

La *Última Cena* de Jaume Ferrer como Unción en Betania a partir de los tipos iconográficos y el antagonismo entre Judas y María Magdalena¹

Elena Monzón Pertejo²; Victoria Bernad López³

Recibido: 20 de mayo de 2021 / Aceptado: 7 de junio de 2021

Resumen. La *Última Cena* es uno de los temas más representados en la visualidad de la cristiandad occidental. La obra de Jaume Ferrer conservada en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona ha sido entendida por los especialistas como una representación de dicho tema. En la presente investigación se tratará de demostrar que la obra de Ferrer no es una *Última Cena* sino una Unción en Betania. La argumentación se realiza a partir de dos ejes fundamentales: la inexistencia en la representación de los tipos iconográficos propios del tema de la *Última Cena* y la importancia del papel de Judas y María Magdalena como antagonistas. La metodología empleada es la propia de la iconografía e iconología y los materiales utilizados remiten tanto a variadas fuentes textuales (Nuevo Testamento, evangelios extra-canónicos, patrística, leyendas, sermones, cánones...) como a otras imágenes que forman parte de la tradición cultural convencionalizada de la obra objeto de estudio así como de su ámbito conceptual e imaginario.

Palabras clave: Jaume Ferrer; *Última Cena*; Unción en Betania; Judas; María Magdalena; iconografía e iconología.

[en] The *Last Supper* by Jaume Ferrer as The Anointing at Bethany from an analysis of the iconographic types and the antagonism of Judas and Mary Magdalene

Abstract. The Last Supper is one of the most represented themes in the visuality of Western Christendom. The work of Jaume Ferrer conserved in the Diocesan and Regional Museum of Solsona has been understood by specialists as a representation of this theme. This research will try to show that Ferrer's work is not a Last Supper but The Anointing at Bethany. The argument is made from two fundamental axes: the non-existence in the representation of the iconographic types of the theme of the Last Supper and the importance of the role of Judas and Mary Magdalene as antagonists. The methodology used is that of iconography and iconology and the materials used refer both to various textual sources (New Testament, extra-canonical gospels, patristics, legends, sermons, canons ...) and to other images that are part of the cultural tradition of the work under study as well as its context in a broader sense.

Keywords: Jaume Ferrer; Last Supper; The Anointing at Bethany; Judas; Mary Magdalene; Iconography and Iconology.

Sumario. 1. Introducción. 2. La santa cena de Jaume Ferrer. 3. María Magdalena y Judas en las fuentes. 3.1. La construcción medieval de María Magdalena. 3.2. La construcción medieval de Judas. 4. ¿*Última cena*, unción en Betania o fusión de pasajes? 4.1. Rechazo de la representación como la *Última Cena*. 4.2. Rechazo de la representación como fusión de pasajes. 4.3. La tabla de Solsona como la Unción en Betania. 5. De la similitud al antagonismo. 6. Confesión, penitencia y comunión. 7. Conclusiones. 8. Referencias bibliográficas. 9. Fuentes.

Cómo citar: Monzón Pertejo, E y Bernad López, V. (2021), La *Última Cena* de Jaume Ferrer como Unción en Betania a partir de los tipos iconográficos y el antagonismo entre Judas y María Magdalena, *De Medio Aevo* 10(2), 499-518.

1. Introducción

El Museo Diocesano y Comarcal de Solsona acoge la obra realizada por Jaume Ferrer en el siglo XV con el título *La Última Cena de la Iglesia de Santa Constança de Linya*.⁴ Dicha institución describe la

obra como la representación de la *Última Cena* con la presencia "poco habitual, de María Magdalena".⁵ Manuel Trens hace mención a la obra denominándola como "Santa Cena", relacionando la presencia de la mujer de Magdala con cuestiones místicas al señalar que "la representación rebasa los límites del tema eu-

¹ La presente investigación cuenta con la financiación de un contrato postdoctoral otorgado por la Generalitat Valenciana y el Fondo Social Europeo en la convocatoria APOSTD-19 Subvenciones para la contratación del personal investigador en fase postdoctoral.

² Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València (España). Miembro del Grupo APES. Estudios de Cultura Visual.
E-mail: elena.monzon@uv.es
ORCID: 0000-0003-4133-3146

³ Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València (España). Colaboradora del Grupo APES. Estudios de Cultura Visual.
E-mail: vicberlo@alumni.uv.es
ORCID: 0000-0002-9654-308X

⁴ En cuanto a la datación de la obra no hay una fecha exacta, pero los autores consultados coinciden en indicar que pertenece a la primera mitad del siglo XV, siendo la institución que acoge la obra la que se aventura a concretar la fecha indicando el segundo cuarto del siglo.

⁵ <https://visitmuseum.gencat.cat/es/museu-diocesa-i-comarcal-de-solsona/objeto/sant-sopar-de-l-esglesia-de-santa-constanca-de-linya>

carístico y responde a una consideración mística”.⁶ Juan Francisco Esteban Lorente también identifica la escena, “de cariz simbólico”, como una Última Cena con la presencia de María Magdalena.⁷ Una explicación más desarrollada y profunda la realiza Irene González, quien plantea la “contaminación iconográfica” como base para la presencia de la mujer en la Última Cena.⁸ Aunque los argumentos de González son, de los consultados, los más solventes y reflexionados, más adelante se cuestionan algunas de sus afirmaciones. Son estos tan solo unos ejemplos de cómo la literatura existente ha dado por hecho que la escena representada corresponde a la Última Cena limitándose a resaltar la peculiaridad de la presencia de María Magdalena.⁹

En el presente texto se realiza una revisión de dicha interpretación, planteando que realmente la escena no se corresponde con el tema de la Última Cena, sino que, en realidad, se trata de la Unción en Betania (Mc 14,3-9; Mt 26,6-13; Jn 12,1-7). Mateo y Marcos sitúan la unción de Betania en casa de Simón el leproso mientras que Juan la localiza en casa de Lázaro, Marta y María, también en Betania. Los tres pasajes, aunque con diferencias, sitúan este ágape en el mismo lugar en los momentos inmediatamente anteriores al comienzo de la Pasión. El punto de partida para afirmar que se trata de la Unción en Betania es, precisamente, la presencia de María Magdalena, quien aparece representada, no por casualidad, en el mismo plano que Judas. Así, es la inclusión de esta mujer junto a Judas la clave para sustentar la hipótesis planteada. Para ello, resulta imprescindible tratar cuestiones relativas al esquema compositivo, dado que el mismo conlleva una carga significativa fundamental, tanto por la división entre una zona superior y otra inferior, como por el triángulo formado por las figuras de Jesús, Juan, María Magdalena y Judas. Otro elemento fundamental es la relación establecida entre Judas y María Magdalena, que será analizada mediante un análisis comparativo, poniendo el énfasis en cómo sus similitudes son lo que, paradójicamente, les convierte en antagonistas dentro de la escena. Para llevar a cabo tal tarea, es imprescindible

ahondar en la tradición patristica y legendaria de ambos personajes, atendiendo a cuestiones de pecados, demonios, arrepentimiento y confesión, así como a las cualidades expresivas y significantes en los que juega un papel importante el sesgo de género. El otro pilar fundamental para argumentar la tesis planteada es la inexistencia en la representación de Solsona de los tipos iconográficos que forman parte del tema de la Última Cena además de la figura de Jesús que se presenta con la esfera del mundo en una mano mientras que con la otra bendice.¹⁰

El análisis propuesto será abordado con las nociones propias del método iconográfico-iconológico. De este modo, serán fundamentales las cuestiones formales que conlleven una carga significativa, las relaciones entre imagen y texto, la detección del tema representado con las dificultades que ello conlleva en el caso propuesto, la relación con la tradición cultural convencionalizada –tanto de las santas cenas como de Judas y María Magdalena–, así como el estudio del ámbito conceptual e imaginario en el que es creada esta imagen y de la que forma parte activa.¹¹ Para dar respuesta a los objetivos planteados se recurrirá tanto a fuentes textuales (Nuevo Testamento, patristica, leyendas medievales, misterios, preceptos eclesíásticos, cánones surgidos de concilios, prédicas y sermones) como a la visualidad de los personajes tanto anterior como coetánea a la imagen tratada, esto es, a la tradición cultural convencionalizada o historia de los tipos iconográficos. Asimismo, será fundamental entender la importancia del retablo y sus funciones en esta etapa de la Corona de Aragón.

Tanto la obra de Jaume Ferrer como las representaciones de la Última Cena, de María Magdalena y de Judas cuentan con gran cantidad de estudios. No obstante, existe un importante vacío a la hora de tratar la figura de la Magdalena como antagonista de Judas, cuestión que aparece en pocas representaciones pero que merece ser estudiada por ser un aspecto clave para aclarar cuestiones ulteriores como, en este caso, la consideración de la obra de Ferrer como la Cena en Betania y no la Última Cena.¹² En este sentido, es necesario señalar que los títulos de las obras

⁶ Trens, Manuel, *La eucaristía en el arte español* (Barcelona: Aymá editores, 1952), 94-95.

⁷ Lorente Esteban, Juan Francisco, *Tratado de iconografía* (Madrid: Istmo, 1990), 237-238.

⁸ González Hernando, Irene, “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, nº 14 (2015): 77-96.

⁹ Se conoce la existencia del estudio de Mariano Casas Hernández, *Memoria de la Cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la Eucaristía en el Arte español* (Valladolid: Fundación las Edades del Hombre, 2011) pero no ha sido posible su consulta.

¹⁰ El museo que acoge la obra señala que se trata de la esfera del mundo, al igual que Trens, *La eucaristía...* 93-94.

¹¹ En relación a los aspectos metodológicos vid. García Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología, volumen 2. Cuestiones de método* (Madrid: Encuentro, 2009).

¹² En relación a la obra objeto de estudio y su autor vid. Gudiol, Josep y Alcolea i Blanch, Santiago, *Pintura gótica catalana* (Barcelona: Ediciones polígrafa, 1986); Fité i Llevot, Francesc, “Jaume Ferrer, pintor de la seu de Lleida, i la confecció de draps imperials”, *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006): 67-80. Para un estudio pormenorizado de la pintura de la época vid. Puig Sanchis, Isidro, *La pintura gótica del siglo XV en les terres de Lleida. La saga de los Ferrer* (Tesis Doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 1999. Respecto a la visualidad de la Última Cena vid. Trens, *La eucaristía...*; Alejos Morán, Asunción, *La Eucaristía en el arte valenciano* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, 1977); Rodríguez Velasco, María, “Tipos iconográficos en la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº 16 (2016): 119-142. En lo referente a la figura de María Magdalena vid. Haskins, Susan, *María Magdalena. Mito y Metáfora* (Barcelona: Herder, 1996); Maisch, Ingrid, *Between Contempt and Veneration... Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries* (Collegeville: The Liturgical Press, 1998); Jansen, Katherine L., *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 2001). Sobre la figura de Judas tanto en los evangelios canónicos como extracanónicos, así como su visión edípica y prometeica vid. Paffenroth, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple* (Louisville, KY: West-

pueden generar problemáticas a la hora de realizar la aproximación al significado de lo representado. En el caso de las obras en las que se cuenta con el contrato en el que se definen las cláusulas de la representación esta dificultad se minimiza, pero en la obra objeto de estudio no se cuenta con dicha documentación.¹³ Asimismo, los títulos generan una importante influencia a la hora de aproximar a los espectadores y estudiosos a la obra, ya que orientan la interpretación pudiendo, con frecuencia, dirigir dicha interpretación a lo indicado por la cartela cerrando las puertas al cuestionamiento. Ante tal influencia de los títulos surge el siguiente interrogante: “¿Cómo podemos apartarlo de nuestra experiencia del cuadro y, por lo tanto, de nuestro juicio sobre a qué hace referencia el cuadro o qué carácter expresa?”¹⁴ En este sentido, Riaño afirma que “los títulos no son inviolables, y en las cartelas figuran, sobre todo, los que inventaron los historiadores de mitad del siglo XIX”.¹⁵

2. La santa cena de Jaume Ferrer

No es propósito de este texto estudiar la problemática cuestión de la figura de Jaume Ferrer, aspecto tratado en la bibliografía específica sobre el tema. Ferrer fue un pintor leridano de estilo gótico internacional, creador de diversos retablos en lo que se ha denominado Escuela de Lleida: “*Jaume Ferrer és el pintor que coneixem més bé de l’Escola de Lleida, tot i tenir únicament documentats dos retaules, ja que els trets que caracteritzen el seu estil han permès de temps atribuir-li tot un conjunt de taules*”.¹⁶ La realización de retablos era una constante en la trayectoria del artista, así como en la mayoría de talleres de la época. Precisamente, la obra aquí estudiada [Fig. 1] es una tabla de grandes dimensiones (115x327x8,5 cm) realizada con temple sobre madera, que ha sido considerada como la predela de un retablo perdido procedente de la Iglesia de Santa Constança de Linya donde permaneció hasta principios del siglo XX, momento en el que fue trasladada definitivamente al museo en el que hoy se encuentra. De este emplazamiento

solo ha salido en contadas ocasiones para formar parte de exposiciones temporales en otros espacios museísticos. Investigadores como el Dr. Oriol Ponsatí-Murlà y el director técnico del museo hasta el año 2020, Jaume Bernades i Postils, apuntan que debido al tamaño que se considera que pudo tener el retablo completo, este podría haber sido realizado en origen para el altar de la catedral de Solsona. Estos mismos especialistas plantean que la parte inferior de la tabla que está oculta, probablemente estuviera dedicada a alojar el sagrario, realizado en época postridentina.¹⁷ La parte oculta de la representación coincide, precisamente, con el gesto que realiza la mujer, obstáculo que, no obstante, no se entiende como insalvable gracias a la larga y abundante tradición visual del gesto de la unción, tanto en las representaciones conceptuales de la mujer con el frasco de perfume [Fig. 2] como en la propia escena de Betania, tal y como la representó Nicolás Froment (1461) en el *Tríptico de la Resurrección de Lázaro* [Fig. 3], obra esta que más adelante será retomada por la importancia de la gestualidad de Judas.

Respecto al esquema compositivo, como ya se ha anunciado, son dos los aspectos fundamentales a tener en cuenta. En primer lugar, la división que, por la disposición de la mesa, queda claramente establecida entre una instancia superior y una inferior. En la parte superior se encuentran los apóstoles junto con Jesús, mientras que en la inferior tan solo están presentes Judas y María Magdalena, además de animales domésticos -varios gatos y un perro-.¹⁸ Así, la representación queda dividida en dos planos, cuestión que implica un significado: la zona inferior se ha reservado para los dos personajes que, con una trayectoria más compleja y cambiante, transitan o han transitado por la vida pecaminosa y, en el caso de la Magdalena, del arrepentimiento, la confesión y el perdón. María Magdalena se presenta postrada, con el rostro prácticamente pegado al suelo, en actitud de sumisión. El gesto de la postración o *proskynese*, no sólo alude al que hizo Jesús en el rezo del Monte de los Olivos, sino que “será la pose más utilizada para representar a Magdalena como la mujer que unge los pies de Je-

minster John Knox Press, 2001); Toldrà, Albert, “Judes a l’Edat Mitjana”, *Afers, full de recerca i pensament*, 45 (2003): 447-462; Régis Burnet, *L’évangile de la trahison: Une biographie de Judas* (Paris: Seuil, 2008); Toldrà, Albert, “Judes-Édip en l’edat Mitjana”, *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 12 (2018): 143-151.

¹³ Si bien es cierto que contar con el contrato de la obra resulta de una gran ayuda, ello no resuelve todas las problemáticas que pueden surgir en torno a la identificación de las representaciones. Recuérdese, por ejemplo, el caso del contrato firmado entre el artista Ferrer Bassa y la abadesa del Monestir de Pedralbes, Francesca Saportella, acordando la representación de los Siete Gozos de la Virgen en la Capella de Sant Miquel donde el artista optó por incluir también la “Maestà”.

¹⁴ Harrison, Charles; Fascina, Francis y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción* (Madrid: Akal, 1998), 254.

¹⁵ Riaño, Peio H., *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* (Madrid: Capitán Swing), 137.

¹⁶ Fité i Llevot, “Jaume Ferrer...”, 70.

¹⁷ <https://www.ccma.cat/tv3/art-endins/sant-sopar-jaume-ferrer/fitxa/113946/>

¹⁸ La presencia de gatos y perros en las cenas en las que participa Jesús son frecuentes y, según el contexto y el tipo de razas y actitudes de los animales, así como su disposición, dan lugar a una serie de significados. Para un estudio de los animales en la cultura medieval vid. Walker-Meikle, Kathleen, *Medieval Pets*, (Woodbridge: The Boydell Press, 2012). Respecto a la relación entre los animales y la cultura cristiana vid. Hobgood-Oster, Laura, *Holy Dogs and Asses: Animals in the Christian Tradition*, (Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 2008); Morales Muñoz, M^a Dolores, “El simbolismo animal en la cultura medieval”, *Tiempo y Forma, Serie III, H^a Medieval*, 9 (1996): 229-255. Sobre la presencia del perro en las escenas de conversión de María Magdalena vid. Monzón Pertejo, Elena, “¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI”, *Boletín de Arte*, 40 (2019): 195-206. En lo referente a la presencia de animales en las escenas de la Última Cena vid. Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo I, vol. 2, (Barcelona: Serbal, 1996), 431.

sús”,¹⁹ quedando siempre en la parte inferior de la composición. Por tanto, el esquema compositivo sugiere un vínculo entre ambos personajes al situarlos en el mismo plano, uno frente al otro, invitando a la

comparación entre ambos. De este aspecto compositivo es de donde nace el fundamento inicial para, más adelante, contrastar a ambos personajes, revelando sus similitudes y su función antagónica.



Fig. 1. Jaume Ferrer, *Última Cena* de la iglesia de Santa Constança de Linya, siglo XV, Museo Diocesano y Comarcal de Solsona, Solsona (Lleida).



Fig. 2. Bernat Martorell, *Retablo de Santa María Magdalena de Perella*, (tabla central), 1437-1452, Museo Episcopal de Vic, Vic (Barcelona).



Fig. 3. Nicolás Froment, *Triptico de la Resurrección de Lázaro*, (tabla lateral), 1461, Galería de los Uffizi, Florencia.

El segundo aspecto a resaltar es el triángulo formado por Jesús, en el vértice, Juan, en una estancia intermedia, y Judas y María Magdalena en la parte inferior. Esta disposición establece una jerarquía con la presencia de Jesús y Juan en un plano física y espiritualmente superior que enfatiza el vínculo de Judas y la Magdalena con lo terrenal y los deseos mundanos al situarlos en el plano inferior. Jesús, cúspide del triángulo, se presenta bendiciendo con la mano derecha, como es habitual en su representación como Pantocrator, y con la esfera del mundo en la izquierda, aspecto típico de su representación como Cosmocrator. Cristo mantiene una actitud ausente o ajena a lo que está ocurriendo, opuesta a la naturalidad de los apóstoles que comen y beben, sin signos de preocupación o asom-

bro, por lo que no se puede identificar esta imagen con el tipo iconográfico de la Revelación de Judas como traidor en lo que refiere a las cualidades expresivas. Igualmente, tampoco se muestran las actitudes codificadas culturalmente de estar presenciando por primera vez la Transustanciación, lo que daría a la imagen un carácter de solemnidad. Por ello, los aspectos formales significativos invitan a pensar que tampoco puede ser el tipo iconográfico de la Instauración de la Eucaristía. En definitiva, las cualidades expresivas comportan un significado que no se corresponde con la celebración de la Última Cena, sino de uno de los ágapes que se narran los evangelios.

Otra de las claves para desestimar que se trate de una Última Cena reside en la gestualidad de Judas

¹⁹ Sánchez Morillas, Beatriz, *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII* (Tesis doctoral inédita), Universidad de Sevilla, 2014.

y María Magdalena, aspecto tratado en apartados posteriores. Asimismo, como se ha adelantado, en un nivel intermedio, cercano a Cristo, aparece Juan, recostado en su pecho y representado desde la Edad Media como el más joven de los apóstoles. El discípulo amado comparte con Cristo, en ese plano superior, su condición de virgen, ajeno a los pecados terrenales, confiado a la Virgen María, también casta, como hijo sustituto del propio Jesús tras su muerte tal como se narra en el relato joánico (19,25-27). San Jerónimo insiste en esta idea para reforzar la virginidad de Juan: “Y por eso Jesús amaba especialmente a Juan evangelista (...) como hijo virgen recibió en herencia a la Madre virgen del Señor virgen”.²⁰ En definitiva, Cristo y Juan comparten su condición pura de virginidad, situados en la parte superior de la mesa y del triángulo.²¹

3. María Magdalena y Judas en las fuentes

El contacto entre Judas y María Magdalena aparece tanto en las fuentes neotestamentarias de la Unción en Betania como en las diversas leyendas medievales sobre ambos personajes que retoman las Escrituras y la exégesis patrística. Aunque ambos son personajes que aparecen en el Nuevo Testamento, la tradición que ha configurado sus perfiles reside no tanto en las fuentes canónicas sino en la patrística, en los evangelios extra canónicos y en las leyendas medievales. Por ello, en el presente apartado se pone el énfasis en la configuración de dichos personajes a partir de estas fuentes. Entre las más importantes se encuentra la obra del dominico Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada* (1261-1267), que se extendió por toda Europa traduciéndose a las lenguas vernáculas. En este sentido, en el presente estudio se han comparado tanto la obra de Vorágine como su traducción en el *Flos Sanctorum* (1475-1480) y, especialmente, la traducción catalana de *Vides de Sants Rosselloneses* (siglo XIII).

3.1. La construcción medieval de María Magdalena

La creación de la Magdalena mítica, denominación dada por Susan Haskins,²² se produce a partir de la exégesis patrística y la fusión de diversas mujeres del evangelio, tema ampliamente tratado en numerosas

publicaciones, especialmente por parte de la teología feminista.²³ Mediante la exégesis realizada por los Padres de la Iglesia, la Magdalena se convirtió en un personaje caracterizado por su pecado sexual –debido a su confusión con la pecadora del Evangelio de Lucas (Lc 7,36-50)– y como ejemplo de la vida contemplativa por su confusión con María de Betania –“María ha elegido la mejor parte, que no le será quitada” (Lc 10,42)–.²⁴ Debido a estas fusiones y confusiones, María Magdalena se convierte en ejemplo de arrepentimiento y confesión al arrodillarse y lavar los pies de Jesús, rogando el perdón por sus numerosos pecados. Las diversas leyendas medievales narran la vida de la mujer después de los acontecimientos post-ascensión, tratando los milagros realizados por la mujer, así como su destino final de penitencia en el desierto. Estos aspectos fueron difundidos tanto por la *Vita eremitica* como la *Vita apostolica* desde el siglo IX. Es *La Leyenda Dorada*, y sus consiguientes traducciones ya mencionadas, la que termina de asentar las tradiciones legendarias de este personaje.²⁵

María Magdalena, a partir de su confusión con la pecadora del Evangelio de Lucas, adquiere el carácter de pecadora que dominará su figura hasta el presente, siendo el pecado sexual el predominante por la tradicional asociación judeocristiana del pecado femenino con el sexo, pero no el único. De hecho, Gregorio Magno refiere al exorcismo que Jesús realizó sobre la mujer de Magdala expulsando a los siete demonios que la poseían (Lc 8,1-3). Este Padre de la Iglesia se plantea el significado de dichos demonios en una pregunta retórica que incluye la propia respuesta: “¿Qué designan los siete demonios sino el conjunto de los vicios? De igual manera que todo el tiempo está encerrado en siete días, la cifra siete representa la universalidad. Así pues, María había tenido siete demonios porque estaba llena de todos los vicios”.²⁶ A ojos de la patrística, esta gran pecadora se convertiría en máximo ejemplo de arrepentimiento:

Mancillada de tantos pecados, María Magdalena se arrojó a los pies de nuestro Redentor entre lágrimas; pero ¿quién inundó su alma por dentro sino aquel que, en el exterior, bajo la mirada de los invitados, la recibía para el perdón? Nuestro Redentor es el que arrancaba el pecado del alma de esta mujer, tocada en la herida por el pesar, y la acogía para librarla de él. (...) En esta fuente de misericordia se purificó María Magdalena,

²⁰ La denominación de Juan como discípulo amado se encuentra en el Evangelio de Juan repetidas veces (19,25-27; 20,1-2; 21,6-7; 21,20-23). En cuanto a la interpretación de la postura de Juan sobre el pecho de Jesús y las teorías al respecto vid. Réau, *Iconografía...*, 429.

²¹ Mocholí Martínez, M. Elvira, “‘In altum mittit radices humilitatis’. Un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza”, *De Medio Aevo*, nº 8, (2019): 119-146.

²² Haskins, Susan, *María Magdalena. Mito y metáfora* (Barcelona: Herder, 1996).

²³ Vid. Bernabé, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo* (Estella: Verbo Divino, 1994); Ricci, Carla, *Mary Magdalene and many others. Women who followed Jesus* (Minneapolis: Fortress Press, 1994); Schaberg, Jane, *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento Cristiano* (Estella: Verbo Divino, 2008).

²⁴ En el Evangelio de Lucas únicamente se menciona que Jesús fue recibido en casa de las dos hermanas, sin hacer ningún tipo de alusión a la cena ni a la unción.

²⁵ Un estudio muy completo sobre la Magdalena medieval se encuentra en Jansen, *The Making...*

²⁶ Gregorio Magno, *Homilía XXXIII, Lectio S. Evang. Sec. Luc. VII, 36-50*; PL LXXVI, 1239. Trad. Esp. Guinot, Jean-Nöel, “La tradición patrística”, en Auberger, Jean-Baptiste, Beaudé, Joseph et al., *Figuras de María Magdalena* (Estella, Verbo Divino, 2008), 24.

primero pecadora notoria, que lavó después sus manchas con lágrimas, borró sus manchas rectificando su conducta.²⁷

La vida de la Magdalena como pecadora arrepentida se convirtió en un tema recurrente no sólo para Gregorio Magno sino también para otros autores de la cristiandad medieval. Así, Pedro de la Celle indicaba que Jesús hizo “*de peccatrice sanctam, de meretrice apostolam constituit*”, constituyéndose la Magdalena medieval como la *castissima meretrix* y *beata peccatrix* por excelencia. De esta forma, se enfatizaba, mediante la conversión de la pecadora, la gran misericordia de Jesús: “Pero resulta que ella contempló la vergüenza de sus deshonras, y corrió a lavarlas a la fuente de la misericordia, sin sonrojarse por la presencia de los invitados”.²⁸ La penitencia de María Magdalena es otro de los aspectos más destacados de esta figura, con numerosas representaciones a partir del siglo XIII, momento en que su imagen comienza a cobrar protagonismo sin necesidad de estar vinculada a las escenas de la vida de Jesús, naciendo de este modo su imagen conceptual. Durante su estancia en el desierto, de treinta años de duración, la mujer se sustentó del alimento divino, con los ángeles que la subían al cielo en las siete horas canónicas:

*Senta Maria Magdalena se n'anà en un hermitatye, en una balma que li feren los àngels, e là estec xxx·ayns no-coneguda. En lo qual loc no avia ayga ni erbes ni aybres; per què fo manifest que Déus li donà a menyar, e l'acompayà aplegrament quascun dia. En ·vii· ores del dia era levada en l'àer per los àngels; en tant que ela ausia los cants dels àngels clarament cantans, e ayxí quascun dia ela era alegrada per Déus e per los àngels.*²⁹

Tras los años de penitencia, la Magdalena murió no sin antes recibir la comunión:

*E, apelats tots los clerges e-l prevere ya dit, ela rebé lo cors de Déu de la mà del bisbe, ploran humilment. Enaprés / la sua santa ànima se n'anà a Déu. En lo qual loc fo mot gran odor sentida per ·vii· diez, per tots sels qui là intraven. Sen Maximí sebelí lo seu gloriós cors mot onradament, e-s manà sebelir costa ela cant seria mort.*³⁰

De este modo, la vida de pecadora de la mujer de Magdala así como la referencia a su posesión demoníaca quedan asentadas desde la alta Edad Media, y su vida de penitente a partir de la diversas leyendas traducidas a lenguas vernáculas, en las que se reafir-

ma la comunión de la Magdalena antes de su fallecimiento. Asimismo, estas leyendas recogen el encuentro entre la mítica mujer de Magdala y Judas:

*On con En Simon pensès que, si Jhesuchrist fos profeta, que no-s gequiria tocar a la pecadora, e-mantenent Jhesucrist lo-n reprès, e perdonà los peccats / a Santa Magdalena. Aquesta és, doncques, aquela Senta Maria Magdalena a la qual Déu donà tant grans benifeys, e li mostrà mots seyals d'amor. Car d'ela gità ·vii· demonis, e la ensès en la sua amor; e la fé mot sa familiar; e sa osda; e volc que fos procuradora sua en lo camí; e la escusà humilment[e] e car él la escusec denant lo fariseu, qui disia que ela no era nèdesa. E la escusà a la sua sor; que disia que era mot ociosa, e la escusà a-N Judes, qui disia que era degastadora.*³¹

3.2. La construcción medieval de Judas

Al igual que ocurre con María Magdalena, Judas es un personaje cuya construcción no se debe en exclusiva a los evangelios canónicos sino también a la exégesis de los Padres de la Iglesia y, sobre todo, a las leyendas medievales que aportan la información sobre su vida antes de formar parte del grupo de Jesús y que le configuran como ligado al pecado desde su infancia. Judas aparece por primera vez en los Evangelios canónicos como seguidor de Cristo, formando parte de los Doce elegidos. Una de sus primeras apariciones se produce cuando Jesús enumera a los que formarían su grupo, indicándose, a la hora de mencionar a Judas que fue “el que le entregó” (Mt 3,13-19). Por tanto, Judas es presentado como traidor desde el inicio a pesar de que aún no se ha narrado ningún capítulo de su vida que le relacione con la traición.

De los relatos de la Unción en Betania, destaca la narración que hace Juan de la misma en casa de Lázaro, Marta y María, siendo esta última la que se presenta como ungidora. En Marcos (14,4-5) y Mateo (26,8-10) se da a entender que, cuando se derrama el caro perfume, todos los presentes, incluidos los apóstoles, se indignaron por el derroche de dinero, equivalente a trescientos denarios. Sin embargo, en la narración de Juan, es únicamente Judas el que se opone a ello: “¿Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios y se ha dado a los pobres? Pero esto lo dijo no porque él se preocupara de los pobres, sino porque era ladrón y, como tenía la bolsa, se llevaba lo que echaban en ellas” (Jn 12,5-7). Los Padres de la Iglesia, en su exégesis, solo ven culpabilidad en Judas, ya que los demás apóstoles sí que pensaban realmente en los pobres, pero él, ya definido y presentado como traidor, debido a su naturaleza avari-

²⁷ Gregorio Magno, *Homiliarum in Ezechielem prophetam*, 8; PL LXXVI, 1235-1236. Trad. Esp. Guinot, Jean-Nöel, “La tradición patristica...”, 24.

²⁸ Gregorio Magno, *Homilia XXXIII, Lectio S. Evang. Sec. Luc. VII*, 36-50, PL LXXVI, 1239. Trad. Esp. Guinot, Jean-Nöel, “La tradición patristica...”, 24.

²⁹ *Vides de Sants Rosselloneses*, edición de Maneikis, Charlotte y Neugaard, Edward J., (Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1978), Tomo III, 84-85.

³⁰ *Vides de Sants Rosselloneses*... Tomo III, 84-85.

³¹ *Vides de Sants Rosselloneses*... Tomo III, 78-79.

cosa, únicamente pensaba en su propio beneficio al ser el ladrón que, encargado de la bolsa de caudales, robaba de ella cuanto quería. Así lo expresa Agustín:

Si los otros evangelistas afirman que los discípulos murmuraron del derramamiento del costoso perfume..., pienso que está claro que con el nombre de los discípulos se significó al mismo Judas con aquel modo de expresarse consistente en usar el plural por el singular... Puede entenderse asimismo que los otros discípulos o pensaron eso mismo, o lo expresaron o, al decirlo Judas, se persuadieron de ello; que Mateo y Marcos expresaron incluso verbalmente lo que todos tenían en la mente, con la diferencia de que Judas lo dijo porque era ladrón y los otros por amor a los pobres. Juan, por su parte, quiso atribuirlo sólo a aquel cuya costumbre de robar creyó que debía descubrir tomando pie de dicha acción.³²

El pasaje del encuentro entre Judas y los príncipes de los sacerdotes es narrado por todos los sinópticos (Mc 14,10-11; Mt 26,14-16; Lc 22,1-6), indicándose que, ante la recompensa reclamada por Judas para traicionar a Jesús, los sacerdotes le “ofrecieron treinta monedas de plata. Desde entonces buscaba la ocasión propicia para entregárselo” (Mt 26,14-16). Así, no solo se le está acusando de traidor, sino que también se le vincula con la avaricia al buscar la recompensa a cambio de la traición. En lo que refiere al origen de la traición en la patrística, Cirilo de Alejandría considera que la traición comienza instigada por los religiosos judíos y de ahí pasa a Judas, matiz original del Evangelio de Lucas, ya que en el resto de relatos canónicos es Judas el que busca a los sacerdotes.³³ Por su parte, Orígenes entiende que el origen de la traición no está ni en los sacerdotes ni en Judas, sino en el diablo.³⁴ Es importante remarcar que las narraciones de la unción en Betania aparecen en los evangelios inmediatamente de forma anterior a la conversación de Judas con los príncipes de los sacerdotes. Como se ha indicado, el perfume de la ungidora se podría haber vendido por trescientos denarios y Judas, visiblemente enfadado por el derroche, vendió a Cristo por treinta monedas de plata. No es improbable pensar entonces que autores como Ambrosio relacionen ambas cantidades para demostrar el poco valor por el que Judas fue capaz de traicionar a Jesús: “¡Oh Judas traidor, valoras en trescientos denarios el

ungüento de la Pasión de Cristo y vendes en treinta denarios su pasión; eres rico en su valoración y eres mísero en el delito”.³⁵

En el transcurso de la Última Cena, una vez realizado el lavatorio de pies y la Institución de la Eucaristía, se produce el momento de la revelación del traidor por parte de Jesús. En todos los sinópticos, Judas queda delatado como aquel que va a traicionar a Cristo de forma muy similar: mojado en el plato con Jesús (Mc 14,17-21; Mt 26,17-25; Lc 22,21-23). La diferencia más relevante se encuentra en Juan (13,26-30) donde es la acción del propio Jesús la que delatará al traidor, “aquel a quien dé el bocado que voy a mojar”, dándoselo a Judas quien, tras aceptarlo en su boca, escapó del cenáculo para cumplir su propósito. En su comentario a dicho evangelio, San Agustín resalta la humildad del Señor quien, sabiendo que Judas le iba a traicionar y conocedor del plan del Padre, otorga la oportunidad de arrepentirse al traidor antes de cometer la traición.³⁶ En el mismo sentido, Orígenes señala que Cristo sabía a quién había elegido como su discípulo, añadiendo que conocía que en él anidaba el diablo y que le traicionaría.³⁷ De manera parecida, Cirilo de Alejandría se pregunta si Cristo, conocedor de lo que iba a hacer Judas, sabía que lo elegía a él para hacer cumplir las Escrituras, planteando la duda de si Judas es el responsable de la traición o la fuerza que hace que se cumpla la profecía.³⁸

En definitiva, tanto en los evangelios canónicos como en la patrística, Judas se presenta, desde el inicio, como traidor, ávaro y ladrón, aspectos que se desarrollan e incrementan en las leyendas medievales consultadas que son, al igual que para el caso de la Magdalena, *La Leyenda Dorada*, las *Vidas de Sants Rosselloneses*, las *Vidas de los Santos* y el *Flos Sanctorum*.³⁹ En estos textos se insiste en describir a Judas como traidor y ávaro a partir del derroche con el perfume de la ungidora y la preparación de la traición. Ello se debe, en parte, a que las narraciones de la Unción en Betania son un prelude de la Pasión de Cristo, como se ha indicado previamente. En *La Leyenda Dorada*, además de contar la vida legendaria de Judas y los pecados que le precedían antes de unirse a Cristo, se pone en relación el incidente de Judas en la unción de Betania con el inicio de la traición, indicando que “poco antes de la Pasión del Señor”, Judas lamentó no haber vendido el perfume “en los trescientos denarios que a su juicio valía, para haber

³² San Agustín, *Concordancia de los evangelistas*, 2, 69, 156. Trad. Esp. BCPI, vol.4b, 83.

³³ Cirilo de Alejandría, *Comentario al Ev. de Lucas*, 140. Trad. Esp. BCPI, vol.3, 436.

³⁴ Orígenes, *Homilias sobre el Éxodo*, 8, 6. Trad. Esp. BCPI, vol.3, 437.

³⁵ Ambrosio, *El Espíritu Santo*, 3, 17, 128. Trad. Esp. BCPI, vol.4b, 83.

³⁶ Agustín, *Tratado sobre el Ev. de Juan*, 55. Trad. Esp. BCPI, vol.4b, 129.

³⁷ Orígenes, *Comentarios al Ev. de Juan*, 32, 152. Trad. Esp. BCPI, vol.4b, 145.

³⁸ Cirilo de Alejandría, *Comentario al Ev. de Juan*, 9. Trad. Esp. BCPI, vol.4b, 145-146.

³⁹ Existen varias compilaciones medievales que fueron variando a lo largo de los siglos, todas ellas bajo el título *Flos Sanctorum*. En este texto solo se utilizan las versiones realizadas antes del Concilio de Trento, es decir, las medievales y renacentistas que todavía incluyen la vida legendaria de Judas junto con la evangélica. Los *Flos Sanctorum* postridentinos eliminaron leyendas referentes a la vida de Judas antes de ser seguidor de Cristo. Para una información más detallada sobre estas compilaciones vid. Albisson, Mathilde, “El flos sanctorum castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura”, en Christoph Strosetzki (coord.). *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*, 22 (1) (Münster: Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 2019), 53-65.

tenido la oportunidad de robarlos; y, llevado por la codicia [...] se dio prisa para vender al propio Jesús en treinta monedas, cada una de las cuales equivalía diez denarios”. De este modo, explica la leyenda, Judas “se compensó de los trescientos que no pudo robar porque el unguento no fue vendido”. Vorágine explica que existe también otra versión, insistiéndose en el nexo entre unción y traición:

Otros, habida cuenta de la concatenación que entre ambas cosas existió, opinan que Judas solía hurtar la décima parte de cuanto daban a Cristo, y que, al no poder apoderarse de los treinta denarios que constituían el décimo del valor del unguento, se resarcía vendiéndolo a él en la cantidad que no le fue posible robar por no haber llegado a ingresar en la bolsa.⁴⁰

En *Vides de Sants Rosselloneses* se vuelve a realizar la misma relación entre unción y confabulación para la traición, al igual que en el *Flos Sanctorum* donde se trata de nuevo la equivalencia del valor del perfume de la unción y el dinero recibido por Judas como recompensa de la traición, añadiéndose en la *Leyenda de los santos* (ca. 1490) que el dinero que Judas robaba estaba destinado a mantener a su mujer y sus hijos:

*Mas judas despendía e hurtaba cuanto podía para su mujer e sus hijos. Y en el tiempo de la pasión de Jesucristo ovo Judas gran pesar porque no vendieron el unguento por trezientos dineros. [...] Y en lugar de arrepentirse de su pecado que fizo, fuesse para los judíos e vendió a Jesucristo por treinta dineros, que valía cada uno diez dineros de los pequeños.*⁴¹

Además del vínculo entre la unción y el inicio de la traición, tanto en los evangelios como en las leyendas aparecen diversas ocasiones de la vida de Judas en las que este queda vinculado con el demonio: durante la conjuración con los príncipes de los sacerdotes, en el momento de ser delatado como traidor en la Última Cena y en su muerte, cuando será el demonio el que se lleve su alma a la condenación. Respecto al primer momento, Lucas indica que “Entró Satanás en Judas” (22,3) y a partir de ello la patrística consideró que desde ese momento el demonio nunca abandona-

ría ya a Judas.⁴² De hecho, Cirilo de Alejandría considera al diablo como principal causante de la traición, de ahí la visualidad medieval de Judas con el diablo como precursor de la misma. Este autor, en su estudio sobre el diablo y Judas, señala que cuando Satanás posee un alma “no la ataca por medio de un vicio general; al contrario, busca una pasión concreta con la que pueda dominarla, y así consigue su presa”.⁴³ Así, en los siglos medievales, Judas es representado acompañado del demonio o demonios, ya que al ser pecador desde bien joven —como narran las leyendas más adelante mencionadas— era la presa más fácil. La Última Cena es el segundo momento en donde Judas aparece con el demonio: “después del bocado entró en él Satanás” (Jn 13,27). Así lo recogen también los Padres de la Iglesia, como Juan Crisóstomo: “una vez aceptado el ofrecimiento [el pan mojado], el diablo entró en Judas”.⁴⁴

A la avaricia, robo, traición y suicidio, se deben añadir tres pecados más de Judas que únicamente aparecen en los relatos legendarios: el asesinato, el parricidio y el incesto. Tanto en *La Leyenda dorada* como su versión catalana, Judas cometerá el pecado del asesinato matando a su hermanastro y el parricidio sin ser conocedor de los vínculos familiares que les unían.⁴⁵ Asimismo, al igual que María Magdalena, el pecado que llevará a Judas a ser seguidor de Jesús es el pecado sexual, ya que Judas se casará y yacerá con su madre —ignorando también tal parentesco— e incluso, según algunas versiones de las leyendas, tendrá hijos con ella. Después de saber la verdad sobre todo lo acontecido, se unirá a Jesús, entroncando con los evangelios que narran su vida adulta como ladrón, traicionero, avaro y suicida, aspectos ya comentados.⁴⁶

4. ¿Última cena, unción en Betania o fusión de pasajes?

Como se ha indicado, a pesar de la denominación generalizada de la obra de Jaume Ferrer como una Última Cena, en este apartado se plantean las razones por las que se rechaza tal identificación con el tema representado debido a que no incluye ninguno de los tipos iconográficos propios del tema.⁴⁷ Como

⁴⁰ Santiago de la Vorágine, *La Leyenda Dorada* edición de Macías, Fray José, (Madrid: Alianza, 2001, año 1261-1267), Tomo I, capítulo XLV, 182.

⁴¹ *Vides de Sants Rosselloneses...* Tomo III, 285; *El Flos Sanctorum con sus etimologías*, edición y estudio de Cortés Guadarrama, Marcos Ángel (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Oviedo, 2010, 251-252; Santiago de la Vorágine, *Leyenda de los Santos: (que vulgarmente Flos Santorum llaman) : agora de nuevo emprendida, y con gran estudio y diligencia extendida y declarada, y a la perfección de la verdad trayda, y aún de las siguientes leyendas aumentada ...* edición de Cabasés, Félix Juan, (Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2007, año 1490), vol.3, 339.

⁴² La vinculación de Judas con el demonio en las leyendas se encuentra en la narración de su muerte: *La Leyenda...*, Tomo I, 182; *Vides de Sants Rosselloneses...*, Tomo III, 285; *El Flos Sanctorum...*, 252; *Leyenda de los Santos...* vol.3, 177.

⁴³ Cirilo de Alejandría, *Comentario al Ev. de Lucas*, 140. Trad. Esp. BCPI, vol.3, 436.

⁴⁴ Juan Crisóstomo, *Sermón sobre la traición de Judas*, 1, 6. Trad. Esp. BCPI, vol.4b, 152-153.

⁴⁵ *La Leyenda...* Tomo I, 182 y *Vides de Sants Rosselloneses...*, Tomo III, 284-285.

⁴⁶ *Leyenda de los Santos...* vol.3, 176-177. En la Edad Media la Iglesia condenaba a la nobleza por sus relaciones endogámicas. Judas era ejemplo de la lujuria y se alejaba del modelo de matrimonio cristiano que la Iglesia aceptaba. Vid. Toldrà i Vilardell, “Judes-Édip...”, 144.

⁴⁷ Una investigación en la que se refleja también la importancia del estudio de los tipos iconográficos se encuentra en Montesinos Castañeda, María, “Los fundamentos de la visualidad de la Templanza. Formación de su tipología iconográfica hasta el siglo XIV”, *De Medio Aevo*, nº 9, (2020): 161-175.

se ha explicado al inicio, los autores que han prestado atención a la tabla de Solsona han aceptado que se trata de una Última Cena con la presencia de María Magdalena.

4.1. Rechazo de la representación como la Última Cena

El tema de la Última Cena ha sido representado desde época paleocristiana pero no es hasta el siglo VI con el *Códice Rossano* (conservado en la catedral de Rossano) cuando por primera vez se pueda distinguir un tipo en concreto: el de la Revelación de Judas como traidor. Los tipos iconográficos que se derivan del tema de la Última Cena son la Revelación de Judas como traidor, el Lavatorio, la Comunión de los apóstoles y la Instauración de la Eucaristía. Una variante del tipo de la Revelación del traidor y/o de la Instauración de la Eucaristía sería el que presenta el personaje de la ungidora. A continuación, se explican los motivos por los que la obra de Jaume Ferrer no se corresponde con ninguno de estos tipos ni con la variante comentada.

En cuanto al tipo del Lavatorio, no hay duda de que, ni el esquema compositivo presente en la prebela de Solsona, ni los evangelios con los que se relaciona puedan corresponder con la imagen objeto de estudio. Lo mismo ocurre con el tipo de la Comunión de los apóstoles ya que estos no están recibiendo ni el pan y ni el vino convertidos en la Transustanciación en cuerpo y sangre de Cristo. No se trata tampoco del tipo iconográfico de la Instauración de la Eucaristía ni del de la Revelación de Judas como traidor, dos de los tipos de la Última cena más representados, siendo el de la Revelación de la traición el predominante en los siglos medievales y el de la Instauración en época post-tridentina. La gestualidad y forma de proceder de los apóstoles corresponde más a una comida o cena, una reunión de tantas a las que Cristo y sus seguidores acudieron según narran los evangelios.

Otra de las razones por la que se considera que la imagen no corresponde a la Última Cena es la identificación de Cristo como Cosmocrator con la esfera del mundo en sus manos. Si se tratara del tipo de la Instauración de la Eucaristía, Cristo estaría en actitud de bendecir, portando el cáliz y la hostia bendecida o una copa y un pan. Además, este tipo iconográfico es mucho más usual después del Concilio de Trento, en un contexto en el que era necesario para la Iglesia católica enfatizar la veracidad de la Transustanciación. Si se tratara del tipo de la Revelación de Judas

como traidor, mucho más frecuente que el anterior en época medieval, Cristo se encontraría en relación directa con Judas, dándole el bocado mojado a Judas como se narra en el Evangelio de Juan (13,26-30), o mojando del mismo plato que el traidor para delatarlo (Mt 26,23; Mc 14,20), como se ha explicado previamente en el análisis de las fuentes y que la tradición cultural atestigua con numerosos ejemplos [Fig. 4].⁴⁸



Fig. 4. Jaume Huguet, “La Última Cena”, *Retablo para el altar mayor de la Iglesia Sant Agustí Vell*, ca.1463-1470, MNAC, Barcelona.

Asimismo, tampoco presenta otros gestos codificados en el tipo de la Revelación de la traición como el de robar o esconder el pez, gesto que también recogen fuentes textuales como de *La Pasión según Gamaliel* y el *Misterio de Santa Genoveva*.⁴⁹ Por lo tanto, los gestos de Judas se interpretan como una llamada de atención hacia Cristo, un enfado causado por, a su entender, el malgasto de perfume que la ungidora usa para lavar los pies de Jesús, relacionando esta imagen con la unción en Betania narrada por Juan. Según Dr. Oriol Ponsatí-Murlà y Jaume Bernades i Postils, los gestos de Judas, señalando con ambas manos, podrían tener su contestación en el segundo apóstol empezando por la izquierda, que también gesticula hacia Judas, haciendo cuernos con las manos y podría entenderse como una alusión al demonio que ya había entrado en Judas previamente.⁵⁰ Estos gestos no son exclusivos de la tabla de Ferrer; otras cenas en Betania, como la incluida en el *Tríptico de la Resurrección de Lázaro* de Nicolas Froment (1461) presentan a Judas gesticulando de la misma manera y uno de los apóstoles haciendo el mismo gesto que en Solsona.

Por otra parte, desde el siglo XIII, se presenta a Juan recostado sobre Jesús durante el transcurso de la

⁴⁸ Vid. Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes* (Madrid: Istmo, 1998), 175-176. El retrato que hace Juan de Judas es bien distinto al realizado por los sinópticos. No hay una conspiración previa a la cena, ni recibe a cambio recompensa alguna. Más bien parece haber sido objeto de la elección de Jesús para traicionarle y así cumplir también lo escrito por los profetas: “Es aquel a quien le dé el bocado que voy a mojar. Y, mojando el bocado, lo toma y se lo da a Judas, hijo de Simón Iscariote. Y entonces tras el bocado entró en él Satanás. Jesús le dice, lo que vas a hacer, hazlo pronto” (13,17-18).

⁴⁹ Para más información sobre *La Pasión según Gamaliel* y el *Misterio de Santa Genoveva*, vid. Louis Réau, “L’ambon en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 39 (1943): 126.

⁵⁰ <https://www.ccma.cat/tv3/art-endins/sant-sopar-jaume-ferrer/fitxa/113946/>

Última Cena por diversos motivos, entre ellos el de preguntarle a Jesús, a raíz de la sugerencia de Pedro, quién será el traidor del que habla. Así, esta postura tiene su base en el Evangelio de Juan (13,23-25), pasaje en el que se narra la Revelación de Judas como traidor dentro de la Última Cena. Esta postura sería el único indicio visual que haría referencia al relato de la Revelación de la traición en la tabla de Solsona. Por tanto, si no se trata de una Última Cena ¿por qué Juan mantiene dicha postura? La respuesta reside en el hecho de que la tradición ha codificado la postura de Juan recostado en el pecho de Cristo, aunque no se trate de la Última Cena, incluyéndola en representaciones de otros ágapes. El fundamento de esta afirmación reside en diversas cuestiones como el hecho de que, a partir del siglo XIII, el Evangelio de Juan fue la fuente más utilizada en relación a la visualidad, llegándose incluso a realizar imágenes en las que solo aparecían Juan y Cristo en esta postura, como sucede en los vitrales de la Catedral de St. Etienne de Bourges (siglo XIII) o en el *Gruppe de Johannes Christus* atribuido al maestro de Suabia, escultura del 1320 conservada en el Museo Mayer van den Bergh de Amberes [Fig. 5].⁵¹ De la individualización y postura de estos dos personajes, Réau explica que “según los místicos, es el alma refugiándose en Cristo”.⁵² Otra fundamentación podría residir en *La Leyenda dorada*, donde el origen de esta postura se relaciona con el momento de las Bodas de Caná en donde Juan abandona a su futura esposa, María Magdalena, para ser seguidor de Cristo, tal y como aparece en *La vocación de San Juan*, una miniatura del siglo XIII que se constituye como una de las primeras imágenes de Juan y Jesús juntos y que representa dos escenas: Cristo llamando al discípulo Juan a dejar a su prometida para convertirse en su seguidor, y Juan apoyando la cabeza sobre el pecho de Jesús [Fig. 6].⁵³



Fig. 5. Maestro de Suabia, *Gruppe de Johannes Christus*, 1320, Museo Mayer van den Bergh, Amberes.



Fig. 6. Anselmus Cantuariensis, *La vocación de san Juan*, mediados del siglo XII, Salzburgo, Admont, Benediktinerstift (Abadía de Admont), Cod. 289, fol. 56r.

Igualmente, la confusión de la obra de Jaume Ferrer con una Última Cena podría darse también por la incursión de la ungidora, ya que así ocurre en un grupo de imágenes pertenecientes al mismo contexto: la pintura mural de la Iglesia de San Juan de Daroca (siglo XIV) [Fig. 7], el retablo de la Cartuja de Miraflores de Gil de Siloé (finales siglo XIV) [Fig. 8] y el retablo de la Iglesia parroquial de San Miguel Arcángel (Cuzcurrita de Río Tirón, La Rioja, siglo XV) [Fig. 9], deudor del anterior. En estas tres obras, no cabe duda de que se trata de una Última Cena, en concreto del tipo de la Revelación de Judas como traidor, siendo posible identificarlas como tal a partir de las cualidades expresivas que resultan significantes a la hora de identificar el tipo. En la pintura mural de la Daroca, Judas aparece robando el pescado de la mesa y, como en la tabla de Solsona, se sitúa en el plano inferior junto a María Magdalena ungiendo los pies de Cristo. En el Retablo de Burgos y en el relieve de la Rioja, aunque Judas no se encuentra a la misma altura que la Magdalena, sí que participa en el juego de gestos característicos del tipo iconográfico de la Revelación de Judas como traidor: Judas recibe el bocado de la mano de Cristo que lo delatará. En el retablo de Miraflores y en el relieve de la Rioja aparece como un sujeto pasivo frente a la bendición de Cristo que, con la mano derecha bendice y con la izquierda ofrece el trozo de pan mojado al traidor. De esta manera, se demuestra que la predela de Ferrer presenta unas cualidades expresivas y significantes en el personaje de Judas que no incluyen las comentadas anteriormente, sino que responden a los gestos que el traidor realizaría como protesta durante la Unción en casa de Lázaro.

⁵¹ Para más información sobre la postura recostada de Juan sobre Cristo relacionada con el comienzo de la utilización del Evangelio de Juan como fuente en la Edad Media vid. Trens, *La eucaristía...*, 57-58 y Rodríguez Velasco, “Tipos iconográficos...”, 122-125.

⁵² Réau, *Iconografía...*, 429

⁵³ *La Leyenda...*, Tomo I, 391.



Fig. 7. Detalle de pintura mural de la Iglesia de San Juan de Daroca, siglo XIV.



Fig. 8. Gil del Siloé, "Última Cena", *Retablo de la Cartuja de Miraflores*, 1496-1499, Burgos.



Fig. 9. Gil de Siloé y Diego de la Cruz, Retablo para la Iglesia parroquial de San Miguel de Cuzcurrita, La Rioja, finales siglo XV.

El tema de la Unción en Betania comienza a representarse tanto en Oriente como en Occidente hacia el siglo IX, tal como apunta Irene González, pero esta identifica la Santa de Cena de Solsona como una Última Cena, equiparándola a los ejemplos ya comentados. Su interpretación, aunque cercana en algunos aspectos a la que se realiza en el presente estudio, habla de una "contaminación iconográfica" del personaje de María Magdalena ungiendo los pies de Cristo en la Última Cena por diversos motivos: por ser el prelude de la Pasión y un vaticinio de la muerte de Cristo y, por lo tanto, un momento previo al embalsamamiento con perfumes; también por la relación de Judas con la mujer en el momento de la unción y su protesta ante el derroche de dinero y por

la importancia de la Magdalena como seguidora de Cristo. Esto último, según Irene González, demuestra que personajes importantes en la vida de Cristo como la Virgen o la misma María Magdalena podrían o deberían haber tenido cabida en la Cena Pascual de Jesús con sus apóstoles.⁵⁴

4.2. Rechazo de la representación como fusión de pasajes

Marcos y Mateo narran, en paralelo, la unción en Betania llevada a cabo por una mujer anónima (Mt 26,6-13; Mc 14,1-9). En el relato joánico se incluye una unción que tiene lugar también en Betania,

⁵⁴ González Hernando, "La unción de Cristo...", 77-96.

pero en este caso es realizada por parte de una mujer con nombre propio: María, hermana de Marta y Lázaro (Jn 12,1-9). Estas mujeres, así como la pecadora anónima del Evangelio de Lucas que también realiza una unción a Jesús mientras llora arrepentida por sus pecados, fueron unificadas por la tradición patristica bajo el híbrido de la Magdalena. En concreto, es a partir del sermón pronunciado por Gregorio Magno el año 591 que se oficializa a la Magdalena mítica: “A esta mujer, Lucas la llama una pecadora, Juan la nombra como María, y nosotros creemos que se trata de esa María de la que Marcos asegura que habían sido expulsados siete demonios”.⁵⁵

Oficializada por la exégesis patristica desde casi diez siglos antes de la realización de la obra de Jaume Ferrer, la Magdalena cuenta en el siglo XV con una larga trayectoria de representaciones como ungi-dora. En esta tradición, el episodio más representado es el que alude al Evangelio de Lucas, para denotar el carácter de pecadora de la mujer, siendo mayoritaria la representación en casa de Simón el fariseo. Existen también representaciones de la cena en Betania, especialmente del episodio narrado por Juan, para dar así visualidad a la diferenciación establecida por Jesús entre la vida activa y la vida contemplativa, representadas por Marta y María de Betania respectivamente. Si bien es cierto que la cena en Betania (ya se trate de las narraciones de Marcos y Mateo o la de Juan) preceden de manera directa al preludio de la Pasión de Jesús con la Última Cena, la presencia de la Magdalena no está atestiguada en la tradición cultural de la Última Cena, a excepción de las tres imágenes previamente mencionadas que suponen una variación y que, como se ha indicado, presentan el tipo de la Revelación del traidor. Por lo tanto, aunque exegéticamente la Unción en Betania y la Última Cena tienen su conexión por ser la primera preludio del inicio de la Pasión, visualmente no puede constatar-se dicha tradición sin la existencia del tipo de la Revelación de Judas como traidor.

4.3. La tabla de Solsona como la Unción en Betania

Una vez argumentadas las razones por las que no puede tratarse ni de la Última Cena ni de la fusión de pasajes, se exponen a continuación los motivos que afianzan el hecho de que se trata de la Unción en Betania. A pesar de no contar con la parte de la predela donde se vería la unción de los pies de Jesús por parte de la Magdalena, gracias a la tradición cultural convencionalizada se puede afirmar que María Magdalena estaría realizando este gesto, arrodillada bajo la mesa junto con el tarro de perfumes que suele llevar como atributo, tal y como se ha demostrado en páginas anteriores.

En relación a lo expuesto anteriormente para rechazar que se trate de una Última Cena, basta fijarse en las cualidades expresivas y significantes de los presentes para poder realizar la hipótesis de que se trata de la Unción en Betania: Judas señala a Jesús increpándole por el despilfarro de dinero que, a su parecer, está haciendo María Magdalena al ungir los pies de Jesús con perfumes caros. Cristo, presentado en la tabla de Solsona como juez, juzga los hechos acontecidos en Betania anunciado lo que sucederá poco después: “Porque a los pobres los tenéis siempre con vosotros, pero a mí no siempre me tenéis” (Mt 26,11). Así anuncia su próxima muerte y su preparación para el sepulcro, conocedor de que iba a ser traicionado, crucificado y que no dejarían que su cuerpo fuera preparado y embalsamado para la tumba. Cristo juez, en su segunda venida a la tierra juzgará en el Juicio Final a aquellos cuyas almas serán salvadas, como la de la Magdalena arrepentida que ruega el perdón de sus pecados y es redimida, y a las almas condenadas como la de Judas, avaro y ladrón que sin arrepentirse de la traición que está a punto de cometer será condenado.

La Unción en Betania entronca directamente con el inicio de la traición de Judas con los príncipes de los sacerdotes. En los evangelios se puede comprobar como ambos pasajes van unidos y son consecutivos. El caso de Mateo (26,6-16) es el más destacable dado que después de la unción en Betania en casa del leproso, se dice el precio por el que Judas vendió a Cristo: treinta monedas de plata. En cuanto al precio del unguento, es en Marcos (14,1-8) y Juan (12,5) donde se indica por cuanto podría haber sido vendido para dárselo a los pobres: trescientos denarios. Juan (12,4-6) indica que es Judas concretamente quien muestra su disconformidad con el despilfarro de dinero. En definitiva, las tres narraciones del pasaje de Betania dan conjuntamente los detalles necesarios para relacionarla con la traición posterior de Judas, como preludio de la Pasión. Por todo ello, si se atiende tanto a las relaciones imagen-texto así como a las cualidades expresivas y significantes, la obra realizada por Jaume Ferrer se corresponde con la Unción en Betania, quedando descartado que se trate del tema de la Última Cena así como la fusión de pasajes.

5. De la similitud al antagonismo

Una vez expuestos los motivos por los que se plantea la posibilidad de que la obra de Jaume Ferrer sea la Unción en Betania, en donde juega un papel fundamental la presencia de María Magdalena y su contraposición con Judas, se procede a realizar el análisis comparativo entre ambos personajes para demostrar lo anunciado al inicio de estas páginas: los rasgos que

⁵⁵ Gregorio Magno, *Homilia XXXIII, Lectio S. Evang. Sec. Luc. VII*, 36-50; PL LXXVI, 1239. Trad. Esp. Guinot, Jean-Nöel, “La tradición patristica...”, 24.

comparten ambos personajes son lo que les configura como antagonistas.

Ya se ha visto que el pecado principal de la Magdalena creada por la exégesis y las leyendas medievales era la lujuria, lo que no le impedía estar llena de los siete pecados capitales, como afirmaba Gregorio Magno. Del mismo modo, se ha mostrado que el principal pecado de Judas que le lleva a la traición es la avaricia, al que las leyendas le adjudican otros muchos pecados. En consecuencia, entre Judas y la Magdalena se representa la *saligia*, término que encierra, a través de sus letras, los siete pecados capitales –*superbia, avaritia, luxuria, ira, gula, invidia, acedia*– de los que brotan el resto de actos pecaminosos no mortales.⁵⁶ Con ambos personajes, tanto predicadores como fieles, podían ver condesados los siete vicios capitales que les alejarían de la acción salvífica. No obstante, los principales pecados que caracterizan a cada uno de los personajes –la lujuria a la Magdalena, la avaricia a Judas– no son elegidos gratuitamente, sino que en ello entran en juego cuestiones de género. Jane Schaberg afirma, a la hora de interpretar los siete demonios de María Magdalena, que con ello surge “la gran oportunidad de imaginación: ¿qué clase de demonios tendría una mujer? De índole sexual, por supuesto”.⁵⁷ Propio del pensamiento androcéntrico y patriarcal de la tradición judeocristiana, las mujeres quedaban asociadas a “los peligros y la degradación de la carne”.⁵⁸ En ello jugaba un papel fundamental el aspecto físico de las mujeres y, en concreto, de la Magdalena previa a su conversión, quien por su belleza, coquetería y alarde de cualidades físicas, además de sus riquezas, se había entregado a la “vida disoluta” y a los “apetitos carnales”, tal como se indica en *La Leyenda Dorada*.⁵⁹ Aunque los hombres también participaban del pecado de la lujuria, es la avaricia o codicia el pecado masculino por excelencia, siendo así representado en diferentes relieves como un hombre con una bolsa colgada al cuello, mientras que la lujuria es representada como una mujer que ve atacados sus pechos y

sexo por serpientes en diversos relieves.⁶⁰ Asimismo, la visualidad de los pecadores, al menos en el caso de María Magdalena y Judas en los siglos medievales, se realizaba, con frecuencia, por medio de la representación de los demonios, de manera concordante con las fuentes de ambos personajes.

La imagen de la Magdalena como poseída por el demonio procede del relato lucano (8,2) en su presentación de la mujer como “María, llamada Magdalena, de la que había salido siete demonios”. A partir de este versículo, la patrística elaboró toda una exégesis que tuvo como consecuencia la consideración de María Magdalena como pecadora sexual. A pesar de la insistencia patrística de esta posesión, resulta difícil encontrar representaciones de la misma. Un ejemplo se encuentra en las vidrieras de la Catedral de Bourges (inicios del siglo XIII) [Fig. 10] donde, en el panel dedicado a la vida de la pecadora, se representa el momento del exorcismo, mostrando la salida de los siete demonios, de morfología animalésca, del cuerpo de la mujer gracias a la capacidad sanadora y de obrar milagros de Jesús. Un siglo después, Giovanni da Milano representa a los demonios de la Magdalena en los frescos de la Iglesia de la Santa Croce de Florencia [Fig. 11]. En este caso los demonios quedan lejos del cuerpo de la pecadora arrepentida, representados en la franja superior de la imagen alzando el vuelo para mostrar que ya han sido expulsados del cuerpo de la mujer. Se trata, en este caso, de demonios alados que combinan formas antropomórficas con cornamentas y colas de reptil. En el siglo XV, esta vez en un Libro de Horas, aparece otra representación del exorcismo, más parecida a la de las vidrieras de Bourges que a la representación de Florencia: María Magdalena, vestida como una dama de la época, se encuentra junto a Jesús en el momento en el que un gran número de demonios, presentados también como oscuros seres alados, salen por distintos orificios de su cuerpo, especialmente por su boca y por debajo de sus ropajes.⁶¹

⁵⁶ Soto Rábanos, José María, “Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la baja edad media hispana”, *Hispania Sacra*, 58: 413-417.

⁵⁷ Schaberg, *La resurrección...*, 123-125.

⁵⁸ Warner, Marina, *Alone of All Her Sex* (Nueva York: Knopf, 1976), 225-226.

⁵⁹ *La Leyenda...*, Tomo 1, 384.

⁶⁰ Vid. los ejemplos de los avaros representados como hombres con bolsas colgadas en sus cuellos que incluye Aragonés Estella, Esperanza, *La imagen del mal en el románico navarro* (Navarra: Institución Príncipe de Viana, 1996), 152.

⁶¹ Monzón Pertejo, Elena, “La posesión demoniaca como protesta inconsciente de género: los siete demonios de María Magdalena en la teología feminista y la cultura (audio)visual”, en Escosura Balbás, M^a Cristina et. al. (eds.), *Blame it on the Gender. Identities and transgressions in Antiquity* (London: BAR Publishing, 2020): 91-100.

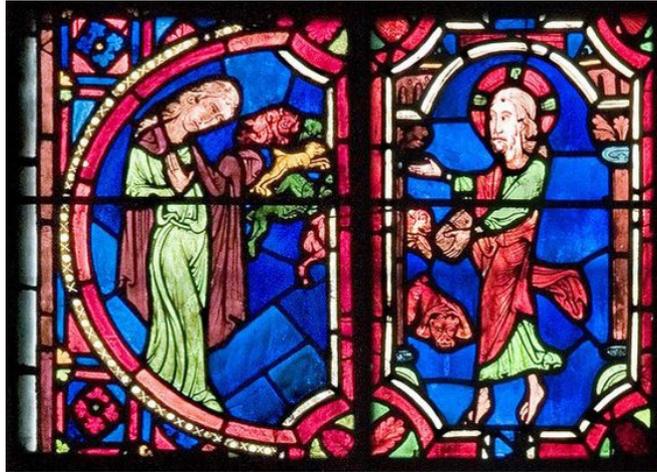


Fig. 10. Vidriera Catedral de Bourges, siglo XIII.

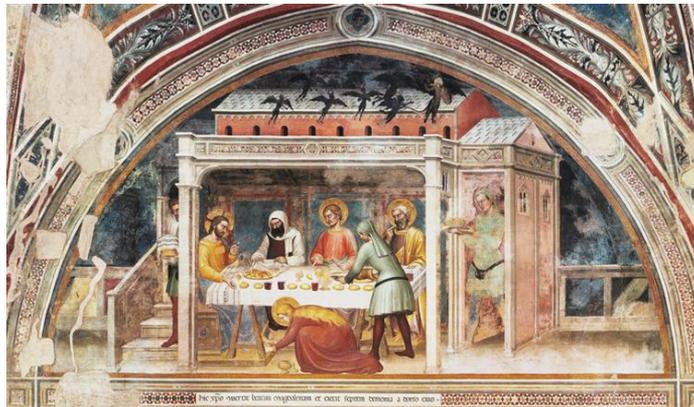


Fig. 11. Giovanni da Milano, "María Magdalena en casa de Simón" (detalle), Cappella Rinuccini, ca. 1370, Iglesia Santa Croce, Florencia.

Por su parte, la representación del binomio Judas-diablo aparece por primera vez en los evangelios cuando Judas conversa con los príncipes de los sacerdotes. En los frescos de la Capilla Scrovegni en Padua (1303), Giotto representa a Judas hablando con los príncipes judíos, acordando el precio por el que estaba dispuesto a entregar a Cristo, con un demonio negro de gran tamaño en su espalda que le instiga a cometer la traición [Fig. 12]. Mucho más frecuente fue la representación de Judas asociado al demonio en el transcurso de la Última Cena. El *Speculum Humanae Salvationis* (siglo XIV) [Fig. 13] fue la imagen origen de esta variante de la Revelación de Judas como traidor con la presencia del demonio. De las mismas fechas, 1363-1365, es la *Santa Cena* de Jaume Serra perteneciente al *Retablo de la Mare de Déu* [Fig. 14], donde Judas aparece con el diablo asentado en su interior, de gran tama-

ño, realizando los mismos movimientos que él.⁶² Es en las leyendas medievales, ya comentadas previamente, donde se concilian las distintas versiones, narradas por Mateo (27,5) y en los Hechos de los apóstoles (1,18), de la muerte de Judas en una sola, siendo esta fusión la que pasa a la visualidad de la muerte de Judas ahorcado, con las tripas desparrahadas y el demonio extrayendo de estas su alma. Los Padres de la Iglesia condenaron el suicidio de Judas. Juan Crisóstomo indica que Judas habría podido redimirse de su traición mediante la penitencia, pero al suicidarse cometió el pecado más grave que le privó de salvarse: "lo que no tiene perdón, lo que fue obra del espíritu maligno fue ahorcarse. El espíritu maligno se adelantó a quitarle todo sentimiento de penitencia".⁶³ De la misma manera, Jerónimo sentencia que "al primer crimen [la traición], agregó el de su propio suicidio".⁶⁴

⁶² Otros ejemplos de la aparición de Judas con el demonio en la Última Cena: Cosimo Roselli, *La Santa Cena*, Capilla Sixtina, 1481-1482, Vaticano y *Weltchronik* de Rudolf von Ems, *Ms. 33*, fol. 286v., c. 1400-1410, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles.

⁶³ Juan Crisóstomo, *Homilias sobre el Ev. De Mateo*, 85, 2. Trad. Esp. BCPI, vol.1b, 334.

⁶⁴ Jerónimo, *Comentario al Ev. De Mateo*, 4, 27, 5. Trad. Esp. BCPI, vol.1b, 335.



Fig. 12. Giotto, "Judas recibiendo el pago por la traición", Capilla Scrovegni, 1303, Padua.

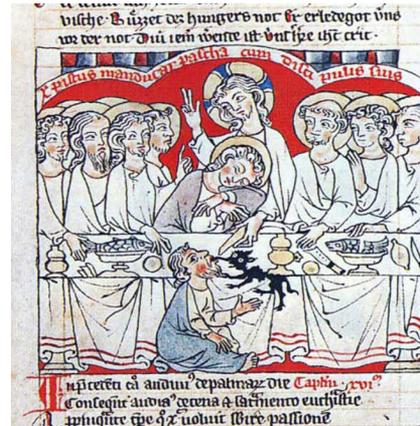


Fig. 13. *Speculum humanae salvationis*, siglo XIV.



Fig. 14. Jaume Serra, Predela del *Retablo de la Mare de Déu*, siglo XIV, MNAC, Barcelona.

Tras lo comentado, surge aquí una diferencia cuantitativa en lo que respecta al número de representaciones de ambos personajes como endemoniados: mientras que la presencia visual del demonio en las representaciones de Judas es más que abundante, en el caso de María Magdalena son contadas las ocasiones en las que los demonios que la poseían son representados. La explicación más evidente a esta diferencia cuantitativa reside en el hecho de que como María Magdalena sí que fue exorcizada, la importancia de su exorcismo no recae tanto en su posesión, sino que el protagonismo se desplaza a la capacidad sanadora de Jesús, su misericordia y a la conversión de la mujer. Por el contrario, Judas, aunque en varias ocasiones es animado a confesar, mantuvo la senda del pecado y, por tanto, su vinculación con el demonio. En definitiva, aunque ambos personajes comparten el hecho de ser pecadores y de estar poseídos por el demonio, sus destinos varían enormemente: mientras que María Magdalena acabará como santa, Judas será condenado.

6. Confesión, penitencia y comunión

Hasta ahora se ha mostrado que Judas y María Magdalena comparten no sólo el espacio visual a nivel compositivo, sino también una vida de pecados y demonios. La idea de los vicios o malos pensamientos tiene su origen antes de la era cristiana, en Grecia. No obstante, fue el pensamiento cristiano el que desarrolló y difundió dicha idea de una manera generalizada. El pecado, en el primer cristianismo, tuvo también sus raíces en el judaísmo, con los Diez Mandamientos como principal referencia. Ya dentro de la literatura cristiana, fueron las tentaciones de Cristo en el desierto (Mt 4,1-11 y Lc 4,1-12) los principales textos a partir de los que desarrollar los fundamentos del pecado. Dentro de toda esta tradición, es a partir de la Primera Carta de Juan donde se encuentra la distinción entre los pecados mortales y aquellos que no lo son (1 Juan 5,16-17). Tertuliano (ca. 160- ca. 220) es el que realiza la distinción entre los pecados que se cometen diariamente, como los que atañen a

cuestiones de ira y de mentiras, y los que comportan una gravedad extrema, como el asesinato, la idolatría, la blasfemia, la fornicación... Con ello, Tertuliano comienza a asentar las bases del desarrollo posterior. Por su parte, Agustín de Hipona (354-430), a partir de 1 Juan 2,16, señaló que las tres principales tentaciones eran la gula, la avaricia y el orgullo. La discusión en época de San Agustín se centró en qué pecado era más importante, si el orgullo o la avaricia. Recurriendo a las Escrituras, el pensador de Hipona reconoció que ambos pecados tenían su fundamento: basándose en Eclesiastés 10,13, el origen de todos los pecados recaería en el orgullo, mientras que a raíz de la lectura de 1 Timoteo 6,10, el origen sería la avaricia por el dinero. Para resolver esta situación, San Agustín traza relaciones entre ambos pecados señalando que el principal y primigenio es el que él denomina como *concupiscence*, en cuyo interior se encuentra el orgullo entendido como una de las principales reacciones contra Dios. Así, el orgullo con San Agustín se erige como origen del resto de pecados.⁶⁵

No obstante, fue el monje Evagrio el Póntico (345-399) el sistematizador de los ocho pecados capitales, aunque refiriéndose a ellos como malos pensamientos instigados por el diablo: la gula, la lujuria, la avaricia, la ira, la tristeza, la acedia, la vanagloria y la soberbia. Sería ya en el siglo VI con Gregorio Magno (ca. 540-604) y su intensa creencia en el infierno, cuando los pecados quedaron fijados en siete. Gregorio Magno indicó que el ser humano vive en una continua tensión entre hacer el bien dictado por Dios y alejarse de sus propios deseos y tentaciones, alentados por el diablo. En *Moralia sive Expositio in Job*, describe los siete pecados capitales que nacen, todos ellos, del orgullo, descrito como el líder del ejército del diablo. Gregorio explicó la relación existente en unos y otros pecados: el orgullo es el primer vicio que da lugar a la soberbia que está íntimamente relacionada con la envidia que produce ira, y así consecutivamente con la avaricia, gula y lujuria. Por tanto, es desde Gregorio Magno que quedan establecidos los siete pecados capitales que mantendrá la Iglesia medieval.⁶⁶

Es especialmente a partir del cuarto Concilio de Letrán de 1215, cuando los siete pecados capitales terminan de quedar asentados. En dicho Concilio quedaron fijadas también otras cuestiones que venían de tiempos anteriores pero que no se oficializaron hasta ese momento: la confesión, la penitencia y la comunión. Un siglo antes, en el XII, se inició el intento de concretar el número de sacramentos, así como la noción misma del término. Así, el número siete, por su simbolismo específico, fue considerado como el que debía regir el número de sacramentos,

estableciéndose de este modo el septenario. En este ambiente, el sacramento fue considerado como “signo conmemorativo del pasado (la pasión de Jesús), signo demostrativo del fruto producido por nosotros (la gracia) y signo profético (pre-anuncio de la gloria futura”. Aunque con estos precedentes, es en el IV Concilio Lateranense donde quedan establecidos los sacramentos de manera documental a partir de los 71 cánones surgidos de dicho enclave. En concreto, el canon 21 incorporaba la obligación de la confesión y la comunión anual para todos los fieles. Así, la penitencia quedó instituida como el sacramento “en torno al cual gira la vida moral de los fieles y la acción pastoral de la Iglesia”.⁶⁷ En consecuencia, los pecados capitales dejan de estar circunscritos al ámbito monástico y eclesial para formar parte de la cotidianidad de todos los fieles. Con este objetivo se instruyó a los miembros del clero para que, conociendo los pecados capitales facilitados por la regla nemotécnica previamente explicada, pudieran organizar tanto los sermones, como las confesiones y las penitencias adjudicadas.

Dentro de esta cultura del pecado, el arrepentimiento, la confesión y la penitencia, elaborada fundamentalmente desde el siglo XIII, jugaron un papel esencial los escritos pastorales, en los que el pecado es el protagonista. Dentro de esta literatura se encuentran los manuales de confesión, en clara vinculación con el sacramento del perdón instituido en el mencionado Concilio. Es, precisamente, a partir del siglo XIII cuando la figura de María Magdalena empieza a decantarse por la vertiente de la penitencia, como consecuencia de la gran preocupación de la Iglesia medieval por el pecado y el arrepentimiento, configurándose como una de las santas penitentes más importantes a partir de este momento. María Magdalena no sólo era la pecadora redimida, fiel seguidora de Jesús y modelo máximo de penitencia, sino que también se constituyó como ejemplo del sacramento de la comunión, tal y como indica *La Leyenda Dorada*: tras treinta años de penitencia, la Magdalena, antes de morir, es llevada por los ángeles al oratorio de san Maximino donde recibirá “en comunión el cuerpo y sangre de Cristo, recibidos por ella en su boca, mientras sus ojos se le inundaban de lágrimas”.⁶⁸ De este modo, María Magdalena se convierte en *exemplum* de arrepentimiento, confesión, penitencia y comunión, siendo utilizada en numerosos sermones de la época, no sólo de la Corona de Aragón sino también en el resto de la Península Ibérica, como se aprecia en los tratados morales del siglo XV en los que “se recurre a María Magdalena para exponer los requisitos que debe poseer este sacramento [el de la confesión] para que sea válido: la superación de la vergüenza al

⁶⁵ Tilby, Angela, *The Seven Deadly Sins: Their Origin in the spiritual teaching of Evagrius the Hermit* (New York: SPCK, 2013), 21-47.

⁶⁶ Tilby, *The Seven Deadly Sins...*, 21-47. Cfr. Carrasco Manchado, Ana Isabel, “Sentido del pecado y clasificación de los vicios”, en López Ojeda, Esther (coord.), *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2011), 51-80.

⁶⁷ Soto Rábanos, “Visión y tratamiento...”, 413-417.

⁶⁸ *La Leyenda...*, Tomo I, 388.

declarar los pecados, la contrición y la penitencia”.⁶⁹ Así sucede también en el resto del occidente medieval, como por ejemplo la península itálica, para la que Katherine L. Jansen realiza un minucioso estudio sobre esta cuestión a partir de las predicaciones de los órdenes mendicantes.⁷⁰

En la Corona de Aragón, destacan los sermones de San Vicente Ferrer, que aluden tanto a María Magdalena como a Judas. Respecto a este último, el predicador valenciano, en sus *Sermones de Quaresma*, hace una síntesis de la vida del traidor incluyendo información de *La Leyenda Dorada*: “*Judes Iscariot havia mort son parte, e havia jagut amb sa mare, e Jesucrist perdonà-li tots sos pecats, e pres-lo en deixeble e apòstol, e com fos ignorant, li donà ciencia, e que pogués il·luminar cecs; e lo traïdor, per bé, reté mal*”.⁷¹ En lo referente a María Magdalena, Ferrer la denomina, en su etapa previa a la conversión como “*filla del dyable*” y como “*la enamorada de Jesuchrist*” tras su arrepentimiento, al tiempo que destaca su gran belleza.⁷² Asimismo, en su sermón sobre María Magdalena, estudiado en profundidad por David J. Viera, el dominico señala los caminos para alcanzar la salvación, enfatizando el de la penitencia, vinculado al arrepentimiento de la Magdalena, personaje conocido por los fieles de la época gracias a los numerosos sermones, la tradición oral de las leyendas alrededor de su vida y la visualidad de la misma. Vicente Ferrer describía así las etapas de la vida de la Magdalena: “*en la vida de santa Maria Magdalena yo he trobades V punts...; conversació criminosa...; conversió virtuosa...; perfectió Graciosa...; predicació fructuosa...; contemplació gloriosa*”. El dominico valenciano no sólo acudía a los relatos evangélicos, las leyendas y la patrística, sino que incluía también aspectos de su época para enfatizar el aspecto didáctico y moral de sus palabras.⁷³

Por otra parte, Joan Roís de Corella, escritor posterior a San Vicente Ferrer, en su obra *El Cartoixà*, recoge también el tema del incesto relacionándolo con que el dinero que Judas robaba era para su mujer y sus hijos: “*Diu sant Agostí que a la muller e fills donava les almoynes dels pobres*”.⁷⁴ Asimismo expone, recogiendo material de las tradiciones legendarias, que la avaricia de Judas mostrada durante el pasaje de la unción en Betania, narrada por Juan, fue una de las causas que desencadenó la traición a Cristo con la visita a los príncipes de los sacerdotes:

Per més de trescents diners aquest engüent se podia vendre hi lo preu esser donat a pobres. Ací mos-

*tra la ocasió que pres de la vendició iniqua, quant per trenta diners vené son Déu, Senyor e mestre, que alguns opinen que, de les almoynes que al Senyor donaven, manava lo Senyor a Judes, qui les rebia, que la dècima part ne donàs als pobres, la qual dècima Judes furtava, e axí, de trecents diners li'n romanien trenta.*⁷⁵

7. Conclusiones

Una vez realizado un recorrido tanto individual como conjunto de los personajes de María Magdalena y de Judas, así como argumentos suficientes para rechazar la obra de Jaume Ferrer como una Última Cena, se puede dar respuesta a los objetivos e hipótesis que se planteaban al inicio de este artículo. Gracias al estudio de las fuentes, de las cualidades expresivas y significantes, así como el recurso a la tradición cultural convencionalizada como principio corrector, se constata que la obra de Jaume Ferrer no es una Última cena con la incursión de la ungidora, sino de la Unción en Betania, único momento en el que María Magdalena y Judas tienen conexión. Así, analizados los relatos de Betania se puede concluir que sería el Evangelio de Juan el más concordante con lo representado por Ferrer, siendo el pasaje joánico el único en el que Judas se muestra particularmente contrariado por el derroche de dinero que realiza la ungidora, como también afirman las leyendas medievales estudiadas. Además, en la narración de Juan, la unción realizada por María la hermana de Lázaro en casa de éste, se centra en los pies de Cristo y no en la cabeza, tal como la realiza la Magdalena en la tabla del Museo de Solsona.

Al mismo tiempo, el hecho de que Jesús sea presentado como Cosmocrator confirma la premisa planteada en relación a la salvación o condena de las almas en el Juicio Final durante la segunda parusía. Retomando lo dicho por Trens, Cristo aparece con el globo del mundo, que ha redimido y un día juzgará, quedando bajo su mano Judas, representando el camino del pecado sin arrepentimiento que le llevará a la condenación de su alma.⁷⁶ Bajo su mano derecha, en actitud de bendecir, se sitúa María Magdalena que, tal y como se ha señalado, después de una vida de pecado, se arrepintió y escogió el camino de la penitencia para ser redimida, llegando a ser santificada y convirtiéndose en divulgadora de la palabra de Dios. Juan Francisco Lorente, de la misma manera que el autor anterior, matiza que, la predela de Solsona tiene un “cariz simbólico” al presentar a Judas y María Magdalena en el mismo plano frente a fren-

⁶⁹ Español, Francesco y Fité, Francesc (eds.), *Hagiografía Peninsular en els Segles Medievals* (Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008), 20-21.

⁷⁰ Jansen, *The Making...*, 199-208.

⁷¹ Ferrer, Vicente, *Sermones de Quaresma*, edición de Sanchis Guarner, Manuel (Valencia: Albatros, 1995, año 1413), vol.2, 113.

⁷² Toldrà i Vilardell, Albert, “Mes filles! La dona als sermons de sant Vicent Ferrer”, *Revista valenciana de Filologia*, III, (2019), 441-442.

⁷³ Viera, David J., “Vincent Ferrer’s Sermon on Mary Magdalen: a Technique for Hagiographic Sermons”, *Hispanófila*, 101 (1991), 61-66.

⁷⁴ Furió Vayà, Joan Maria, *El Terç del Cartoixà de Joan Roís de Corella, edició i estudi*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de València, 2015, 625-631.

⁷⁵ Furió Vayà, *El Terç...*, 625-631.

⁷⁶ Trens, *La eucaristia...*, 94-95.

te bajo un Jesús que juzga salvando o condenando a los fieles.⁷⁷ Irene González, aunque identificando la obra de Ferrer como Última Cena, interpreta que el tema representado en la predela serviría, en el momento en el que fue concebido, para recordar al fiel la importancia del arrepentimiento y el perdón de los pecados como paso previo a la redención al final de los tiempos.⁷⁸ Se trata pues de una “representación moralizada”⁷⁹ que junto a los sermones, predicaciones y literatura de la época mostrarían a los fieles los dos caminos que podrían tomar en sus vidas, dos vías que, aunque puedan parecer similares como las de la Magdalena y Judas, pueden desembocar en dos finales distintos dependiendo de una acción clave, el arrepentimiento y la confesión. Resulta paradójico que estos autores, quienes de forma acertada reconocen a Cristo como Cosmocrator, identifiquen la obra de Jaume Ferrer como Última Cena ya que, presentar a un Cristo como juez resulta más afín al tipo iconográfico de la Unción en Betania como se pretende enfatizar en este texto, además del resto de cuestiones argumentadas a lo largo de estas páginas.

Además de la importancia de los sermones y de los textos religiosos tratados en el punto anterior, no se puede perder de vista que la obra objeto de estudio es una tabla de grandes dimensiones que probablemente fuese la predela de un gran retablo. Los retablos, formatos predilectos de los encargos que llegaban a los talleres medievales, ejercían una importante función en lo referente a la instrucción de los fieles más allá de sus aspectos artísticos. Así, los programas incluidos en los retablos “traducen una acrisolada trama de ideas que van mucho más allá del simple tributo devocional a un personaje sagrado o de la pura evocación visual de temas extraídos de las Escrituras”.⁸⁰ En consecuencia, los retablos ejercían también la función de trasladar las creencias e ideas de la época en que fueron creados siendo, para la época en que fue realizada la tabla de Solsona, “la remisión de culpas junto con el deseo de salvación personal dos de los principales motivos” que daba lugar a estas representaciones.⁸¹ Como señala José María Soto Rábanos: “los fieles, en efecto, son bombardeados día a día, minuto a minuto, con normas y consejos sobre el modo de conducirse” y en este objetivo de la salvación personal “la confesión oral

representa el rendimiento anual de cuentas”, seguido de la penitencia adecuada al pecado realizado.⁸² En este sentido, hay que tener en cuenta que la obra de Ferrer, antes de ser trasladada al Museo Diocesano y Comarcal de Solsona, estaba ubicada en la Iglesia de Santa Constança de Linya, punto de peregrinaje hacia Santiago de Compostela por la llamada Ruta de Sant Jaume. Este camino fue utilizado por peregrinos procedentes mayoritariamente de la Provenza y de la Península itálica especialmente tras la conquista cristiana de Zaragoza a principios del siglo XII.⁸³ Por ello, Ferrer a representado a San Jaime ataviado de forma anacrónica a la vivió Jesús. Este apóstol, con rostro similar al de Cristo, porta un sombrero con la vieira propia de los peregrinos, creando el nexo entre la narración evangélica y el momento de realización de la predela, de manera que este retablo ampliaría su función didáctica más allá de los fieles de la zona, incluyendo también a los peregrinos que se dirigían a Santiago. Con ello, se refuerza todavía más la consideración de la obra como la Unción en Betania y el destino de las almas bajo la mano de Cristo juez.

En definitiva, tanto Judas como María Magdalena fueron configurados en las fuentes medievales de manera que pudieran responder a la necesidad de la Iglesia de dotar a los fieles de ejemplos a seguir o evitar. María Magdalena queda construida como pecadora redimida, convirtiéndose en la segunda mujer más importante después de la Virgen, *exemplum* en los sermones de Vicente Ferrer y otros muchos; mientras que Judas aglutina todos los pecados, añadiendo a cada paso de su vida de un pecado más, haciendo imposible empatizar con él y augurándole indudablemente un final de condenación. Estas leyendas hagiográficas fueron constantes en la Edad Media fruto del interés de los fieles por contar con más detalles de las vidas de los santos a los que veneraban o sobre los personajes de los que la Biblia no aporta apenas información, funcionando ambos personajes como ejemplos perfectos, por sus similitudes y destinos divergentes, para los intereses de la Iglesia y el entendimiento de los fieles. Gracias a la función antagónica de ambos personajes, así como al resto de aspectos explicados a lo largo de estas páginas, se plantea como más que probable que la representación de Jaume Ferrer sea una Unción en Betania y no una Última Cena.

8. Bibliografía

Albisson, Mathilde, “El flos sanctorum castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios posttridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura”, en Christoph Strosetzki (coord.). *Perspectivas*

⁷⁷ Esteban Lorente, *Tratado de Iconografía...*, 237.

⁷⁸ González Hernando, “La unción de Cristo...”, 77-96.

⁷⁹ Trens, *La eucaristía...*, 95

⁸⁰ Molina i Figueras, Joan, *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana* (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999), 11-12.

⁸¹ Molina i Figueras, *Arte, Devoción...*, 11-12.

⁸² Soto Rábanos, “Visión y...”, 413-417.

⁸³ Claramunt Rodríguez, Salvador y Bertran Roigé, Prim, “El Camino de Santiago en Cataluña”, *Medievalismo*, 20 (2010), 11-52.

- actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*, 22 (1), Münster: Westfälische Wilhelms-Universität Münster (2019): 53-65.
- Alcolea i Blanch, Santiago; Gudiol, Josep, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona: Ediciones polígrafa S.A, 1986.
- Alejos Morán, Asunción, *La Eucaristía en el arte valenciano*, Tomo 1, Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació, Cuadernos de arte, 1977.
- Aragonés Estella, Esperanza, *La imagen del mal en el románico navarro*, Navarra: Institución Príncipe de Viana, 1996.
- Bernabé, Carmen, *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Estella: Verbo Divino, 1994.
- Burnet, Régis, *L'évangile de la trahison: Une biographie de Judas*, Paris: Seuil, 2008.
- Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, 1998.
- Carrasco Manchado, Ana Isabel, "Sentido del pecado y clasificación de los vicios", en López Ojeda, Esther (coord.), *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2011, 51-80.
- Claramunt Rodríguez, Salvador y Bertran Roigé, Prim, "El Camino de Santiago en Cataluña", *Medievalismo*, 20 (2010): 11-52. Recuperado a partir de: <https://revistas.um.es/medievalismo/articulo/view/141401> [consulta: 8/03/2021]. DOI: <https://doi.org/10.6018/medievalismo>
- Cortés Guadarrama, Marcos Ángel, *El Flos Sanctorum con sus etimologías. Edición y estudio*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Oviedo, 2010.
- Recuperado a partir de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-flos-sanctorum-con-sus-etimologias-edicion-y-estudio/> [consulta: 22/03/2021].
- Español, Francesco y Fité, Francesc (eds.), *Hagiografía Peninsular en els Segles Medievals*, Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2008.
- Esteban Lorente, Juan Francisco, *Tratado de iconografía*, Madrid: Istmo, 1995.
- Ferrer, Vicente, *Sermons de Quaresma*, edición de Sanchis Guarner, Manuel, Valencia: Albatros, 1995, año 1413, vol.2.
- Fité i Llevot, Francesc, "Jaume Ferrer, pintor de la seu de Lleida, i la confecció de draps imperials", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006): 67-80. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/locus.161>
- Furió Vayà, Joan María, *El Terç del Cartoixà de Joan Roís de Corella, edició i estudi*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de València, 2015. Recuperado a partir de: <https://roderic.uv.es/handle/10550/50025> [consulta: 26/04/2021].
- García Mahiques, Rafael, *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol.2, Madrid: Encuentro, 2009.
- Guinot, Jean-Nôel, "La tradición patristica", en Auberger, Jean-Baptiste, Beaudé, Joseph *et al.*, *Figuras de María Magdalena*, Estella: Verbo Divino, 2008, 15-50.
- González Hernando, Irene, "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, 14 (2015): 77-96.
- Harrison, Charles; Fascina, Francis y Perry, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo XX*, Madrid: Akal, 1998.
- Haskins, Susan, *María Magdalena, Mito y metáfora*, Barcelona: Herder, 1996.
- Hobgood-Oster, Laura, *Holy Dogs and Asses: Animals in the Christian Tradition*, University of Illinois Press, Urbana – Chicago, 2008. DOI: <https://doi.org/10.1086/606089>
- Jansen, Katherine, *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton: Princeton University Press, 2001. DOI: <https://doi.org/10.2307/3654465>
- Maisch, Ingrid, *Between Contempt and Veneration... Mary Magdalene. The Image of a Woman through the Centuries*, Collegeville: The Liturgical Press, 1998.
- Mocholí Martínez, M. Elvira, "'In altum mittis radices humilitatis'. Un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza", *De Medio Aevo*, 8, (2019): 119-146. DOI: <https://doi.org/10.5209/dmae.66817>
- Molina i Figueras, Joan, *Arte, Devoción y Poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1999.
- Montesinos Castañeda, María, "Los fundamentos de la visualidad de la Templanza. Formación de su tipología iconográfica hasta el siglo XIV", *De Medio Aevo*, 9, (2020): 161-175.
- Monzón Pertejo, Elena, "¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI", *Boletín de Arte*, 40 (2019): 195-206. DOI: [10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5689](https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5689)
- Monzón Pertejo, Elena, "La posesión demoniaca como protesta inconsciente de género: los siete demonios de María Magdalena en la teología feminista y la cultura (audio)visual", en Escosura Balbás, María *et al.* (eds.), *Blame it on the Gender: Identities and transgressions in Antiquity*, Oxford: BAR Publishing (2020): 91-100. DOI: <https://doi.org/10.30861/9781407357348>.
- Morales Muñiz, María Dolores, "El simbolismo animal en la cultura medieval", *Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, 9 (1996): 229-255. DOI: <https://doi.org/10.5944/etfiii.9.1996.3607>
- Oden, Thomas y Hall, Christopher (dirs.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento*, edición de Merino Rodríguez, Marcelo, vol.2, Madrid: Ciudad Nueva, 2000.
- Oden, Thomas y Hall, Christopher (dirs.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento*, edición de Merino Rodríguez, Marcelo, vol.1b, Madrid: Ciudad Nueva, 2006.

- Oden, Thomas y Hall, Christopher (dirs.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento*, edición de Merino Rodríguez, Marcelo, vol.3, Madrid: Ciudad Nueva, 2006.
- Oden, Thomas y Hall, Christopher (dirs.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Nuevo Testamento*, edición de Merino Rodríguez, Marcelo, vol.4b, Madrid: Ciudad Nueva, 2013.
- Paffenroth, Kim, *Judas: Images of the Lost Disciple*, Louisville-London: Westminster John Knox Press, 2001.
- Puig Sanchís, Isidro, *La pintura gótica del siglo XV en les terres de Lleida. La saga de los Ferrer*, (Tesis Doctoral inédita), Universitat de Barcelona, 1999.
- Réau, Louise, “L’ambon en émail de Nicolas de Verdum à Klosterneuburg”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 39 (1943): 103-146.
- Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, Tomo 1, vol.2, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- Riaño, Peio H., *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?*, Madrid: Capitán Swing, 2020.
- Ricci, Carla, *Mary Magdalene and many others. Women who followed Jesus*, Minneapolis: Fortress Press, 1994.
- Sánchez Morillas, Beatriz, *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*, (Tesis Doctoral inédita), Universidad de Sevilla, 2014. Recuperado a partir de: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/2500/maria-magdalena-detestigo-presencial-icno-de-penitencia-en-la-pintura-de-los-siglos-xiv-xvii/> [consulta: 26/04/2021].
- Schaberg, Jane, *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento Cristiano*, Estella: Verbo Divino, 2008.
- Soto Rábanos, José María, “Visión y tratamiento del pecado en los manuales de confesión de la baja edad media hispana”, *Hispania Sacra*, 58 (118), (2006): 411-447. DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2006.v58.i118.12>
- Tilby, Angela, *The Seven Deadly Sins: Their Origin in the spiritual teaching of Evagrius the Hermit*, New York: SPCK, 2013.
- Toldrà i Vilardell, Albert, “Judes a l’Edat Mitjana”, *Afers, full de recerca i pensament*, 45 (2003): 447-462. DOI: [10.7203/SCRIPTA.12.13669](https://doi.org/10.7203/SCRIPTA.12.13669)
- Toldrà i Vilardell, Albert, “Judes-Èdip en l’edat Mitjana”, *Scripta: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 12 (2018): 143-151. DOI: [10.7203/scripta.12.13669](https://doi.org/10.7203/scripta.12.13669)
- Toldrà i Vilardell, Albert, “Mes filles! La dona als sermons de sant Vicent Ferrer”, *Revista valenciana de Filologia*, III (2019): 433-455. DOI: <https://doi.org/10.28939/rvf.v3i0.73>
- Trens, Manuel, *La eucaristía en el arte español*, Barcelona: Aymá, 1952.
- Velasco, María Rodríguez, “Tipos iconográficos en la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, 16 (2016): 119-142. Recuperado a partir de: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2016-12-28-_ltima%20Cena.pdf [consulta: 02/02/2021].
- Viera, David J., “Vincent Ferrer’s Sermon on Mary Magdalen: a Technique for Hagiographic Sermons”, *Hispanófila*, 101 (1991): 61-66. DOI: <https://doi.org/10.3989/aem.2010.v40.i1.309>
- Vorágine, Santiago de la, *La Leyenda Dorada*, edición de Macías, Fray José, Madrid: Alianza, 2017, año 1260-1267, vol. 2.
- Walker-Meikle, Kathleen, *Medieval Pets*, Woodbridge: The Boydell Press, 2012. DOI: <https://doi.org/10.6018/j/241581>
- Warner, Marina, *Alone of All Her Sex*, Nueva York: Knopf, 1976.

9. Fuentes

- Biblia de Jerusalén*, Bilbao: Desclée De Brouwer, 2018.
- Leyenda de los Santos: (que vulgarmente Flos Santorum llaman): agora de nuevo emprendida, y con gran estudio y diligencia extendida y declarada, y a la perfección de la verdad trayda, y aún de las siguientes leyendas aumentada ...* edición de Cabasés, Félix Juan, Madrid: Universidad Pontificia de Comillas, 2007, año 1490, vol.3.
- Vides de Sants Rosselloneses*, edición de Maneikis, Charlotte y Neugaard, Edward J., Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1978, siglo XIII, Tomo III.

Abreviaturas

BCPI: Biblia comentada por los Padres de la Iglesia.