



Miradas conflictivas. La pecadora penitente entre el antivoyeurismo y los márgenes de la sensualidad

Natalia Fernández

Recibido: 28 de mayo de 2018 / Aceptado: 30 de septiembre de 2019

Resumen. El paradigma hagiográfico de la pecadora penitente, representado por figuras como Santa María Magdalena, Santa María Egipciaca, Santa Pelagia y Santa Tais, constituye un ilustrativo ejemplo de cómo las imágenes de santidad y, en concreto, de santidad femenina, tal como se forjaron desde los primeros tiempos del cristianismo, son el resultado de un complejo haz de modos de ver que trasciende lo piadoso para adentrarse en las pulsiones ancestrales hacia la femineidad. La dicotomía pecado-santidad, tal como se modela en los relatos hagiográficos y en la iconografía, refleja la colisión de dos miradas en conflicto que se concretan en diversos motivos temáticos pertrechados de una intensa carga simbólica y que, ante todo, inciden en la ambivalencia de una imagen, la de la pecadora penitente, que se perfila como un sugestivo trampantojo espiritual.

Palabras clave: Pecadora penitente; mirada; hagiografía; santidad femenina; devoción.

[en] Gazes in conflict. The penitent sinner between antivoyeurism and the edges of sensuality

Abstract. The hagiographical paradigm of the penitent sinner, incarnated by figures such as Saint Mary Magdalene, Saint Mary the Egyptian, Saint Pelagia and Saint Thais, illustrates how the images of sanctity and, specifically, female sanctity, result from a complex system of ways of seeing which goes beyond piety and expresses traditional impulses towards femininity. The contrast sin-holiness shows the crash between two conflictive gazes which reflect a powerful symbolism and, above all, remark the ambivalence of an image, that of the penitent sinner, which reveals itself as an spiritual *trompe l'œil*.

Keywords: Penitent sinner; gaze; hagiography; female sanctity; devotion.

Sumario: 1. La pecadora penitente entre dos miradas; 2. La pecadora invisible; 3. La erótica de la penitencia; 4. Conclusiones.

Cómo citar: Fernández, N. (2019) "Miradas conflictivas. La pecadora penitente entre el antivoyeurismo y los márgenes de la sensualidad", en *Escritura e Imagen* 15, 169-184.

Todos los que pintan a Magdalena, la pintan desta manera, primero pecadora y luego santa, para que sobre el barniz negro de sus pecados, campeen mejor los esmaltes de sus merecimientos.

Diego de la Vega, 1607

In their traditional exhibitionist role, women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.

Laura Mulvey, 1975

1. La pecadora penitente entre dos miradas

Desde los tiempos fundacionales del cristianismo hasta hoy, una constelación de parámetros estéticos, temáticos y simbólicos ha hecho de la pecadora penitente, la santa pecadora o la pecadora arrepentida un paradigma tan poliédrico y complejo como atrayente; un paradigma perfectamente reconocible que revela, además, los impulsos, muchas veces contradictorios, de la mirada masculina ante la creación de imágenes de mujer. El peculiar olimpo está integrado por varias figuras que remiten, en primera instancia, al arquetipo inaugurado por María Magdalena, prostituta arrepentida y *apóstola de apóstoles*. Su consolidación como pecadora penitente por antonomasia arrancó en el año 591, cuando el Papa Gregorio Magno unificó tres figuras evangélicas bajo el nombre de María en la Homilía xxxiii sobre Lucas 7, 36-50:

La mujer que Lucas llama la pecadora y que Juan llama María, creemos que es la misma mujer de la que Marcos nos dice que el Señor había sacado siete demonios. ¿Y qué significan estos siete demonios sino todos los vicios?¹

Por un lado, la pecadora anónima de Lucas, que visita a Cristo mientras este cena en casa del fariseo, lava sus pies con sus lágrimas y los seca con sus cabellos; por otro, María de Betania, hermana de Lázaro y Marta, que unge al Mesías como muestra de honra; y, en fin, María Magdalena, «de la que [Jesús] había echado siete demonios» (Lucas, 8: 2), una de las mujeres que acompañan a Cristo durante la Pasión, está presente en el momento de su muerte y es la primer testigo de su resurrección. Las tres figuras se hacen una, de tal manera que la vulgar pecadora queda convertida nada menos que en *apostola apostolarum*, en la elegida por Cristo para anunciar su inmortalidad². Pero no todo se queda ahí. Su caracterización hagiográfica propiamente dicha, que se desarrolló solo a partir del siglo IX, se amplificó con la denominada leyenda provenzal que sitúa a la Magdalena apóstola, una vez producida la ascensión de Cristo a los cielos, en un barco sin remos que la lleva a las costas de Marsella,

¹ Citado en 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*, 7.14 (2015), pp. 77-96, p. 82.

² Una síntesis de la creación de María Magdalena en Warner, Marina, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 294-307; Haskins, Susan, *María Magdalena. Mito y metáfora*, Barcelona, Herder, 1993, pp. 23-52; o Jansen, Katherine Ludwig, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1999, pp. 32-35.

donde predica la nueva fe antes de retirarse a hacer penitencia hasta su muerte. Y es en este punto donde confluye, además, con otras leyendas de pecadoras penitentes compuestas en griego hacia el siglo VI y traducidas, precisamente en torno al IX, al latín, cuando pasan a formar parte de la órbita de la cultura popular en la Europa occidental –Santa Pelagia, Santa Tais y, sobre todo, Santa María Egipciaca³–. Esta constelación de leyendas, entre las que se terminarían estableciendo inevitables interconexiones –e incluso confusiones–, conforma la variante hagiográfica de la vida licenciosa⁴, considerada a veces como una pseudo-hagiografía y, en todo caso, poseedora de unas intensas y aprovechables virtualidades dramáticas como constata Aldo Ruffinatto⁵. El paradigma tiene el honor de inaugurar la tradición hagiográfica castellana en una fecha tan temprana como el siglo XIII con el poema juglaresco titulado *Vida de Santa María Egipciaca*. Del siglo XIV datan la *Vida de Santa Pelagia*, una de las pocas hagiografías individuales en prosa que se conservan y las versiones, generalmente más breves, de las *vitae* incluidas en los primeros santorales manuscritos derivados de la *Legenda Aurea* de Vorágine –verdadero vulgarizador del patrimonio hagiográfico en la Europa occidental–. En el Renacimiento, aparecen tanto en el *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega y Gonzalo de Ocaña como en la anónima *Leyenda de los santos*; y llegan a los santorales postridentinos de Alonso de Villegas, Pedro de Ribadeneira y Juan Basilio Sanctoro, entre otros⁶. Junto a los relatos, está presente la iconografía, plasmada tanto en la pintura como en los múltiples grabados y xilografías que se incluyen en los santorales impresos y que acompañan, bien para complementarla, bien para amplificarla, a esa profusa tradición hagiográfica.

Tal vez sea la intrínseca ambivalencia encarnada por la pecadora penitente lo que explica ese poder de fascinación sostenido durante siglos. Porque, junto al panteón de santos *standard*, que siguen un itinerario lineal y sin quiebras hacia la gloria, las penitentes tienen de excepcionales lo mismo que las hace profundamente humanas: una inicial debilidad que, según muchos moralistas, sirve para resaltar *sus merecimientos* posteriores, pero que, ante todo, revela un complejo haz de miradas hacia el cuerpo femenino. Una construcción profunda que trasciende, con mucho, la lectura estrictamente moral y entronca con ciertas pulsiones ancestrales sobre la femineidad cuyos resortes podrían seguir rastreándose hasta hoy, como sugirió Laura Mulvey en 1975 a propósito de la narración cinematográfica –esa mujer que connota *per se* *mirabilidad*⁷–. Porque las imágenes de lo femenino son, desde siempre, mecanismos delatores de la mirada masculina, tanto en su proyección más o menos

³ Al elenco de las pecadoras penitentes podrían añadirse, al menos, tres figuras hagiográficas más: Teodora Alejandrina, María, sobrina de Abraham y Margarita de Cortona. Excluimos de nuestro estudio a las dos primeras porque encarnan una tipología específica dentro de las pecadoras, las mujeres caídas o víctimas de una tentación puntual, algo que las diferencia, como veremos, de las que hemos citado. Lo mismo le sucede, en parte, a Margarita de Cortona y, además, la vida de esta última está documentada ya en el siglo XIII. Aunque su caracterización hagiográfica participa, lógicamente, de los rasgos paradigmáticos, es, por todo ello, una figura peculiar dentro del grupo unitario de las pecadoras penitentes.

⁴ Baños Vallejo, Fernando, Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Laberinto, 2003, p. 119.

⁵ Ruffinatto, Aldo, «Hacia una teoría semiológica del relato hagiográfico», *Berceo*, 94-95 (1978), pp. 105-131, p. 131.

⁶ Una presentación más detallada de la difusión hagiográfica en castellano de las leyendas sobre pecadoras penitentes en Fernández Rodríguez, Natalia, *La pecadora penitente en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 27-42.

⁷ Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16.3 (1975), pp. 3-18.

deliberada de las relaciones de poder, como en esos impulsos latentes situados a medio camino entre la atracción, el rechazo, la devoción y el miedo⁸. Esto se hace especialmente evidente en el caso de la santidad femenina, donde confluyen dos referencias visuales: una oficial, que aglutina los sentidos piadosos o devocionales del relato o imagen; y otra latente, que a veces se revela más diáfana de lo que se pretendió en origen. La pecadora penitente, en concreto, se sitúa en la intersección entre dos compartimentos visuales aparentemente estancos unidos por el vector de dos miradas en conflicto: de un lado, las mártires, las monjas, la Virgen María, las ascetas y eremitas, las santas...; del otro, Venus, Eva, Lilith, la *femme fatale*, la *sex symbol*... Entre unas y otras, el cuerpo, observado y observable, de la mujer; el cuerpo exuberante frente al cuerpo negado, oculto, transformado o deformado; el aspecto del cuerpo como signo de pertenencia a uno u otro grupo; y, al mismo tiempo, el cuerpo como pasadizo más o menos angosto entre ambos. Porque la mirada hacia las santas pecadoras es, desde siempre, una mirada zigzagueante, una mirada difusa que oscila entre dos polos aparentemente opuestos, pero que convergen con más intensidad de la que *a priori* pudiera esperarse: la sensualidad y la devoción o, si queremos expresarlo al modo barroco, la carne y el espíritu.

Si volvemos a esos dos referentes visuales que decíamos arriba, la santa pecadora, en concreto, adquiere un sentido trascendente vinculado en primera instancia con la exaltación de la nueva alianza entre Dios y la humanidad tras el sacrificio de Cristo. Es lo que en 1588 expresa con elocuencia Pedro Malón de Chaide en un pasaje que, por cierto, ilustra con viveza la *enargeia* consustancial a la hagiografía:

Ecce homo, que se hizo Hombre por gracia; Ecce mulier, que es mujer por flaca naturaleza. Ecce homo, que es justo; ecce mulier que es pecadora. Ecce mulier que peca; pues Ecce homo que lo paga. Ecce mulier culpada; pues Ecce homo, penado. Ecce mulier, que merece el castigo; pues Ecce homo, que es el azotado. Ecce mulier, suelta; pues Ecce homo atado. Ecce homo, que siendo Dios se hizo hombre; pues Ecce mulier, que siendo pecadora queda santa. Ecce homo, que muere porque esta viva; pues Ecce mulier, que vive porque este muere. Mirad hombres el gran amor de vuestro Dios, que dice: Tomad un Dios y dadme un hombre; tomad mi Hijo y dadme una pecadora⁹.

La pecadora penitente es, ante todo, el testimonio vivo de la redención y la confirmación de que el arrepentimiento sincero del pecador puede conducirle a la salvación e, incluso, a la gloria. El pasaje de Malón se enmarca, como puede suponerse, en su *Libro de la conversión de la Magdalena*, una de las obras más influyentes e ilustrativas de la espiritualidad contrarreformista en la que se incide, como no podía ser de otro modo, en la importancia decisiva de las obras en la salvación del pecador; y que parte de la consideración de María Magdalena como pecadora arrepentida por antonomasia para elaborar toda una reflexión moral sobre el valor del arrepentimiento y la piedad inconmensurable de Dios. Pero el paradigma de la pecadora penitente no solo representa una imagen modélica de la mujer, sino que emerge de una concepción de lo femenino tensionada entre la espiritualidad

⁸ Se activa lo que, desde los Estudios Visuales y, en parte, a la luz del trabajo inaugural de Mulvey, se ha denominado *male gaze*, la mirada masculina.

⁹ Malón de Chaide, Pedro, *La conversión de la Magdalena. En que se ponen los tres estados que tuvo. De pecadora, de penitente i de gracia*, Valencia, Salvador Faull, 1796, p. 121.

necesaria y la carnalidad inevitable; una mirada que lleva el sensualismo hasta sus propios límites cuando su negación se convierte por sí misma en una afirmación perversa. Cada una de las integrantes del panteón de las santas pecadoras posee sus rasgos singularizadores, pero todas ellas remiten a un tronco común que, en la superficie, fomenta la *admiratio* del modelo piadoso al tiempo que, en su raíz, laten las tensiones de la mirada masculina cuando quien se admira es una mujer y, en concreto, una mujer que encarna simultáneamente, a modo de díptico, los dos polos morales del pecado y la santidad.

2. La pecadora invisible

«El pecado –dijo San Agustín en *Contra Faustum* (22, 27)– es un hecho, dicho o deseo contra la ley eterna»¹⁰. Su sentido último se proyecta hacia lo divino, pero se enraíza inevitablemente en lo humano, en esos comportamientos alejados de la norma socio-moral que, en el caso de la mujer, se vinculan casi de manera exclusiva con los dominios de la sexualidad. No es casual que la ortodoxia eclesiástica situase el origen del pecado en la mirada, en aquella *concupiscencia oculorum* que decía San Juan (1, Juan 2: 15-16) y que casi podríamos traducir como *placer visual*, por hacer un guiño totalmente anacrónico eso sí a la terminología de Mulvey. Es justamente por ello por lo que la configuración artístico-literaria de la pecadora pasa por la creación de una imagen visible y, sobre todo, *ad-mirabile*; una imagen vista y, a la vez, mostrada que se perfila como emblema y resorte de la tentación:

De aquí se entenderá la poca licencia que tienen las mujeres para andar muy galanas y afeitadas, hechas señuelo de livianos: porque con sus aderezos y cabellos y compostura, andan hechas redes de Satanás para derrocar almas en el infierno¹¹.

Más allá de la intención moralizante del pasaje, Malón intenta subvertir el trasfondo esencialmente voyeurista de la mirada masculina confiriendo a la mujer un rol activo y, casi podríamos decir, agresivo; es ella, con su aspecto tentador, la que se alía con Satanás para conducir a los hombres –cuya mirada se percibe como una pulsión incontrolable– a la perdición. Es por eso que la belleza corporal, aderezada muchas veces con galas, afeites y joyas, se erige en una de las notas definitorias de la pecadora. No es casualidad que uno de los retratos físicos femeninos más detallados de la literatura castellana medieval –una *effictio* en toda regla– sea el incluido en el poema sobre la *Vida de Santa María Egipciaca*, que representa, como señalamos más arriba, el arranque literario de la figura de la penitente en castellano. Lejos de la espiritualización neoplatónica de la belleza, la descripción de la Egipciaca incide intensamente en la corporalidad en un sentido eminentemente visual que destaca las referencias a la proporción y al color. Es cierto que, en el resto de relatos hagiográficos sobre las santas pecadoras, no encontraremos ejemplos tan detallados de la *descriptio pulchritudinis* femenina, pero siempre habrá menciones a la hermosura que tendremos que entender en ese sentido de reclamo visual. Cuando,

¹⁰ Agustín, San, *Escritos antimaniecos. Contra Fausto*, en *Obras completas de San Agustín*, XXXI, Madrid, Editorial Católica, 1993.

¹¹ Malón de Chaide, Pedro, op. cit., p. 81.

en el siglo XVI, Alonso de Villegas incluya a Santa Pelagia en la nómina de sus santos extravagantes, aún insistirá con elocuencia en cómo la belleza de la pecadora corre pareja a la ostensión, al deseo de ser vista y admirada en toda su sensualidad:

Iba en un jumento, por ser costumbre de la tierra, con grande acompañamiento de esclavos y esclavas. Su vestido cubierto de oro y perlas, y piedras de gran valor. El calzado de la misma forma y manera. A su cuello ricos collares de oro. Llevaba descubierta la cabeza y los pechos. Sus ojos derramados, mirando ya a unos ya a otros. Al tiempo que llegó donde estábamos, el aire todo fue lleno de gran suavidad y fragancia.¹²

Ser mirada y mirar con *ojos derramados* buscando precisamente eso, ser mirada: una dialéctica visual que ilustra, en síntesis, la teatralidad del pecado. Porque, más allá de las definiciones teológicas que inciden en su trascendencia, la representación artístico-literaria del pecado tiene mucho de puesta en escena. Las galas, los afeites, las joyas, como complemento de las miradas sugerentes y la exhibición de la propia corporalidad, son componentes esenciales de esa escenografía en la que la mujer representa la imagen de lo prohibido y, en consecuencia, converge con la expresión de un deseo latente; la ambivalencia de la tentación, a medio camino entre la delectación morbosa y la angustia ante la inminente –aunque siempre evitable– caída moral. En la *Vida de Santa Pelagia*, del siglo XIV, vemos al obispo Nono encarnar de manera explícita esa conflictividad de la mirada:

Dígovos de mí que ove ende muy gran sabor en su beldat, e deléiteme mucho, e prógome mucho del su parecer. E dígovos en verdat, que Nuestro Señor nos fará parar mientes delante la su tremedera siella, e juzgará a nós e a nuestras dignidades porque metemos mientes en las mujeres que se pintan e se catan en los espejos por que parezcan bien a los hombres que oy son e cras non serán nada.¹³

Es coherente entonces que, si la mirada concupiscente hacia la mujer es germen de pecado y antesala de la condenación, el primer antídoto contra la *delectatio* sea justamente la anulación de esa mirada, el antivoyeurismo que decimos en el título como estrategia autorrepresora, en un intento desesperado por hacer invisible a la pecadora, tal como vemos en las realizaciones pictóricas de las tentaciones de San Jerónimo, por poner un ejemplo ilustrativo¹⁴. El paradigma de la pecadora arrepentida tiende, en este sentido, a la invisibilización en un giro que se contrapone a la imagen exuberante del inicio; un proceso que está inserto en el propio arquetipo, en esa estampa antonomásica del arrepentimiento que se describe en el evangelio de Lucas y que después se asociaría inevitablemente a María Magdalena:

¹² Villegas, Alonso de, *Flos Sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Iesu Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Católica*, Madrid, Pedro Madrigal, 1588, f. 102c.

¹³ *Vida de Santa Pelagia*, ed. Ana M^a Rodado Ruiz, en J.E Connolly, A. Deyermund & B. Dutton (eds.), *Saints and their Authors: studies in medieval Hispanic hagiography in honor of John K. Walsh*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 169-180, p. 171.

¹⁴ Son elocuentes, en el caso español, las versiones de Zurbarán (1639), conservada en el Monasterio de Guadalupe, y Valdés Leal (ca. 1657), en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Un fariseo invitó a Jesús a comer con él. Jesús fue a su casa y se puso a la mesa. Había en la ciudad una mujer pecadora, la cual, al enterarse de que Jesús estaba a la mesa en casa del fariseo, se presentó allí con un vaso de alabastro lleno de perfume, se puso detrás de él a sus pies, y, llorando comenzó a regarlos con sus lágrimas y a enjugarlos con los cabellos de su cabeza, los besaba y ungía con el perfume. (Lucas, 7: 36-38)

No es casualidad que, en las vidas de Santa Pelagia y Santa Tais, se produzca una *contaminatio* y ambas, arrepentidas, se desplomen ante los pies de sus respectivos redentores, Nono y Panuncio. Porque, más allá de la lectura moral, la escena refleja una determinada valoración del cuerpo femenino que se opone diametralmente a la que se deduce de la descripción del pecado: frente a la liberalidad de la pecadora, humildad; frente a la independencia, sumisión; frente a la sensualidad, devoción piadosa; frente a la soberbia, contrición. Y, en relación con todo ello, frente a la orgullosa mostración de sí misma, la autoocultación que implican tanto la posición de rodillas como esa llegada *por detrás* que hace explícito el propio texto evangélico y que se mantiene, no por nada, en las sucesivas recreaciones de la escena:

Mas Jhesu Christo, predicando allí e en otros lugares, él por la gracia del Spiritu Santo, vino a casa de Simón el malato. Ca [María Magdalena] sopó que allí posava e, non osando parecer entre los justos, estido ay a las espaldas dellos e echóse a los sus pies de Jhesu Christo e lavóle los sus pies con las sus lágrimas e alinpiólos con los sus cabellos.¹⁵

El detalle no es superfluo. Malón de Chaide lo comenta con profusión confiriéndole varios sentidos: «Entra pues y no se atreve a ponerse delante del rostro y ojos del Señor, sino a las espaldas. Que cosa es conocer bien un hombre la fealdad de sus pecados, que avergonçado y afrentado queda»¹⁶. O, más adelante:

Como el Espíritu Santo tenía en sus manos el coraçon desta mujer, ninguna cosa hacía que no fuese instruida y movida por él mismo. Pues no carece de gran misterio que, llegando al Redentor, se pusiese a las espaldas y no delante del rostro. Cuando el padre no tiene mucha gana de castigar a su hijo que hace alguna travesura hace como que no le ve y vuelve las espaldas porque no le obligue a castigarle.¹⁷

Por un lado, vincula el deseo de ocultación con la vergüenza de la pecadora una vez arrepentida; por otro, con la compasión de Cristo, que la impulsa a ocultarse para no ser castigada. En cualquier caso, la visibilidad de la pecadora se conjura, la ostensión se anula y se bloquea, con todo ello, esa pulsión voyeurista consustancial a la mirada masculina. Por eso, todas las pecadoras arrepentidas se autoocultan alejándose del mundo, bien adentrándose en el yermo como la propia María Magdalena hagiográfica o María Egipcíaca —que, descubierta por el monje Zósimas después de cuarenta años, le pide su manto para cubrirse—; bien enclaustrándose en una celda como Pelagia y Tais —a la que, en algunas versiones, hacen vivir entre sus propias heces, como *súmmum* de la degradación—.

¹⁵ *El Flos Sanctorum con sus ethimologias*, 1472-1475, incunable X.F/59 de la Library of Congress (Washington D.C), f. 140a.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 180.

¹⁷ *Ibid.*, p. 186.

Pero la invisibilización no se queda ahí. La imagen exuberante de la pecadora se hace, literalmente, desaparecer bajo la de la penitente. No se trata únicamente de narrar el proceso de arrepentimiento, sino de mostrar una imagen femenina que, en la superficie, confirme la vanidad de la hermosura corporal, tal como postula la ortodoxia cristiana, y, en el fondo, conjure de raíz la *concupiscentia oculorum*. Fray Luis de Granada en su célebre *Libro de la oración y meditación* (1588) recuerda la estrategia de un monje para librarse de la tentación:

San Juan Climaco escribe de un monge, que siendo gravemente tentado de la hermosura de una muger, que él avia visto en el Mundo, como viniessse a saber que era ya muerta, fuesse a la sepultura donde estaba, y refregó un pañuelo en el cuerpo hediondo de la difunta; y todas las veces, que el demonio le bolvia a combidar con aquel mal pensamiento, poniase aquel pañizuelo en las narices, y decía: ‘Cata aquí miserable lo que amas, y cata aquí en qué paran los deleytes y hermosuras del Mundo’.¹⁸

Es un ejemplo extremo, pero muy elocuente, de cómo la corrupción del cuerpo se erige literalmente en antídoto contra el deseo. En el caso de la modelación de las penitentes, esa voluntad neutralizadora pasa por la distorsión de su imagen y por la mirada hacia un cuerpo transformado e, incluso, deformado. Frente a la desasosegante atracción hacia una pecadora libre que impulsaba, justamente por ello, una reacción antivoyeurista, la imagen penitencial encarna el control absoluto sobre una femineidad negada. Decía San Jerónimo en la célebre *Carta a los Efesios*:

Mientras una mujer es para el parto y los hijos difiere del hombre como el cuerpo difiere del alma. Pero si desea servir a Cristo antes que al mundo, entonces dejará de ser una mujer y será llamada hombre.¹⁹

Cada una de las cuatro figuras que estamos analizando sufre una metamorfosis que las transforma y las deforma, que las aleja de su anterior exuberancia para conferirles un aspecto andrógino. Por eso, todas renuncian a sus galas y joyas, quemándolas o repartiéndolas entre los pobres; y dejan que su cuerpo, aquel cuerpo admirado y admirable, se corrompa hasta volverse irreconocible, como le sucede a Pelagia:

Y no fue mucho que, siendo esta Pelagia, no la conociese, porque antes su rostro era hermosísimo; ya por su grande abstinencia el color le trocó en macilento, los ojos tenía hundidos, y toda era un retrato de muerte.²⁰

Tampoco Zósimas, el monje que encuentra a María Egipcíaca en el yermo, es capaz de discernir en un primer momento si la sombra que aparece ante sus ojos es animal o persona. El retrato penitencial la Egipcíaca, más o menos amplificado según las versiones, incide en la deformación: «Toda se mudó dotra figura» arranca el pasaje en la *Vida* medieval, que constituye, por cierto, una detalladísima lectura en negativo de la *descriptio* de la pecadora. Es el testimonio vivo de la penitencia;

¹⁸ Granada, Fray Luis de, *Libro de la oración y la meditación*, Madrid, Imprenta de los Herederos de la Viuda de Juan María Infanzón, 1761, p. 117.

¹⁹ Citado en Warner, Marina, *op. cit.*, p. 112.

²⁰ Villegas, Alonso de, *op. cit.*, f. 104a.

el camino inverso de la degradación hacia la gloria que pasa por la anulación de los instrumentos del pecado; y la fealdad que neutraliza la tentación como garante del cumplimiento del orden moral y, sobre todo, de la integridad de los varones, que ya no se ven *avocados* a mirar. O, al menos, no de la misma manera.

3. La erótica de la penitencia

Porque pecadora y penitente son la misma mujer, el mismo cuerpo sometido al impacto de dos prismas: la mujer tentadora vs. la mujer negada o, si queremos, trascendida. Y es justamente ahí donde residen tanto las claves del modelo piadoso encarnado por la pecadora penitente como los gérmenes del conflicto; esas dos miradas que se irradian simultáneamente hacia una figura caleidoscópica. La manera de compatibilizar ambos frentes en una solución estética y moralmente plausible pasa por expresar el valor regenerador de la penitencia mediante el *contrafactum*, una especie de espejo invertido refractor de una imagen distinta que, no obstante, nunca diluye del todo la original. Pero, por más que termine adquiriendo una imponderable fecundidad artística en contacto con la querencia barroca por las remodelaciones *a lo divino*, este *contrafactum* no es únicamente artificio, sino que posee un sentido espiritual sugerido ya desde las fuentes evangélicas: «Pues si en otros tiempos ofrecisteis vuestros miembros como esclavos a la impureza y al desorden hasta desordenaros, ofrecedlos igualmente ahora a la justicia para la santidad» (Romanos, 6: 19). El eje temporal pasado-presente traza el eje de ese díptico que insiste en la idea de transformación desde la continuidad y que ya habría formulado el propio Gregorio Magno en la citada homilía sobre María Magdalena:

Está claro, hermanos, que la mujer usó previamente el unguento para perfumar su carne en actos prohibidos. Lo que entonces ella exhibió de forma escandalosa, ahora lo estaba ofreciendo a Dios en una forma más loable. Había codiciado con sus ojos terrenales, pero ahora a través de la penitencia estos se consumían en lágrimas. Había mostrado su cabello para hacer resaltar su cara, pero ahora su pelo secaba su llanto. Había hablado con orgullo a través de su boca, pero ahora, al besar los pies del Señor, plantaba sus labios en los pies del Redentor. Por tanto, por cada deleite que había tenido, ahora se inmolaba. Convirtió así el cúmulo de sus faltas en virtudes, con el fin de servir por completo a Dios en penitencia, en igual medida que antes, equivocadamente, lo había despreciado.²¹

Todos los miembros corporales que, en el pasado, se habían puesto del lado de la concupiscencia, se *reutilizan* en la modelación de la estampa antonomásica del arrepentimiento: la pecadora prosternada que lava los pies de Cristo con sus lágrimas y los seca con sus cabellos, según la escena narrada en el Evangelio de Lucas. Podrían multiplicarse los ejemplos entre la Edad Media y el siglo XVII. Cuando en 1617, el Cardenal Belarmino, de la Compañía de Jesús, compone su tratado sobre la penitencia, dedica unas líneas, claro, a María Magdalena e incide justamente en esa dimensión simétrica, especular, de pecado y penitencia, sentando las bases del perfecto *contrafactum* que, en una dimensión semiológica, se traduce en una expansión de sentidos y en la consiguiente ambivalencia de los símbolos:

²¹ Citado en González Hernando, Irene, *art. cit.*, p. 82.

La cual [María Magdalena] por la grandeza de su contrición, hizo instrumentos de penitencia todos los que habían sido de pecados, regando los pies de Cristo con lágrimas de sus ojos, besándolos con su boca, limpiándolos con sus cabellos, abrazándolos con sus manos, y postrándose toda a sus plantas, para servir con todos sus miembros a quien había ofendido con todos ellos, que este es un holocausto agradabilísimo al Señor, indicio manifiesto de verdadera penitencia.²²

Es el mismo cuerpo visto desde otra perspectiva; la dialéctica entre dos imágenes contrapuestas que se contienen la una a la otra; como en la célebre ilusión óptica del pato-conejo llevada al terreno espiritual. Lo ascético y lo erótico entablan con más intensidad que nunca ese diálogo recíproco que Carlos Alberto Vega consideró consustancial a las imágenes de santidad femenina²³ y, en consecuencia, la iconografía de la penitente se nutre de un simbolismo profundamente ambiguo, por mucho que lo legitime el *contrafactum*. Es por eso que la confluencia renacentista entre las representaciones de Venus y María Magdalena, reiterada en diversos estudios iconográficos²⁴ desde el sugestivo ensayo que Marjorie M. Malvern tituló elocuentemente *Venus in sackcloth*²⁵, es, más allá de convenciones estéticas, el resultado de un proceso sostenido de construcción cultural que convierte el *contrafactum* en una suerte de trampantojo espiritual. Recuerda González García las palabras de Juan Velázquez de Acevedo, obispo de Orense entre 1637 y 1642: «la pérdida no será ninguna (...) en transformarse una Venus en Santa María Magdalena, y una Diana en Santa María Egipciaca, y otras Santas, o como mejor se pudieran acomodar»²⁶. No sorprende, *a priori*, que las múltiples representaciones de Venus se recreen en una desnudez que aglutina los parámetros de la belleza tal como esta se entendió en el siglo XVI; ni que su cuerpo, idealizado y todo, se muestre al observador en toda su descarada sensualidad, bien incitándole provocadoramente con su mirada, bien invitándole al voyeurismo en un juego, si cabe, más insinuante aún. Pero si contemplamos las Magdalenas penitentes, por ejemplo, de Giampetrino, las varias de Tiziano, Reni, Caliari o, en el caso español, Murillo, por mencionar algunos ejemplos pictóricos célebres²⁷, percibimos de inmediato un cierto desfase entre lo que deberíamos ver y lo que, efectivamente, vemos. Son santas, pero son santas sensuales; son santas que aspiran a *mover los afectos* del espectador, como

²² Belarmino, R., *Libro del gemido de la paloma esto es del bien y utilidad de las lágrimas, obra compuesta en latín por el Cardenal Belarmino de la Compañía de Jesús*, trad. Padre A. de Andrade, Madrid, Imprenta de Aguado, 1881, p. 131.

²³ Vega, Carlos A., *El transformismo religioso. La abnegación sexual de la mujer en la España medieval*, Madrid, Pliegos, 2008, p. 487.

²⁴ Duchet-Suchaux, Gaston & Michel Pastoreau, *La Biblia y los santos. Guía iconográfica*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 266; Monzón Pertejo, Elena, «La evolución de la imagen conceptual de María Magdalena», en Rafael Zafrá Molina & José Javier Azanza López (coords.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, 2011, pp. 529-540, p. 533.

²⁵ Malvern, Marjorie M., *Venus in sackcloth*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1975.

²⁶ Citado en González García, José Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015, p. 328.

²⁷ Valgan únicamente como ejemplos ilustrativos de una tendencia general que, sin embargo, puede no responder a los mismos impulsos. La problemática de la pintura, en su desarrollo y circunstancias de recepción, es especial, como singulares son los modos en que Italia y España abordaron el tratamiento de la imagen impúdica, tal como constata González García, J.L., *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, op. cit., p. 326. Un análisis exhaustivo del tratamiento pictórico de la figura de la penitente en los siglos XVI y XVII excede con mucho los límites y objetivos de este trabajo.

propugnaría Trento, pero tal vez no siempre —o no de manera absoluta— el tipo exacto de *afectos* al que se referirían los moralistas y teólogos. Sin recrearse propiamente en la estética penitencial, todas las Magdalenas muestran un gesto de devoción, expresado simultáneamente con las manos, el cuerpo y la mirada; y junto al gesto, inconfundible, la utilería característica de la santa, la vasija de unguento, que crea el vínculo de enlace entre la Magdalena y el propio Cristo, como es sabido. Todo ello configura una obvia tonalidad piadosa incapaz, no obstante, de anular por completo la presencia destacada del cuerpo femenino, abiertamente mostrado en los ejemplos de Giampetrino, Reni, el Tiziano de 1530 o Murillo, e intuido en Caliari y en los Tizianos de 1540-46 o 1560²⁸.

Pero, aparte de la desnudez, el signo que contribuye poderosamente a esa ambigüedad erótico-ascético-devocional —y que se aprovecha explícitamente en la tradición hagiográfica— es el cabello. La larga melena, signo ancestral de la voluptuosidad y el atractivo femenino, es el rasgo físico más caracterizador de las representaciones penitenciales. Y, aunque el contexto piadoso intente despojarlo de sus connotaciones lúbricas, inevitablemente siguen ahí, bien visibles. En una xilografía incluida en la *Leyenda de los santos*, en edición de 1568, se muestra a una María Magdalena recostada de lado, mirando al cielo, desnuda y cubierta parcialmente por los cabellos [Imagen 1].



Imagen 1. Xilografía de Santa María Magdalena incluida en la *Leyenda de los santos*, Sevilla, 1568.

²⁸ Sobre el interés de Tiziano por la iconografía de la Magdalena penitente, es iluminador el trabajo de Checa, Fernando, «Magdalenas penitentes de Tiziano», en Fernando Checa (ed.), *El Renacimiento en Venecia. Triunfo de la belleza y destrucción de la pintura*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2017, pp. 197-211. En el recorrido por las diversas versiones se incide justamente en cómo el destinatario condicionó, en parte, la mostración u ocultación de la desnudez de la santa y, por tanto, matizó esa ambivalencia entre la piedad y la sensualidad. Sobre la versión de 1530, conservada en la Galería Palatina del palacio Pitti, dice justamente: «En esta versión, pintada sobre tabla, la protagonista aparece de tres cuartos con una mirada estática y un gesto intenso hacia la parte superior derecha, en un movimiento que se acentúa con la postura diagonal de sus brazos que se inspiran, como hemos dicho, en las poses habituales de las Venus púdicas clásicas. Pero ni el gesto, ni la abundancia de sus cabellos logran ocultar la desnudez de sus pechos, que afloran a la vista de manera sensual y provocativa, en una pintura que, en realidad, tiene más de excitación de los sentidos que de estímulo a oraciones y sentimientos piadosos» (p. 199).

Casi como las Venus de la tradición pictórica, la penitente –que en ningún caso podría definirse como demacrada– fomenta la mirada voyeurista del observador. En otra familia de imágenes en la que se inspira el propio Durero y que se aprovecha en la hagiografía renacentista, se muestra a la santa ascendiendo a los cielos custodiada por un coro de ángeles y cubierta parcialmente por sus cabellos. La xilografía incluida en la edición de 1540 del *Flos sanctorum* de Pedro de la Vega, da una vuelta de tuerca al motivo convirtiendo el cabello de la Magdalena en una especie de vestidura animalizante [Imagen 2].



Imagen 2. Xilografía de Santa María Magdalena incluida en el *Flos Sanctorum* de Pedro de la Vega, 1540

Es ahí donde se sitúa la ambigüedad que se explotó, sobre todo, en el caso de María Egipciaca –auténtica encarnación de la penitencia femenina en la iconosfera popular de la Edad Media²⁹. En la xilografía de la Egipciaca incluida en la edición de 1558 del *Flos sanctorum* revisada por Martín de Lilio vemos a una penitente no solo con larga melena, sino con todo el cuerpo cubierto de vello [Imagen 3].

²⁹ No es este el lugar de profundizar en la modelación hagiográfica de la leyenda de María Egipciaca, especialmente compleja. Baste recordar que hubo dos vertientes, la oriental y la occidental y que es esta última la que confluye de forma obvia con María Magdalena. Para una presentación detallada, pueden consultarse los trabajos seminales de Thompson, Billy Bussell & John K. Walsh, *La vida de Santa María Egipciaca: A fourteenth century Translation of a Work by Paul the Deacon*, Exeter University, 1977; y Snow, John T., «Notes on the Fourteenth Century Spanish Translation of Paul the Deacon's *Vita Sanctae Mariae Aegyptiacae, Meretricis*», en J.E Connolly, A. Deyermond & B. Dutton (eds.), *Saints and their Authors: studies in medieval Hispanic hagiography in honor of John K. Walsh*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, pp. 83-96.



Imagen 3. Xilografía de Santa María Egipcíaca incluida en el *Flos sanctorum* revisado por Martín de Lilio, Alcalá de Henares, 1558

Y en la Leyenda de los santos de 1568, la vemos recostada casi como a la Magdalena que decíamos arriba, pero cubierta completamente por un manto de pelo [Imagen 4].



Imagen 4. Xilografía de Santa María Egipcíaca incluida en la *Leyenda de los santos*, Sevilla, 1568

La destacada presencia del cabello posee varias lecturas paralelas y contradictorias: el guiño contrafáctico, la anulación masculinizadora de la femineidad y, al mismo tiempo, la sugerencia de la sexualidad animalizada asociada al mito del salvaje. Resuenan, a propósito, aquellas palabras del criado Luján al final de la primera jornada de *Peribáñez y el comendador de Ocaña* cuando ponderaba la belleza de Casilda: «Tan bella que está mi amo / todo cubierto de vello / de convertido en salvaje» (vv. 1042-1044). Como decíamos arriba, es una ilusión óptica llevada al terreno de lo espiritual y que difumina los contornos visuales entre la pecadora y la penitente en un trampantojo que apela, directamente, a la mirada del observador. Un

ejemplo especialmente impactante es el que ofrece la estampa de María Egipcíaca atribuida a Cornelius Galle y compuesta seguramente en la primera mitad del siglo XVII. En la imagen, en primer plano, de la Egipcíaca –sostenida no por casualidad por el sátiro-salvaje– convergen el halo de santidad, la decrepitud propia de la penitente y la exuberancia de la melena como reminiscencia de la lujuria [Imagen 5].



Imagen 5. Santa María Egipcíaca, atrib. Cornelius Galle, BNE Col. Albert 277, 1595-1650?

Porque esa indefinición de contornos, como siempre, se intensifica en el Barroco. La gran paradoja de la imagen penitencial es que la negación del cuerpo exige su presencia visible, aunque sea en su aspecto degradado como otro-cuerpo o cuerpo deformado, pero cuerpo al fin y al cabo. Es llamativo que no sea en un contexto piadoso donde se ha hablado prioritariamente de la belleza maltratada como margen de lo sensual en el Siglo de Oro³⁰. En la lírica amorosa, existen numerosos ejemplos en los que, en el centro, se sitúa la sangre derramada de la dama observada con delectación voyeurista por el sujeto lírico. A veces, es una simple gota, como en los sonetos «Prisión del nácar era articulado», de Góngora, o «Bastábale al clavel verse vencido», de Quevedo, donde la herida, en un dedo o en el labio, se convierte en el eje del poema y en el centro de la mirada del enamorado. Pero, en otras ocasiones, se asiste incluso al desvanecimiento de la mujer provocado por una sangría terapéutica: junto al sueño y la muerte, es este seguramente el *súmmum* de la pasividad ante el escrutinio masculino³¹. Bocángel desarrolla el tema en el soneto «En vivas ondas de ofendida grana», que transcribimos como ejemplo:

³⁰ Gallego Zarzosa, Alicia, *El erotismo en la poesía de Lope de Vega*, Tesis inédita de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II, leída el 19-12-2014, 2015, p. 107. [En <http://eprints.ucm.es/29936/>. Consultado el 4 de octubre de 2017]

³¹ Es la *absorption* que Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1980, opone a la *theatricality* como dicotomía esencial para comprender los sentidos de la mirada en la historia del arte.

En vivas ondas de ofendida grana
 desata a Lisi procurada herida:
 menos siente la púrpura perdida
 que el tener experiencias ya de humana.
 Quedó cual rosa que expiró temprana,
 tarde avisada de desvanecida,
 a quien el viento ejecutó en la vida
 aun sin dejarla escarmentar de vana.
 Pálido ofreces, Lisis, el semblante.
 Nunca con más razón se tema el rayo
 que cuando el cielo pálido se viere.
 Contemple Amor por quien estás triunfante
 en la fingida muerte de un desmayo;
 ¿viva qué hará quien mata cuando muere?³²

El sujeto lírico pondera la belleza de la dama inconsciente y afirma su capacidad de matar de pasión a quien observe su palidez mortecina. En la base de esta perversión, en el sentido literal del término, el tradicional simbolismo erótico-sexual de la sangre femenina, por un lado, y, tal vez de forma menos consciente, el anhelo invasivo de una mirada voyeurista que, al menos, en el terreno visual, puede afirmar su poder. La imagen de la penitente, ya lo veíamos arriba, representa justamente el arquetipo de la belleza maltratada, la negación de la carnalidad mediante la apoteosis de la carne. En 1663, Guido Cagnacci compone su *Maddalena Svenuta*, conservado en la Galleria Nazionale d'Arte Antica (Roma). Se trata de una mujer joven cubierta de la cintura para abajo, que sujeta una calavera y un cilicio y que, supuestamente agotada tras la flagelación, se recuesta dejando el torso al descubierto y en primer plano ante los ojos del observador. El propósito ascético y devocional queda, sin duda, muy desdibujado bajo una imagen que, como matiza Monzón Pertejo³³, es un ejemplo claro de la que se ha llegado a denominar *pornografía devota*.

4. Conclusiones

La imagen –pintura y grabados– ofrecía a la vista de manera inmediata lo que el relato solo podía sugerir de forma ambigua y, aun así, sugería. La tradición hagiográfica confecciona el paradigma de la vida licenciosa sobre esa estructura dual en la que todo gira en torno a una dialéctica de miradas y no-miradas: voyeurismo y antivoyeurismo; ostensión y ocultación; imagen prohibida y contra-imagen admirada... Una estructura en díptico que, en la superficie, ofrece un mensaje moralizador y, en el fondo, hace un guiño a la ambigüedad que esconde ese femenino *ser-mirable* del que habló Mulvey. Y es que trazar una frontera precisa entre lo lúbrico y lo místico nunca fue tarea fácil, y la posibilidad de que la mirada devota se desviase hacia la irreverencia estaba siempre viva «porque –como dijo en 1601 José de Jesús María en su tratado sobre las excelencias de la castidad– si las uvas de Zeusis engañaron a las aves que iban bolando, y se baxaron a querer comerlas, cómo no engañará y arrebatará la

³² Bocángel, Gabriel, *Sonetos completos*, ed. Ramón Andrés, Barcelona, Planeta, 1986.

³³ *Art. cit.*, p. 538.

figura obscena»³⁴. La imagen penitencial aspira a invisibilizar a la de la pecadora recubriendo la lubricidad de ascetismo, pero las pulsiones de la sensualidad, aun escondidas bajo su contrario, recuerdan que detrás de la santa late siempre la imagen creada y recreada de la mujer.

³⁴ Citado en García González, *op. cit.*, p. 329.