

El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo

Adrián J. Sáez
Université de Neuchâtel

Si se dice con toda razón que una imagen vale más que mil palabras, la sentencia gana todavía más fuerza en el ámbito del erotismo*. La idea es muy sencilla: una buena écfrasis debe tratar de lograr el efecto de *movere*, así que la evocación de una imagen de desnudo ha de alcanzar naturalmente una potencia mayor en este sentido¹. Luego de unas palabras preliminares sobre este asunto, pasaré a comentar el soneto de Quevedo «A la Magdalena» y su posible relación con la pintura, que permite acercarse con nueva luz al poema.

Eros y écfrasis

La cuestión de la pintura de desnudo es uno de los nudos gordianos más complejos y apasionantes de la historia del arte español. Por de

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (FFI2014-54367-C2-1-R) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Se agradecen las sugerentes apostillas de mis buenos colegas Patricia Marín Cepeda (Universidad de Burgos), Fernando Plata (Colgate University) y Jesús Ponce Cárdenas (Universidad Complutense de Madrid).

¹ Sobre la importancia de la imaginación visual en la poesía erótica, ver Navarrete (2006). Y para todas las cuestiones ecfásticas, ver Ponce Cárdenas (2014: 13-38).

pronto, la escasez que *a priori* siempre se señala de imágenes desnudas se matiza con la presencia de cuadros eróticos en colecciones y galerías con el gabinete real a la cabeza (Portús, 1998 y 2002). Y es que por mucho que fueran una verdadera piedra de escándalo y se intentaran disimular tras seductores velos en pequeñas camarillas y se les buscaran sentidos morales más allá de la fuerza del deseo, estas imágenes sensuales se asentaban en una prestigiosa tradición filosófica y se concebían como auténticas *chefs d'oeuvre d'art* destinadas al gran auditorio de la posteridad, según demuestra Blanco (2012) acerca del desnudo con fondo de paisaje en el arte y las letras. Así, esta modalidad artística se encuentra en el medio de un debate moral y social (Cordero de Ciria, 2012), pues a la amenaza de las tentaciones y la desconfianza de los sentidos —con mucho de *voyeurismo*— se suma la cuestión palpitante de la liberalidad de la pintura y la consideración social de los artistas.

De entrada, la pintura erótica ya es un concepto escurridizo que podía abarcar toda representación de una figura desnuda con capacidad para incitar a lascivia y lujuria, pero del que se solían salvar algunas escenas de asunto religioso (la Virgen, Eva, Susana y los viejos, etc.) porque podían valer igualmente como herramienta catequética (Portús, 1999: 28-29), con una diversa gama de opiniones al respecto². Tanto en el erotismo como en la religión la eficacia persuasiva iba de la mano de la calidad estética de la pintura, y en ambos esquemas Tiziano era el artista paradigmático por sus *poesie* y sus cuadros de materia sacra.

En este mismo estado de cosas se encuentran los ejemplos de maridaje entre poesía y pintura, en los que se puede llegar a rizar el rizo con la exclusión a los márgenes de los textos eróticos. Sin duda alguna, el ejemplo *par excellence* es la serie de *Sonetti lussuriosi* de Aretino, que recrea con gran fuerza visual la galería de pinturas *I Modi* de Marcantonio Raimondi sobre diseños de Giulio Romano, tal como confiesa abiertamente el poeta en una de sus epístolas: «ho ritratto al naturale co i versi l'attitudini de i giostranti» (*Lettere*, 1, núm. 308, 426). En España las cosas no son tan claras en la poesía erótica, pues factores como la censura

² Aclara Cordero de Ciria (2012: 117): «Pintar un desnudo es pecado, pero no más grave que el ejercicio fraudulento de la profesión y [...] tiene matices: no cualquier desnudo, sino el deshonesto y que pueda provocar escándalo».

(interna y externa) hacen que se lleve a cabo un proceso de disimulo y pulido que puede parangonarse con la entrada camuflada de las *novelle*, sin tantas procacidades ni sales picantes, pero al tiempo el desnudo erótico se relaciona con otra visión más ideal del amor que pervive en la poesía epitalámica europea (Ponce Cárdenas, 2010a)³.

En este cruce de eros e imágenes destaca la figura de la Magdalena, que aúna en un personaje de gran interés el elemento sacro y la sensualidad. Para entender el interés por María Magdalena, hay que recordar que es la figura femenina principal en la vida de Cristo —tras la Virgen María— como testigo de su crucifixión y primera receptora y embajadora de su resurrección, a la par que es un ejemplo perfecto de gran conversión, esto es, de pecadora penitente que deja atrás el amor carnal por la devoción espiritual y que acaba por ver la luz, cual reverso mujerial de san Pablo. Más allá de esto, se tiene a la Magdalena por el paradigma de prostituta reconvertida en santa, si bien la naturaleza de su pecado se fija en un largo proceso de exégesis con polémicas en la que poco tienen que ver los escuetos testimonios de los Evangelios y algo más una tradición apócrifa (con el *Evangelio de María Magdalena* y la *Leyenda dorada* a la cabeza) que llega a presentar a la Magdalena como amante de Cristo.

De hecho, la imagen canónica —y marginal— de la Magdalena procede de la suma de tres figuras bíblicas: María de Magdala, a la que Cristo libera de siete demonios que representan los pecados capitales (*Marcos*, 16, 9; *Lucas*, 8, 1-3 y 24, 3-10; *Juan*, 20, 11-18; María de Betania, la hermana de Lázaro y Marta que lleva a cabo la unción de los pies a Cristo con lágrimas y perfume para después secarlos con sus cabellos (*Juan*, 12, 1-8); y una pecadora sin nombre que realiza una escena similar de lavatorio en casa de Simón (*Mateo*, 26, 6-13; *Marcos*, 14, 3-9; *Lucas*, 7, 36-50)⁴. Sea como fuere, el paso del tiempo y el *retournement* de la tradición configuran una imagen de *beata peccatrix* que posee un marcado componente sexual que da pie a un claro interés erótico (Gallego Zarzosa, 2012b: 422), por lo que Alfonso de Valdés tiene buenas razones para juzgar negativamente a la Magdalena como

³ Sobre el mundo de la poesía erótica, ver Díez Fernández (2003).

⁴ Ver Delicado Puerto (2011), con un breve panorama de la conformación del personaje y su representación en *La Lozana andaluza*, Cervantes, Lope y Shakespeare.

una suerte de heredera cristiana de la diosa Venus (*Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, segunda parte: 217).

Con estos ingredientes ya está servida la receta de la poesía religioso-burlesca (Sáez, 2013) que se encuentra a caballo entre los poemas sacros y el tratamiento chistoso de los modelos cómicos, pero que también puede precipitarse hacia la falta de respeto y hasta el sacrilegio⁵. En este modelo poético se aúnan dos razones en cierto sentido enfrentadas porque una es lúdica y otra radicalmente seria: de un lado, se encuentran las agudezas de ingenio con las que se juega a escandalizar desde dentro de la ortodoxia, pues solían ser obra de frailes y clérigos y muchas veces se enmarcaban en certámenes por las celebraciones religiosas que fueren⁶; de otro, en el corazón de esta modalidad poética mixta está la preocupación por la moralidad de la representación de episodios complejos por la conjunción de erotismo y religión, como la escena del baño de Susana examinada por Sánchez Jiménez (2011: 295-322) en la obra de Lope.

En este caso, pretendo examinar el soneto «A la Magdalena» de Quevedo que ofrece un tratamiento más picante del personaje, por lo que se diferencia de los poemas sacros al uso de fray Luis (oda «De la Magdalena»), al tiempo que se relaciona con algunas poesías lopescas (valga el soneto «A la santísima Magdalena» de las *Rimas sacras*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1614) y de otros ingenios, como el jocoso epigrama «Madalena me picó» de Baltasar del Alcázar y la burlesca *Fábula de Cristo y la Magdalena* de Miguel de Barrios, que se escondía tras la máscara de «fray Antonio Márquez» (Alatorre, 1993)⁷.

⁵ Por este carácter híbrido y los problemas textuales del poema, Candelas Colodrón (2006) no lo contempla en su examen de los sonetos sacros de Quevedo, pero es que ya Alatorre (1993: 424) aprecia que la inicial apariencia sacra se resuelve en un conjunto burlesco, si bien advierte que «tomar totalmente en chunga a santa María Magdalena hubiera sido suicida». Carreira (1999) trata de fijar las fronteras de la poesía religiosa frente a otros conceptos ajenos.

⁶ Ver, por ejemplo, De Santis (2012).

⁷ Un recorrido sobre los poemas magdalenescos y más sobre el Lope erótico en Aladro y Colombí de Monguió (2010) y Gallego Zarzosa (2012b y 2014). Para otras cuestiones sobre el erotismo en la poesía quevediana, ver Pineda Botero (1986), Alatorre (2003: 116-124), Gallego Zarzosa (2006a) y Sepúlveda (2007).

Perfil y sentido de un soneto maldito

El soneto «Llegó a los pies de Cristo Madalena» (núm. 193) de Quevedo se encuentra entre la gavilla de poemas recogidos en las *Flores de poetas ilustres* (Valladolid, Luis Sánchez, 1605, con núm. 246) de Pedro de Espinosa, pero es algo anterior y parece proceder de 1603, cerca de la fecha de los preliminares (20 de septiembre), durante la estancia de la corte —y todos los poetas que se arremolinaban en torno al poder— en Valladolid⁸. La presencia de Quevedo en esta importante antología constituye tanto el debut de un joven ingenio como una temprana señal de reconocimiento que lo sitúa dentro de la conformación del canon artístico del momento. Más en detalle, el soneto en cuestión se enmarca dentro de la serie de poemas quevedescos del volumen, en los que el poeta se luce en el manejo de diversas formas métricas, temas y tonos, pero que sobre todo fija ya la imagen de un ingenio hábil en el manejo del humor y la sátira⁹.

Este soneto «A la Magdalena» es el único poema de corte religioso-burlesco de esta pequeña selección quevediana, por lo que acaso no sea baladí que constituya el cierre del conjunto. He aquí el texto:

Llegó a los pies de Cristo Madalena,
de todo su vivir arrepentida,
y viéndole a la mesa, enternecida,
lágrimas derramó en copiosa vena.
Soltó del oro crespo la melena
con orden natural entretejida,
y deseosa de alcanzar la vida,
con lágrimas bañó su faz serena.
Con un vaso de unguento los sagrados
pies de Jesús ungió, y Él, diligente,
la perdonó por paga sus pecados.

⁸ La numeración procede de la edición de Blecua (Quevedo: 1969) consignada en la bibliografía. Ver Roig Miranda (1989: 352), con otras propuestas de datación.

⁹ En la tabla que consta en algunas de las ediciones del florilegio, Quevedo tiene dieciocho poemas, más otros dos atribuidos («Aquí yace un portugués» y «De vuestro pecho cruel»). Ver Alonso Veloso y Candelas Colodrón (2007) sobre estos y otros detalles de esta muestra de los primeros pinitos poéticos de Quevedo.

Y, pues aqueste ejemplo veis presente,
 ¡albricias, boticarios desdichados,
 que hoy da la gloria Cristo por unguente!

La escena del soneto reúne en un único cuadro las dos escenas del lavatorio de los pies de Cristo por María Magdalena, que simboliza el arrepentimiento tras una vida de pecado. El poema arranca con una descripción en movimiento del acercamiento del personaje en actitud penitente (arrodillada y «arrepentida», vv. 1-2) a Cristo que al momento se junta con la reacción de emoción («enternecida», v. 3) que desata abundantes lágrimas («en copiosa vena», v. 4), símbolo predilecto del *pentimento*.

Tras esta primera acción causada solamente con la visión de Cristo, en el segundo cuarteto se prosigue con un mínimo dibujo de la belleza de la mujer según el canon de la *descriptio puellae* (melena dorada), en el que se concentra toda la atención concedida a la apariencia del personaje¹⁰. Al nuevo uso de las lágrimas, se añade el juego con la liberación el cabello, que se puede entender en tres sentidos: 1) cual manifestación simbólica de contrición por la que trata de limpiar sus pecados con una de sus bazas principales; 2) como imagen erótica de corte petrarquista (al igual que en el soneto «En crespa tempestad del oro undoso», núm. 449); y 3) hasta como gesto de seducción digno de una cortesana, por lo que constituye un sibilino «clin d'oeil grivois au lecteur» (Roig Miranda, 1989: 171), según se juzgue «serena» (v. 8) como 'tranquila' o 'desvergonzada'. De ser así, el arrepentimiento y las lágrimas de Magdalena que se repiten desde la apertura del poema se tiñen de hipocresía y se abre la puerta a una exégesis menos ortodoxa y hasta más transgresora que se explota a renglón seguido.

Efectivamente, con la introducción de otro de los elementos habituales en la iconografía de la Magdalena (el «ungüento», v. 9) se da una vuelta de tuerca por la que una imagen de humildad se convierte en un intercambio mercantil («paga», v. 11, con toda la carga semántica que lleva) para lograr el perdón de sus pecados, con lo que se roza el peliagudo tema de la simonía (la compra de mercedes espirituales por

¹⁰ Davis (2005: 193-194) anota bien que Quevedo «does not make an issue of her beauty, yet he subtly implies it». Sobre el cabello, ver Carro Carbajal (2006).

bienes materiales), pues la merced se consigue gracias al «ungüente» (v. 14), y la escena se acerca a un encuentro sexual entre una prostituta y un cliente¹¹. Si hasta aquí ya había elementos de escándalo de sobra, en el último terceto Quevedo detiene la escena y hace saltar por los aires un poema religioso mediante la entrada en el mundo coetáneo con el dardo contra los boticarios a partir de la conversión de un *speculum* de arrepentimiento en un modelo *ex contrario*, al tiempo que la metáfora médica de curación espiritual ya presente en otros lugares (Cristo como «médico perfeto» en fray Luis, v. 88) se vuelve el cañamazo inicial para una burla por cierto muy frecuente en Quevedo (Arellano, 2003: 84-88).

El soneto sigue la bipartición característica del epigrama: una suerte de microrrelato ocupa la parte del león del texto (vv. 1-11), en tanto que el terceto final comenta o glosa de manera sorprendente e ingeniosa la historia recién referida. Por tanto, es claro que el poema se construye con un movimiento *in crescendo* de la religión a la burla que acaba por estallar peligrosamente, según un giro chistoso que cobra todo su valor si se contrapone con la presentación de la Magdalena como ejemplo de *charitas* desinteresada y fe ciega frente a la acción de Judas y santo Tomás en un par de lugares del tratado *Política de Dios* (Candelas Colodrón, 2005: 39-40)¹². Y el uso de una voz tan significativa como «ejemplo» (v. 12) remite a los *exempla* religioso-morales, a la vez que propicia un *rovesciamento* paródico que alcanza tintes de sangrante irreverencia cuando el mensaje de bienaventuranza (*makarismòs*) del locutor poético se encamina a los boticarios.

Todo esto deriva en una curiosa historia textual por la que el poema falta de varios ejemplares de las *Flores* para no volver jamás: si en algunos testigos (el segundo estado de la edición) se rehacen los folios en

¹¹ Desde esta perspectiva, también podría leerse *in malam partem* el juego entre «vivir» (v. 2) y «vida» (v. 7), porque la segunda voz se entiende como 'gloria' (por el perdón de los pecados) tanto como 'el goce' (por el encuentro carnal y la paga), esto es, el anhelo de conversión y el deseo sexual.

¹² Davis (2005: 191) señala la conexión entre a «deep religious sentiment and a raucous satire» que se repite en el ovillejo a san Pedro («¿Adónde, Pedro, están las valentías?», núm. 187). Más adelante añade que es un buen botón de muestra del «new twist» de Quevedo «from religiosity to satire» (2005: 197). De otras figuras sacras en Quevedo se ocupan Fernández Mosquera (2004) y Vallejo González (2012).

cuestión (fols. 202-203) para sustituirlo por otro poema sacro de Juan de Valdés («Dejando atrás el estrellado manto»), tampoco se presenta en *El Parnaso español* (Madrid, Diego García de la Carrera, 1648) al cuidado de González de Salas ni en *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, Imprenta Real, 1670) editadas por Aldrete (sobrino de Quevedo), ni curiosamente deja rastro alguno de circulación manuscrita. La razón parece clara a la luz del interés de la Inquisición por cuidar «cualesquier palabras de la Sagrada Escritura aplicadas impíamente para usos profanos», que en este caso consiste en las burlas «boticarias» en un poema religioso, antes que el posible erotismo del texto, que no solía ser materia de expurgación¹³. A más de la supresión inicial, la desaparición definitiva resulta todavía más significativa, y puede explicarse por el buen efecto de la censura o por una aceptación tácita de la eliminación previa del soneto. En todo caso, el ejercicio censor fue inmediato y los editores de la poesía quevediana tienden a insistir en la condición de algunos poemas burlescos como juguetes del ingenio, advertencias en las que bien puede leerse una disculpa anticipada e interesada¹⁴.

De esta manera, el soneto es un buen ejemplo de la fuerza de la censura en la poesía del siglo xvii, pues si en otros casos Quevedo recupera y retoca poemas de mocedad, no vuelve —porque no puede o no quiere— al perseguido poema «A la Magdalena», que apenas sobrevive en unos cuantos testigos del primer estado de las *Flores* de Espinosa¹⁵. Asimismo, el descarte del soneto tiene que ver con los esfuerzos por conformar y proyectar una determinada imagen del poeta, más seria y prestigiosa, que debía marcar distancia frente a las primeras calas que se balanceaban en

¹³ Así consta en el *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index*, que tomo de Plata Parga (1997: 178).

¹⁴ Es el primer ejemplo de censura sobre Quevedo, pues los demás afectan a los *Sueños* y ediciones ya posteriores (Gacto Fernández, 1991; Plata Parga, 1997; y Ettinghausen, 2010). Los avatares presentados tienen su eco en la esfera editorial de las *Flores*: así, Molina Huete (Espinosa, 2005: 616) deja el soneto quevediano únicamente para el apéndice final, mientras Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 758) presentan el poema y relegan el texto de Valdés a otra sección.

¹⁵ Candelas Colodrón (2005: 39) entiende que el poeta «se desentendió del poema y [...] no lo tuvo en cuenta en la recolección de composiciones que él confiesa estar haciendo en el mismo año de su muerte».

ese peligroso quicio entre el chiste y la irreverencia (Jauralde Pou, 1999: 140; Alonso Veloso y Candelas Colodrón, 2007: 76).

Bosquejos pictóricos del soneto

Ahora bien, el peligroso erotismo apuntado no sale de ninguna chistera sino que va *de soi* con el episodio, de modo que la controversia del poema puede engarzar con la imagen pictórica de la Magdalena, a partir de la suma de dos factores¹⁶: la intensa y provechosa relación de Quevedo con la pintura y otras artes (Sáez, 2015a, 2015b, 2015c, 2015d y 2015e), junto a la polémica sobre la representación iconográfica de la santa y otros personajes durante los siglos XVI y XVII. Si aquí y allá, tanto en prosa como en verso Quevedo demuestra tener un buen conocimiento artístico y estar al día de la teoría pictórica y hasta de las polémicas que rodeaban a la pintura, casa bien que se interesara por este tema, toda vez que contaba con dos cuadros de la Magdalena entre sus posesiones¹⁷.

La historia de María Magdalena se prestaba perfectamente a la representación visual por la combinación de detalles de varia procedencia y quizá más todavía por la atracción del desnudo femenino que insinuaba —a veces sin pudor alguno— en medio de escenas piadosas. Este equilibrio peliagudo entre la ortodoxia y la heterodoxia dio pie a una importante discusión sobre la debida representación iconográfica de las imágenes religiosas dentro del marco de las reformas del siglo XVI y sus coletazos posteriores. De hecho, uno de los decretos del concilio tridentino («De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus», sesión 25, 3 de diciembre de 1563) (Fabre, 2013) ofrecía una tímida regulación centrada en cuestiones de culto que luego tocaba brevemente la decencia, el decoro y la verosimilitud

¹⁶ Ya adelantaba esta posible vía de trabajo en Sáez (2015b: 395-397). Gallego Zarzosa (2012: 428, n. 4) anota algunos de los cuadros sobre el personaje.

¹⁷ Entre los bienes que se embargan a dos habitantes de la villa se hallan dos cuadros, «uno de la Virgen y otro de la Magdalena», que pudieron ir a parar a manos del poeta («Traba y embargo de bienes contra Pedro de Lillo y Pedro Díaz», 22 de julio de 1623) y en su testamento se documenta «un lienzo de la Madalena», que deja a un vicario del lugar (Sliwa, 2005: 352 y 760).

que debían guardar las imágenes, ideas que retomaron con más detalle algunos tratados artísticos y religiosos (Portús, 2012)¹⁸.

Justamente, uno de los blancos principales de esta labor de limpieza fue la iconografía de la Magdalena (Delenda, 1989, 2001a y 2001b) por dos razones fundamentales: el peligro de la representación de imágenes eróticas, que se compensaba con el potencial apologético de un ejemplo perfecto de arrepentimiento y conversión que reforzaba el valor del sacramento de la confesión, entre otras virtudes anejas (abandono de las vanidades mundanas, amor divino, vida contemplativa, etc.). Y es que en el meollo del asunto se encuentra la cuestión del desnudo en el arte sacro, que enreda todavía más las problemáticas imágenes eróticas pero que, por regla general y pese a todas las incomodidades que despertaba, se permitía dentro de ciertos límites, tal como se preocupan por explicar Carducho (*Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633, VII, «De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe») y sobre todo Pacheco (*Arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649, apéndice «Adiciones a algunas imágenes»).

Así, se ha configurado una imagen ambigua de la Magdalena que baila entre la ambigüedad sensual, con escenas «más cercanas a los retratos de cortesanas que a los de santas virtuosas» (Delicado Puerto, 2011: 23), y la lección de *penitio* ejemplar que llega a «l'effacement des péchés [...] figuré par un retournement physique» (Portmann, 2014: 122). De ahí que, junto a la búsqueda de una imagen válida (escenas, vestimenta, otros objetos, etc.) para la representación metafórica de la conversión, se multipliquen las pinturas de la santa pecadora, especialmente en lances tan significativos como el lavatorio de los pies de Cristo por el que se interesa Quevedo en el poema que vengo comentando¹⁹.

Todo esto viene a cuento porque la construcción de la imagen de la Magdalena se define por la mezcla de atributos entre el *exemplum* y la nota sensual, en una tenue frontera que aviva la experi-

¹⁸ Ver, además, las ideas sobre la retórica de las imágenes sagradas de González García (2015).

¹⁹ Para más cuestiones sobre la imaginería de la Magdalena, ver Duperray (1988 y 1989) y Giraud (1996).

mentación de los artistas. Además del gran número de telas sobre el tema *Noli me tangere*, se ve bien en los lienzos de Tiziano (*Magdalena penitente*, 1553, Palazzo Pitti, Florencia), el Greco (*Santa María Magdalena*, 1577-1580, Museo de Bellas Artes de Budapest) y la serie de santas penitentes de Jusepe de Ribera (1641, Museo Nacional del Prado, Madrid), Juan Carreño de Miranda (1654, Real Academia de Bellas Artes, Madrid) y Murillo (1670-1675, Wallraf-Richartz Museum, Colonia, entre otras calas), que enseñan más o menos carne según los casos, tal como se nota en el abismo que media entre las apuestas de Juan Bautista Maíno y Jerónimo Jacinto Espinosa²⁰:



Juan Bautista Maíno, *Magdalena penitente*, 1615. © Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



Jerónimo Jacinto Espinosa, *María Magdalena penitente*, siglo XVII. © Museo de Bellas Artes, Valencia.

Buena muestra de las innovaciones y transformaciones de la santa pecadora son las tres variaciones de Veronese, que también contaba con un ejemplo de *Magdalena penitente* (1583, Museo del Prado, Madrid) en su *currículum*:

²⁰ Baste ver las reflexiones de Portmann (2014: 104-123).



Paolo Veronese, *La cena en casa de Simón el fariseo*, 1555-1556.
© Galleria Sabauda, Turín.



Paolo Veronese, *La cena en casa de Simón el fariseo*, h. 1570.
© Pinacoteca Brera, Milán.



Paolo Veronese, *La cena en casa de Simón el fariseo*, h. 1570.
© Musée National du Château, Versailles.

En las tres versiones, Veronese presenta la escena general del convite con cambios muy variopintos (escenario, disposición, etc.) entre los que destaca el lugar y la expresión de la Magdalena, que pasa de un rincón de la sala al centro de la escena, a la par que Cristo presta una mayor atención a su muestra de humildad —cuando antes se presentaba atento a otros personajes o distraído— y llega a señalarlo con el dedo, con lo que le otorga la atención del resto de figuras y se realza la trascendencia del gesto. Especialmente significativos se antojan los sucesivos ensayos en la ubicación de Cristo y la pecadora, en el único momento de la tradición en el que ambos entran en contacto físico frente al rechazo posterior tras la resurrección (el célebre «Noli me tangere» de *Juan*, 20, 17).

Todavía con más fuerza se manifiesta en un lienzo de Rubens —en colaboración con van Dyck— que da un paso más al centrarse únicamente en el encuentro entre Cristo y la pecadora, que se emplaza en el primer plano y se convierte en el principal foco de atención del cuadro, por lo menos de cara al espectador, puesto que la mayoría de los personajes siguen atentos las palabras de Jesús:



Peter Paul Rubens, *Convite de Jesús en casa de Simón el Fariseo*, 1618-1620.
© Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Si bien es posterior al poema de Quevedo y de ninguna manera se puede abogar por algún eco directo, el cuadro de Rubens refleja bien

el complejo y cambiante tratamiento de una escena de gran potencia visual que se presta a diversas apuestas y exégesis, con el riesgo adicional del contacto directo entre la pecadora y Cristo. Si en pintura los artistas ensayan una y otra vez diseños de toda suerte, Quevedo bien podía aprovecharse de la ambigüedad esencial del encuentro y de uno de sus atributos favoritos (el frasco de perfume) para darle un giro chistoso, picante y atrevido por demás.

Inscriptio final

Así las cosas, la polémica que rodea al poema «A la Magdalena» de Quevedo es igualmente de naturaleza pictórica y hasta metaartística en cierto sentido, ya que con su gracejo habitual el poeta pone el dedo en la llaga de la cuestión sobre el decoro de las imágenes tanto en pintura como en poesía, amén de sacarle punta al filón cómico del asunto. De este modo, el soneto de Quevedo hace buena la advertencia de Blanco (2012: 101) sobre la fuerte impronta de la pintura de desnudo (con sus relativas libertad y publicidad) en el siglo XVII, que «suponen un estímulo y un reto para los hombres de letras y llegan a ser determinantes para la concepción de ciertos poemas»²¹. A partir de un tema que se prestaba fácilmente tanto a juegos de ingenio como a peligrosas interpretaciones, Quevedo da una vuelta de tuerca al clásico *Noli me tangere* para dejar entrever un encuentro muy ambiguo y sensual, pero es que pocos como él sabían sacar partido chistoso de los elementos que la tradición le ponía al alcance de la mano. Una vez más, se trata de un feliz encuentro entre arte e ingenio.

²¹ Aunque, como ocurre siempre en estos casos, es una cuestión que no tiene respuesta clara por la dificultad de delimitar un modelo pictórico definido más allá de un recuerdo visual general y por la posibilidad de una génesis independiente.