

MARIA MAGDALENA DINS L'UNIVERS BARROC: ENTRE EL PLOR I L'ÈXTASI

ROSA TAMARIT SUMALLA

Professora d'Història de la Música al dep. d'Història i Història de l'Art de la URV¹

Abstract: In one of the most characteristic images of Mary Magdalene in the beginning of the Baroque era, she appears alone, like a penitent, covering with her free long hair her nudity and in the moment in which her penitence, often associated with her crying, becomes ecstasy. This little work attempts to be an approach to the evolution from this face of the personage, her dramatic contents associated with catharsis and, at the same time, will be an itinerary through her sameness across the legend which has provided her with vicissitude and characters.

Key words: Mary Magdalene / crying / ecstasy / baroque / dramatic contents.

Resumen: Una de las imágenes más características de Maria Magdalena, en los albores del Barroco, es la que la representa en la soledad de su vida retirada del mundo, con los cabellos al viento, jugando a cubrir sensualmente su cuerpo desnudo y en el instante en que el acto de penitencia, asociado frecuentemente a su llanto, se convierte en espasmo extático. El pequeño trabajo que proponemos pretende tratar la evolución hacia esta representación del personaje, su contenido dramático generador de catarsis y construir a la vez un itinerario a través de sus identidades y de la leyenda que la ha dotado de peripecia y caracteres.

Palabras clave: María Magdalena / llanto / éxtasis / barroco / contenido dramático.

Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay que desear que se quite ni se contenta el alma con menos que Dios.

Teresa d'Àvila, *Vida*, cap. XXIX, par. 13

Introducció

Dins l'esperit occidental de tradició cristiana, tan donat al gust pel contrast entre les grans normes i els grans deficiències, la devoció envers la Magdalena, contemplada des d'una perspectiva que abraçaria vint segles d'història, no es pot deslligar dels seus ingredients emocionals. Entesa com el personatge

resultant d'una llarga tradició artística, permet establir corrents d'identificació perquè utilitza un vehicle de comunicació molt efectiu: el llenguatge de les llàgrimes. Com Jeroni i Pere, és una santa penedida, que ha passat pels estadis humans més indignes i ha estat capaç, no obstant, d'assolir els més excelsos. Especialment a l'època que ocuparà el nostre estudi, el Barroc,² les seves representa-

¹ Recepcionat: maig de 2007. Aquest article forma part del grup de recerca internacional TEATRESIT.

² Mâle, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*. Trad. Ana M. Guasch. Ediciones Encuentro, Madrid 2001 (1ª ed. francesa 1932), p. 72 i 73: "En las escrituras, Bellarmin encuentra otros ejemplos (.) y después de san Pedro nombra a María Magdalena. (.) Magdalena está siempre representada en la soledad del Santo Bálamo, pues, a comienzos del siglo XVII, la leyenda provenzal era generalmente aceptada (.); aparecieron libros que creían todavía en las maravillas de la 'Leyenda dorada'. La propia santa revela entonces a un cierto hermano Elías varios rasgos desconocidos de su vida solitaria. Le informa que brotó una fuente de la roca gracias a su oración, después de que los ángeles hubiesen levantado en la entrada de su cueva una cruz sobre la cual veía, en sus éxtasis, dibujarse todos los misterios de la vida de Jesucristo. (.) Meditando sobre esta cruz, y algunas veces sobre los clavos y la corona de espinas traídos por los ángeles, es cuando siente toda la grandeza de sus pecados".

cions més característiques avançaran entre aquests dos extrems aparentment oposats: anirem del plor (capaç de 'moure els afectes' del receptor) a l'èxtasi. Gairebé la representació artística de la catarsi.

La llegenda medieval de la Magdalena, amalgamant els components del model de santedat consolidat durant la Baixa Edat Mitjana³ amb els elements que Aristòtil considerava nuclears per l'existència de la tragèdia,⁴ és curulla d'ingredients subjectes de ser utilitzats en clau dramàtica: el suposat origen aristocràtic del personatge,⁵ el qual mou més fàcilment a compassió i temença davant la desgràcia del seu accident o caiguda en el pecat (ingredients tràgics) s'uneix amb un camí alliberador de penitència (a la manera ascètica cristiana) que permetrà el desenllaç excel·lent, a través del dolor, vers l'èxtasi. El procés de sublimació mística fornirà habitualment un material preciós a l'obra d'art amb contingut dramàtic lligada a un humanisme d'arrel cristiana a partir del Barroc. Procés que, més endavant, la introducció del concepte d'emoció dinàmica dins l'obra d'art, continuarà no drint i dotant d'un individualisme de marcat component psicològic: i valgui'n com a magne exemple la dramaturgia musical wagneriana.⁶

El plor de la Magdalena permet establir corrents d'empatia efectius amb el receptor i és a més a més font d'inspiració i de recursos per a l'artista: parlem de l'ús de l'estètica del dolor com a vehicle capaç de conduir el dolor, o, dit altrament, de carregar l'obra d'art d'un component de delectança morbosa que permeti la identificació sense perill real:⁷ aquesta commoció i temença innocua que fan possible l'emoció catàrtica.

En consonància amb la idea que acabem d'exposar, no podem oblidar una qüestió important, lligada a l'època que ens ocupa: la creixent distància entre manifestació o interpretació artística i receptor. Es podria dir fins i tot que l'Edat Moderna veu néixer l'esmentat receptor i que la resposta d'aquest o els mecanismes destinats a provocar-la hauran de trobar-se implícits en la concepció del creador. Seguint el fil conductor de les idees de Fubini, i prenent com a exemple, només per endinsar-nos en el tema, la música, es podria parlar d'una creixent necessitat de carregar l'obra d'art d'uns elements que la facin capaç d'establir corrents de comunicació amb aquell que l'escolta o la contempla:

A partir d'ara, la música es compondrà pensant primordialment en el destinatari, el qual, en realitat esdevindrà també, al mateix temps, el que l'escolta com quelcom propi; l'exigència d'una estructura senzilla, racional, breu, concisa i comprensible en totes les seves parts s'identifica amb l'exigència de satisfèr, del mode més convenient, els que escolten⁸

En el cas concret de l'obra d'art sacra, l'Església contra-reformada, amb les codificacions i la contenció que desitja establir i amb un programa carregat d'intencions didàctiques, ja no pot concebre les manifestacions espectaculars lligades a la litúrgia com un núvol atmosfèric que involucri receptors i actors. Dins l'univers medieval, quan encara no s'havia arribat a marcar clarament la diferència entre uns i altres, es tractava potser de crear un espai escènic de meravella, un espai cerimonial participatiu, que permetia celebracions com ara les conegudes davallades de la "colome-

³ Mâle, *op. cit.*, p. 165: "Las leyendas de las santas religiosas de la Edad Media, contadas por los pintores del siglo XIV, ofrecen rasgos encantadores que las vinculan con la tierra; (.) En el siglo XVII las santas religiosas, ajenas a todas las cosas de este mundo, contemplan en éxtasis a Cristo, a la Virgen o a los santos".

⁴ Perquè la Tragèdia arribi a produir el seu efecte catàrtic segons Aristòtil, *Poètica*, trad. de J. Leita, ed. d'A. Blecua. Editorial Laia, Barcelona 1985, pp. 336-337, "no cal que les persones honrades hi apareguin tot passant de la fortuna a l'infortuni, (.) ni que les persones dolentes hi apareguin tot passant de l'infortuni a la fortuna (.) La persona que resta és aquella (.) que passa a l'infortuni no pas a causa de la maldat (.) sinó a causa de qualche error, tot essent un personatge que gaudeix de gran prestigi i que gaudeix de bona sort.

⁵ Ángela Muñoz, *Mujer y experiencia religiosa en el marco de la santidad medieval*, Asociación cultural Al-Mudayna, Madrid 1988, p. 27: "un simple repaso por las vidas de santos o recopilaciones como "La Leyenda Dorada", sirve para comprobar que la casi totalidad de los bienaventurados cristianos tienen un elevado origen social".

⁶ Al darrer acte de "Parsifal" (1882), que representa la síntesi del seu testament artístic i la més sublim representació de l'èxtasi religiós mai escrita en música, hi ha una escena entre Kundry (la dona salvatge que condueix a Perceval vers el coneixement) i el mateix Perceval on es representa una unció: no és agosarat dir que Perceval i Kundry esdevenen per uns instants una evocació de les figures de Jesús i la Magdalena.

⁷ Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, trad. de E. Folch, Editorial Paidós, Barcelona 2000 (1ª ed. 1996). A la p. 231 ens parla dels diversos mecanismes d'identificació del receptor: "La identificación del espectador con el personaje le procura un motivo de placer, el de vivir aventuras por cesión de poderes, sin el riesgo de verse realmente implicado. Un fenómeno de negación (.) que Freud reconoció en la vida psíquica y en la obra de arte".

⁸ Fubini, Enrico, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Ed. Alianza Música, Madrid 1988/2004 (1ª ed. 1976), p. 171.

ta" (lligades a la festa de la Pentecosta), acompanyades de gatzara general i explosions de focs d'artifici; o les mateixes representacions dels misteris que, resti escrit sense entrar en el tema, tant van contribuir a traçar el personatge artístic de la Magdalena.

Per enllaçar aquesta idea amb el paper del plor dels sants extàtics del segle XVII, ens referirem tot seguit a l'estudi de Tom Lutz sobre la història de les llàgrimes:

Las lágrimas constituyen una suerte de lenguaje, una forma de comunicación básica y a menudo primitiva. El lenguaje del llanto puede tener muchos propósitos distintos al expresar no sólo nuestro pesar sino también nuestras demandas⁹

El plor, per tant, va més enllà del dolor que el provoca i pot comportar en el seu mateix procés fisiològic una dosi de plaer físic, una reacció terapèutica prevista per la mateixa naturalesa humana davant un impacte emocional insuportable: "Una teoria sobre el poder catàrtic de las lágrimas (.) sugiere que nos sentimos mejor gracias a la liberación que permiten (.) Quizás sería más correcto decir que (.) éstas liberan las emociones".¹⁰

Tom Lutz, en un itinerari a través de la història d'Occident, cita diferents exemples per justificar la idea d'un plor relacionat amb amorós plaer que pot sadollar i consolar a la vegada. Des del desig extrem de lamentació d'Eurípides, personificat en els personatges de les Troianes, passant pel sentit de bellesa decorativa de les llàgrimes de l'Eneida de Virgili fins a les teories més properes als nostres temps de Cioran,¹¹ quan anomena el plor un "sofriment voluptuós", la nostra tradició cultural ens demostra segle darrera segle les mil i una evolucions d'un mateix vehicle d'expressió d'alegria extrema i patiment.

Agustí, en el capítol cinquè del llibre quart de les "Confessions", evoca poèticament la misteriosa dolçor de les llàgrimes; i el mateix Tomàs d'Aquino fa un intent de classificar els diferents caràcters del plor i de trobar una justificació al seu contingut plaent.

Més enllà del plor, però, trobem en la Magdalena altres elements catàrtics, que l'estètica del Barroc explotarà amb especial delectança. Parlem del trànsit de la penitència a l'èxtasi: aquí és on se supera en clau d'humanisme cristià¹² el personatge tràgic. La dona de noble llinatge que pels seus pecats havia caigut en desgràcia, puja a tocar el cel, a la manera dels sants místics del segle XVII.

La fascinació que provoca el personatge de Maria Magdalena admet encara altres raonaments: esdevé font d'inspiració en tots els camps artístics, potser, perquè representa a la vegada corporeïtat i espiritualitat, establint ponts entre sacre i profà. Hem manllevat la idea de Marilena Mosco, que la va presentar sota aquesta interessant i rica ambientat en l'exposició que va comissionar a Florència, al Palau Pitti, el 1986:

L'unzione della Maddalena simboleggia il passaggio da'Il esperienza umana a quella divina(.) Non già vas electionis come la Vergine, ma vas peccatorum, la Maddalena rimane al di là del cerchio sacrale, fuori dal Tempio (pro-fanum) carica di tutti i peccati della feminità(.) Ciò spiega perché attraverso i secoli la sua immagine sia usata come invito alla penitenza e all'ascesi (la eremita), come avvertimento dal pericolo delle lusinghe mondane (la Vanitas), stimolo alla meditazione sulla caducità della bellezza e del piacere (la malinconia), fino ad assurgere ad esempio di beatitudine mistica (l'estasi) e del superamento delle passioni umane (l'elevazione in cielo per mezzo degli angeli).¹³

⁹ Lutz, Tom, *El Llanto. Historia cultural de las lágrimas*. Ed. Taurus/Santillana, Torrelaguna (Madrid) 1999, p. 37.

¹⁰ Lutz, *op. cit.*, p. 39.

¹¹ Lutz cita el llibre de Cioran *Llàgrimes i sants*, publicat a París el 1937.

¹² Bernardi, Claudio, "Il teatro, trascena e ritualità", pp. 439-460 de Mozarelli i Zardin, *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*. Ed. Bulzoni, Roma 1997: "La nascita del teatro moderno sembra collocarsi all'interno di questo orizzonte spirituale di ricerca di un dinamico equilibrio tra individuo e comunità, festa e lavoro, corpo e mente, interiorità ed esteriorità. Non sembra casuale in questa prospettiva che il teatro abbia sostituito la festa medievale come mezzo di comunicazione sociale e si sia imposto come uno strumento di riconciliazione culturale dell'Occidente cristiano". En fem la traducció: "El naixement del teatre modern sembla situar-se al nucli d'aquest horitzó espiritual de recerca d'equilibri dinàmic entre individu i comunitat, festa i treball, cos i ment, interiorització i exteriorització. No sembla casual dins aquesta perspectiva que el teatre hagi substituït la festa medieval com medi de comunicació social i s'hagi imposat com un instrument de reconciliació cultural de l'occident cristià".

¹³ Mosco Marilena, "La Maddalena, un'identità velata e violata". Dins el catàleg de l'exposició *La Maddalena, tra sacro e profano* (Palau Pitti 1986), Ed. Mondadori, Milano 1986-La Casa Usher, Firenze, p. 18. Traduït: "la unció de la Magdalena simbolitza el passatge de l'experiència humana a la divina. No ja 'vas electionis' com la Verge, mes 'vas peccatorum', la Magdalena roman portes enllà del cercle sacre, fora del Temple (pro-fanum) curulla de tots els pecats de la feminitat. Això explica per què

Aquesta doble naturalesa la consolida especialment entre els segles XVI i XVII com un veritable vehicle de comunicació entre la terra i el cel, en un moment on l'estètica visual duu implícit un marcat contingut sensual.¹⁴ No podem deixar de banda, obrint en aquesta introducció un fil conductor que ens ajudarà durant tot el nostre estudi a endinsar-nos en les imatges del personatge, que la idea barroca de l'èxtasi implicava totalment els sentits. Quan Bernini representa la Transverberació de Teresa, ho fa amb l'objectiu de captar-ne el moment més intens i convertir-lo en una imatge teatral d'un impacte aclaparador. Amb paraules més encertades que les nostres defineix la idea central d'aquest article Zuffi:

Es perfectamente sabido que el grupo de la 'Transverberación de Teresa de Ávila', realizado entre 1647 y 1651 en la capilla Coronaro de Santa María de la Victoria, en Roma, fue concebido como una especie de representación escénica dentro del tabernáculo-proscenio admirado por los retratos de los comitentes, dispuestos lateralmente por Bernini como si estuviesen asomados al palco de un teatro (.) El episodio cumbre del éxtasis es presentado como si se estuviese repitiendo continuamente bajo los ojos de todos, siempre con la misma intensidad, hasta el punto de implicar incluso al que pasa por su lado (.) Por este motivo Bernini elige el momento central de la descripción de la santa (.): para que pueda, como en un teatro, liberarse esa benéfica acción de catarsis (.) que aquí es sustituida por la 'excesiva dulzura' del amor de Dios.¹⁵

El contingut carnal, creant un camp d'atracció visual, constitueix un element catàrtic més el qual, reforçat per la teatralitat que acompanya l'art del Barroc, nodreix de bellesa i vida interior les representacions iconogràfiques de la Magdalena. Els corrents d'identificació inevitables que provoquen van molt més enllà de la història de la dolça companya de Crist o de la reivindicació militant dels que l'adoren com una representació de la vessant femenina de la divinitat. El poder catàrtic li confereixen les seves llàgrimes, el plaer morbós que comunica la contemplació del seu cos abandonat a la penitència, la doble dimensió de la seva ànima

i, com un element que ho assaona tot, la càrrega sensual que ha anat mixturant a mesura que la història l'ha perfilat com a personatge.

Identitats i llegenda

L'enigma inicial que es planteja sobre la imatge artística de la Magdalena tal com ens ha arribat a les mans és el de desxifrar la seva o les seves identitats a partir ja de les primeres fonts, això vol dir, els evangelis canònics. Més enllà doncs de les possibles associacions posteriors que li han anat atorgant atributs i llegenda, és obligat plantejar des d'un principi una qüestió en la que coincideixen generalment els especialistes: la Maria Magdalena que hem heretat de la tradició artística i cultural occidental sembla ésser el resultat de l'associació de, si més no, tres personatges evangèlics. El fil que uneix dins els esmentats evangelis una pecadora anònima (rentant els peus de Jesús a casa de Simó) amb Maria, germana de Llätzer i amb la realment anomenada Maria Magdalena (deixeble propera a la creu i primer testimoni de la resurrecció) es nodreix possiblement dels relats que fan referència a diferents actes d'unció sobre la persona de Jesús. L'esquema que presentem enfront podria fer més entenedors els esmentats nexes.

Considerar aquestes associacions és important abans d'iniciar qualsevol itinerari iconogràfic, perquè la llegenda eremítica posterior es basa en la fusió entre Maria Magdalena i Maria de Betània, germana de Marta i Llätzer; a l'esmentada simbiosi s'hi afegeix a més a més la seva condició de pecadora penedida, tot i que l'evangeli segons Lluc no donava cap nom a la dona que eixugà amb els cabells deixats anar els peus de Jesús.

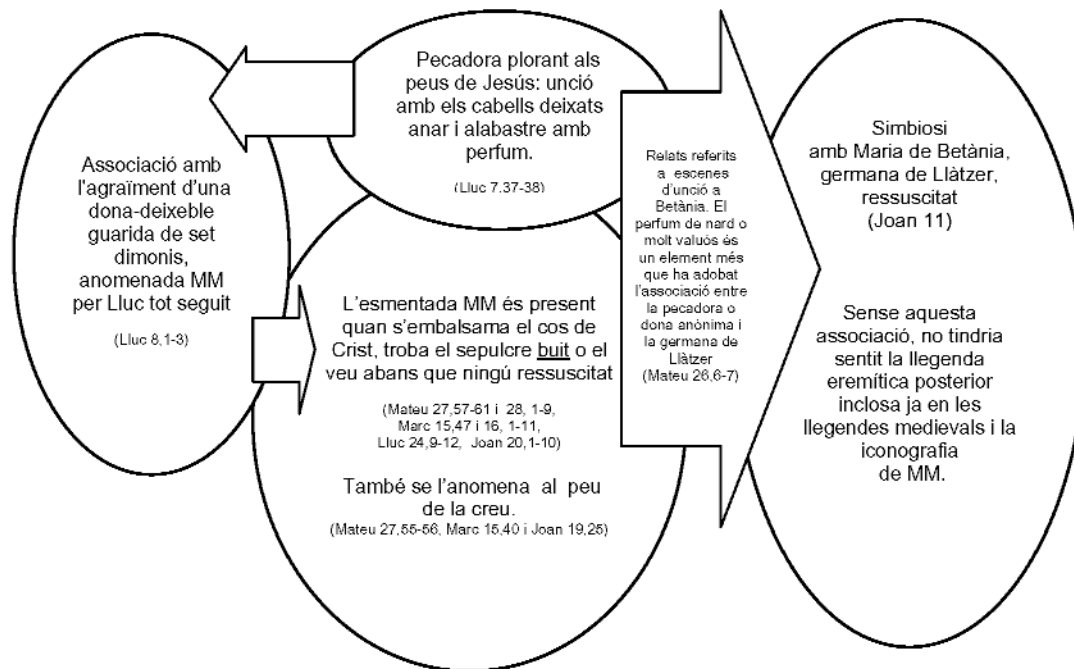
Més enllà de les fonts canòniques caldria aturar-se, tot i no ésser aquest l'objecte del nostre petit estudi, en els passatges dels evangelis gnòstics on fa acte de presència, aquells on s'anomena clarament Maria Magdalena "Koivwnός" o companya de Jesús (l'Evangelí de Felip és en aquest sentit molt explícit) o citar les opinions que la identifiquen amb la Saviesa dins l'anomenat "Pistis So-

enllà dels segles s'ha fet ús de la seva imatge com invitació a la penitència i l'ascetisme (l'eremita), com advertiment davant els perills dels encanteris del món (la Vanitas), estimul a la meditació sobre la caducitat de la bellesa i el plaer (la melancolia), fins a reeixir com a exemple de beatitud mística (l'èxtasi) i de la superació de les passions humanes (l'elevació al cel mitjançant els àngels)".

¹⁴ Zuffi, Stefano, *Arte y erotismo*. Ed. Electa, Milano 2001 (Grijalbo-Mondadori), p. 98. Analitza bellament el contingut eròtic de l'art sacre del segle XVII quan diu: "El rasgo principal del Barroco, en lo que respecta al erotismo, consiste en la creación de obras sagradas empapadas de la misma carnalidad que las profanas".

¹⁵ Zuffi, *op. cit.*, p. 98.

SEQÜÈNCIA DE LES ASSOCIACIONS ENTRE DIFERENTS DONES QUE CONFIGUREN EL PERSONATGE DE MARIA MAGDALENA



Segons l'opinió de Susan Haskins, el "Pistis Sophia" restaura la figura de la deessa de la saviesa en el personatge de Maria Magdalena.¹⁷ Dels cinc cèntims introductoris que ens ofereix David Herz en el seu recull de textos gnòstics, no se'n pot deduir una confirmació d'aquesta idea. Dona per entès, en canvi, que Maria Magdalena esdevé en aquest complicat tractat una de les principals interlocutores de Jesús. El conjunt d'escrits que més ens apropen, però, a aquestes sectes cristianes són els que es coneixen actualment amb el nom de

'Biblioteca de Nag Hammadi', conservades al Museu Copte d'El Cairo antic. Es tracta de cinquanta-dos textos escrits en copte trobats casualment l'any 1945 pels germans al-Samman vora el Nil, quan cercaven fertilitzant natural als espadats de Jabal al-Tarif. Haskins i Gerz coincideixen també en datar els papirs al voltant de l'any 400, tot i que semblen en part haver estat copiats de textos escrits al mateix temps que els evangelis canònics. En tot cas, ofereixen visions molt diferents del personatge de Maria Magdalena, destacant també la condició explícita de deixeble, al costat d'altres dones com Marta i Salomé. D'entre els textos de Nag Hammadi el que d'una forma més explícita ens atansa a la idea d'unió total entre Jesús i Maria Magdalena és sens dubte l'Evangeli de Felip, escrit segons Gerz vers l'any 70 d.C. No és ben bé un relat, més aviat un conjunt de reflexions carregades d'idealisme espiritual, que ens permeten

¹⁶ Gerz, David, *Los Evangelios gnósticos*, Ed. Sirio, Málaga, 2004, p. 133. David Gerz presenta en aquests termes el 'Pistis Sophia': "fue descubierto en el siglo XVIII por el Dr. A. Askew y se publicó en lengua moderna por primera vez en 1851. La biblioteca de Nag Hammadi incluye un extenso tratado apocalíptico que parece haber servido de fuente para alguna de sus secciones".

¹⁷ Haskins, Susan, *María Magdalena: mito y metáfora*. Ed. Herder, Barcelona 1996 (1ª ed. Londres 1993), p. 64: "De los escritos gnósticos que hablan de María Magdalena, el más largo y elaboradamente desarrollado es el 'Pistis-Sophia', conocida en su versión copta que data de la segunda mitad del siglo IV, realizada a partir de un original más antiguo que seguramente estaba escrito en griego. (...) Ella (María Magdalena) es la 'bienaventurada de bellas palabras', 'Mariam pura y espiritual' y 'heredera de la luz', un personaje que, si bien no es exactamente un símbolo de la Sabiduría divina, al buscar y transmitir conocimiento sobre Pistis Sophia, se convierte en doncella y a veces hasta en 'alter ego' del símbolo de la mismísima Sabiduría divina".

apropar-nos a una idea molt lligada al gnosticisme: concebre la cambra nupcial com a símbol d'unió del cos i l'ànima, imprescindible per a rebre la llum del coneixement ("gnosi"):

Mas cuando la luz perfecta se revele, entonces se derramará sobre todos y todos los que entren en ella recibirán el crisma (aceite, óleo). (.) Todos los que entren en la cámara nupcial irradiarán luz (.) Si alguien se hace hijo de la Cámara Nupcial, recibirá la luz. Si no la recibe en este lugar, tampoco podrá conseguirla en otro lugar.¹⁸

L'evangeli de Felip expressa clarament la relació de Crist amb Maria Magdalena en termes de sexualitat humana. Referir-se al paràgraf que citem tot seguit és inevitable quan es tracta de dibuixar el nostre personatge des dels inicis. No podem, però, saber si es tracta d'un joc més dins el complicat sistema gnòstic d'elaborar metàfores amb contingut sensual per expressar la idea d'una plenitud (que anomenen "pleroma") andrògina inicial:

La sabiduria (Sofía) que los humanos llaman estéril es la Madre de los Ángeles. Y la pareja de Cristo es Máriam Magdalena. El Amo amaba a Máriam más que a todos los demás discípulos, y él la besaba a menudo en su boca. Le dijeron: ¿Por qué la amas a ella más que a todos nosotros? El Salvador respondió: ¿Por qué no os amo a vosotros más que a ella?¹⁹

En tot cas, tant el símbol com la seva representació humana²⁰ serien signes de la importància de la figura de Maria Magdalena dins l'estructura d'aquestes primitives sectes cristianes, la qual, recollint en certa manera la cadena mítica de les antigues divinitats femenines de les cultures mediterrànies lligades a la fertilitat i la saviesa, representa un viatge vers el coneixement (en el moment en què és testimoni del "segon naixement"

de Crist) a la manera d'altres personatges bíblics com ara Eva, Myriam (germana de Moisès) o l'esposa del Càntic dels càntics.²¹

De les notícies sobre els orígens del culte (que obririen una vessant d'estudi diferent a la de l'anàlisi de textos antics i pensament) no en podem deduir si hi havia una simbiosi clara a l'antiguitat entre Maria Magdalena i Maria de Betània. Si bé s'assignen festes diferents per a cadascuna d'elles, no posseïm cap referència explícita a Maria Magdalena dins el martirologi fins més tard, vers el 720 segons els estudis de Victor Saxer.²² El document que marcarà història i donarà pes durant els segles posteriors a la teoria unitària de la Magdalena serà el sermó que el pontífex Gregori el Gran (ca. 540-604) proclamarà l'any 591.²³ Fou coneguda la seva capacitat com a predicador i entre els seus temes preferits hi havia el del penediment. Enlairava la bandera de la Magdalena com a símbol de conversió i per fer-ho era imprescindible associar-la amb al pecadora penedida: els set dimonis que li havia expulsat Jesús podien aleshores representar els set vicis i la possessió d'olis i perfums un signe d'una vida anterior indigna. Els sermons del papa Gregori foren molt utilitzats durant els segles VIII i IX. És interessant palesar, a més a més, que aquest ús és contemporani al naixement del culte de la santa penedida a Occident per una banda i a les primeres llegendes sobre la vida eremítica de Maria Magdalena per l'altra.

La llegenda medieval, a més a més de basar-se en el relat miraculós de Marta, Maria i Llätzer travessant el Mediterrani dins una barca sense rem, manlleva importants elements de la història de Maria Egipcíaca, una prostituta convertida del segle V que durant dècades hauria fet penitència al desert només coberta pels seus llarguíssims cabells.²⁴ Jacoppo Varazze va escriure

¹⁸ Gerz, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹ Gerz, *op. cit.*, p. 85.

²⁰ Un paràgraf ben explícit del mateix evangeli és el n. 33: "Había tres Máriames que caminaban todo el tiempo con el amo: su madre, su hermana y la Magdalena, ella que es llamada su pareja. Así su verdadera Madre, Hermana y Pareja, también se llama 'Máriam'." Gerz, *op. cit.*, p. 81.

²¹ Haskins estudia més detalladament la cadena de transmissió mítica que en un estudi com el nostre no s'escauria tractar.

²² Saxer, Victor, *Le Culte de M. Madeleine en Occident. Dès origines à la fin du moyen âge*. Cahiers d'Archéologie et d'Histoire n. 3. Paris-Auxerre 1959.

²³ Haskins, *op. cit.*, p. 119: "Pero la homilía de Gregorio Magno sobre el evangelio de Lucas, entregada a la basílica de san Clemente en Roma, el viernes después del día de la Exaltación de la Santa Cruz (el 14 de septiembre), seguramente en el año 591, estableció de una vez por todas la identidad de María Magdalena, con la excepción de algunas voces disidentes que surgieron más tarde, durante aproximadamente cuatrocientos años".

²⁴ Haskins, *op. cit.*, p. 133: "María Egipcíaca, la prostituta del siglo V que después de diecisiete años de infamia en Alejandría, se pagó el viaje por mar a Palestina con las ganancias de su 'oficio' y pasó los últimos cuarenta y siete años de su vida arrepentida en los desiertos de la Tierra Santa. Desnuda y cubierta únicamente por su cabello, también la habían alimentado los ángeles. Al morir fue enterrada por el obispo Zósimo".

vers el 1264²⁵ un conjunt molt complet de relats hagiogràfics que va recollir amb el nom de “Legenda Aurea”. Hi trobem narrada amb una gran riquesa d’imatges i d’associacions simbòliques la llegenda completa de Maria Magdalena; a partir de la seva difusió, veurem representats una i una altra vegada els diferents episodis de la vida de la santa segons el model establert per Varazze: és per tant imprescindible incidir en aquesta obra per poder entendre més tard la iconografia magdaleniana.

Així introdueix Varazze l’episodi de Maria Magdalena:

Maria vol dir tres coses: mar amarga, il·luminadora i il·luminada. Aquests tres significats ens ajuden a interpretar correctament les tres parts que aquesta santa trià, és a dir: la part de la penitència, la part de la contemplació interior i la part de la glòria eterna (.) Magdalena, el seu segon nom, pot significar tres coses(.): fou tinguda per rea, (.) fortificada (.) o magnífica²⁶

Segons la llegenda daurada, catorze anys després de la mort de Crist i mentre predicava el seu missatge, Maria Magdalena hauria estat obligada a pujar dalt d’una nau amb els seus germans Marta i Llätzer, criats i un nodrit grup de cristians anònims. Travessant el Mediterrani a la deriva, sense rem ni vela, arribaren fins a les costes de Marsella²⁷ on la santa i els seus acompanyants començaren a escampar l’evangeli i a fer miracles. El governador de Marsella, pagà, aconseguí per la seva intercessió guarir l’esterilitat de la seva esposa; el prodigi més gran, però, s’esdevé quan, en una expedició per mar que hauria de dur el governador i l’esposa prenyada a Roma (on volien viatjar en acció de gràcies), mor la dona enmig d’una tempesta. Dipositat el cos en una illa, per intercessió de Maria Magdalena es produeix el miracle: al viatge de tornada, dos anys després, troben el nen

viu, infantat i alletat prodigiosament per la dona morta; l’esposa del governador, a més a més, resuscita i tota l’expedició torna meravellada a casa. A partir d’aquí, la fama de la santa creix per les terres de Provença, que va cristianitzant amb l’ajut dels seus germans i del bisbe Maximí. La llegenda explica també amb tot detall com la Magdalena va retirar-se a fer vida contemplativa i penitent al desert on els àngels la nodrien traslladant-la set cops al dia al cel, set cops que es corresponien amb les hores canòniques. Quan després de trenta anys la va trobar s. Maximí, li va administrar la darrera comunió i, acompanyant-la en un trànsit sense dolor, va enterrar-la.

Plor, penitència, èxtasi

Hem decidit donar un especial relleu a la penitència i l’èxtasi en l’instant de representació del trànsit entre els dos estats per entendre que aquest constitueix un dels aspectes més interessants del personatge a l’època que ens ocupa: sovint, les anomenades magdalenes penitents es troben en actitud de meditació però també en el moment de l’espasme extàtic, en solitari o bé assistides pels àngels. La llegenda eremítica medieval ja recull aquesta dualitat d’estats anímics en un mateix marc escenogràfic. En sentit estricte, només podríem incloure dins la idea de l’èxtasi les representacions que ens mostren la Magdalena quan s’enlaira entre els núvols. En consonància amb una presentació barroca del personatge, però, no tindria sentit reduir la visió de l’èxtasi a unes quantes manifestacions curulles de bellesa que difícilment ens mostrarien, però, l’associació d’aquest estat excels a l’experiència dels sentits. Així doncs, les Magdalenes de Tintoretto (f. 1), Vouet (f. 2) i Morazzone (f. 3), però més encara la que proposem de Coccapani (f. 4), entregada a un estat d’abandó corporal de marcat contingut eròtic, se’ns

²⁵ Segons les notes del traductor José Manuel Macías per a *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine, p. 15.

²⁶ Varazze (Santiago de la Vorágine), *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid 1982, p. 283. Marilena Mosco enllaça directament amb aquesta presentació simbòlica del nom de la Magdalena: “*I tre interrogativi dell’amore, della sensualità, della colpa, posti de queste tre donne vengono riproposti dalla figura della Maria Maddalena, il cui nome stesso, Maria, la bella, l’amara, Maddalena, la magnifica, è allusivo alla doppia natura ascetica e terrena, spirituale e materiale, al pari della doppia natura umana e divina del Cristo*”. *Ibidem* Mosco, “*La Maddalena, un’identità...*”. Traduït: Els tres interrogants de l’amor, la sensualitat, la culpa plantejats a aquestes tres dones, es tornen a proposar en la figura de Maria Magdalena, el mateix nom de la qual, Maria, la bella, l’amarga, Magdalena, la magnífica, fa al·lusió a la doble natura ascètica i terrenal, espiritual i material, posant-se al nivell de la doble naturalesa humana i divina del Crist.

²⁷ Hi ha versions de la llegenda provençal que expliquen que la barca arribà a la Camarga. De fet, hem tingut ocasió de comprovar directament com al poble costaner de Les Santes Maries de la Mar és viva encara aquesta tradició: dins la cripta de la bella església romànica dedicada a Marta i Maria, s’hi adoren avui amb vehemència les relíquies de Sara, la serventa que ha esdevingut patrona de l’ètnia gitana i que també hauria arribat dins la miraculosa barca.



1. Domenico Robusti, Tintoretto. *La Magdalena penitent* (c.1598). Oli sobre llenç, 92 × 114 cm. Pinacoteca Capitolina, Roma.



2. Simon Vouet. *L'extasi de la Magdalena* (c.1630). Oli sobre llenç, 100 × 80 cm. Museu de Belles Arts, Besançon.

presenten davant dels ulls amb els atributs de la penitència²⁸ al mateix temps que escenifiquen l'èxtasi. Això no vol dir que el segle XVII no ens ofereixi un repertori d'imatges que podríem tractar en un sentit més absolut del terme: Cagnacci²⁹ (f. 5) transporta una preciosa Magdalena amb els ulls humits i les cuixes despullades fins als núvols, emprant un esquema iconogràfic que ja hem pogut contemplar més d'un segle abans, i que ens recorda una versió de Gianfrancesco Penni i Giulio Romano; en les visions del Domenicchino i de Lanfranco (f. 6) hi trobem dos exemples més de pura levitació de la Magdalena. És Lanfranco potser el que més la separa de la seva condició corpòria

de penitent, fent-la volar completament nua dins un paisatge, en una imatge gairebé onírica, molt allunyada de la terra.

La tradició iconogràfica de la penitent³⁰ es va carregar d'un marcat contingut eròtic durant les primeres dècades del segle XVI quan s'associa la representació de la Magdalena amb un concepte ideal de bellesa femenina, una mena de versió cristianitzada de la "Venus Pudica". Aquest model, la tradició acadèmica ens l'ha fet acceptar com una imatge allunyada del gaudi més primari del sentits i l'ha relacionat amb el que s'ha anomenat filosofia neo-platònica.³¹ No és objecte del petit estudi que presentem analitzar l'esmentada

²⁸ Zuffi, Stefano, a la *op. cit.*, p. 81, defineix així l'instantània corporal a la que ens referim: "Una de las temáticas recurrentes dentro de las imágenes eróticas producidas (aunque sea involuntariamente (.)) por los artistas es la del abandono. (.) El nexo, evidentemente, es el que conecta Eros y 'Thànatos' como dos pulsiones que tienen una raíz común: la del 'cupio dissolvi', la del deseo de disolución de la personalidad individual".

²⁹ Zuffi, *op. cit.*, p. 168: "El romañolo Cagnacci es, por antonomasia, uno de los pintores más sensuales del siglo XVII, y conocía perfectamente las reglas y los instrumentos de la seducción".

³⁰ Zuffi, *op. cit.*, p. 174: "Se pone aquí el acento en esa sensualidad dionisiaca (.) también próxima al pensamiento neoplatónico (.) De este modo se produce un doble retorno al mundo antiguo: en arte y en filosofía. El resultado es una recuperación del erotismo y de la desnudez (.)".

³¹ Lucie Smith Edward a *La sexualidad en el arte occidental*, p. 71 exposa: "La estrategia del Renacimiento fue construir una tipología erótica: una gama de temas a través de los cuales los sentimientos eróticos pudieran ser expresados, y al mismo tiempo distanciados. Algunos de estos temas fueron sacados de la Biblia y de la vida de los santos (.)".



3. Pier Francesco Mazzuchelli, Morazzone. *La Magdalena portada al cel pels àngels* (c.1611). Oli sobre llenç, 271 × 172 cm. Capella de sant Víctor, Varese.

filosofia ni discutir a fons si creiem en una correspondència entre paràmetres de pensament i obra artística, tan sols fer palès que estem incidint en la presència de cercles culturals marcadament elitistes d'on podia néixer el comitent privat, el receptor per tant que es permetia encarregar una obra al seu gust i a la seva mida. En aquesta atmosfera de gaudi estètic, que obre les portes a un nou concepte de l'art, podien aparèixer Magdalenes com les diferents versions de la penitent de Tiziano (f. 7), que magnifica un model emprat també per Giampetrino.³² Els rínxols daurats amb els quals l'envolta dolçament el pintor venecià confereixen una qualitat voluptuosament lluminosa a la pell i seran un referent present fins i tot gairebé cent anys després: així ho demostren pintors com Guido Reni amb les seves versions de la Magdalena penitent i extasiada.



4. Sigismondo Coccapani (1583-1642). *La Magdalena en èxtasi*. Depòsit del Palau Pitti, Florència.



5. Guido Cagnacci. *La Magdalena transportada al cel per un àngel* (c.1640). Oli sobre llenç, 192,5 × 138,5 cm. Galleria Palatina, Florència.

³² Zuffi, *op. cit.*, p. 88: "Magdalena, protectora de las parturientas y del amamantamiento, deja entrever precisamente el seno entre la enorme masa de cabellos que, en lugar de esconder, acaban de evidenciar una carnalidad que, en definitiva, se asemeja bastante a la de 'Venus anadiomene' pintada por el propio Tiziano conservada en Edimburgo, y la de la célebre Io de Correggio".



6. Giovanni Lanfranco. *La Magdalena portada al cel* (c.1605). Oli sobre llenç, 107 × 76,5 cm. Galleria Nazionale di Capodimonte, Nàpols.



7. Tiziano Vecellio. *Magdalena penitent* (1523). Palau Pitti, Galleria Palatina, Florència.

Per reforçar el contrast amb aquest nou ideal de bellesa cal apuntar encara que l'antítesi del model de Tiziano la representarien les imatges corsecades i decrepites de Fillippino Lippi (1467-1504), Benedetto da Maiano (1442-1497) o Neri di Bicci (1418-1492). El segle XV va interpretar sovint sota aquest ascetisme estètic la penitent. L'exemple més conegut del model esmentat el constituïria, sens dubte, la famosa escultura de Donatello.

No voldríem deixar de citar com a referent important durant el Barroc la figura de José de Ribera, perquè realitza intenses representacions de la Magdalena, sovint des d'una vessant que toca més el rigor de la penitència que l'esclat extàtic. La vida interior de la seva versió del museu d'Abruzzo pot commoure fins a l'ànima només dei-

xant sorgir de la penombra el rostre i els seus atributs. La Magdalena del Prado del 1640³³ (f. 8), l'arriben a associar els comentaris de Mâle amb la imatge de la meditació cristiana, la "veritable" Magdalena barroca, que l'Església post-tridentina havia convertit en bandera del seu missatge: el model de santedat basat en assolir l'èxtasi pel camí de la penitència, propicia una iconografia que es recrea de forma continuada en aquest tipus de pràctica i en la presència dels objectes³⁴ que l'acompanyen. La Magdalena més pròpia de l'art del Barroc serà, doncs, la que parlarà el mateix llenguatge d'Ignasi de Loiola, Teresa de Jesús,³⁵ Carles Borromeu o Francesc de Sales.

Finalment, apuntarem tan sols que les fronteres entre els estadis representatius del personatge es

³³ Mâle, *op. cit.*, p. 73. Ens la descriu així: "Esta grandeza de la expiación, esta virtud de las lágrimas, eran para el cristiano un perpetuo motivo de meditaciones. Muchos pintores realizaron notables interpretaciones del tema, pero ninguno de ellos igualó a Ribera: su Magdalena arrodillada del Prado, con su rostro puro, sus largos cabellos, sus bellos hombros, conserva todavía su radiante belleza, pero su boca dolorosa, sus ojos elevados al cielo, su esplendor luminoso la separan del mundo, le confieren una nobleza más grande que la belleza".

³⁴ Solen ser en el cas de la penitent una calavera, llibres, crucifix, instruments de martiri... L'atribut més característic de la Magdalena és, però, el bol contenidor d'olis o perfums.

³⁵ Mâle ens parla en el paràgraf que citem tot seguit de l'exemple més característic de la santedat barroca, Teresa: "El contacto con lo divino era tan imperioso que su cuerpo, nos dice, no era lo suficientemente fuerte para resistirlo, y de ahí que cayera en uno de estos éxtasis que consideraba como tributo de la imperfección humana. En todos los grandes místicos el poder del amor divino sobrepasa la fuerza del organismo. Le parecía que iba a morir y sentía como una flecha le atravesaba el corazón. Estos éxtasis eran rápidos, irresistibles y llegaba el momento –nos dice ella misma– que su cuerpo se elevaba hasta no tocar la tierra". Mâle, *op. cit.*, p. 153.

dilueixen de vegades i evolucionen quan un mateix model és emprat per diversos artistes. Així doncs, l'anomenada "Maddalena a mezza figura" del Caravaggio, que tot seguit copia Finson, pura i intensa expressió de l'instant orgànic de l'èxtasi, passa a una meditació reposada i costumista en les versions posteriors de Georges de Latour, el qual arriba a representar-la davant un mirall en una nova manera de fusionar la penitent amb la "vanitas".

Conclusions

Seguint la peripècia de les vides dels sants d'aquesta època, no ens podem estar de demanar-nos de quina manera es va assumir dins l'obra artística aquest gust desmesurat per experimentar la transgressió dels límits de la naturalesa humana. Délumeau ens parla d'una societat encadenada dins una complicada trama de pors o, més ben expressat potser, d'una societat que vivia en un permanent estat d'inseguretat i ingravidesa; prenent com a fil conductor el seu argument sobre un dels grans problemes del moment, les epidèmies de pesta, és interessant la idea que apunta Délumeau:

en el curso de una prueba semejante se producía forzosamente una 'disolución del hombre medio'. No se podía ser más que un cobarde o un héroe, sin posibilidad de refugiarse en el punto medio de esos dos estados. (...) Un proyector de alta potencia era enfocado, de golpe, sobre los hombres, desenmascarándolos sin piedad: muchos se mostraban cobardes y odiosos, y algunos sublimes.³⁶

Délumeau ens condueix de la pesta a un argument per explicar el defici que les diferents esglésies tingueren per difondre una didàctica de la penitència:

Por el atajo de la peste abordamos aquí ese gran fenómeno de la culpabilización de las masas europeas (...). Católicos y protestantes hablaban, pues, el mismo lenguaje sobre el tema de la peste, y aconsejaban (...) la misma terapéutica de arrepentimiento.³⁷

El segle XVII es mou a més a més encara a Occident entre altres paràmetres que no permeten desenvolupar una idea de progrés de la humanitat tal com



8. José de Ribera. *Magdalena en oració* (1640-1647). Museu del Prado, Madrid.

es començà a entendre a partir de mitjans del segle XVIII: les guerres de religió (que feien necessari un programa ideològic destinat a la preparació de màrtirs), el convenciment de l'arribada de la fi del món reforçada pels sermons mil·lenaristes³⁸ o la pervivència de creences pròpies d'una societat arcaica, que no és capaç de separar el món dels vius del món dels morts... Serien aquests un seguit de pinzellades només, una traça de pensament que ens podria apropar a entendre millor el delit dels artistes per les representacions de l'instant suprem i efímer, aquest present dramatitzat que suggereix la representació de l'èxtasi. Un èxtasi que, en el cas de la Magdalena, es troba sovint embrancat amb els estadis de la penitència i el plor catàrtic. Potser és aquesta simbiosi entre la condició humana de penitent i la celestial la que caracteritza especialment el misticisme barroc: la teatralitat amb contingut humà sumada a una espiritualitat que vol superar els límits de la naturalesa.

³⁶ Délumeau, *op. cit.*, pp. 195-196.

³⁷ Délumeau, *op. cit.*, pp. 214-215.

³⁸ Délumeau, *op. cit.*, p. 329: "Esa época, que estuvo marcada por tantos descubrimientos y conquistas, no tuvo por así decir nunca el sentimiento de que estaba viendo apuntar el alba de un tiempo nuevo. Obsesionada por la inquietud del declive, del pecado y del Juicio final, tuvo, por el contrario, la certidumbre de que era el punto de desenlace de la historia".

No tenim prou coneixements, a l'hora d'apuntar unes conclusions coherents amb l'exposició que les precedeix, per valorar l'eficàcia dels intents de l'Església contra-reformada per controlar la producció artística³⁹ a partir de les darreres dècades del 1500. Per poder fer-ho hauríem d'haver accedit a estudis molt més detallats que qüestionarien probablement les idees massa generalistes sobre el tema. En un moment on els pintors més dotats havien assolit un nivell de representació dels cosos humans que els feia o els permetia mostrar-ne els més subtils detalls anatòmics; en un temps on el concepte humanitzant de l'art no permetia la renúncia total al nu ni a la sensualitat i la bellesa;⁴⁰ en un temps on ja existia el receptor com a individu i el comitent que podia encarregar un retrat a la seva mida, per al gaudi privat i fins i tot secret; en un temps, en definitiva, on Occident es trobava immers en les lluites aferrissades entre religions i l'amenaça continuada de la mort i la malaltia,⁴¹ era potser impossible, d'una banda, desfer el camí que havia conduït a un ideal de perfecció formal... De l'altra, controlar completament els mecanismes i recursos expressius d'artistes que desitjaven mostrar el domini dels seus llenguatges⁴² i que, malgrat les directrius, eren capaços de representar, com ho fa Rubens el 1611, una Maria Magdalena alletant el seu nadó al peu de la Creu, sota un cos de Crist perfectament musculat, exuberant i quasi nu. Finalment, potser seria encertat apun-

tar que l'esperit didàctic i dogmàtic de Trento⁴³ es trobava en consonància amb la seva època i va utilitzar la desmesura, la representació carregada d'elements sensuals del sofriment com una eina per dur els esperits a una experiència paroxística de la vivència religiosa. Aquesta seria doncs una petita hipòtesi de simbiosi entre programa i individualitat... Mâle ens ho explica amb un exemple, fent ús de la seva prosa vehement; el citem amb reserves, perquè tampoc gosaríem parlar tan categòricament de consol i alegria en la contemplació del sofriment com ho fa ell en aquest paràgraf:

La imagen del sufrimiento se presentaba, pues, sin cesar a los ojos de los fieles. La época en la que nos encontramos es la de la exaltación del martirio. (.) Se fue más lejos todavía; se pensó que el ejemplo de los mártires podía ayudar a soportar los sufrimientos de la vida. (.) Es así como la contemplación del martirio puede transfigurar el sufrimiento y convertirlo en alegría. Para los cristianos de aquel tiempo, los violentos cuadros que tenían ante sus ojos llegaban a ser un consuelo.⁴⁴

Els jesuïtes, que contribuïren tant a l'expansió del catolicisme a partir d'aquesta idea de sacrifici individual i de despreci per la pròpia vida, fornint de joves màrtirs els nous móns cristianitzats, tenen un paper remarcable com a comitents i promotors d'obres d'art i contribueixen així amb el seu tarannà bel·ligerant al desenvolupament de

³⁹ Émile Mâle, a la p. 30 de *El arte de la Contrarreforma* manté l'argument de l'eficàcia de l'aparell directriu de l'Església: "La decoración de las iglesias de las órdenes religiosas donde se sigue un plan preciso y el respeto escrupuloso de ciertas tradiciones, implica un pensamiento directriz que no abandona nada a la fantasía de los artistas; nos apercibimos entonces de que la Iglesia ha tomado la dirección del arte".

⁴⁰ Lucie-Smith formula així aquesta idea a la plana 79 de: *La sexualidad en el arte occidental*, Ed. Destino, Barcelona 1992: "había una nueva clase de sensualidad en arte, más directa y más opulenta que la de los manieristas. Fue como si los hombres hubieran comenzado a confiar más en sus sentidos. (.) Los artistas barrocos gradualmente descubrieron un lenguaje pictórico unificado, válido tanto para las escenas sagradas como para las seculares. (.) El resultado (.) es que el sentimiento erótico está difundido y generalizado por casi todas las obras características del barroco".

⁴¹ Délumeau, Jean, a *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII)*, Ed. Taurus, Madrid 1989. Trad. M. Armiño, p. 192, interpreta així el fenomen traslladat a la seva representació: "la peste negra y las que la siguieron a ritmo acelerado modificaron la inspiración del arte europeo, orientándolo más que antes hacia la evocación de la violencia, del sufrimiento, del sadismo, de la demencia y de lo macabro. Las 'proyecciones' iconográficas, especie de exorcismo del azote, constituyen junto con la huida y la agresividad, reacciones habituales ante un miedo que se transforma en angustia".

⁴² Segons Pacelli, Caravaggio va tenir seriosos problemes amb el sant Ofici i amb més d'un comitent per l'impacte humà de les seves figures, considerades poc adients i massa vulgars per als espais on anaven destinades (no estaven d'acord amb l'estètica aristotèlica i les lleis del "decorum"). El cas de Caravaggio serveix per nodrir dos arguments aparentment oposats: l'Església exercia el seu poder sobre el contingut de les obres sacres, els comitents dirigien l'artista; el mateix enderament sancionador demostra però que la transgressió persistia.

⁴³ Ens caldria conèixer un bon grapat d'estudis locals per poder donar una opinió rigorosa sobre el tema. En tot cas, valgui com apunt el paràgraf de Borromeo extret de "I vescovi italiani e l'applicazione del concilio di Trento", p. 27 a 107 de Mozzarelli i Zardin, *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, Ed. Bulzoni, Roma 1997: "L'enorme massa di contributi su figure, anche minori, di singoli vescovi o sulle vicende storiche di singole diocesi usciti degli ultimi decenni è servita, al di là del valore intrinseco di ciascuna pubblicazione, ad evidenziare in modo sempre più chiaro come il processo di attuazione dei decreti conciliari da parte dell'episcopato italiano sia stato assai più lento, laborioso e disomogeno di quanto non si potesse ritenere mezzo secolo fa" (p. 27).

⁴⁴ Mâle, *op. cit.*, p. 147.

l'estètica del Barroc. En aquest cas, és molt bella la manera com Mâle ens explica un principi espiritual que duu a la superació i la innovació artística:

Pero la bóveda romana seguía pesando excesivamente sobre las naves. Se había intentado elevarla (.). Se la hizo surgir, no del entablamento que remataba las pilastras, sino de un segundo entablamento que se superponía al primero (.); pero se sentía que la arquitectura pagana a la que imitaba no podía expresar el pensamiento cristiano. (.) Los jesuítas opinaban que el cristiano se asfixiaba en la basílica romana; a toda costa quisieron abrirle un camino hacia el cielo.⁴⁵

Els cels es pinten doncs dins les voltes i aconseguen representar la dimensió sobrenatural dels sants enlairats en èxtasi. En un altre àmbit artístic, curiosament, els jesuïtes van resultar també ésser veritables abanderats de les formes noves: el gènere musical sacre amb contingut dramàtic, l'oratori, neix als inicis del segle XVII i serà també utilitzat en sentit didàctic. Incorporant els recursos comunicatius de l'òpera (que es desenvolupa al mateix temps) i aplicant l'estètica de moure només amb elements sonors que representin el text "recitat cantant" els afectes del receptor, aviat s'adonaran els conductors d'esperits de l'eficàcia del vehicle artístic com a transmissor del seu programa ideològic. En les composicions vocals sacres d'aquesta època hi trobem també bells exemples de laments interpretats per la Magdalena: la música, doncs, recrea el personatge i el situa dins els mateixos marcs escenogràfics que ja coneixem.⁴⁶

La Magdalena penitent i extasiada, s'insereix completament en el pensament del segle XVII occidental i ho fa sense necessitat de recórrer a la imatge extrema del martiri i el sofriment. Representa, a la manera de les dones místiques del mo-

ment, aquest intent d'individualitzar les pràctiques religioses; és una bandera del pensament catòlic i, a la vegada, un refugi per a una dimensió pietosa connectada amb els sentits, en clau catàrtica; esdevé, finalment, una visió mística entesa com a experiència sublim de la bellesa, a cavall entre el cel i la terra.⁴⁷

Pel que fa a la resolució del problema de la unitat o la multiplicitat no pretén aquest treball aclarir científicament la veritable identitat de Maria Magdalena: estem mirant de conèixer un personatge artístic amb l'objectiu de poder-lo entendre millor quan hem provat de lligar-lo a una època determinada. Això ens dóna la possibilitat de deixar obertes les portes a un enriquiment continu, a la 'contaminació' permanent, a una transmissió d'elements i símbols constant. Amb tota probabilitat estem parlant de la fusió de diferents dones. Així ho suposen actualment Haskins, Bäuer, Saxer i Réau. A l'altra banda hi trobem els estudis de Starbird, Gordner, Picknett, les opinions de Berens, i un inabastable repertori d'escrits marcats per un contingut més vivencial i ideològic que erudit. Hem vist també com la imatge unitària hauria pres consistència en èpoques on calia reforçar el model del penediment emfatitzant els binomis pecadora-dona, penitent-extasiada. Sense el mecanisme simbiòtic que ha acompanyat la Magdalena no ens seria possible gaudir de la rica tradició artística que l'ha vinculat amb la portadora de mirra a l'antiguitat, les imatges de l'eremita de la Llegenda Daurada, la "Dulcis amica Dei" del temps de Petrarca i Giotto, la bella Venus Púdica del Renaixement, l'extasiada i barroca penitent. Des de la perspectiva d'un estudi artístic, hem d'estudiar-la i contemplar-la com una realitat estètica indivisible, una realitat amb mil rostres, viva i canviant.

⁴⁵ Mâle, *op. cit.*, pp. 188-189.

⁴⁶ En són dos bells exemples "La Maddalena alla Croce" de Girolamo Frescobaldi (*Arie Musicale*, 1635) i "La Maddalena ricorre alle lagrime" (1638, *Dialoghi e sonetti*) de D. Mazzocchi. La darrera és una veritable representació 'en música' de la plorant penitent i extasiada Magdalena. En ambdues versions es tracta de dos sonets posats en música per a una veu de soprano i acompanyament de baix continu escrits en estil recitatiu.

⁴⁷ Defineix molt bé el subtil i sensitiu concepte de santedat barroca Giulio Sodano, a "Il nuovo modello di santità nell'epoca post-tridentina" pp. 189-206 de *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, Ed. Bulzoni, Roma 1997 quan a la p. 194 cita "De servorum Dei beatificatione" del futur Benet XIV, Prospero Lambertini, escrita entre 1708-1728: "Ma l'aspetto piú innovatore dell'opera del Lambertini fu nel definire che gli atti molteplici di eroismo dovessero essere compiuti 'prompte, facilliter et cum delectatione' (.) La 'delectatio' accompagnata della 'suavitas' diveniva uno dei criteri centrali per il riconoscimento delle virtù eroiche. La 'delectatio' doveva in particolare essere presente nelle situazioni piú difficili, come segno di una fedeltà a Dio in tutte le circostanze, anche nel pericolo della morte".

