

CUADERNOS DE HISTORIA 61

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS
UNIVERSIDAD DE CHILE - DICIEMBRE 2024: 171-193



*LUXURIA Y VANITAS: VISUALIZANDO LA CONVERSIÓN DE LA MAGDALENA VIRREINAL SUR ANDINA EN SANTIAGO DE CHILE, 1650-1750**

*Catherine Burdick***

RESUMEN: Este artículo investiga la popularidad del tema artístico de la conversión de María Magdalena en los espacios domésticos de Santiago de Chile entre 1650-1750. Llevado a cabo a través del estudio iconográfico de una pintura de la colección Barbosa-Stern, junto con una evaluación de los registros documentales del Archivo Nacional Histórico de Chile, aquí se demuestra que la figura contrarreformista de la Magdalena como penitente pecadora ha sido respaldada por los temas mutables y sensoriales de *luxuria* y *vanitas*. En última instancia, el artículo argumenta que la popularidad de la Magdalena en las pinturas coloniales estuvo ligada a una iconografía mutable, suspendida entre su pasado imperfecto y un futuro de virtud, que localizó esta santa para las audiencias urbanas femeninas adineradas de la región sur andina.

PALABRAS CLAVES: María Magdalena, pinturas, Perú virreinal, Santiago de Chile, colecciones privadas.

* Este proyecto ha sido financiado por ANID/Fondecyt Regular 1210898. Por su aporte a este estudio, quiero agradecer a Alejandra Fuentes González, María Macarena Cordero Fernández, Aldo Barbosa Stern, Amalia Castro, Álvaro Bustos, Lorena Villablanca, Tamara Miranda, Irene Strodthoff, José Huenupi, Rosario Willumsen J. y los referatos anónimos.

** Profesora asociada, Centro de Investigación en Artes y Humanidades (CIAH) y Escuela de Cine, Universidad Mayor. PhD en Historia del Arte, University of Illinois, Chicago. Santiago, Chile. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3835-3138>. Correo electrónico: catherine.burdick@umayor.cl.

*LUXURIA AND VANITAS: VISUALIZING THE CONVERSION OF THE
MAGDALENA IN THE VICEREGAL SOUTHERN ANDES IN SANTIAGO OF
CHILE, 1650-1750*

ABSTRACT: This essay investigates the popularity of the artistic theme of the conversion of María Magdalena in the domestic spaces of Santiago, Chile from approximately 1650-1750. Carried out through an iconographic study of a representative painting in the Barbosa-Stern collection together with an assessment of archival data from the National Historical Archive, Magdalena's counterreformation persona as a sinful penitent is shown to have been supported by the highly mutable and sensorial themes of luxuria and vanitas. Ultimately, the essay argues that the popularity the Magdalena in colonial-era paintings was tied to a mutable iconography, suspended between her imperfect past and virtuous future, that localized this saint for urban upper-class female audiences of the southern Andean region.

KEYWORDS: Mary Magdalene, paintings, viceregal Peru, Santiago de Chile, private collections.

Recibido: 30 de mayo de 2023

Acceptado: 30 de noviembre de 2023

Introducción

Al girar su cabeza para contemplar la luz celestial que entra a su vestidor por una ventana abierta, Magdalena se conmueve por arrepentimiento (imagen 1). Como símbolo de su ruptura con un pasado de ostentación, su mano derecha rompe el collar de perlas que cuelga de su cuello, poniendo en movimiento una cascada de cuentas sobre su tocador. Somos testigos de un instante que cambió su vida, tan breve y específico que las perlas que caen aún cuelgan en el aire; la hilera vertical de ocho cuentas en su hombro izquierdo hace eco de las lágrimas de contrición que caen por sus mejillas. Su mano izquierda también actúa, sacando de una caja policromada un par de collares de oro que recuerdan a los cilicios, como para sustituir las perlas indulgentes por la autoflagelación penitente. Debajo del puño de encaje de su brazo izquierdo, una loza roja perfumada producida en Santiago funciona como su atributo, el *Pyx*. Su conexión queda implícita en la forma de la vasija, que replica su silueta, y en su color rojo y filas de puntos blancos. Esta densa pintura cusqueña, cubierta con diversos estratos de iconografías mutables, se involucra en un juego visual entre el pasado pecaminoso y el futuro santificado de Magdalena, entre emblemas de ostentación y redención, entre lo sagrado y lo secular, y entre los prototipos europeos y

las adaptaciones locales. Como sostiene este estudio, fue precisamente la mutabilidad de la iconografía de la conversión de Magdalena, ejemplificada por la pintura de la colección Barbosa-Stern, que la convirtió en un modelo atractivo de penitencia entre los ciudadanos (principalmente femeninos) del Santiago colonial¹.

La tendencia de mantener pinturas representando el tema de María Magdalena en los hogares sur andinos virreinales ha sido señalada por Héctor Schenone, y consta en inventarios privados de Santiago de Chile colonial². Como confirman estos registros, entre 1650 y 1750 fue la segunda santa más exhibida en los espacios domésticos; una de cada siete representaciones de santas correspondía a Magdalena (o Madalena), una proporción que solamente fue superada durante esta época por santa Rosa de Lima³. Las descripciones inventariales también nos ayudan a comprender los momentos de su vida que fueron favorecidos por los ciudadanos de Santiago. Por ejemplo, una imagen de Magdalena a los pies de Cristo “de buena pintura”, fue listada en el inventario de 1691 del capitán Jerónimo de la Cámara, mientras que el inventario de 1721 de don José Núñez de la Cantera y doña Andrea González presentaba “la espiración [*sic*] de santa María la Madalena”⁴.

Más numerosas en los entornos privados de Santiago fueron las representaciones de la conversión de Magdalena, el episodio fundamental de su vida cuando renunció a sus riquezas y comodidades. Entre los propietarios de este emotivo acontecimiento, don Antonio de Irrázaval mantuvo una obra de una vara de

¹ Garrard, 2001, p. 41.

² “Este tema es uno de los más difundidos de la iconografía de la santa a partir del siglo XVI”, Schenone, 1992, p. 572.

³ Un estudio de 7400 pinturas, láminas y grabados en inventarios coloniales mantenidos en las casas de Santiago de Chile entre 1650-1750 y del Archivo Histórico Nacional de Chile, indica que solamente 328 (4.4 %) de estas obras en contextos domésticos representaban santas. Imágenes de santa Rosa de Lima disfrutaron de una gran popularidad durante los años 1660 y 1670, en el contexto de su beatificación y canonización, representando 24 % de las santas en colecciones privadas de Santiago en esta época. Durante el mismo período, pinturas y grabados de la Magdalena constituyen 14.6 % de las santas recolectadas. En tercer lugar, aparece Verónica, con un 5 % de representaciones. El estudio realizado por Isabel Cruz de Amenábar de los inventarios de Santiago entre 1600-1650 reveló que la Verónica era la santa más popular en esta época, indicando un cambio en las tendencias de los coleccionistas durante la segunda mitad del siglo XVII, Cruz de Amenábar, 1986, pp. 202-207.

⁴ Cabezón, “Inventario de los bienes...del Capitán Jerónimo de la Cámara”, Archivo Nacional Histórico de Chile (ANH), Escribanos de Santiago, vol. 396, f. 99 recto, 14 de agosto de 1691; Lumbier, “Inventario de bienes de don José Núñez de la Cantera y doña Andrea González”, ANH, Real Audiencia, vol. 173, f. 9 recto, 1721.

alto “de la Conversión de la Magdalena”⁵, y el capitán Juan de Ugarte Urrispuro y su esposa Bartolina Avaria Zavala poseían una “Magdalena convertida”⁶. Una variación de este tema que muestra a Magdalena y su hermana Marta –quizás similar a la icónica imagen de conversión de Caravaggio en el Instituto de Artes de Detroit (DIA)– se encuentra en el inventario del maestro de campo Diego de Leiva fechado en 1678⁷. Como sugiere su frecuente aparición en los inventarios domésticos de Santiago colonial, este tema artístico de reformación femenina, producido en talleres fuera de Chile, puede haber sido más popular en la América española que en la Europa barroca⁸. Hoy en día es difícil ubicar imágenes virreinales de la conversión de Magdalena en Santiago, pero se identifica una instancia de tamaño modesto en el Museo de Arte Colonial de San Francisco. En el contexto sur andino, en que el estatus social era construido a través de un frente público de apariencias, la preferencia por el tema de conversión puede haber respondido en parte al problema del cuerpo desnudo; es decir, una Magdalena vagando por el desierto sin su vestido no revela distinción de clases⁹. Medio siglo después de la irrupción del tema del arrepentimiento de la Magdalena sentada en su tocador en obras de Peter Paul Rubens y más tarde de Charles Le Brun¹⁰, al otro lado del mundo en la región sur andina, los ciudadanos de Santiago apreciaban las imágenes de esta arrepentida Magdalena con un fervor alcanzado por pocas santas.

Si bien los inventarios de archivo demuestran que las imágenes de la conversión de la Magdalena se exhibieron en las salas y las cuadras de las casas en la capital de Chile, las motivaciones de la tendencia colonial para obtener y exhibir su imagen son menos claras. Teniendo en cuenta la centralidad de los santos y las santas como modelos de comportamiento bajo los mandatos de la contrarreforma, este estudio propone que la popularidad de este tema tuvo sus

⁵ García Henríquez, “Inventario de los bienes...de gl [general] don Antonio de Irrarázaval y Andía de la Orden de Alcántara”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 423 f. 8 recto, 14 de junio de 1688.

⁶ Apello y Novoa, “Inventario de bienes del Capitán Juan de Ugarte Urrispuro”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 431, f. 80 recto, 23 de febrero de 1699.

⁷ Ugas, “Inventario de bienes...del Maestro de Campo Diego de Leyva”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 347, f. 273 verso, 6 de mayo de 1678. En el cuadro del DIA, Caravaggio representa a Marta, vestida con modestia, reprochando a su hermana Magdalena su conducta descarriada y enumerando en sus dedos los milagros de Cristo.

⁸ Haskins, 1993, p. 257.

⁹ Maisch, 1998, p. 64.

¹⁰ Véase la pintura por Charles Le Brun, *Sainte Madeleine repentante renonce à toutes les vanités de la vie* (1654/1657), en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059308>, consultado el 21 de febrero de 2021.

raíces en una mutabilidad iconográfica variada que abrió espacios conceptuales en el que las mujeres de la región andina podían relacionarse con Magdalena e imaginarse a sí mismas en su lugar. Estos espacios no solamente consistían en el ajuste de fuentes europeas al contexto andino. Más importante, esta mutabilidad suspendió su pasado imperfecto y futuro virtuoso en una escena atractiva de contrición a través de su atuendo ostentoso y diversos artículos femeninos en su tocador. El exceso de objetos de la *toilette* femenina, imbuidos de cualidades altamente sensoriales y simbólicas, alude a su peligro para la salvación de las mujeres de élite. De acuerdo con las afirmaciones de los historiadores del arte que han estudiado iconografías europeas de la Magdalena, su tocador compone una iconografía moralizante ligada a los temas del lujo (*luxuria*) y la vanidad (*vanitas*)¹¹. Finalmente, la variación andina de la conversión de esta santa involucra una mutabilidad de género artístico por adaptar las convenciones locales para la representación del retrato femenino: una doña en un vestido suntuoso, posada en un espacio interior en frente de una mesa cubierta con artículos propios, cortinas carmesíes y, a veces, una ventana abierta hacia terreno familiar. Finalmente, en un contexto cultural en el que las mujeres rara vez eran representadas en vida, excepto como compañeras de sus maridos, una contraparte santa habría constituido un tema femenino popular para adornar el hogar.

Si numerosos estudios han explorado las iconografías magdalenienses producidas en la Europa medieval y moderna, comparativamente se sabe poco sobre la creación y apreciación de su imagen tal como se desarrolló en la tradición artística virreinal sur andina¹². Con el objetivo de llenar este vacío, el siguiente ensayo explora la popularidad del tema de la conversión de esta santa bajo la perspectiva del catolicismo en la era barroca, las fuentes de la iconografía andina magdaleniense, así como el posible rol de tales imágenes como seudorretratos informales. A partir de la pintura *El arrepentimiento de María Magdalena* de la colección Barbosa-Stern, que ejemplifica la tipología de la Magdalena convertida producida en Cusco, este estudio aborda este sujeto sagrado a través de diversas convenciones pictóricas sagradas y profanas. Dado que Chile nunca desarrolló talleres para la producción de pinturas, las obras exhibidas en los hogares de Santiago fueron importadas desde centros interregionales y transatlánticos, con un interés en obras cusqueñas. La pintura en estudio contrasta con la variación del mismo tema producida en Charcas que enfatiza el simbolismo a expensas del naturalismo; por ejemplo, por llenar el

¹¹ Garrard, 2001, *op. cit.*, p. 38; Jansen, 2000, pp. 164-166; Chilton, 2005, p. 8.

¹² Véase Haskins, 1993, *op. cit.*; Maisch, 1998, *op. cit.*; Chilton, 2005, *op. cit.*; Kortadi Olano, 2008; Lezotte, 2012; Jolly, 2014; de Klerck, 2015; Petrick, 2022; entre otros.

plano pictórico con una lluvia excesiva de perlas suspendidas en el aire¹³. En Santiago, la popularidad de la imagen de Magdalena arrepentida resultó de una mutabilidad visual que se movió entre su pasado y futuro, entre lo sagrado y lo secular, y entre la universalidad del episodio hagiográfico y la especificidad de la región andina.

Imagen 1. *El arrepentimiento de María Magdalena*, siglo XVIII, autor desconocido.



Fuente: Óleo sobre lienzo, 138 x 107 cm. Colección Barbosa-Stern, Lima. Reproducida con autorización.

¹³ Mesa y Gisbert, 1991, pp. 192-193, 198-199.

Una breve biografía de María Magdalena

Ciertamente, los eventos de la vida que conforman la reputación de María Magdalena en la Edad Moderna son complejos y han sido muy debatidos, también es justo decir que las confusiones asociadas a su identidad y carácter se han ido agravando a lo largo del tiempo. Según la tradición, vivió durante el siglo I d.C. en Galilea, donde conoció y sirvió a Jesús¹⁴. Muchos creen que finalmente se mudó al sur de Francia, donde pasó sus últimos años en el desierto de Provenza. Entre los momentos más significativos de su vida, estuvo hipotéticamente presente en la casa de Simón el fariseo, donde traspasó los límites del decoro al lavar los pies de Cristo con su cabello, sus lágrimas y el contenido de un frasco de unguento o perfume¹⁵. Más tarde invocaría este episodio, supuestamente, al intentar lavar el cuerpo del Cristo difunto, un evento al que se alude por la presencia del frasco de unguento en la pintura renacentista *Lamentación de Cristo* (circa 1480) por Andrea Mantegna¹⁶.

En lugar de prolongar una biografía turbia y muy debatida de esta santa, aquí se da forma a su personalidad tal como surgió en la era barroca. Es importante destacar que su imagen moderna temprana, tal como se promovió bajo el catolicismo barroco, fue influenciada en gran medida por fuentes textuales. Como el historiador de arte Bram de Klerck ha esbozado en detalle, varios textos bíblicos, hagiografías y comentarios teológicos de los períodos medieval y moderno dieron forma a una versión del carácter de Magdalena durante la contrarreforma. La más conocida entre estas fuentes es el compendio sobre la vida de los santos titulado *Legenda aurea* (*Leyenda dorada*) por el fraile dominicano Jacobus de Voragine y fechado aproximadamente en 1260¹⁷. El texto biográfico del cuarto volumen de Voragine subraya el rol de María Magdalena como miembro de una familia acomodada de terratenientes y el origen de su apellido en un castillo llamado Magdalo¹⁸. A partir de su riqueza y belleza, tal como se presenta por Voragine, las imágenes barrocas enfatizaron este supuesto origen adinerado en una amplia iconografía de vestimenta, joyas y objetos personales que podía ajustarse al entorno sur andino (imagen 2).

A partir de textos biográficos como el de VoráGINE, en ocasiones se ha descrito a Magdalena como una cortesana (“*holy harlot*”)¹⁹. Esta caracterización

¹⁴ Mateo 27, 55-56; Marcos 15, 40-41; Lucas 8, 2-3.

¹⁵ Lucas 7, 36-50.

¹⁶ <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/the-dead-christ-and-three-mourners/> consultado el 28 de mayo de 2023.

¹⁷ De Klerck, 2015, *op. cit.*, p. 177; Schenone, 1992, *op. cit.*, p. 570.

¹⁸ Voragine, [1275] 1900, tomo IV, pp. 36-42.

¹⁹ Mazo Karras, 1990; Haskins, 1993, *op. cit.*, p. 262.

es más polémica que su supuesta riqueza, y se entiende que es el resultado de su identificación con la pecadora de Lucas en la casa del fariseo. Como la historiadora del arte Susan Haskins ha esbozado en su estudio de las iconografías magdalenienses, después de su llorosa interpretación de lavar los pies de Cristo, su recipiente de unguento o perfume llegó a señalar su pasado reprochable por su función alternativa de perfumar su propio cuerpo en actos prohibidos²⁰. Confirmando el descrédito de Magdalena como seductora, desde fines del siglo XVI, en la España e Hispanoamérica barroca la fundación de las Casas de Reconocimiento de Santa María Magdalena en Madrid, Nueva España y otros centros urbanos proporcionaron santuarios donde prostitutas, madres solteras y otras mujeres “caídas” tuvieron la posibilidad de ser “rehabilitadas”²¹.

En contraste con el *Legenda aurea* por Voragine, los textos más accesibles a los ciudadanos de Santiago evitan referencias a la abierta sensualidad de Magdalena; en cambio, enfatizaron su conversión. El eclesiástico español Alonso de Villegas enfatizó en el doble carácter de la vida de Magdalena con una metáfora de la luna y el sol, “la mitad de su vida oscura y la segunda mitad resplendente”²². El jesuita Pedro de Ribadeneira dio relevancia a su rol como una moza de buenas condiciones que se transformó en un espejo de la penitencia²³. El jesuita francés Jean Croisset aseveró que su reputación como una *holy harlot* era un malentendido. Enmarcó la reputación lasciva de Magdalena como consecuencia de su hermosura, su vida noble de “...las galas, los perfumes, las joyas más exquisitas”, y de sus frecuentes visitas a gente moza y divertida, todas “un poco más libres de lo que permitía la modestia”²⁴. En el mundo sur andino, donde la comprensión textual de Magdalena puso en primer plano los errores de su estatus privilegiado tal como su rechazo de ellos, las imágenes locales de su conversión ciertamente transmitieron estas facetas en su hagiografía.

Iconografías barrocas de la conversión de María Magdalena

Numerosos estudiosos han señalado el cambio temático en la imaginería de María Magdalena durante la época barroca, cuando comenzó a ser representada con más frecuencia como una pecadora penitente en el acto de conversión, y

²⁰ Haskins, 1993, *op. cit.*, p. 96.

²¹ Boyle, 2014, pp. 25-38; Rice, 2019; Haskins, 1993, *op. cit.*, pp. 317-327. Sobre el tema de las lavanderías de Magdalena en Irlanda, véase Haughten, McAuliffe, y Pine, 2021.

²² Villegas, 1582, p. 164.

²³ Ribadeneira, 1616, pp. 476-483.

²⁴ Croisset, 1864, p. 525.

menos comúnmente como una mujer desnuda vagando por el desierto²⁵. Como señala Ingrid Maisch, “*Now...she was interesting precisely as an exciting, seductively beautiful sinner*”²⁶. En esta línea, Jayna Hoffaker agrega que la Magdalena barroca comenzó a perder sus elementos santos, particularmente su halo; por el contrario, sus vanidades y transgresiones fueron traídas a primer plano²⁷. De hecho, el énfasis de la contrarreforma en la afluencia y la belleza de María Magdalena, así como en su rechazo de estos aspectos de su vida, ejemplifica la centralidad del arrepentimiento (y el sacramento de la penitencia) en la doctrina postridentina. Por ello, y en consonancia con la centralidad de las santas en la transmisión de modelos de comportamiento, no es de extrañar que las iconografías barrocas de su conversión acentúen su lujo y el exceso del placer físico (*luxuria*) y su belleza superficial (*vanitas*), junto con su rechazo²⁸. Por convención, la versión barroca de esta escena se desarrolla en su vestidor, donde Magdalena lleva un atuendo de moda con el cabello recogido y adornado, y renuncia simbólicamente a su riqueza al romper o desechar su collar de perlas. Delante de ella, su tocador se despliega con la serie de objetos femeninos asociados con el proceso de adornar la cara y el cuerpo.

Particularmente influyente para las iconografías de Magdalena producidas en Cusco fueron las escenas producidas por Rubens (ahora conocidas a través de los grabados que sobrevivieron) en las que la iconografía de su atuendo y tocador es presentada en primer plano (imagen 2). Las pinturas de Rubens de finales del siglo XVI y principios del XVII sobre esta santa, que circularon ampliamente como grabados, aparentemente establecieron una iconografía del tocador que informaron los talleres cusqueños²⁹. En tales prototipos, la figura de medio cuerpo de Magdalena se acerca al primer plano y su tocador funciona como telón de fondo y proscenio para la disposición de elementos clave que incluyen un espejo, un peine de madera o marfil con dos filas de dientes y un diminuto recipiente derramando su contenido. De hecho, tales referencias simbólicas al pasado de Magdalena tienen tintes de la vanidad y la naturaleza fugaz de la belleza física. Para algunos de la época, las peinetas y los adornos para el cabello fueron condenados como inventos diabólicos, no solo por su costo sino también como una pérdida de tiempo³⁰. El espejo tenía

²⁵ Haskins, 1993, *op. cit.*, p. 257.

²⁶ Maisch, 1998, *op. cit.*, p. 65.

²⁷ Hoffaker, 2019, p. 278.

²⁸ Garrard, 2001, *op. cit.*, p. 38.

²⁹ Para más información sobre la diseminación de las obras de Rubens en la esfera Andina, véase Hyman, 2021, pp. 73-102; Stastny Mosberg, 1965.

³⁰ Jansen, 2000, *op. cit.*, pp. 157-158.

un doble significado: de vanidad y de revelar a Magdalena en el momento de su conversión³¹. Un retrato en miniatura de un admirador asoma desde detrás de un papel doblado, que es, sin duda, una carta de amor³². Tales detalles del instante de la conversión, en el que se nos presentan los adornos materiales de su vida anterior, pero se ha puesto en marcha un mejor camino de vida mientras, permiten a los espectadores apreciar aspectos tanto de su pasado como de su presente, incluso imaginarse a sí mismos en su lugar. Para la espectadora del virreinato del Perú, la iconografía local de la Magdalena que surgió de estos modelos era accesible en lugar de ser imposiblemente perfecta³³.

Imagen 2. *S. María Magdalena*, 1600-1659, Schelte Adamsz Bolswert, basada en una obra de Peter Paul Rubens



Fuente: Grabado, 192 x 93 mm. British Museum, Londres, Creative Commons License (CC BY-NC-SA 4.0).

³¹ Haskins 1993, *op. cit.*, p. 258.

³² Los retratos en miniatura sobre cobre, vitela, esmalte o papel fueron populares desde finales del siglo XVI hasta mediados del XIX. Entre otras funciones de estas obras íntimas, eran regaladas como gestos de amor o amistad, Cincinnati Art Museum, 2008, p. 199.

³³ Garrard, 2001, *op. cit.*, p. 44.

Quizás también hayan influido en la composición de la Magdalena cusqueña quitándose las perlas, las representaciones satíricas por Rubens de nobles franceses disfrutando de sus vicios. Disponible hoy en día en un grabado por Abraham Bosse, *La dame reformée* (*La dama reformada*), (imagen 3) se aproxima el arreglo interior de la Magdalena arrepentida en su representación de una mujer noble ante su tocador (en el que identificamos un encaje prendido a un almohadón y un abanico) reaccionando a los edictos destinados a reformar la moda parisina. Aquí, la mujer elegantemente vestida que ocupa el centro del grabado no es de ninguna manera “reformada”. Más bien, su expresión agria y gesto de indignación expresan su disgusto por un edicto que la obligaba a renunciar a los mismos adornos, incluidos los encajes, que se dice realzan la belleza natural. No está claro si el grabado de Bosse llegó al virreinato del Perú, pero era parte de una extensa red iconográfica que representaba mujeres de élite de la segunda mitad del siglo XVII. No obstante, es posible que este grabado haya brindado la composición para las escenas andinas de Magdalena; también sugiere que su iconografía de conversión puede haber invitado a múltiples lecturas y reacciones.

Imagen 3. *La dame reformée* (*La doña reformada*), 1650-1700, Abraham Bosse basado en Peter Paul Rubens



Fuente: Grabado, 28.9x19.6 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, imagen en el dominio público.

La Magdalena andina arrepentida

En la Europa barroca, así como en el virreinato del Perú, la iconografía magdalenense se promovió bajo la contrarreforma como parte de una campaña más amplia para fomentar las imágenes de santos en el hogar³⁴. Se entendió que tales modelos de emulación atraían a las audiencias católicas por ser mucho más identificables que las figuras imposiblemente perfectas de Cristo o de María. Algunos santos fueron preferidos por promover aspectos específicos de la doctrina postridentina en la vida diaria. Por ejemplo, a partir de 1570, bajo el nuevo énfasis de la Iglesia en la penitencia sacramental, se le dio una nueva importancia al papel de María Magdalena como pecadora convertida y como el más alto ejemplo de penitencia con la expectativa de que las pecadoras se identificaran con su pasado indiscreto y sus lujos. Al desplegar su imagen, la Iglesia buscó restablecer la vitalidad de los sacramentos católicos para la mujer imperfecta.

Numerosos estudiosos han afirmado la atracción que ejercía la Magdalena en la Europa barroca, y el surgimiento de la iconografía de esta santa en Santiago colonial refleja una tendencia más amplia de contrarreforma que puso énfasis en su rol de pecadora convertida y, como tal, un modelo ideal de conducta femenina³⁵. Más específicamente, el énfasis barroco en la penitencia como condición previa para obtener la vida eterna hizo de María Magdalena un tema artístico ideal³⁶. Si bien, la literatura está repleta de estudios que examinan las iconografías europeas de la Magdalena, una contribución de esta presentación es el análisis de este tema en el contexto virreinal³⁷.

La pintura virreinal titulada *El arrepentimiento de María Magdalena*, en la Colección Barbosa-Stern en Lima, es una imagen atractiva que ciertamente apoyó la diseminación de esta santa en la región sur andina. Está bajo examinación en este estudio por tipificar la composición e iconografía de las obras cusqueñas de esta santa, y por su referencia iconográfica a Santiago de Chile. Observamos una mujer andina urbana de rodillas quitándose las perlas con remordimiento, con lágrimas cayendo por sus mejillas³⁸. Su figura puede esbozarse a través de su vestido largo con elaboradas mangas, adornado con un número exagerado de lazos y joyas a semejanza de una imagen serrana de la Virgen de Pomata. Otros

³⁴ Campaña y Cruz de Amenábar, 2014, p. 50.

³⁵ Eade, 2012, p. 317; de Klerck, 2015, *op. cit.*, pp. 178-179; Sauerländer, 2014, p. 65.

³⁶ Maisch, 1998, *op. cit.*, p. 74.

³⁷ Stratton-Pruitt, 2013.

³⁸ Schenone, 1992, *op. cit.*, pp. 572-573.

objetos reconocibles de la época, esparcidos sobre su tocador, aseguran a los espectadores que esta santa pecó y se arrepintió en un mundo muy parecido al de ellos; por ejemplo, la caja policromada sobre su tocador en la que se guardan joyas era de producción local. Al igual que los retratos de mujeres de la élite peruana, la imagen sugiere que no se escatimaron gastos en beneficio de su adorno personal, el realce de su belleza, su placer sensual y el consiguiente estatus social del que disfrutaba.

Los artistas también elevaron el atractivo de la iconografía magdaleniense para una audiencia andina femenina al integrar convenciones de retratos locales en los que los miembros de las clases altas se ubicaron dentro de sus hogares rodeados de elementos que revelan su estatus, carácter y afiliaciones³⁹. En concreto, la representación de cuerpo entero de una mujer ataviada con un suntuoso vestido apoyando la mano en un mueble sobre el que se exhiben elementos prosopográficos convergieron nítidamente con la iconografía de la conversión de Magdalena frente a su tocador⁴⁰. Al adaptar las convenciones del retrato en las imágenes magdalenenses, las escenas andinas acentuaron los aspectos de su imaginería que enfatizaban la belleza física y la riqueza material, así como su rechazo. De esta manera, las mujeres de la élite urbana, acostumbradas a verse representadas de manera similar, se habrían relacionado con la Magdalena y la habrían entendido como perteneciente a sus propios círculos sociales o incluso como ellas mismas.

Sensorialidad, luxuria y vanitas

Los funcionarios católicos reconocieron el rol indispensable de los sentidos en la devoción religiosa; el humanista Alberto Pio (1475-1531) afirmó el poder de los creyentes cuando sostuvo que la realidad espiritual se transmite a la mente por medio de los sentidos y no del intelecto⁴¹. Fusionando la iconografía de una santa con lo sensorial en un poderoso modelo de comportamiento, un pintor andino produjo una variación local de la Magdalena penitente que, al representarla como una mujer acomodada ante su tocador, se apoyaba en las

³⁹ Como ejemplo de retratos femeninos coloniales véase la pintura de doña Josefa Leonardo de Aulestia en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2170>, consultado el 24 de febrero de 2023 y Stratton-Pruitt, 2006, pp. 208-209.

⁴⁰ Para más información de prosopografía en retratos andinos, véase Engel, 2020, pp. 238-239.

⁴¹ Hall, 2013, p. 2.

propiedades visuales, táctiles, auditivas y olfativas de su entorno⁴². Su atuendo, joyas y otras pertenencias transmiten visualmente la suntuosidad del tocador de una mujer urbana andina. Ella toca sus perlas, sus pertenencias se desparraman y resuenan, su frasco de perfume invoca un reino de fragancias⁴³. Este atributo de Magdalena, su recipiente de perfume ha recibido un análisis detallado en una variedad de textos como un emblema fundamental de sensorialidad. En su reciente análisis del frasco de perfume, Vicki-Marie Petrick entiende este receptáculo como una referencia al cuerpo de Magdalena, una lectura aportada en la pintura en estudio por la congruencia entre sus formas y colores⁴⁴. Para Penny Howell Jolly, el acto de disfrutar la fragancia del perfume en su frasco manifiesta una metáfora de conversión⁴⁵. Los detalles seductores de la Magdalena en la colección Barbosa-Stern producen una variedad de reacciones que, para cualquier espectador, oscilan entre el deseo y el rechazo de los placeres terrenales o, quizás, reafirman la permeabilidad entre ambas expresiones. Además, la ostentación multisensorial de su mundo sirve como una incursión hacia las corrientes alegóricas y simbólicas más profundas de su conversión⁴⁶.

Por su ostentación, bajo el pensamiento de la contrarreforma, Magdalena encarnaba la noción de *luxuria*; es decir, susceptible a los placeres materiales y carnales⁴⁷. Diversos autores han relacionado su lujo con una serie de cualidades que supuestamente caracterizaron su vida pasada. Como propone el académico Bruce Chilton, tales representaciones magdalenenses están alineadas con una propensión hacia la lujuria y con su prima cercana, la vanidad⁴⁸. Se ha llegado a entender tales representaciones de lujo como una expresión de la ostentación femenina que conlleva peligrosos matices sensuales. En esta línea, Margaret Boyle enmarca a Magdalena (antes de su conversión) como la encarnación de la mujer rebelde que amenaza la institución del matrimonio⁴⁹. La historiadora Katherine Jansen presenta una interpretación más progresista de la *luxuria* al vincular las comodidades de la riqueza y los pecados carnales con una forma

⁴² El estudio sensorial histórico proporciona la oportunidad de discernir elementos del pasado sensorial dentro de una sociedad determinada, Corbin, 2005.

⁴³ El acto de disfrutar la fragancia del perfume en su frasco ha sido entendido como una metáfora de conversión, Jolly, 2014, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁴ Petrick, 2022, *op. cit.*

⁴⁵ Jolly, 2014, *op. cit.*, p. 133.

⁴⁶ Cummings, 1974, p. 578.

⁴⁷ Garrard, 2001, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁸ Chilton, 2005, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁹ Boyle, 2014, *op. cit.*, p. 24.

peligrosa de independencia femenina⁵⁰. De hecho, estas diversas interpretaciones convergen en una concepción contrarreformista en la que la indulgencia femenina en el lujo y la vanidad personal actúan como una puerta de entrada a la lascivia. Esta asociación era manifiesta en la iconografía europea de los siglos XVI y XVII, ya que no era extraño que María Magdalena fuera representada como una diosa del amor divino; de hecho, el pintor holandés Govert Flinck, supuestamente, convirtió una pintura de Venus en Magdalena⁵¹. En Santiago, este conjunto de vicios podría haber motivado la obsesión de los eclesiásticos locales con respecto a las modas virreinales femeninas. Como ejemplo de esta preocupación, Luis Francisco Romero, obispo de Santiago de 1708 a 1718, emitió una serie de reformas tendientes a legislar la vestimenta femenina en esta ciudad. Sus decretos estipulaban que las mujeres de la capital chilena –¡vivas y muertas!– debían, bajo pena de excomunión mayor, vestirse con faldas y mangas largas, y sin adornos para evitar el escándalo y el “fomento de la sensualidad”⁵².

En las artes visuales, las angustias magdalenenses respecto al rol del lujo y la vanidad femeninos como puertas de entrada a los pecados de la carne se confirman en escenas europeas de *vanitas* que presentan a ‘la mujer vanidosa’ ante su espejo. La alegoría satírica por Jacob de Gheyn presenta una personificación de la vanidad absorta en su reflejo⁵³. Al lado, las monedas, las joyas, y los jarrones de plata despojados sobre la mesa implican la inutilidad de las riquezas y la brevedad de la vida. Enlazando la ostentación con la indiscreción sensual, al fondo vemos un compañero masculino huir de la escena en estado *au natural*. Como implican tales escenas alegóricas, en su aspecto anterior a la conversión, la propia Magdalena ejemplifica la *vanitas*; una pintura producida por Francisco de Herrera y Velarde (pintor español trabajando en Potosí) durante el período 1640-1670 dio forma a esta noción, escenificándola ante una calavera⁵⁴.

Las imágenes de Magdalena en su tocador pueden haber sido influenciadas por una tradición del norte de Europa de este tipo de imágenes seculares sobre el tema de la *vanitas*, en particular sus collares de perlas. Ciertamente, en múltiples contextos para el arte del norte de Europa, las perlas se han asociado con la

⁵⁰ Jansen, 2000, *op. cit.*, pp. 150, 154.

⁵¹ Haskins, 1993, *op. cit.*, pp. 238-239.

⁵² Romero, “Auto sobre la reforma de trajes en las mujeres vivas, y muertas”, Archivo Histórico del Arzobispado de Santiago (AHA), Fondo del Gobierno, vol. 23, n.º 15, 20 de febrero de 1715.

⁵³ Rijksmuseum, Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.382336>, consultado el 3-3-2017.

⁵⁴ Jolly, 2014, *op. cit.*, p. 68; Gisbert, [1999] 2008, p. 208; <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/2702>, consultado el 5 de noviembre de 2020.

vanidad femenina y su naturaleza fugaz. Las perlas se asocian en las obras de Vermeer y sus compañeros con burbujas, esferas de vidrio, flores y símbolos similares de *vanitas*, un término derivado de la frase latina *vanitas vanitatum* (“vanidad de las vanidades”⁵⁵), para servir como recordatorios de la brevedad de la vida⁵⁶. Una obra del siglo XVII del pintor flamenco David Teniers, titulada *Alegoría de la prudencia que triunfa sobre la vanidad*, vincula las perlas con la vanagloria al mostrar una figura femenina quitándose su collar y pendientes en el momento en que es coronada por ángeles⁵⁷. Si las perlas se entienden como una muestra de vanidad, como lo demuestra la personificación de la Prudencia, entonces la ruptura del collar de perlas encarna el tránsito decisivo de Magdalena del vicio a la virtud. Yuxtapuestos a sus lágrimas, un reemplazo simbólico de las perlas, estos símbolos emparejados operan en conjunto para evidenciar definitivamente su arrepentimiento⁵⁸.

En la pintura andina en estudio, la loza roja no solo ejemplifica la simbología sensorial magdaleniense del tocador, sino que también funciona como una instancia de iconografía mutable que haría reconocible a las mujeres del virreinato del Perú. El pequeño pote rojo, simbólico del frasco perfumado con el que ungió los pies de Jesús en la casa de Simón el fariseo, se ajusta en su apariencia a los recipientes perfumados producidas por las monjas Clarisas de Santiago⁵⁹. Esta locita local hace referencia directa a perfume por medio de su propio aroma, que impregna el barniz que colocaban sobre la policromía, complementando su atracción visual que era bien conocida por las mujeres andinas⁶⁰. Consideradas sinónimo de placer en la época colonial, estas diminutas obras chilenas impartían un panorama de experiencias sensoriales: frecuentemente se adornaban con motivos florales que llamaban la atención por sus perfumes, se colocaban sobre braseros para extraer sus aromas e impartir sabor a bebidas calientes, eran mascados por damas en reuniones sociales, y sus tapas se adornaban con tembleques sonoros⁶¹. Las mujeres urbanas adineradas que notaron la presencia de la vasija roja en esta escena, junto con otros elementos frecuentemente perfumados como el guante único, habrían recurrido a sus recuerdos sensoriales y, al hacerlo, podrían haberse insertado conceptualmente en su lugar.

⁵⁵ Eclesiásticos 1, 2.

⁵⁶ Lucie-Smith, 1984, p. 194.

⁵⁷ de Jongh, 1975-1976, p. 80; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_\(II\)_-_Allegory_of_Faith_\(Hermitage_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:David_Teniers_(II)_-_Allegory_of_Faith_(Hermitage_Museum).jpg), consultado el 19 de noviembre de 2022.

⁵⁸ Vlieghe y Burchard, 1982, p. 117.

⁵⁹ Mazo Karras, 1990, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁰ Cruz de Amenábar, de La Taille-Tréville, y Fuentes González, 2018, pp. 110-111.

⁶¹ Burdick, 2015; Murúa R., 2010, p. 7.

Magdalena y el arte exhibido por las mujeres de Santiago de Chile

Como lo revelan los registros de inventario de la época colonial, las mujeres de Santiago de Chile frecuentemente poseían obras de arte. Aunque es probable que sus esposos y padres entrarían en contacto con los pintores, las resultantes obras fueron claramente heredadas por viudas e hijas y figuraban en la dote de las mujeres jóvenes⁶². Dentro de sus lienzos reunidos, había imágenes de Magdalena en las paredes del hogar. En 1698, el inventario de doña Leonor de Morales conservaba una pintura “de la Magdalena de una vara con moldura negra”⁶³, y en el de Francisca Viveros y Molina, “sin sucesión”, había un lienzo de la Magdalena⁶⁴. No todas las imágenes de la Magdalena fueron pintadas sobre lienzo, como lo demuestra el inventario de doña Ana López Flores (1690-1693), quien poseía la efigie de la santa en formato de lámina (es decir, pintada sobre plancha de cobre u otro material duradero)⁶⁵. También parece haber variación estilística en las imágenes de esta santa en Santiago, ya que, en 1700, doña Juana de Frías recibió “una Magdalena de pintura romana” (realizada en un estilo europeo) para saldar una deuda pendiente⁶⁶.

Como revelan los datos de archivo, no era atípico que las mujeres llamadas Magdalena, en Santiago colonial, poseyeran imágenes de su santa, una práctica que evoca su favor. Entre ellos, en 1648, doña Magdalena Flores, hija de Pedro Lisperguer y de Águeda Flores, tuvo en su posesión un lienzo de la Magdalena al óleo⁶⁷. El inventario de bienes de doña Magdalena de Araya, de 1674, da mención de dos hechuras “muy viejas” de la Magdalena⁶⁸ y, en 1650, doña Magdalena de Agurto era dueña de “Un lienzo de la Conversión de la Magdalena”⁶⁹.

⁶² Véase Stratton-Pruitt, 2013, *op. cit.*, pp. 114-119.

⁶³ Portal, “Inventario de bienes en el poder de Leonor de Morales, viuda”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 428, f. 99 verso, 18 de octubre de 1698.

⁶⁴ Vélez, “Testamento de Francisca Viveros y Molina, sin sucesión”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 380, f. 192 verso, 1696.

⁶⁵ Gómez Gorraiz y Salazar, “Inventario de dote de Ana López Flores”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 424, f. 52 recto, 8 de noviembre de 1690.

⁶⁶ Cabezón, “Pedro de la Cruz Gutiérrez se obliga a pagar a doña Juana de Frías”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 406, f. 151, 26 de abril de 1700.

⁶⁷ Vélez, “Inventario de Magdalena Flores”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 205, f. 169 verso, 1648; Cruz de Amenábar, 1986, *op. cit.*, p. 206.

⁶⁸ Ugas, “Inventario de los bienes de Magdalena de Araya”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 339 f. 1 recto, 22 verso, 1674.

⁶⁹ Vélez, “Inventario de bienes de doña Magdalena de Agurto”, ANH, Escribanos de Santiago, vol. 214, f. 80 recto, 1650.

La escasez de retratos femeninos en Chile colonial, una situación que se vio exacerbada por la falta de talleres locales para la producción de pinturas, sugiere que las mujeres urbanas locales pudieron haber buscado expresar sus identidades a través de la exhibición de otros géneros pictóricos. Aunque un puñado de mujeres fueron representadas en retratos colgantes como contrapartes de los retratos masculinos, los retratos femeninos solitarios son casi ausentes en el arte privado de Santiago. Un caso inusual fue descrito por un notario, de una manera denigrante, como “Un lienzo de dos varas de un retrato de una mujer, incerbible [*sic*], [tasada en] nada”⁷⁰. Bajo estas circunstancias, en las que las mujeres de élite carecían de los referentes visuales directos con los cuales relacionarse personalmente o expresar sus propias identidades de la misma manera que sus contrapartes masculinas, los ‘retratos’ de santas (como a menudo se los denominaba en los inventarios privados) pueden haber funcionado de manera similar a los retratos tradicionales⁷¹. Quizá hayan sido, en ocasiones, variaciones informales del seudorretrato. De hecho, la noción de una sustitución santa por el retrato (un retrato al modo de una santa o ‘retrato a lo divino’) es una larga tradición europea que, a menudo, fusionaba la fisonomía de las mujeres nobles con las cualidades admirables de las santas⁷². Es probable que tales retratos de santos no calcen con el criterio de un retrato a lo divino, que requiere la semejanza fisonómica de su dueña con la santa⁷³. En el mundo andino, este es un rol que podría haber sido conferido no por el artista o mecenas, sino que, por la propia coleccionista, transformando a la santa en un retrato de su propio despertar espiritual⁷⁴.

Conclusión

María Magdalena fue una de las santas más populares, particularmente entre las mujeres, recogidas en los espacios domésticos de Santiago de Chile durante los años 1650-1750. Aprovechando la mutabilidad de las iconografías sensoriales

⁷⁰ “Inventario de bienes de Don Gerónimo Zapata”, ANH, Real Audiencia, vol. 1711, f. 17 recto, 1647?

⁷¹ Un estudio documental por la autora de inventarios producidos en Santiago de 1650-1750 encuentra solo un puñado de retratos femeninos, todos compañeros de retratos masculinos, pero más de 300 pinturas registradas de santas femeninas.

⁷² El “retrato a lo divino” fue desarrollado en una serie de publicaciones por Emilio Orozco Díaz (1942, 1960) en que relacionó una serie de obras zubaranescas a la práctica de combinar las figuras y atributos de santas y los rostros de mujeres de nobleza. Véase también Vincent-Cassy, 2020.

⁷³ Jasienski, 2023, pp. 23-24.

⁷⁴ Véase Jasienski, 2020, p. 14.

de *luxuria* y *vanitas*, así como el deslizamiento entre el retrato y la imagen santa, la Magdalena andina presentó una atractiva interpretación local de la conversión en la que las espectadoras del mundo virreinal andino se habrían imaginado fácilmente a sí mismas⁷⁵. De hecho, la singularidad de Magdalena y sus orígenes aristocráticos le permitieron vestirse elaboradamente y, aun así, parecer santa. Difundida bajo el catolicismo postridentino, la variación andina de la conversión de María Magdalena fue un referente visual por el cual las mujeres de élite podrían relacionarse y, en ocasiones, incluso pueden haber actuado en el entorno doméstico como una forma atractiva de seudorretrato.

Mostrar tal refinamiento dentro del hogar creó un ambiente de nobleza y moralismo frente a vecinos y compañeros. Al transmitir un momento de arrepentimiento, la imagen de la Magdalena vislumbra simultáneamente la opulencia del pasado de esta santa al tiempo que alude al despertar espiritual, enmarcando así una mutabilidad iconográfica que permite al espectador identificarse con uno u otro aspecto de la santa. Ciertamente, la multivalencia de este tema habría sido ambigua: ¿Estas pinturas la celebraban como pecadora antes de su conversión, o como santa después de su conversión? Lo más seguro es que la respuesta dependiera tanto del espectador como del momento.

Bibliografía y fuentes

FUENTES DE ARCHIVO

- ARCHIVO HISTÓRICO DEL ARZOBISPO DE SANTIAGO (AHA), Fondo del Gobierno, vol. 23, n.º 15, Luis Francisco Romero, “Auto sobre la reforma de trajes en las mujeres vivas, y muertas”, Santiago, 20 de febrero de 1715, manuscrito de 3 folios.
- ARCHIVO NACIONAL HISTÓRICO DE CHILE (ANH), Escribanos de Santiago, vol. 205, f. 169 recto, Pedro Vélez, “Inventario de Magdalena Flores”, 1648.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 214, f. 80 recto, Pedro Vélez, “Inventario de bienes de doña Magdalena de Agurto”, 1650.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 339, f. 22 verso, Jerónimo de Ugas, “Inventario de los bienes de Magdalena de Araya. Santiago”, 1674 (¿?).
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 347, f. 273 verso, Matías de Ugas, “Inventario de bienes que quedaron por fin y muerte del Maestro de Campo Diego de Leyva”, 6 de mayo de 1678.

⁷⁵ Este autor desconcierta el comentario de Erik Vandamme respecto a una pintura sobre cobre de la conversión de la Magdalena, “...the painting probably has a didactic intent, though it seems highly unlikely that the observer will be taken by it”, Vandamme, 1992, p. 469. Quizás Vandamme sea representativo de una audiencia masculina desinteresada.

- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 380, f. 192 recto, Francisco Vélez, “Testamento de Francisca Viveros y Molina, sin sucesión”, 1696.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 396, f. 99 recto, Manuel de Cabezón, “Inventario de los bienes que quedaron por fin y muerte del Capitán Jerónimo de la Camara”, 14 de agosto de 1691.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 406, f. 151, Manuel de Cabezón, “Pedro de la Cruz Gutiérrez se obliga a pagar a doña Juana de Frías”, 26 de abril de 1700.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 423 f. 8 recto, Lorenzo García Henríquez, “Inventario de los bienes... de gl don Antonio de Irrarázaval y Andía de la Orden de Alcántara”, 14 de junio de 1688.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 424, f. 50 verso, Juan Don Gómez Gorraiz y Salazar, “Inventario de dote de Ana López Flores”, 8 de noviembre de 1690.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 428, f. 99 verso. Blas de Portal, “Inventario de bienes en el poder de Leonor de Morales, viuda”, 18 de octubre de 1698.
- ANH, Escribanos de Santiago, vol. 431, f. 80 recto, Jerónimo Apello y Novoa, “Inventario de bienes del Capitán Juan de Ugarte Urrispuro”, 23 de febrero de 1699.
- ANH, Real Audiencia vol. 173, f. 9 recto, Manuel Lumbier, 1721, “Inventario de bienes de don José Núñez de la Cantera y doña Andrea González”.
- ANH, Real Audiencia, vol. 1711, f. 17 recto, “Inventario de bienes de Don Capitán Gerónimo Zapata y Mayorga”, 1647?

BIBLIOGRAFÍA

- BOYLE, MARGARET, *Unruly Women: Performance, Penitence, and Punishment in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.
- BURDICK, CATHERINE, “Lo que vio Dombey: las cerámicas perfumadas de las monjas clarisas de Santiago de Chile y su contexto en la Edad Moderna”, en Miguel Donoso Rodríguez (ed.), *Mujer y literatura femenina en la América virreinal*, New York, IDEA/IGAS, 2015, pp. 233-245.
- CAMPAÑA, CLAUDIA E ISABEL CRUZ DE AMENÁBAR, *Arte, fe y devoción*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2014.
- CINCINNATI ART MUSEUM, *Cincinnati Art Museum Collections Highlights*, Londres, D. Giles, 2008.
- CORBIN, ALAIN, “Charting the Cultural History of the Senses”, en David Howes (ed.), *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, Oxford y Nueva York, Bloomsbury, 2005, pp. 128-139.
- CROISSET, JEAN, *El año cristiano: Ejercicios devotos para todos los días del año*, tomo VII, París, Librería de Rosa y Bouret, 1864.
- CRUZ DE AMENÁBAR, ISABEL, ALEXANDRINE DE LA TAILLE-TRÉTINVILLE Y ALEJANDRA FUENTES GONZÁLEZ, *Cerámica perfumada de las monjas Clarisas: Desde Chile al mundo: Oficio, terapéutica y consumo, siglos XVI-XX*, Santiago, Ediciones UC, 2018.
- CRUZ DE AMENÁBAR, ISABEL, *Arte y sociedad en Chile 1550-1650*, Santiago, Ediciones UC, 1986.

- CUMMINGS, FREDERICK, “The Meaning of Caravaggio’s ‘Conversion of the Magdalen’”, *The Burlington Magazine*, vol. 116, n.º 859, Londres, 1974, pp. 572-583.
- CHILTON, BRUCE, *Mary Magdalene: A Biography*, New York, Doubleday, 2005.
- DE JONGH, EDDY, “Pearls of Virtue and Pearls of Vice”, *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, vol. 8, n.º 2, Utrecht, 1975-1976, pp. 69-97.
- DE KLERCK, BRAM, “Mary Magdalene’s Conversion in Renaissance Painting and Medieval Sacred Drama”, en André Lardinois, Sophie Levie, Hans Hoeken y Christoph Lüthy (eds.), *Texts, Transmissions, Receptions: Modern Approaches to Narratives*, Leiden y Boston, Brill, 2015, pp. 176-193.
- EADE, JANE, “Reflections on a Glass *Madeleine Pénitente*”, en Michelle Erhardt y Amy Morris (eds.), *Mary Magdelene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden, Brill, 2012, pp. 315-337.
- ENGEL, EMILY, *Pictured Politics: Visualizing Colonial History in South American Portraiture Collections*, Austin, University of Texas Press, 2020.
- GARRARD, MARY D., *Artemisia Gentileschi Around 1622: The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley, University of California Press, 2001.
- GISBERT, TERESA, *El paraíso de los pájaros parlantes: La imagen del otro en la cultura andina*, La Paz, Plural Editores, [1999] 2008.
- HALL, MARCIA B., “Introduction”, en Marcia B. Hall y Tracy E. Cooper (eds.), *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 1-20.
- HASKINS, SUSAN, *Mary Magdalen, Myth and Metaphor*, Londres, Harper Collins Publishers, 1993.
- HAUGHTEN, MIRIAM, MARY MCAULIFFE Y EMILIE PINE, *Legacies of the Magdalen Laundries*, Manchester, Manchester University Press, 2021.
- HOFFACKER, JAYNA, “The Uncontainable Sexuality of a Penitent Woman: the Magdalene between Baroque and Contemporary Art”, en Edmondo F. Lupieri (ed.), *Mary Magdalene from the New Testament to the New Age and Beyond*, Leiden y Boston, Brill, 2019, pp. 277-293.
- HYMAN, AARON, *Rubens in Repeat: The Logic of the Copy in Colonial Latin America*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2021.
- JANSEN, KATHERINE LUDWIG, *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- JASIENSKI, ADAM, “Converting Portraits: Repainting as Art Making in the Early Modern Hispanic World”, *The Art Bulletin*, vol. 102, n.º 1, Philadelphia, 2020, pp. 7-30.
- JASIENSKI, ADAM, *Praying to Portraits: Audience, Identity, and the Inquisition in the Early Modern Hispanic World*, Pennsylvania, University Park, Pennsylvania State University Press, 2023.
- JOLLY, PENNY HOWELL, *Picturing the “Pregnant” Magdalene in Northern Art, 1430-1550: Addressing and Undressing the Sinner-Saint*, Burlington, Vermont, Ashgate, 2014.
- KORTADI OLANO, EDORTA, “‘La Magdalena despojándose de sus vestiduras’, Escuela de Tintoretto. S.XVI. Pinacoteca del Museo de San Telmo. Donostia-San Sebastián”,

- Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, tomo 2, n.º 64, Donostia-San Sebastián, 2008, pp. 743-750.
- LEZOTTE, ANNETTE, “Mary Magdalena and the Iconography of Domesticity”, en Michelle Erhardt y Amy Morris (eds.), *Mary Magdalene, Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden y Boston, Brill, 2012, pp. 383-397.
- LUCIE-SMITH, EDWARD, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*, Londres y Nueva York, Thames and Hudson, 1984.
- MAISCH, INGRID, *Mary Magdalene: The Image of a Woman through the Centuries*, Collegeville, Minnesota, The Liturgical Press, 1998.
- MÁLON DE CHAIDE, PEDRO, *Libro de la conversión de la Magdalena: en que se ponen los tres estados que tuvo de pecadora*, Barcelona, Hubert Gotard, 1588.
- MAZO KARRAS, RUTH, “Holy Harlots: Prostitute Saints in Medieval Legend”, *Journal of the History of Sexuality*, vol. 1, n.º 1, Austin, 1990, pp. 3-32.
- MESA, JOSÉ DE Y TERESA GISBERT, *La pintura en los museos de Bolivia*, La Paz, Editorial Los Amigos del Libro, 1991.
- MURÚA R., MACARENA, “Manos de monja. El secreto del perfume”, en Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, *Cerámica policromada metropolitana: Tradición e identidad*, Santiago, 2010, pp. 12-27.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, “Para la interpretación de un tema de la pintura de Zurbarán”, *Arte español*, n.º 4, Madrid, 1942, pp. 3-5.
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Manierismo y barroco*, Madrid, Ediciones Cátedra, [1960] 1988.
- PETRICK, VICKI-MARIE, “Delving into the Magdalene’s vase: the ointment jar from the Middle Ages to Early Modernity”, *Medievalista Online*, n.º 31, Barcelona, 2022, pp. 235-290.
- RIBADENEIRA, PEDRO DE, *Flos sanctorum, libro de las vidas de los Santos*, Madrid, Luis Sánchez, 1616.
- RICE, ROBIN ANN, “Recogimientos femeninos en la Nueva España y su papel como cárceles para mujeres marginadas”, *Edad de Oro*, n.º 38, Madrid, 2019, pp. 235-248.
- SAUERLÄNDER, WILLIBALD, *The Catholic Rubens: Saints and Martyrs*, traductor David Dollenmayer, Los Angeles, Getty Publications, 2014.
- SCHENONE, HÉCTOR H., *Los Santos*, tomo II, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.
- STASTNY MOSBERG, FRANCISCO, “La presencia de Rubens en la pintura colonial”, *Revista peruana de cultura*, n.º 4, Lima, 1965, pp. 5-35.
- STRATTON-PRUITT, SUZANNE (ed.), *The Virgin, Saints, and Angels: South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Milan, Skira, Stanford, Stanford University Press, 2006.
- STRATTON-PRUITT, SUZANNE, “Paintings in the Home in Spanish Colonial America”, en Richard Aste (ed.), *Behind Closed Doors: Art in the Spanish American Home, 1492-1898*, Nueva York, Brooklyn Museum y The Monacelli Press, 2013, pp. 105-130.

- VANDAMME, ERIK, “Saint Mary Magdalen”, en Cateau Robberechts *et al.* (eds.), *America: Bride of the Sun, 500 years Latin America and the Low Countries*, Gent, Imschoot, 1992, p. 469.
- VILLEGAS, ALONSO DE, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos, de Iesu Christo, Dios señor nuestro, y todos los santos*, Toledo, Casa de Blas de Robles y Juan Rodríguez, 1582.
- VINCENT-CASSY, CÉCILE, “El retrato a lo divino: intención y realces de una forma híbrida”, *e-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n.º 35, París, 2020, pp. 1-26.
- VILLEGHE, HANS Y LUDWIG BURCHARD, *Saints (II), Corpus Rubenianum*, parte 6, vol. 2, Londres y Nueva York, Phaidon, 1982.
- VORAGINE, JACOBUS DE, *The Golden Legend or Lives of the Saints*, 7 tomos, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., [1275] 1900.

