Capítulo 9

Bien morir e identidad mestiza en una representación potosina de Nuestra Señora del Rosario, siglo XVIII

MARIANA C. ZINNI*

Porque nada en el mundo es
tan importante o tan difícil como morir bien.

ALONSO DE LA PEÑA Y MONTENEGRO,
Itinerario para párrocos de Indios

San Pablo dijo que la fe ha de entrar por el oído y,
por lo que tengo de experiencia de indios y negros,
añado yo que les ha de entrar también a estos por
los ojos y por las manos. Por los ojos, viendo buen
ejemplo y cordial amor en los misioneros
para con ellos, y en las iglesias ornamentos
curiosos y pinturas devotas y vistosas.

JOSÉ DE CARABANTES, *Avisos*

* Queens College-City, University of New York. Parte de la investigación fue financiada gracias a una beca otorgada por Professional Staff Congress-City, University of New York, 2010-2011.

Introducción

La presencia de la Orden de Predicadores en el Nuevo Mundo, y en especial su labor evangelizadora, ocurre muy temprano. En 1510 encontramos a los primeros dominicos en las islas Antillas; dieciséis años más tarde arriban a Ciudad de México¹, donde son hospedados temporalmente por los hermanos franciscanos. A Perú llegan con Francisco Pizarro, en 1531, a las costas de Piura, donde de alguna manera, comienza nuestra historia.

El 16 de noviembre de 1532, en Cajamarca, el padre Vicente Valverde mantiene su resonado diálogo con Atahualpa, enseñándole el Libro, inaugurando la empresa de la conversión en los Andes. Esta primera —y fallida— escena de evangelización² requirió un ajuste, cambiar ligeramente la tecnología aplicable a la conversión. De la letra en los Andes, pasaremos a la imagen, a una teología ilustrada por medio de las artes plásticas, a una plástica barroca a través de la cual pudieran impartir lecciones —visuales— de teología. En este capítulo señalaremos los usos pedagógicos de la pintura, en especial de la llamada escuela mestiza, auspiciada por la labor misionera de los padres dominicos³ y desarrollada en los territorios surandinos, que hoy en día corresponden a Bolivia y el norte de Argentina.

1 En 1538 se tiene noticia de la primera cofradía del Rosario en Ciudad de México, y en 1546 llega a esa ciudad la primera imagen de bulto de tamaño natural de la Virgen del Rosario para la cofradía. En 1570 se imprime una estampa y unos años más tarde, un breve librito sobre cómo rezar el rosario.

2 Recordemos que el padre Valverde le entrega a Atahualpa una Biblia, encomendándole que escuchara la palabra divina. El real inca acerca el libro a su oreja, dice no escuchar nada y lo arroja estrepitosamente al suelo. Ese gesto del líder indígena, en lo que se dio a llamar el Diálogo de Cajamarca, da comienzo a una feroz batalla que culmina con la muerte de casi todo su numeroso ejército a manos de los soldados de Pizarro, su captura, pedido de rescate y posterior deceso. Para un análisis cultural de lo que significó el Diálogo de Cajamarca, véase Cornejo (1994), en especial el capítulo primero: “El comienzo de la heterogeneidad en las literaturas andinas: voz y letra en el ‘diálogo’ de Cajamarca”.

3 Si bien los dominicos no tuvieron, en tierras novohispanas, un programa iconográfico tan desarrollado como los franciscanos y agustinos, sí trabajaron

La llegada de los frailes

Las primeras regiones andinas en las cuales se establecieron los frailes dominicos formaban parte de lo que luego se conoció como el virreinato del Perú, creado por una cédula real del emperador Carlos V, el 20 de noviembre de 1542. Incluía buena parte de Sudamérica, desde la actual Panamá hasta Tierra del Fuego. Semejante extensión probó ser inabarcable, dando origen a “nichos” de identidades locales que poco tenían que ver entre sí, e imposibilitando el gobierno sobre tantos territorios lejanos y disímiles, lo que condujo con el tiempo a su división en los consecuentes virreinos de la Nueva Granada (1717) y del Río de la Plata (1776), el último designado por la Corona española antes de las guerras de independencia.

En el virreinato del Perú se formaron centros de arte importantísimos, aunque distantes y poco conectados. Así, nos encontramos con valiosos desarrollos artísticos en Santa Fe de Bogotá, Lima, Quito, Cuzco, Charcas o Chuquibambilla —las actuales Sucre y La Paz, en Bolivia—, sin contar con las numerosas manifestaciones locales en pequeños poblados o parroquias diseminadas por el mundo andino, muchas de las cuales conservan en sus capillas obras de arte sacro originadas durante estos tempranos periodos.

La escuela cuzqueña y su ramificación en la escuela mestiza

En 1535 se constituyó el primer episcopado de Cuzco, al mando del padre Vicente Valverde. El primer templo dominico fue construido sobre las ruinas del Coricancha o antiguo templo del sol inca, y se instruyó

en la promoción de imágenes y espacios marianos —capillas consagradas al rosario— para exaltar la figura de la Virgen y el rezo de la oración señera. En los Andes, el panorama es totalmente diferente, como veremos a lo largo de estas páginas.

a los frailes para la predicación y salvación de las almas⁴. Ya desde el comienzo nos encontramos con un mensaje unívoco, pero con dos destinatarios que requerían de distintas formas de expresión, vías de comunicación y condiciones diferenciadas: los españoles y los naturales. Así, la prédica española estuvo dirigida a corregir los pecados, y la dedicada a los indígenas, a la necesidad de informarlos y formarlos en las verdades de la fe cristiana, y lo hicieron, en buena medida, a través del arte.

Las primeras expresiones artísticas europeas que llegaron al Perú arribaron de la mano de pintores, y fueron una profunda influencia para la que luego se desarrollaría como la escuela de pintura cuzqueña, inaugurada por tres artistas de origen italiano: Bernardo Bitti (1548-1610), Mateo Pérez de Alesio (*ca.* 1540/50-1616), y Angelino Medoro (1567-1631). Por otro lado, un poco antes de que los pintores mestizos iniciaran su labor artística, descansando en las bases sentadas por los italianos —en especial Bitti—, primero en Cuzco y luego en otros centros religiosos, comenzaron a germinar los primeros indicios del arte colonial de influencia barroca, de la mano de las pinturas encargadas en 1608 por los dominicos para adornar sus conventos limeños. Los sevillanos Miguel Güelles y Domingo Carro pintaron una serie de lienzos —unos cuarenta paneles— dedicados a la vida de Santo Domingo de Guzmán, de los cuales hoy se conservan treinta y seis en el convento homónimo de Lima. Sin embargo, hizo falta una catástrofe natural para que se desarrollara con fuerza el arte colonial de corte mestizo en ese rincón del mundo.

El 31 de marzo de 1650 ocurrió en Cuzco el gran terremoto, cuyo saldo en daños materiales fue devastador. Al igual que casi toda la ciudad, gran parte de los templos y capillas fueron reconstruidos, aunque se mantuvieron en pie la mayoría de los cimientos de piedra erigidos por los incas. Ante la carencia de mano de obra calificada para trabajar en el interior y la decoración de las iglesias, surgió una oportunidad

4 La labor de los frailes pronto encontró su cauce en el virreinato. No solo se establecen en Cuzco, sino que para 1551 fundaron la Universidad de San Marcos en Lima, la Ciudad de los Reyes, siendo la primera universidad establecida en la América continental y en funcionamiento continuo desde entonces.

para los artistas indígenas, llamados a colaborar no solo en la construcción, sino también en su decoración, participando de la pintura, escultura, labrado, relieves, armado de retablos, etcétera.

De la mano del obispo Manuel de Molido⁵ y de Angulo Ortiz de Luenga, quien había llegado a Cuzco en noviembre de 1637, nació la que luego se conocería como la escuela de pintura cuzqueña, incrustada en un cruce de tradiciones iconográficas que la definió, quizá, como una de las más distintivas e importantes escuelas de las colonias hispanas en América⁶. Estuvo conformada mayoritariamente por maestros indígenas cuyas obras, no siempre del todo ortodoxas, destacaron por su originalidad y valor artístico, y las cuales aún cubren las paredes de los templos.

5 El obispo Molido fue, en gran medida, el responsable del surgimiento y afianzamiento de la escuela de pintura cuzqueña, promovió la participación de artistas indígenas en la reconstrucción y redecoración de las iglesias destruidas por el terremoto, además de haber sido un generoso mecenas. Empleó a artistas locales como Diego Quispe Tito y Basilio Santa Cruz Pumacallao, dos de los más renombrados maestros de la escuela cuzqueña, activos alrededor de 1660.

6 Las características más sobresalientes de la escuela de pintura cuzqueña están en sus figuras estereotipadas, de alguna manera alejadas de los cánones realistas europeos de la época: una pintura aplanada, sin volumen —quizá acusando cierta influencia del arte medieval tardío que llegó a las colonias a través de las numerosas estampas que sirvieron de modelo para reproducir imágenes sacras o historias bíblicas—, acentuado por las técnicas del brocateado —aplicación de pintura de oro sobre la imagen para simular telas de encaje o brocato— y el estofado —pintura de sobredorado que se superpone a la imagen, frecuentemente con estenciles y que produce el efecto de falta de volumen en las obras—, practicadas profusamente por los artistas andinos. Asimismo, en la pintura andina encontramos la presencia de animales, pájaros y flora típica de la zona, ausente en los modelos europeos. Por ejemplo, Quispe Tito, al pintar la epifanía de los Reyes Magos, estiliza la figura de los camellos —que nunca ha visto— de manera tal que parecen llamas. Otro rasgo característico será el uso de colores como el rojo, el azul o el verde hechos de pigmentos naturales y mezclas preparadas por los mismos artistas, quienes ante la falta de, por poner un ejemplo, trementina, utilizan los materiales que tienen a su disposición. Para un análisis del uso de pigmentos y materiales locales, véanse los estudios de Siracusano (2005), Seldes *et al.* (1999) y Seldes (2003).

Al referirse a los sutiles cambios iconográficos, modificaciones, apropiaciones e invenciones que realizaron los artistas cuzqueños respecto de los modelos europeos, Francisco Stastny comenta que se produjo una serie de innovaciones que no siempre tenían equivalencias en el Viejo Mundo, lo cual derivó en una iconografía cristiana creada por artistas mestizos e indígenas, apoyados en los primeros tiempos por el obispo Molineo. Así, “ciertos sectores de la pintura cuzqueña respondieron directamente a los estímulos ideológicos, religiosos y políticos de su ambiente social. Reflejaron, por ende, una realidad cultural cuyos rasgos se diferenciaron considerablemente de la situación que reinaba contemporáneamente en la metrópoli” (Stastny, 1982).

Encontramos que la escuela cuzqueña produjo claras ramificaciones, como la escuela potosina⁷ y la escuela mestiza, de la cual hablaré en detalle. Esta última, así denominada porque sus pintores más significativos, como Luis Niño —cuya obra data de las primeras décadas de 1700— o Melchor Pérez de Holguín (1660-1732), entre otros muchos que no firmaban sus pinturas, no siempre fueron indios puros o de origen noble, como sí lo fueron Diego Quispe Tito (1611-1681), Basilio Santa Cruz Pumacallao (1632-1710) o Marcos Zapata (1717-1773, también conocido como Marcos Sapaca Inca), todos activos en Cuzco.

Si bien la escuela mestiza siguió los mismos lineamientos que la cuzqueña, hay en ella ligeras variaciones de tono, temáticas —sobre todo en lo que atañe a paisajes, modelos y animales—, cierta apariencia de naturaleza muerta en las imágenes y, en especial, una composición triangular en las pinturas. De todos modos, la complejidad simbólica del arte de los Andes anticipa, de alguna manera, la rigidez

7 Los máximos exponentes de la escuela potosina son: Melchor Pérez de Holguín, quien también suele ser incluido en la escuela mestiza, y Gaspar Miguel de Berrío (1706-1762). Ambos desarrollaron una pintura un tanto más realista que la mestiza, sobre todo en los retratos y figuras, y en ella se destaca la interacción dramática de los personajes y el predominio de los colores rojos, azules y marrones. La pintura potosina suele expresar un mensaje teológico complejo y, de alguna forma, refleja el vibrante cosmopolitismo de la ciudad de Potosí durante el auge del centro minero, particularmente hacia mediados del siglo xvii.

característica de modelos pictóricos, al promover la combinación de elementos de diferentes orígenes, que los artistas acomodaron para lograr una representación iconográfica única. Estas creaciones mestizas se establecieron en el cruce de universos que parecen incompatibles, a partir de la reinterpretación, acondicionamiento y modificación de elementos que pierden, en cierto modo, su origen pagano —aves, flores y animales típicamente andinos que pudieron tener un posible significado ceremonial en tiempos prehispánicos— y que quedaron allí, plasmados en la tela, de manera permanente, *invisibles* al ojo no entrenado, ligeramente transformados.

Entonces, como vemos a partir del Diálogo de Cajamarca o en las numerosas campañas de extirpación de idolatrías —que devinieron más en persecuciones políticas que en difusión y profundización de la fe—, y ante el fracaso de la palabra escrita y la posibilidad de evangelizar utilizando otros medios más al alcance de los neófitos, la pintura se convirtió en vehículo para la conversión, aunque el mensaje no siempre respondió a la ortodoxia. Los artistas indígenas solían filtrar sus propias ideologías, agendas y devociones —de origen prehispánico— a la hora de componer lo que llamaremos una *teología visual*, en la cual el arte se presenta como una estrategia de la retórica y de la política, como un discurso capaz de demostrar y persuadir.

Justamente, fue para persuadir, en este contexto particular de la empresa evangelizadora, que se requirió de un uso calculado y preciso de los signos, lo que significó, en primer término, emplear más iconografía que lenguaje —el vocabulario específico ligado a la liturgia—, al tiempo que se corporizó en un proceso por el cual los miembros de una sociedad “negociaban” sus demandas —siempre en forma de signos—. Asimismo, esta persuasión estuvo encauzada en la concreción de un sujeto “virtuoso”, capaz de reducir el *deseo* a la *razón*, de condicionar sus apetitos según los parámetros cristianos presentados. A la vez, se buscaba que se pudiera vivir en una lógica patriarcal encarnada en la doble matriz del Estado y la religión, de los bienes temporales y los espirituales. En suma, se trató de una lógica patriarcal imperial, administrativa y cristiana.

La tarea evangelizadora y la conversión religiosa en los Andes trajo aparejada la construcción de un nuevo orden colonial y espiritual, que

implicó la edificación de una nueva identidad del penitente. Uno de los puntos fundamentales en esta edificación fue un cambio de actitud hacia la muerte. La muerte representa a un grupo social particular en un momento histórico determinado, ya que, atendiendo a las disposiciones físicas y espirituales, podemos desentrañar aspectos profundos del imaginario: la manera como se trataba el cuerpo, los rituales específicos de luto y rememoración del ausente, los métodos y lugares adecuados para la disposición del cuerpo, las narraciones acerca del pasaje a la otra vida, etcétera.

En especial, si nos situamos en el peculiar umbral que surge durante los procesos de evangelización, encontraremos preguntas que nos guiarán, precisamente, a través de estos cambios sociales y morales, y que apuntaron a la necesaria construcción de nuevas identidades: ¿cómo moría un indio que recién había ingresado en la fe cristiana?, ¿en qué condiciones?, ¿cómo se preparaba?, ¿cómo se representaba la idea de *bien morir* ante un nuevo feligrés que no había sido del todo educado en la doctrina? En estos términos podemos hablar de connotaciones políticas, además de religiosas, en lo que respecta a las prácticas de la muerte, a cristianizar la muerte, pero también al afianzamiento de identidades lábiles, en pugna.

Hacia una piedad ilustrada

Posiblemente el primer contacto de los nuevos acólitos con el paisaje de la vida eterna cristiana, con sus protagonistas y circunstancias, haya sido no a través de la palabra ni de la Biblia, sino por medio de imágenes y pinturas dispuestas en las paredes de las casas de oración o en los lugares de evangelización. Muchas de estas imágenes de carácter escatológico hacían hincapié en los horrores del infierno, detallando los pecados capitales, los sufrimientos de la carne, la degradación de los cuerpos y también en las costumbres, invitando a la conversión y al desprecio de las cosas del mundo.

Ante la indolencia de los nativos, que no siempre se sintieron motivados por el sermón —debido a su retórica y formas no adaptadas al pensamiento de origen prehispánico—, aparecieron imágenes que los

emocionaban y conmovían⁸. La imagen fue entonces instrucción e instrumento, sobre todo durante la evangelización, con representaciones claras y vistosas para la gente sencilla, y conmovedoras para los olvidadizos. Tal imaginería, cuidadosamente dispuesta, despliegue de una suerte de *piedad ilustrada*, se transformó en una formidable novedad metodológica a la hora de predicar. Una piedad ilustrada que nació como una nueva forma de observancia piadosa, diseñada por los preceptos postridentinos, plasmados por Vicente Carducho y Francisco Pacheco⁹.

En los Andes, la imagen de corte religioso tomó el lugar de los *exempla*¹⁰, quizá debido a un profundo desconocimiento, por parte de los indígenas, del “código retórico” de la hagiografía o la parábola, géneros

8 Ariès (1983) comenta respecto a la presencia de este tipo de imaginería infernal que: “La evocación de los horrores de la descomposición ha sido un medio, para los monjes mendicantes, de conmover y convertir a poblaciones laicas [...]. Los agentes de esa conquista [de los paganos], los mendicantes, trataron de asombrar las imaginaciones con imágenes fuertes como las de la muerte [...]. Los hombres de Iglesia siempre han tratado de dar miedo, *miedo al infierno* más que a la muerte [...]. Los predicadores hablaban de la muerte para hacer pensar en el infierno. Quizás los fieles no pensaban necesariamente en el infierno, pero entonces quedaron más sorprendidos por las imágenes de la muerte” (p. 143).

9 Vicente Carducho (1979) publicó en 1633 *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición y diferencias*, texto donde atiende a la idea de ligar la belleza con la pureza espiritual y lo sublime, y conmina al pintor de obras sacras a imitar la belleza de la naturaleza, el mayor regalo divino, siguiendo las leyes del decoro que explicita. Para Carducho, el ideal en el arte está en lograr un equilibrio entre belleza y verosimilitud, para “pintar” de manera adecuada la imagen sagrada. Años más tarde, Francisco Pacheco escribió su *Arte de la pintura* (1649), que es posible leer como una suma teórica del arte religioso postridentino, de sus preceptos y funciones pedagógicas. La doctrina tridentina de las imágenes sacras se resume en tres puntos: la imagen como representación fiel de la verdad debe de ser instructiva y promover la virtud; no puede ser apócrifa ni sospechada de guiar a la heterodoxia, la confusión o superstición; no puede ser profana o indecente en su adorno u ornamentación y, como tal, debe incitar a la devoción y a la contemplación. Para más detalles respecto del decoro tridentino, véase la sesión xxv del Concilio de Trento.

10 Breves relatos con una marcada enseñanza moral que los convierte en unidireccionales, cerrados en sí mismos, e imposibles de reinterpretarlos en otros términos, salvo en los propuestos por ellos.

ejemplares por excelencia. Así, no hay nada que decir, nada que narrar, pero sí mucho que mostrar y entonces aparece esta novedad metodológica, más cercana a la manera de ilustrar o relatar por medio de imágenes que el forzado relato cristiano. Entonces, se reemplazan los *exempla* tradicionales por la doctrina puesta en imagen, que redundaba en una nueva manera de educar¹¹. La idea de una pedagogía y evangelización por medio de imágenes propone una serie de lecciones teológicas ilustradas, una nueva forma de observancia piadosa en el Nuevo Mundo, avalada de alguna manera por los nuevos códigos postridentinos y que establece un delicado equilibrio entre belleza y verosimilitud, para hacerla más atractiva a los nuevos conversos, desconocedores de los códigos tradicionales de la pintura sacra europea. Esto implicó una ligera modificación de la retórica y del repertorio iconográfico, puesto que si la imagen era indisoluble de la mirada de los fieles y del marco que se le daba a esta mirada, no convenía provocar una ruptura profunda. La mirada, el fiel que mira, ha de participar de una organización del espacio hasta entonces inédita.

El arte, y en particular el realizado en las especialísimas condiciones de evangelización de fieles nóveles, tiene un insoslayable sesgo escatológico, al mismo tiempo que sirve como propaganda, pero una propaganda que no estaba ligada solo a cuestiones religiosas, sino también a aspectos sociales, jurídicos y políticos: por medio del arte ha de desarrollarse un nuevo individuo, capaz de adoctrinarse y de inscribirse en un proceso de aculturación. El arte, pensado como estrategia de dominación, deviene en discurso colonial. A la vez, al tratarse de un arte mestizo, propiciado y practicado por maestros artistas ligados en cierto modo a cosmovisiones prehispánicas, coladas de manera subrepticia en las telas, dará cuenta de un discurso altamente contaminado y de coexistencias.

11 Respecto a la función didáctica de la imagen, conviene atender a los preceptos de Pacheco (1990), quien en su *Arte de la pintura* sostiene que: “[...] viendo que muchos de los fieles no serían capaces de las cosas sagradas, ni aptos para entender la Santa Escritura, y que habría muchos a quienes las palabras no harían suficiente impresión en su entendimiento y otros que, por las tinieblas de las aficiones humanas, fácilmente se olvidarían de tantos beneficios, ¿qué remedios podía hallar el Espíritu Santo a tanta variedad de menguas? Ninguno verdaderamente más fácil, más proporcionado, ni más universal a todos que el uso de las sagradas imágenes” (p. 246).

A partir de estas consideraciones, ahora se analizará un cuadro en particular, que atiende a la devoción de la Virgen del Rosario, ubicado en la provincia dominica de San Juan Bautista del Perú, establecida en 1539, hoy sur de Bolivia y norte de Argentina. El lienzo pertenece a la escuela mestiza, al siglo XVIII, de procedencia no identificada pero muy posiblemente del área de Potosí. Se titula *Nuestra Señora del Rosario* y pertenece a la colección del Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc, de la ciudad de Rosario, Argentina¹².

El lienzo muestra varias escenas: en la mitad superior, en un ámbito celestial delimitado por un arco de nubes, aparece la Virgen con el Divino Niño en brazos, ambos entregando rosarios, al igual que dos serafines que los acompañan, uno de los cuales, además, asiste a un alma que parece estar en el purgatorio —un individuo cuya parte superior del cuerpo emerge de un portentoso fuego— y el otro, a un enfermo en su lecho de muerte, flanqueado por un fraile dominico y posiblemente un padre jesuita. La presencia del rosario es de destacar, ya que fue, quizá, una de las maneras más efectivas de introducir la devoción entre los neófitos, acentuando la idea de que es la Virgen quien distribuye este objeto sagrado originado en el cielo y al cual se ha de guardar especial respeto y fervor.

En el plano inferior se destaca un arco contrapuesto al celestial. En él encontramos una serie de personajes que señalan el orden de los poderes terrenales: el rey, el obispo, un soldado, dos frailes —un dominico y un franciscano—, un jesuita —así lo suponemos—, el papa y un cardenal. Todos aparecen en actitud de contemplación y oración, rodeando la figura central, en la cual convergen las miradas del lienzo. Se destaca entonces a un indio descalzo, de rodillas, orando con devoción,

12 El lienzo está catalogado con el número de referencia 78, tiene 97 centímetros de altura por 46 de ancho, está en buenas condiciones generales, pertenece a la colección permanente, se ubica en la muestra de arte surandino. El Museo Histórico Provincial Dr. Julio Marc utiliza esta denominación de “surandino”, en general, para casi todas sus pinturas de procedencia altoperuana, dejando abierta una serie de imprecisiones geográficas acerca de su localización que aún no han sido subsanadas. No obstante, la pintura que estudiaremos ha sido catalogada como procedente de Potosí, aunque no pertenezca a la escuela potosina sino a la mestiza.

Figura 72. *Nuestra Señora del Rosario*, óleo sobre tela, siglo XVIII, escuela mestiza. Museo Histórico Dr. Julio Marc, Rosario, Santa Fe, Argentina

Fuente: Marcelo Edgardo Zamora.

vistiendo ropas indígenas y llevando consigo una chuspa —el bolso de tela de confección andina—. El personaje indígena está arrodillado en el plano medio, delante de una construcción muy sencilla y sobria, sin

más lujos que la Virgen misma “adornando” la estructura —imposible de identificar—: una puerta de arco con dos ventanas enrejadas que sirven de sostén y eje de la pintura.

Este lienzo es un fino ejemplar de la escuela mestiza, partícipe de lo que aquí llamamos *piedad ilustrada*. Una pintura apoyada en una retórica de lo social al presentar la concepción de una *buena muerte*, en la cual la intervención de la Virgen del Rosario es fundamental, como auxilio de los cristianos e intercesora frente a la peste —tal vez presente en el enfermo— o de la figura central del indio devoto. Este personaje, que se muestra como buen cristiano y sujeto ejemplar, funciona como elemento cohesivo de un orden social colonial y sostén espiritual de una comunidad. A la vez, se presenta como partícipe de una identidad colectiva, símbolo de la identidad del culto, ligada, de manera inextricable, a la devoción del rosario, pero también como eminentemente americana y criolla.

El cuadro también manifiesta varias aristas o puntos de análisis que dan cuenta de la marcada dinámica de colonización que implicaba nuevas identidades y devociones que se transformaron a partir de su contacto con el mundo andino o que se usaron como *transporte* de identidad. Identidad que tiene que ver con un proyecto de legitimación religiosa llevada a cabo por los dominicos, quienes promovieron una imagen funcional del culto local, que se estableció como retórica de lo social.

La eficacia de la buena muerte

Una de las maneras de lograr una conversión cristiana completa en los Andes consistió en cambiar el modo de morir y la actitud hacia la buena muerte; es decir, construyendo un nuevo orden colonial a partir de la constitución de una nueva identidad del penitente. Sin embargo, ¿cómo insertar al indígena en el teatro de la muerte? La muerte representaba a la sociedad en su conjunto, igualaba a españoles e indios, cristianos viejos y neófitos, y la idea medieval del *bien morir* —ligada muchas veces iconográficamente a la noción de la *buena confesión* en el lecho del enfermo— reapareció con inusitada y sorprendente fuerza

en el Perú¹³. Entonces, ante la pregunta sobre cómo morir o, mejor dicho, cómo muere un cristiano recién convertido, surge la necesidad de reordenarlo todo, de establecer disposiciones físicas y espirituales como la redacción de testamentos¹⁴ y la celebración de misas para el descanso de las almas y la pronta salida del purgatorio. Esto no atañe solo al orden legal de la sociedad, sino que además se promueve como un nuevo concepto cristiano de la persona, concebida, por primera vez en tierras americanas, con un cuerpo corruptible y un alma inmortal, además de la necesaria propedéutica para lograr una preparación para la buena muerte.

Los *ars moriendi* comenzaron en Europa a finales de la Edad Media, cuando el continente estaba siendo devastado por largas guerras y pestes¹⁵; la fragilidad de la vida en semejantes condiciones coincidió con el cambio teológico —notado por Philippe Ariès—, cuando comenzaron a traslucirse las inquietudes del hombre sobre su destino, sobre lo

13 Se publicaron numerosos *Ars moriendi* en Europa durante el siglo xv. Si bien la mayoría incluía ilustraciones y grabados, este tema apenas encontró eco iconográfico en el ámbito pictórico, en especial el asociado al arte localizado dentro de las iglesias. En América, en cambio, es frecuente encontrar lienzos que representan tanto la muerte del pecador como la del justo, a veces en el mismo lienzo, como en el caso que nos ocupa, o por separado. Con respecto a la presencia de “residuos” medievales en el arte hispanoamericano, véase Guido (1941), Stastny (1994) y Sebastián (1990).

14 Un tipo de documento inédito para las sociedades prehispánicas, donde la “herencia” seguía líneas patrilineales en el caso de los varones y matrilineales en el de las mujeres.

15 Durante la llamada peste negra (1347-1353) se calcula que murieron en Europa alrededor de veinticinco millones de personas, por lo cual, en ese entonces, urgía estar preparados para la hora de la muerte. Por lo tanto, los artes de la buena muerte fueron una respuesta relativamente innovadora, por parte de la Iglesia católica, para cambiar las condiciones de la muerte impuestas por la peste, por un lado, y por las cruentas batallas sostenidas entre los reinos, por el otro. Durante la peste fueron los frailes y sacerdotes quienes, al estar a cargo de los enfermos, sufrieron las consecuencias más cruentas, disminuyendo su número de forma drástica. Ante semejante panorama y con la idea de que tomaría generaciones enteras reponer el número de frailes, los manuales servían, en lenguaje del siglo xxi, como especie de “sacerdotes virtuales” durante el trance de la muerte.

cual se concluyó, durante la Alta Edad Media, que la suerte del alma inmortal se decidía en el momento de la muerte, de ahí la importancia de los *ars moriendi* o la preparación para la muerte. Estos textos se fijaron por escrito entre 1350 y 1450, contemporáneos a las *danzas de la muerte* y los novísimos o postrimerías.

El Concilio de Constanza (1414-1418) proporcionó la oportunidad de componer los *ars moriendi*, que fueron distribuidos por medio de redes establecidas por dominicos y franciscanos. De hecho, la primera de las versiones consideradas extensas, el *Tractatus artis bene moriendi*, fue compuesto en 1415 por un fraile dominico cuyo nombre ha permanecido anónimo. En España, durante los siglos XVI y XVII, se publicaron alrededor de un centenar de textos concernientes al bien morir y la preparación para la muerte.

Lo anterior guarda relación con el surgimiento de una conciencia individual del doloroso trance de la muerte. Se acentuó entonces la necesidad de estar preparados para la buena muerte como corolario de una vida ejemplar. Proliferaron estos tratados de ayuda y consuelo al pecador que tenían como objetivo la salvación del alma y su llegada al cielo, tránsito muchas veces ilustrado como fieras luchas libradas contra las tentaciones postreras, donde la salvación del alma dependía de esa batalla final.

Antonio Rey Hazas (2003), en su compilación *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*, recoge los más significativos, comenzando con Erasmo de Róterdam, que presenta un *ars moriendi* menos ortodoxo que los publicados después del Concilio de Trento (1545-1563) y que fueron los más utilizados en la América española del siglo XVII. Al Nuevo Mundo llegaron varios ejemplares, siendo los más representativos el del cardenal Roberto Bellarmino, *Arte de bien morir* (1624), y el del padre Juan Eusebio Níeremberg, *Partida a la eternidad y preparación para la muerte* (1643). Hubo adaptaciones de estos textos para los indios del Nuevo Mundo. En la región que nos ocupa, encontramos la “Exhortación breve para los indios que están muy al cabo de la vida para que el sacerdote o algún otro les ayude a bien morir”, y “Otra exhortación más larga para los que no están tan al cabo y tienen la necesidad de disponer su alma” (Loayza, 1985), redactadas en 1585 por el arzobispo de Lima,

el dominico fray Gerónimo de Loayza, en las que nos detendremos rápidamente.

El arzobispo Loayza comienza su “Exhortación breve” mencionando la hora infausta y solitaria de la muerte inevitable y la necesidad de examinar las cosas del alma, para lo cual conviene rezar, arrepentirse y pedir la intercesión de María, “madre nuestra y abogada de los pecadores” (Loayza, 1985, s. p.); culmina con una oración muy corta, todo en términos muy generales, que bien podría estar dirigida a indios o españoles. La “Otra exhortación” es mucho más interesante, puesto que no solo habla de la disposición del alma, sino que está pensada por completo para una audiencia indígena¹⁶, menciona a los demonios engañadores, capaces de acusar pecados no confesados por parte del moribundo a Jesucristo. También hace hincapié en la figura de los falsos dioses:

[...] y aunque son tres personas, no es más de un solo Dios vivo y verdadero. Y en éste solo creéis. Y todos los demás que adoraban vuestros pasados eran demonios y fingidos y falsos dioses. Y así, los despreciáis y tenéis por mentira y engaño. Solo en este Dios que adoramos los cristianos adoraréis y en él creeréis. (Loayza, 1985, s. p.)

Más adelante se refiere a los vicios, huacas¹⁷ y hechiceros¹⁸. E indica que de la abjuración de estos antiguos dioses y la adoración a la Virgen

16 Los *ars moriendi* europeos son mucho más sofisticados en lo que respecta a la imaginería barroca, la emblemática o las historias aleccionadoras. Los referidos particularmente a los indios intentan ser más concisos, apuntando a la salvación del alma por obras y conversión, y no mediante historias secundarias o alegorías complejas.

17 Deidades menores propias de las religiones andinas.

18 “Y aunque seáis pecador y hayáis ofendido mucho a Dios, si os convertís a él, y recibís los sacramentos de la Santa Iglesia, él os perdonará, porque perdona a todos aquellos que reciben como deben los sacramentos de la Santa Iglesia, que son el bautismo y la penitencia, y los demás a sus tiempos. [...] Que lo de los antepasados es lo bueno, y que es bien emborracharse y andar con mujeres y holgarse en esta vida, y que en la enfermedad llaméis a las guacas y a los

depende, en primera instancia, la salvación del alma. El gozo de la muerte y la salvación eterna dependerán de la presencia divina, tal como se manifiesta en el lienzo que estudiamos.

Frente a una poderosa retórica social de la condena eterna, con la publicación de los *ars moriendi* nos encontramos con la plasmación iconográfica de la idea del bien morir, con nuevos rituales y la preparación para la muerte¹⁹ en términos cristianos, dirigida específicamente a los indios como complemento de los escritos que no encontraban lectores entre todos los naturales de los Andes, sino solo entre los pocos letrados, por lo general descendientes de nobles incas, y quienes fueron los primeros en adoptar los nuevos rituales, quizá como modo de mostrar su adaptación y aceptación del nuevo régimen impuesto por los colonizadores.

La pintura estudiada es particularmente ilustrativa al respecto: primero porque nos presenta la idea de un individuo compuesto de cuerpo y alma. A la derecha tenemos a un enfermo terminal, lo cual colegimos por la presencia de un fraile dominico y el que parece ser un jesuita, que le guían por el camino de la buena muerte. A la izquierda, a la misma altura, vemos lo que interpretaremos como un alma en los fuegos purgatoriales, alma que aún parece tener esperanza de ascender a los cielos una vez pagadas sus culpas, lo que afirmamos a partir de su actitud doliente y orante en la hoguera, así como también por el gesto del ángel que le entrega un rosario. Segundo, porque en el cuadro es tan importante lo que se ve como lo que se deja de lado en la representación. No hay una visión particular de los goces del cielo, ni del premio que supone la presencia divina, sino solo del momento

hechiceros y hagáis lo que ellos dicen, esto dice el diablo para engañar. No le creáis, mas escupid en él y echadle de vos, y llamad a Jesucristo” (Loayza, 1985, s. p.).

- 19 En los Andes es frecuente encontrar lienzos que ilustran los tormentos del purgatorio y del infierno, con la idea de plasmar por medio de la imagen lo que los indios no pueden siquiera imaginar por estar fuera del código de representación judeocristiano y europeo. Así también encontramos lienzos o frescos de los llamados novísimos o postrimerías que dan cuenta de los cuatro estadios finales del alma: muerte, juicio, infierno y gloria, cuidadosamente dispuestos en lugares muy visibles y utilizados a la hora de la predicación.

particularísimo de poner en orden los atributos del cuerpo y el alma. Si se quiere, es más “terrenal” que “celestial”, puesto que no es una representación de postrimerías o novísimos, sino de la intercesión de María y la eficacia del rosario, necesarias para llegar a la salvación del alma o a la gloria.

Los personajes son muy significativos, aparecen las fuerzas temporales —el rey, el soldado— y las eclesiásticas —el papa, el cardenal, los frailes mendicantes—, todos en un nivel terrenal y de adoración, rodeando a un indio, identificable por su cabello largo y chuspa, en actitud de plegaria contemplativa. Lo importante de esta figura no es solo que ocupa el centro de la obra, sino su marcada pertenencia al grupo étnico que se pretende evangelizar y que muestra una clara intención política e identitaria en la construcción simbólica del retrato.

Teresa Gisbert señala que la presencia de un indio no noble y por tanto sin insignias, oro o riquezas, que lo identifiquen como tal, anónimo, pobre y despojado, puede estar relacionada con la necesidad de presentar una idea de la muerte cristiana, manifestada como un más allá terrenal al que hay que acudir desnudo, llevando solo los adornos del alma al día del Juicio: una idea europea de la muerte en contraste con la concepción indígena, en la cual el fallecido era enterrado con sus tesoros mundanos²⁰. “Pensar que las riquezas se abandonan con la muerte era paradójico para un mundo donde los muertos llevan consigo todo su ajuar” (Gisbert, 2003, p. 79), por tanto se hacía necesario educar o reeducar al nuevo rebaño en la obligada disposición del cuerpo y del alma para la muerte cristiana.

20 El arzobispo Loayza dice al respecto en el sermón xxx de su “Otra exhortación”: “Porque sabed, hermanos míos, que de esta vida miserable ninguna cosa llevan los hombres a la otra vida, sino las obras buenas y las malas que hicieron. Los hijos y la hacienda y los criados, y las casas y todo lo demás, todo se queda acá. Tan pobre y desnudo de todo esto va el Inca como el indio *hatun luna*. No penséis que los que tienen en sus entierros mucha ropa o comida, y oro y plata, que gozan en la otra vida de cosas de estas, ni aún lo saben. Esto es desatino de vuestros viejos, que como unos muchachos no saben cosa de la otra vida. ¿El cuerpo no veís como se queda en la sepultura frío y helado, y sin comer ni beber, antes deshecho y hediondo? Pues el alma es espíritu sin carne, ni hueso, no come de esos manjares, ni tiene boca ni vientre, mas su mantenimiento es Dios en la otra vida” (s. f., s. p, énfasis en el original).

Detengámonos en el enfermo en su lecho. Ya en la postura del moribundo, encontramos un poderoso mensaje ante la muerte: el personaje semiacostado o semiincorporado es sostenido por las fuerzas de la religión²¹. Así, el fraile dominico y el que creemos es un jesuita acompañan al enfermo, preparándolo para la muerte, mientras que la Virgen intercede por las almas a través de la devoción del rosario, que ella, el Niño y sus ángeles distribuyen en un gesto muy democrático. El lecho es el lugar donde tradicionalmente ocurre la muerte (Ariès, 1983, p. 124). Se muere en la cama, devenida en lecho de muerte.

La agonía ritual del que está en trance de muerte sucede en ese ámbito, y la habitación se convierte en el teatro de un drama, el de la muerte, de ahí la importancia iconográfica de esta escena en el cuadro. Hay que morir en público, acompañado, lo que incluye a la familia y herederos, lo cual está ligado al orden mundano y a los frailes, la ayuda espiritual para los males del alma que culminará con el arrepentimiento y la confesión. Se muere con testigos que, paradójicamente, permanecen ajenos al momento culminante. Ariès indica que el moribundo nunca mira a estos testigos, ve hacia otro lado, al espectáculo extraordinario que solo él vislumbra: la muerte. Alrededor de su lecho se lleva a cabo una batalla entre María y el diablo por la posesión del alma (Ariès, 1983, p. 125).

El moribundo asiste a su propio drama más como testigo que como actor. Entonces, en nuestro caso, el enfermo representa la hora aciaga de la muerte en su lecho, asistido por el fraile y el jesuita en el crucial momento de la buena disposición de su alma inmortal. A través del rosario que acerca uno de los ángeles, podemos colegir que la batalla se inclina hacia el lado de la Virgen. Un aspecto interesante es que el enfermo es el único personaje que mira hacia fuera del lienzo —suerte de punto de fuga—. Mira de frente hacia el observador, a la feligresía, como si esta fuera parte del espectáculo, haciéndola, con este gesto,

21 Ariès (1983) encuentra esta postura sumamente significativa en relación con el momento de la agonía, y la rastrea documentalmente hasta principios del siglo XIII en Europa, donde tiene que ver no solo con una cuestión ligada al gusto iconográfico vinculado con el momento escatológico, sino también con un nuevo modelo espiritual a la hora de morir.

partícipe y acompañante de su muerte. Este mirar hacia afuera, mirar con intensidad al espectador, es un gesto retórico que indica proximidad, empatía. Aquí, en este lienzo en particular, se presenta la cercanía de la muerte y su inevitabilidad como una suerte de “comuni3n” con el que est1 fuera del cuadro.

Con la mirada del enfermo hacia fuera se crea un nexo entre el espectador y la obra, una invitaci3n a meditar y a identificarse con lo representado. As3, en cuanto que espectadores, seremos c3mplices de su hora postrera, del momento de poner en orden su vida en el siglo²², de la muerte ineludible, la hora verdadera y del pasaje al cielo o al infierno, dependiendo de las obras hechas en este mundo. Este tipo de lienzos propone la necesidad de poner el alma en carrera de salvaci3n, una cristianizaci3n de la muerte a trav3s de una adaptaci3n de formas funerarias for1neas, signo de adherencia a un nuevo orden pol3tico impuesto —el cristiano-espa1ol—, y la aceptaci3n de la noci3n de persona, de cristiano en cuerpo y alma, crucial para lo que se podr3a considerar una conversi3n m1s eficaz que el solo hecho de rezar o asistir a misa.

La muerte es lo m1s 3ntimo y profundo de una sociedad y sus rituales desnudan, de alguna forma, la noci3n de individuo que promueven. Por lo tanto, nos encontramos ante el ejercicio de la muerte, concebida como una batalla que deviene en condena o salvaci3n y que necesita —sobre todo en el caso de los ne3fitos— de la ayuda e intercesi3n mariana a trav3s del rosario, devoci3n impulsada por los dominicos en Am3rica y que podemos identificar en una de las escenas del lienzo estudiado. La eficacia de la buena muerte depender1, en principio, del rosario como ayuda material para comenzar a desandar el camino hacia la salvaci3n eterna de la mano de Mar3a, auxilio de los cristianos, victoriosa sobre la muerte y ayuda del bien morir, que conducir1 necesariamente a la constituci3n de un sujeto cristiano completo, en cuerpo y alma, por primera vez en este lado del mundo.

22 La obligaci3n de testar —examinar y disponer de los bienes materiales—, seg3n Ari3s (1983), no deja de ser un acto religioso: “Es incluso un ejercicio de preparaci3n para la muerte en una 3poca en que la nueva pastoral de la Contrarreforma quiere que el hombre no espere la hora de la muerte para convertirse, sino que se prepare para la muerte durante toda su vida” (p. 221).

Espiritualidad barroca y orden social

El Barroco, como estilo artístico, apareció en América cuando ya había pasado más de un siglo de vida colonial y la solvencia económica de la sociedad permitía la monumentalidad en las obras de arte. El Barroco pierde en América su sustento cronológico —no surge como necesaria decantación del Renacimiento europeo, sino como un estilo ya formado²³— y se convierte en un arte intemporal y religioso, pensado casi de forma exclusiva para promover la “civilización cristiana”, con el objetivo de persuadir a partir de las concepciones retóricas aristotélicas: con el valor intrínseco de la imagen²⁴. En la particular realidad de las colonias americanas y sobre todo en las parroquias de indios diseminadas a lo largo de tan vasto territorio, convenía reforzar los dogmas con imágenes “ortodoxas”, pero a la vez innovadoras en el aspecto iconográfico-misional. Esto, de algún modo, dio al Barroco americano su identidad diferenciada respecto de su contraparte europea²⁵, donde hay menos aspectos que explicar y mostrar, y donde la feligresía estaba inmersa en un ambiente iconográfico más o menos estable.

Una de las características que interesa en manifestaciones artísticas como las estudiadas, es la retórica de lo social, una mirada capaz de desnudar las tensiones de lo visual, es decir, lo que se ve y lo que no

23 Respecto del Barroco como estilo trasplantado hay una bibliografía muy abundante. Se recomienda la selección de ensayos en Zamora y Kaup (2010). Para una lectura más acotada y particular, véase el estudio clásico de Picón-Salas (1990), autor que acuña en el capítulo VI el concepto de Barroco de Indias.

24 Argan (1989) comenta: “La defensa y revalorización de las imágenes, y por lo mismo del arte que las produce, es la gran empresa del Barroco; comienza cuando la Iglesia, ya segura de haber contenido el ataque protestante, pasa a la contraofensiva. Contra el anti-imaginismo y la iconoclastia de la Reforma, la Iglesia romana reafirma el valor ideal y la necesidad práctica de la demostración visual, a título de edificación y ejemplo de los hechos de su historia [...]. Estimula los modos más espectaculares del arte, así como acentúa el carácter espectacular del rito y del culto” (pp. 31-33).

25 William J. Christian (1981), en su libro *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*, analiza prácticas devocionales particulares en los reinos de España, lo que nos permite, desviando ligeramente la lectura, reconocer similitudes y deformidades, ortodoxia y heterodoxia en suelo americano.

se ve, lo que se deja fuera del lienzo, lo que se magnifica o se hace presente, la escenografía, los elementos secundarios, pero sobre todo, los participantes o personajes del cuadro, los protagonistas de la mirada. Si en el cuadro que nos ocupa lo importante es la devoción al rosario, ¿qué sucede cuando la figura central no es la Virgen ni su ofrenda? ¿Qué pasa cuando el motivo central del lienzo, lo que atrae todas las miradas, *no es más que un indio devoto*? En suma, ¿qué es lo que se pretende resaltar? Desde esta perspectiva, resulta provechoso pensar en una cierta noción de construcción de una identidad criolla, de una identidad religiosa de grupo representada a través de este indio pintado como “buen cristiano”. Resulta una fórmula visual efectiva al presentarlo piadoso y devoto, como sirviente y a la vez como símbolo de la identidad de culto, ligada inextricablemente a lo americano: el nuevo sujeto cristiano se potencia como un individuo pleno —en cuerpo y alma, representados en su actitud orante— y preparado para la buena muerte.

La imagen se conforma como un mensaje directo dirigido a una feligresía inmediata, que la acepta sin más como parte de sus devociones diarias. Al mismo tiempo, la imagen se presenta como construcción y reflejo de una sociedad. Esto es, la imagen *reproduce un orden social* en su composición, muestra a sus participantes, define sus espacios, órdenes y sujetos²⁶. Es capaz de mostrarnos en un tiempo específico un friso social, un momento particular de una acción relevante.

Conviene prestar atención a la matriz social donde se produce y se consume el arte, ¿quiénes son los participantes, en qué medida, orden y situación se manifiestan en los lienzos en cuestión? El indígena, ubicado en un lugar central, forma parte de un proyecto de legitimidad religiosa, que lo muestra como protagonista de actos de piedad y devoción. Quizá aquí resida no solo la audacia del artista, sino también la astucia dominica en los modos de representación, donde hay ligeras modificaciones iconográficas dirigidas a conmover y promover empatías

26 Un caso paradigmático de la representación del pueblo en lienzos religiosos aparece en la serie de *Corpus Christi* realizados en Cuzco y que se encuentran hoy en día en el Museo Arzobispal de Cuzco. Para más detalles y un análisis profundo de estas imágenes, véase el interesantísimo estudio de Dean (1999).

con los nuevos feligreses, aún en estado vacilante. La introducción de un indígena perfectamente identificable mediante sus atributos iconográficos —cabello, ropa, descalcez— en un ambiente cristianizado en extremo, sirve no solo para proponer una imagen funcional al culto local, sino también —como veremos a continuación— como sostén espiritual de un orden colonial —político y religioso— complejo, con diferentes actores sociales, muchos de los cuales también están representados en el lienzo que analizamos.

El nuevo devoto: sostén espiritual del orden colonial

Se suele caracterizar a los indios como pasivos —sobre todo en los textos, crónicas, catecismos, entre otros—, desprovistos de fe o como meros recipientes de la fe que hay que inculcarles y que recibirán de alguna manera. No obstante ¿qué sucede con el indio devoto representado en el lienzo que nos ocupa? Nos encontramos avanzado el siglo XVIII, ya no prima una audiencia receptiva-pasiva, han pasado muchos años de labor evangelizadora y extirpación de idolatrías²⁷. Aparentemente, las cosas ya no son lo que eran debido a la intensa tarea catequética, realizada por las órdenes religiosas. Conviene apelar a elementos atractivos al imaginario de los naturales para reforzar la idea de salvación y vida eterna.

En la pintura que analizamos aparece en primer plano la figura del indio orante, personaje esencial para cuestiones iconográficas, pero también evidentemente políticas. Por un lado, el presentarse como tal, de rodillas y con las manos unidas en señal de plegaria, implica cierta idea de separación entre el cuerpo y el alma, pues el orante ya no es un *homo totus* (Ariès, 1983, p. 277), un sujeto completo, compuesto por cuerpo y alma indisolubles e inseparables, ni un cristiano viejo que sabe que recibirá la recompensa de la vida eterna por sus buenas

27 En relación a los procesos de extirpación de idolatrías y la labor de evangelización en el Perú, véanse los excelentes trabajos de Mills (1997) y MacCormack (1991).

acciones terrenales o la intercesión de las plegarias y misas celebradas en su nombre, y por lo cual, no necesita luchar por la salvación de su alma. Por el contrario, se trata de un sujeto en pugna, que no tiene garantizada tal salvación. De hecho, la presencia de este orante indica un ser dividido en cuerpo y alma, cuyo “cuerpo” debe hacer algo para salvar el alma: vencer en la batalla de la agonía llevando a la práctica los preceptos de la buena muerte.

Nuestro personaje, en su actitud devocional, es un sujeto fronterizo. Participa de los dos mundos a la vez y, en el cuadro, se sitúa como centro y eje, como vaso comunicante entre el mundo celeste y el mundo terrestre. Se ve transportado al centro de las acciones divinas —en nuestro caso, la aparición de la Virgen y la visión del rosario—, en una actitud que manifiesta el dinamismo de la salvación a la hora de la —buena— muerte. Siguiendo las conceptualizaciones de Ariès, este orante —frecuente en la iconografía funeraria— se presenta como un personaje sobrenatural, mezclado a veces con los santos o asociado a una santa conversación, participando de ella, sin estar por esto confundido con sus interlocutores celestiales, actuando en una liminalidad peligrosa, sobre todo en este caso en particular, por tratarse de un indígena.

En el cuadro, la representación del orante estará asociada, entonces, a la noción de la buena muerte más allá de si ha sido superada, o si se le espera y prevé. El que reza, aunque presenta una actitud vital de preparación para la buena muerte; es decir, no espera pasivo y yacente a la muerte inevitable sino que toma partido en la salvación de su propia alma o acompaña la lucha postrera ajena, deviene en imagen convencional de la muerte. Quizá sea esta una de las razones por las cuales aparece en las representaciones pictóricas funerarias más tradicionales, siempre solitario en su actitud. Esta soledad se muestra en el cuadro acentuada por la “compañía” de las jerarquías eclesiásticas y temporales —el rey, el papa, el cardenal, el soldado, los mendicantes—, porque son inverosímiles en el contexto en el cual se presentan.

Su presencia central, en actitud devocional, tiene que ver, asimismo, con la necesidad de preservar un orden social colonial, y al indígena como *sostén* espiritual de un orden que en Europa ya está corrupto, pero que tiene la capacidad de transformarse y recomenzar en las lejanas y aisladas tierras del Potosí, pensadas como

potencia y realización de un nuevo mundo espiritual. Este indio piadoso, que se muestra como cristiano ejemplar, deviene —como se mencionó antes— como fórmula visual efectiva: ya no se trata de los numerosos “donantes” de cuadros, pintados a los pies de la devoción que apadrinan, sino de un indígena anónimo en el cual convergen las miradas. Como tal, es un personaje capaz de identificarse con el observador, con el devoto que rinde culto a la imagen de la Virgen, un indio sin marcas, sin nombre, pero con atributos fácilmente identificables para sus contemporáneos. En palabras de Luisa Elena Alcalá (2012):

Calls the attention to the visual consequences of pictorial codification and the way in which an individual Indian could become a marker of a collective identity precisely because of the absence of a more naturalized treatment of his or her features. (p. 232)²⁸

Estamos entonces ante un indio visto como sujeto comunal, no frente a un individuo en particular —un “donante”—, sino un personaje capaz de representar y actuar como catalizador de ideas políticas y religiosas en este tipo de lienzos.

Desde el punto de vista del indígena —receptor primario de este tipo de pinturas—, la imagen presenta la posibilidad de participar en un orden social que antes le era ajeno. Al mismo tiempo, se le incluye en la economía religiosa, puesto que experimenta la aparición milagrosa de la Virgen, como luego también será partícipe de la creación de imágenes milagrosas²⁹. El indio desempeña en un nuevo

28 “[...] llama la atención a las consecuencias visuales de una codificación pictórica y la manera en la cual un indio puede convertirse en marca de identidad colectiva precisamente a causa de la falta de un tratamiento más preciso de sus características personales” (traducción de la autora).

29 Una de las historias más interesantes en cuanto a la participación de un indígena en la confección de una imagen sagrada, que luego sería ampliamente venerada, es la de la Virgen de Copacabana, pintada por Francisco Tito Yupanqui a partir de la devoción de la Virgen de la Candelaria. Para más detalles, véase el interesante estudio de Salles-Rese (2008), y una versión temprana de la historia en la crónica de Ramos (1837).

papel: el de testigo, participante, e incluso creador en relación con la imagen en cuestión, plasmando en ella su participación en la historia del culto católico, propiciando el desarrollo de una devoción más compleja y abarcadora³⁰.

El indígena se representa como guardián de la imagen —es la figura central del cuadro—, es el testigo de la aparición, su devoto sirviente y símbolo de una identidad de culto ligada inextricablemente a lo americano. En resumidas cuentas, estamos en un momento particular, en el cual el indio es capaz de experimentar milagros, puesto que se ha convertido a la vez en *fruto y constructo* de este orden social colonial y de la consiguiente evangelización católica. El indio aparece como sujeto digno de participar en la historia, en cuanto que buen cristiano, y esto se representa, en particular, en el desarrollo de la iconografía.

La pintura, además, presenta una idea de espectáculo en el cual el indígena se posiciona a partir de cierto doble poder reflejado en las miradas, en la suya³¹ y en la del espectador. Si seguimos el circuito indicado por la mirada del indio, veremos que esta parece posarse en el rosario que porta el dominico en su escapulario, señalando así el rosario como parte importante de lo que se quiere destacar. Por otro lado, nos encontramos con la mirada del indio como sujeto, cargada de un sentimiento profundo, con los ojos bajos, con una mirada entre piadosa, recogida y resignada, que transmite a la feligresía un sentimiento pío delineado de manera cuidadosa. Entonces, el indio se convertirá al mismo tiempo en espectáculo y espectador de lo que se muestra y, por tanto, se tiene la necesidad de una representación *eficaz* que atraiga

30 Mills (2006, pp. 27-39, 35-37) denomina “creación conjunta” al proceso por medio del cual tanto indios como españoles promovieron y consolidaron determinadas devociones locales en América, frecuentemente ateniéndose a ciertas “reinterpretaciones” del culto-mito que a veces se aleja de la ortodoxia dictada por el Concilio de Trento.

31 Es interesante remarcar que, iconográficamente, las figuras orantes no suelen tener los ojos cerrados, ni siquiera en trance de muerte, por lo que su mirada es un elemento importante para tomar en cuenta.

al observador, que lo mueva a copiar lo representado: se trata de una suerte de hermenéutica del mundo donde la imagen es transmisora de ideas y políticas.

Estamos, además, ante la fuerte presencia del indio como mediador, lo que implica un proceso de criollización y localización del culto. En la América española las devociones no eran estáticas ni estaban afianzadas como en la península ibérica, sino que eran cambiantes. Se metamorfoseaban agregando elementos locales, demostrando un continuo proceso de apropiación de las imágenes que, de alguna manera, conducía a cierta “indigenización” de las mismas. Es el indio y no el criollo, el que estará presente, el testigo pero también el artesano, el constructor de la imagen o, como en el caso de Francisco Tito Yupanqui, el que posibilita la intervención mariana en la confección milagrosa de la Virgen. El indio se presenta como cristiano ejemplar, y esto solo puede suceder tras varias décadas de colonización, cuando la localización de la imagen —el culto local— había logrado ser lo suficientemente fuerte para que se exteriorizara la posibilidad de una creatividad y protagonismos indígenas, aunque operara bajo el paraguas colonial y no de manera independiente. Esto pondrá de manifiesto una poderosa estrategia, una legitimación política y religiosa llevada a cabo, en parte, por medio de las imágenes sacras. La proyección de esta legitimación colonial se hará presente en la conformación de una identidad mestiza, fruto de estos entrecruzamientos.

Es entonces cuando el lienzo, la pintura como expresión iconográfica de la identidad devocional, deviene liminal. Se juega en el *cruce* de culturas como producto terminado, que ha de circular en áreas designadas de conocimiento y como práctica social, lo que significa entender una economía de producción del conocimiento que tiene que ver —como ya mencionamos— con sostener un orden social y religioso establecido desde un límite o frontera, en este caso la región surandina de Bolivia, una frontera que se piensa como un espacio geográfico extremo, alejado de los centros de poder como Cuzco y Lima, aunque tuviera relaciones formales con ellos. Asimismo, para con sujetos fronterizos: los neófitos.

Cierre

En este capítulo quisimos mostrar, a través del análisis de una pintura de Nuestra Señora del Rosario, cómo se manifestó la novedad metodológica que denominamos *teología ilustrada*, a partir de ciertos usos pedagógicos de las artes visuales. En particular, este tipo de pintura religiosa resulta proclive a la formación de determinados nichos de identidades locales, con estilos e iconografías diferenciadas, apropiadas y propias, así como también a la generación de manifestaciones particulares realizadas en poblados o parroquias relativamente aisladas entre sí debido, muchas veces, a las rigurosidades del terreno.

Estas imágenes fueron destinadas casi de manera exclusiva a la prédica de indios, los destinatarios de la labor evangélica y quienes, como neófitos en la fe cristiana, requerían que los predicadores crearan una nueva manera de *mostrarles* la doctrina, luego de haberse probado como fallido el uso exclusivo de la palabra. Las pinturas devinieron en vehículo de conversión, pero también en estrategia retórica, en el sentido de que buscaban la persuasión y la puesta al servicio de la religión y de la política en la consolidación de identidades lábiles. Así, la pintura no solo transmitió un mensaje cristiano, sino que también promovió una lógica administrativa y política demostrable a través del concepto de “sujeto pleno” del que hablamos en este breve estudio.

Se eligió ilustrar estos procesos de conformación de identidades fronterizas, precisamente, en dos situaciones de frontera: una geográfica, los Andes del sur de Bolivia, con sus imprecisiones, y otra simbólica, el pasaje de la vida a la muerte, el *bien morir* de un cristiano “nuevo”, que desconoce los matices emblemáticos de aspectos religiosos que sí podría conocer, por ejemplo, un hereje del Viejo Mundo, en situación de contacto y vecindad entre religiones. Se estudió a partir del lienzo que representa a la Virgen —intercesora en el instante posterior— entregando rosarios, devoción difundida por los padres dominicos en ese rincón del mundo.

De este modo, en el análisis, la imagen deviene en *exemplum* e implica una nueva organización de la materia narrativa, ahora en términos espaciales, con una llegada “a los ojos” y a las manos como proponía José de Carabantes, actualizando a San Pablo en las palabras que

sirven de epígrafe al capítulo. El arte se convierte en un discurso colonial, quizá en el más potente de ellos, en una hermenéutica del mundo al proponer un nuevo individuo en el cual se manifiestan aspectos religiosos —el indio piadoso, testigo de la aparición de la Virgen, devoto y sostén espiritual de un pueblo en tránsito—, pero también políticos, jurídicos y sociales, a través del respeto a las normas de convivencia y de su participación en un entramado social que requería de cambios profundos, aún en el momento tan íntimo de la muerte.

En suma, la pintura es una suerte de corolario virtual que inmortaliza la intervención del indio en el milagro de la aparición, a la vez que se hizo partícipe de un proyecto de legitimación religiosa al afirmar la pertenencia a una identidad hispanoamericana, relacionada con la idea de una identidad local (re)creada por las órdenes mendicantes.

Entonces, no solo se “celebra” por medio de pinturas, como la que analizamos, la legitimación de la cristianización del Nuevo Mundo, sino que además se da lugar a manifestaciones de piedad popular relacionada con cultos más locales, por ejemplo, Copacabana, Cocharcas y Pomata, que ayudaron a configurar el orgullo e identidad regionales. Tal concreción de una identidad *mestiza* en lo que respecta a los atributos religiosos y sociales, adquirirá con el tiempo aspectos menos indígenas y más criollos, que empezarán a delinear y afirmar una identidad religiosa anclada con mayor fuerza en lo hispanoamericano colonial, dejando de lado devociones eminentemente metropolitanas. Esto solo fue posible gracias a la intervención, en el caso estudiado, de los frailes dominicos, quienes incansables en su labor misional, propiciaron el rezo del rosario y la devoción a la Virgen en ese perdido rincón de Sudamérica.

Referencias

- Alcalá, L. (2012). The Image of the Devout Indian: The Codification of a Colonial Idea. En I. Katzew (ed.), *Contested Visions in the Spanish Colonial World* (pp. 247-249). New Haven: Yale University Press.
- Argan, G. (1989). *The Baroque Age*. Nueva York: Rizzoli International Publications.

- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus.
- Carducho, V. (1979). *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición y diferencias*. Madrid: Turner.
- Christian, W. (1981). *Local Religion in Sixteenth-Century Spain*. Princeton: Princeton University Press.
- Cornejo, A. (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Dean, C. (1999). *Inka Bodies and the Body of Christ. Corpus Christi in Colonial Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.
- Gisbert, T. (2003). Del Cuzco a Potosí. La religiosidad del sur andino. En R. Mujica (ed.), *El barroco peruano* (pp. 61-97). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Guido, Á. (1941). Estudio histórico y estético. En Museo Histórico Provincial, *Exposición de Arte Religioso Retrospectivo. Coronación de la Virgen del Rosario* (pp. 21-58). Museo Histórico Provincial: Rosario.
- Loayza, G. (1985). *Doctrina Christiana y Catecismo para instrucción de indios*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MacCormack, S. (1991). *Religion in the Andes. Vision and Imagination in Early Colonial Peru*. Princeton: Princeton University Press.
- Mills, K. (1997). *Idolatry and Its Enemies. Colonial Andean Religion and Extirpation, 1640-1750*. Princeton: Princeton University Press.
- Mills, K. (2006). Religious Imagination in the Viceroyalty of Peru. En S. Stratton-Pruitt (ed.), *The Virgin, Saints, and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma collection* (pp. 27-40). Stanford: Stanford University Press.
- Pacheco, F. (1990). *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- Picón-Salas, M. (1990). *De la conquista a la independencia y otros estudios*. Caracas: Monte Ávila.
- Ramos, A. (1837). *Historia de Copacabana y de la milagrosa imagen de su Virgen*. Lima: Enrique del Campo (impresor).
- Rey, A. (ed.) (2003). *Artes de bien morir. Ars moriendi de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Salles-Rese, V. (2008). *De Viracocha a la Virgen de Copacabana. Representación de lo sagrado en el lago Titicaca*. La Paz: Plural.

- Sebastián, S. (1990). *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro.
- Seldes, A., Burucúa, J., Maier, M., Abad, G., Jáuregui, A. y Siracusano, G. (1999). Blue Pigments in South American Painting (1610-1780). *Journal of the American Institute for Conservation*, 38(2), 100-123.
- Seldes, A. (2003). Yellow and Red Pigments in South American Painting (1610-1780). *Journal of the American Institute for Conservation*, 41(3), 225-242.
- Siracusano, G. (2005). *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stastny, F. (1994). *Síntomas medievales en el Barroco americano*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Stastny, F. (1982). Iconografía, pensamiento y sociedad en el Cuzco virreinal. *Cielo abierto*, 21(7), 41-54.
- Zamora, L. y Kaup, M. (eds.) (2010). *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke University Press.