

VALOR DISCURSIVO  
DEL CUERPO  
EN EL BARROCO HISPÁNICO



VALOR DISCURSIVO  
DEL CUERPO  
EN EL BARROCO HISPÁNICO

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES, SERGI DOMÉNECH GARCÍA, EDS.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

DIRECCIÓN

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

RAFAEL ZAFRA MOLINA (UNIVERSIDAD DE NAVARRA)

CONSEJO EDITORIAL

BEATRIZ ANTÓN MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID), ANTONIO BERNAT VISTARINI (UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS), PEDRO CAMPA (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATANOOGA), JAIME CUADRIELLO (UNAM - MÉXICO), JOHN T. CULL (COLLEGE OF THE HOLY CROSS - WORCESTER), PEDRO GERMANO LEAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - NATAL), DAVID GRAHAM (CONCORDIA UNIVERSITY - MONTREAL), VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (UNIVERSITAT JAUME I), JESÚS UREÑA BRACERO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA).

SECRETARÍA

SERGI DOMÈNECH GARCÍA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

ASESORES CIENTÍFICOS

IGNACIO ARELLANO AYUSO (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), CHRISTIAN BOUZY (UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL), CÉSAR CHAPARRO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), PETER DALY (MCGILL UNIVERSITY), AURORA EGIDO (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JESÚS M<sup>o</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO), VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE), GIUSEPPINA LEDDA (UNIVERSITÀ DI CAGLIARI), SAGRARIO LÓPEZ POZA (UNIVERSIDADE DE A CORUÑA), JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA), ISABEL MATEO GÓMEZ (CSIC), JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE SEVILLA), PILAR PEDRAZA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), FERNANDO R. DE LA FLOR (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA), BÁRBARA SKINFILL (EL COLEGIO DE MICHOACÁN).

Edición patrocinada por:



© Los autores, 2015

© De esta edición: Universitat de València, 2015

Coordinación editorial: Rafael García Mahíques

Diseño y maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta:

Imagen: *San Miguel*, Alessandro Algardi. Alba de Tormes, Convento de la Anunciación.

Diseño y composición: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-9853-1

Depósito legal: V-2870-2015

Impresión: Guada Impresores, S.L.

# Índice

PRESENTACIÓN .....	7
--------------------	---

## I.

### EL CUERPO, IMAGEN DE LO INTANGIBLE

La corporeidad aérea de los ángeles, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES.....	11
Imágenes y significados del demonio serpentiforme en el tipo iconográfico de San Miguel combatiente, ENRIC OLIVARES TORRES .....	31
Ángeles, mártires, confesores y vírgenes. De lo trascendental a lo físico. De lo matérico a lo divino, PILAR ROIG PICAZO, JOSÉ LUIS REGIDOR ROS, JOSÉ MARÍA JUAN BALDÓ, LUCIA BOSCH ROIG.....	49
Pulsiones, afectos y deseos. Las imágenes-reliquia de Cristo y las expectativas en la modernidad, SERGI DOMÉNECH GRACÍA.....	59
Lo oculto y lo visible: el Santo Sudario de la Catedral de Puebla de los Ángeles, México, PABLO F. AMADOR MARRERO, PATRICIA DÍAZ CAYEROS .....	73
<i>Maior caelo, fortior terra, orbe latior</i> : el cuerpo de María, contenedor de la divinidad, CARME LÓPEZ CALDERÓN.....	87
La insoportable levedad del aire: cuerpos sin carne y <i>vanitas</i> neobarroca, LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ .....	101
No hay Fortuna sin Prudencia, MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA.....	113
La « <i>Rappresentatione di anima, et di corpo</i> », un discurso retórico y audiovisual sobre la dualidad del ser humano a inicios del siglo XVII, CANDELA PERPIÑÁ GARCÍA .....	121
Retratando demonios: exorcismos en el arte barroco, HILAIRE KALLENDORF.....	141

## II.

### PASIONES Y DESEOS.

### EL CUERPO COMO ESPEJO DE LAS EMOCIONES

<i>Cargado el cuerpo de vicios...</i> Catequesis, iconografía y emblemática en torno al sexto mandamiento, JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ.....	155
A Iconografia do Corpo Profano: uma breve introdução aos significados da figura humana e suas partes em repertórios iconográficos do Renascimento e Barroco, PEDRO GERMANO LEAL .....	173
El cuerpo de los mártires y la visión simbólica del dolor, V. F. ZURIAGA SENENT .....	183
La representación del pecado de lascivia contra la naturaleza y de otros vicios a través de actos y afectos, JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ .....	197
El ciclo de <i>Los Sentidos</i> de José de Ribera: el carácter del individuo, M <sup>a</sup> VICTORIA ZARAGOZA VIDAL .....	213

## III.

## EL CUERPO, MODELO EN EL DISCURSO SALVÍFICO

Medida del corazón teresiano, FERNANDO MORENO CUADRO .....	227
Teatralidad del Barroco místico: los efectos de la música sobre el cuerpo en éxtasis, CRISTINA SANTARELLI .....	247
Cubrir el cuerpo y transformar el alma. La conversión y la penitencia de María Magdalena en la pintura barroca y el cine, ELENA MONZÓN PERTEJO	265
La «adopción» de los santos: ejemplos valencianos amparados por los «Falsos Cronicones», ANDRÉS FELICI CASTELL .....	277
«El santo que domó su cuerpo». La serie de la vida de san Agustín en Antequera (Málaga), REYES ESCALERA PÉREZ .....	291
Imágenes del sufrimiento de Job en una serie de sermones novohispanos del siglo XVII, CECILIA A. CORTÉS ORTIZ .....	307
El cuerpo relicario: mártir, reliquia y simulacro como experiencia visual, MONTSERRAT A. BÁEZ HERNÁNDEZ .....	323
Devotional dressed sculptures of the Virgin: decorum and intimacy issues, DIANA RAFAELA PEREIRA .....	335

## IV.

## EL CUERPO, LAS ÉLITES Y EL PODER

Una Galería de Príncipes. Del glifo como definición de lo corporal en el retrato barroco indiano, JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE .....	351
La imagen de la monarquía hispánica a través de la fiesta en la ciudad de Nápoles, JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA .....	375
Ordenados por Dios a través de su Espíritu. Tipos iconográficos de la ordenación presbiteral: de la imposición de manos a la <i>traditio instrumentorum</i> , PASCUAL GALLART PINEDA .....	395
El obispo Juan José de Escalona y Calatayud: refiguración desde las entrañas, MÓNICA PULIDO ECHEVESTE .....	409
Heroínas suicidas: la mujer fuerte y la muerte como modelo iconográfico en el Barroco, INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA .....	423
Cuerpos contrahechos en la corte del rey enfermo. Enanos y gigantes en el pincel de Carreño de Miranda (1670–1682), TERESA LLÁCER VIEL .....	439
Retrato y fama: los Ilustres valencianos de Nuestra Señora de La Murta de Alzira, CRISTINA IGUAL CASTELLÓ .....	453

CUBRIR EL CUERPO Y TRANSFORMAR EL ALMA.  
LA CONVERSIÓN Y LA PENITENCIA  
DE MARÍA MAGDALENA  
EN LA PINTURA BARROCA Y EL CINE

ELENA MONZÓN PERTEJO  
*Universitat de València*

LA SENSUALIDAD DE LA PENITENCIA

**En** los años treinta del siglo XVI, Tiziano realiza un cuadro de María Magdalena que se convertirá en referente para el resto de artistas. El cuerpo de la penitente está adornado por el cabello que deja entrever sus pechos. Los brazos, cruzados en diagonal sobre su torso, hacen que la mujer adopte la postura de *Venus Pudica*. En esta obra, realizada en el ambiente intelectual del humanismo cristiano del círculo de Marsilio Ficino, la línea divisoria entre devoción y erotismo queda difuminada. Se trata, al igual que otras obras de la época –como, por ejemplo, la de Giampetrino conservada en el Museo del Hermitage–, de una imagen llena de erotismo, donde la representada adopta una postura de oración y modestia que no oculta su anatomía desnuda. Treinta años después, Tiziano retoma el tema de la Magdalena penitente: con el mismo esquema compositivo, la mujer mantiene la postura de los brazos sobre el cuerpo que ha sido cubierto por una camisa y un chal que impiden la visión de sus pechos [fig. 1].<sup>1</sup> Entre ambas representaciones se encuentra un acontecimiento decisivo: el Concilio de Trento que, en la última sesión, tratando el tema de las imágenes religiosas, dictaba:

[...] que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión á los rudos de peligrosos errores. [...] Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sordida; evítese en fin

1. Estos cambios pueden apreciarse tanto en la obra conservada en el Museo Arqueológico de Nápoles como en la del Museo del Hermitage de San Petesburgo.



Fig. 1. Tiziano, *Magdalena penitente*. San Petersburgo, Museo del Hermitage.

toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las fiestas de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos [...].<sup>2</sup>

Lascivia, lujo, sordidez, «hermosura escandalosa»... son algunos de los elementos que el Concilio, el 4 de diciembre de 1563, prohibió para las imágenes religiosas. Entre ellas las de la Magdalena, personaje que en la Edad Media había sido, junto a María Egipcíaca, la única santa representada desnuda. Sin embargo, entre el desnudo medieval y el renacentista existe una diferencia

fundamental: el primero codifica un cuerpo asexuado en el que apenas se adivinan los rasgos femeninos; en el segundo, como muestra la primera imagen de Tiziano, el erotismo aflora.<sup>3</sup> Con los preceptos tridentinos, la hermosura no debe eclipsar las representaciones y la sensualidad del cuerpo desnudo debe ocultarse:

Luego hizo Tiziano, para mandársela al rey católico, una figura de medio cuerpo de una santa María Magdalena desgreñada, es decir, con el pelo cayéndole sobre los hombros, alrededor del cuello y sobre el pecho; mientras que ella, la cabeza levantada y los ojos fijos en el cielo, muestra compunción en los ojos rojos y las lágrimas de dolor por sus pecados: así, mueve en extremo este cuadro a todo el que lo mira; y, lo que es más, aunque sea bellísimo, no mueve a la lascivia, sino a conmiseración (Vasari, 1994: 26).

La lascivia a la que refiere Vasari ha desaparecido, dejando paso a la misericordia. De este modo, las Magdalenas renacentistas que habían lucido su cuerpo desnudo sin pudor, cubren sus atributos físicos dando «la sensación de que aquellos ojos que hasta entonces

2. Decreto «*De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*», de *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, sesión XXV, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564, traducción al castellano del realizado por LÓPEZ DE AYALA, I., París, Librería de Rosa, 1853, pp. 361-366.

3. Como ejemplos de la asexuada desnudez de la Magdalena medieval véanse los frescos de Giotto en San Francisco de Asís o la obra de Quentin Massys conservada en Philadelphia.



sólo habían visto belleza en el cuerpo humano sin cubrir, descubrieran de repente la naturaleza pecadora» (Mâle, 1985: 28). Sin embargo, la Iglesia no dictó la prohibición total de las imágenes de la penitente semidesnuda, ya que así era descrita en algunas de las leyendas relativas a su vida después de la resurrección de Jesús.<sup>4</sup> Ante la imposibilidad de eliminar los aspectos legendarios por su interés didáctico —esto es, mostrar a los fieles el camino a la santidad por medio de la penitencia—, y para resolver el problema de la desnudez de María Magdalena en esas leyendas, el decreto, como se ha visto, indicaba que, aunque semidesnuda, la penitente debía mostrar decencia y decoro «de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa».

Junto a los preceptos nacidos del Concilio, surgieron toda una serie de escritos teóricos en los que se daban indicaciones para la representación de la Magdalena. El tratado de G. P. Lomazzo indicaba que, en su representación como penitente, debía ser mostrada con gestos recatados y con los brazos en acto de oración de forma que cubrieran su desnudez, a lo que debía ayudar la larga cabellera (Haskins, 1996: 289). Uno de los más importantes de estos tratados fue el de Johannes Molanus, *De Sanctis Imaginibus et Picturis*, publicado en 1570, donde se advertía a los artistas de la inadecuación de representarla, en su penitencia, con lujosos vestidos; se recomendaba dedicar las obras a sus momentos de arrepentida y penitente en lugar de a su faceta de pecadora, indicando que si fuera necesario representar esta última se haría siempre con decencia (Delenda, 2001: 279–280).

Además de Tiziano, la renovada imagen de la Magdalena penitente se forjó también en la *Accademia delle Belle Arti* de Bolonia, fundada por Annibale Carracci en 1585. Éste, junto a algunos de sus alumnos, se trasladó a Roma para servir a una clientela y a un mecenazgo de eclesiásticos y aristócratas que ofrecían una gran demanda de la Magdalena penitente. A la vez que este personaje era de gran utilidad para la Iglesia Católica por su capacidad didáctica, resultaba también valioso por la posibilidad que ofrecía de representar una imagen erótica, ya que en muchos de estos cuadros «el realismo permite al artista retratar detalladamente el cuerpo humano, de modo que al espectador le resulta difícil saber si la fascinación del artista o mecenas por el cuadro se debió a la piedad de la santa o a sus atributos físicos» (Haskins, 1996: 291). Un buen ejemplo de estas dudosas intenciones —devota o erótica—, es la obra de Guido Reni conservada en Nicaragua (Centro de Arte Fundación Ortíz Gurdíán), en la que la Magdalena, incumpliendo los preceptos de Trento, muestra un cuerpo que emana sensualidad.

En el caso de las obras creadas en España, las prescripciones fueron aplicadas con mayor rotundidad: la penitente aparece más recatada y cubierta por gruesas telas, resultando menos erótica y más ascética, como se aprecia en las diversas obras que El Greco, Ribera o Murillo realizaron sobre el tema. No obstante, Erika Bornay atisba, en la obra de este último conservada en la National Gallery de Dublín, esa sensualidad

4. Entre las leyendas de origen medieval se encuentran la *Vita eremítica* (s. IX), la *Vita Apostolica* (s. XII) y *La Leyenda Dorada* (ca. 1264).



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

queda cubierto casi en su totalidad, dejando a la vista los brazos mientras el escote es cubierto por el cabello. En el caso de la penitente de Baltasar Echave [fig. 2], los elementos sensuales del cuerpo femenino son más atrevidos, aunque sin llegar al nivel del erotismo de las representaciones italianas.

Sea como fuere, todas estas imágenes, italianas o no, tienen en común un elemento fundamental de la penitente: su cuerpo y, como parte del mismo, el largo cabello. De este modo, el tipo iconográfico de la penitente continuaba su desarrollo: la mujer, en su soledad, es representada en la cueva o en parajes naturales; la semidesnudez que, teóricamente, debía alejar toda sensualidad y exuberancia, se ayuda del cabello para cubrir la anatomía. No obstante, antes de la penitencia era necesario un momento de arrepentimiento y conversión. La conversión de la Magdalena en el Barroco se configura como un tema importante, quizás debido a que existía un «renovado placer en recrear los contrastes entre la vida licenciosa de la cortesana y la exaltada mortificación de la penitente en la soledad del desierto» (Bornay, 1998: 22). El tema de la conversión se representaba por medio de dos tipos iconográficos: por una parte, situando a María Magdalena a los pies de Jesús en casa de Simón;<sup>5</sup> por otra, representándola como rica cortesana, a solas en su habitación, vestida con lujosos trajes, frecuentemente con una mano en el pecho y con la otra rechazando los objetos que simbolizan el mundo de los placeres y lujos terrenales. Así sucede en la obra de Artemisia Gentileschi (Palacio Pitti, Florencia) o en la de Juan Correa [fig. 3]. En estas obras, ya sea las que la presentan en casa de Simón o en la soledad de sus habitaciones, la sensualidad de la anatomía semidesnuda, cuando existe, es mucho menor a la de las penitentes.

5. La representación de María Magdalena como la pecadora que se arrodilla ante Jesús y le lava los pies se debe a la (con) fusión de ambos personajes en la figura de la mujer de Magdala, quizás debido a la proximidad textual entre las líneas que presentan por primera vez a María Magdalena (Lc 8,1-3) y el pasaje que narra la historia de la pecadora (Lc 7,36ss).



Fig. 3. Juan Correa, *La conversión de Santa María Magdalena*. México D. F., Museo Nacional de Arte.

En definitiva, en el arte de la contrarreforma, se produce un aumento de la demanda de Magdalenas penitentes, en las que la legendaria desnudez de su cuerpo se cubre —tímidamente en algunos casos, más recatadamente en otros— con algunas telas y con sus cabellos. Al mismo tiempo, su conversión, el momento transitorio entre la vida licenciosa y el camino que le llevará a la santidad, ofrece muchas menos posibilidades para revelar la sensualidad a la que incitan las penitentes. Distintos tipos iconográficos que continúan su desarrollo con el paso del tiempo. ¿Qué sucederá cuando, a finales del Ochocientos, aparezca un nuevo tipo de imagen como es la imagen en movimiento? La imagen cinematográfica deberá encontrar sus propias fórmulas para representar estos momentos, a la vez que continuará con algunos de los elementos ya codificados en la tradición cultural de María Magdalena. En las páginas siguientes, se muestra un acercamiento inicial a este proceso, comenzando por una introducción a las primeras apariciones del personaje en el audiovisual para luego detener la atención en tres películas de la cinematografía mexicana de su época dorada.

## EL CUERPO COMO METÁFORA DEL ALMA

La primera película de temática religiosa conocida es *La Vie et la Passion de Jésus-Christ*, realizada por los Hermanos Lumière en 1897. La cinta estaba compuesta por una sucesión de trece cuadros piadosos, a modo de estampas, sin desarrollo narrativo, en las que María Magdalena apenas tiene protagonismo. El estilo iniciado por los

Lumière se convertirá en el predominante en las primeras producciones que recrean la vida de Jesús. Así lo demuestra la película que, en 1902, la casa Pathé encargó a Ferdinand Zecca. El proyecto consistía en la filmación de una serie de estampas que recrearan la pasión y muerte de Jesús, estrenándose en 1902 bajo el título *La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ*. Ante el éxito de la obra, Zecca amplió el proyecto inicial rodando toda la vida de Jesús. En 1907, se terminó la nueva película coloreando los fotogramas, y se estrenó con el título *La Vie et la Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ*. María Magdalena aparece en un total de siete escenas, haciéndose efectiva su presencia en el momento en que Jesús se encuentra en casa de Simon y ésta aparece —de nuevo en su (con) fusión con la pecadora del Lucas— arrodillándose ante Jesús. María Magdalena va vestida con una larga túnica rosada, ceñida a su cintura por medio de adornos y con el cabello largo, suelto y visible. Su personaje no vuelve a aparecer hasta las escenas de la crucifixión y la resurrección, en las que su apariencia física apenas ha cambiado: su cabello continúa libre y largo, su túnica un poco más holgada por haberse liberado de los adornos que la ceñían al cuerpo. De este modo, se observa cómo el aspecto físico de la Magdalena no ha sufrido grandes variaciones, Zecca no ha necesitado acudir al cuerpo físico de la mujer para mostrar su conversión.

Sin embargo, la línea iniciada por Zecca cambiará, y el cuerpo de la Magdalena volverá a adquirir protagonismo a partir, fundamentalmente, de la obra de Cecil B. DeMille *Rey de reyes* (1927). Se trata de un largometraje sobre la vida de Jesús en el que María Magdalena tiene un papel destacado, iniciándose la cinta con ella. Caracterizada como cortesana, es presentada en su palacio donde goza de todos los lujos, vestida de forma que sus brazos y abdomen quedan al descubierto [fig. 4]. Se trata de una Magdalena previa a la conversión, que a través de su cuerpo disfruta de los placeres terrenales. En el momento de su conversión por medio del contacto sanador de Jesús, su cuerpo sufrirá una verdadera metamorfosis. Si antes se indicaba que eran dos los tipos iconográficos en el Barroco por los que se representaba este momento, con DeMille nace un nuevo modo de plasmar la conversión que perdurará en el medio cinematográfico. El norteamericano hace efectiva la transformación de la pecadora por medio de la representación



Fig. 4. Cecil B. DeMille, *Rey de reyes*.

de la salida de los siete demonios que poseían su cuerpo, esto es, un exorcismo a manos de Jesús. Su físico se convierte en revelador del cambio espiritual, ya que a medida que los espíritus malignos abandonan el cuerpo de la mujer, ésta lo cubre con un manto, ocultando tanto su anatomía como su cabello, atributos que quedarán cubiertos durante el resto del metraje. De este modo, el cuerpo adquiere, de nuevo, un protagonismo esencial: la conversión se materializa,

visualmente, por medio del acto de cubrir el cuerpo y el cabello. Mientras que en el arte de la contrarreforma se producía la paradoja de que era la penitente, en su destierro, la que emanaba sensualidad en contra de lo que teóricamente se promulgaba desde el terreno teológico, DeMille hace de la mujer convertida un cuerpo asexuado que nada deja entrever. Con esta escena, DeMille está fijando el tipo iconográfico –puramente audiovisual– de la conversión que, tal y como se verá más adelante, convivirá con los tipos heredados de la pintura. Y es que con el nacimiento de un nuevo medio que transforma en profundidad la manera de mirar y de narrar, los viejos tipos necesitan de una adaptación. El movimiento, en el cine, se convierte en una realidad que conlleva todo un cambio a la hora de dotar de significado a lo representado.<sup>6</sup>

La fórmula utilizada por DeMille se repite en otras manifestaciones audiovisuales, unas veces a modo de copia prácticamente literal, otras como evolución de un mismo concepto. Es en la cinematografía mexicana de los años cuarenta y cincuenta donde el esquema de DeMille encuentra sus mayores influencias. A continuación, se analizará esta cuestión en tres películas mexicanas: *Jesús de Nazaret* (1942) de José Díaz Morales; *María Magdalena, pecadora de Magdala* (1947) dirigida por Miguel Contreras Torres y, por último, la película de Miguel Morayta *El mártir del calvario* (1952). En todas ellas, María Magdalena es presentada como una pecadora que disfruta de los placeres terrenales rodeada de riquezas y entregada a los placeres del cuerpo.

En *Jesús de Nazaret*, María Magdalena aparece engalanada con multitud de joyas, el cabello –largo y abundante– está adornado con una diadema y el cuerpo se viste con brillantes ropas que ocultan más carne que en el caso de la Magdalena del director norteamericano. En esta producción, los años de penitencia no tienen cabida y, sin embargo, son dos los momentos de conversión representados. Primero, la mujer se arrepiente de sus pecados en un tímido encuentro inicial con Jesús, donde, a la vez que se arrodilla ante él, cubre sus hombros y pecho con el cabello, al tiempo que coloca sus brazos sobre el torso en gesto de oración, como hacían las penitentes de Tiziano. Un segundo momento de conversión se produce en casa de Simón, en donde la mujer, ahora ya con todo el cuerpo y la cabeza cubiertos, derrama el rico unguento sobre la cabeza de Jesús.<sup>7</sup> A partir de ese momento, el nuevo cuerpo asexuado, carente de toda exuberancia, cubierto por espesos y oscuros ropajes, se convierte en permanente, al igual que sucedía con la Magdalena de 1927.

La pecadora de Contreras Torres sigue más de cerca el formulismo del norteamericano para la conversión. La acción se inicia, de nuevo, en el lujoso palacio donde María de Magdala, rodeada de sus amantes, escucha a través de la ventana a una multitud: es la

6. A pesar de que el exorcismo no es un tema frecuente en las representaciones pictóricas de María Magdalena, existe un fresco en Florencia (Santa Croce) en el que algunos autores interpretan que la salida de los siete demonios está presente. Véase Begel, Andrea [2012]. «Exorcism in the Iconography of Mary Magdalene», en M. A. Erhardt y A. M. Morris (eds.), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden–Boston, Brill, pp. 341–360.

7. Nótese que en esta escena se ha fusionado la narración de Lucas respecto a la pecadora con la unción en Betania (Mt 26,6–13; Mc 14,3–9; Jn 12,1–8).

gente que sigue a Jesús. Conmovida por la inquietante figura, marcha en su búsqueda no sin antes vestirse con sus mejores galas y embellecer su cara y cabello convencida del poder de su belleza. No obstante, es necesario un segundo encuentro con Jesús para que la mujer sea sanada de los siete demonios. El exorcismo se produce siguiendo el esquema planteado por DeMille: mediante la superposición de imágenes surgen, como si de espectros se tratara, los siete demonios en su asociación –procedente de Gregorio Magno– con los siete pecados capitales. Por lo tanto, esta primera parte del film presenta una fase de continuidad que ya cuenta con precedentes cinematográficos que se han convertido en parte de la tradición cultural convencionalizada. A diferencia de la obra del norteamericano, mientras los siete demonios/pecados salen del cuerpo de la Magdalena, ella permanece inmóvil, su vestimenta y su cabello no cambian: continúan el vestido con adornos y el cabello largo. Este momento termina con la mujer arrodillándose y besando el manto de Jesús. En la escena siguiente, María Magdalena, con sus vestimentas habituales y sus adornados tirabuzones, no puede olvidar las palabras de Jesús y renuncia a todas sus riquezas regalándolas a sus esclavos que en ese momento hace libres. Contreras está haciendo uso de la tradición barroca de mostrar la conversión de la Magdalena por medio del rechazo a los placeres terrenales, representados por sus joyas, espejos y riquezas, como se veía en las obras de Gentileschi y Correa. Sin embargo, Contreras aún no ha puesto el acento en el cuerpo de la mujer para mostrar su arrepentimiento y conversión. Es en una escena posterior cuando esto sucede: se trata, al igual que en la anterior película, del momento en que Jesús se encuentra en casa de Simón. Los ropajes de la Magdalena han cambiado, sustituyéndose los anteriores por una sencilla túnica y una modesta capa; el cabello, larguísimo y ondulado, ha perdido todos sus adornos y es utilizado por la mujer para secar los pies que previamente ha lavado con sus lágrimas. Es éste el aspecto que lucirá la convertida desde ahora. La película termina con la penitente retirada a la naturaleza, dedicada a la oración en una cueva, descalza, con la túnica hecha jirones y usando el cabello como manto. En esta breve escena [fig. 5], la imagen de la santa se elabora mediante un esquema compositivo muy similar al de uno de los primeros planos de la película en que se presentaba



Fig. 5. Miguel Contreras Torres, *María Magdalena, pecadora de Magdala*.



Fig. 6. Miguel Contreras Torres, *María Magdalena, pecadora de Magdala*.



a la mujer en su lujoso palacio [fig. 6]. ¿Dónde reside el cambio visual fundamental? En su aspecto, en la relación de la mujer con su cuerpo. A su vez, la imagen remite a numerosas obras del Barroco, como, por ejemplo, la de Gerard Seghers [fig. 7] o la de Tinoco antes mencionada.



Fig. 7. Gerard Seghers, *Magdalena penitente*. Washington, National Gallery of Art.

Cinco años después se estrena la película *El mártir del Calvario*, de otro español, Miguel Morayta. Al igual que en las dos películas anteriores, la senda iniciada por DeMille continúa en lo referente al personaje de María Magdalena. De nuevo, la Magdalena es presentada como cortesana, aunque en este caso en su (con) fusión con María de Betania.<sup>8</sup> Rescostada, abanicada por esclavos, muestra sus brazos y abdomen vistiendo un traje muy similar al de la Magdalena de Hollywood; con el pelo recogido y repleta de adornos, recibe la noticia de que su hermano Lázaro está enfermo y tiene que partir, no sin reservas, a su Betania natal. Vestida con una capa que emana múltiples reflejos, llega a su destino donde, activa y desafiante, se ríe de Jesús, quien le habla sobre la oveja descarriada. El primer gesto de la mujer que evidencia cierta conmoción ante las palabras de Jesús, consiste en elevar su capa hacia el pecho, con las manos en gesto de oración mientras las lágrimas brotan de sus ojos. Ahí comienza su conversión que, de nuevo, va a quedar ejemplificada por el cambio en su actitud hacia su cuerpo. Se

8. Junto a la (con) fusión con la pecadora de Lucas, la Magdalena mítica también ha sido confundida con María de Betania, hermana de Marta y Lázaro.

trata de una escena en la que se fusiona la conversión de la Magdalena en su rechazo a las vanidades y su arrepentimiento. Al igual que la Magdalena de DeMille, deshace lo exuberante de su peinado y se despoja de sus joyas al ritmo de las palabras de Jesús que parecen inspiradas en los preceptos dados por los manuales postridentinos:

Cambia el oro, las piedras preciosas, los collares, los brocados, todo lo que está hecho de barro y que sirve para el ornamento del cuerpo, que es de barro también, por las riquezas del alma que nunca se agotan. Reparte cuanto tienes entre los pobres, que tu mesa y tu casa sean para ellos, acalla su hambre o enjuga sus lágrimas, y verás como a medida que vas despojando el cuerpo de cuanto le adorna, se va enriqueciendo tu alma. Ésa es la verdadera vida, María de Magdala, y ésa es la verdad.

La mujer, se arroja a los pies de Jesús, pide perdón y se cubre el cabello con la capa. La escena se ve interrumpida por la llegada de Marta que anuncia la muerte de Lázaro, pero el cuerpo y cabello de la Magdalena ya han cambiado y así permanecerán, totalmente cubiertos, durante el resto de la película.

Son tres los aspectos fundamentales que se han tratado en estas páginas. El primero de ellos se refiere a cómo el cuerpo se articula como elemento central en la representación de María Magdalena siendo, al mismo tiempo, evocador de pasiones y pecados, de arrepentimiento y conversión.<sup>9</sup> En el caso de este personaje es DeMille quien inicia el uso de la transformación del cuerpo como muestra de la conversión del alma: cubriendo el cuerpo –femenino– se está liberando al alma de todo lo pecaminoso que la envolvía; lo que había sido morada de pecados, ahora debe ser limpiado por la decencia. El cabello de la mujer, «constante mito [...] incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón» (Bornay, 1994: 15), es también cubierto en la mayoría de las películas analizadas, a diferencia de las pinturas del Barroco en las que la melena se muestra como elemento indisoluble de la Magdalena. El hecho de cubrir el cabello en el momento de la conversión puede deberse a la tradición que «asimilaba la cabellera femenina descubierta a una cierta forma de desnudez» (Bornay, 1994: 16). En segundo lugar, se ha mostrado la influencia de los esquemas procedentes de Hollywood para representar a María Magdalena, que calan de un modo muy especial en la cinematografía mexicana en el momento de su época de mayor esplendor. Si bien desde la introducción del sonido en el territorio mexicano, la influencia de Hollywood iba en aumento, a partir de los años 30 diversos directores mexicanos, tras trabajar al norte de la frontera, vuelven al país y, con ellos, nuevos discursos visuales. A ello hay que añadir que desde la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial, esta influencia aumentará debido a la inversión de capital norteamericano en la industria cinematográfica mexicana (Dávalos, 1999: 17-33).

9. Para un estudio de las diferentes significaciones del cuerpo de María Magdalena en la cultura del Barroco véase Fortuny, N. [2008]. «Siete demonios para un cuerpo: mujer, penitencia y culpa en una obra de Antonio Bermejo», *VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, La Plata. <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38903/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38903/Documento_completo.pdf?sequence=1)> 21-9-2015.



Como se ha visto, en la pintura barroca los tipos iconográficos de la Magdalena penitente y los relativos a su conversión contaban con precedentes en su misma área representativa en la tradición. El cinematógrafo —y aquí reside el último punto que se ha tratado—, a pesar de valerse de la tradición pictórica, es capaz y necesita al mismo tiempo renovar dichas tipologías. A diferencia del protagonismo de la penitente en la pintura del Barroco, en el cinematógrafo es la conversión el momento que adquiere mayor desarrollo. Así, hasta la llegada del cine, y su capacidad de narrar en movimiento, eran dos los tipos iconográficos que plasmaban la conversión de la Magdalena: por una parte, aquél que identificaba a la mujer con la pecadora que se arrodilla, arrepentida, a los pies de Jesús y obtiene el perdón. Por otra, el tipo iconográfico en el que la mujer es presentada renunciando a la vanidad, a las riquezas y a los placeres terrenales. Ambas plasmaciones participan del tema de la conversión, acentuándose en el primero el carácter de arrepentida como causa directa de la conversión y, en el segundo, el de la conversión como rechazo de la vida licenciosa. En el audiovisual, como ha quedado demostrado, un tercer tipo iconográfico es creado: el exorcismo y, con él, la expulsión de los siete demonios que la mujer tenía en su cuerpo. Esta tercera vía se hace posible gracias a la capacidad de la imagen en movimiento que es aprovechada por los cineastas. Todo ello demuestra cómo los tipos iconográficos tradicionales de la Magdalena *continúan*, al tiempo que sufren modificaciones —*varían*— y, con el cine, se crean otros nuevos. En todos ellos, el cuerpo de María Magdalena, un cuerpo de mujer, se utiliza como reflejo de sus pasiones, ya muevan éstas al pecado o a la santidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERGER, A. [2012]. «Exorcism in the Iconography of Mary Magdalene», en M. A. ERHARDT y A. M. MORRIS (eds.), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden-Boston, Brill, pp. 341-360.
- BORNAY, E. [1994]. *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra.
- [1998]. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid, Cátedra.
- CONCILIO DE TRENTO [1563]. Decreto «*De invocatione, veneratione, et reliquiis Sanctorum, et sacris imaginibus*», de *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, sesión XXV, 4 de diciembre de 1563. Texto latino publicado en Roma en 1564, traducción al castellano del realizada por LÓPEZ DE AYALA, I. [1853], París, Librería de Rosa.
- DÁVALOS OROZCO, F. [1999]. «The Birth of the Film Industry and the Emergency of Sound», en J. HERSHFIELD y D. MACIEL (eds.), *Mexico's Cinema: A Century of Films and Filmmakers*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, pp. 17-33.
- DELEDA, O. [2001]. «La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mexicana del siglo XVII», *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, 277-289.

- FORTUNY, N. [2008]. «Siete demonios para un cuerpo: mujer, penitencia y culpa en una obra de Antonio Bermejo», *VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina*, La Plata.
- FRAILE MARTÍN, M. I. [2012]. «La hagiografía pictórica novohispana a través del santoral de la Catedral de Puebla (México)», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes*, 20, 419-444.
- HASKINS, S. [1996]. *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder.
- MÂLE, É. [1985]. *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*, París, Ediciones Encuentro.
- VASARI, G. [1994]. *Vita di Tiziano*, Pordedone, Edizioni Studio Tesi.
- Filmografía
- CONTRERAS TORRES, M. [1947]. *María Magdalena, pecadora de Magdala*.
- DEMILLE, C.B. [1927]. *Rey de reyes (The King of Kings)*.
- DÍAZ MORALES, J. [1942]. *Jesús de Nazaret*.
- LUMIÈRE [1897]. *La vida y la pasión de Jesucristo (La vie et la Passion de Jésus-Christ)*.
- MORAYTA MARTÍNEZ, M. [1952]. *El mártir del calvario*.
- ZECCA, F. [1902]. *La pasión de Nuestro Señor Jesucristo (La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ)*.
- [1907]. *La vida y pasión de Nuestro Señor Jesucristo (La Vie et la Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ)*.