

SIETE DEMONIOS PARA UN CUERPO: MUJER, PENITENCIA Y CULPA EN UNA OBRA DE ANTONIO BERMEJO¹
Lic. Natalia Fortuny (FSOC-UBA / CONICET)

La obra

Muy sospechosa la oración, que no está acompañada de la penitencia, así es muy sospechosa la azucena de la castidad, que no está coronada de espinas.
Juan de Ribero, *El Teatro del Desengaño*

La obra *Santa María Magdalena Penitente* es un óleo del potosino Antonio Bermejo o Mermejo, pintado en Lima en 1623. Siracusano (2005) inscribe a Bermejo en la "tradición manierista que lo emparenta con los primeros italianos arribados al Virreinato del Perú, como Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio", y Schenone (1950) lo llama "...un maestro formado en los talleres del Bajo Renacimiento". La obra, tardomanierista, corresponde a la Escuela Limeña², con gran influencia flamenca, y está inspirada en un grabado de origen germano. Por su forma y tamaño, se cree que pudo haber estado destinada a un retablo.

En el cuadro se ve la figura de María Magdalena en primer plano a la derecha del eje vertical: una mujer semihincada que, con el cuerpo contorsionado, se flagela. De rodillas sobre una estera, reza frente a un crucifijo, gira su torso hacia el fondo y sostiene con su mano derecha una disciplina de cadenas. El cabello es rojizo, peinado al medio, cae en grandes bucles por sobre sus hombros, pecho y espalda, y llega al suelo. La Santa tiene el torso y los brazos desnudos, con el izquierdo flexionado sobre su cuerpo para cubrir parte de los senos. De la cintura para abajo está cubierta por la falda de una túnica amarilla. La pierna derecha, flexionada por sobre la izquierda, se percibe por debajo de la túnica, asomando medio pie desnudo, no lejos de un frasco de unguento. La escena transcurre sobre un suelo rocoso, a la entrada de una cueva en la ladera de una montaña. Junto a la entrada hay un altar armado sobre una roca plana cubierta por un paño, donde se apoyan una calavera y, sobre un tronco, un crucifijo con la imagen de Cristo. La roca que sirve de entrada a la cueva, corta la escena en diagonal: la mitad izquierda de la figura, al fondo, está ocupada por un paisaje bajo en perspectiva aérea, con bosques, montañas, un lago en el que nadan cisnes y un cielo en azules y blancos. Por último, abajo a la derecha, en primer plano sobre una roca y hiedras, hay una cartela donde se lee "+ Antonio Bermejo / *Taceat in enim* / Año 1623". El marco es dorado, hecho en madera, y la pintura se encuentra hoy en el primer piso del Palacio Noel, actual Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

Serge Gruzinski considera a las pinturas como conjuntos de glifos, de signos posibles de desentrañar (en una "trama densa", para usar palabras de Clifford Geertz). Roger Chartier (1996), por su parte, sostiene que "las obras, en efecto, no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción, entre las formas y los motivos que les dan su estructura y las competencias y expectativas de los públicos que se adueñan de ellas." Por último, Severo Sarduy considera que en el barroco lo que prevalece es la antítesis, la forma de la elipsis (bifocal), en lugar de un centro único y unívoco³.

En este marco, el propósito de este trabajo es rodear el cuadro a partir de distintas herramientas teóricas y diferentes enfoques, haciendo prevalecer la multiplicidad de miradas para indagar algunos de los temas que conformaron el arte virreinal andino.

¹ Este texto, con mínimos cambios, fue presentado como trabajo final para la materia "Arte argentino y latinoamericano I", dictada por la Dra. Gabriela Siracusano, en el marco de la Maestría de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES/UNSAM).

² La Escuela Limeña se caracterizó por sus talleres con gremios, de estructura más cerrada que otros (por ejemplo, diferente de los talleres familiares y multitudinarios de la Escuela Cuzqueña).

³ "Si el Santo Sudario corrobora, en su organización significativa, la forma de la expresión barroco y el lugar de su aparición, de ese surgimiento queda otra marca, no menos estructural: residuo de significado, vestigio puramente maquinal, sin vínculo asignable con su referente, vaciado: en la poesía barroca, las palabras que designan los materiales canónicos de la orfebrería no funcionan como signos plenos, sino, en un sistema formalizado de oposiciones binarias —la antítesis es la figura central del barroco—, como "marcadores" afectados de un signo positivo o negativo, es decir, como puras valencias." (Sarduy, 1987).

¿Quién fue María Magdalena?

“Después de esto, Jesús estuvo recorriendo los pueblos y las aldeas, proclamando las buenas nuevas del reino de Dios. Lo acompañaban los doce, y también algunas mujeres que habían sido sanadas de espíritus malignos y de enfermedades:
María, a la que llamaban Magdalena, y de la que habían salido siete demonios...”
Lucas 8:1-2

Hay un consenso extendido en creer que la figura de María Magdalena condensa y confunde tres personajes bíblicos⁴ (Hall, 1979; Schenone, 1992; Siracusano, 2003).

En primer lugar, María de Magdala (de ahí, Magdalena), que aparece con nombre completo en varias escenas evangélicas: es una de las primeras mujeres que acompañan a Jesús (Mt 27, 56; Mc 15, 47; Lc 8, 2); está presente durante la Pasión (Mc 15, 40) y al pie de la cruz con la Madre de Jesús (Jn 19, 25); observa cómo sepultan al Señor (Mc 15, 47); llega antes que Pedro y que Juan al sepulcro, en la mañana de la Pascua (Jn 20, 1-2); es la primera a quien se aparece Jesús resucitado (Mt 28, 1-10; Mc 16, 9; Jn 20, 14); es enviada a ser apóstol de los apóstoles (Jn 20, 18). Tanto Marcos como Lucas dicen que Jesús expulsó de ella “siete demonios” (Lc 8, 2; Mc 16, 9).

En segundo lugar, María de Betania, quien es hermana de Marta y de Lázaro y aparece en el episodio de la resurrección de su hermano (Jn 11); derrama perfume sobre el Señor y le seca los pies con sus cabellos (Jn 11, 1; 12, 3); escucha al Señor sentada a sus pies y se lleva “la mejor parte” mientras su hermana trabaja (Lc 10, 38-42).

Finalmente, el tercer personaje que conforma la figura de la Magdalena es la pecadora anónima que unge los pies de Jesús en casa de Simón el Fariseo en Galilea (Lc 7, 36-50).

En Occidente se produce la unificación de estas tres mujeres principalmente a partir de *La Leyenda Dorada (Legenda Aurea)* de Jacopo da Voragine, que alrededor del 1260 compiló una colección de hagiografías (recogiendo historias en circulación desde siglos anteriores, entre ellas la vida de otra penitente, María Egipciaca, cuya biografía también se confundió con la de Magdalena). Estas versiones sostienen que María Magdalena fue llevada por la Providencia hacia Marsella, junto con otros allegados a Jesús, y una vez allí caminó sola hacia el desierto, donde habitó la cueva de Saint-Baume por más de 30 años, siendo llevada al cielo por los ángeles en las horas canónicas, y alimentada con manjares celestiales. En ese sitio ocurren su arrepentimiento y su penitencia, las virtudes propias de esta santa. Y este es el momento que elige retratar Bermejo: la Magdalena infligiéndose penitencia en la soledad de la cueva, en contacto permanente con el Señor.

María en América

“La virgen María y el apóstol Santiago, símbolos máximos de la conquista española...”
Mujica Pinilla (2002)

Uno de los símbolos que más predicamento tuvo en América tras la conquista fue la imagen de la Virgen María. De presencia incluso más extendida que Cristo en representaciones y oraciones, la Inmaculada fue pronto considerada una abogada entre Dios y los pueblos indígenas. Así, por ejemplo, la aparición de Santa Rosa de Lima reforzará la idea de que Dios tiene sus ojos puestos en el ‘Nuevo Mundo’. En términos políticos, las apariciones marianas legitimarán la conquista, la evangelización y -especialmente- los reclamos de autogestión de las órdenes religiosas instaladas en América (por ej., de los jesuitas, quienes pugnaban por un ‘mundo americano’, e independiente de los mandatos europeos). La Virgen María también fue prontamente identificada con algunas deidades indígenas: la carga sagrada de cerros y otras huacas fue en muchas ocasiones fusionada con la imagen mariana en lienzos y frescos (*cf.*, la Virgen de Potosí y sus alegorías). Asimismo, fue una de las banderas criollistas de la Independencia, y sus apariciones fueron consideradas una toma de partido a favor de los americanos, frente a los españoles.

⁴ ¿Será alocado ver en esta confusión un reflejo inexacto y poético de la Trinidad celestial?

El canon postridentino: Contrarreforma y utilización de las imágenes

“Mas como Dios, abundante en su misericordia, conoció nuestra debilidad; estableció también remedio para la vida de aquellos que después se entregasen a la servidumbre del pecado, y al poder o esclavitud del demonio; es a saber, el sacramento de la Penitencia, por cuyo medio se aplica a los que pecan después del Bautismo el beneficio de la muerte de Cristo.

CAP. I. “De la necesidad e institución del sacramento de la Penitencia”
DOCTRINA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO DE LA PENITENCIA
SESIÓN XIV (la IV celebrada en tiempo del sumo Pontífice Julio III)
25 de noviembre de 1551
CONCILIO DE TRENTO

Como reacción a la Reforma de Martín Lutero, para frenar el avance de la doctrina protestante y para reacomodarse en el nuevo escenario capaz de debilitarla, la Iglesia Católica inicia su Contrarreforma a mediados del siglo XVI. Entre los años 1545-1563 se desarrolla el Concilio de Trento, y más tarde sus versiones americanas: los Concilios Limenses (en especial el III Limense, de 1582-1583)⁵.

De esta manera, los Concilios promueven la discusión acerca de la relación entre imágenes y dogma, y oponen a la iconoclasia protestante la legitimidad de la exposición y de la veneración de las imágenes en lugares de culto. La Iglesia intentará encontrar las imágenes más eficaces para la divulgación de su doctrina, instaurará catecismos pictográficos y entenderá que las apoyaturas visuales en sermones y oraciones colaboran para el convencimiento de los hombres del Nuevo Mundo. Toda una pintura cercana al ‘evangelio visual’ y las enseñanzas por contemplación nacerá y se desarrollará en estos siglos⁶.

Las representaciones visuales para el proceso de evangelización americana se servirán de la riquísima circulación de imágenes europeas, especialmente a partir de grabados, como en el caso de la presente obra de Bermejo. Las reproducciones serán una de las principales –y casi instantáneas– vías de transmisión de modelos iconográficos de Europa hacia América (y, por supuesto, impondrán formas y temas)⁷. Asimismo, tuvieron amplia divulgación en territorio americano los tratados sobre iconología e iconografía cristiana. Según afirma Delenda (2001), “en 1633, el pintor Vicente Carducho define las reglas del arte cristiano en unos eruditos *Dialogos de la Pintura* y su coetáneo, Francisco Pacheco, utiliza los textos de Baronius, de Molanus y de su compatriota el jesuita Ribadeneira (el «Voragine de la Contre-Réforme», autor fecundo de *Flos sanctorum*) en su *Arte de la Pintura* (Sevilla, 1649) que abunda en preciosas indicaciones para la representación de personajes divinos y de santos. [...] La abundancia de estos tratados de iconología varias veces reeditados y sus traducciones en todos los idiomas europeos, prueban que formaban parte de la cultura de los artistas así como de la de su clientela.”

Estas imágenes didácticas que, en términos bourdeanos, instauran formas de dominación simbólica, se vuelven transmisoras de creencias e intentan imponer significaciones unívocas (frente a la complejidad del mundo indígena, contradictorio, múltiple y diverso, es decir, inaceptable a los ojos católicos)⁸. En palabras de Siracusano (2005): “Representar y conmovir. Ver y evocar. Dos momentos de una misma operación simbólica en que las imágenes religiosas desplegaban todos los recursos disponibles para lograr el efecto deseado: ‘mover el ánimo de los fieles’. Con las representación de [...] halos luminosos y refulgentes, con resplandores, con tornasoles e iridiscencias...” En este cuadro, por ejemplo, el brillo del

⁵ “Por un lado, están las dimensiones sociopolíticas del proyecto evangelizador de los Andes, por otro lado, el establecimiento de las instituciones católicas, sobre todo a partir de las reformas del virrey Toledo, del III Concilio Limense y de la presencia de la Compañía de Jesús en el Virreinato Peruano. Lo que viene después en el siglo XVII es la consecuencia de esos tres factores, íntimamente relacionados” (Urbano, 1993).

⁶ Hans Belting (2006) también refiere que la ‘colonización de la imaginación’ de los indios por los españoles se ha dado a partir de los medios usados para representar (por ejemplo, pintura sobre tela), diferentes a los usados por los pueblos americanos antes de la conquista.

⁷ Estabridis (2002) explica el alto nivel de los pintores limeños dentro del barroco, observando en las primeras décadas del siglo XVII “la influencia de los manieristas italianos a través de los llamados manieristas tardíos, quienes además reciben la influencia de los manieristas de Amberes a través de los grabados y del incipiente barroquismo de la pintura española enviada desde la metrópoli”. Estabridis coloca a Antonio Bermejo en esta línea.

⁸ A diferencia de los ídolos americanos, el poder de las imágenes de modelo europeo residía en lo que *representaban*, nunca en lo que *eran*. Primaba su dimensión transitiva, y no la reflexiva (como sí ocurría con las huacas). (Mitchell, 1986; Siracusano, 2005) En otras palabras, la devoción de los creyentes debía dirigirse a los santos, *mediante* los cuadros, y no a sus representaciones.

oropimente del amarillo del manto de Santa Magdalena podría convocar representaciones asociadas a las ideas de sol e Inca.

Como sostiene Mujica Pinilla (2002), “que la Iglesia en el Nuevo Mundo empleó las artes plásticas como un *ars memorativa* no hay duda. La teología barroca del icono partía de la teoría aristotélica -cristianizada- de la percepción y el conocimiento: ‘lo que el sentido percibe, la imaginación representa, la cognición forma, el ingenio investiga, la razón juzga, la memoria conserva, la inteligencia capta y conduce a la contemplación’.” Sin embargo, el mismo autor cree que “un símbolo podía arrojar múltiples significados, y, mientras la Iglesia expresara sus verdades eternas en imágenes plásticas –método infalible de catequesis-, no había garantías de que éstas fueran siempre interpretadas o empleadas según los dictámenes del Concilio de Trento” (Mujica Pinilla, 2002). Esta indeterminación última propia de lo visual, que a los ojos de los religiosos podría parecer una debilidad, constituye precisamente su riqueza y abre a las diferentes lecturas posibles.

Una de las principales discusiones trentinas se dio alrededor de los Sacramentos. Mientras los protestantes sólo reconocían dos, el Bautismo y la Comunión, los católicos creían en siete, sumando a los dos anteriores los de Confirmación, Penitencia, Extremaunción, Orden Sagrada y Matrimonio. Así, el sacramento de la Penitencia es uno de los principales puntos en discusión –e imposición⁹- durante los años en que se desarrolla la obra de Bermejo en Perú, cuya Magdalena se incluye en una serie de Marías Magdalenas pintadas en el marco de la teología postridentina¹⁰. “Evidentemente, no se trata de una creación original pues responde a todos los cánones de representación postridentina: la flagelación como penitencia ante un crucifijo, la semidesnudez, la estera como única posesión, la calavera como símbolo de la vanidad del mundo y la belleza física, a pesar del paso de los años y la vida de ermitaña, como espejo de la pureza de su alma.” (Siracusano, 2003)¹¹.

La importancia dada luego de Trento a la figura de Magdalena habla asimismo del lugar -simbólico y real- de la mujer en la sociedad de entonces. Según sostiene Janés (2001), “el arquetipo femenino a partir de la Contrarreforma se aparta de la idílica Diana para convertirse en pastora desengañada o ‘perfecta casada’, sustituyéndose además el modelo de Venus por el de la Magdalena penitente”. Se abre aquí uno de los puntos principales del presente trabajo, que será desarrollado en los apartados siguientes.

Cuerpos de mujer

“Amplius lava me ab iniquitate mea: et a peccato meo munda me”.
Salmo 51

Magdalena tiene un cuerpo múltiple: no sólo porque está conformada por tres cuerpos - porque su historia combina tres mujeres en una-, sino fundamentalmente porque, como la mayoría de las imágenes del mundo barroco, anuda múltiples significaciones del sujeto y su mundo histórico alrededor de la representación de un cuerpo.

Además, en palabras de Pierre Bourdieu (1991), “en el cuerpo se hace lo social”, por lo que a partir de estas representaciones corporales se tendrá un acceso –aunque de soslayo, por supuesto- al mundo de la América Virreinal en el siglo XVII y al lugar que en él ocupa el cuerpo femenino. Como sostiene Borja Gómez (2002), “el cuerpo, individual o social, era básicamente un cuerpo moral que representaba los sentimientos del barroco, emitidos a través de imágenes dirigidas a los sentidos”.

En este apartado se recorrerán algunas particularidades del cuerpo penitente de Santa María Magdalena representado en el lienzo de Bermejo, a partir de relacionarlo con una serie de conceptos ordenadores (de su uso, consumo, significaciones, etc.): el cuerpo como objeto, su relación con el poder, el cuerpo como ser culpable, la enfermedad y el cuerpo como *memento mori*. Esta división, por supuesto, es hecha sólo a fines analíticos, ya que estos

⁹ “La Iglesia de la Contrarreforma exaltó el sacramento más combatido por los reformados: la Confesión, presentando personajes destacados por su conciencia del pecado y por las prácticas penitenciales para borrar su efecto.” (Sebastián, 1990).

¹⁰ Tanto en Europa como en América. Por nombrar sólo algunos de los pintores que han pintado a la Magdalena en estos siglos: Leonardo Da Vinci, Juan Carreño Miranda, El Greco, Donatello, Artemisia Gentileschi, Abraham Janssens, Caravaggio, Georges de La Tour, Piero di Cosimo, Domenico Piola, Tiziano, Simon Vouet, Charles Le Brun, Philippe de Champaigne, Jan Brueghel el joven, Anton van Dyck, Giovanni Pietro, Luca Giordano, José de Ribera, Francisco de Zurbarán, Alonso del Arco, Juan de Valdés Leal, Bartolomé Esteban Murillo, Gregorio Vásquez, Francisco de Herrera.

¹¹ Otros penitentes muy representados durante la Contrarreforma fueron Santa María Egipcíaca (meretriz de Alejandría), San Juan Nepomuceno y San Jerónimo.

conceptos y muchos otros conviven de manera entrelazada en la obra, y difícilmente puedan comprenderse unos sin los otros.

Uno. Cuerpo / Objeto

María Magdalena, en el cuadro de Bermejo, ofrece sus pechos en semidesnudez, apenas cubiertos con un brazo, de frente al espectador, mientras su mirada se vuelve de costado. Su cuerpo es *algo*: para ver, para desear, para descubrir (descubrir su brazo, desnudarla), para disciplinar.

John Berger, en uno de sus ensayos del libro *Modos de Ver* (2000), investiga la posición de la mujer en la historia del arte (puntualmente, en la pintura al óleo) y advierte una constante: la mujer ha sido siempre objeto y nunca sujeto. Justamente el género donde esto se hace evidente es el del 'desnudo'. Diferente de la 'desnudez', que supone un acto o una experiencia, el 'desnudo' pictórico pone al cuerpo -femenino- como objeto. Sostiene Berger (2000) que "para que un cuerpo desnudo se convierta en 'un desnudo' es preciso que se le vea como un objeto. (Y el verlo como un objeto estimula el usarlo como un objeto.) La desnudez se revela a sí misma. El desnudo se exhibe." Esta exhibición, esta cosificación del cuerpo de la mujer¹² necesita obligadamente de su contrapartida: el hombre, el sujeto masculino mirante –ya que sí puede investir este rol-. "En general, la pintura al óleo del desnudo europeo nunca presenta al protagonista principal, que es el espectador que hay ante el cuadro, espectador que se supone masculino. Todo va dirigido a él. Todo debe parecer un mero resultado de su presencia allí. Por él asumen las figuras su desnudez. Pero él es, por definición, un extraño que aún conserva sus ropas" (Berger, 2000). De hecho, la mayoría de las veces la potencia sexual (que podría estar dada, por ejemplo, por la presencia de vello púbico, a menudo ausente en estos cuerpos desnudos) es llevada al mínimo en el caso de la mujer representada, obligada al lugar de lo deseable, nunca del deseante: "Las mujeres han de alimentar un apetito, no tener sus propios apetitos" (Berger, 2000). Y el sujeto deseante está una vez más fuera del cuadro: el auténtico amante es el espectador-propietario, que posee ese rico objeto (la tela, pero también el cuerpo femenino, al que posee con su mirada). "Casi toda la imaginación sexual europea posterior al Renacimiento es frontal –literal o metafóricamente- porque el protagonista sexual es el espectador-propietario que la mira" (Berger, 2000). Esta división ideal entre, por un lado, el hombre –artista, pensador, mecenas, propietario-, y por otro, la mujer –objeto o abstracción-, a pesar de haberse quebrado en varios ejemplos particulares (el primero de ellos, la *Olimpia* de Manet), continúa según Berger instalado en el modo de ver a la mujer en nuestro tiempo, especialmente en publicidades y otros usos de la imagen femenina.

En su texto sobre la imagen, el medio y el cuerpo, Hans Belting trabaja fundamentalmente el cuerpo de la recepción, el cuerpo del espectador, del que mira: "los cuerpos controlan el flujo de imágenes y las someten a proyección, memoria, simpatía y aversión, incorporándolas de este modo a través de un sistema individual de imaginación" (Belting, 2006). Aunque podría discutirse ampliamente la idea de 'sistema *individual* de imaginación' (desde teorías tan diversas como las de Castoriadis, Bourdieu, Althusser, etc.), es interesante pensar quiénes eran estos cuerpos videntes, ya no visibles como el de la Magdalena (cuerpo pintado ofrecido), sino invisibles y vestidos, fuera del cuadro, y de qué manera estos lienzos construyen significaciones ordenadoras de una realidad –en palabras de Castoriadis (1993), "del magma de significaciones imaginarias sociales"-. Es decir, en qué grado colaboran para establecer lo posible y lo no-posible en ese mundo, por ejemplo, para el 'ser mujer'.

Dentro de los estudios de género, voces como la de Griselda Pollock (1987) sostienen la idea de un "cuerpo de la mujer, colonizado, apropiado, mistificado, definido por la fantasía del hombre". Esta fantasía, en el caso de este cuadro, pintada *por* y *para* solaz de los hombres. Fantasía de índole eminentemente sexual, que es sostenida, permitida y ocultada en el caso de la Magdalena bajo la forma del éxtasis místico. Este personaje no es sólo perfecta imagen de penitencia, sino modelo de Santa en éxtasis: su dolor y arrepentimiento y su inmenso amor por Jesús permiten representarla arrebatada de ardor divino. El amor carnal de la prostituta de Magdala se trueca por el amor divino de la Penitente del desierto. Dice Bataille (1997) que "es

¹² La conversión del cuerpo de la mujer en objeto puede verse en otros pasajes de la vida de Magdalena, especialmente, cuando le seca los pies a Cristo con sus propios cabellos, después de haberlos enjuagado con sus lágrimas. Aquí el cuerpo es objeto en términos barthesianos, ya que es un útil funcional, 'sirve para'.

posible que la experiencia erótica esté cercana a la santidad. [...] Ambas experiencias tienen, tanto una como la otra, una intensidad extrema.”

En este sentido, la imagen patética de Magdalena (pletórica de *pathos*), su ‘agonía erótica’ en la penitencia, es concluyente.

Dos. Cuerpo / Poder

En sintonía con lo anterior, surge otra relación: la que hay entre los cuerpos y el poder, ampliamente investigada por Michel Foucault a lo largo de su obra. Este pensador no cree que las relaciones de poder estén en posición de exterioridad respecto de otros tipos de relaciones (económicas, sexuales), sino que son inmanentes a ellas. Así, el cuadro de la Magdalena se inscribe también en una extensa cadena de discursos, saberes y poderes, propios del mundo al que pertenece (y que ayuda a crear y sostener desde su representación). “Así, en lo que concierne a la penitencia, se subraya siempre que el cristianismo sanciona en ella la sexualidad, no autorizando así algunas formas, y castigando todas las otras. Pero es preciso señalar también, creo yo, que en el corazón de la penitencia cristiana, existe la confesión, y en consecuencia la declaración de las faltas, el examen de conciencia, y mediante esto toda una producción de saber y de discursos sobre el sexo que tuvieron una serie de efectos teóricos (por ejemplo, el gran análisis de la concupiscencia en el siglo XVII) y efectos prácticos (una pedagogía de la sexualidad que ha sido laicizada y medicalizada a continuación).[...] Si el poder hace blanco en el cuerpo no es porque haya sido con anterioridad interiorizado en la conciencia de las gentes. Existe una red de bio-poder, de somato-poder que es al mismo tiempo una red a partir de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior de la cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez.” (Foucault, 1994)

En la herencia foucaultiana, Pollock ha trabajado el lugar posible -o no- para la mujer como artista en la historia del arte de los últimos siglos, teniendo siempre presente que la ‘Historia del Arte’ como forma de conocimiento es también una articulación del poder. El desplazamiento ideológico de la creatividad hacia el universo exclusivamente masculino es otra de las operaciones rastreables aquí. “La feminidad se presenta como atada a la naturaleza misma del cuerpo de la mujer. Hemos sugerido, al contrario, que es una categoría del discurso, una necesidad ideológica que sirve como garantía de dominación de los hombres burgueses, en la vida pública y las instituciones políticas. [...] Por esta razón, estas obras no son pinturas, son sistemas semióticos muy complejos que rehúyen las tradiciones relacionadas con el arte y su bagaje ideológico masculino. Intentan también atar todas las divisiones ideológicas entre, por un lado, el arte, lo grandioso, lo sublime, el genio, el hombre, y del otro, lo popular, lo insignificante, lo decorativo, lo sentimental, la feminidad.” (Pollock, 1994). Así, el estereotipo femenino al que pertenece y repite este cuadro, devela un poder -discursivo- que niega el lugar de la mujer como sujeto operante-pintor, y la vuelve objeto de contemplación.

Tres. Cuerpo / Culpable

La figura de María Magdalena es, por antonomasia, la imagen de la penitencia. Se cree que dedicó más de tres décadas a la autoflagelación y la contemplación en la soledad de la cueva, y abundan las representaciones de estos momentos. Así, su imagen conforma un sólido mandamiento visual: el de los castigos corporales al cuerpo rebelde¹³. Las disciplinas que sostiene en la mano van a ordenar su cuerpo desnudo, *indisciplinado*, aunque ahora ya sumiso.

Al referirse a esta obra, Siracusano (2003) sigue a Gabriela Braccio en su hipótesis de que “la santidad de las mujeres plantea problemas específicos. Considerada por el cristianismo como un símbolo de la existencia carnal, la mujer solo conquistará la santidad luchando contra el propio cuerpo”. La mujer es culpable desde los tiempos de Eva, quien cayó en la tentación – de la carne- e hizo caer al hombre con ella. La mujer es transmisora del mal. De este modo, la vergüenza cubre a la mujer desde el nacimiento y cuando ella se descubra, cuando descubra su cuerpo pecador, será sólo para redimirse de esa culpa original, como en esta representación pictórica.

Entonces, el único camino a la gloria posible para una mujer es el martirio. Tener un cuerpo -desnudo- es ser culpable (el cuerpo es el territorio donde actúan las tentaciones demoníacas), y este cuerpo culpable debe ser ejemplo al desnudo.

¹³ Cf. también la flagelación a imágenes de bulto durante ciertas procesiones, en el barroco peruano.

Magdalena está además desnuda, no sólo frente al espectador, que la contempla desde fuera vestido, sino también como espejo de una de las figuras centrales de la religión cristiana: la Virgen María. Todas las advocaciones marianas están vestidas, y es justamente la diferencia en los atributos de sus vestimentas lo que marca las diferencias entre unas y otras Marías. En este punto Magdalena se construye entonces como una *otra*, como la no-*virgen*¹⁴, la pecadora, la que comercia con su cuerpo como con una mercancía (como se comercia una tela), la prostituta arrepentida que debe ser castigada. Y qué mejor que el castigo provenga de la propia mano, según la religión que estaba siendo diseminada por América.

De acuerdo a Gisbert (1999), en las pinturas americanas del Antiguo Testamento, María reemplaza a la mujer del Apocalipsis, una visión traída por los conquistadores y transmitida a los indios a través del arte. Según la Biblia: "Una gran señal fue vista en el cielo: una mujer vestida de sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas, la cual llevaba un hijo en su seno" (Apoc 12, 1-2). Esta vestimenta de sol puede relacionarse con el manto de la Magdalena, con el oropimente del amarillo de la falda, que la acerca a la Virgen María, pero la deja sin embargo semidesnuda, avergonzada y arrepentida.

Cuatro. Cuerpo / Enfermo

Como apéndice de aquel 'cuerpo culpable', puede hablarse brevemente de una clase de corporalidad que se relaciona con estos modelos penitenciales de los teólogos contrarreformistas: el cuerpo enfermo. Borja Gómez (2002) sostiene, en este sentido, que "las fronteras del cuerpo solían ser fluidas, y uno de los elementos que permiten ver la relación que se establecían en relación a la articulación entre el cuerpo y el alma, era la enfermedad, la mortificación y la penitencia. Se trataba de tres vehículos distintos para establecer las armoniosas relaciones o los procesos de purificación."

El cuerpo de una prostituta era, en tiempos del cuadro analizado, un cuerpo fuertemente marcado por enfermedades ligadas a su profesión¹⁵: la marca más llamativa era la falta de la nariz, producto de la sífilis (que también provocaba, en un estadio anterior de la enfermedad, severas marcas en la piel y caída del pelo, entre otros). García Verdugo (1994) sostiene que "entre la segunda mitad del siglo XVI y el siglo XVII la presencia de la sífilis en España había alcanzado proporciones epidémicas". Esta enfermedad, llamada el 'mal francés', ocupa asimismo numerosas páginas de la literatura española del siglo de oro, obras que sin duda tendrían cierta circulación en América.

Sin embargo, Magdalena, gracias a su arrepentimiento y a su amor incondicional por el Señor, a su soledad y penitencia, a su entrega, conserva un cuerpo lozano y joven, bello como si los años de anacoreta no hubieran sucedido, ni tampoco aquel tiempo de sus pecados.

El mensaje sobrevive por debajo: el cuerpo enfermo debe ser castigado y reprimido. Y, como enseña María Magdalena, se debe elegir el sacrificio para redimirse, debe escogerse el padecimiento, en una imitación de los padecimientos físicos de Cristo, para lavar toda culpa y disciplinarse. Para establecer un orden ideológico y cultural sobre aquello malo por naturaleza, es decir, el cuerpo.

En palabras de Borja Gómez (2002): "afinar el espíritu se lograba por la paciencia que ejercía el cuerpo paciente, un modelo de cristiano, que volvía de nuevo sobre la figura de la pasividad, que además se le sugería callar ante los demás y conservar el secreto como prueba de mortificación, pues el consuelo a la enfermedad sólo se debía encontrar en Dios. [...] Con el autocastigo se imitaba la vida de Cristo, con el dolor se revivía la pasión en sus cuerpos."

El cuerpo femenino-enfermo de pecado sólo tiene un camino como alternativa para la salvación: el camino de la penitencia.

Cinco. Cuerpo / Vanitas

Es claro que el imaginario postridentino descansaba en una confianza en lo visual para la transmisión e imposición de ideas y conceptos (variados eran los *loci* de la memoria usados, por ejemplo, en sermones). Precisamente, este apartado analiza el cuadro en su calidad de *vanitas*.

El tema de la *vanitas* ha tenido en pintura amplio desarrollo, especialmente en los siglos XVI y XVII, y entre los pintores flamencos y holandeses, de gran influencia para los artistas americanos. Su intención es la de recordar al espectador la trascendencia de la vida, la

¹⁴ La antítesis de la que habla Sarduy, tan propia del barroco.

¹⁵ Lo es también en la actualidad (pensar el HIV, por ejemplo), pero con marcas quizá menos visibles.

futilidad del placer y la certeza de la muerte. Algunos de los símbolos presentes en las *vanitas* son: la calavera, el reloj, la vela, un vaso vacío -literalmente, el vacío de posesiones materiales-, joyas, monedas, pompas de jabón, flores y mariposas (toda una iconografía de la fugacidad y lo percedero). Muchas veces, las pinturas además contienen leyendas alusivas a la brevedad de la vida y al fin del hombre.

El símbolo más extendido y claro de la *vanitas* en pintura es una calavera que funciona como *memento mori*, como una advertencia: 'recuerda que eres mortal'. Funciona como símbolo de la muerte desde la Edad Media (en la Antigüedad no existía esta ligazón), y en América los jesuitas recomendaban la contemplación de la muerte en la forma de la calavera en sus ejercicios espirituales (como sermones visuales).

Precisamente, la calavera es uno de los atributos de María Magdalena, presente por supuesto en el cuadro de Bermejo, debajo del crucifijo. No es menor que la forma de advertencia que acompaña a Magdalena sea una calavera, es decir, la corrupción máxima de la carne, la carne sin carne. Es también el cuerpo –un cuerpo de otro, muerto tiempo atrás, vaciado- quien le recuerda a Magdalena a través de sus sentidos (visual, táctil) la necesidad de arrepentirse y alejarse del pecado antes de que sea demasiado tarde. De esta manera, se transmite una clara enseñanza visual, una fuerte idea del tiempo y de la finitud y pequeñez del hombre.

Es interesante seguir a Gisbert (1999) cuando demuestra cuán conocido era el asunto de la *vanitas* y el *memento mori* durante los siglos XVII y XVIII. Es decir, que un espectador, tanto americano como europeo medianamente familiarizado con la religión y la pintura -con el mundo de su tiempo- entendería sin más el mensaje del cuadro: no lo vería como un mensaje críptico (en el Virreinato del Perú, por ejemplo, circulaban numerosos libros y tratados que difundían los conceptos barrocos sobre la muerte). "En el siglo XVII, el mundo occidental está marcado por la muerte, la que se hace presente, muy particularmente, en las guerras y en la peste. El cristianismo convierte el miedo a la muerte y al más allá en un instrumento para autocontrolar las pasiones y el apetito desordenado hacia los bienes terrenales, dando, a su vez, la esperanza de una igualdad entre los hombres, igualdad que sólo se consigue en la otra vida" (Gisbert, 1999). La *vanitas* no tuvo aceptación sólo en pintura, sino también en otras expresiones artísticas como la poesía, baste recordar el final del soneto gongorino, del año 1582: ...*en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

Discreta amante

Buscaba Magdalena pecadora
un hombre y Dios, halló sus pies, y en ellos
perdón, que más la fe que los cabellos
ata sus pies, sus ojos enamora.

De su muerte a su vida se mejora,
efecto en Cristo de sus ojos bellos,
sigue su luz, y al occidente de ellos
canta en los cielos, y en peñascos llora.

Si amabas, dijo Cristo, soy tan blando
que con amor, a quien amó, conquisto,
si amabas, Magdalena, vive amando.

Discreta amante, que el peligro visto
súbitamente trasladó llorando
los amores del mundo a los de Cristo.

Lope de Vega (1562 –1635)

"Siglo XVII: sería el comienzo de una edad de represión, propia de las sociedades llamadas burguesas, y de la que quizá no estaríamos completamente liberados. A partir de ese momento, nombrar el sexo se habría tornado más difícil y costoso. Como si para dominarlo en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor. Y aparentemente esas mismas prohibiciones tendrían miedo de nombrarlo. Sin tener siquiera que decirlo, el pudor moderno obtendría que no se lo mencione

merced al solo juego de prohibiciones que se remiten las unas a las otras: mutismos que imponen el silencio a fuerza de callarse. Censura.” Con estas palabras comienza el primer tomo de la *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault (1990), y se vuelven iluminadoras sobre el universo en el que Antonio Bermejo pintaba su *Santa María Magdalena Penitente* en 1623, sobre la red de discursos y posibilidades (de posibles y no-posibles del decir, del mirar) y sobre los controles que se ejercían hacia el cuerpo. En esta trama significativa se insertan los diferentes cuerpos analizados de la Magdalena (como objeto, como ligado al poder, culpable, enfermo, *vanitas*), y sería indispensable pensar otros: cuerpo/pudor, cuerpo/naturaleza, cuerpo/discurso, cuerpo/censura, por señalar algunos. Todos estos entramados que operan sobre y sancionan la corporalidad de una época se dan en un contexto muy preciso, como lo es el de la doctrina y los dogmas de la Iglesia Católica, en el marco de la reforma luterana.

La complejidad de estas relaciones y su aparición en el cuadro (a veces explícitamente, a veces al menos como un *insistir*) demuestran que estas obras permiten pensar el mundo americano de la posconquista. Un mundo difícilmente pensado por y para mujeres, en siglos en los que la mujer es una bella cosa para la contemplación, siempre *objectum* y jamás *subjectum*, alimento y no hambre, forma mirada y no mirante, amada sin ser amante.

FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

Santa María Magdalena Penitente

Antonio Bermejo o Mermejo.

Óleo s/tela, 189 x 159 cm.

Lima, Perú; 1623.

Actualmente en la colección del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (Donación Jorge Ricardo Braun Menéndez).



BIBLIOGRAFÍA

- Artesi, Catalina Julia (2003): "Ficción y realidad: encuentro con mujeres de la conquista" en *VII Jornadas de Historia de las Mujeres y II Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Salta, Argentina, 24 –26 de julio de 2003.
- Bataille, Georges (1997): *El erotismo*. Tusquets. Barcelona.
- Belting, Hans (2006): *Imagen, Medio, Cuerpo. Una nueva aproximación a la iconología*. (Traducción para la materia Arte Argentino y Latinoamericano I – IDAES/UNSAM)
- Berger, John (1990): *El sentido de la vista*. Madrid, Alianza.
- Berger, John (1998): *Mirar*. Buenos Aires, De La Flor.
- Berger, John (2002): *Modos de Ver*. GG. Barcelona.
- Borja Gómez, Jaime Humberto (2002): *La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII*. Instituto colombiano de antropología e historia – ICANH. Bogotá. En <http://www.icanh.gov.co/>
- Bourdieu, Pierre (1991): *El sentido práctico*. Taurus. Madrid.
- Burucúa, José E., Gabriela Siracusano y Andrea Jáuregui (2000). Colores en los Andes: sacralidades prehispánicas y cristianas. En *(In)disciplinas: estética e historia del arte en el cruce de los discursos. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D.F., IIE-UNAM.
- Castoriadis, Cornelius (1993): *La Institución imaginaria de la sociedad*, vol. 1. Buenos Aires, Tusquets.
- Cummings, Thomas (2002): *Toasts with the Inca. Andean Abstraction and Colonial Images on Quero Vessels*. University of Michigan Press.
- Cummings, Thomas (2003): "Imitación e invención en el barroco peruano" en AAVV, *El Barroco Peruano 2*. Banco de Crédito. Lima.
- Chartier, Roger (1996): *El mundo como representación, Historia cultural: entre práctica y representación*. Gedisa. Barcelona.
- Chartier, Roger (1996): *Escribir las prácticas: Foucault, De Certeau, Marin*. Manantial, Buenos Aires.
- Delenda, Odile (2001): "La Magdalena en el arte. Un argumento de la Contrarreforma en la pintura española y mexicana del siglo XVII", en las *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001.
- Deleuze, Gilles (1986): *Foucault*. México, Paidós.
- *Documentos del Concilio de Trento* en Biblioteca electrónica cristiana. En: <http://www.multimedios.org/>
- Durán, Juan Guillermo (1984): *Monumenta Catechetica Hispanoamericana. Vol 1 y 2*. Facultad de Teología de la UCA. Buenos Aires.
- Estabridis, Ricardo (2002): "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder", en AAVV, *El barroco peruano*. Volumen 2. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito. Lima.
- Foucault, Michel (1990): *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Foucault, Michel (1994): *Microfísica del poder*. Planeta. Barcelona.
- García Verdugo, María Luisa (1994): *'La lozana andaluza' y la literatura del siglo XVI: la sífilis como enfermedad y metáfora*. Pliegos. Madrid.
- Geertz, Clifford (2000): *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona.
- Gisbert, Teresa (1999): *El paraíso de los pájaros parlantes*. UNSLP. La Paz.
- Gisbert, Teresa (2002): "La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú" en AAVV, *El barroco peruano*. Volumen 2. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito. Lima.
- Gisbert, Teresa (2002): *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Gisbert. La Paz.
- Gisbert, Teresa y José de Mesa (2003): "La virgen María en Bolivia. La dialéctica barroca en la representación de María" en AAVV, *Memoria del I Encuentro Internacional. Barroco Andino*. Viceministerio de Cultura Unión Latina. La Paz.
- Gruzinski, Serge (1991): *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*. FCE. México.
- Guamán Poma De Ayala, Felipe (1615): *Nueva Crónica y buen gobierno*. Versión en web del manuscrito original. Consultoría académica a cargo de Rolena Adorno. Manuscrito en propiedad de la Kongelige Bibliotek. Copenhagen, Biblioteca Real de Dinamarca.

- Hall, James Hall (1979): *Dictionary of subjects & symbols in art. Icon Editions*. Harper & Row Publishers, New York.
- Janés, Clara (2001): "La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico. María de Zayas - Isabel Rebeca Correa - Sor Juana Inés de la Cruz" en *ADAMAR. Revista de Creación*. Nº 4. Primavera 2001. En www.adamar.org.
- Mitchell, W. J. T. (1986): *Iconology - Image, Text, Ideology*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Morera, Jaime (2000): La eucaristía. Símbolo y síntesis del dogma católico. En AAVV, *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. Fomento cultural Banamex. México.
- Mujica Pinilla, Ramón (1996): *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. FCE. México.
- Mujica Pinilla, Ramón (2002): "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano", "El arte y los sermones" y "Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico" en AAVV, *El barroco peruano*. Volumen 2. Colección Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito. Lima.
- Navarrete, Carmen, María Ruído y Fefa Vila (2005): "Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado Español", en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*: www.desacuerdos.org.
- Pollock, Griselda (1994): "Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?" en *Feminisme, art et histoire de l'art*. Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. París. [Trad.: Ana Navarrete]
- Pollock, Griselda y Rozsika Parker (1987): "Strategies of Feminism. Introduction" en *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*. Pandora. Londres.
- Rappaport, Joanne y Thomas Cummings (1998): "Between Images and writing: The ritual of the King's Quillca" en *Colonial Latin American Review*. Vol. 7, Nº 1.
- Rodríguez Romero, Agustina (2001): "Presencia del grabado francés en el Virreinato del Perú. Aportes iconográficos de Claude Vignon" en las *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 8 al 12 de octubre de 2001.
- Sarduy, Severo (1987): *Ensayos Generales sobre el Barroco*. FCE. Buenos Aires
- Schenone, Héctor (1950): "Notas sobre el arte renacentista en Sucre, Bolivia" en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*. Buenos Aires.
- Schenone, Héctor (1992): *Iconografía del arte colonial. Los santos*. 2 vols. Fundación TAREA, Buenos Aires.
- Sebastián, Santiago (1990): *El barroco Iberoamericano. Mensaje Iconográfico*. Encuentro Ediciones. Madrid.
- Seldes, Alicia; José E. Burucúa, Gabriela Siracusano, Marta Maier y Gonzalo Abad (2002): "Green, red and yellow pigments in South American painting (1610 – 1780)" En *Journal of the American Institute for Conservation*, JAIC nº 41.
- Siracusano, Gabriela (2003): *Colores en los Andes. Hacer, Saber y Poder*. Catálogo. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco. Buenos Aires.
- Siracusano, Gabriela (2005): *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. FCE. Buenos Aires.
- *The Golden Legend or Lives Of The Saints (1275)*. Compilada por Jacobus de Voragine,. Temple Classics Edited.
<http://www.aug.edu/augusta/iconography/goldenLegend/index.html>
- Urbano, Enrique (1993): "Idolos, figuras, imágenes. La representación como discurso ideológico" en Urbano / Ramos (comp): *Catolicismo y extirpación de idolatrías – Siglos XVI - XVIII*. Centro de estudios regionales andinos "Bartolomé de las casas". Cusco.