÓ, A. (1996): «María Magdalena, guía de pecadores: Fray Luis, Malón de Echaide, Lope de Vega», *Anuario de Letras*, 34, pp. 164-167.
- (2011): «Antecedentes e influencias literarias en la obra lírica de Lope en torno a la Magdalena», en Julián Olivares (coord.), *Eros divino: estudios sobre la poesía religiosa iberoamericana del siglo XVII*, Prensas Universitarias, Zaragoza, pp. 99-134.
- ALATORRE, A. (1993): «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *NRFH*, XLI, n.º 2, pp. 401-458.
- ALBORG, J. L. (1972): *Historia de la literatura española. Tomo II*, Ed. Gredos, Madrid.
- ALONSO, A. (2016): «Poetas y predicadores: Arrepentimiento y puro amor en María Magdalena (ca. 1550-1600)» *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXVIII, n.º 156, pp. 397-410.
- ALONSO MIGUEL, Á. (2019): «Un episodio en la vida de María Magdalena», *Castilla. Estudios de Literatura*, pp. 538-558.
- ALONSO VELOSO, M.ª J. - CANDELAS COLODRÓN, M. Á. (2007): «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera Parte de Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa», *Calíope*, vol. 13, n.º 2, Universidad de Vigo, pp. 63-80.
- AMO HORGA, L. M. del (2008): «María Magdalena, la “Apóstola apostolorum”, El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte», *Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas. Simposio San Lorenzo de El Escorial*, pp. 613-636.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1981): *Murillo*. Madrid, Espasa Calpe.
- AYALA MALLORY, N. (1995): *La pintura flamenca del siglo XVII*, Alianza Editorial, Madrid.
- BERNABÉ UBIETA, C. (1994) (ed. ut. 2018): *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Ed. Verbo Divino. Estella (Navarra).
- BORNAY, E. (1994): *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid.



- BROWN, J. (1986): *Velázquez: pintor y cortesano*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1991). *La Edad de Oro de la pintura en España*, Nerea, Madrid.
- BROWN, K. (2012): «A propósito de un estudio de Antonio Alatorre (un nuevo poemario y documentación adicional sobre Abraham Gómez Silveira, Arévalo, España, 1656-Ámsterdam, 1741)», *NRFH*, vol. LX, n.º 1, Méjico, pp. 235-256.
- BROWN, R. – FIRZMYER, J. A. – MURPHY, R. E. (2004): *Nuevo Comentario Bíblico. San Jerónimo. Nuevo Testamento*, Ed. Verbo Divino, Estella.
- BURNET, R. (2007): *María Magdalena. Siglo I al XXI. De pecadora arrepentida a esposa de Jesús. Historia de la recepción de una figura bíblica*. Ed. Desclée de Brouwer, Bilbao.
- CAMPS LUQUE, M. (2015): *B. Rilke y María Magdalena*, Universidad de Girona.
- CANDELAS COLODRÓN, M. Á. (2005): «Los exempla femeninos en la obra grave de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, n.º 9, Universidad de Vigo, pp. 33-54.
- CANSINO CANSINO, A. - FERRERAS ROMERO, G. - MARTÍN GARCÍA, L. (2008): «Investigación y tratamiento del lienzo *El convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo*», *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 65, febrero, pp. 16-43.
- CARAVAGGI, G. (2013): «Para un repertorio de las Rimas de Cristóbal de Mesa», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 31, pp. 73-108.
- CARRASCAL MUÑOZ, J. M.ª (2006): *La guerra de Dios: peste y milagro en la Bahía de Cádiz (1680-1681)*, Universidad de Sevilla.
- CARREÑO, A.- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2006): *Rimas Sacras de Lope de Vega*, Biblioteca Áurea Hispánica, Universidad de Navarra.
- CASTIGLIONE, B. (2008): *El Cortesano*, Alianza Editorial, Madrid.
- CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN (1999): *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- CHECA CREMADES, F. (2008): *Velázquez: obra completa*, Electa, Barcelona.
- CHEVALIER, J.- GHEERBRANT, A. (1999): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- CIENFUEGOS ANTELO, G. (2019). «Dos autores judeoconversos frente a la censura: Antonio Enríquez Gómez y Felipe Godínez», *Talia. Revista de estudios teatrales*, 1, pp. 163-186.
- CIRLOT, J. E. (2002): *Diccionario de los símbolos*, Ediciones Siruela, Barcelona.
- CÍVITA, V. (1974): *Diccionario de mitología grecorromana*, abril S.A. cultural e industrial, Brasil.
- CODINA, C. (2016): *La Transformación Espiritual en «Las lágrimas de la Magdalena» de Lope de Vega*, Loyola University. Chicago.
- CORREA FORERO, G. (1975): «El conceptismo sagrado en los “Conceptos espirituales” de Alonso de Ledesma», *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, tomo XXX, n.º. 1, pp. 49-80.

- DELENDA, O. (2001): «La Magdalena en el Arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII», en *Actas del IIIer Congreso del Barroco Iberoamericano*, Tomo I, Sevilla, pp. 277-289.
- DELICADO PUERTO, G. (2011): *Santas y meretrices. Herederas de la Magdalena en la literatura de los Siglos de Oro y la escena inglesa*, Kassel: Reichenberger. Teatro del Siglo de Oro, 115.
- ESCALERA PÉREZ, R. – MORALES FOLGUERA, J. M. (2021) «Viaje solo de ida. La huella del barroco europeo en Málaga», en *Universitas. Las artes ante el tiempo*, Universidad de Salamanca.
- ESTEPA LLAURENS, J. M. (1992): *Catecismo de la Iglesia Católica*, Asociación de Editores del Catecismo, Madrid.
- FINALDI, G. (2011): «El conjunto de Osuna en la Exposición El joven Ribera», *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 13, pp. 66-73.
- FLOR SERRANO, G. (1997): *Los salmos (Texto y comentario)*, Verbo Divino, Pamplona.
- GÁLLEGO, J. (1968): *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de Oro*, Aguilar, Madrid.
- GALLEGO ZARZOSA, A. (2012): «María Magdalena y su tratamiento erótico: la Magdalena de Lope», *AnMal electrónica*, n.º 32, pp. 421-450.
- GARCÍA ÁLVAREZ, C. (2018): «La imagen de María Magdalena en la literatura del Siglo de Oro español», *Revista agustiniana*, vol. 59, n.º 178-179, pp. 55-108.
- GARCÍA CUETO, D. (2016): *Claudio Coello: pintor, 1642-1693*, Ed. Arco-Libros, Madrid.
- GARCÍA MAHÍQUEZ, R. (2009): *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Ediciones Encuentro, S. A., Madrid.
- GÓMEZ-ACEBO, I. (Ed. 2007): M. (Ed. 2007): *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*. Desclée de Brouwer. Bilbao.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I. (2015): «La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, n.º 14, pp. 77-96.
- GONZÁLEZ MARIANO, M.ª del Mar (2016): *Cristóbal de Mesa. Valle de lágrimas y diversas rimas: edición crítica y estudio*. Memoria de Doctorado, Universidad de Huelva.
- GONZÁLEZ TORRES, J. (2003): «Injerencias estéticas flamencas en la pintura del Barroco en Málaga: Miguel Manrique», *Actas del I Coloquio Internacional «Los Extranjeros en la España Moderna»*, Tomo II, Málaga, pp. 369-380.



- GRAÑA CID, M.^a del M. (2020): «María Magdalena, abogada de Isabel I de Castilla. Un sujeto político femenino en la Querrela de las Mujeres», *Atalaya*, Vol. 20.
- GUIJARRO OPORTO, S. (2002): «Evangelio según san Mateo», en *Comentario al Nuevo Testamento*, La Casa de la Biblia, Estella (Navarra).
- HAAC, H. – VAN DEN BORN, A. – DE AUSEJO, S. (1970): *Diccionario de la Biblia*, Ed. Herder, Barcelona.
- HASKINS, S. (1996): *María Magdalena. Mito y metáfora*, Ed. Herder, Barcelona.
- HERRÁIZ, M. (1997): *Santa Teresa de Jesús. Obras completas*, Ed. Sígueme, Salamanca.
- KRIKHAAR, D. (2021): «Mary of Magdala-Mary Magdalene. Image of a saint between East and west», en SCHINJNDEL *Mary Magdalene. Chief Witness, sinner, feminist*. Utrecht, Museum Catharijneconvent, Waanders Publishers, Zwolle, pp. 105-113.
- LAPUERTA MONTOYA, M.^a de (2005): «La figura de la Magdalena en la Pintura Española del Siglo de Oro», en *Actas del Congreso «El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio»* (Coord. por Carlos Mata Induráin), Eúnsa, Pamplona, vol. 2, pp. 963-978.
- LEÓN-DUFOUR, X. (2002): *Vocabulario de Teología Bíblica*, Ed. Herder, Barcelona.
- LÓPEZ MARTÍN, F. (2014): *El Greco en la pintura contemporánea y los mass media*. Tesis doctoral, Universidad de Huelva.
- LÓPEZ-PELÁEZ CABELLAS, M.^a Paz (2007): «Extrañas interpretaciones de las sirenas en la iconografía renacentista y barroca. Un estudio desde la emblemática», *De Arte*, pp. 139-150.
- MACDONALD, M. Y. (2004): *Las mujeres en el cristianismo primitivo y la opinión pagana. El poder de la mujer histórica*, Editorial Verbo Divino, Navarra.
- MAGNO, G. (2000): *Homilías sobre los evangelios*, Ed. Rialp, Madrid.
- MÄLE, E. (2001): *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- MAR MARCOS - JUANA TORRES. (2007): «El evangelio de María Magdalena y la literatura gnóstica», en Isabel Gómez-Acebo, *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Desclée de Brouwer, pp. 117-151.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. (1974): *Historia del Arte, tomo II, Arte Moderno y Contemporáneo*, Editorial Gredos, Madrid.
- «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 42, p. 327/lam.3.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, M. M. – LAGUNA, G. - GÓMEZ LUQUE, J. A. (2021): «El tópico literario de la Travesía de amor», en *Flores de poetas ilustres de España*, Dicenda, 39, pp. 37-58.

- MARTINI, C. M. (2018): *María Magdalena*, Sal Terrae, Navarra.
- MEDRANO, F. de (1989): *Poesía lírica del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, Edición de Elías L. Rivers.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1973): *Manual de Gramática Histórica Española*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MILICUA, J. (1991): «En los umbrales del Barroco», en *Historia Universal del Arte*, vol. VI, *Renacimiento (II) y Manierismo*, Ed. Planeta, Barcelona.
- MOLINA HUETE, M.^a B. (2001): *Voces femeninas en el Petrarquismo del siglo de Oro. D^a Hipólita y D^a Luciana de Narváez*, Asociación Española de Eslavistas, Madrid.
- (2003): *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las Flores de poetas ilustres de Pedro Espinosa*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla.
- MONZÓN PERTEJO, E. (2008): «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena» en *Los tipos iconográficos: descripción diacrónica*, Universidad de Valencia, HAR, pp. 529-540.
- MORALES FOLGUERA, J. A. (2021): «La comida de Jesús en casa de Simón el Fariseo de Rubens y su influencia en dos obras malagueñas», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 42, Universidad de Málaga, pp. 263-269.
- «El Final del Proyecto constructivo e iconográfico de la iglesia de la Victoria de Málaga. Las vidrieras de Maumejean. 1971», *Revista Melanges de la Institución Francesa Casa de Velázquez de Madrid*. Este artículo será publicado en abril de 2024, n.º 54-1.
- MORREALE, M. (1985): «La oda VI de Fray Luis de León: De la Magdalena. Entre poesía humanística y tradición medieval», *Revista de Filología Española*, vol. LXV n.º 34, pp. 181-271.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO (1985). *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas*. Madrid. Museo del Prado.
- NAVAS PLATA, F. (2018) : «Presencia de María Magdalena en la poesía de Fray Luis de León», *Revista agustiniana*, Vol. 59, n.º 178-179, pp. 143-174.
- NÚÑEZ CASARES, L. - MARTÍN GARCÍA, L. - FERRERAS ROMERO, G. (2006): «Intervención sobre El Calvario de José de Ribera (Colegiata de Osuna) », *Boletín del I.A.P.H.*, n.º 59, julio 2006, pp. 18-39.
- NÚÑEZ RIVERA, J. V. (2005): «La poesía religiosa del Siglo de Oro. Historia, transmisión y canon», *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 333-370.



- ORIHUELA, M.- CENALMOR, E. (2003). «El Prado disperso. Obras depositadas en Málaga. I. Museo de Málaga», *Boletín del Museo del Prado*, XXI, p. 122.
- OROZCO DÍAZ, E. (1989): *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, Universidad de Granada. Edición de A. Sánchez Trigueros.
- ORUETA Y DUARTE, R. de (1914): *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Imprenta de Blass y Cía, Madrid.
- PAIZ PORTUGUÉS, J. J. de (2016): *Marta y María en Betania. La interpretación de Lc 10, 38-42 en autores espirituales del siglo XX*. Tesis doctoral, Pontificia Universidad de la Santa Cruz, Facultad de Teología, Roma.
- PEDRO, A. de (1990): *Diccionario de términos religiosos y afines*, Editorial Verbo Divino, Estella (Navarra).
- PENA, M.ª J. (2007): «Sirenas de ayer, sirenas de siempre. A propósito de un *racconto* del príncipe Giuseppe Tomasi di Lampeduse», *Farentia*, pp. 119-141.
- PONCE CÁRDENAS, J. (2021): *En torno al Lope sacro*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid.
- PORTÚS PÉREZ, J. (1990): «Los poemas de Bances Candamo dedicados a la “Magdalena” de Pedro de Mena» en *Pedro de Mena y su Época. Simposio Nacional*, Gráficas Urania, Málaga, pp. 585-597.
- QUILIS, A. (1973): *Métrica española*, Ediciones Alcalá, Madrid.
- RAMAJO CAÑO, A. (2001): «La execración de la navegación, el *navigium amoris* y el “Propempticón” en la lírica áurea», *Boletín de la Real Academia Española*, 81, pp. 507-528.
- RÉAU, L. (1957). *Iconographie de L'art Chrétien. II. Nouveau Testament*. Presse Universitaires de France, Paris.
- (2001): «Iconografía de los santos G-O», en *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 2/ vol. 4, Trad. Daniel Alcoba, Ed. del Serbal, Barcelona, pp. 293-306.
- ROCCO, D. (2007): «María Magdalena en la patrística», en Isabel Gómez-Acebo *María Magdalena. De apóstol, a prostituta y amante*, Desclée de Brouwer, pp. 153-176.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, A. (2012): «San Pablo y la Magdalena en tres comedias del siglo XVII: Lope de Vega y Vélez de Guevara», en *La Biblia en el teatro español*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo (Pontevedra), pp. 395-402).
- RODRÍGUEZ POSADA, A. (2015): «A la luz del Comparativismo: Avatares y nuevas perspectivas en los estudios interdisciplinares sobre el Siglo de Oro», *Etiópicas*, 11, Universidad de Huelva, pp. 126-156.



- ROSELLÓ SOBERÓN, E. (2009): «El cuerpo de María Magdalena en un devocionario novohispano: La corporalidad femenina en la Historia de la Salvación del siglo XVIII», en *Corporalidad femenina y Salvación*. Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 57-79.
- RUIZ GÓMEZ, L. (2009). *Juan Bautista Maíno, (1581-1649)*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- SÁEZ, A. J. (2017): «El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo», en *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. P. Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, pp. 107-120.
- SÁNCHEZ MORILLAS, B. (2014): *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los S. XIV-XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- SANJURJO DE LA FUENTE, A. (2015): «Los nuevos géneros artísticos. Paisajes y escenas de costumbres», en *Rubens, Van Dyck y La Edad de Oro del grabado flamenco*, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- SANTOS OTERO, A. de (1999): *Los Evangelios Apócrifos*, B.A.C., Madrid.
- SANZSALAZAR, J. (2019): «Una Magdalena desconocida de Otto van Veen en el coleccionismo español», *Tendencias del Mercado del Arte*, n.º 122, pp. 92-93.
- SCHIJNDEL, M. V. (2021). *Mary Magdalene. Chief witness, sinner, feminist*. Utrecht, Museum Catharijneconvent, Waanders Publishers, Zwolle.
- SCHÖKEL, L. A. - MATEOS, J. (1977): *Nueva Biblia Española*, Ediciones Cristiandad, Madrid.
- SUCKALE, R. (2005): *Los maestros de la pintura occidental*, Taschen, p. 182.
- SUREDA, J. (1990): «El Quattrocento italiano», en *Historia Universal del Arte, vol. V. El Renacimiento (I)*, Ed. Planeta, Barcelona.
- TEIXEIRA DA SILVA, G. K. (2017): «As lágrimas de María Madalena: Mar de amor e dor», *REI*, 5, pp. 9-28.
- TORRES HERNÁNDEZ, A. L. (2014): *Pecado, recogimiento y conversión. Un proyecto contra la prostitución femenina en la ciudad de México del siglo XVII*, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras.
- TORRES SALINAS, G. (2019): «Sobre el canon de belleza petrarquista y la luz en la Filosofía neoplatónica», *Revista de Filología*, 39, Universidad de Granada, pp. 307-328.
- VALLADARES REGUERO, A. (2011): «La revalorización crítica del poeta linarense Pedro de Padilla», *Centro de Estudios linarenses, Revista 7 Esquinas*, n.º 2, pp. 67-84.
- VARGAS LUGO, E. (1985): *Juan Correa: su vida y su obra*, UNAM, México.



- VARSHAVSKAYA, M. Y YEGOROVA, X. (2019): *Pedro Pablo Rubens. El orgullo de la vida*, Sirrocco, Londres.
- VÁZQUEZ SÁNCHEZ, J. A. (2017): «El espacio simbólico en el antiguo convento de la Magdalena de Antequera (Málaga) », *Revista Eiverna*, Núm Especial, julio 2017, pp. 94-105.
- VILLAR AMADOR, P. (1991): «Problemas de impresión en las “Flores de poetas ilustres de España” (1605), de Pedro Espinosa», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 71, Cuaderno 253, pp. 353-382.
- VILLEGAS, A. de (1591): *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesucristo*, Toledo, viuda de Juan Rodríguez.
- WETHEY HAROLD, E. (1983): *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Alianza Forma, Madrid.
- (1967): *El Greco y su escuela*, Volumen II, Ediciones Guadarrama, Madrid.

III. Webgrafía

- <https://alenarterevista.wordpress.com/2010/01/11/iconografia-cristiana-santos-maria-magdalena-por-virginia-seguí/> (consulta: 17/03/2020).
- [https://www.ecured.cu/Lucas van Leyden, pp.1-2](https://www.ecured.cu/Lucas%20van%20Leyden,%20pp.1-2) (consulta: 20/03/2020).
- <https://www.aasafaubeda.com>, 4/05/2014. Fernández Arévalo, J. A. (2014): *Cristo en casa de Marta* (consulta: 23/03/2020).
- <https://www.artehistoria.com>. Cristo en casa de Marta y María, Tintoretto, 2017 (consulta: 23/03/2020).
- <https://www.wahooart.com>, Jacopo Tintoretto (consulta: 23/03/2020).
- <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/vermeer.htm> (consulta: 9/04/2020).
- <https://www.tiposdearte.com/biografia-de-Johannes-vermeer> (consulta: 29/03/2020).
- [-www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/quellinus-ii-erasmus](http://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/quellinus-ii-erasmus) (consulta: 29/03/2020).
- <https://www.artehistoria.com/es/obra/cristo-en-casa-de-marta-y-maria-vermeer> (consulta: 29/03/2020).
- [https://www.pintoresepocas.blogspot.com/2014/2/Cristo en casa de Marta y María.Vermeer](https://www.pintoresepocas.blogspot.com/2014/2/Cristo%20en%20casa%20de%20Marta%20y%20María.Vermeer) (consulta: 13/04/2020).
- <https://www.jrallmitja.wordpress.com>, 10/2/2017, el retablo de titulcia-El Greco-in Toledo (consulta: 13/04/2020).
- <https://www.mcnbiografias.com> Saraceni (consulta: 13/04/2020).
- <https://www.diariodesevilla.es/artes> (consulta: 30/08/2020).
- <https://dbe.rah.es/biografias/8663/jorge-manuel-theotocopuli> (consulta: 20/04/2022).
- <https://www.wordpress.com/elretablodetitulcia-el-greco> (consulta: 22/03/2020).
- <https://www.es.Catholic.net> (consulta: 21/05/2022).
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/gentileschi-artemisa/699ae686-7bf1-4a29-b88f-86ebdc035f3c> (consulta 20/03/2023).
- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/medias-figuras-maestro-de-las/8f2b484d-01fb-439c-aa44-a9ffa80f0fcc> (consulta 20/03/2023).
- <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/weyden-rogier-van-der/2f4ef580-41c0-4756-a74c-d8ebda889668> (consulta 20/03/2023)
- <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/massys-quinten/2a304e3a-fc5a-4539-bc93-f7f10ad7c937> (consulta 20/03/2023).

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/scorel-jan-van/7640399e-3897-44e2-bd0d-fee3c3e3f503> (consulta 20/03/2023).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte?searchObras=sadeler>. (consulta 20/03/2023)

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/coello-claudio/a99a59e8-8e56-4ae3-bef1-005004e5a8d3> (consulta 20/03/2023).

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/credi-lorenzo-di/82533552-381b-45d6-8cb7-980dc622a632> (consulta 20/03/2023)

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/vanni-francesco/415ec534-abf1-4ee1-a23b-b5409408530a> (consulta 20/03/2023)

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/huguet-jaume/94d6a436-3219-421f-9afa-9f086937bb32> (consulta 20/03/2023)

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/antolinez-jose/72b9b7a1-2955-4a5b-bf6d-2cd66b531038> (consulta 20/03/2023)

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/oostsanen-jacob-cornelisz-van/87e3d339-d8e7-4ab7-b378-683a735782cf> (20/03/2023)

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/angelico-fra/90972644-cabe-4fba-931b-de19369316d8> (consulta 20/03/2023).