

# María Magdalena entre el Renacimiento y el Barroco: dos ejemplos musicales para trazar un personaje catártico<sup>1</sup>

Rosa Tamarit Sumalla  
Cantante  
Universitat Rovira i Virgili

**Resumen.** A partir de dos monodias de Girolamo Frescobaldi y Domenico Mazzocchi se intentará trazar un boceto de Maria Magdalena como personaje en la producción artística del Barroco temprano. María Magdalena será un vehículo capaz de ‘mover los afectos’, personaje empático, válido como punto de partida para sumergirse en el estudio del contenido dramático de la música religiosa del siglo XVII.

**Palabras Clave.** María Magdalena, música barroca primitiva, del llanto al éxtasis, música y contenido dramático, respuesta afectiva, receptor.

**Abstract.** Starting from two monodies from Girolamo Frescobaldi and Domenico Mazzocchi we will draw an outline of Maria Magdalena as a character in the artistic works in the early Baroque. Maria Magdalena will be a vehicle able to “move the affection”, an empathic character, very useful as a starting point for the study of the dramatic content of religious music from the XVII century.

**Keywords.** Mary Magdalene, early Baroque Music, weeping to ecstasy, music and dramatic content, emotive response, receiver.

---

## *Una aproximación contextual*

Uno de los fenómenos más fructíferos gestados durante la transición entre el Renacimiento y el Barroco lo constituye la irrupción en el panorama musical de los géneros que contienen teatralidad, capaces de generar una sugestión de acción y de trazar caracteres a partir del propio contenido sonoro. En un lenguaje más concreto, estamos hablando del conjunto de fenómenos socioculturales o artísticos que acompañan los primeros balbuceos del ‘dramma in musica’ y del oratorio en los núcleos creativos más emprendedores de las ciudades italianas alrededor del año 1600.

El género que pocas décadas más tarde llamaremos ópera nace de un intento más erudito que artístico, enzarzado en un árbol de raíz humanista que pretende recuperar los elementos musicales de la Tragedia sin poseer unos vestigios de referencia capaces de ofrecer la posibilidad de basar dicha

---

<sup>1</sup> Este artículo nace del Proyecto de teatro comparado “TEATRESIT”.

reconstrucción en un modelo, a la manera de la arquitectura, las artes plásticas y la literatura. La música, pues, debe evolucionar dentro de los parámetros del pensamiento contemporáneo sobre parámetros estéticos comparables a los que mueven otras expresiones artísticas, pero no encuentra en los procedimientos “constructivos” del momento (el entramado polifónico y contrapuntístico) una senda que le permita evolucionar hacia una concepción más emotiva, dramática, de la obra de arte. Dicha concepción, como apunta Enrico Fubini, debe relacionarse con una nueva exigencia hacia la idea naciente del receptor<sup>2</sup>, el receptor que ya no es parte del espectáculo (como podía suceder con el proceso de inmersión en el clima de encantamiento y maravilla que proporcionaban los elementos litúrgico-artísticos propios de la idea de representación heredada de la Edad Media) y, que, por lo tanto, precisamos conmovir -partiendo de este principio de distancia- con nuevos recursos.

De hecho, cuando Fubini nos habla del desarrollo de la música instrumental y del transvase constante de elementos compositivos entre lo sacro y lo profano que se produce ya durante las últimas décadas del siglo XVI, expresa esta idea de división de la cual emerge lo que él mismo define como un proceso de “gestación” del público: “A partir de ahora, la música se compondrá pensando primordialmente en el destinatario, quien, en realidad, será también el que la acometa como algo propio; la exigencia de una estructura sencilla, racional, breve, concisa y comprensible en todas sus partes coincide con la exigencia de satisfacer, del modo más conveniente, a los oyentes”<sup>3</sup>.

El discurso sonoro deberá, como signo de modernidad, contener elementos susceptibles de “mover los afectos”. No resulta demasiado arriesgado dar un paso hacia adelante y relacionar esta necesidad de tocar el alma con el deseo de encontrar una correspondencia entre palabra y música. En relación a este deseo, presente ya en las obras de Josquin<sup>4</sup> y en gran parte de la producción polifónica del siglo XVI, surgen el renovado gusto por la monodia y la técnica del recitativo.

---

<sup>2</sup> FERRONE, Siro: *Attori mercanti corsari*, Einaudi Editore, Torino 1993, p.XVIII. Expresa también, en un terreno distinto pero contemporáneo al que ocupa este artículo una idea similar: *Prima di allora gli spettacoli erano stati giochi chiusi [...] appartenenti a gruppi omogenei di attori –spettatori che, occupando di volta in volta uno dei due punti di vista, di qua o di là della linea che separa la scena dagli spettatori, conoscevano bene, per esserne i produttori come i fruitori, le metafore, il linguaggio, i simboli, che avrebbero occupato lo spettacolo.*

<sup>3</sup> FUBINI, Enrico: *La estética musical desde la antigüedad al siglo XX*, Trad. C. G.Pérez de Aranda, Alianza Editorial, Madrid, 2002, (1ª ed. Torino 1974), p.132.

<sup>4</sup> GARBINI, Luigi: *Breve storia della musica sacra*. Ed. Il Saggiatore, Milano 2005: *Con Josquin la musica sacra arriva a un punto di intensità espressiva mai raggiunto, conferendo alla potenza del linguaggio una finalità universale. Il fatto poi che in lui non vi sia un canone compositivo rigido da applicare, bensí una profonda duttilità dei materiali-finalizzata alla prosodia e alle esigenze emozionali del testo-lo renderanno punto di riferimento nella storia della composizione e apprezzato anche da sensibilità musicali, e non solo spirituali, come quella di martin Lutero.*

Más allá del experimento erudito, los intentos de crear un nuevo lenguaje sonoro remiten a una pulsión más profunda, alimentada desde la cuna de la civilización occidental, pulsión que cabalga también por encima del mero impulso de enarbolar la bandera de la modernidad. Dejándonos guiar por el hilo que sabe tejer Eugeni Trías entre música y filosofía, podríamos apuntar en una dirección: aquellos compositores que creían resucitar el contenido sonoro de la Tragedia llegaron a sentar las bases de unos géneros que conllevaron el desarrollo de un sistema musical que quizás deba su fortaleza a través de los siglos y su gran poder de persuasión a su poder reminiscente. En términos similares habíamos ya desarrollado esta idea: “I si el llenguatge sonor, com assegura Eugeni Trías,<sup>5</sup> té un poder reminiscent, podríem concloure dient que una de les troballes nuclears del període seria haver sabut, a partir del contingut dramàtic, de l'harmonia i el lligam entre paraula i representació sonora, deixar aflorar tot aquest magnetisme primigeni inherent a la música: el cant de les sirenes, segons l'autor, capaç d'evocar allò que ens havia manllevat abeurar-nos tot just néixer en el riu de l'oblit. Recuperar el mite d'Orfeu, la connexió amb el món clàssic i el fil del pensament platònic tindrà, doncs, un significat més profund que el d'un exercici maldestre d'arqueologia”<sup>6</sup>.

No es necesario dedicar largos párrafos, pues se trata de un tema explotado hasta la saciedad, a reflexionar sobre la incidencia de los principios estéticos y los procedimientos compositivos de los que frecuentaron la llamada Camerata Fiorentina<sup>7</sup>. Tampoco se discute la correspondencia y contaminación constante que existió entre música sacra y profana: de hecho, las academias y los círculos aristocráticos se sostenían a menudo a través del mecenazgo de altos cargos eclesiásticos (el mejor ejemplo quizá sea el de la familia Barberini, pues llegó a albergar en uno de sus palacios un teatro con capacidad, según Garbini<sup>8</sup>, para más de tres mil personas). A la vez, la contribución de la aristocracia 'laica' a las empresas artísticas de la Iglesia era constante. De hecho, no se puede hablar de dos mundos, pues todas las grandes familias de las más prósperas ciudades italianas luchaban por insertar allegados influyentes en la alta curia romana.

---

<sup>5</sup> TRÍAS, Eugenio: *El canto de las sirenas. Argumentos musicale*, Galaxia Gutemberg/Círculo de lectores, Barcelona, 2007.

<sup>6</sup>TAMARIT SUMALLA, Rosa: *Plor èxtasi i contingut dramàtic: itineraris artístics de Maria Magdalena entre el Renaixement i el Barroc*. Tesis Doctoral. Dir: Ximo Company i Xose Aviñoa. Conclusiones, p. 422 UdL 2009.

<sup>7</sup> Se reunían como es sabido en el círculo del Conde Bardi y, posteriormente, del conde Orsi, entre ca.1580 y 1592. Rinnuccini, Chiabrera, Caccini, Peri e, incluso, el romano Cavalieri tuvieron de alguna manera relación con este círculo. De la colaboración artística entre poetas, pensadores y músicos nacieron los primeros experimentos de música en “stile raepresentativo” (las versiones homónimas de *Euridice* de Peri y Caccini surgen hacia 1600) así como las primeras composiciones monódicas escritas sobre un bajo continuo que basaron su esqueleto en la nueva técnica del recitativo (“parlare cantando”).

<sup>8</sup> Ibídem GARBINI, pp.247-248: *Negli anni trenta i Barberini vengono coinvolti direttamente nella nascita dell'opera: i lloro amplissimo teatro (tremila persone almeno) ospita nel 1632 un dramma sacro di Stefano Landi (1587-1639), il Sant'Alessio*.

Cabe añadir que la pretensión de utilizar los textos como mensaje y llegar a producir una reacción afectiva del receptor sirvió bellamente los dictados didácticos del espíritu del Concilio de Trento y no es casual que personajes como el de María Magdalena fueran utilizados en la transición entre el Renacimiento y el Barroco como un arma de doble filo: modelo de ascensión moral y arrepentimiento, pero, a la vez, señal de alarma o espejo revelador para el colectivo femenino, tremendamente susceptible, según los autores de tratados y panegíricos, de inclinarse hacia la vanidad y la lujuria. La Iglesia Católica principalmente (pero también, en otra medida, las iglesias reformadas) veía en la Magdalena llorosa i extática<sup>9</sup> una imagen plenamente capaz de transmitir su mensaje de arrepentimiento y redención en clave individual y humana; mensaje que, por otra parte, respondía a los parámetros de lo que el mundo barroco entendió como elementos indispensables para establecer un modelo de santidad. Las palabras que se citan a continuación como argumento se refieren a la fórmula descrita por Lambertini un siglo más tarde de la época que nos ocupa; sirven, no obstante, para situarse en los parámetros espirituales del periodo, antes de introducirnos plenamente en la configuración del personaje: “Ma l’aspetto piú innovatore dell’opera del Lambertini fu nel definire che gli atti moltecipi di eroismo dovessero essere compiuti ‘prompte, faciliter et cum delectatione’ [...] La ‘delectatio’ accompagnata della ‘suavitas’ diveniva uno dei criteri centrali per il riconoscimento delle virtù eroiche. La ‘delectatio’ doveva in particolare essere presente nelle situazioni piú difficili, come segno di una fedeltà a Dio in tutte le circostanze, anche nel pericolo della morte”<sup>10</sup>.

En el caso que nos ocupa, la representación artística explotada hasta la saciedad de este instante de ‘delectatio’ encadenado al sufrimiento y a la representación visual o sonora de la carga de la culpa, constituye la esencia del personaje y el mito de María Magdalena a las puertas del Barroco.

### ***Maria Magdalena***

Antes de penetrar en los dos ejemplos musicales que ocupan este pequeño estudio, es quizás necesario retroceder unos pasos para introducir la trama argumental que la tradición cultural ya ha construido alrededor del mito, además de los atributos incorporados por el personaje de María Magdalena a las puertas del Barroco<sup>11</sup>. Las diferentes versiones de la leyenda provenzal

---

<sup>9</sup> MAIO, Romeo de: «Il mito della Maddalena nella Controriforma», incluido en MOSCO, Marilena: *La Maddalena tra sacro e profano*. Ed. Mondadori, Milano y La casa Usher, Firenze 1986, p.83 escribe: *Ma la Maddalena meglio corrispondente alle esigenze della Controriforma non era questa allegorica, era la penitente. In questa veste il Pigler, nel suo non esauriente ‘census’ la ritrova seicento volte. Tuttavia la sua penitenza non convince.*

<sup>10</sup> SODANO, Giulio: «Il nuovo modello di santità nell’epoca post-tridentino», de MOZARELLI y ZARDIN: *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell’Europa tridentina*, Ed. Bulzoni, Roma, 1997, p.196, citando *De servorum Dei beatificatione*, entre 1708-1728, del futuro Benedetto XIV, Prospero Lambertini.

<sup>11</sup> MÁLE, Emile: *El arte religioso de la Contrarreforma*, Trad. Ana M.Guasch, Ediciones Encuentro, Madrid, 2001(1ªed.1932), p.72: *Magdalena está siempre representada en la soledad del Santo Bálsamo, pues, a comienzos del siglo XVII, la leyenda provenzal era*

heredadas de la Edad Media, describen a la Santa asociándola a la figura de María de Betania, hermana de Marta y Lázaro, y, como es habitual en el ámbito artístico occidental, construyendo su perfil a partir de la mujer anónima que había ungido a Jesús en casa del fariseo<sup>12</sup>, una mujer discípula llamada María Magdalena que sería primer testigo de la Resurrección<sup>13</sup> y la ya citada María de Betania, protagonista también en los evangelios canónicos de diversos episodios públicos de amorosa unción sobre la persona de Jesús<sup>14</sup>. La hermana de Lázaro conducirá también en el evangelio según Juan las acciones que desencadenarán el llanto por el amigo muerto y será en el mismo texto María Magdalena la protagonista del Reconocimiento más intenso -desde una perspectiva dramática- que contiene dicho evangelio. Diversos discursos apócrifos contribuyen a amplificar el boceto de la 'apóstol de apóstoles' y, en el caso de los evangelios de Felipe y Tomás, incluso se la llama claramente compañera y amante del Maestro; por último, textos vinculados a diferentes comunidades gnósticas cristianas primitivas (como los valentinianos en el caso del Pistis Sophia o el mismo Evangelio de María) le atribuyen un papel primordial como portadora y reveladora del mensaje cristiano.

Según recoge La Legenda Aurea de Jacoppo Varazze<sup>15</sup>, (una de las versiones que sintetizó, por una parte, la tradición anterior y la adaptó con gran éxito, por la otra, a los parámetros doctrinales de su época), tras la muerte de Cristo, María Magdalena habría continuado predicando su mensaje junto a sus hermanos y a un buen grupo de cristianos. Expulsados de Palestina, abandonados a su suerte en una barca sin remos, cruzarían milagrosamente el Mediterráneo para llegar a las costas de Provenza donde Magdalena, tras convertir a los paganos y realizar diversos milagros, se retiraría durante tres décadas para hacer penitencia. A las asociaciones anteriores se le unen las de las santas ascetas y arrepentidas que irrumpen en la imaginería medieval cubriendo los cuerpos desnudos con sus cabellos (la virgen Inés y, sobre todo, María Egipciaca). María Magdalena vivió retirada, pues, según la leyenda que imperaba en la baja Edad Media, sobre el macizo provenzal de la Ste Baûme<sup>16</sup>, en una cueva abierta en la roca donde recibía siete veces al día la visita de los ángeles y era alimentada por sus cánticos celestiales. Allí la encontró St. Maximin y en una zona cercana la enterraría después de un dulce tránsito.

---

generalmente aceptada (.); aparecieron libros que creían todavía en las maravillas de la *Leyenda dorada*.

<sup>12</sup> Lucas 7, 37-38

<sup>13</sup> Mateo 27, 57-61, y 28,1-9; Marcos 15, 47 y 16,1-11; Lucas 24, 9-12; Juan 20,1-10.

<sup>14</sup> Juan 11; Mateo 26, 6-7

<sup>15</sup> Jacoppo VARAZZE escribió hacia 1264 un conjunto muy completo de relatos hagiográficos que recogió con el nombre de *Legenda Aurea*. Allí encontramos narrada con una gran riqueza de imágenes y alusiones simbólicas la leyenda completa de María Magdalena.

<sup>16</sup> En la Basílica de St. Maximin-La Ste Baûme y en la misma cueva que generó su leyenda se continúa venerando la figura de la Magdalena y sus supuestas reliquias.

Desde la transparencia etérea del desnudo que caracteriza la Magdalena medieval en sus levitaciones, evolucionaremos hasta integrar en ella la progresiva sexualización de la imagen de la mujer propia del inicio de la Edad Moderna. El mito encarnará, en tiempos de Vicent Ferrer, este ‘espesor de lo real’ (utilizando la terminología de Elisabeth Pinto-Mathieu<sup>17</sup>) que permite convertirla en un espejo de la ‘peligrosa y voluble’ condición femenina. La historia cultural de Maria Magdalena pasará pues a representar la de todo un género, en sus diferentes rostros, desde la cortesana hasta la mística, pasando por una inalcanzable *Venus Pudica*.

### **Dos ejemplos musicales para trazar un personaje catártico**

Sucede a menudo en las representaciones artísticas del Barroco que las Magdalenas extasiada y penitente coinciden en una misma imagen, ocupan la misma secuencia de acción, ofreciendo una figura humana cargada de sensualidad, luz y belleza. El gusto por la representación de un estado anímico concreto en su momento más intenso<sup>18</sup> explica la eficacia y las posibilidades catárticas del llanto y el éxtasis de la Magdalena: se trata de convertir en material artístico una carnalidad que llega a alcanzar el cielo y un cielo que desciende hasta el dominio y la percepción de los sentidos. Existe la posibilidad de ilustrar esta idea con dos bellos ejemplos musicales compuestos sobre sendos sonetos: “La Maddalena alla Croce” de Girolamo Frescobaldi<sup>19</sup> (Ferrara 1583-Roma 1643), publicado en sus *Arie Musicali* de 1630 y “La Maddalena ricorre alle lagrime” de Domenico Mazzocchi<sup>20</sup> (Civita Castellana 1592- Roma 1665) publicada a su vez entre sus *Dialoghi e y sonetti sacri* de 1638.

---

<sup>17</sup> PINTO-MATHIEU, Elisabeth: *Marie-Madeleine dans la litterature du moyen age*, Ed. BÉAUCHESNE, Paris, 1997, p. 40: Le dominicain a su donner une épaisseur du réel tout à fait surprenante à une sainte dont les Évangiles ne disent presque rien. Il a [...] lrgement puisé dans la littérature hagiographique [...]. Il a imaginé d'autres scènes dans lesquelles les femmes de son auditoire pourraient se reconnaître [...] Le poids de l'allégorie, de la figure de l'Église était tel dans les siècles antérieurs qu'il empêchait de faire de Marie-Madeleine une femme “réelle” [...]. L'allégorie disparue, saint Vincent Ferrier peut au Xve siècle faire de la sainte une femme vivante, le miroir de toutes les filles d'Ève, de toutes les femmes perdues.

<sup>18</sup> ZUFFI, Stefano: *Arte y erotismo*, Ed. Electa, Milano, (Grijalbo-Mondadori), 2001, p.98. El párrafo que sigue podría proyectar luz sobre esta idea, que seria consonante con lo que otro autor de referencia, Phillippe BÉAUSSANT, define como la representación de la “Démieséconde du miracle”. Escribe Zuffi: *El episodio cumbre del éxtasis es presentado como si se estuviese repitiendo continuamente balo los ojos de todos, siempre con la misma intensidad, hasta el punto de implicar incluso al que pasa por su lado [...] Por este motivo Bernini elige el momento central de la descripción de la santa [...]: para que pueda, como en un teatro, liberarse esa benéfica acción de catarsis [...] que aquí es sustituida por la ‘excesiva dulzura’ del amor de Dios.*

<sup>19</sup> Nombrado en 1606 organista de S. Pedro de Roma, se habla de su obra instrumental como un puente entre la escuela italiana de finales del XVI y los antecesores inmediatos de J.S. Bach. Su fama le procuró alumnos, como Frohberger, venidos de todas partes. Roland de Candé le considera en su diccionario el mayor organista del siglo XVII.

<sup>20</sup> Se considera a este compositor, que de hecho era un escritor de memorias históricas, casi un autodidacta. Escribe y publica en 1626 la ópera *La catena d'Adone*. Es autor también de varios oratorios, y piezas polifónicas sacras y profanas.

Hablamos de dos obras escritas en forma de monodia (acompañada por una línea de bajo continuo) y en estilo recitativo. La clave de do en primera nos indica que están pensadas para ser cantadas por una voz con timbre de soprano, que podía asumir en muchas ocasiones un *castrato*. En ambas confluye la marcada intención estética de supeditar la línea musical al contenido dramático del texto: los acentos y la prolongación de las figuras rítmicas suelen corresponderse con las sílabas tónicas del soneto. La capacidad “catártica”, la posibilidad de mover hacia reacciones empáticas que proporcionaban estas escenas de llanto y éxtasis escritas en música tiene relación con la intención de dotarlas de unas figuras melódicas concretas y de una base armónica rica y fluctuante que sea a su vez capaz de sostener esta “libertad afectada” de la representación musical del texto.

La música de Frescobaldi se acomoda a una escena que ha sido narrada en un tono completamente humano: el objetivo cae desde la distancia a partir de una escenificación que nos llega a través del relato de un narrador que no olvida incidir en la belleza de los cabellos despeinados y dorados de la Magdalena situada al pie de la cruz, antes de entrar sin solución de continuidad en la reproducción del discurso de la desesperada amante llorando a su amigo muerto. La textura equilibrada del bajo continuo y la sumisión de los acentos musicales a la palabra permiten una suave asimilación de la escena y un clima dramático sin interrupciones.

Volviendo a la fórmula narrativa utilizada, la presencia del *testus* indica esta contemplación en perspectiva y parece buscar una identificación colectiva. Evoca por otra parte el modelo griego del mensajero de sucesos trágicos: explicar con intensidad y detalles el dolor sin llegar a mostrar-lo de una manera explícita y morbosa. En coherencia con el recurso dramático elegido, toda la pieza respira un bello clímax de aroma clásico, sin que ello signifique entrar en contradicción con su carácter afectivo: su magistral apariencia de simplicidad se sustenta en la sensualidad de la línea sutilmente entrecortada del 'cantus', en su delicada correspondencia con las inflexiones del texto y en la habilidad de Frescobaldi para sostener sin grandes artificios armónicos el discurso de la Magdalena. El compositor economiza con elegancia los recursos cromáticos, utilizándolos en instantes trascendentes: símbolos del brillo de las lágrimas (“E dell'umor che da'begli occhi usciva”), de la súplica (“O, signor mio!”) o de la desesperación (“Come morendo tu viver poss'io?”). En el caso concreto de la última frase, se repetirá en un registro más agudo y armónicamente más fluctuante, rico e incisivo.



Ejemplo 1. Girolamo Frescobaldi, “Al pié della gran croce” (fragmento)

El ejemplo de Mazzocchi, que podríamos clasificar como una cantata es, en cambio, una verdadera representación ‘en música’ del instante en que la Magdalena penitente y llorosa se transmuta para alcanzar la gloria. El objetivo está aquí muy próximo al estado interior del alma: cada movimiento de su dolor tendrá una representación en la melodía o en el bajo continuo. Se produciría aquí esta ausencia de dirección temporal de la que nos habla Pierre Guillot, cuando se plantea las razones que llevan al oyente a dejarse seducir por este nuevo género, el oratorio: “L’oratorio italien du XVIIe séduisit en effet non seulement par les accents de sincerité de sa vocalité extravertie et d’une invention sans cèsse [...],mais il séduit encore par une nouvelle conception du temps qui délaisse la linearité d’une mise en ordre discursive, d’une rhétorique continue, convenue, sans surprises,pour instituer un temps éclaté, non directionnel, qui est agrégation d’instant, d’instant-états-d’âme, d’instant kaléidoscopiques, et qui en en rejetant le continu, en retient la flèche pour y enfermer la vie, débordante”<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> GUILLOT, Pierre: «La musique italienne et les oratorios italiens (XVIIe siècle) conservés à la Bibliothèque municipale de Lyon», p.62 , de las actas *Percorsi dell’Oratorio romano* (jornada de estudios en Viterbo) Ed IBIMUS, Roma, 2002.



Sobre la palabra ‘amare’<sup>22</sup>, por ejemplo, una indicación propone un ornamento que consiste en elevar la nota hasta desafinarla; los suspiros van a la par de marcados silencios que quiebran voluntariamente la continuidad de la línea melódica; la llegada de las esperadas lágrimas se representa a partir de espectaculares cascadas de notas descendentes, la evocación de la herida del costado de Jesús utilizando inesperadas y ‘dolorosas’ enarmonías y disonancias. El continuo, en necesaria consonancia con el desarrollo dramático, es estático cuando el alma de la Magdalena no consigue alcanzar el llanto y desciende utilizando mínimas como figura rítmica cuando debe acompañar la ornamentación simbólica de las lágrimas. Por último la línea del bajo llega a alterarse cromáticamente al final de la cuarta sección hasta producir un efecto armónico de espectacular tensión, efecto que coincide con las palabras ‘da Giesú ferito’ y que incluso es evidente contemplando la factura visual de la partitura sin imaginar su sonido. De hecho, la cadena de acordes resulta hilarante en este punto, partiendo del enarmónico de sibm (la#m), en la sucesión modulante que mostramos a continuación:

<p><b><u>FaM- SibM – FaM - La#m-sim-fa#m-Sol#M-Do#M- LaM-rem-SibM-DoM-FaM</u></b> <b><i>Dirò di voi ..... sete, Ch’uscir col s..e ,da Gie..sú....ferito... da Giesù.....fe...ri....to</i></b></p>
---

---

<sup>22</sup> El soneto comienza con las palabras: “Lagrima amare...”, evocando uno de los significados (amarga) que Varazze da al nombre de María en la *Legenda Aurea*.

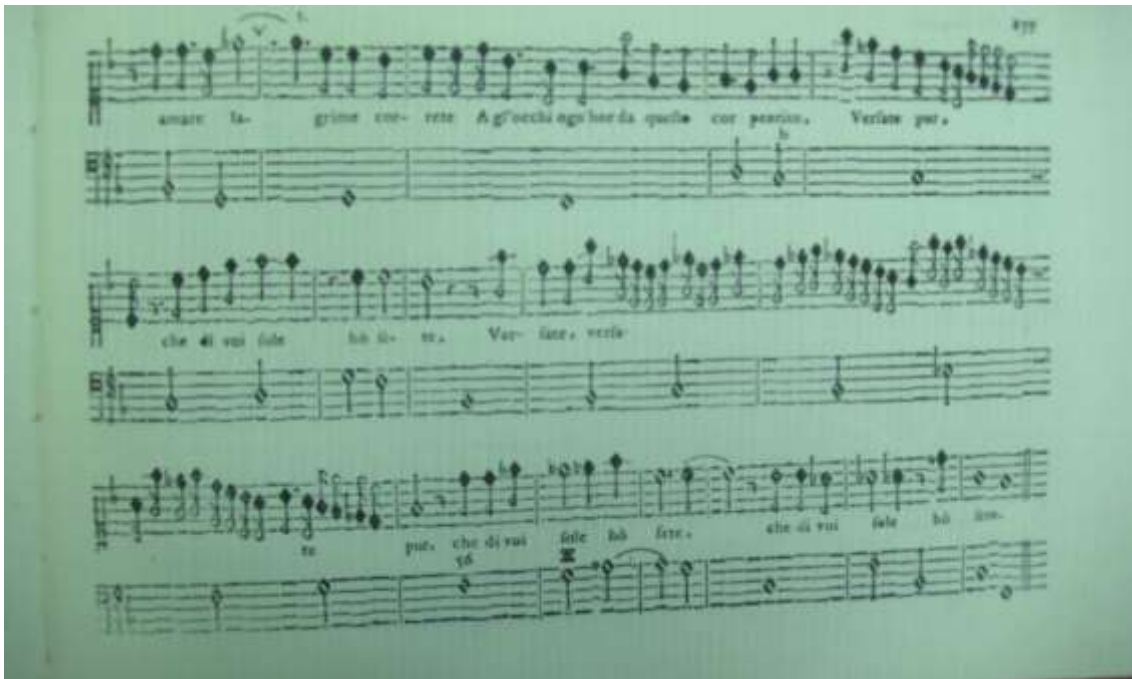


Ejemplo 2. Domenico Mazzocchi “La Maddalena ricorre alle lagrime” (4ª sección)

Para representar el tránsito, pues, entre el dolor y el éxtasis se utilizan las evocaciones líquidas y la cinta transportadora de las lágrimas alcanzando a través de un espinoso camino armónico la representación musical de la transubstanciación.



Ejemplo 2. DOMENICO MAZZOCCHI “La Maddalena ricorre alle lagrime” (2ª sección)



Ejemplo 3. DOMENICO MAZZOCCHI “La Maddalena ricorre alle lagrime” (3ª sección)

Refiriéndonos al mismo soneto y a su base armónica, habíamos ya mostrado, basándonos en un estudio de Pau Monterde, un paralelismo tonal interesante entre la cantata y pasajes de “La Traviata” de G. Verdi en los que se muestran precisamente los caracteres asociados a Violetta más próximos a la figura de la pecadora redimida: “Si ens endinséssim a més a més en la seva anàlisi podríem comprovar interessants paralel·lismes harmònics amb obres tan allunyades en el temps i en el concepte com una cantata sacra barroca i una òpera romàntica: la Maddalena de Mazzocchi arrenca en un fa menor, tonalitat que Pau Monterde<sup>23</sup> associa a un clímax tràgic, però resol al final de l'obra, després d'un camí espinós a través d'agosarades modulacions destinades a representar la transsubstanciació de les llàgrimes en l'aigua brollant del cos moribund de Jesús, en un significatiu Fa M: el mateix camí, ens indica l'autor en el seu estudi sobre la Traviata, que va utilitzar Giuseppe Verdi per associar la idea de l'amor amb la mort. Significatiu esdevé també comprovar un altre detall, sempre segons Monterde: l'evocació del passat dissolut de Violetta en boca de Germont, torna a incidir en la mateixa tonalitat; com l'insistent autoflagel·lació a la qual se sotmet la Magdalena llargament, en el sonet de Mazzocchi”<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> MONTERDE, Pau: *Dramatúrgia musical: elements d'anàlisi derivats de l'estudi de “La Traviata” de G. Verdi* Treball inèdit, Institut del Teatre, Barcelona, 2001, p.82.

<sup>24</sup> *Ibidem* TAMARIT, p. 422.

Se trata de hecho de un conjunto de apuntes y vectores, evidentemente. Vectores que pretenden en todo caso dar un sentido a los elementos de dramaturgia que contiene la cantata, con las debidas reservas. Concluiremos citando, para completar este mosaico sobre la obra, el estudio que Claudio Gallico publica en 1966, estudio que nos proporciona un análisis minucioso del soneto, escrito en versos que el autor califica como 'ricchi di teatralità, per gli accenti patetici, le esclamazioni, le acconce svolte dialettiche'<sup>25</sup> Gallico nos ayuda también a interpretar en clave dramática la concepción melódica descendente de cada una de sus cuatro secciones: "Sul principio la declamazione ha pertanto evidenza, rilievo; nel seguito s'illanguidisce e si distende in morbidi vortici di canto: iniziale energia affermativa, marcato accento discorsivo o slancio passionale, poi estenuati per il sopravvenire di un atteggiamento riflessivo, di una condizione sentimentale addolorata"<sup>26</sup>.

Mazzocchi acompaña la publicación de sus *Dialoghi e sonetti* de un interesante manual de instrucciones para su correcta interpretación. Podemos así entender el matiz de sus signos, a saber: V corresponde a una elocuente 'messa d'ivoce' acompañada de una modificación de la altura en sentido ascendente, C significa en cambio que la voz debe crecer 'solamente di fiato e di spirito, ma non di tuono', X (el llamado sostenido enarmónico) tiene la virtud de elevar lo que el autor llama un semitono menor. Dicho 'Avvertimento', la interpretación minuciosa del cual requeriría mucho más espacio del que nos permite nuestro discurso, nos lleva directamente a reflexionar sobre el nacimiento de una nueva concepción estética: estética que se basa en la necesidad de traspasar la distancia entre el creador y el público (este principio de distancia que caracteriza el nacimiento de la edad moderna) y que necesita dotar de contenido afectivo a la obra de arte. La preocupación por dejar impreso un código de interpretación 'exacto' es coherente con el deseo de conseguir el deseado efecto sobre el que escucha.

Un interrogante que plantea la obra de D. Mazzocchi es el de los mecanismos de recepción de su contenido dramático. No podremos despejar completamente la incógnita en este artículo. Nos limitaremos, a modo de coda, a citar varias referencias que nos parecen interesantes para abrir una ventana hacia la comprensión de dichos mecanismos y sus claves catárticas.

La primera referencia nos la proporciona Manfred Bukofzer y podría muy bien referirse a la misma "*La Maddalena ricorre alle lagrime*": "Una de las exhibiciones más memorables de fuegos artificiales vocales fue la que dio el castrato Vittori<sup>27</sup> del Lamento de la Magdalena arrepentida de Domenico

---

<sup>25</sup> GALLICO, Claudio: «La 'Querimonia' di Maddalena di D.Mazzocchi e l'interpretazione di L. Vittori», en *HISTORIAE MUSICAE CULTORES XXII*, Leo Olschki Editore, Firenze, MCMLXVI, pp. 133-147.

<sup>26</sup> *Ibidem* GALLICO, p. 134.

<sup>27</sup> Loreto Vittori (Spoleto 1604?-Roma 1670) fue miembro de la Capilla Pontificia y frecuentó los ambientes filipinos. Ha pasado a la historia como un gran soprano y gozó de un amplio

Mazzocchi. Con los realistas sollozos de su canto, que de manera notable se correspondían con la mezcla de realismo erótico y devoción que hallamos en ciertas esculturas de Bernini, lograba transportar al público al entusiasmo”<sup>28</sup>.

De alguna manera, Bukofzer nos habla de la tendencia progresiva del oratorio romano hacia el virtuosismo vocal que en el caso de la obra que estudiamos es utilizado para ilustrar las explosiones de llanto y las referencias constantes del texto del Cardenal Ubaldino a los líquidos o humores humanos como vehículo de movimientos anímicos. También Arnaldo Morelli identifica esta actuación de Vittori con el soneto de Mazzocchi: “Ancora negli anni ‘barberiniani’, l’oratorio assisté alle esibizioni di uno dei piú acclamati soprani del tempo: il ‘cavalier’ Loreto Vittori. Amico del padre Rosini, [...] era stato tra i protagonisti delle opere allestite in quelli anni a Roma dai Barberini nel loro teatro privato. La memoria di una sua mirabolante interpretazione della ‘querimonia’ di Maddalena nell’oratorio della Vallicella fu consacrata dai medaglioni della Pynoacotheca altera di Giano Nicio Eritreo [...] frequentatore anch’egli dell’Oratorio”<sup>29</sup>.

La vinculación de la 'Querimonia' con la obra de Mazzocchi surge de hecho del citado estudio de Claudio Gallico, basado en el testimonio de Giano Nicio Eritreo (Roma 1577-1647 <sup>30</sup> al cual se refiere Morelli. El poeta elogia fervorosamente la interpretación del Vittori destacando su capacidad para poner sus recursos vocales al servicio de todos los estados anímicos: “se sono da mostrare compassione e tristezza, un tipo di voce flessibile, spezzata, flebile; se deve esprimere timore, una qualità di voce dimessa, esitante, avvilita; [...] Vittori ha infatti la tendenza [...] ad assumere [...] l’aspetto consono all’umore de allo stato d’animo”<sup>31</sup>.

El segundo boceto surge de las impresiones de un viajero francés, André Maugars, que describiendo en 1639 el fuerte impacto que causó en él el espacio romano de oración llamado l’Arcifraternità del SS. Crocifisso (espacio que acogería interpretaciones de los oratorios de G. Carissimi) apunta al final del párrafo una idea sobre el efecto que podría haber producido el nuevo género sobre el receptor y nos remite de nuevo a la estética de la supremacía de la

---

reconocimiento en todos los círculos romanos. Su biografía contiene también episodios escandalosos, pues estuvo separado durante varios meses de la Capilla a causa de un asunto amoroso. Las noticias sobre su interpretación de la Magdalena tienen alguna relación con sus públicas acciones de arrepentimiento.

<sup>28</sup> *Ibidem* BUKOFZER, p.79.

<sup>29</sup> MORELLI, Arnaldo: *Il Tempio Armonico: Musica nell’oratorio dei Filippini in Roma (1575-1705)* Analecta Musicologica n.27, Laaber-Verlag, Laaber 1991, p.32-33. En cambio, Ala Botti Caselli duda de esta identificación de la famosa ceremonia de la Magdalena con la obra de Mazzocchi.

<sup>30</sup> Poeta y latinista en realidad llamado Giovanni Vittore Rossi, considerado un tardío humanista.

<sup>31</sup> *Ibidem* GALLICO, p.145.

palabra: “A ambos lados de la iglesia había otras dos pequeñas galerías, en las cuales se hallaban ubicados algunos de los mejores instrumentistas. Las voces comenzaban con un salmo en forma de motete, y luego todos los instrumentos tocaban una muy buena sinfonía. Luego las voces cantaban un relato tomado del Viejo Testamento, una especie de historia de índole espiritual, como por ejemplo la de Susana, la de Judith y Holofernes o la de David y Goliat. Cada cantante representaba un personaje de la historia y expresaba perfectamente la fuerza de las palabras”<sup>32</sup>.

En tercer y último lugar, un comentario (contemporáneo a su composición) sobre uno de los ejemplos más impresionantes de oratorio romano, El *Jephte* de Giacomo Carissimi ( Roma 1605-1674) recoge de nuevo los principios estéticos que han hecho posible el desarrollo de la música religiosa del Barroco hacia 1650, principios que basan su capacidad catártica en el material dramático contenido en la propia música: “En un estilo musical llamado recitativo, Carissimi da expresión al perplejo padre con singular genio y penetrante melodía. Jephte es transportado repentinamente de la alegría a la tristeza [...] porque debe caer sobre ella el irrevocable decreto del juramento a raíz de su funesto saludo (había prometido sacrificar, en agradecimiento por su victoria, al primero que saliera a saludarlo cuando regresara a su hogar). Carissimi logra el pasaje al afecto opuesto de una manera hermosa, con un cambio de modo. A esto agrega luego un lamento a seis voces a cargo de las vírgenes acompañantes de su hija [...]. Está compuesto con tal habilidad, que podría jurarse que se oye el llanto y los gemidos de las sollozantes muchachas”<sup>33</sup>.

Resulta difícil, escuchando obras como el coro final a seis voces del *Jephte* de Carissimi, ubicar su carga dramática en un terreno alejado de la más pura identificación emocional y remitirse a los teóricos y especialistas, cuando hablan de los afectos como figuras retóricas. Éste es también el terreno movedizo que ocupa el personaje artístico de la Magdalena en el Barroco: para darle mayor consistencia, no obstante, deberíamos poseer muchos más datos sobre la recepción de los que hemos ofrecido y excederíamos el formato y la intención de esta aproximación en forma de artículo.

### **Conclusiones**

Con la intención de contemplar el personaje de María Magdalena a partir de su capacidad para generar dramaturgia musical y abordando para ello ejemplos artísticos característicos de una etapa histórica que ha visto consolidar su individualidad, principio necesario para dotar a una figura de caracteres, se puede una vez más afirmar que la música religiosa sigue caminos paralelos al desarrollo del melodrama y contiene material teatral a pesar de no estar

---

<sup>32</sup> PALISCA, Claude: *La Música del Barroco*, trad. De N.G. Vineis. Ed. Victor Leru, Buenos Aires, 1978, (Ed. Orig., New Jersey 1968), p.153-154. La cita es de André MAUGARS, *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie*, Roma 1639.

<sup>33</sup> Op.cit Claude PALISCA, p.155-156. Extrae el párrafo de KIRCHNER, *Musurgia Universalis*, Roma, 1650, p.603.

habitualmente concebida para ser representada<sup>34</sup>.... Incluso se podría ir más lejos y apuntar que la necesidad de sugerir y transportar los estados anímicos hasta el receptor, proceso indispensable para poder crear una atmósfera capaz de suscitar 'piedad y terror', sin servirse de recursos escenográficos para conseguirlo, es coherente con la necesidad de empapar de una especial intensidad dramática el material musical de algunas obras sacras del período.

La Magdalena llorosa y penitente representada en el instante del acceso al éxtasis<sup>35</sup>, que se inserta a la perfección en los parámetros de la exacerbada religiosidad del siglo XVII, se muestra en toda su plenitud sensual sin necesidad de llegar a la imagen extrema del martirio y el sufrimiento hasta la muerte. En este sentido, pues, podría representar una singular superación de una inquietante simbiosis propia del arte del periodo: la que amalgama dolor extremo y voluptuosidad, recuperando así en el motivo religioso la palpitación erótica del rito sagrado más primitivo, el del sacrificio. Restituyendo, por lo tanto, este elemento sacro que con la separación entre luz y tinieblas, bien y mal, propia de la filosofía nacida del pensamiento cristiano había sido ignorado o condenado.

La Magdalena barroca (cabalgando entre el cielo, la tierra y el infierno) consigue pues ser bandera de ascensión moral y modelo de arrepentimiento. Un motivo a través del cual los artistas de la época podrán desarrollar, a partir de su esencia sensual (verdadero vehículo de catarsis) un lenguaje basado en la expresión afectiva.

---

<sup>34</sup> Aquí cabría abrir un debate. Estudios recientes documentan elementos escenográficos en algunas representaciones de oratorios. Es interesante en este sentido el estudio de CASELLI, Ala Botti: «Parafraasi e meditazioni sulla passione», incluido en *Percorsi dell'oratorio romano. Da "Historia sacra" a Melodramma spirituale* Atti della giornata di studi, Viterbo 11.9.1999 Ed. IBIMUS, Roma, 2002. En las pp 36-37 escribe: *l'Arciconfraternità dell'Orazione e Morte promuoveva l'esecuzione di dialoghi-oratori con tanto di scenografia [...] anche nel periodo quaresimale. Il tema della Passione [...] e quello della Resurrezione dovevano apparire particolarmente appropriati al sentimento di compassione e di speranza che accomunava i confratelli [...]. Lo dimostra la grande fioritura di oratori sulla Passione [...] che si verificherà a partire dall'ultimo quarto del secolo nell'Arciconfraternità di S. Maria della Morte di Bologna.*

<sup>35</sup> *Ibidem* MÂLE, p.190: *El éxtasis: he ahí la gran novedad en el arte de este tiempo.[...]Pasión, fervor ardiente, deseo extraviado de Dios, que incluso llega a la aniquilación, al abatimiento, he ahí lo que sustituye la adorable serenidad, al callado amor de fray Angelico, pero no se podrá negar que este arte [...] expresó lo que jamás había podido ser expresado: la toma de posesión del alma por Dios.*

PARTITURAS:

Mazzocchi, Domenico. - ***Dialoghi e Sonetti posti in musica*** -  
Bologna : Forni, 1969 [002166921] Facsímile de la primera edición, Roma  
1638

Standort: BS Musik-Akademie. Schola Cantorum | Signatur: MAB  
scbQm 220

Frescobaldi, Girolamo ***Primo e secondo libro d'arie musicali***  
Facsímile de la edición de Firenze 1630; [ed. De Piero Mioli]. -  
Firenze : Studio per Edizioni Scelte, 1982 [000850340]

BS UB. Magazin | Signatur: kk VIII 591a : 10