

## La Virgen del Rosario: propiciatoria de una identidad mestiza en Los Andes

Mariana C. ZINNI  
Queens College – City University of New York

“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*. [1668]

En este trabajo me interesa señalar los usos pedagógicos de la pintura, de una plástica barroca por medio de la cual impartir lecciones (visuales) de teología, en especial de la resultante de la llamada Escuela Mestiza, desarrollada en los territorios surandinos (actual Bolivia y norte de Argentina) auspiciada por la labor misionera de los padres dominicos.

En los Andes se constituye el primer episcopado de Cuzco en 1535, al mando del padre Valverde. El primer templo dominico se instala sobre las ruinas del antiguo Coricancha, o templo del sol inca y se instruye a los frailes para la predicación y salvación de las almas. Ya desde el comienzo nos encontramos con un mismo mensaje, pero con dos destinatarios que requerirán de distintas formas de expresión, vías de comunicación y condiciones diferenciadas: los españoles y los naturales. Así, la prédica española estará dirigida a corregir los pecados, mientras que la dedicada a los indígenas tiene como foco la necesidad de informarles y formarles sobre las verdades de la fe, y lo harán a través del arte.

En los Andes del sur encontramos que la escuela de pintura cuzqueña produce determinadas ramificaciones, y se da en llamar “Escuela Mestiza”, puesto que sus máximos exponentes (Luis Niño o Melchor Pérez de Holguín, por caso, entre otros muchos que no firmaban sus pinturas) no siempre son indios puros o de origen noble. Si bien la escuela mestiza sigue los mismos lineamientos que la cuzqueña, hay 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 previene, de alguna manera, la rigidez característica de modelos iconográficos al promover la combinación de elementos de diferentes orígenes que el artista andino acomoda para lograr una representación iconográfica única. Estas creaciones mestizas se establecen en el cruce de universos que parecen incompatibles a partir de la reinterpretación, acondicionamiento y modificación de elementos que parecen perder su origen pagano (aves, flores y animales típicamente andinos que pudieron tener un significado ceremonial en tiempos prehispánicos) y que quedan ahí, plasmados en la tela, permanentes, *invisibles* al ojo no entrenado, ligeramente transformados.

La pintura se convierte en vehículo para la conversión aunque el mensaje no siempre es del todo ortodoxo. Los artistas indígenas suelen dejar filtrar sus propias ideologías, agendas y devociones –de origen prehispánico- a la hora de componer esto que llamare una *teología visual*, en el cual el arte se presenta como una estrategia de la retórica y de la política, un arte que se presenta como discurso capaz de demostrar y persuadir.

Para persuadir, en este contexto particular de la empresa evangelizadora, se requiere de un uso calculado (y preciso) de los signos, lo que implica en primera instancia más iconografía que lenguaje (vocabulario), al tiempo que se corporiza en un proceso por el cual los miembros de una sociedad “negocian” sus demandas (siempre en forma de signos). Al mismo tiempo, esta persuasión estará encausada 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 que pueda de vivir en una lógica patriarcal encarnada en la doble matriz del Estado y la religión, de los bienes temporales y los espirituales. En suma, una lógica patriarcal imperial y administrativa.

### Hacia una piedad ilustrada

El arte, en especial el que se lleva a cabo en estas especialísimas condiciones de evangelización de fieles nóveles, tiene un insoslayable sesgo escatológico a la vez que sirve como propaganda, pero una propaganda que no estará ligada solamente a cuestiones religiosas, sino también a aspectos sociales, jurídicos y políticos: por medio del arte ha de conformarse un nuevo individuo que sea pasible de doctrina y aculturación. El arte, pensado como estrategia de dominación, deviene en discurso colonial. Al mismo tiempo, al tratarse de un arte mestizo, propiciado y practicado por maestros artistas ligados a cosmovisiones pre-hispánicas que se cuelan subrepticamente en las telas, dará cuenta de un discurso altamente contaminado y de coexistencia(s).

Esta iconografía barroca –trasplantada, *adaptada* y modificada en su centro doctrinal a los usos y necesidades de la evangelización en el Nuevo Mundo- se presenta como una suerte de teología monumental, donde lo que importa, en primera instancia, es la reacción –controlada- que provoca la imagen en el que la mira, y, por ende, un cuidadoso armado de los circuitos que ha de recorrer la mirada en los cuadros dispuestos en las paredes de las iglesias. La pregunta inicial será ¿quién mira? El cura, el artista, el español cristiano, el indio neófito, a lo cual agregamos, ¿cómo mira? ¿Qué se muestra y qué se oculta en los cuadros? ¿Qué se pretende introducir por medio de la imagen? Por último, ¿cómo funciona lo paidético en la pintura sacra? Ante la notoria falta de palabras, nos encontramos ante una devoción que hace centro en la mirada, en una *retórica de la mirada* donde lo que prima es el ver/leer la imagen, el impacto iconográfico que se produce en el devoto espectador.

En esta presentación me interesa analizar un cuadro en particular que atiende a la devoción de la Virgen del Rosario en el área surandina correspondiente a la Provincia Dominica San Juan Bautista, establecida en 1539 (actualmente sur de Bolivia y norte de Argentina). El lienzo se titula “Nuestra Señora del Rosario”, pertenece a la colección del Museo Histórico Dr. Julio Marc, de la

ciudad de Rosario, Argentina, catalogado como proveniente de la escuela mestiza, siglo XVIII, de procedencia no identificada pero posiblemente del área de Potosí.

El cuadro muestra, varias escenas: en la mitad superior, en un ámbito celestial, delimitada por un arco de nubes, a la Virgen con el Divino Niño en brazos, ambos entregando rosarios, al igual que los dos serafines que la acompañan asistiendo éstos últimos a un alma en lo que parece ser el purgatorio (un individuo cuyo medio cuerpo superior emerge de un portentoso fuego) y a un enfermo en su lecho de muerte, acompañado por un dominico y un jesuita. En el plano inferior del retrato, un arco contrapuesto al celestial de nubes encontramos una serie de personajes que señalan el orden de los poderes terrenales (el rey, el obispo, un soldado, tres frailes –un dominico, un franciscano y un jesuita) todos ellos en actitud de contemplación y oración, rodeando la figura central, en la cual convergen las miradas del lienzo: un indio descalzo, de rodillas, orando devotamente, y vistiendo ropas indígenas y una chuspa (bolsa de tela de confección andina). El indígena está arrodillado en el plano central, delante de una construcción muy sencilla, imposible de identificar, una puerta de arco con dos ventanas enrejadas que hace de sostén y eje del lienzo.

Me interesa seguir el recorrido de la mirada en este lienzo en particular, fino ejemplar de la escuela de pintura mestiza surandina y partícipe de lo que llamé *piEDAD ilustrada*, un uso de la misma en tanto que se apoya en una retórica de lo social particular al presentar determinados elementos, como por ejemplo la idea de *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 presente en la figura del enfermo), o la figura central de un indio devoto. Este personaje, presentado como buen cristiano y ejemplar que funcionará como elemento cohesivo de un orden social colonial y sostén espiritual de una comunidad. A la vez, se propondrá como partícipe de una identidad colectiva, símbolo de la identidad del culto, inextricablemente ligada a la devoción del rosario, pero también como eminentemente americana, criolla. Al mismo tiempo, el cuadro presenta varias aristas o puntos de análisis, las cuales dan cuenta de una marcada dinámica de colonización que implica nuevas

identidades y agendas, y devociones que se transforman en contacto con el mundo andino o que se usan como *transporte* de identidad. Tal identidad tiene que ver con un proyecto de legitimación religiosa llevada a cabo por los dominicos en los Andes, promoviendo una imagen funcional al culto local y se establecen en tanto que retóricas de lo social a través de un uso particular de la mirada.

### **La eficacia de la *buena muerte***

Esta idea de devoción como praxis a través de la imagen sacra en una situación colonial, nos lleva de camino a una nueva forma de observancia piadosa, a la vez que permite introducir elementos, advocaciones, y devociones ilustradas en los lienzos que no solo adornan las paredes de las iglesias, sino que cumplen con una función paidética específica. La iconografía presentada tiene que incluir elementos familiares para los nativos (en el caso de la pintura surandina, el paisaje, determinados animales y plantas, colores específicos obtenidos de pigmentos de origen prehispánico que a veces convierten a la obra de arte en una *huaca*, resacralizándola, pero en otro sentido, etc), elementos novedosos (lo que se quiere enseñar) y elementos piadosos y legibles en un contexto no solo eclesiástico, sino también político (en el cuadro que trabajamos, por ejemplo, la presencia de figuras como la del rey o la del papa, los soldados, etc). La retórica y el repertorio iconográfico deben ilustrar el camino de la piedad. En consecuencia, los elementos presentados, la nueva iconografía desplegada en el lienzo, debe *impactar* en el ojo del que mira para lograr empatía y afectar en lo profundo del imaginario del (no) cristiano en el camino de una conversión efectiva.

Ante una poderosa retórica social de la condena eterna, nos encontramos ante la idea del buen morir, nuevos rituales y preparación para la muerte en términos cristianos. El cuadro que analizamos es particularmente ilustrativo al respecto: en primer lugar, nos presenta esta idea de individuo compuesto por alma y cuerpo. Tenemos a la derecha un enfermo en situación terminal, que colegimos por la presencia de los frailes que le guían por el camino de la buena muerte en sus últimos momentos. A la izquierda, a la misma altura, vemos lo que interpretaremos como un alma

en los fuegos purgatoriales, puesto que aún parece tener esperanza de ascender a los cielos una vez pagadas sus culpas, lo que afirmamos a partir de la actitud doliente y orante del individuo en la hoguera, así como también por el gesto del ángel que le entrega un rosario.

En segundo lugar, 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 del momento 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 presencia del rosario, necesaria para llegar a la salvación del alma o a la Gloria. Los personajes presentes son muy significativos: aparecen las fuerzas temporales (el rey, el soldado) y las eclesiásticas (el papa, los frailes mendicantes), todos a un nivel terrenal y de adoración, rodeando a un indio (identificable, como ya mencioné, por su cabello largo y la chuspa que lleva) en actitud de plegaria contemplativa. Lo importante de esta figura no será solo su centralidad, sino su marcada pertenencia al grupo étnico que se pretende evangelizar y que muestra una clara intencionalidad política e identitaria en la construcción simbólica del retrato.

Por otro lado, hay dos personajes que no miran a la Virgen, o que no son mirados por ella o por los ángeles, el indio y el enfermo, que mira hacia afuera del cuadro –suerte de punto de fuga-, hacia el observador, haciéndonos partícipes y acompañantes de su muerte. Este mirar hacia afuera, mirar con intensidad al espectador implica un gesto retórico que indica proximidad, empatía. En este caso, se presenta la cercanía de la muerte y su inevitabilidad como suerte de “comunidad” con el que está fuera del cuadro. Este sujeto que mira hacia afuera deviene nexo entre el espectador y la obra, invita a meditar y a identificarse con lo representado. El enfermo representará a los ojos del que mira la hora aciaga de la muerte, asistido por los dos frailes. La hora postrera en la cual poner en orden los asuntos del siglo y los de Dios, la muerte inevitable, la hora verdadera y del pasaje (al cielo o al infierno, dependiendo de las obras de este mundo). Lo que propone este tipo de lienzos es la idea de poner el alma en carrera de salvación, una cristianización de la muerte que implica por un lado una

adaptación de formas funerarias foráneas, signo positivo de adherencia a un nuevo orden político impuesto, el cristiano-español, y por otro lado, la aceptación de la noción de sujeto cristiano, crucial para lo que se podría considerar una conversión más eficaz que el solo hecho de rezar o asistir a misa. La muerte es lo más íntimo y profundo de una sociedad y sus rituales desnudan, de alguna forma, la noción de individuo que promueven.

A la vez, nos encontramos ante la fuerte presencia del indio como mediador ante lo sagrado, lo que implica un proceso de criollización y localización del culto. Es el indio, y no el criollo, el que estará presente, el testigo, pero también el artesano, el constructor de la imagen. El indio se presenta entonces como cristiano ejemplar, y esto solo puede suceder tras varias décadas de colonización, cuando la localización de la imagen –el culto local- se hace lo suficientemente fuerte como para que se exteriorice la posibilidad de una agencia indígena, que opera bajo el paraguas colonial y no de manera independiente. Esta agencia pondrá de manifiesto una poderosa estrategia de una intención de 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 práctica social, lo que implica entender una economía de producción del conocimiento que tiene que ver, como ya mencionamos, con sostener un orden (social, religioso) establecido *desde* un límite o frontera (en este caso, la región surandina) y para sujetos fronterizos: los neófitos. Por lo tanto, la pintura es una suerte de corolario virtual que inmortaliza la intervención del indio en el milagro de la aparición y partícipe a la vez de un proyecto de legitimación religiosa al afirmar la pertenencia y la identidad hispanoamericana al tiempo que se relaciona con la idea de una identidad local (re)creada por las órdenes mendicantes. Tal concreción de una identidad *mestiza* en lo que hace a los atributos religiosos y sociales, y que adquiere con el

tiempo aspectos menos indígenas y más criollos que empiezan a delinear y afirmar una identidad más fuertemente anclada a lo hispanoamericano colonial, dejando de lado devociones eminentemente metropolitanas. Esto solo fue posible gracias a la intervención –en el caso surandino- de los frailes dominicos, quienes, incansables en su labor misional, propiciaron el culto al rosario y a la Virgen en este perdido rincón de Sudamérica.

En suma, en lienzos como el que presentamos, nos encontramos ante un entrecruzamiento de saberes, devociones, presencias, y, sobre todo, ante el ejercicio de la muerte, una batalla que deviene en condena o salvación y que necesita –sobre todo en el caso de los neófitos- de la ayuda e intercesión mariana a través de la entrega del rosario propiciada por la labor dominica en América. La eficacia de la buena muerte dependerá del rosario como ayuda material para comenzar a desandar el camino a la salvación eterna, de la mano de María, auxilio de los cristianos, victoriosa sobre la muerte, ayudando al bien morir y conducirá necesariamente a la constitución de un sujeto cristiano completo, en cuerpo y alma por primera vez en este lado del mundo.

### **Bibliografía consultada**

Alcalá, Luisa Elena. “The Image of the Devout Indian: The Codification of a Colonial Idea.”

Katzew, Ilona (ed). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. New Haven: Yale University Press, 2012. 227-49. Impreso.

Argan, Giulio Carlo. *The Baroque Age*. Nw York: Rizzoli International Publications, 1989. Impreso.

Bellarmino, Roberto Francesco Romolo. *Arte de bien morir. Obra compuesta en latín por el cardenal*

*Bellarmino*. Madrid: Imprenta de la viuda e hijo de Aguado, 1881. Impreso.

Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición y diferencias*. [1633] Ed. de

Francisco Calvo Serraller. Madrid: 1979. Impreso.

Cunnen, Sally. *In Search of Mary. The Woman and the Symbol*. New York: Ballantine Books, 1996.

Impreso.



- Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de indios* [1585]. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1985. Impreso.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Impreso.
- Guido, Ángel. *Descubrimiento de América en el arte*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1940. Impreso.
- . *Exposición de arte religioso retrospectivo*. Rosario: Museo Histórico Provincial de Rosario Escuela Tipográfica del Colegio San José de Artes y Oficios, 1941. Impreso.
- Katzew, Ilona (ed). *Contested Visions in the Spanish Colonial World*. New Haven: Yale University Press, 2012. Impreso.
- Millones, Luis. *De la evangelización colonial a la religiosidad popular peruana: el culto a las imágenes sagradas*. Sevilla: Fundación El Monte, 1998. Impreso.
- Pacheco, Francisco de. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990. Impreso.
- Ramos, Garbiela. *Death and Conversion in the Andes. Lima and Cuzco, 1532-1670*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. Impreso.
- Roe, Jeremy, y Marta Bustillo. *Imagery, Spirituality and Ideology in Baroque Spains and Latin America*. Newcastle upon Tyne: Cambridge University Press, 2010. Impreso.
- Siracusano, Gabriela. *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, 2005. Impreso.
- Voekel, Pamela. *Alone Before God. The Religious Origins of Modernity in Mexico*. Durham & London: Duke University Press, 2002. Impreso.
- Warner, Marina. *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. New York: Vintage Books, 1983. Impreso.