

Cristo, el divino jardinero. Una nueva mirada sobre el Resucitado

Adriana M. Martínez¹

Recibido: 12 de septiembre de 2019 / Aceptado: 18 de septiembre de 2019 / Publicado: 15 de octubre de 2019

Resumen. La representación del *Noli me tangere*, la aparición de Cristo resucitado a María Magdalena aparece en el Occidente latino durante los siglos IX y X. La escena reúne a dos ángeles junto al sepulcro vacío, a Magdalena y el Resucitado. En los siglos sucesivos se elige concentrar el tema sólo en los dos protagonistas, la dolida mujer y Cristo que lleva un estandarte con la cruz. Hacia el *trecento* en esta escena pascual se produce un corrimiento semántico al otorgar al Hijo de Dios resucitado la apariencia de un hortelano lo que nos cuestiona sobre las razones de ese cambio.

Palabras clave: Iconografía cristiana; *Noli me tangere*; jardín; María Magdalena; Cristo resucitado; jardinero.

[en] Christ, the Divine Gardener. A New Look on the Risen

Abstract. The representation of the *Noli me tangere*, the appearance of the risen Christ to Mary Magdalene, appears in the Latin West during the 9th and 10th centuries. The scene brings two Angels at the empty tomb, the Magdalene and the risen Christ. In the successive centuries is chosen to focus the subject only in the two main characters, hurting women and Christ carrying a banner with the cross. To the *trecento* in this Pascual scene occurs a semantic sheft to grant to the risen son of God the appearance of a gardener who us questions about the reasons for this change.

Keywords: Christian Iconography; *Noli me tangere*; Garden; Mary Magdalene; Risen Christ; gardener.

Sumario. 1. Introducción: el jardín, lugar de muerte y de resurrección. 2. *Noli me tangere*: las relaciones entre Cristo resucitado y la Magdalena. 3. La conformación de la iconografía en la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media. 4. El sentimiento religioso de los “nuevos tiempos”. 5. El Cristo jardinero 6. Conclusión. 7. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martínez, Adriana M. “Cristo, el divino jardinero. Una nueva mirada sobre el Resucitado”. En *Museo. Imagen. Sentidos*, editado por Ángel Pazos-López y Alejandra Alonso Tak. Monográfico temático, *Eikón Imago* 14 (2019): 477-504.

¹ Universidad de Buenos Aires.
Correo electrónico: martinezdileo@fibertel.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9808-0285>

1. Introducción: el jardín, lugar de muerte y de resurrección

El jardín tanto en su realidad concreta como en su conceptualización está ligado al hombre, a su cultura. De hecho, la necesidad de subsistencia lo lleva a establecer una estrecha relación con la tierra que le ofrece o le niega sus frutos, sorprendiéndolo o abrumándolo. En este lugar confluyen lo utilitario, pero también lo espiritual, lo profano, así como lo religioso.

Precisamente en este último ámbito, el religioso, nos focalizaremos en un jardín, aquel en el que José de Arimatea y Nicodemo colocan el cuerpo sin vida de Jesús, donde la mañana de la Resurrección María Magdalena confunde a Cristo con un jardinero.

Este tema que cobra mayor protagonismo en los últimos siglos medievales tiene, como señalamos, una precisa localización espacial, el jardín. Un jardín como el *Paraíso* creado por Dios, como el *hortus conclusus* mariano y como el *hortus animae*, el pequeño jardín del alma. En este jardín íntimo, pues, se instaura el tiempo de lo eterno que se prefigura, se anuncia en el tiempo humano de Cristo y alcanza uno de los picos más dramáticos en el momento de su retorno al Padre.

Las representaciones de Cristo en esa instancia son especialmente peculiares ya que lo presentan como jardinero y con una cierta recurrencia aparece entonces en códices iluminados, en pinturas parietales, en retablos y en tapices, entre otros soportes. Ocupando espacios de visibilidad restringida, o bien expuestos en ámbitos públicos, se convierten en vehículos de un nuevo discurso acerca del Hijo de Dios.

Esto nos lleva a interpelarnos sobre las razones de la aparición de esta escena y la elección del espacio que la contiene, el jardín. No obstante, antes de conjeturar alguna respuesta, abordaremos su origen.

2. *Noli me tangere*: las relaciones entre Cristo resucitado y la Magdalena

Las apariciones de Cristo resucitado ubicadas en las ciudades de Judea o de Galilea fueron elaboradas por la apologética cristiana quizás como la contraprueba más evidente del sepulcro vacío, como la reafirmación de su resurrección. Si bien se presentó en reiteradas ocasiones a sus discípulos o a las santas mujeres, su primera aparición a María Magdalena tiene una gran carga emotiva.

Juan en su evangelio (20, 11-17) relata la escena:

“María se quedó junto al monumento, fuera, llorando. Mientras lloraba se inclinó hacia el monumento, y vio a dos ángeles de blanco, sentados uno a la cabecera y otro a los pies de donde había estado el cuerpo de Jesús. Le dijeron: ¿Por qué lloras, mujer?” Ella les dijo: Porque han tomado a mi Señor y no sé dónde le han puesto. En diciendo esto, se volvió para atrás y vio a Jesús que estaba allí, pero no reconoció que fuese Jesús. Díjole Jesús: Mujer, ¿por qué lloras? ¿A quién buscas? Ella, creyendo que era el hortelano, le dijo: Señor, si le has llevado tú, dime dónde le has puesto, y yo le tomaré. Díjole. Jesús: ¡María! Ella, volviéndose, le dijo en hebreo: ¡Rabboni!, que quiere decir Maestro. Jesús le dijo: Deja ya de tocarme, porque aún

no he subido al Padre; pero ve a mis hermanos y dile: subo a mi Padre y a vuestro Padre, a mi Dios y a vuestro Dios”².

En el texto griego Cristo dice *me mou haptou*, es decir “no te aferres a mí”, en tanto que la frase transliterada al latín devino *noli me tangere*, “no me toques”. Esta declaración cristológica que es difícil de entender puesto que explicita una prohibición, que marca un rechazo corporal, es también compleja de poner en imágenes. Barbara Baert señala que la frase *Noli me tangere* metaforiza la imagen y ésta se apropia de la voz. Para plasmar esta comunicación se recurrió a un *pathos formel*, un lenguaje corporal que se arraiga en la tradición y se manifiesta a través de las manos que asumen la función del habla y ante la imposibilidad del contacto corporal se refuerza la carga expresiva de la vista. Ya los Padres de la Iglesia utilizaban el símil del contacto visual, la mirada, como un *tropo* del amor y en plena Edad Media un texto anónimo del siglo XIII, *Conversio Beatae Mariae Magdalенаe*, lo retoma y lo complejiza al definir la mirada del Hijo hacia la mujer como *oculi pietatis et misericordiae*. Agrega además que ser mirado por Cristo con compasión propicia el verse a sí mismo, el reconocer los propios pecados. La mirada conducía pues al arrepentimiento y la confesión, acciones asumidas por Magdalena, por ende el *Noli me tangere* se homologaba entonces al concepto de *confessio*³.

Si bien los relatos sobre María Magdalena están presentes en los cuatro evangelios canónicos, en los sinópticos de manera más escueta y en el de Juan más desarrollados, su culto se construyó a partir de la exégesis. En los escritos de Hipólito de Roma, Clemente de Alejandría, Tertuliano, Orígenes, se hacen breves menciones. Justamente este último la asocia con la mujer que realiza la unción en la casa de Simón el Fariseo y más tarde Agustín se refiere a María de Betania a la que le atribuye dos unciones. A finales del siglo VI Gregorio Magno en dos de sus Homilías habla de los tres personajes citados en los evangelios: María de Magdala de la que Jesús expulsa siete demonios y al que sigue hasta su crucifixión, María de Betania, la hermana de Marta y de Lázaro que elige la vía contemplativa y María la pecadora que unge los pies de Jesús en casa de Simón. Dice que la mujer que Lucas llama la pecadora y Juan, María, es María de la que Marcos atestigua que se le quitaron siete demonios y agrega que los siete demonios significan todos los vicios. Construcción trinitaria, tres mujeres asimiladas en un solo personaje que Gregorio define como alegoría de la Iglesia. Mujer de pecado y mujer de gracia, símbolo de los gentiles convertidos: “Quem namque Pharisaeus de falsa justitia praesumens nisi Judaicum populum, quem peccatrix mulier, sed ad vestigia Domini veniens et plorans, nisi conversam gentilitatem designat?”⁴.

² *Sagrada Biblia*, trad. Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga, 13ª edición (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963), 1127-1128.

³ Barbara Baert, “*Noli me tangere*. Six Exercises in Image Theory and Iconophilia”, *Image & Narrative*, Issue 15. *Battles around Images: Iconoclasm and Beyond*, www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/baert.htm; Hans Hansel, “Die Maria Magdalенаe-Legende: Eine Quellen-Untersuchung”, vol. 16, no. 1 (Greifswald, 1937), verse 19. Citado en: Barbara Baert et al., *Noli me tangere. Mary Magdalенаe: One Person, Many Images* (Leuven: Peeters, 2006), 47.

⁴ Gregorio Magno, Homilias XXV, PL76, 1188 y XXXIII, PL 76, 1239. Citado en: Elisabeth Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge* (Paris: Beauchesne, 1997), 4-6.

Pero también en los textos gnósticos y en los evangelios apócrifos ocupa un lugar destacado. Magdalena es la “iniciada” por excelencia pues Cristo le confió su saber más secreto, la gnosis. En el *Evangelio según María* ella transmite a los apóstoles las revelaciones recibidas y los insta a seguir la voluntad del maestro, en tanto que el *Evangelio según Felipe* la presenta como hermana, madre y compañera de Jesús, preferida entre los discípulos y amada con un amor superior⁵.

Este rol preponderante que ejerce la Magdalena es también admitido por los Padres, desde Hipólito en adelante que la consideran un testigo privilegiado de la resurrección pues vio y escuchó al Cristo resucitado, pero además recibió la misión de anunciar este hecho⁶.

Junto con este importante *corpus* circulan leyendas sobre la Magdalena escritas en latín y en griego. La versión griega aparece a mediados del siglo IX, la *Vita eremitica beatae Mariae Magdaleneae*, un texto escrito probablemente por anacoretas griegos instalados en el sur de Italia. Allí se narra como la santa después de Pentecostés se retira a un lugar solitario por el que deambula despojada de sus ropas y alimentada por ángeles⁷. La obra se difundió en los círculos monásticos que tenían como modelo a la santa de la vida contemplativa y a partir del siglo XII apareció escindida en diferentes versiones.

La versión occidental que ya circulaba hacia el siglo VII unifica las tres mujeres de los Evangelios en un solo personaje. En el transcurso de la segunda mitad del siglo XIII Santiago de la Vorágine en su *Leyenda dorada* retoma la historia y a partir de un material narrativo muy heterogéneo, ya que utiliza diversas fuentes, hace una síntesis muy completa del ciclo hagiográfico de la Magdalena⁸.

3. La conformación de la iconografía en la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media

Ahora bien, en el plano icónico esta escena fue plasmada en diversas épocas. Sin embargo, pese a que los temas de la Resurrección formaban parte del repertorio iconográfico de la Tardía Antigüedad, el *Noli me tangere* no fue representado salvo en contadas ocasiones, debido posiblemente a ciertas complejidades exegéticas.

Entre unos pocos ejemplos destacamos la Lipsanoteca de Brescia (fig. 1), un pequeño relicario de marfil dorado, realizado probablemente en Milán por un

⁵ Cabe señalar que, en un tratado gnóstico del siglo III, *Pistis Sophia*, se presenta a María Magdalena como la discípula que mejor comprende las palabras de Jesús.

⁶ Sylvie Hauser-Borel, “Marie de Magdala ou quelques reflets des cultures européennes des “racines” à nos jours”, *Comunicare & Management Intercultural* 1, no. 7 (2009): 1. Cabe señalar que durante el Medioevo una infinidad de autores se refirieron a la santa en homilías y sermones.

⁷ Carina Zubillaga plantea que esta historia tiene puntos de contacto con la *Vita Sanctae Mariae Aegyptiacae*, una versión griega escrita por Sofronio, patriarca de Jerusalén, en el siglo VII, traducida al latín en el siglo VIII. Carina Zubillaga, “Pervivencia, traducción y resignificación de la leyenda de Santa María Egipciaca en la literatura europea medieval: estudio de las vidas francesa e hispánica de la santa frente a la tradición oriental previa”, *Ex-libris* 3 (2014), <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/344>. In 20,14: “...conversa est et retrorsum Videt [Iesum] stante et non sciebat quia [Iesus] est”.

⁸ Alain Boureau señala que el capítulo de María Magdalena pertenece al grupo de los que derivan de varias fuentes y que se diferencia de aquellos que parten de una fuente única y de los que se construyen a partir de una fuente básica completada con glosas, comentarios o relatos de milagros. Alain Boureau, *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine +1298* (París: Cerf, 1984), 86 y ss.

artesano de formación clásica, entre los años 360-370, a petición de San Ambrosio, hoy conservado en el museo de Santa Giulia de Brescia.



Figura 1: Lipsanoteca de Brescia. ¿Milán?, ca. 360-370. Marfil, 22x32x25cm. Museo di Santa Giulia, Brescia. Fuente: © Museo di Santa Giulia, Brescia.

Se conjetura a partir de su nombre griego, *léipsanon* (reliquia) y *théke* (contenedor), que podría haber contenido alguna santa reliquia, quizás una piedra del Santo Sepulcro que, durante la misa pascual, una religiosa sostenía en sus manos⁹.

Los cuatro lados de la custodia presentan escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento y representaciones de símbolos cristianos. Precisamente en la cara

⁹ Algunos autores como Galit Noga-Banai incluyen en este breve elenco la capsella de Brivio, un relicario de plata fechado a fines del siglo V o comienzos del siglo VI, aunque la representación que aparece en su tapa es más cercana a la resurrección de Lázaro. En el ámbito bizantino encontramos el evangelario de Rábula, un códice sirio realizado en el 586. El folio 13^a está dividido en dos partes, en la superior se desarrolla el tema de la crucifixión y en la inferior vemos de izquierda a derecha las santas mujeres y el ángel, el sepulcro vacío y los soldados, y las Marías en *proskynesis* ante Cristo. Galit Noga-Banai, "Are there Representations of Noli me tangere in Early Christ Art?", en *Noli me tangere in Interdisciplinary Perspective Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations*, ed. Reimund Bieringer, Barbara Baert y Karljin Juliana Demasure (Leuven, París y Bristol: Peeters, 2016), 217-221.

frontal del pequeño cofre, entre otras escenas bíblicas trabajadas en bajo relieve, aparece esta representación. Si bien la posición de las dos figuras, la femenina arrodillada y Cristo de pie, así como la gestualidad de ambos se acercan a la iconografía del *Noli me tangere* también podría tratarse aquí de la Hemorroísa, la mujer citada por Marcos y Lucas, curada de su mal al tocar el borde del manto de Jesús¹⁰.

La diferencia entre ambas escenas es lábil en cuanto recurren al mismo lenguaje gestual lo que produce una cierta ambigüedad. Pero, además, la imagen no es ajena al discurso patrístico del período que establece una analogía entre ambas mujeres¹¹.

Por el contrario, en el período carolingio aparece de manera más clara esta iconografía en paralelo con la nueva liturgia de Pascua. El misterio de la Ascensión al igual que otros, cuenta con sus ritos litúrgicos que se encuentran en diversos sacramentarios. Ya desde el siglo V en el sacramentario leonino se emplea la expresión *paschale mysterium* reiteradamente y se menciona la misa de la Ascensión; dos siglos más tarde en el sacramentario gelasiano aparecen los términos *paschale sacramentum*, *paschale mysterium* empleados como sinónimos y la propuesta de dos misas. Algunos lineamientos de este texto son retomados por el sacramentario gregoriano, texto referencial en el contexto de la unificación litúrgica llevada a cabo por Carlomagno que el papa Adriano adaptó y al que se le agregó un suplemento para ser utilizado en las parroquias francas. En tanto los sacramentarios gelasianos del siglo VIII que fueron utilizados especialmente en ámbitos monásticos, así como en el sacramentario de Gellone retoman la temática. Amalario de Metz hacia el 832 en el *Liber De ordine antiphonarii* hace una recensión de las maneras de llevar a cabo el oficio según las fiestas litúrgicas y propone diversos cantos para las vigiliias de la Ascensión¹².

El desarrollo de esta liturgia coincide con la relevancia que comienza a tener María Magdalena y el rol que se le otorga en la escena de la Resurrección. Este acontecimiento aparece entonces en objetos litúrgicos, algunos provenientes de Egipto y de Palestina y en códices.

Justamente, una de las más tempranas representaciones del *Noli me tangere* del período la encontramos en el Sacramentario de Drogo (fig. 2), realizado en el *scriptorium* catedralicio de Metz a mediados del siglo IX cuando Drogo era su arzobispo (Biblioteca Nacional de Francia ms. lat. 9428).

Este códice cuenta con importantes iniciales historiadas con relatos evangélicos, narraciones de santos y escenas litúrgicas. Puntualmente en el folio 63, una inicial historiada, una “D” próxima al texto de Juan 20, 11-18 contiene la escena de las santas mujeres en el sepulcro y de la primera aparición de Cristo resucitado.

¹⁰ Mc. 5,28-31; Lc. 8,46-48.

¹¹ Barbara Baert y Liesbet Kusters, “Contributions to the Origin of the *Noli me tangere* Motif”, *Iconographica. Rivista di Iconografia Medievale e Moderna* 9 (2010): 26-41. Sobre este tema se puede consultar: Lisa Marie Rafanelli, “To Touch or Not to Touch The “*Noli me tangere*” and “Incredulity of Thomas” in Word and Image from Early Christianity to the Ottonian Period”, en *Noli Me Tangere: Text Image Context: Contributions of Exegesis, Art History, Philosophy and Literature Studies Concerning the Prohibition of Touch in John 20:17*, ed. R. Bieringer, K. Demasure y B. Baert, *Annua Nuntia Lovaniensia*, 67. Leuven: Peeters, 2013.

¹² Para un panorama más detallado reenviamos a Magali Guénot, “Les Images de l’Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9e et le 13e siècle” (Tesis Doctoral, Université de Lyon, 2016), 47-49.



Figura 2: *Sacramentario de Drogo*. Metz, med. Siglo IX. Fol. 63. Pergamino 26,5 x 21,5 cm. Lat. 9428. Fuente: © Bibliothèque Nationale de France.

La letra envuelta por hojas de acanto con sus tallos es el marco de la representación; allí en lo que podemos leer como una secuencia narrativa se observa a tres mujeres yendo a visitar el sepulcro, una construcción arquitectónica muy elaborada que da cuenta del espacio del enterramiento y yuxtapuesta una cuarta figura femenina de mayor tamaño que, separada del grupo, gira hacia su derecha donde está el Resucitado ante el que se inclina. En este sacramentario, como en numerosos manuscritos bíblicos que se utilizan en la liturgia, las representaciones no siguen literalmente los textos que se leen, en este caso durante la celebración de la Ascensión, sino que son interpretaciones más cercanas a las ceremonias que se realizan en esas conmemoraciones¹³.

Esta temática que comienza a conformarse va a ir adquiriendo cada vez mayor presencia. Durante el período otoniano esta iconografía se plasmará en variados soportes. Desde las puertas de bronce del portal meridional de la catedral de san Miguel de Hildesheim (1015) encargadas por el arzobispo Berwardo donde en uno de sus paneles del batiente izquierdo se representa la expulsión de Adán y Eva y en el panel del batiente derecho con el que hace *pendant*, el *Noli me tangere*, estableciéndose de este modo un parangón entre la Caída y la Redención, hasta numerosos códices.

De hecho, uno de ellos, una colección de *perícopas* realizada presumiblemente en el *scriptorium* de la abadía benedictina de Reichenau, alrededor de 980-985, para el arzobispo de Tréveris, Egberto, el conocido como Codex Egberti, presenta un extenso ciclo cristológico acompañado de 51 ilustraciones, entre ellas el *Noli me tangere*. En esta iluminación a plena página (fig. 3) se alude a dos momentos, la visita a la tumba y el encuentro con los seres angélicos de manera implícita, y el *Noli me tangere* de manera explícita.

¹³ Herbert L. Kessler, *L'oeil medieval* (France: Klincksieck, 2015), 96-98.



Figura 3: *Codex Egberti*. Reichenau? Tréveris? c. 985. Ms. 24, fol. 91r. Pergamino 27 x 21 cm. Stadtbibliothek Trier. Fuente: © Stadtbibliothek Trier.

La tumba vacía que guarda el santo sudario, testimonio de la resurrección, está flanqueada por figuras angélicas remitiendo al texto de Juan (20, 11) donde relata que Magdalena ve a dos ángeles vestidos de blanco, sentados a la cabecera y a los pies del sepulcro; este grupo angélico está separado por un árbol muy estilizado cuyas ramas parecen recordar el cuerpo del Crucificado del otro, donde la Magdalena con la mirada dirigida hacia el suelo se inclina ante Cristo¹⁴. Éste extiende su mano derecha hacia la mujer en un gesto de conmiseración y sostiene el Libro con la izquierda.

Esta imagen aparece inmediatamente después de un párrafo que finaliza con la siguiente frase: “...conversa est et retrorsum Videt [Iesum] stantem et non sciebat quia [Iesum] est” (se volvió y vio a Jesús que estaba allí, pero no sabía que era Jesús)¹⁵. El iluminador, pues, continuó el relato en el registro visivo ilustrando la instancia temporal siguiente, la del *Noli me tangere*, e incorporó los *tituli* para subrayar a ambos protagonistas de la escena.

4. El sentimiento religioso de los “nuevos tiempos”

Un cambio nodal se produce en la espiritualidad medieval, como bien señala André Vauchez, cuando san Anselmo se pregunta: ¿Por qué Dios se hizo hombre? Y se responde: “Porque era necesario que Dios se encarnara y participara de la condición humana para que la humanidad se salvara¹⁶. Esta necesidad de redención se enlaza con el gran desarrollo que alcanza en la época el culto de la *visitatio sepulcri*.

¹⁴ Recordemos que este relato de la visita de María Magdalena, sola o acompañada, a la tumba de Cristo aparece en los cuatro evangelios. Esta representación del árbol casi antropomorfo recuerda el recurso semántico muy utilizado por los Padres griegos, puesto que la lengua griega lo permite, de hacer un juego de palabras entre el árbol de vida y el madero de la cruz.

¹⁵ Rafanelli, “To Touch or Not to Touch”, 162-165.

¹⁶ André Vauchez, *La spiritualité du Moyen Age occidental VIIIe-XIIIe siècle* (París: Seuil, 1994), 77.

A partir del siglo X, una infinidad de santuarios se advocaban a la santa en distintas regiones de Europa, entre los más relevantes el de la abadía de Vézelay en Francia, que, aunque fundada en el 859 por Girart de Vienne recién dos siglos más tarde cambia de patronazgo¹⁷. Es cuando el abad Geoffroy busca darle a su abadía un renovado impulso y toma una leyenda que circulaba desde hacía unos años. En la *Gesta episcoporum Cameracensium* se narra que un monje llamado Badilon trajo por vía terrestre el cuerpo de María Magdalena desde Jerusalén hasta Vézelay. Sin embargo, esta explicación no resultó demasiado convincente por lo que el abad decidió recurrir a un hagiógrafo que, a partir de un sermón atribuido a Odón de Cluny, redacta una serie de textos sobre la santa a los que agrega el *Omnipotentis Dei Clementia*. En esta versión después de la Ascensión de Cristo, Magdalena junto a Marta y a Lázaro se trasladan de Oriente a Occidente a la región francesa de Provenza, donde se ocupan de evangelizar a la población. Luego a su muerte, sus restos son colocados en una cripta, pero en el siglo IX un caballero llamado Adelmo a pedido del obispo de Autun va a buscar las reliquias de Magdalena a San Maximino, la ciudad amenazada por los Sarracenos, y las trasladan a Vézelay.

A partir de estas dos historias se construye un nuevo relato, el *Licet plerisque*, que cuenta que la persecución judía aleja a María Magdalena y a su compañero Maximino de Palestina. Atraviesan el Mediterráneo y llegan a Marsella; evangelizan en la ciudad de Aix y a su muerte son enterrados en San Maximino, en Provenza. Sin embargo, quedaba por explicar la presencia de los restos mortales en Vézelay. Se redacta entonces un segundo sermón; la santa muere en Provenza, pero a pedido del conde de Vienne, Girart, y del abad de Vézelay, Eudes, el monje Badilon traslada en el 745 ó 749 su cuerpo a la abadía borgoñona¹⁸.

Estas leyendas instalan las figuras de Cristo y la Magdalena en la centralidad y despiertan un creciente interés. La representación del *Noli me tangere* se concentra ahora mayoritariamente en ambas figuras. Así aparecen en el *Exultet*, el rollo que el oficiante desplegaba desde el ambón durante la liturgia del sábado santo cuando se bendecía el cirio pascual para celebrar la resurrección de Cristo, la luz del mundo y se recordaba a la columna de fuego que guiaba a los Israelitas en el desierto. Mientras él leía el texto y las notas escritas, los fieles veían las imágenes que aparecían en el reverso. Precisamente los dos realizados en Monte Cassino entre el 1075 y el 1080 aproximadamente, el Barberini (Vaticano, Biblioteca apost., Cod. Barb. Lat. 592) y el de Londres (fig. 4) representan esta escena pascual.

¹⁷ Ya Gregorio de Tours afirma, en *De Gloria martyrorum*, 29, que el culto a María de Magdala surge en el año 720 cuando se honra su tumba en Éfeso. Siglos más tarde, el emperador bizantino León VI el filósofo lleva las reliquias de Magdalena y de Lázaro a Constantinopla y las deposita en la iglesia En-Topois, debajo del antiguo palacio imperial. En Occidente, hacia el año 72, Beda el Venerable incluye a Magdalena en el martirologio y da como fecha de muerte el 22 de julio. Régis Burnet, *Marie-Madeleine Ier-XXe siècle. De la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus* (París: Cerf, 2004), 28-30.

¹⁸ Pinto-Mathieu, *Marie-Madeleine*, 65-95; Guy Lobrichon, "La Madeleine des Bourguignons au XIe et XIIIe siècles", en *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres: Actes du colloque international d'Avignon 20-21-22 juillet 1988*, dir. Éve Duperray (París: Beauchesne, 1989), 7-75.

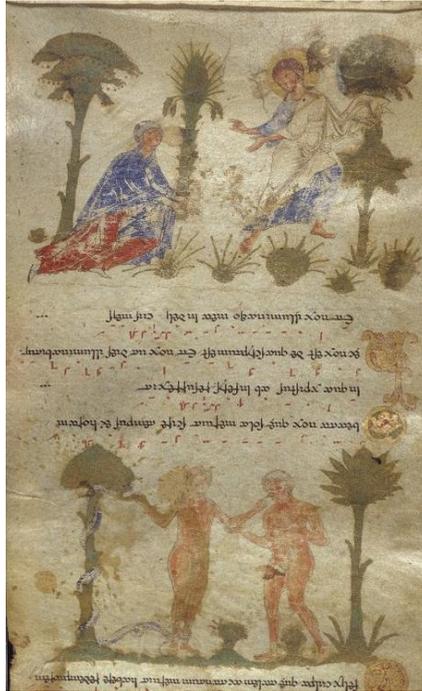


Figura 4: *Exultet*. Rollo de Monte Cassino, ca. 1085. Fol. 8r. Pergamino British Library Add 30337. British Museum. Fuente: © British Museum.

En este último, en el folio 8r la representación se desarrolla en un paisaje esbozado por unos pocos elementos vegetales, unas escasas matas y tres árboles. Dos de ellos enmarcan la composición y un tercero, una palma, rememora un huerto de Palestina. Pero también separa a ambos protagonistas, de un lado Magdalena en genuflexión, con la mirada dirigida hacia el Resucitado le extiende los brazos, por el otro Cristo nimbado parece estar ascendiendo, lo que sugeriría el movimiento de su túnica, al tiempo que se vuelve hacia la santa. Por debajo unas líneas de texto y a continuación otra imagen, la de Adán y Eva en el momento de la tentación. La lectura del *Noli me tangere* se carga entonces de un nuevo contenido discursivo en cuanto Cristo que redime a la humanidad con su sacrificio, se convierte en un nuevo Adán. Por su parte Magdalena hace *pendant* con la figura de Eva; de hecho, se le otorga el patronato de las mujeres que llevan una vida pecaminosa como una manera de encauzar a ciertos grupos femeninos instalándola en modelo de los pecadores convertidos, pero además la Magdalena porta en su vestimenta los colores marianos. En tanto Cristo vestido con el *pallium* tiene en su mano un estandarte con la cruz, símbolo de su victoria sobre la muerte; esta insignia se torna un motivo reiterado desde el siglo XI hasta el siglo XIV.

La lectura comparativa de Eva y Magdalena ya aparece en la obra de Pedro Crisólogo. Como señalan Baert y Kusters en los sermones 74,3 y 77,4-7 dice: “El Árbol del Conocimiento despertó el deseo en Eva, la tumba de Cristo, el de las

Marías”¹⁹. Hipólito en tanto había planteado al comentar el *Cantar de los Cantares* que la Sulamita suspira junto a su amante como prefiguración de María Magdalena, ya que como ella va al encuentro del Amado y como ella puede decir: “...cuando encontré al amor de mi alma. Lo agarré” (Ct. 3, 4). Pero también como la Sulamita distingue a Cristo bajo la figura del Amado²⁰.

Una centuria más tarde, alrededor de 1115, el tema se reitera en una placa de marfil (fig. 5) que formaría parte de un conjunto, tal vez un relicario, realizado en León, España, durante el reinado de Urraca. Un marco delimita el espacio rectangular que se divide en dos escenas: en la superior Cristo se une a los apóstoles que se dirigen a Emaus y en la inferior el *Noli me tangere*.



Figura 5: Placa de marfil (detalle). León, España, ca. 1115-1120. Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Accession Number 17.190.47. Fuente: © Metropolitan Museum of Art.

Esta representación carece de toda referencia al paisaje y se concentra en el Redentor resucitado y en la Magdalena que acaba de reconocerlo. Ella con sus rodillas ligeramente flexionadas y sus brazos y manos extendidos expresa su deseo de retenerlo mientras Él, con su mano derecha le habla y con su mano izquierda con el índice extendido le ordena que no lo toque. Mano parlante (dedos pulgar, índice y mayor extendidos, anular y meñique replegados) como la define Chiara Frugoni, gesto de la palabra que se acompaña aquí con una inscripción que precede la escena: “D(OMI)N(V)S LOQVITVR MARIE” (Dominus loquitur Marie), el Señor le habla a María Magdalena²¹.

Si en el folio del *Exultet* aparece el tema del *Noli me tangere* con el de la Tentación estableciendo una confrontación discursiva entre Adán y Cristo y Eva y

¹⁹ Baert y Kusters, “Contributions to the Origin”, 28.

²⁰ Burnet, *Marie-Madeleine Ier-XXIe siècle*, 28-29.

²¹ Chiara Frugoni, *Le Moyen Âge par ses images* (París: Les Belles Lettres, 2015), 68-76.

Magdalena en este marfil, en cambio, se elige aunar escenas relacionadas temáticamente.

En el período románico los capiteles se vuelven lugares-imágenes y por tanto se convierten en soportes de una profusa iconografía²². En ellos los artistas románicos pusieron de manifiesto su capacidad creativa que se expresó en una gran diversidad que también se rastrea en este tema. Para ejemplificar esta *varietas* tomaremos un par de ejemplos, uno francés, el capitel de la abacial San Lázaro de la ciudad de Autun, en Borgoña, y otro de la Península Ibérica, el de la iglesia de Santa María la Real, en Aguilar de Campoo, en Palencia.

En San Lázaro, en la nave lateral izquierda pasando la zona del transepto, hay doce capiteles historiados realizados entre 1130-1135, entre ellos la aparición del Resucitado a María Magdalena (fig. 6) que se completa con la escena de las santas mujeres en el sepulcro.



Figura 6: Capitel historiado. San Lázaro de Autun. 1130-1135. Piedra. Fuente: autora.

Una vegetación exuberante sirve de fondo a la escena en la que una Magdalena nimbada teniendo en su mano un frasco de perfume se arrodilla ante Cristo. El Señor, con nimbo crucífero y de gran tamaño siguiendo la perspectiva jerárquica, levanta sus brazos para alejar a la mujer también nimbada. Este gesto no es intimidatorio como en el marfil de León sino de conmiseración. Incluso su postura, la parte superior girada hacia María Magdalena y la parte inferior en sentido contrario, busca señalar el movimiento ascendente hacia los cielos.

²² Jérôme Baschet, "Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté", *Images Re-vues, Hors-série* 3 (2012), consultado el 15 de julio de 2019, <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1608>

Por otra parte, en Santa María la Real, en un capitel historiado realizado probablemente a fines del siglo XII (fig. 7) ubicado originalmente en la zona del crucero, se reúnen tres escenas.



Figura 7: Capitel historiado. Santa María la Real, Aguilar de Campoo. Piedra. 1100-1300. 48 x 70 x 42 cm. Fuente: autora.

En su frente las Marías ante el sepulcro mientras que en el lateral derecho aparece Magdalena en el *Noli me tangere*, como en el capitel de San Lázaro, pero en el lateral izquierdo se representa la aparición de Cristo a Tomás. Si bien las escenas de las mujeres en el lugar de enterramiento y la aparición del Resucitado a María Magdalena responden a una secuencia narrativa, en cambio las del *Noli me tangere* y la incredulidad de Tomás tienen un elemento común, el tacto. Si seguimos el pensamiento de Agustín podemos decir que el tocar es creer, pero tocar con la fe y no con las manos. De allí que el *Noli me tangere* como dice el obispo de Hipona apunta a decirle a Magdalena “no te quedes clavada en el hombre; hay algo superior que no comprendes. [...] Tocar con el corazón: he aquí en qué consiste el creer”; no obstante, los que creen que Cristo es igual al Padre, lo han tocado ascendido al Padre, como Tomás²³.

En esta representación del *Noli me tangere* se invierte la ubicación de Magdalena y de Cristo. Ella inclinada, con la mirada baja y las manos unidas en un gesto de oración, acepta humildemente el pedido de su Maestro; por su parte Cristo recoge con su mano izquierda la túnica para evitar ser tocado por Magdalena. No obstante, el escultor otorga al Resucitado una contención gestual e instala en la escena un sentimiento profundamente piadoso. La referencia al lugar de enterramiento se constriñe aquí a la representación de un árbol cargado de frutos aludiendo no sólo al espacio físico donde se desarrolla la escena sino también al

²³ San Agustín, *Sermones*, 184-272B; 339-3396.

carácter simbólico de los frutos futuros del sacrificio de Jesús para la redención del género humano.

En las últimas décadas del siglo XIII, hacia el 1285-1290, se realizó en Hainaut, Bélgica, el *Libro de imágenes* o *Livre de Madame Marie* (ms. 129 BNF Nouvelle acquisition 16251) un códice de plegarias destinado probablemente a una rica laica, Marie de Rethel o bien a Marie de Gavre, una cisterciense de Wauthier-Braine. El colofón nos informa que fue iluminado por dos artistas, Maître Henri, activo hacia los años 1285-1300 y un pintor anónimo. En cuanto al responsable de la selección de los temas se conjetura que fue el confesor de Marie, un director espiritual franciscano²⁴. Entre las 87 iluminaciones de la vida de Cristo y de los santos esta escena se presenta a plena página en el folio 45v (fig. 8) con cierta particularidad.



Figura 8: Maître Henri. Libro de Madame Marie, ms. 129, f. 45 v. Hainaut, Bélgica, ca. 1285-1290. Pergamino y papel, 17,9 x 13,2 cm. Fuente: © Bibliothèque Nationale de France.

Una breve frase debajo de la miniatura precisa la situación: “Como Él apareció a María Magdalena”. En la escena contenida dentro de un marco dorado se presentan dos zonas, en la superior aparece una referencia arquitectónica, con arcos apuntados trilobulados, de estilo gótico y un fondo neutro; en la inferior un exterior indicado por un suelo pedregoso y un estilizado árbol con tronco sinuoso y doble copa. Cristo y Magdalena nimbados siguen el modelo ya descrito, ella casi en genuflexión y Él de pie con la cruz astada de la Resurrección, pero están separados por el árbol que se convierte en el vehículo visual de la palabra. El árbol en esta

²⁴ Stones, Margaret Alison, “Le livre d’images de Madame Marie”, *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* (1999): 263-265.

imagen no es solo una referencia paisajística, sino que también refuerza la prohibición del *Noli me tangere*.

Es interesante señalar que el miniaturista envolvió el cuerpo de Cristo de manera de dejar a la vista las heridas del Resucitado, subrayando su flagelada carnadura así como enfatizó a través de un gesto de Magdalena apoyando una de sus manos sobre el rostro, el sentimiento de asombro y de piedad²⁵.

5. El Cristo jardinero

Los sentimientos de empatía se ahondan a partir del siglo XIII cuando se profundizan las directrices espirituales de franciscanos y dominicos del siglo precedente y se reavivan el cristocentrismo y la búsqueda de la santificación.

En este contexto, la influencia del drama litúrgico tiene cada vez mayor incidencia pues, como señala Erika Wischer, introduce en la realidad humana a Cristo que manifiesta su intangibilidad divina y a Magdalena la presenta con características individuales y rasgos psicológicos particulares²⁶. Justamente el drama litúrgico de Pascua se desarrolla en tres tiempos *depositio –elevatio–visitatio* y en este último los oficiantes representan la escena del *Noli me tangere*. María Magdalena reconoce a Cristo en la figura del jardinero y al acercarse Él le responde, siguiendo el evangelio de Juan: *Ascendo ad patrem meum et patrem vestrum, Deum meum et Deum vestrum*. Este pasaje aparecía citado en el introito *Viri Galilei* cantado el día de la Ascensión. Según ciertos autores el drama litúrgico de la Ascensión se inició en las Rogaciones donde el tercer día coincide con la vigilia de la Ascensión. La fiesta de las Rogaciones, instituida por el obispo de Viena, san Mamerto, es un tiempo de penitencia “en que los fieles piden la protección y la bendición de Dios sobre los campos y los jardines”²⁷.

Tanto los dramas litúrgicos como las Pasiones y los Misterios, pero también la puesta en escena y los dispositivos para crear un decorado pertinente van a influir en la iconografía ya sistematizada del *Noli me tangere*. Se irá produciendo entonces un sugestivo matiz y se enriquecerá con nuevos elementos: el continente de esta escena comienza a tener más referencias al mundo vegetal y Cristo será representado, en algunos casos con un gran sombrero de paja en su cabeza, sosteniendo con su mano una pala o una azada, instrumentos de labranza utilizados en las labores de la tierra. Así el lugar de enterramiento y de resurrección se transformará en un jardín y Cristo en un jardinero²⁸.

Las primeras imágenes del Cristo jardinero se rastrean al comienzo del siglo XIV. Los historiadores plantean que este cambio se habría producido en Italia, aunque ponen el acento en variados enfoques. Émile Mâle sostenía que los Sieneses habían representado a Cristo con una laya sobre el hombro en un

²⁵ Características similares se rastrean en otros tantos manuscritos de la época, tal el caso de la representación del *Noli me tangere* en el Maestro del Romance de Fauvel de ca. 1300- 1350 o en Breviario de Carlos V ca. 1364-1370, entre otros.

²⁶ Erika Wischer, *Historia de la Literatura. El mundo medieval 600-1400* (Madrid: Akal, 1989), 407.

²⁷ Philippe Rouillard, *Les fêtes chrétiennes en Occident* (París: Cerf, 2003), 101; Guénot, “Les Images de l’Ascension du Christ”, 51.

²⁸ Sandrine Hériché-Pradeau y Maud Pérez-Simon, *Quand l’image relit le texte* (París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013), 11-38.

manuscrito italiano de Jeanne d'Évreux y se preguntaba si esto no respondía a las representaciones sacras que los Franciscanos italianos daban en sus iglesias. Por otra parte, identificaba la escena del *Noli me tangere* del cerramiento del coro de la catedral de Notre-Dame en París, como la más antigua representación francesa del Cristo hortelano apoyado en una pala y relacionaba esta modificación con las escenas de los Misterios. Incluso para reforzar esta opinión cita una indicación marginal realizada por Arnoul Gréban en su obra *Mystères de la Passion*: "Icy vient Jésus par derrière en forme de jardinier"²⁹. En tanto Jorge Juan Eiroa García confirma la datación, pero se inclina por un origen italiano influido por Bizancio. Argumenta su postura en la existencia de íconos coptos de mediados del siglo XV que se encuentran en la iglesia Santa Bárbara de El Cairo, que representan al Resucitado como hortelano³⁰.

Tres artistas, Pierre de Chelles, Jean Ravy y Jean Le Bouteiller realizaron las esculturas policromadas y realizadas con oro del muro que separa el deambulatorio del coro reservado para el rezo de los canónigos, de la catedral de Notre-Dame de París. Jean Le Bouteiller entre 1344 y 1351 continuó la labor iniciada por su antecesor. Puntualmente en el cerramiento sur, el *Noli me tangere* (fig. 9) inicia el ciclo de las apariciones de Cristo. Tomando como referentes textuales los evangelios sinópticos y los Apócrifos instala en un marco cerrado en su parte superior por gabletes trilobulados y con un fondo dorado a modo de un tapiz, la escena en el jardín próximo al sepulcro.

Jardín presentado como un terreno rocoso con árboles; los cercanos a Magdalena pequeños, pero con una fronda profusa y los próximos a Cristo también pequeños pero cargados de frutos. Allí Cristo de pie sostiene una pala con su mano izquierda en tanto dirige su mirada a la mujer y con la diestra hace el gesto de la *alocutio*. En tanto Magdalena arrodillada porta un recipiente con perfumes y muestra su asombro por medio del gesto de su mano. Ambos portan ricos ropajes, ella con su cabeza cubierta y el Resucitado con un manto que cubre su cuerpo, pero deja al descubierto su flanco flagelado.

Jean Le Bouteiller crea una composición equilibrada y pone especial atención en el intercambio de miradas de ambos protagonistas, en sus manos libres que verbalizan visualmente el texto juanino y en el recipiente con perfumes que hace *pendant* con la herida. El breve *tituli* escrito en el borde inferior del marco además de cumplir una función indicial enfatiza el tema.

El Jesús *in similitudine hortulani* aparece unos pocos años después, entre 1368 y 1370, en un retablo realizado para la iglesia camaldulense de Santa Maria degli Angelici, en Florencia por los hermanos Nardo y Jacopo Di Cione. El panel del *Noli me tangere* (fig. 10) fue comenzado por Nardo y terminado luego de su muerte por Jacopo³¹.

²⁹ Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France* (París: Armand Colin, 1995), 77-78.

³⁰ Jorge Juan Eiroa García, *El Retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya* (Murcia: Campobell, 2013), 135-136.

³¹ Anteriormente a la obra de los hermanos di Cione grandes maestros plasmaron esta escena, Entre otros Giotto en la Capilla de los Scrovegni en Padua (1305) y en la capilla de María Magdalena en la basílica inferior de Asís (1296-1329) y Duccio en la catedral de Siena (1308).

La tabla ubica la escena en un paisaje agreste, en un terreno escarpado con unos pocos árboles que funcionan solo como referencia espacial y a modo de telón lo que se enfatiza por el fondo dorado.

Los protagonistas siguen el esquema usual; Magdalena en *proskynesis* extiende sus brazos, casi implorando, hacia un Cristo de pie que porta una laya de hortelano y busca detener y a la vez consolar con el gesto de su mano a la mujer. En tanto sus rostros muestran sentimientos contenidos.

En el siglo siguiente, pero en otro soporte se vuelve a representar la aparición del Cristo resucitado. Se trata de los frescos del convento de san Marcos, en Florencia, que fueron pintados en los años 1440 por un fraile dominico, Fra Giovanni da Fiesole, el Beato Angélico.

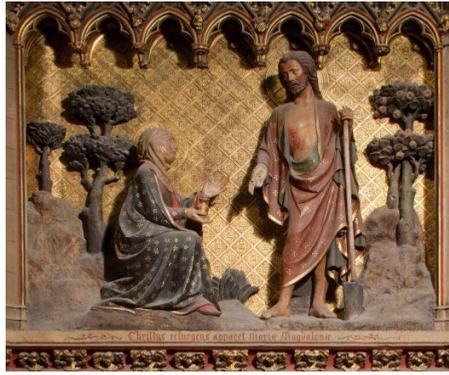


Figura 9: Jean Le Bouteiller. Notre-Dame de París, cerramiento del coro, 1344-151. Madera policromada. Fuente: autora.



Figura 10: Nardo y Jacopo di Cione. 1368-1370. Témpera sobre tabla 56 x 38 cm. En: National Gallery, London. Fuente: © National Gallery.

En el claustro, la sala capitular, los pasillos y las celdas de los frailes, el maestro junto a un grupo de ayudantes plasmó escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. En el piso superior, en la primera celda, aparece el tema del *Noli me tangere* (fig. 11).



Figura 11: Fra Angélico. Convento de San Marcos, Florencia. 1140-1441. Fresco, 166 x 152 cm. Fuente: ABC Gallery.

En el jardín rodeado de un cerco bajo de cañas, con árboles –palmeras y cipreses– y una multiplicidad de flores, está el sepulcro excavado en la piedra. Frente a su entrada, Magdalena en genuflexión, abre sus brazos en una actitud que denota sorpresa ante un Cristo de pie que indica con un gesto mínimo de su mano que no lo detenga. El nimbo crucífero y sus estigmas manifiestan la Pasión, pero su ropaje ligero de un blanco luminoso, como la postura un tanto forzada de sus pies en cambio, sugieren el comienzo de su regreso al Padre.

En este episodio evangélico nodal es sugerente que se haya elegido representar a Cristo portando una laya sobre un hombro en un jardín tratado con una gran minuciosidad. Como planteó Georges Didi-Huberman la biblioteca del convento de San Marcos contaba con una colección de textos, comentarios sobre la *Física* de Aristóteles de varios autores, entre ellos el de Alberto Magno, que posiblemente el

Angélico haya releído. A partir de la obra aristotélica el *Doctor Iniversalis* desarrolló una teoría sobre la génesis de las formas que considera que el lugar no tiene el rol de continente más o menos neutro e indeterminado de las figuras, sino que las mismas son producidas por el lugar. En cuanto principio activo de engendramiento, “locus est generationis principium activum”, más que un espacio topográfico es un poder de morfogénesis, una virtud fáctica y operativa, capaz de fabricar, de ser eficaz, de estructurar³².

El pintor elabora este jardín con un especial cuidado; cerca de Magdalena coloca narcisos, las flores que adornaban las sepulturas, y pone sobre todo el prado una infinidad de flores rojas. Didi-Huberman conjetura que para el Angélico los estigmas de Cristo son las flores de su cuerpo. Para apoyar esta argumentación cita a santo Tomás quien en la Suma teológica refiriéndose a si Cristo debía resucitar con o sin estigmas en su cuerpo, dice que Cristo posee una belleza especial que es la Belleza misma, la de la Virtud humillada³³. Las flores rojas aparecen en todo el jardín y especialmente próximas a los estigmas de Cristo, pero además están agrupadas de a cinco, como cinco son sus heridas. Cristo, pues, siembra de estigmas el jardín terrestre antes de retornar al jardín celestial junto a su Padre.

En algunas representaciones, el Resucitado porta una pala e incluso en algunos casos también la cruz de la victoria sobre la muerte, como en el retablo del altar Haldern, en la iglesia de Saint-Brice de Schöppingen, hoy conservado en el Museo de Arte de la ciudad de Münster. Fue realizado por el conocido como Meister von Schöppingen, probablemente alrededor de 1450.

La iconografía del retablo abierto está dedicada al ciclo pascual; en el panel central está representada la crucifixión; en panel de la izquierda la oración en el monte de los olivos, el escarnio de Cristo, Pilatos y el *Ecce Homo*; y en el derecho (fig. 12) puntualmente está dividido en cuatro escenas: la Resurrección, el *Noli me tangere*, la Ascensión y el Pentecostés.

En un jardín cerrado de *plessis* -un cerramiento formado por ramas entrelazadas, generalmente de avellano, castaño o mimbre- poblado de árboles, de grama y de una importante variedad de flores reconocibles como muguets, vincapervincas, claveles y violetas entre otras, típica de las representaciones flamencas contemporáneas, Cristo cubierto por un paño que deja al descubierto parte de su torso lacerado al igual que una de sus manos y de uno de sus pies, sostiene con su mano derecha la cruz de la victoria en tanto con su izquierda sostiene una pala de hierro; Magdalena cuyo vestido se mimetiza con el paisaje, reitera el gesto que denota asombro al tiempo que parece implorar a su Maestro como relata el texto evangélico.

³² Alberto Magno, *Liber de natura locorum*, 1, 1. Citado en: Georges Didi-Huberman, “La dissemblance des figures selon Fra Angelico”, *Mélanges de l'école française de Rome* 98, no. 2 (1986): 715-716.

³³ Tomás de Aquino, *Suma teológica*. Citado en: Didi-Huberman, “La dissemblance des figures”, 718. Para ampliar el tema de las flores consultar: Martí Domínguez Romero, ed., *Dibujar la naturaleza. Ilustradores Naturalistas en el Jardín Botánico de la Universitat de València* (Valencia: Universitat de València, 2002), 152-153.



Figura 12: Meister von Schöppingen. Retablo Altar Haldern. Pintura sobre madera de roble, 141 x 113, 5 cm. Münster, Westfalen, Museo de Arte y Cultura. Fuente: © Museo de Arte y Cultura.

Esta imagen ubicada en un retablo expuesta a la mirada de los fieles está en consonancia con la *devotio moderna*, el movimiento que se desarrolla alrededor de la figura de Gerald Groote (1340-1384) y de su discípulo Florent Radewinjs (1350-1400), que postula lazos estrechos entre los fieles y las figuras santas pues “a medida que la piedad se individualiza y que la religión se hace más personal, la vida espiritual ya no es más un privilegio de los monjes”.

Esta relación más cercana también se manifiesta en la producción de libros devocionales para uso de los fieles. Es el caso de la *Vita Jesu Christi* de Ludolfo de Sajonia que fue traducido a numerosas lenguas vulgares e impreso a partir de 1470. Ludolfo de Sajonia fue un fraile dominico y luego cartujo, autor de varias obras entre ellas *Enarratio in Psalmos* y *Vita Cristi*. Ésta última escrita entre 1348 y 1368, es un compendio de reflexiones acerca del misterio cristiano que se apoya en los textos de los primeros Padres de la Iglesia, así como en la literatura de su época.

Este ejemplar reúne dos textos. El primero es una traducción anónima al francés que consta de siete partes que se corresponden con los siete días de la semana donde se presenta un tema para meditar inspirado en los Evangelios; comienza el lunes con la Encarnación, y finaliza el domingo con la Resurrección. El segundo texto tiene las biografías de Judas y de Pilatos, y el relato del sitio y la destrucción de Jerusalén. Fue realizado en la ciudad de Gante hacia los años 1480, e iluminado por el conocido como Maître du Boèce flamand.

El *Noli me tangere* que ilustra el tema a leer y a meditar el día domingo aparece en el folio 155 (fig. 13).



Figura 13: Maître du Boèce flamand. Gante, ca. 1480. Pergamino, 40 x 29, 4 cm. BNF Français 181, fol. 155. Fuente: © Bibliothèque Nationale de France.

Si consideramos la imagen y la leyenda que la acompaña vemos como se instala la escena. En efecto, la iluminación se propone una duplicación del planteo de Ludolfo de Sajonia en sus reflexiones, ilustrar el tema y meditar sobre él.

Justamente, en un libro de oraciones datado en la última década del siglo XV, realizado posiblemente en la zona oeste de Francia por un grupo de artistas entre los que se pudo rastrear a Jean Bourdichon y al Maestro del Coeur d'amour épris (fig. 14), se representa la primera visión del Cristo resucitado como hortelano.

La misma ocupa un poco más de la mitad superior del folio dejando el espacio restante para el texto escrito. El cementerio donde según los relatos evangélicos se encontraba la tumba de Simón, el Cireneo, remite en este folio a los jardines señoriales de fines del Medioevo cerrados por muros exteriores de ladrillo o de piedra y compartimentados en el interior por cerramientos de madera de formas geométricas, en nuestro ejemplo balaustradas. Rodeando el espacio perimetral se construyen “pabellones”, corredores construidos en madera y recubiertos de árboles verdes o de viña, en tanto que los espacios internos tienen árboles frutales o sauces, olivos o álamos. Esta imagen sigue el modelo prescripto por Alberto Magno y por Pietro da Crescenzi, aunque se omitieron las referencias a las flores posiblemente para adecuarlo al espacio de enterramiento. El dominico en su tratado *De vegetabilibus*, escrito entre los años 1260-1265 aproximadamente, aborda teóricamente el tema a la vez que establece un modelo normativo que regirá los siglos siguientes.



Figura 14: Jean Bourdichon y Maître du Coeur d’amour épris. Libro de oraciones. Pergamino 18, 3 x 10, 96 cm. Bibliothèque municipale Saint-Germain-en-Laye, ms. R 60732, fol. 91. Fuente: © Musée National du Moyen Age.

Pietro da Crescenzi (1230-1320), un jurista boloñés, escribió a comienzos del siglo XIV, el *Opus ruralium commodorum* o *Ruralia commoda* a pedido del general de la orden de los Hermanos Predicadores a quien le dedicó la obra, así como también a Carlos II de Anjou, rey de Sicilia y de Jerusalén. En el texto se

rastrear obras latinas referidas a la agricultura, escritas durante la república y el imperio y se incluyen pasajes enteros de la obra de Alberto Magno junto con las propias reflexiones del autor. Escrito en latín fue prontamente traducido a las lenguas vernáculas, primero al toscano en 1350 y después al francés en el 1373, al alemán en el 1474 y un siglo más tarde al polaco. Además, fue uno de los primeros libros impresos en la segunda mitad del siglo XV y tuvo numerosas reediciones lo que muestra el interés que ocupó la temática en los últimos siglos de la Edad Media. En él Pietro da Crescenzi denomina *vergel* al jardín y dice que, en las distintas áreas verdes, cuadradas como “manteles” cubiertos de césped, deben plantarse arbustos floridos especialmente rosales, lirios, violetas y pensamientos y plantas aromáticas como el hinojo, la albahaca, el romero, la salvia y la menta. Por otra parte, para proteger estos espacios proponen construir una pérgola vegetal con parras silvestres, colocar una fuente y poner plantas trepadoras de flores multicolores en las paredes del vallado. El *vergel*, además, debía contener árboles frutales como una manifestación de su fecundidad³⁴.

En la imagen, ese jardín ocupa el fondo de la escena, la enmarca y la contextualiza, mientras que en el primer plano aparece Magdalena arrodillada mostrando su pena y su consternación. La vista baja y los ojos llorosos, su mano izquierda ligeramente levantada en un gesto de sorpresa y junto a ella está el recipiente con perfumes para embalsamar el cuerpo. A su lado Cristo, cuyo rostro denota una profunda conmiseración, está de pie y recoge con su mano izquierda su túnica lo que permite ver sus pies deformes, en tanto sostiene una pala con su mano derecha.

Magdalena, la pecadora, es quien estaría representada aquí, por sus cabellos sueltos que aluden al pecado y el vaso de perfume que remite a los óleos para cubrir el cuerpo de Cristo muerto, pero también a una instancia anterior en la que echa perfumes sobre los pies de Cristo vivo; de hecho, en la imagen Jesús muestra sus pies, el izquierdo ligeramente adelantado y con una sutil deformidad que se correspondería con el recipiente de esencias. No obstante, el color de las vestimentas de ambos es sumamente relevante pues si la túnica del crucificado es roja simbolizando la Pasión, María Magdalena tiene un vestido púrpura y una capa azul, colores destinados a la Virgen parangonándose así con María. Tempranamente Pedro Crisólogo, el obispo de Rávena, en uno de sus sermones la asimila a la Virgen: “Cayendo a los pies de Jesús, ella es simplemente mujer, levantándose, ella es María. Llegando, es la que da la muerte; yéndose, es la que da la vida”³⁵. Siglos más tarde Odón de Cluny plantea que Magdalena es la vía media entre Eva y María, la figura de pasaje entre la pecadora y aquella que es vehículo

³⁴ En el año 1471 Johannes Schluser imprimió en Ausburgo la edición princeps del texto latino. Se han relevado además otras doce ediciones latinas realizadas hasta mediados del siglo XVI. En 1492 Peter Drach imprimió en Spira la primera edición latina acompañada de un centenar de grabados de plantas, en su mayoría tomados del *Ortus sanitatis* de Meydenbach publicado el año anterior en Maguncia. En las ediciones posteriores en alemán que llevaban el título de *Petrus Crescentiis zu teutsh mit Figuren* se utilizaron los mismos grabados. Elisabeth Antoine, Pascale Bourgain y M.T. Gousset, *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge* (París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2002), 134-135, 150-151. Élise Gesbert, “Les jardins au Moyen Âge: du XIe au debut du XIVe siècle”, *Cahiers de civilisation médiévale* 400 (2003); Marie-Thérèse Haudebourg, *Les jardins du Moyen Âge* (París: Perrin, 2003), 203; Pilar de Insausti Machinandiaarena y Adolfo Vigil de Insausti, “Mito y Naturaleza. Del Paraíso al jardín medieval”, *Arché* 4-5 (2010), 233, consultado el 2 de julio de 2019, <http://hdl.handle.net/10251/31072>

³⁵ Sermo LXXVII, PL 52.

de la encarnación: “la maldición de Eva nos excluye del Paraíso, María siempre virgen nos abre la puerta, Magdalena libera el oprobio del sexo femenino”³⁶.

Ella, la pecadora, como reflejo de María es la mujer elegida. Magdalena, la que recibe la gracia divina, se regenera por las lágrimas y se convierte. Se impone, así como un modelo ideal de vida interior, en un ejemplo para los penitentes. A fines del siglo XII y durante el siglo XIII la santa ocupa un lugar relevante en los sermones escritos en lengua vulgar destinados a las comunidades cistercienses femeninas y a las beguinas. Hadewijch d’ Anvers relata que ciertas mujeres piadosas leían y meditaban textos exegéticos sobre la Magdalena e incluso en sus *Visiones* da una lista de *perfectos*, ochenta y cinco personas muertas o todavía en vida donde, después de la Virgen, Juan Bautista y Juan evangelista aparece Magdalena en cuanto su amor la condujo a la perfección. Magdalena redimida, con una profunda vida espiritual, es admitida en la corte celestial.

Cristo en tanto manifiesta el dogma de la resurrección, pero además este Cristo resucitado es un nuevo Adán. El mito que asocia al jardinero primordial con el iniciado en los antiguos misterios de la vegetación coincide con la figura del primer hombre, Adán, a quien Dios pone en un jardín, en Edén: “Plantó luego Yavé Dios un jardín en Edén [...]. Tomó, pues, Yavé Dios al hombre, y le puso en el jardín de Edén para que lo cultivase y guardase” (Gén. 2, 8-15). De este modo Dios Padre le asigna a su creatura el rol de *jardinero divino*, pero le impone un mandato: “Puedes comer de cualquier árbol del jardín, pero no comerás del árbol de la ciencia del bien y del mal, porque el día que comieres de él morirás sin remedio” (Gén. 2, 16-17). Si bien en los relatos míticos el jardinero cuida del árbol mágico que tiene la capacidad de transmitir la inmortalidad, en el Génesis ese árbol se desdobra en dos, el de la inmortalidad y el del conocimiento, pero Adán desobedece y con su desobediencia instala la muerte para él y su descendencia. Así como por ese primer jardinero la humanidad es condenada a la muerte, por este segundo jardinero, Cristo, a través de su muerte y de su resurrección, es redimida del pecado original y por ende transforma el jardín de la culpa en un nuevo Paraíso. Como dice el apóstol Pablo: “Porque como por un hombre vino la muerte, también por un hombre vino la resurrección de los muertos. Y como en Adán hemos muerto todos, así también en Cristo somos todos vivificados”³⁷.

Por otra parte, en esta iconografía prima también el carácter simbólico. Quizás una imagen representada en una palia, la pequeña tela que se coloca sobre el cáliz o la patena durante la Eucaristía dé cuenta fehacientemente de ello (fig. 15).

³⁶ “Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalenaee”, en Dominique Iogna-Prat, “La Madeleine du *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalenaee* attribué à Odon de Cluny”, *Mélanges de l’École française de Rome* 104, no. 1 (1992): 42-44; *Sermones* PL CXXXIII, col. 721.

³⁷ 1 Cor 15, 21-22.

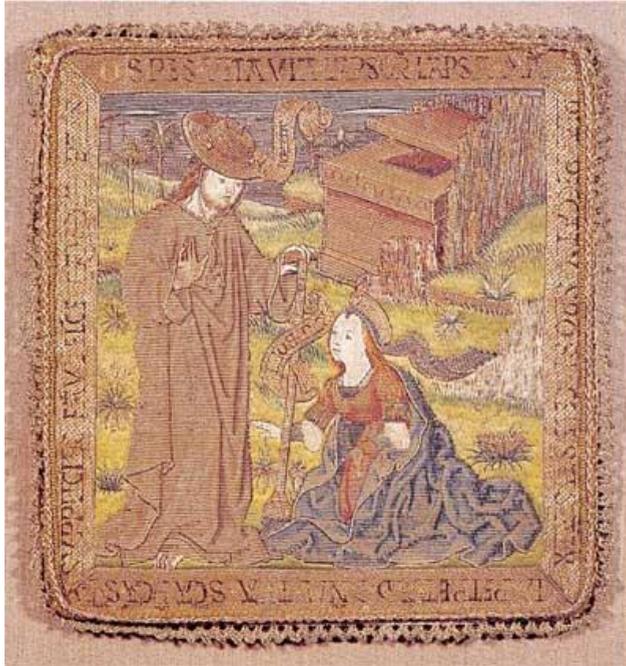


Figura 15: Anónimo. Palia, ca. 1425. Textil, 17 x 16 cm. En: Baert, Barbara, “*Noli me tangere*. Six Exercises in Image Theory”. Antwerp, Museum Mauer van den Bergh.
Fuente: © Museum Mauer van den Bergh.

La palia realizada por un autor anónimo hacia el 1520-25, hoy en el museo Mayer Van den Bergh de Amberes, presenta el *Noli me tangere*. Ambos personajes, Cristo con un sombrero de paja sosteniendo una pala y María prosternada junto a él, están además individualizados textualmente por medio de dos filacterias: la cercana a María Magdalena con el apelativo “Rabbuni” y la ubicada junto al sombrero del Resucitado “María”. El borde de la palia retoma también lo textual haciendo referencia a la mujer “Oh, pecadora piadosa, esposa del rey celestial”. En un paisaje particularmente árido se destaca la tumba de importante tamaño con la tapa removida. La imagen aquí precede a aquello que se activa durante la consagración, la transformación real del cuerpo de Cristo. Si bien la mujer no puede tocar a Cristo, sí puede verlo. El *Noli me tangere* completa entonces su pleno significado en la liturgia cuando el sacerdote bebe el vino y toma la hostia con sus manos en la dramaturgia de la transubstanciación, cuando estas sustancias se convierten en el cuerpo y la sangre de Cristo³⁸.

³⁸ Baert, “*Noli me tangere*”.

6. Conclusiones

En efecto, en esta cristofanía, como hemos advertido en este puñado de representaciones el desarrollo de la iconografía del *Noli me tangere* está en relación con la liturgia de la Pasión y con las representaciones de los dramas litúrgicos y los Misterios, pero también con una literatura que pone énfasis en los sentimientos como las *Passione* que relata los últimos días de Jesús desde la mirada de la Virgen, san Juan y María Magdalena o las *Meditaciones*.

Por otra parte, esta escena alcanza su carácter performativo en el sacramento de la Eucaristía donde aquel que está con el Padre vuelve metafóricamente a ofrecerse a los hombres.

Si bien el texto evangélico ubica la escena en un lugar de enterramiento, el cementerio donde estaba ubicada la tumba de Simón de Cirene, la confusión de María Magdalena al identificar a Cristo con un jardinero permitió instalar en la iconografía al jardín. Ese espacio donde se encuentran el Resucitado y la Magdalena es un jardín organizado alrededor de un árbol cargado de frutos, como el del jardín primigenio. Pero este jardín-Paraíso a diferencia de aquel que se cerró después de la Caída es abierto. El lugar de la resurrección se convierte, pues, en el lugar del triunfo de la vida sobre la muerte. El Resucitado deviene entonces, como afirma el Apóstol Pablo, un nuevo Adán pero distinto al primer jardinero, puesto que este nuevo jardinero a través de su muerte, posterior resurrección y retorno al Padre les volverá a dar a los hombres en su segunda venida un espacio, un jardín-Paraíso pero ahora para toda la eternidad³⁹.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

- Aletti, Jean-Noël. “Le péché originel. Approche paulinienne”. *Études Théologiques et Religieuses* 83, no. 1 (2008): 1-13. <https://doi.org/10.3917/etr.0831.0001>
- Antoine, Elisabeth, Pascale Bourgain y M.T. Gousset. *Sur la terre comme au ciel. Jardins d'Occident à la fin du Moyen Âge*. París: Édition de la Réunion des musées nationaux, 2002.
- Baert, Barbara y Liesbet Kusters. “Contributions to the Origin of the *Noli me tangere* Motif”. *Iconografía Medieval e Moderna* 9 (2010): 26-41.
- Baert, Barbara et al. *Noli me tangere. Mary Magdalene: One Person, Many Images*. Leuven: Peeters, 2006.
- Baert, Barbara. “*Noli me tangere*. Six Exercises in Image Theory and Iconophilia”. *Image & Narrative*, Issue 15. *Battles around Images: Iconoclasm and Beyond*. www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasm/baert.htm
- Baschet, Jérôme. “Lieu ecclésial et agencement du décor sculpté”. *Images Re-vues, Hors-série* 3 (2012). Consultado el 15 de julio de 2019. <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1608>
- Boureau, Alain. *La Légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine +1298*. París: Cerf, 1984.

³⁹ Aletti Jean-Noël, “Le péché originel. Approche paulinienne”, *Études Théologiques et Religieuses* 2008/1 (Tome 83), pp. 1à 13. En: <https://doi.org/10.3917/etr.0831.0001> Fitzmyer, Joseph A., 2008, *Teología de San Pablo*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

- Bräm, Andreas. *Das Andachtsbuch der Marie de Gavre*, París, Bibliothèque nationale, Ms.nouv. acq. Fr. 16251, Jahrhunderts (Wiesbaden), Buchmalerei in der Diözese Cambrai im letzten Viertel des 13.
- Burnet, Régis. *Marie-Madeleine Ier-XXIe siècle. De la pécheresse repentie à l'épouse de Jésus*. París: Cerf, 2004.
- Castelfranchi Vegas, Liana, Cinzia Piglione y Francesca Tasso. *Arti Minori*. Milán: Jaca Book, 2000.
- De Insausti Machinandiarena, Pilar y Adolfo Vigil de Insausti. "Mito y Naturaleza. Del Paraíso al jardín medieval", *Arché* 4-5 (2010). Consultado el 2 de julio de 2019. <http://hdl.handle.net/10251/31072>
- Didi-Huberman, Georges. "La dissemblance des figures selon Fra Angelico". *Mélanges de l'école française de Rome* 98, no. 2 (1986): 709-802.
- Domínguez Romero, Martí ed. *Dibujar la naturaleza. Ilustradores Naturalistas en el Jardín Botánico de la Universitat de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2002.
- Duchet-Suchaux, Gaston y Michael Pastoureau. *Guía iconográfica de La Biblia y Los Santos*. Traducción de César Vidal. Madrid: Alianza, 2009.
- Eiroa García, Jorge Juan. *El Retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya*. Murcia: Campbell, 2013.
- Fitzmyer, Joseph A. *Teología de San Pablo*. Madrid: Cristiandad, 2008.
- Frugoni, Chiara. *Le Moyen Âge par ses images* (París: Les Belles Lettres, 2015).
- Gesbert, Élise. "Les jardins au Moyen Âge: du XIe au debut du XIVe siècle". *Cahiers de civilisation médiévale* 400 (2003).
- Gregorio Magno, *Homilias* XXV, PL 76, 1188 y XXXIII, PL 76, 1239.
- Guénot, Magali. "Les Images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9e et le 13e siècle". Tesis Doctoral, Université de Lyon, 2016.
- Hansel, H., *Die Maria-Magdalena-Legende: Eine Quellen-Untersuchung*, 16/1. Greifswald: Universität Greifswald, 1937.
- Haudebourg, Marie-Thérèse. *Les jardins du Moyen Âge*. París: Perrin, 2003.
- Hauser-Borel, Sylvie. "Marie de Magdala ou quelques reflets des cultures européennes des "racines" à nos jours". *Comunicare & Management Intercultural* 1, no. 7 (2009): 1-28.
- Hériché-Pradeau, Sandrine y Maud Pérez-Simon. *Quand l' image reli t le texte*. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Iogna-Prat, Dominique. "La Madeleine du *Sermo in veneratione sanctae Mariae Magdalena* attribué à Odon de Cluny". *Mélanges de l'École française de Rome* 104, no. 1 (1992): 37-70.
- Kessler, Herbert L. *L'oeil médiéval* (France: Klincksieck, 2015).
- Lobrichon, Guy. "La Madeleine des Bourguignons au XIe et XIIIe siècles". En *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres: Actes du colloque international d'Avignon 20-21-22 juillet 1988*, dirigido por Éve Duperray, 7-75. París: Beauchesne, 1989.
- Mâle, Émile. *L' art religieux de la fin du Moyen Âge en France*. París: Armand Colin, 1995.
- Montagnes, Bernard. "Le pèlerinage provençal à Marie-Medeleine au xve siècle". *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques* 85, no. 4 (2001): 679-695.
- Noga-Banai, Galit. "Are there Representations of Noli me tangere in Early Christ Art?". En *Noli me tangere in Interdisciplinary Perspective Textual, Iconographic and*

- Contemporary Interpretations*, editado por Reimund Bieringer, Barbara Baert y Karlijn Juliana Demasure, 217-221. Leuven, París y Bristol: Peeters, 2016.
- Pinto-Mathieu, Élisabeth. *Marie-Madeleine dans la littérature du Moyen Âge*. París: Beauchesne, 1997.
- Rafanelli, Lisa. "To Touch or Not to Touch The "Noli me tangere" and "Incredulity of Thomas" in Word and Image from Early Christianity to the Ottonian Period". En *Noli Me Tangere: Text Image Context: Contributions of Exegesis, Art History, Philosophy and Literature Studies Concerning the Prohibition of Touch in John 20:17*, editado por R. Bieringer, K. Demasure y B. Baert, *Annua Nuntia Lovaniensia*, 67. Leuven: Peeters, 2013.
- Rouillard, Philippe. *Les fêtes chrétiennes en Occident*. París: Cerf, 2003.
- Sagrada Biblia*. Traducción de Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga. 13ª edición. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- San Agustín, *Sermones*. Madrid: La Editorial Católica, 1964.
- Sena Chiesa, Gemma. "Argenti d'uso litúrgico fra IV e V secolo D. C." *Antichità Altoadriatiche* 66, no. 18 (2008): 553-596.
- Stones, Margaret Alison. "Le livre d'images de Madame Marie". *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* (1999): 263-265.
- Vauchez, André. *La spiritualité du Moyen Âge occidental VIIIe-XIIIe siècle*. París: Seuil, 1994.
- Wischer, Erika. *Historia de la Literatura. El mundo medieval 600-1400*. Madrid: Akal, 1989.
- Zubillaga, Carina. "Pervivencia, traducción y resignificación de la leyenda de Santa María Egipciaca en la literatura europea medieval: estudio de las vidas de las vidas francesa e hispánica de la santa frente a la tradición oriental previa". *Ex-libris* 3 (2014). <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/article/view/344>