

¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI

Elena Monzón Pertejo

Universitat de València

Elena.Monzon@uv.es

RESUMEN: Desde la Antigüedad, las religiones han utilizado a los animales no humanos para encarnar los vicios y virtudes. El perro es uno de estos seres cuya carga simbólica se sitúa, según cada tradición, en el positivo o en el negativo. En este texto se estudia la presencia del perro en relación a la conversión de María Magdalena en representaciones de la Italia del siglo XVI, todo ello siguiendo los planteamientos propios de la iconografía e iconología así como la perspectiva de género.

PALABRAS CLAVE: María Magdalena; Perro; Siglo XVI; Fidelidad; Pecado; Conversión.

Fedeltà or Animality? The Dog in the Scenes of Mary Magdalene's Conversion in XVIth Century Italy

ABSTRACT: Since Antiquity, non-human animals have been used for embodying virtues and vices. The symbolic meaning of the dog moves back and forth between negative and positive attitudes depending on each tradition. This paper seeks to study the presence of the dog in Mary Magdalene's conversion. The selected paintings are related to sixteenth-century Italian art. Iconography and iconology as well as gender studies are the main methodological approaches to the subject.

KEYWORDS: Mary Magdalene; Dog; XVth Century; Faithfulness; Sin; Conversion.

Recibido: 27 de febrero de 2019 / Aceptado: 19 de mayo de 2019.

En el año 1934, Erwin Panofsky publicaba un texto titulado *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, donde estudiaba los significados de los elementos presentes en la estancia representada. Entre estos se encuentra el pequeño perro del que el autor señala su uso como «atributo o símbolo de Fe», generalmente colocado a los pies de la mujer para referir, específicamente, a la fidelidad en el matrimonio¹. Asimismo, Panofsky explica la migración de significados en las representaciones de animales, poniendo como ejemplo las tumbas medievales donde se incluyen seres –como el león– que, en dicho contexto, adquieren un significado distinto. El perro vuelve a estar entre estos animales, siendo colocado a los pies de la esposa en los sepulcros para reforzar el significado ya comentado de la fidelidad matrimonial (1934:118-125). No solo en cuestiones de fidelidad marital es el perro el animal elegido, sino que también, por su obediencia y la importancia de esta actitud en el feudalismo, este animal ejemplifica –sin perjuicio de algunas connotaciones peyorativas más adelante señaladas– la fidelidad en términos generales. Tal y como indica Morales Muñiz, este animal es «símbolo de la fidelidad y de la amistad desde la tradición pagana», convirtiéndose «en el símbolo arquetípico de la sociedad feudal. Noble y fiel seguirá a sus amos hasta el sepulcro en donde le acompañará, como buen vasallo a su señor, a sus pies» (1996: 244). Como se verá, esta disposición del perro tiene su paralelismo con la conversión de la Magdalena en casa de Simón, donde la mujer, como buena vasalla de Jesús, se postrará ante este.

Panofsky se plantea el interrogante de si la obra de van Eyck, calificada de pintura de género e interior «realista», hay que entenderla como anticipo del «arte por el arte» propio de la modernidad o si, por el contrario, es concebible en la tradición medieval y su voluntad de «mostrar objetos con significado alegórico o simbólico». Tras una serie de razonamientos,

Cómo citar este artículo: MONZÓN PERTEJO, Elena, «¿Fedeltà o animalidad? El perro en las escenas de conversión de María Magdalena en la Italia del siglo XVI», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 40, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2019, pp. 195-206, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5689>

el autor apunta a la convivencia de ambas opciones, ya que se puede ser al mismo tiempo símbolo y motivo –rasgo propio del género representado–. De nuevo en referencia al perro, Panofsky indica que este animal no siempre alude a la fidelidad sino que, en ocasiones, predomina la asociación perro-animalidad, donde el animal «caracteriza la personificación de la Naturaleza en contraste con la Gracia». Así, fidelidad y animalidad conviven en el can, mostrando la ambivalencia que Panofsky señala para los «símbolos iconográficos» (1934: 126-127).

La inclusión de significados en clave simbólica es un tema ampliamente debatido en los estudios sobre la representación de animales. Ante los mismos interrogantes planteados por Panofsky, las respuestas oscilan entre las que explican la presencia animal por el afán de observación naturalista del artista y los que señalan la inclusión de elementos significantes a partir de la fauna representada. Entre los primeros, se encuentra Kathleen Walker-Meikle quien limita la presencia de perros en representaciones de la Última Cena o la Anunciación a «subrayar la domesticidad de la escena» (2012: 57-58). Por el contrario, Judit W. Mann (2016: 131), en su estudio de las obras de Federico Barocci, afirma que la presencia de animales responde a la creación de significados y no simplemente al apunte naturalista. En la misma línea se encuentra John Block Friedman (2016: 337) señalando que los perros no solo forman parte importante de la domesticidad representada en las miniaturas medievales, sino que su presencia aporta importantes significados morales y éticos, perfilando y evidenciando el comportamiento y la naturaleza de quienes son representados. En un terreno intermedio, se encuentra Laura Hobgood-Oster al considerar que, en ocasiones, los perros aparecen como símbolo mientras que otras veces simplemente forman parte natural de la escena. Se adopte una postura u otra, los perros están presentes en el arte religioso «porque dada su omnipresencia en la cultura humana, no podrían estar ausentes en las representaciones visuales de la cristiandad» (2012: 90).

Y así sucede también en algunas de las representaciones de la conversión de María Magdalena, donde uno o varios perros son incluidos en la escena. Una de las imágenes más difundidas de este personaje es aquella en la que la mujer de Magdala, fusionada con la pecadora del evangelio de Lucas (7, 37-38) y con la mujer anónima que unge a Jesús en Betania (Mc 14, 3-9 y Mt 26, 6-13), aparece llorando, con

la larga cabellera y el frasco de perfume, a los pies de Jesús que se sitúa alrededor de la mesa con otros comensales. Esta fusión de personajes –así como el tema más amplio de las unciones sobre Cristo– es explicada por autoras como Susan Haskins (1996: 23-40) o Irene González Hernando (2015: 77-96)². Este tipo iconográfico, potenciado principalmente a partir del siglo XII, en ocasiones incluye la presencia canina en la composición, como sucede en obras de Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto, Bernardo Strozzi y Pieter Paul Rubens. Se trata, al igual que en la obra de van Eyck, de pintura de interior además de pintura religiosa. Así, en una estancia doméstica, dispuestos alrededor de una mesa repleta de alimentos, se sitúan Jesús y otros comensales con o sin sirvientes en la estancia. La pecadora, arrodillada o postrada, llorando y arrepentida, vive su momento de conversión tras recibir el perdón.

Si se parte de la hipótesis de que el perro representado en estas escenas conlleva una carga significativa vinculada a María Magdalena, se plantean diversos interrogantes: ¿cómo afecta el esquema compositivo a dicha vinculación? ¿Es el perro solo un símbolo? ¿O sucede como en el cuadro de van Eyck, donde se convierte en símbolo y motivo? En su vertiente simbólica, ¿refiere el perro de la Magdalena a la fidelidad que esta muestra hacia Jesús a partir de su conversión? O, por el contrario, ¿está haciendo alusión a su pasado «contrario a la Gracia» y, por tanto, vinculado a la «animalidad» de su vida de pecado? Aunque sin seguir en la construcción del discurso, el método sistematizado por Panofsky, serán los principios metodológicos de esta línea de pensamiento los que guiarán el estudio. Entre ellos, será fundamental el recurso a las fuentes –bíblicas, patrísticas, bestiarios, tratados y repertorios–, a la historia de los tipos iconográficos y a las cuestiones del ámbito conceptual e imaginario que colaboren en la aproximación al significado.

El esquema compositivo y los vínculos significantes

Los tipos iconográficos, en su codificación a lo largo del tiempo configurando la tradición cultural convencionalizada, suelen tener, con variantes, esquemas compositivos compartidos, entendiendo como tal la «organización formal o modo con que una figuración se dispone gráficamente»

(García, 2009: 314). Los elementos básicos que forman parte de las escenas de conversión de la Magdalena son los personajes (Jesús, María Magdalena, diversos comensales y, en ocasiones, sirvientes), el mobiliario (mesa, sillas y menaje) y, para el caso aquí estudiado, el perro. En este apartado se busca una aproximación a cómo esa disposición de los elementos en el espacio interviene en la creación de relaciones significantes, es decir, cómo los esquemas compositivos empleados colaboran en vincular, y en qué grado, a los perros con la mujer de Magdala. Este aspecto servirá para, más adelante, adentrarse en el estudio de los significados que adquiere dicha vinculación.

En las escenas de la conversión es la mesa, su forma y disposición, lo que suele determinar la configuración del resto de elementos en el espacio. Cuadradas, rectangulares, en forma de L; vistas de frente, de perfil, de manera oblicua; son diversas las maneras en que las mesas se han representado en estas escenas. La mesa dispone la organización de los personajes y posibilita la relación entre unos y otros con mayor o menor cercanía, al tiempo que indica lo que queda en primer plano y lo que es derivado al resto del espacio. Estas estancias pertenecen a personajes concretos del Nuevo Testamento: Simón el fariseo y Simón el leproso.

En la obra de Tintoretto [1], María Magdalena aparece arrodillada en primer plano; a uno de sus lados tiene su ca-



1. Tintoretto, *Cristo y la Magdalena en casa de Simón el fariseo*, siglo XVI, El Escorial

característico frasco de perfume y, al otro, un perro³. La mesa es mostrada desde cierta altura, generando la profundidad espacial de la escena. Por el contrario, en obras como las de Lint y Rubens [2] y [3], la mesa es vista de manera frontal, dividiendo así la escena entre una franja superior y otra inferior⁴. María Magdalena queda situada en la parte inferior, con el perro a un lado, y al otro los pies de Jesús y el tarro de perfume. Moretto [4] repite la misma idea compositiva pero sitúa la escena en una arquitectura que aleja la acción y re-



2. Pieter van Lint, *La Magdalena en casa del fariseo*, siglo XVII, Museo del Prado, n.º catálogo P001723



3. Rubens, *Cristo en casa del fariseo*, ca. 1618, Museo del Hermitage, n.º GE-479

tira a María Magdalena al margen derecho. No obstante, se insiste en la idea de Jesús y el frasco de perfume a un lado, el perro al otro. En todos estos casos, la vinculación de la mítica pecadora con el can es patente como mínimo por su proximidad en el espacio.

Sin embargo, existen otros esquemas compositivos en los que la mujer queda más distanciada de los perros. Ese es el caso de Veronese [5], donde en un amplio salón con columnas que enmarcan la escena, María Magdalena y Jesús aparecen a la izquierda, mientras un grupo de perros, peleando con un gato, ocupa el centro de la composición. En otra obra de este autor [6], la unción se ha trasladado al centro y los perros a los márgenes⁵. Strozzi [7] emplea una disposición similar pero cambia de lugar a los personajes: María Magdalena se mantiene a la izquierda y los perros a ambos lados, cada uno en una actitud distinta. Uno de ellos, el más próximo a la mujer de Magdala, aparece enfrentado a un gato. Resulta conveniente en este punto realizar un breve paréntesis para hacer mención a la figura de los felinos. Los gatos, animales también cargados de significados simbólicos y frecuentemente representados en las escenas de

banquetes, quedan asociados a la traición: «Ejemplificará al hereje, y, en las muchas versiones de la Última Cena, no faltará el felino pegado también a los pies, en este caso, de Judas» (Morales, 1996: 244). Por lo tanto, dados los significados adjudicados a este animal en la tradición medieval y luego continuados, este no suele ser asociado a María Magdalena –aunque aparezca en algunas de estas escenas– sino que es con Judas con quien mantiene los vínculos más estrechos en las escenas de banquetes con presencia de Jesús.

En estas últimas obras, la vinculación formal de los perros con la Magdalena es más reducida, en parte debido a la distancia generada por la gran cantidad de personajes que pueblan la escena. Sin embargo, con el estudio de los significados del animal se planteará cómo se relaciona con la conversión de la Magdalena. Sea cual sea el esquema compositivo utilizado o sus variantes, un aspecto que permanece en todos ellos es la postura de María Magdalena, arrepentida, arrodillada o postrada ante Jesús, posición que la asocia simbólicamente al perro como se adelantaba líneas atrás: el can, a los pies de su señor en muestra de absoluta fidelidad, incrementa la significación vinculante con la mujer

4. Moretto, *Cena en casa de Simón el fariseo*, 1544. Stanza della Segnatura, Chiesa della Pietà, Venezia



5. Veronese, *Fiesta en casa de Simón*, 1570, Pinacoteca di Brera, Milan, n.º inventario 192



6. Veronese, *La cena en casa de Simón*, ca. 1570, Musée National du Château, Salón de Hércules, Versailles, n.º inventario MV 8181



Boletín de Arte, n.º 40, 2019, pp. 195-206, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/Bol.Arte.2019.v0i40.5689>



7. Strozzi, *Cena en casa de Simón el fariseo*, ca. 1620, Collezione A. Costa, Génova

de Magdala que, tras recibir el perdón postrada ante Jesús, se convierte en fiel seguidora, en auténtica vasalla de este. A este respecto, tal y como indica Sánchez Morillas:

La postración o *proskynese* [...] vuelve a responder a una actitud de sumisión. Con esta ya son tres las posturas comunes de Magdalena que ligan su carácter a la sumisión en el ámbito de la pintura, muy probablemente por su condición de mujer. El gesto de la postración consiste en arrojarse al suelo, con el rostro pegado a la superficie, y alude a la posición agónica que adoptó Jesús al rezar en el Monte de los Olivos. [...] Será la pose más utilizada para representar a Magdalena como la mujer que unge los pies de Jesús en casa de Simón. [...] en el arte occidental, donde todos se sientan a la mesa, ella aparecerá postrada bajo la mesa (2014: 136).

Los artistas mencionados desarrollaron, si no toda, al menos parte de su actividad en conexión con la república de Venecia, lugar en donde la presencia de perros en la pintura estuvo en auge desde el siglo XVI: Tintoretto, Veronese, Moretto, Strozzi y Rubens, cuya estancia en Italia tuvo como primer destino la Venecia de 1600. La obra de Lint ha sido aquí incluida por ser una copia de la de Rubens. Al mismo tiempo, es de destacar cómo, de entre todos los tipos iconográficos que existen para el personaje de Magdala, es en las escenas de conversión en las únicas en las que aparecen representados estos animales. Laura Hobgood-Oster realiza un minucioso recorrido por las escenas de banquetes en las que están presentes los perros

y Jesús, prestando especial atención a las de la cena pascual ya que «los perros empezaron a reunirse con Jesús y los discípulos en la imagen de la Última Cena». Aunque no tan frecuentes como en esta, también hay perros en otras comidas con Jesús, como en las que aparece alimentando a las masas o en el milagro de los panes y los peces (2008: 92). En definitiva, la presencia de perros en la conversión de la Magdalena se produce por medio de unos esquemas compositivos que se repiten en sus variantes, con más o menos personajes y similitudes en la disposición de los muebles. Además, estos animales no son extraños a las temáticas religiosas, siendo frecuentes en representaciones de Jesús en contextos relacionados con la comida.

Significados ambivalentes del perro

Los perros, presentes en distintas culturas y religiones del Mediterráneo antiguo y Mesopotamia, se conciben entre los roles positivos, sagrados, y las connotaciones negativas, frecuentemente asociadas a lo impuro, la muerte y el mal (Hobgood-Oster, 2008: 86-87). Entendidos como símbolos, los animales juegan un importante papel en los mitos y religiones y, por tanto, participan de la visión del mundo y la humanidad que se configura en cada sistema religioso (De Mello, 2012: 301-302). Es a través de distintas fuentes que se ha ido manteniendo el ambivalente significado del perro en clave simbólica. En las fábulas de Esopo, el perro apare-

ce asociado a la codicia, la fidelidad y la envidia (fábulas VI, XCIII, XCIV). Las fábulas, prescindiendo del antropocentrismo dominante en la cultura occidental, son, probablemente, «el género literario más antiguo en centrar la atención de manera destacada en los animales». Compartidos oralmente, estos relatos se fueron adaptando a los distintos contextos, difundiendo estereotipos que han perdurado. En el mundo romano y griego, se consideró que estas fábulas configuraban un lenguaje secreto de los esclavos, vistos como seres próximos a los animales y, por lo tanto, capaces de comunicarse y comportarse como tales (Sax, 2017: 456-457). Estos relatos se adecuarán a los aspectos morales del cristianismo, incorporándose, como se explicará más adelante, a los bestiarios medievales.

En el siglo I, Plinio el Viejo se refería al perro como el animal más fiel al humano, elogiando su capacidad de reconocer a su dueño, atender a sus nombres y recordar los caminos por remotos que sean (*Hist. Natural*, lib. 8, XL, *De Perros*). Isidoro de Sevilla coincide en adjudicar al perro mayor inteligencia que al resto de animales, la capacidad de conocer a sus dueños y su altísima fidelidad al negarse a abandonar el cuerpo muerto de su maestro (*Etimologías*, lib. 12, 2). No obstante estas connotaciones positivas, en el mundo hebreo la actitud hacia el perro fue mayoritariamente negativa. En el Antiguo Testamento, la mayor parte de las veces que es mencionado se hace peyorativamente: como peligro, traición, falsedad y voracidad (Sal 22,16-21; Is 56,6-14), asociado a la muerte (Jr 15,3), en relación a lo impuro y las prostitutas –No llevarás a la casa de Yahveh tu Dios don de prostituta ni salario de perro [...] porque ambos son abominación para Yahveh tu Dios (Dt 23,19; I R, 22,38)–, entre otras asociaciones negativas. En el Nuevo Testamento se continúa, la más de las veces, esta asociación con lo impuro, la suciedad y la carroña y, por tanto, con la necesidad de alejarlo de lo sagrado, como sucede en Mateo 7,6 y en Marcos 7,27-28; en el Apocalipsis (22,15) es incluido junto a los inmorales, los mentirosos y los asesinos; Pablo (Flp 3,2) alerta de distintos peligros entre los que se encuentran los perros (Menache, 1997: 32).

En los siglos siguientes, este animal se emplearía para representar los peores instintos humanos, como señalan Ireneo de Lyon (*Adversus omnes haereses*, 72-75), Roger Bacon (*Opus Maius*, 128) o Rabanus Maurus, quien desprecia su papel de vigilantes achacándolo a su interés por la comi-

da (*De Universo*, VIII: 1). En el *Didaché* (9) el perro es vinculado a los no bautizados, a los impuros, a los no merecedores de la eucaristía. Casi siempre negativas, las ideas acerca de los perros más difundidas proceden, fundamentalmente, de lo dicho por Agustín de Hipona y luego reforzado por Tomás de Aquino: su no pertenencia a la comunidad por la falta de razón y, por tanto, de moral, hace que se inserten en la línea de pensamiento de los Estoicos y de Aristóteles (Steiner, 2006: 122-123). La misma idea se encuentra en Tertuliano (*Liber de Resurrectione Carnis*, 864-5), Orígenes (*Contra Celsum*, IV) y Petrus Comestor (*Historia Scholastica*, VIII), entre otros. En la literatura popular medieval –*Speculum laicorum*, *Tabula exemplorum*, *Speculum morale*– los perros se asocian a la envidia, la gula, la lujuria y la pereza. Esta relación con el mal, el pecado y la muerte pervive durante la Edad Moderna (Menache, 1997: 31-34).

Toda esta carga simbólica no sería ajena a los discursos visuales. *El Fisiólogo*, datado en el siglo IV en Alejandría, contiene distintos capítulos en los que cada animal, real o imaginario, es asociado a cuestiones moralizantes: los seres representados encarnan vicios y virtudes. En el siglo IX comenzaron a ilustrarse estos manuscritos que son los que se han conservado. En estos bestiarios confluye la herencia clásica con elementos propios de la Edad Media y de los comentaristas religiosos de la época. Los bestiarios medievales alcanzaron su punto álgido de producción en el siglo XIII, viéndose esta disminuida en el siglo siguiente. No obstante, este descenso no debe entenderse como la desaparición de su influencia durante el Renacimiento, sino todo lo contrario. Entre ellos, y para el caso concreto de Italia, se encuentra el *Libellus de natura animalium*, obra con dos ediciones italianas en el siglo XVI, utilizada como una herramienta «que ofrecía alegorías de animales e implicaciones morales» que llegaban a amplios y diversos estratos de la sociedad (Cohen, 2008: 4-8)⁶.

Es quizás la *Iconología* de Cesare Ripa (1593) uno de los tratados más conocidos y difundidos. Para la «Fidelidad» (*Fedeltà*), Ripa incluye a una mujer con un anillo acompañada de un perro: «Lleva el sello en la mano como símbolo de fidelidad, pues con este se cierran y se esconden los mayores secretos. Y se pone el perro, por ser este animal fidelísimo, correspondiéndole por tanto aparecer en esta imagen como cosa oportuna y apropiada». Para sustentar esta formulación, Ripa recurre a la tradición que concibe al perro

como el animal más fiel al ser humano, citando de Plinio el caso concreto del perro de Tito Labieno, entre otros ejemplos. En el mundo de la emblemática son numerosos los ejemplos al respecto, como los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco, donde el mote *Post Fata Manet Fides* (Perdura la fidelidad tras la muerte) se acompaña de la imagen de un perro tumbado sobre un sepulcro (*Emblemas Morales*, lib. I, Emblema 27).

En diccionarios generales sobre simbolismo, se insiste en la fidelidad y vigilancia del perro, poniendo como ejemplos al perro de Tobías o al de san Roque, así como la referencia a santo Domingo y los dominicos en general cuando el perro porta una antorcha en su boca (Ferguson y Ferguson, 1959: 15). En este sentido destaca la iglesia dominica *Dei Santi Giovanni e Paolo*, en Venecia, donde las narraciones visuales de la vida de Jesús y santo Domingo tienen una importante presencia de perros (Hobgood-Oster, 2008: 90-91). En definitiva, los perros, además de miembros fundamentales de las sociedades humanas, se conciben con cargas simbólicas que se balancean en sus polos opuestos. Esta transitoriedad de los significados alerta de la precaución necesaria a la hora de interpretar la inclusión de estos animales en las representaciones visuales: tener en cuenta el contexto religioso, social y cultural, pero también la tradición propia del can en sus significados, de la escena en la que es incluido y, en consecuencia, de la tradición del personaje o personajes a los que refiere en cada composición, cuestiones todas ellas que se desarrollan en las siguientes páginas.

Los perros en la pintura del siglo XVI

Fidelidad y obediencia procedentes de la tradición clásica; impureza, peligro e inmoralidad a partir de los textos bíblicos. Estos son las principales consideraciones acerca del perro mostradas hasta este punto. No obstante, en el siglo XVI los roles y significados de este animal se amplían. En su función de encarnar virtudes y comportamientos, el perro era frecuentemente asociado a la fidelidad y a la memoria, en consonancia con la herencia clásica. Pero, como advierte William J. Scheick (2005: 65-72), estos significados, lejos de ser estáticos, iban variando, convirtiéndose incluso en contradictorios como consecuencia de las diferentes tradiciones heredadas y la tensión entre estas. Asimismo, en la pintura,

la presencia de los animales, además de conllevar una connotación moral, servía para testificar acontecimientos angélicos, para funcionar como testigos de las manifestaciones de lo divino, como sucede en las Anunciaciones de Benedetto Coda (1520) o de Veronese (ca. 1585).

A pesar de sus significados positivos y negativos, Judith W. Mann (2016: 127-137) señala que generalmente, en el siglo XVI, la inclinación derivaba hacia el lado positivo, especialmente por entender a los perros como la encarnación de la fidelidad, la fe y la perseverancia, funcionando para esclarecer temas sagrados e incrementar el significado de lo representado. Mann estudia estas cuestiones para el caso concreto de F. Barocci pero con conclusiones extrapolables también a otros artistas de la época:

Barocci, como otros muchos artistas del siglo XVI, reaccionó a las actitudes sobre ortodoxia y adecuación que surgieron de los decretos del Concilio de Trento sobre las imágenes [...]. Además, la amenaza del Protestantismo motivó a los mecenas y al clero a buscar artistas que pudieran involucrar a los feligreses en las narrativas representadas [...]. Artistas como Lorenzo Lotto, Corregio y Tintoretto, cada uno a su manera, adoptaron estilos persuasivos y estrategias narrativas que hacían los acontecimientos representados más cercanos a sus audiencias [...]. Incorporaron significados de la doctrina eclesial que informaban y enriquecían sus representaciones sin ignorar su claridad o belleza visual. Su inclusión de [...] fieles perros fue parte de su más amplia táctica visual de compromiso (2016: 129).

Al igual que Judith Mann para el caso de Barocci, Cohen realiza una operación similar para las obras de Tiziano –ya sean seculares, mitológicas o religiosas– en las que se incluyen animales, destacando la figura del perro. El perro como símbolo de pecado sexual, de promiscuidad o de seducción femenina, aparece en varias de sus *Venus*, como la de Urbino (1538) o en su *Danae* (1553). Asimismo, es también utilizado en relación a Judas para señalar a aquéllos que no son dignos y asociado al tormento que sufrirá Jesús a partir del vínculo con los Salmos⁷. Pero no solo eso, hay autores que han considerado que como símbolo de traición, de persecución, Tiziano estaba también aludiendo a acontecimientos de su momento con la introducción del perro en obras religiosas, adquiriendo así el animal una función más, en este

caso referente a las persecuciones de la Inquisición (Cohen, 2008: 135-191). Con estos ejemplos, el perro pasa a tener la ambivalencia de significados heredados de las distintas tradiciones pero también un simbolismo que conecta con los sucesos latentes en la vida de sus creadores.

El perro en la conversión de María Magdalena

María Magdalena como pecadora que vivió su conversión ungiendo a Jesús es una creación patrística generada a partir de la mezcla de distintas mujeres de los evangelios, fusión oficializada por Gregorio Magno. Los Padres de la Iglesia, y los comentaristas religiosos en general, centraron parte de sus reflexiones en este tema. Anfílogo de Icono señala que esta pecadora dejó atrás su vergüenza para abocarse al «amor divino y celestial» (*Homilía sobre la pecadora* IV, 4-5), al igual que Gregorio Magno refiere a la pecadora que «convirtió en virtudes sus muchos vicios, para poner al servicio de Dios en la penitencia todo lo que ella había despreciado a Dios en el pecado» (*Homilía 33,2 sobre la pecadora*). En los himnos de Romano el Meloda, la pecadora pasa a denominarse como «la fiel» tras su conversión (*Himnos*, 21). La mujer se convierte en «sierva de su Señor» (Agustín, *Com. Sal.* 140), ejemplo de arrepentimiento y modelo de conversión, amor y fidelidad a Jesús que, en ocasiones, se relaciona con la figura de la Iglesia: «En el sentido alegórico o místico», señala Cromacio de Aquileya, «esta mujer prefiguraba a la Iglesia, que ofreció a Cristo la devoción plena y total de su fe» (*Sermón* XI, 3). En todo caso, la mujer, con las escenas de conversión, encarna también la fidelidad a Jesús⁸.

Construida y difundida de este modo, María Magdalena se articula en dos polos opuestos marcados por el arrepentimiento que le conduce a la conversión. La presencia del perro en estas escenas queda vinculada a María Magdalena de manera ambivalente: al igual que la mujer de Magdala concentra en ella el vicio y la virtud, lo mismo sucede con el animal representado. La Magdalena previa a la conversión encarna el pecado, la sexualidad, la animalidad, la inmoralidad, aspectos todos ellos vinculados al perro en la tradición bíblica. Recuértese a este respecto la calificación que en el Antiguo Testamento se hace de perros y prostitutas como abominaciones. Por el contrario, una vez perdonada por Jesús, la mujer se convierte, como demuestran las fuentes ci-

tadas, en ejemplo del amor, la fe y la fidelidad a su maestro, características todas ellas otorgadas al perro por la tradición clásica. Así, en su recuperación de la herencia clásica en la época moderna, la continuidad de la literatura popular y los bestiarios medievales, y con la omnipresencia de los elementos propios de la tradición judeocristiana, la Magdalena y perro encarnan en sí mismos, y se vinculan por ello, tanto vicios como virtudes, constituyéndose como repositorios culturales en los que estereotipar comportamientos.

Al igual que en páginas anteriores se hacía mención al vínculo creado entre los esclavos y los animales, las mujeres, por la imperante tradición misógina de ser entendidas como seres asociados al mundo terrenal –carnal–, en oposición a los hombres, más propensos a la espiritualidad, son también más fácilmente conectadas con la fauna, con el importante precedente de la asociación de Eva con la serpiente:

Desde tiempos antiguos, la mujer ha sido objetivo de acusaciones que la han convertido en el origen de todo sufrimiento. Tanto la tradición clásica como la judeocristiana la asocian a la aparición de enfermedades, a la muerte [...]. La desconfianza del hombre respecto a la mujer está basada en una larga tradición que la convierte en la que conlleva peligros físicos y espirituales (Sánchez, 1992: 196).

La identificación de las mujeres con los animales tiene una importante tradición desde los textos bíblicos. Por lo tanto, el vínculo de María Magdalena con el perro resulta lógico, tanto en su vertiente negativa como en la positiva. En esta última, Plinio e Isidoro de Sevilla remarcaban la extrema fidelidad de los perros con sus amos, negándose, decía Isidoro, a abandonar el cuerpo de estos aun muertos. La misma fidelidad se hace patente en la mujer de Magdala en su visita al sepulcro al no querer abandonar el cuerpo de su maestro, tal y como señalan los cuatro evangelistas (Mt 28,1-11; Mc 16,1-13; Lc 23,55-56 y 24,1-11; Jn 20,1-19). Si bien se han demostrado los valores simbólicos y la inclusión de significados con la presencia del perro en estas escenas, ello no puede obviar el aporte que estos animales otorgan en términos de realismo. Los perros, desde hace miles de años, forman parte de las sociedades humanas, conviviendo estrechamente con las personas y, por ello, es necesaria la mención a su función social que, no obstante, no es hermética a las consideraciones religiosas.

Los perros, en su papel de encarnar vicios y virtudes, fueron, desde época apostólica, reflejo del desprecio por el mundo, del concepto paulino *contemptus mundi*, del rechazo cristiano a todo lo terrenal por entender este mundo como un mundo de pecado. Con ello se veía enfatizada la tensión entre lo espiritual y lo terrenal: el mundo, oscuro y pecaminoso, era para el cristiano un lugar de sufrimiento previo a la Jerusalén celestial. Esta concepción conllevaba el rechazo implícito de la naturaleza y, por tanto, de los animales, entre ellos los perros. Esta concepción del mundo, y actitud hacia el mismo, cambia a partir del siglo XIII, en parte debido al auge del comercio, el crecimiento de las ciudades y el inicio de una mayor prosperidad. El desprecio por el mundo dejaba paso al deseo por disfrutar de lo terrenal, de las nuevas condiciones materiales, proyectándose así una percepción más amable del mundo y, por tanto, de la naturaleza:

Esto fue resultado no solo de factores socio económicos sino también de un nuevo acercamiento secular a la realidad como un todo, cuyas raíces se encuentran en el siglo XIII, cuando la cultura occidental inició su camino hacia el humanismo y hacia una percepción más armoniosa del universo (Menache, 1997: 39).

Un ejemplo de ello, además de la ya mencionada relación del perro con los dominicos, es el caso de San Francisco de Asís y su relación con los animales. En todo este cambio material y espiritual se encuentra también inmerso el perro. Estos animales, como consecuencia y parte de dicho proceso, fueron perdiendo la carga negativa adjudicada por la tradición judeocristiana, al tiempo que crecía su estatus como fiel compañero. La tenencia de animales como compañía se

practicaba en la Antigüedad y también en la Edad Media, pero es a partir de este momento cuando esta práctica adquiere mayor justificación al perder la contradicción que previamente existía con las cuestiones teológicas respecto a estos animales (Menache, 1997: 38-39).

Dicho esto, se puede afirmar que en las pinturas señaladas la presencia de perros atendía también a la domesticidad, a la presencia de estos animales en un mundo en el que los perros eran cada vez más asimilados a su carga positiva, además de que las escenas de conversión no dejan de representar a una serie de comensales y, probablemente, la relación inicial de los perros con los humanos se configuró alrededor del alimento, la forma de conseguirlo y de consumirlo (Hobgood-Oster, 2008: 92-93). La presencia de los perros en estas escenas es también «un reflejo de su lugar en tales espacios en la vida real», reforzando con su presencia la domesticidad del momento (Walker-Meikle, 2012: 1-59). En definitiva, el perro en la conversión de María Magdalena funciona, retomando el planteamiento de Panofsky, como símbolo y como motivo. Como motivo, refleja lo doméstico de unas escenas en las que la presencia de perros no sería extraña para el espectador del siglo XVI y que, además, serviría como pieza dentro de esas estrategias visuales y narrativas para captar la atención de los fieles. Por tanto, estaría funcionando como esa «táctica visual de compromiso». Como símbolo, el perro funciona para representar la vida previa a la conversión de la Magdalena por su negativa herencia judeocristiana pero su connotación es mucho mayor para su vida tras la conversión, ejemplo máximo de fidelidad incluso hasta más allá de la muerte del maestro. La convivencia que Panofsky señala para el perro del matrimonio Arnolfini, funciona también para las escenas de conversión de la Magdalena.

Notas

- 1 Las cuestiones terminológicas conllevan, según las raíces intelectuales a las que se acuda, divergencias en su propia concepción. No obstante, en este texto, se va a entender el «símbolo» como «recurso retórico de la expresión humana» equivalente a la metáfora. En este sentido, estaría conectado con el «atributo iconográfico», definido como la «representación de objetos que traducen cualidades abstractas, o bien aluden a algo [...]. Son [...] metáforas visuales o bien alusiones a propiedades concretas». Todas estas cuestiones pueden consultarse en García, 2009: 339-347.
- 2 Además de las señaladas, son numerosas las obras que hacen una explicación de cómo se ha llegado a constituir la Magdalena mítica, ese personaje creado por la fusión de personajes a raíz de la patrística occidental. Esta labor fue iniciada por la teología feminista a partir de 1970, campo desde el que se viene reclamando una nueva lectura de las fuentes alejadas de los prejuicios androcéntricos y misóginos propios de los Padres de la Iglesia Latina. Dos de los referentes principales de este ámbito son las obras de Carmen Bernabé Ubieta (1994) y Jane Schaberg (2008). Un estado de la cuestión sobre todo ello se encuentra en la tesis doctoral *María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)* (Monzón, 2017).
- 3 En el catálogo editado a raíz del 500 aniversario del nacimiento de Tintoretto, se estudia la producción del artista en relación a la producción artística de la Venecia renacentista (Echols y Ilchman, 2018). Por otra parte, la figura de María Magdalena aparece en numerosas obras de este artista, especialmente las dedicadas a sus años de penitencia en el desierto, demostrando así la fidelidad de la mujer a Jesús incluso más allá de la muerte. Esta faceta de María Magdalena en la producción de Tintoretto puede consultarse en Consavari (2012: 135-160).
- 4 Respecto a las obras de Lint y Rubens véase Díaz (1995) y Varshavskaya y Yegorova (2012).
- 5 Como catálogo de referencia de la obra de Veronese véase Piagnatti y Pedroco (1992).
- 6 En italiano la obra se tituló *Il libro della natura degli animali*, teniendo una de las ediciones en el año 1508 y la otra en 1524. El origen de la obra se encuentra en el norte de Italia, entre el siglo XIII y el XIV, sobreviviendo en el siglo XVI en el dialecto de Venecia (Cohen, 2008: 6-8).
- 7 A finales de la Edad Media y principios del Renacimiento se produce un cambio en la crucifixión debido a la importancia otorgada al Salmo 22 y el vínculo que genera entre al Antiguo Testamento y los evangelios canónicos (Marcos y Mateo). En el Salmo 22, toros, leones y perros son torturadores del salmista y, por tanto, también de Jesús (Hobgood-Oster, 2008: 104-105).
- 8 Jean-Noël Guinot realiza un recorrido más amplio por la presencia de la Magdalena en la patrística (2008: 15-50).

Bibliografía

- BERNABÉ UBIETA, Carmen (1994), *María Magdalena. Tradiciones en el cristianismo primitivo*, Verbo Divino, Estella.
- BLOCK FRIEDMAN, John (2016), «Dogs in the Identity Formation and Moral Teaching Offered in some Fifteenth-Century Flemish Manuscript Miniatures», en GELFAND, Laura D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, pp. 325-362.
- COHEN, Simone (2008), *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Brill, Koninklijke.
- CONSAVARI, Elizabeth C. (2012), «Tintoretto's Holy Hermits at the Scuola Grande Di San Rocco», en ERHARDT, Michell y MORRIS, Amy (eds.), *Mary Magdalene: Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Brill, Leiden-Boston.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1610), *Emblemas Morales*, ed. Luis Sánchez, Madrid.
- DEMELLO, Margo (2012), *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*, Columbia University Press, New York-Chichester-West Sussex.
- DÍAZ PADRÓN, Matías (1995), *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: catálogo razonado II*, Prensa Ibérica, Barcelona.
- ECHOLS, Robert y ILCHMAN, Frederick (2018), *Tintoretto. Artist of Renaissance Venice*, Yale University Press, New Haven.
- FERGUSON, Georges y FERGUSON, W. Georges (1959), *Signs & Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London-Oxford-New York.
- GARCÍA MAHIQUES, Rafael (2009), *Iconografía e Iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Encuentro, Madrid.
- GONZÁLEZ HERNÁNDO, Irene. (2015), «La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, n.º 14, pp. 77-96.
- GROSS, Aaron (2012), «Introduction and Overview. Animals Others and Animal Studies», en GROSS, Aaron y VALLELY, Anne (eds.), *Animals and the Human Imagination. A Companion to Animals Studies*, Columbia University Press, New York-Chichester-West Sussex, pp. 1-23.
- GUINOT, Jean-Noël (2008), «La tradición patrística», en VV.AA., *Figuras de María Magdalena*, Verbo Divino, Estella, pp. 15-50.
- HASKINS, Susan (1996), *María Magdalena. Mito y metáfora*, Herder, Barcelona.
- HOBGOOD-OSTER, Laura (2008), *Holy Dogs and Asses: Animals in the Christian Tradition*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.

- MANN, Judith W. (2016), «Federico Barocci's Faithful Fidos: A Study in the Efficacy of Counter-Reformation Imagery», en GELFAND, Laura D. (ed.), *Our Dogs, Our Selves. Dogs in Medieval and Early Modern Art, Literature, and Society*, Brill, Leiden-Boston, pp. 127-163.
- MONZÓN, Elena (2017), *María Magdalena. Continuidad y variación en la cultura audiovisual (1897-2014)*, tesis doctoral, Universidad de Valencia. En: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/59155>> (fecha de consulta: 30-07-19).
- MORALES MUÑIZ, M.ª Dolores Carmen (1996), «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Tiempo y Forma, Serie III, H.ª Medieval*, n.º 9, pp. 229-255.
- MENACHE, Sophia (1997), «Dogs: God's Worst Enemies?», *Society and Animals*, vol. 5, n.º 1, pp. 23-44.
- PANOFSKY, Erwin (1934). «Jan van Eyck's Arnolfini Portrait», *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 64, n.º 372, marzo, pp. 117-127.
- PIGNATTI, Terisio y PEDROCCO, Filippo (1992), *Veronés. Catálogo completo*, Akal, Madrid.
- RIPA, Cesare (1593/1996), *Iconología*, Akal, Torrejón de Ardoz.
- SÁNCHEZ MORILLAS, Beatriz (2014), *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. En: <<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24415>> (fecha de consulta: 29-07-19).
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena (1992), «Woman as Source of 'Evil' in Counter-Reformation Spain», en CRUZ, Anne. J. y PERRY, M. Elizabeth (eds.), *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Oxford, pp. 196-215.
- SAX, Boria (2017), «Animals in Folklore», en KALO, Linda (ed.), *The Oxford Handbook of Animal Studies*, Oxford University Press, New York, pp. 456-473.
- SCHABERG, Jane (2008), *La resurrección de María Magdalena. Leyendas, apócrifos y Testamento cristiano*, Verbo Divino, Estella.
- SCHEICK, William J. (2005), «Animal Testimony in Renaissance Art. Angelic and other Supernatural Visitations», en POLLOCK, M. Sanders y RAINWATER, Catherine (eds.), *Figuring Animals: Essays on Animal Images on Art, Literature, Philosophy and Popular Culture*, Palgrave MacMillan, s.l., pp. 65-79.
- STEINER, Gary (2006), «Descartes, Christianity, and Contemporary Speciesism», en WALDAY, Paul y PATTON, Kimberly (eds.), *A Communion of Subjects. Animals in Religion, Science, & Ethics*, Columbia University Press, New York-Chichester-West Sussex, pp. 117-131.
- VARSHAVSKAYA, Maria y YEGOROVA, Xenia (2012), *Peter Paul Rubens*, Parkstone International, New York.
- WALKER-MEIKLE, Kathleen (2012), *Medieval Pets*, The Boydell Press, Woodbridge.
- WOLFE, Cary (2003), *Animal Rites. American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, The University of Chicago Press, Chicago and London.
- (ed.) (2003), *Zoontologies: The Question of the Animal*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- (2010), *What is Posthumanism?*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- YELIN, Julieta (2017), «Breve estado de la cuestión animal», *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 8, n.º 15, pp. 29-43.