



UNIVERSIDAD BÍBLICA
LATINOAMERICANA
PENSAR • CREAR • ACTUAR

BACHILLERATO EN CIENCIAS BÍBLICAS

LECTURA SESIÓN 5

CB 117 PASTORAL Y PEDAGOGÍA BÍBLICA

Jasper, David. 1995. “La Biblia en el arte y en la literatura: fuente de inspiración para poetas y pintores. María Magdalena”. *Revista Internacional de Teología Concilium* n. 257 (1995): 67-83.

Reproducido con fines educativos únicamente, según el Decreto 37417-JP del 2008 con fecha del 1 de noviembre del 2012 y publicado en La Gaceta el 4 de febrero del 2013, en el que se agrega el Art 35-Bis a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, No. 6683.

David Jasper *

LA BIBLIA EN EL ARTE
Y EN LA LITERATURA:
FUENTE DE INSPIRACIÓN
PARA POETAS Y PINTORES.
MARÍA MAGDALENA

En su libro *The Implied Reader* (1974), Wolfgang Iser subraya cómo la parte “no escrita” de un texto estimula la lectura y respuesta creativa. Lo que *no* está allí es tan importante como lo que está en el texto, la obra literaria realizada en la lectura que une al texto y al lector. Cualquier texto es “virtual”, lleno de lagunas y omisiones que el proceso de lectura afanosamente imaginativa repara y completa¹. La coherencia que pueda aparecer en la conclusión de este proceso será de hecho inevitablemente

* DAVID JASPER es Lector de literatura y teología y director del centro para el Estudio de la Literatura y Teología de la Universidad de Glasgow. Es también sacerdote anglicano. Con anterioridad fue director del Chad's College, Universidad de Durham. Graduado en literatura inglesa por Cambridge, y en teología por Oxford. Su tesis doctoral en la Universidad de Durham fue sobre S. T. Coleridge. Es director de la revista *Literature and Theology* y director general de la serie *Studies in Literature and Religion*. Ha dado conferencias en Estados Unidos, Australia, Israel y en Europa, y ha organizado una serie de congresos internacionales sobre literatura y teología tanto en Durham como en Glasgow.

Autor de numerosos artículos y libros, su obra más reciente es *Rhetoric, Power and Community* (1993).

Dirección: Centre for the Study of Literature and Theology, Department of English Literature, University of Glasgow, Glasgow G12 8QQ (Escocia).

¹ Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore 1974, 274-294.

una construcción resultante no en menor grado de la disposición y predilecciones del lector o de un grupo de lectores.

Las lecturas contra la corriente de interpretaciones aceptadas o comunes tenderán a exponer lo que Mieke Bal ha llamado "las lagunas, grietas, inconsistencias y problemas" que subyacen ideológica o teológicamente en las lecturas dirigidas de textos. Esta autora sugiere que son precisamente estas lagunas las que finalmente resultan más interesantes que las estructuras sistemáticas y bien cohesionadas². Como crítica feminista, Bal está particularmente interesada en estas fracturas que ocurren con respecto a las figuras que están fuera del interés principal de una Iglesia y su ideología, como son muy a menudo las mujeres marginadas a través de particulares percepciones de género. Elisabeth Schüssler Fiorenza hace una observación similar en su libro *In Memory of Her*, en referencia a María Magdalena: "En qué medida la interpretación y la legitimación escriturística sirvió a las funciones políticas de la Iglesia se puede ilustrar con el ejemplo de María Magdalena"³.

La identidad de María no emerge coherentemente de los textos de los cuatro evangelios. Los contextos en los que se la nombra, y particularmente Mc 16,9 y Jn 20,10-18, tienden a caer en el trasfondo de las leyendas de María como ramera penitente (Lc 7, Jn 8), la hermana contemplativa de Marta y Lázaro (Jn 11), y vinculada por Jn 11,2 con la mujer que unge los pies de Jesús y los enjuga con sus cabellos (Mt 26; Mc 14; Jn 12). Es posible ver cómo se han podido hacer conexiones entre estas mujeres en apariencia totalmente distintas: en Mc 16,9 (casi con seguridad una adición posterior al evangelio original, que termina en 16,8), la descripción de María como una "de la que (Jesús) había expulsado anteriormente siete demonios" podría estar vinculada con la prostituta arrepentida de Lc 7. Lo que parece claro es, primero, lo pronto que estas identificaciones comenzaron a hacerse y, segundo, la función de este proceso en la política de la Iglesia primitiva.

Parece extraño, por ejemplo, que, en la visión joánica del primer anuncio de la resurrección, María de Magdala cuenta a los discipu-

² Mieke Bal, *Death and Dissymetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges*, Chicago 1988, 34.

³ Elisabeth Schüssler Fiorenza, *In Memory of Her*, Londres 1983, 304 (Trad. esp.: *En memoria de ella*, Desclée de Brouwer, Bilbao 1989).

los su encuentro con Jesús en el huerto (Jn 20,18) y no haya indicio alguno de que no fuera creída. En Marcos y Lucas, sin embargo, la sugerencia de que ellos no creyeron su relato está presente en versículos que tienen un lugar discutible en el texto (Mc 16,9-12; Lc 24,12), y se omiten con frecuencia porque son adiciones posteriores. En la versión de Lucas, Pedro va a comprobar y ver por sí mismo, sugiriendo una temprana evolución en el pensamiento cristiano, que piensa que, primero, sólo el testimonio masculino es fiable y, segundo, que debería ser el testimonio de Pedro, en el que la Iglesia ve su "roca". En la literatura gnóstica, por ejemplo el *Evangelio de Felipe* y el *Evangelio de María*, hay una abierta rivalidad entre María Magdalena y los discípulos varones. La tradición gnóstica favorecería el testimonio de María, mientras que la literatura de las comunidades ortodoxas, como el *Canon de la Iglesia Apostólica* de fines del siglo II, margina cada vez más a María en base a su anterior cuestionable *status*. Aquí Juan dice a María: "Tu debilidad fue redimida por la fuerza"⁴, con la clara implicación de que jamás se debería confiar realmente en una mujer como ésta. La Iglesia primitiva, al parecer, cree necesario construir la figura de María Magdalena desde la breve alusión de Marcos 16,9 a fin de establecer y legitimar sus ideas patriarcales de apostolicidad.

Marina Warner sugiere, además, que era necesario promover la identidad elaborada de María Magdalena a partir de las mujeres dispersas en los evangelios con el fin de ensalzar la inalienable virginidad de la otra María, la madre de Jesús. Estas dos Marías tipifican las actitudes de la Iglesia hacia las mujeres y el sexo: "Ambas figuras femeninas son percibidas en términos sexuales: María como virgen y María Magdalena como prostituta, hasta su arrepentimiento. La Magdalena, como Eva, vino a la existencia por la poderosa corriente de la misoginia en el cristianismo, que asocia a las mujeres con los peligros y degradaciones de la carne"⁵.

Hay, pues, una poderosa política de coherencia que opera reuniendo referencias escriturísticas fragmentarias con el fin de crear un papel para María Magdalena que una las lagunas e inconsistencias

⁴ Cf. Elaine Pagels, *The Gnostic Gospels*, Penguin Books, 1990, 84-85 (Trad. esp.: *Los evangelios sinópticos*, Crítica, Barcelona 31990). Cf. también Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, Picador 1990, 224-235 (Trad. esp.: *Tú sola entre las mujeres*, Taurus, Madrid 1991).

⁵ Marina Warner, *Alone of All Her Sex*, 225.

obvias de los textos, y esa política está en acción desde los mismos primeros estadios de la evolución en los discutibles versículos de Marcos y Lucas.

La historia, sin embargo, es más compleja todavía. En el más primitivo arte cristiano, María destaca como *Apostola Apostolorum*, apareciendo, por ejemplo, en los frescos de comienzos del siglo III de Dura-Europos. Estas imágenes que ponen el énfasis en el acto de testimonio de María y de otras mujeres, se repiten con frecuencia en el arte. Es significativo que Hipólito, obispo de Roma (hacia 170-235), casi contemporáneo de las pinturas de Dura-Europos, y el primero en otorgar a María Magdalena el título de "Apóstol de los Apóstoles", teologiza su persona asociándola a través de la Esposa del Cantar de los Cantares a la Esposa de Cristo y símbolo de la Iglesia, títulos asociados más a menudo a la virgen María ⁶.

La teología, según parece, ha sentido siempre la necesidad de superar ese desconcierto de la escena del huerto cuando María, quizás incluso después que Pedro y el otro discípulo "a quien Jesús amaba" hubieran entrado en la tumba vacía (Jn 20,1-9), ella sola ve al Señor y, reconociéndole en su forma de resucitado, es la primera en anunciar su resurrección, obedeciendo a sus instrucciones. La fuerte sexualidad e incluso el escándalo de ese momento quedan disipados por el cinismo de la respuesta masculina (Mc 16,11; Lc 24,11) y su reapropiación dentro de la leyenda más útil de María como la prostituta arrepentida y la *beata peccatrix*, cuyo mismo tacto podía manchar la carne resucitada de su Señor. Así, Tomás de Aquino sugiere abiertamente que "parece... que hubo un cierto desajuste en el hecho de que Cristo se apareciera después de su resurrección primero a las mujeres, y después a los demás". Señala que la negativa de Cristo a dejarse tocar por María, el "noli me tangere", es el resultado del miedo a mancharse en contraste con la posterior invitación a Tomás (cuya duda y vacilación resultó casi una virtud después de la prontitud de María a abrazar a Jesús y su impaciencia por creer) a tocar sus heridas. En el extraordinario cuadro de *La duda de Tomás*, atribuido a Caravaggio, ahora en Postdam, los dedos de Tomás entran realmente en el costado de Jesús. Antes, en el arte medieval, estos dos momentos de María y de Tomás en el cuarto evangelio se

⁶ Cf. Susan Haskins, *Mary Magdalen*, Londres 1993, 58-67.

yuxtaponen con frecuencia para recalcar los dos diferentes tipos de testigo⁷.

El arte y la literatura relativas a María Magdalena confirman las narrativas elaboradas de la Iglesia y de la tradición, y, al mismo tiempo, las interrumpen y las deconstruyen. Las primeras descripciones gnósticas de la hostilidad de Pedro hacia María indican repetidamente el elemento sexual en la relación entre Jesús y María que la identificación de ésta con la prostituta penitente en Lc 7 sirve para elidir y tratar. El *Evangelio de Felipe* afirma que "...la compañera del (Salvador es) María Magdalena. (Pero Cristo la amaba) más que a (todos) los discípulos y acostumbraba a besarla (a menudo) en su (boca). El resto de (los) discípulos se sentían ofendidos por ello...). Ellos le dijeron: '¿Por qué la amas más que a todos nosotros?' El Salvador contestó y les dijo: '¿Por qué no os amo yo como (la amo) a ella?'"⁸

La novela *The Wild Girl* (1984) de Michèle Roberts mantiene este tema sexual como "novela narrativa", que Roberts construye abiertamente dentro de la tradición de los evangelios ("Nota del Autor") apuntando que "una novela narrativa crea un mito del mismo estilo (que el de los evangelios): yo quería examinar a fondo un mito, y al mismo tiempo me encontré a mí mismo recreando uno".

La literatura sobre María Magdalena tiende repetidamente a apoyar la afirmación gnóstica de María como testigo y, por extensión, como la de quien goza de una relación particular con Jesús. John Donne, en su soneto "A la Sra. Magdalena Herbert: de Santa María Magdalena", afirma que:

"Una fe activa se adentró tan alto
que conoció la Resurrección antes que la Iglesia misma".

Parte de este "conocimiento" se ha mantenido probablemente sin erradicar en las pinturas de la llamada conversión de María Magdalena, tema creado para acompañar a su papel de pecadora convertida. En la versión de Caravaggio (hacia 1600), ahora en Detroit, María viste un grandioso y revelador traje, aconsejada por la figura

⁷ *Ibid.*, 178-179.

⁸ "Gospel of Philip", 63.32-64.5, en *The Nag Hammadi Library*, Nueva York 1977, 138.

de Marta a su derecha. De forma simbólica, sobre la mesa que tiene en frente hay un peine estropeado y una caja de cosméticos con una esponja, ahora rechazados. Agarrando una flor de naranjo junto al corazón con su mano derecha, la izquierda descansa en un espejo –símbolo al mismo tiempo de la vanidad y de la verdad– que proyecta un cuadro brillante de luz desde la ventana de enfrente. En su momento de conversión, María sigue estando deslumbrantemente hermosa, seductora incluso, arrepentida aunque profundamente sexual. Un cuadro un poco posterior de María Magdalena pintado por Artemisia Gentileschi la retrata de modo semejante con un suntuoso vestido, muy escotado, rechazando con su mano izquierda las joyas, su mano derecha apretada al corazón en el momento de la conversión, o también cubriendo su pecho semidesnudo. Se ha sugerido que el oro de su vestido hace relación al color litúrgico de su fiesta, pero cada símbolo puede leerse de forma ambigua. Para el artista, la sexualidad de María se mantiene como parte de su conversión, momento de “voyeurismo” artístico, o quizás la presencia permanente de algo más profundo que la Iglesia y su teología querrían olvidar. Incluso el piadoso poeta George Herbert conserva algo de esta presencia en su poema “María Magdalena”:

“Cuando la bienaventurada María enjugó los pies de su Salvador
(cuyos preceptos se había saltado antes)
y los llevó como una joya sobre su cabeza...”.

En su arrepentimiento, María sigue adornada, como uno de sus personajes bíblicos y enjuga los pies de su maestro con sus cabellos.

Tanto la poesía como el arte fragmentan la narración elaborada que la Iglesia y su política hacen de María Magdalena, eligiendo momentos que exponen su perturbadora complejidad a pesar de que ilustran la teología. Pero la teología y el arte tienen, en palabras de Leo Steinberg, sus olvidos⁹, sus protecciones contra la “vida”, aunque, replicaría yo, el arte y la literatura tienen una inmediatez que hace más visibles las “inconsistencias que cualquier ideología lleva consigo”¹⁰. Hasta el arte actúa como represión de las respuestas in-

⁹ Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and Modern Oblivion*, Nueva York 1983 (Trad. esp.: *La sexualidad de Cristo*, Blume, Barcelona 1989).

¹⁰ Mieke Bal, *Death and Dissymetry*, 34.

mediatas deslegitimadoras, especialmente sexuales, mediante los lenguajes formales de interpretación y respuesta. Pero las imágenes siguen pidiendo nuestra atención y nuestra contemplación en una primera etapa prerracional. “Hablamos de colores y formas. Si sospechamos el despertar lo negamos o –en el mejor de los casos y los muy liberados– nos quedamos dulcemente extasiados. Quizás sea la pura paradoja de mirar, pero hay –como sucede con tanta frecuencia– una paradoja ulterior. Claramente, tenemos que mirar más de cerca las formas e implicaciones de la represión; pero al mismo tiempo nos damos cuenta plenamente de la posibilidad de que no hay despertar sin represión”¹¹.

Volvamos ahora a ese momento central y más complejo de la historia escriturística de María Magdalena, su encuentro en el huerto con Jesús en Jn 20.

Aquí, sobre todo, el tema es el cuerpo resucitado. San Agustín, en *La Ciudad de Dios* (hacia 413-426), describe la perfección del cuerpo resucitado con grandes detalles (Libro XXII, cc. 14-15), vinculando a todos los resucitados a Cristo resucitado, incluso a la misma edad (“sobre los treinta años”). Agustín dirige la pregunta de modo específico: “¿Mantendrán las mujeres su sexo en el cuerpo resucitado?” (c. 17), y concluye diciendo que las mujeres que se mantengan vírgenes podrán “convertirse en varones” cultivando las prerrogativas masculinas de espiritualidad y racionalidad¹². Aunque Agustín concluye que los cuerpos de la mujer y del hombre permanecerán en la resurrección, sostiene una imagen específica de belleza del varón y reduce las *funciones* del cuerpo femenino a una espiritualidad masculina, identificando la *concupiscentia* (impulso sexual) de una manera específica con la sexualidad femenina. En otras palabras, la diferencia de género es, según Agustín, superada en la condición perfecta del resucitado, debiendo atribuir la normatividad al varón.

A pesar de notables excepciones, como las de la por breve tiempo influyente *Resurrección de la carne* de Signorelli, pintada en la capilla de la Madonna de San Bricio de Orvieto –con sus hermosos y

¹¹ David Freedberg, *The Power of Images*, Chicago y Londres 1989, 330 (Trad. esp.: *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid 1992).

¹² Cf. Margaret R. Miles, “The Revelatory Body: Signorelli’s *Resurrection of the Flesh* at Orvieto”, *Arts: The Arts in Religious and Theological Studies* 6:1 (1993) 14-23.

bien sexuados cuerpos, inicialmente tan influyentes en Miguel Angel en su *Juicio Final* de la Sixtina, pintado cuarenta años después, en 1541–, la historia del arte cristiano ha quedado influida por el pensamiento de Agustín sobre el cuerpo. La sospecha sobre el cuerpo humano y su potencial carnal encontró una aguda expresión cuando, en diciembre de 1563, el concilio de Trento condenó los “temas no convenientes” de las imágenes religiosas, orden inmediatamente interpretada como significado de desnudez. Las figuras desnudas de Miguel Angel fueron vestidas, primero, por uno de sus discípulos, y después sucesivamente en 1572, 1625, 1712 y 1762.

El cuadro de Signorelli afirma la diferencia de género en la carne resucitada, mujer perfecta y varón perfecto, aunque sin reconocer lo que la bióloga Ruth Hubbard ha caracterizado como “socialización del género”¹³. En otras palabras, las mujeres de Signorelli compiten con sus hombres en tamaño, expresión y musculatura. Pero, volviendo al huerto, donde por vez primera se percibe un cuerpo resucitado –el del varón Cristo–, la tradición en el arte del “noli me tangere” (Jn 20,17) está claramente estilizada. En el cuadro de Tiziano de la National Gallery, por ejemplo, vemos la ciudad en la lejanía, el árbol –reminiscencia del primitivo jardín del Edén– y a María con su vestido escarlata, arrodillada en una actitud de súplica ante un Jesús que en ningún momento puede confundirse con un hortelano. Empuña una azada de mango largo y está vestido más o menos con un taparrabos que recuerda su crucifixión, y se está retirando de la mano extendida de María. Los ángeles de Jn 20,12 no aparecen por ninguna parte. Tiziano está siguiendo claramente la “teología narrativa”¹⁴ de la Iglesia que envuelve a María en la leyenda de la prostituta arrepentida y le niega una “voz” en el encuentro con Jesús. La arquetípica “mujer caída”, con su hermoso cabello largo, se arrodilla ante el resucitado, a quien no puede tocar.

La justificación teológica de Jesús se mantiene en la tradición “ortodoxa” de la lectura de Jn 20. Así, a mediados del siglo XIX aparecieron una serie de revistas interesadas en “reivindicar” a las “mujeres caídas” o “magdalenas”. Una de esas revistas, “dirigida por un

¹³ Ruth Hubbard, “Constructing Sex Difference”, *New Literary History* 19:1 (Otoño 1987) 131.

¹⁴ Cf. Alison Jasper, “Interpretative Approaches to John 20: 1-18. Mary at the Tomb of Jesus”, *Studia Theologica* 47 (1993) 107-118.

clérigo y dedicada a la causa de las caídas”, titulada *The Magdalen’s Friend and Female Homes’ Intelligencer*, escribe en su “mensaje mensual”, en 1860, lo siguiente: “‘Mujer, ¿por qué lloras?’... (Estas palabras) fueron pronunciadas por Jesús, el Hijo de Dios, a María Magdalena después de su resurrección, una pobre pecadora a quien encontró llorando junto a su tumba. Lo que le dijo a ella, te lo dice a ti: ‘Mujer, ¿por qué lloras?’ Sus pecados, que habían sido muchos, le fueron perdonados, y Jesús, su Salvador, condesciende ahora a enterarse e indagar sobre la causa de su dolor. Aquel a quien había atravesado con sus pecados, está ahora interesado en ver su dolor... ¿Querrás tú también caer de rodillas ante él, como la María de antaño, y tratar de tocar la orla de su vestido para que puedas sanar?”¹⁵.

Y así el constructo de María continúa, pero al mismo tiempo el texto del evangelio provoca otras posibilidades y complejidades. Los comentaristas de Jn 20,1-18 se refieren con frecuencia a la torpeza del texto¹⁶, que sugiere que hay, de hecho, una serie de episodios independientes reunidos aquí. Está en particular el extraño momento en que los ángeles, contrariamente a sus compañeros de otros evangelios, interrogan simplemente a María sin ofrecerle su consuelo y ayuda. ¿Por qué María vio ángeles, particularmente a unos tan poco serviciales, cuando los dos discípulos varones no ven más que la tumba vacía? ¿Y qué implica realmente la prohibición de tocar del versículo 17? Si para la teología y el arte se convierte en algo tan importante, textualmente resulta muy oscuro en cuanto a su significado preciso. Un comentarista llega a sugerir incluso que puede significar poco más que “no temas”¹⁷. Dada la frecuente conexión que se hace entre María Magdalena y Eva –ella es la que se arrepiente del “pecado” de Eva–, quizás no deba sorprender del todo que el arte introduzca en este pasaje ya textualmente inseguro una referencia al primitivo jardín del Edén. John Ruskin, en *Sesame and Lilies* (1865), escribió: “¿No oísteis alguna vez, no de una Maud, sino de

¹⁵ *The Magdalen’s Friend and Female Homes’ Intelligencer* 1 (1860) 33.

¹⁶ Por ejemplo, Raymond E. Brown, *The Gospel According to John*, Vol II, Anchor Bible, Nueva York 1979, v. 11 (Trad. esp.: *El evangelio según Juan*, Cristiandad, Madrid 1979); C. K. Barrett, *The Gospel According to St. John*, Londres 1955, v. 17; John Marsh, *Saint John*, Harmondsworth 1968, v. 17.

¹⁷ C. K. Barrett, *The Gospel According to St. John*, 470.

una Magdalena, que bajó a su jardín al amanecer y encontró a uno esperándola a la puerta, el cual supuso que era el jardinero? ¿No le habéis buscado a Él a menudo vosotros? ¿Buscado en vano durante toda noche? ¿Buscado en vano a la puerta de ese viejo jardín donde está puesta la espada vengadora? Él nunca está allí. Pero a la puerta de este jardín Él siempre está esperando, esperando para coger tu mano...”.

El jardín pascual de María se convierte aquí en la antítesis del Edén desde el que Adán y Eva fueron expulsados, vigilados por el querubín con espada vengadora (Gn 3,24). Donde la construcción teológica se ha esforzado en suavizar su interpretación, un texto lleno de inconsistencias y evidencias de tejidos de redacción continúa proporcionando complejas diferencias tipológicas y expansión imaginativa. Y llegamos así al extraordinario cuadro de Rembrandt, fechado en 1638, ahora en el palacio de Buckingham.

Si el *Noli me tangere* de Tiziano pide una lectura a través de una larga tradición teológica que ha filtrado las imágenes del texto joánico, el cuadro de Rembrandt nos mantiene preocupantemente en la compleja superficie de su texto y reabre las primeras fisuras del Evangelio, pidiendo un cambio en la perspectiva del espectador. Pues María Magdalena se ve libre aquí de los convencionalismos de su leyenda de prostituta amante y penitente. Tiziano se centra principalmente en la figura de Jesús resucitado; Rembrandt, en cambio, está interesado en explorar el dilema de María misma. En muchos aspectos el cuadro es convencional: la ciudad como trasfondo, el árbol con una alusión incluso a la serpiente y el traje rojo de María. Pero éste no es el momento del versículo 17, el “noli me tangere”. En realidad, el cuadro mismo es una especie de narrativa, casi una deconstrucción de las narrativas de lecturas teológicas ortodoxas. Las figuras centrales del cuadro –Jesús, María y los dos ángeles– reproducen el versículo 14: “Dicho esto, se volvió hacia atrás y entonces vio a Jesús que estaba allí, pero no lo reconoció (καὶ οὐκ ᾔδει ὅτι Ἰησοῦς ἔστιν)”. Pero hay otras dos figuras en el cuadro, que aparecen en el lado izquierdo alejándose mientras uno de ellos mira hacia atrás a lo que sucede en el centro. Hay que suponer que éstos son Pedro y aquel “a quien Jesús amaba”, que en el versículo 10 “regresaron a casa” (ἀπῆλθον οὖν πάλιν πρὸς αὐτόν, una frase extraña en griego)”¹⁸. En otras palabras, el cuadro de Rembrandt está narrando la historia de Jn 20,10-14.15.

¹⁸ *Ibid.*, 469.

Mi primera pregunta se refiere a las dos figuras que se alejan. Aunque no hay pruebas en el evangelio para sugerir esto, parece como si al menos uno de ellos estuviera bien enterado del encuentro de María con los ángeles y Jesús (si bien presumiblemente ninguno le reconoce en esta etapa), y estuviera dispuesto a dejar que se defendiera por sí misma. Los discípulos varones, al parecer, prefieren alejarse lo más rápidamente posible, haciendo problemática la última tradición que reclama para Pedro mejor que para María ser testigo primero de la resurrección. Jn 20,8-9 afirma que estos dos discípulos "creían" ya por esta hora en la evidencia de la tumba vacía. ¿Están aquí, entonces, tratando de escapar de lo que podría haberse construido como un encuentro bastante sucio para una mujer sola?

Jesús, contrariamente a la figura etérea de Tiziano, está aquí decepcionante, casi como un bandido. Vistiendo un sombrero de ala ancha y empuñando una espada manejable, luce también en su cinturón un cuchillo curvo bastante amenazador. Por su postura, bien podría ser un vecino apostado en el rincón de la roca para ver lo que sucede. Su mirada se dirige solamente hacia María, a pesar de la clara presencia de los ángeles con túnicas, alas y todo.

El evangelio nunca sugiere que alguien viera a los ángeles a excepción de María. Tampoco el cuadro de Rembrandt. La única figura masculina, si no se conociera el contexto, podría ser amenazadora, y así realmente debió tomarlo al parecer María, dada su expresión y actitud de horror. María misma tiene muchos detalles convencionales de su carácter aportados por la tradición. Viste un traje escarlata adornado a primera vista con finos aderezos en su papel de prostituta arrepentida. A su lado en el suelo hay un jarrón y otros objetos probablemente asociados a la tarea de ungir el cuerpo, aunque este propósito de visitar la tumba nunca se menciona en el cuarto evangelio. Pero la posición central en el cuadro tiene una complejidad que está muy lejos de lo convencional. Uno de los ángeles extiende la mano como si hablara, sugiriendo que éste es precisamente el momento de la conversación con María (v. 13). María vuelve su cabeza hacia el interlocutor angélico, sobresaltada por la aparición de un hombre extraño detrás de ella, que parece haberse olvidado de los ángeles. El continente de María es de miedo y confusión. Es éste probablemente el momento antes de concluir que el hombre debe ser el hortelano y cuando recobra la facultad de hablar. Es totalmente diferente de la adoración suplicante del *Noli me tangere* de Tiziano o de la tradición que presenta a Jesús consolando

a la llorosa María, la figura que “condesciende a enterarse y preguntar por la causa de su aflicción”. El sentido inmediato de este cuadro, antes de que los convencionalismos de la narrativa teológica comiencen a oscurecer sus lagunas y problemas, es el de la confusión y miedo con claras tendencias soterradas de amenaza sexual. Mientras tanto, los discípulos varones (no es la primera vez) se quitan de en medio cuando ven que las cosas toman un cariz potencialmente feo.

Nada de esto podría negar una resolución totalmente benigna a los pocos momentos. Pero Rembrandt, a mi modo de ver, ha captado un momento de pánico total que podría tomar un camino u otro. Tanto ángeles como hombres se encuentran impotentes y hay una tensión fuerte y sin resolver entre María y un hombre extraño y armado. Los matices de brutalidad se pueden extender en el texto bíblico al versículo 17, momento en el que María ha establecido la identidad del hombre como su amado Dueño, quien, sin embargo, se niega a concederle su contacto físico¹⁹. En el espíritu del cuadro de Rembrandt su impulso a agarrarle puede ser simplemente el de alivio natural al darse cuenta de que el hombre que le ha asustado es en realidad un amigo y, de hecho, más que un amigo.

Reconozco, por supuesto, que esta lectura del cuadro de Rembrandt puede tender a construir narrativas conjeturales contra el espíritu de la interpretación y legitimación escriturística tradicional. Pero ése es precisamente mi punto de vista. Dado, pues, que los críticos están de acuerdo en que Jn 20,1-18 es un texto difícil y probablemente con muchos estratos, forma parte de una tradición teológica fragmentada y altamente conjetural que ha creado la figura compuesta de María Magdalena, formada por trozos y piezas diversas con el fin de poder darle un papel en su religión e ideología patriarcal. La Iglesia y sus leyendas, en otras palabras, han usado el texto conjeturalmente para sus propios fines, y el arte y la literatura presentan repetidamente filtraciones de elementos en la historia que tiende a actuar contra estas “narrativas”, e invitan a menudo a lecturas conjeturales.

¹⁹ Cf. Alison Jasper, “Interpretative Approaches...”, 112: “...En términos de ésta como narrativa sobre María y no como teología narrativizada, el rechazo de Jesús o exclusión de María del contacto físico –del que el mismo texto es testigo de su deseo e intención– ofrece visos de manifiesta brutalidad que no pueden atenuarse en modo alguno”.

En Rembrandt, en mi opinión, hay un fuerte elemento sexual que incomoda al control de la sexualidad ejercida por la idea de María como la pecadora arrepentida, como la "Magdalena" o "mujer caída" restaurada. La tensión de la amenaza entre el hombre y la mujer puede convertirse en un erotismo más explícito (ya presente en el uso tipológico de Hipólito de Roma del Cantar de los Cantares para referirse a Jesús y a María Magdalena), como en el grabado de Eric Gill de 1922 *Los Esponsales de Dios*, en el Victoria y Albert Museum, de Cristo en la cruz totalmente cubierto por María, que extiende sus brazos cubriéndole, clavado en la cruz, ocultando con su cabello su clara desnudez ²⁰, sus dos cabezas fundidas en un beso de amor. Las dos cabezas están coronadas con aureolas. A Gill le atrae la vieja idea de María Magdalena como símbolo de la Iglesia y Esposa de Cristo, combinando su adoptado catolicismo romano con un abierto erotismo que chocó a la Iglesia católica. En el arte la comunicación sexual entre Jesús y María Magdalena parece incluso inevitable, o quizás especialmente, cuando la motivación religiosa trata de evitarla o reprimirla.

En la literatura, la novela bastante torpe *The Man Who Died* (1929) de D. H. Lawrence enfatiza el tema de la sexualidad, y si la "Magdalena" a quien el hombre desconocido/Jesús encuentra en el huerto es rechazada por mantener su papel tradicional de pecadora arrepentida, el último encuentro sexual con la mítica Isis (con la que en algunas sectas gnósticas María Magdalena parece haber sido relacionada ²¹) se busca claramente relacionarlo con María como la diosa que unge las heridas del hombre (Mc 16,1; Lc 23,56) y aparece vestida como la "Magdalena". Aquí, como en el grabado de Eric Gill, la sexualidad de María Magdalena, lejos de quedar reprimida y arrepentida, se convierte de hecho en instrumento de salvación del "hombre". Nikos Kazantzakis, en *Report to Greco* (1961), desarrolla el tema presentando a María con el poder de dar vida para resucitar a Cristo. Kazantzakis combina esto con la antigua conexión con el

²⁰ Hay una antigua tradición de que María terminó sus días como asceta del desierto, vestida solamente con su propio cabello, aunque inocente y sin sexo. Por ejemplo, las Tablas de Quetin Metsys (1466-1530) de María Magdalena frente a María Egipcíaca, ambas enteramente desnudas a excepción de largas melenas en actitud de devota oración (Museo de Arte de Filadelfia, Colección John G. Johnson).

²¹ Cf. Susan Haskins, *Mary Magdalen*, 45.

Cantar de los Cantares, presentando a María soñando con el Rabí, seduciéndolo en sus sueños: "Mira, me visto y me adorno como esposa. Pinto mis palmas y pies con alheña, mis ojos con colinabo diluido, y un hermoso lunar une mis cejas. ...Y cuando por senderos de flores llego, por fin, a la tumba de mi amado, como a mujer abandonada por su amante, Cristo, puedes dejarme... Yo te hablaré y abrazaré tus pálidas rodillas... Aunque todos te nieguen, Oh Cristo, tú no morirás, pues en mi pecho guardo el alma inmortal. Te la doy y tú te levantarás sobre la tierra una vez más y caminarás conmigo por los prados"²².

El poema de Kazantzakis combina una serie de referencias bíblicas dispersas, centrándose en la imagen del cuadro de Tiziano, pero sólo en Kazantzakis la mujer arrodillada toca y ofrece a Cristo la consumación en la unión sexual.

Por contraste, la obra más conocida de Kazantzakis, *La última tentación* (1959), condenada por el Vaticano y objeto del más vicioso vilipendio por muchas Iglesias cristianas, apoyándose en la película basada en el libro y dirigida por Martin Scorsese, sigue en definitiva la línea más ortodoxa de Cristo, que rechaza las tentaciones de la carne, personificada en María Magdalena. En la novela es Jesús quien, rechazando inicialmente la sexualidad de María, la lleva a una vida de prostitución antes de rescatarla de la lapidación por Barrabás el Zelote, convirtiéndose así en su fiel seguidora. La última tentación de Jesús en la cruz es una visión de felicidad doméstica con María Magdalena como Mujer, símbolo universal de la tentación del hombre de abandonar a Dios. La María Magdalena de Kazantzakis es, como la María de la tradición cristiana, una figura compuesta a partir de la Escritura. Precisamente esa complejidad da lugar a una hermenéutica de la sospecha, esto es, a un cambio en la perspectiva que redefine los elementos, y su poder, del carácter y situación de María. Si la Iglesia ha visto insistentemente a la mujer en el huerto como la figura de la pecadora arrepentida y la única que unge los pies de Jesús y los enjuga con su cabello, el arte y la literatura, aun cuando siguen esta tradición de la Iglesia, siempre han sido cautelosos y han tendido a ondular la superficie llana de la narrativa teológica. La latente crueldad de Jn 20,17, por justificada

²² Nikos Kazantzakis, *Report to Greco*, trad. P. A. Bien, Londres 1973, 241-242.

que pudiera estar teológicamente, surge repetidas veces, como por ejemplo en la novela *The Wild Girl* (1984) de Michèle Roberts, donde María reacciona no con una obediencia ciega, como en la narrativa joánica, sino con sentimientos encontrados: "Yo no quería oírle decir esto. Mi alegría al verlo estaba mezclada de agudo dolor, como había sido frecuente en las semanas que precedieron a su muerte, cuando le abracé y gusté la dulzura de su boca y sentí cómo sus brazos me abrazaban al mismo tiempo que temía por él, temía por su seguridad, por el momento en que los soldados pudieran venir y llevarle. Miraba su cara, que siempre era hermosa para mí, y le pedía valor para aceptar la verdad que me ofrecía"²³.

A la hora de sacar una conclusión, permítaseme volver al gran cuadro de Rembrandt. No es ni mucho menos la única vez que pintó este encuentro entre Jesús y María Magdalena. Mucho más convencional es el *Noli me tangere* de Rembrandt pintado en 1651 y ahora en Brunswick. Está cerca en espíritu del de Tiziano de Jn 20,17, si exceptuamos que la figura de Jesús es más etérea, con un halo de luz que brilla desde su cabeza y sin ninguna señal distintiva por la que pudiera ser tomado por un hortelano. El Señor resucitado de Rembrandt, con su mano derecha levantada para bendecir, aparece desnudo también aquí. María se arrodilla en una postura convencional de devoción.

Más interesante es un boceto de 1638, interpretado como nota preparatoria para el gran cuadro del mismo año. Pinta el instante posterior al cuadro, el momento de la pregunta de Jesús, Jn 20,15. En la lejanía vemos de nuevo las figuras de los discípulos que se alejan. Junto a María está su jarrón, una vez recuperada de su inicial sobresalto, y puesta de rodillas. Jesús, con sombrero de ala ancha y espada, apoya su brazo derecho en una cornisa con la mirada fija en la mujer. En este instante, ¿qué habría que suponer, dada la pregunta de Jesús: ¿por qué lloras, a quién estás buscando? Dado que María no le ha reconocido todavía, y que lo toma a lo más por un hortelano, desde su punto de vista es una situación nada agradable. Sobresaltada y confusa, sola, con un hombre extraño preguntándole, adoptando en el cuadro de Rembrandt un gesto potencialmente

²³ Michèle Roberts, *The Wild Girl*, Londres 1991, 104-105.

amenazador, *lejos del contexto familiar de una narrativa teológica justificadora*, resulta un momento lleno de carga y desasosiego. Podría tener muchas consecuencias.

Mi propósito en este artículo no es en definitiva negar las lecturas de Jn 20,1-18 dentro de la tradición cristiana. Trato simplemente de exponer el convencionalismo y la arbitrariedad de tales lecturas, que crean de algún modo una figura compuesta por elementos textualmente diferentes en los evangelios y moldean el material para fines particulares, por ejemplo, la tendencia a asegurar que los discípulos varones y no María Magdalena se convierten en los primeros testigos de la resurrección. Fenomenológicamente, como Wolfgang Iser insistiría, esta transformación en el proceso de lectura sigue siempre a toda lectura, ya que "lector y autor participan en un juego de la imaginación"²⁴. El arte y la literatura, cuando representan una narración o una imagen, pueden hacerlo así totalmente al servicio de las configuraciones teológicas de la Iglesia y de la tradición. Bellos poemas como los de "Santa María Magdalena, o la Llorosa", de Richard Crashaw, o "El rubor de María Magdalena", de Robert Southwell, nacieron directamente de la piedad de la Contrarreforma sirviéndose de temas e imágenes de la leyenda. Pero, al mismo tiempo, la imaginación artística tenderá a liberarse de las estrictas exigencias de la "ortodoxia", consciente o inconscientemente, con un grado casi inevitable de ansiedad. Imágenes y motivos tomarán vida por sí mismos independientemente de las exigencias de la narrativa de la institución, y el ojo del poeta o del artista buscará nuevas perspectivas y nuevas instancias de compromiso que ofrecen nuevos matices a la historia.

Vemos así a María Magdalena no como la llorosa, la ramera penitente, la mujer paciente y olvidada, sino como la figura asustada y sola en el huerto, la amante a quien se le niega tocar al amado (mientras Tomás, en su duda, es invitado a sentir las heridas) o la mujer cuya vibrante sexualidad, lejos de sufrir una represión piadosa, participa realmente en la resurrección de su Señor. Vemos, sobre todo, el ambiguo y terrible momento del cuadro de Rembrandt: ¿Cómo una lectura cristiana de Jn 20 asimila las complejidades humanas de este instante artístico? ¿No ilustra precisamente el punto de vista

²⁴ Wolfgang, *The Implied Reader*, 275.

de Mieke Bal de que en tales circunstancias “no es tanto la ideología global la que vendrá a primer plano, sino las lagunas, fisuras, inconsistencias y problemas que toda ideología entraña?”²⁵

De más de una manera podríamos decir de María de Magdala, quienquiera que fuese, con el poeta John Donne, “que conoció de repente más de lo que la Iglesia conocía”, y el arte continúa sugiriendo que esto es así.

(Traducido del inglés por Pedro Rodríguez Santidrián)

²⁵ Mieke Bal, *Death and Dissymetry*, 34.