

El milagro de la mujer fea

Por Pablo Turnes¹



¹ Estudiante del IDAES; el que sigue es un trabajo presentado durante el año 2006 en la materia “Arte argentino y latinoamericano I” de la Maestría en Historia del Arte.

Resumen

El análisis de toda producción artística implica una serie de problemáticas diversas y particulares, signadas tanto por el momento en que la obra ha sido realizada como por el momento en que se la analiza desde una perspectiva historiográfica. El estudio del arte colonial se ha desarrollado y se sigue desarrollando a medida que se lo practica. A diferencia del arte europeo, que cuenta con siglos de tradición de crítica y autocrítica ya refinada, el caso de la producción artística hispanoamericana, su estudio y análisis es bastante reciente. En este trabajo, se pueden establecer ciertas cuestiones de estilo, producción y circulación de la obra en un contexto determinado; entender las implicancias político-ideológicas reveladas en el cuadro, además del papel de esos factores en la sociedad que los ponía en práctica. Por último, se arriba a algunas posibles conclusiones respecto de las relaciones establecidas entre la obra y su contexto que hacen posible imaginar nuevas preguntas que abran la posibilidad de ir más allá de esos límites.

Introducción

El análisis de toda producción artística implica una serie de problemáticas diversas y particulares, signadas tanto por el momento en que la obra ha sido realizada como por el momento en que se la analiza desde una perspectiva historiográfica. En el caso del arte colonial, el investigador debe además partir de un punto singular: el estudio del arte colonial se ha desarrollado y se sigue desarrollando a medida que se lo practica. Es decir, a diferencia de, por ejemplo, el arte europeo, que cuenta con siglos de tradición de crítica y autocrítica refinada, el estudio y análisis de la producción artística hispanoamericana es bastante reciente, y su empuje se ha debido a algunos pocos y valientes investigadores que han debido soportar a menudo el desinterés –e incluso el desprecio– del mundo académico, a ambos lados del Atlántico.

Sin embargo, esta rama de la Historia del Arte sigue avanzando por caminos interesantes y prometedores, a medida que los grupos de investigación hacen notar la evolución en las formas de aproximarse a sus objetos de estudios, de forma que lo profesional se hace indistinguible de lo pasional. ¿Y por qué habría uno de creer que lo profesional no es subjetivo?

Esta breve digresión intenta poner en claro el perfil de la siguiente monografía: el placer por (re)descubrir otros mundos a través de algo tan complejo como el análisis de una

obra artística. El cuadro seleccionado es prueba del gusto personal tanto por la elección como por ciertos problemas implicados en su análisis. En cuanto a lo primero, se trata de la apreciación de una estética particular –la del siglo XVIII– como factor significativo de una sociedad a esa altura altamente compleja, a menudo ignorada, que comprende una serie de cuestiones que –afortunadamente– amenazan con derribar la imagen de un pasado colonial estático, retrasado, estancado y, básicamente, aburrido.

En cuanto a lo segundo, ya desde la denominación posible del cuadro –*El milagro de la mujer fea*– es poco cuanto sabemos de buena parte de lo que hace a la obra, como su origen, uso, prolegómenos hasta llegar donde está hoy. Este trabajo plantea la necesidad de aproximarse a esta obra conociendo las limitaciones dadas por su situación –que es similar a la de muchas otras–, donde la falta de registros claros que puedan ayudar en el análisis hacen sólo más interesante el misterio, y por lo tanto propone un desafío al mismo tiempo que ciertas responsabilidades: la de contribuir –por mínima que sea la contribución– al desarrollo de una vertiente historiográfica que continúa en expansión, con nuevas miradas y nuevas propuestas.

En cuanto al trabajo, podemos distinguir sus diferentes propósitos de la siguiente manera: primero, establecer ciertas cuestiones de estilo, producción y circulación de la obra en un contexto determinado. Segundo, entender las implicancias político-ideológicas reveladas en el cuadro, y el papel de esos factores en la sociedad que los ponía en práctica. Tercero, y último, arribar a algunas posibles conclusiones respecto de las relaciones entre la obra y su contexto, determinando los límites de lo representado, y en lo posible, imaginando nuevas preguntas que abran la posibilidad de ir más allá de esos límites.

Primera parte: tras los pasos de una obra

El barroco andino

La obra elegida corresponde al denominado barroco andino, específicamente el de la Escuela de Cuzco, a mediados del siglo XVIII. El debate sobre ese estilo se ha prolongado durante décadas. No nos adentraremos en él; bastará con explicar algunas cuestiones respecto del estilo en la producción cuzqueña.

Cuando hablamos de barroco en el área andina debemos advertir que se hace referencia a una suma y combinación de estrategias estéticas y discursivas antes que a un estilo particular, cultivado al estilo europeo. Lo barroco, en este caso, no se trata de la utilización del tenebrismo o de privilegiar tal o cual tema de tal o cual forma, sino en una aproximación bastante heterodoxa a la producción artística donde el interés estaba puesto antes que nada en la efectividad –claridad– de lo producido, lo cual muchas veces se ha interpretado, desde la perspectiva europea, como una percepción atrasada y reaccionaria del ejercicio artístico. Sin embargo, guiarnos por los cánones europeos de poco nos sirve para entender el porqué de una organización de talleres a gran escala, que para la sociedad de su época tenía un peso importante y un funcionamiento sorprendente, sobre todo si se tienen en cuenta las proporciones de una producción seriada preindustrial:

Al estar en los límites geográficos y culturales del mundo, en teoría la estructura jerárquica y arcaica del orden virreinal no estaba diseñada para cambiar sino para durar como un proyecto utópico fuera del tiempo. Pero en la práctica, las crecientes contradicciones y conflictos entre los diversos grupos étnicos permitieron la emergencia de nuevos *modelos de pensamiento* y de *representación discursiva* que, utilizando en muchos casos los propios tópicos religiosos y creaciones artísticas de la metrópoli, desplazan y desmontan la agenda centralista peninsular en un proceso de apropiación y reinterpretación cultural. Por ello, lo que inicialmente se planteó como un problema *semántico*, en realidad presupone un sistema de valorización eurocentrista que lejos de estudiar la tensa dialéctica entre *centralismo* y *marginalidad*, sólo podía ver en los desafíos y manifestaciones disonantes de la otredad americana formas degradadas de la cultura del dominador (Mujica Pinilla 2002, p. 8. Las cursivas son del autor).

A pesar de las diferencias con las escuelas europeas, en el núcleo de la creación artística se mantenía la lógica común a las obras del barroco: la transmisión transparente y clara del contenido en lo representado (Portus Pérez 2003, pp 37-48). La efectividad de esta ecuación influía directamente en el proceso de producción, circulación y consumo, anteponiéndose al gusto por un estilo en particular². Si se prefiere, el efecto *era* el estilo; lo demás no tenía mucho sentido.

La Escuela de Cuzco

El período de consolidación y desarrollo del barroco andino puede ser ubicado cronológicamente entre 1650 y 1780 (Mujica Pinilla 2002, p. 22)³, con sus variantes regionales en Cuzco, Lima, Arequipa, Ayacucho, Cajamarca, Trujillo, Juli y Potosí. Sin embargo, fue la escuela de Cuzco la que se distinguió por la calidad y cantidad de producciones hacia otras regiones del virreinato: Chile, Tucumán, la capital limeña e incluso, más tardíamente, Córdoba y Buenos Aires. Esta notable producción cuzqueña estuvo a su vez asociada al gobierno del obispo Mollinedo, quien actuó como verdadero mecenas e impulsor de las artes en el virreinato. El otro factor de importancia fue el quiebre experimentado en la primera mitad del siglo XVII, cuando desaparecieron, por desplazamiento o muerte, los maestros europeos, y se dio comienzo a un proceso de conquista de esos espacios por parte de pintores y escultores indígenas, los que hasta ese momento habían visto su rol limitado al de mano de obra, sin poder ascender en las jerarquías gremiales, que ponían una serie de trabas y exigencias al estilo europeo. Rápidamente se desató un conflicto entre blancos e indios por el control de la

² Cabe aclarar que dicho funcionamiento no era igual para toda la región. Había entre Cuzco y Lima diferencias importantes en cuanto a la recepción de las obras y la producción artística, ya que mientras en la primera lo importante era aquello que llegaba a los fieles, lo que era efectivo en el sentido religioso y trascendental, en Lima se tenía como prioridad estar al tanto de la novedad europea. La realidad limeña estaba marcada por su rol como capital virreinal y por el funcionamiento de una corte en la ciudad, de allí que las cuestiones de gusto y estética implicaban una perspectiva política diferente de la del interior del Perú, donde muchas veces las obras más modernas eran rechazadas por ser chocantes para el público. Al respecto, véase Teresa Gisbert, “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en *El barroco peruano*.

³ “Pese al intento de fijar una cronología lineal de *estilos* artísticos, los historiadores del arte americano no se cansan en resaltar el valor puramente referencial de toda periodización. Si en el arte europeo ya es problemático definir los límites que fijan el inicio y el final del *barroco*, en los reinos del Perú los *estilos* ni evolucionan de unos a otros, ni se suceden cronológicamente, ni una tendencia estilística necesariamente se impone o anula a las demás”. Ramón Mujica Pinilla, *op. cit.*, p. 22. Las cursivas son del autor.

producción artística que concluyó con la división de los gremios organizados según el origen de casta:

(...) hacia 1630 nadie quedaba de los pintores italianos y muy pocos de los escultores sevillanos. El centro artístico se desplaza a Potosí y sobre todo al Cusco, donde empieza una gran actividad. El manierismo languidece y los escultores protobarrocos del realismo sevillano desaparecen pero dejan una escuela de tallistas y escultores altamente capacitados. En pintura el proceso es similar. (...) En la tercera década del siglo (XVII) una gran mayoría de los artistas de fama eran nativos y el mayor centro de actividad estaba en el Cusco (Gisbert 2002, pp. 102-103).

El quiebre en el contacto con la península comenzó a hacerse visible a través de dos factores: el estilo y las formas de producción. En cuanto a lo primero, los artistas cuzqueños retomaron motivos pictóricos del siglo XVI previos al desarrollo del barroco y los modificaron dándoles nuevos alcances y significados. Fue clave la utilización de motivos autóctonos en las composiciones, algo que llevó a modificar el gusto de los consumidores, que comenzaron a interesarse en las nuevas producciones tanto en los centros del virreinato –por ejemplo, Lima– como en la misma península.

A diferencia de los pintores barrocos adictos al claroscuro, los artistas cusqueños copian y renuevan el lenguaje pictórico de la estampas de Flandes retomando muchas de las composiciones alegóricas contrarreformistas de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) u otras provenientes del santoral medieval o de los evangelios apócrifos. Modifican el tamaño de las figuras dentro de su estructura compositiva, hacen interpretaciones libres del colorido y el drapeado de los personajes o añaden ángeles, flores, aves locales, o incluso filacterias con textos de doctrina cifrada. Lo que aparenta ser en su pintura meros anacronismos históricos son, en realidad, sistemas de compromiso o adaptabilidad (Mujica Pinilla 2002, p. 18).

En algún punto, la ruptura con Europa se radicalizó, ya que no sólo se retomaron o abandonaron los motivos religiosos y sus significados, sino que comenzó a cultivarse la veneración a la imagen de la Virgen, en proporciones notablemente distintas de lo que podía encontrarse al otro lado del Atlántico. La consolidación del culto mariano conllevó una serie prácticas y creencias netamente *sui generis* de la América española.

Al independizarse y dejar atrás a los exigentes veedores del gremio español, los artistas indios y mestizos habrían abandonado los típicos cánones estéticos occidentales del color, la perspectiva y la corrección anatómica para dar paso a un género de pintura devocional especializado en el *retrato* de madonas milagrosas: imágenes de imágenes –pinturas de esculturas– que transformaban las vírgenes talladas en figuras triangulares planas con rostros estereotipados y trajes cubiertos con pedrerías o finos ornamentos *brocateados* en oro (Mujica Pinilla 2002, pp. 19-21. Las cursivas son del autor).

En cuanto a la producción, la creciente demanda por el nuevo estilo cuzqueño permitió el desarrollo de una forma de trabajo colectivo, organizado en talleres donde, a diferencia del modelo europeo, el artista/maestro no tenía el mismo peso; incluso se llegó a desconocerse la identidad o la cantidad de personas que producían una obra.

En San Francisco se trabajaba en equipo, con igualdad entre los artistas participantes, pues a cada cual se le asigna un lienzo del claustro, con una iconografía que era regulada por los grabados que los mecenas daban a los pintores (...) esta pintura y toda la que se practica en el Virreinato del Perú no permite licencias ni innovaciones; sus cultores son poco afectos a los liderazgos y no se inclinan ante la fama de un artista, de manera que el arte que producen muestra una continuidad casi uniforme, con pocos altibajos (Gisbert 2002, p. 109).

El modelo resulta un punto de partida radicalmente distinto respecto de las formas de la producción pictórica y escultórica que se habían dado hasta entonces, lo cual parece implicar a la vez una propuesta política, laboral y espiritual en ejercicio constante. Lejos de aquellos buenos copiadores (como suelen ser nombrados los artistas indígenas en varias crónicas), la organización de los talleres revelaba una sociedad conflictiva, con espacios propios para la creación de variantes a los modelos imperantes. Una sociedad ni española ni indígena, que produce nuevas formas de sociabilidad y subjetividad, merece ser considerada en sí misma, no en mera relación marginal de dominación con el centro del poder imperial, e incluso con prudente distancia de las diferentes partes que componen los cuerpos territoriales del virreinato.

Ahora bien, ¿cómo podemos aproximarnos a esta sociedad y sus entramados, más densos de lo que parecen a primera vista? El arte –la producción artística– nos permite adquirir perspectivas interesantes –herramientas para seguir construyendo conocimiento–, que siempre implica nuevas preguntas.

El milagro de la mujer fea

El cuadro del que nos ocuparemos lleva por nombre *El milagro de la mujer fea*. También es conocido por el nombre de *La esposa fea*, aunque el título original de la obra –si es que lo tuvo– no ha quedado registrado. Es un óleo sobre tela, perteneciente a la Escuela de Cuzco, probablemente del último tercio del siglo XVIII, aunque es posible que sea anterior a esta fecha. Si bien, como se ha afirmado antes, las producciones eran colectivas y el peso de la figura de un artista particular no era valorada del mismo modo que en Europa, sí tenemos datos de algunos pintores y escultores que firmaron sus obras o quedaron registrados en algún contrato. Un caso de reciente descubrimiento ha sido el de Marcos Zapata, al que Héctor Schenone en su obra sobre las iconografías coloniales adjudica la probable autoría –o al menos participación en la realización de la obra– del *Milagro...* (Schenone 1992, p. 776).

Zapata se mantuvo activo entre 1748 y 1773, y –hasta lo que sabemos– parece haber sido el más importante de los pintores del siglo XVIII en el área andina. La relación entre la obra y el autor se debe a una especulación (justificada) debido a la cercanía temporal y espacial entre ambos. Si recurrimos a la descripción del catálogo Acceder⁴ del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, podemos ver la tela y sus características:

(...) [su marco es de] madera tallada y dorada con dos columnas salomónicas enredadas con vid y un ángel policromado en el coronamiento, 144 x 116,5 cm. La figura del santo en el cuarto inferior izquierdo de la composición, de cuerpo entero, girado a la derecha. Lleva hábito dominico profusamente brocateado en oro. La cabeza, en escorzo, mira al frente. Aureola de oro y piedras rojas rodean su cabeza. Eleva su mano derecha en actitud de bendecir. Hacia el centro, una mujer arrodillada con sus manos unidas en súplica. La figura femenina, escorzada a la derecha, mira al Santo con lágrimas en la cara. Viste falda azul cobalto claro, con detalles en amarillo, rojo, blanco y negro. Casaca bermellón claro. Rodea su cuello un pañuelo blanco plegado, que permite ver dos sartas de perlas. De su oreja izquierda pende una arracada en forma de cruz, con cuatro perlas blancas y una piedra roja en el centro. Lleva larga mantilla de encaje negro que envuelve su cuerpo hasta las caderas. Una gran cartela con leyenda ocupa el ángulo inferior derecho. En la mitad superior del cuadro, a la derecha, la dama acompañada por una criada negra se reúne con su marido. La criada viste falda verde con blusa rosada y manto violáceo. Un

⁴ <http://www.acceder.buenosaires.gov.ar/>

pañuelo blanco envuelve su cabeza. En el lado opuesto, el marido, vestido a la moda cortesana, con peluca blanca, lo mismo que su corbata y puños de encaje. Casaca azul policromada bajo chupa bermellón, calzón corto azul, medias blancas y botines negros. Tiene en su mano derecha un tricornio ocre y bermellón. Por detrás se ve mitad de una espada negra y capa bermellón. Detrás de él, dos criados negros que visten a su semejanza, pero las casacas son lisas, y el sombrero del primero es negro y rojizo. Arriba, sobre el borde superior a la derecha, una iglesia en siena con techos de tejas rojas y una pequeña casa en el centro. Se insinúa otra casa en el ángulo izquierdo, en la misma policromía. Desde allí abajo, dándole fondo al Santo, una pared siena y sepia con tejado bermellón. El fondo, con grandes planos contrastantes, en primer término una ancha faja horizontal tierra de sombra que limita la sombra proyectada de la pared izquierda. De allí hacia arriba, fondo ocre. Leyenda: (ab. der., en cartela) Oyendo Sn Vicente / Grandes voses derreni / egos lastimado de vergu / Dios era tan gravemente / ofendido procuró saverla / causa hallo quera una muger / despresiada de su marido la cual bañada de lágrimas pu / esta derrodillas a los pies del Sn. / le pidió la faboresiese pero nos / dira la dix o el Sto porque la maltratara / Así Padre respondió la afligida / q´adado edsir q´soi fea pues baia / hija y sea linda en adelan / te.⁵

El cuadro es, a primera vista, la representación de un milagro adjudicado a San Vicente Ferrer, sacerdote dominico nacido en Valencia alrededor de 1350 y que gozó de gran popularidad en su tiempo debido a su reputación de taumaturgo. Ahora bien, ¿qué significado podía tener una fábula milagrosa medieval en el Perú de mediados del siglo XVIII? Debemos empezar por entender la preferencia de la que gozó el género de la vida de santos durante los siglos XVII y XVIII. Dicho género había sido una de las estrategias contrarreformistas adoptadas luego del Concilio de Trento (1545-1563), para “revivir el ideal martirial de la Iglesia primitiva” (Mujica Pinilla 2002, p. 12). El *pathos* del mártir tuvo un renacimiento gracias a las misiones de conversión por parte de la Iglesia en el Lejano Oriente, Perú, México y los países protestantes como Inglaterra y algunos de los principados alemanes, sitios donde varios sacerdotes fueron perseguidos, torturados y ejecutados.

Estas imágenes de martirio estaban hechas para conmover a través del horror y la piedad, pero también ofrecían una percepción estética inmanente y material no sólo del sacrificio de ser cristiano, sino también de las características físicas de los protagonistas

⁵ <http://acceder.buenosaires.gov.ar/es/td:Pinturas.35/791942>

de las escenas pictóricas. Tanto es así, que esos modelos –suponemos que en su mayoría eran una construcción del artista– fueron transformados en un primer momento por quien los pintaba o esculpía, y luego retransformado al ser apropiados por el imaginario popular. Eso vale también para el milagro en sí: al pensar en el concepto, la escena milagrosa de la obra actuaba como el referente directo de la cosa. Aquí se pone en juego la representación como tal, ya que muchas veces se adjudicaba a tal o cual imagen un poder milagroso, lo que rompía el orden simbólico original para transportarlo a otro campo, donde era resignificado en coherencia con las necesidades pertenecientes a esos nuevos ámbitos.

Un dato interesante que nos acerca Schenone es que el grupo de pinturas sobre los milagros de San Vicente Ferrer no siguen orden cronológico alguno, por lo que no se los puede considerar una serie, algo que era más la excepción que la regla si se estudian las formas de producción y circulación de la producción artística en el Perú virreinal (Schenone 1992, p. 774). Podemos suponer que estos cuadros fueron encargados para algún convento o iglesia perteneciente a los dominicos, lo cual no sería raro debido a la importancia de la figura del santo para esa orden, aunque tampoco habría que descartar la posibilidad de que haya sido un encargo privado como muestra de devoción por el santo, y que estuviera en la casa de alguna familia de la elite.

Esto último puede estar apoyado por el estilo del cuadro, que reemplaza los espacios europeos –en especial los paisajes de estilo flamenco– por ámbitos locales, recurso que hizo de la escuela cuzqueña un gran éxito a principios del siglo XVIII, al extenderse este favoritismo por parte de las elites locales durante el resto del ciclo secular. La identificación compuesta entre los observadores y lo representado se construyó sobre la base de un sentido particular de lo autóctono, a medida que se desarrollaban nuevas subjetividades a través de las flamantes identidades localistas prenacionales. La utilización de estos motivos (tan distantes en espacio y tiempo a sus originales) no pretendía disputar o romper con las jerarquías del orden colonial, sino resignificarlas para encontrar un espacio propio, y más favorable, en ese mismo orden:

Ésta es, a fin de cuentas, la mecánica universal del *pensamiento mestizo*: a partir de una escena bíblica, de una profecía medieval o de un jeroglífico renacentista se pueden tejer nuevas narrativas que permiten la reconstrucción total de la historia sagrada de salvación y de sus protagonistas (Mujica Pinilla 2002, p. 34. Las cursivas son del autor).

La representación del espacio es un factor determinante en los cambios estilísticos, ya que implicó el redescubrimiento a través de la experiencia estética de la observación del propio mundo cotidiano, ahora elevado por la dignidad de poder ofrecer un lugar propicio para los fenómenos de la trascendencia cristiana, que eran el núcleo de la lógica de la vivencia religiosa, y ésta a su vez la base de la sociedad virreinal como dadora de sentido a lo conocido, a lo establecido y a lo deseable.

La gran demanda de estas obras demuestra un cambio definitivo en las relaciones con la península y con lo europeo, tanto a nivel subjetivo-ideológico – hasta mucho después esto no implicaría un plan o proyecto de ruptura deliberado– como comercial, ya que el crecimiento de un mercado consumidor que conformaba un volumen de producción significativo para lo que hasta entonces había sido el circuito colonial sudamericano implicaba la aparición de nuevos actores sociales y nuevos puntos geográficos que se convertían en demandantes, cuando hasta ese momento se habían limitado a ser sólo un punto de paso en un circuito más grande (Burucúa 1999).

El hecho de que haya sido utilizado un motivo medieval europeo para llevar un mensaje a la sociedad andina del siglo XVIII puede ser interpretado a través del *principio de disyunción* de Erwin Panofsky, el cual establece que al tomar un canon estético/artístico cronológicamente anterior de manera inevitable se lo inviste de un significado contemporáneo. Es decir, en toda reapropiación cultural se ejerce la entropía: algo se ha reconvertido también para perderse. Más allá de la tentación, o precisamente por eso, de la corona española por mantener en sus colonias un espacio atemporal, congelado, controlado (mediante la utilización de los modelos estéticos europeos), el resultado es la reafirmación de que aquello no es una sociedad española, ni tampoco indígena, y cuyo sentido de lo autóctono pasa por otro lado –si se quiere, por lo *mestizo*–, y es el análisis y estudio de esa cuestión el eje de las investigaciones sobre las sociedades y las artes en la colonia.

(...) durante el barroco peruano, las estrategias representacionales basadas en un proceso de apropiación cultural no fueron exclusivas de la iglesia tridentina o de la corona. A lo largo de los siglos XVII y XVIII, la respuesta de los indígenas y de los criollos a la *cultura de conquista* trascendió la lenta dinámica de adaptación, interacción e integración entre *vencedores* y *vencidos*. Desde un inicio, la cultura híbrida del mestizaje planteó nuevos *imaginarios* sociales, y los españoles americanos pudieron distanciarse de la agenda centralista peninsular para afirmar su propia identidad basada en la diferenciación

y en la fragmentación del otro. Las artes, en este sentido, ayudaron a articular las contradicciones dentro de la sociedad virreinal y a fomentar la aparición de nuevos repertorios iconográficos –basados en los sermonarios– cargados de un discurso original, polivalente y potencialmente transgresor, que relativizaba la hegemonía política imperial española reemplazándola con relecturas *mestizas* o *criollas* del catolicismo ibérico (Mujica Pinilla 2002, p. 53. Las cursivas son del autor).

El cuadro nos presenta una serie de actores en una situación particular, que merece ser examinada más en profundidad a través de cierta puesta en común respecto de los cambios experimentados en los territorios españoles en América durante el siglo XVIII. Distinguir los personajes es a su vez definirlos, y para esto hay que tener en cuenta qué papel cumplían en ese contexto el género, la raza y la posición social, como unidad a su vez irreductible y mutable, permanente e intemporal, cambiante y compleja.

Segunda parte: la sociedad y su orden

Matrimonio, amor y dinero

El centro de la obra es sin duda la figura femenina. Resulta curioso que se tenga como aspecto fundamental del matrimonio la belleza de la mujer, cuando los casamientos parecían seguir más bien otros intereses antes que la cuestión estética. Antes que nada debemos considerar lo que podía significar la *belleza* en esa sociedad. Si vamos al cuadro, no notamos una gran diferencia entre el antes y el después de la conversión milagrosa. Tal vez debamos pensar que la cuestión no pasa tanto por la atracción física *per se*, sino que hay algo más importante que está allí y cuyo sentido es dado por las relaciones compuestas entre los diferentes actores.

La mujer se ve rechazada por su fealdad y eso le impide contraer matrimonio –no con cualquiera, suponemos, sino con quien debía ser su esposo– y es ante su desazón que el santo acude a ella y la convierte en *lo deseable*. Ahora bien, si el santo hubiera decidido no presentarse, ¿qué alternativas le hubieran quedado a la mujer? Pocas, y ninguna demasiado esperanzadora. En la colonia, las damas tenían tres opciones: el casamiento, la soltería o el claustro, siendo esta última también una forma de casamiento (con Dios), ya que las monjas estaban obligadas a presentar una importante dote para ser admitidas en los conventos. Podríamos añadir una institución más a la órbita del mundo femenino: la viudez. Esto desde ya no era una elección, sino una imposición de las circunstancias que convertía a la viuda en una paria, objeto de sospechas y desconfianza. A pesar de su marcada inferioridad jurídica, la mujer sin el control cercano de un hombre se volvía una anomalía perturbadora para una sociedad tradicionalmente patriarcal (Boixadós 2000).

La cuestión de la virtud –la *buena vida*– es clave para entender las relaciones sociales en el ámbito colonial. La virtud máxima era el *honor*, entendido tanto en el sentido de virtud como en el de estatus social. Estos estrictos códigos dirigían los cuerpos y las conductas, y a partir de 1732 se construirían sobre la base del poder económico. Así, lo *bueno* y lo adinerado se entendían como la misma cosa. El cambio se debió a la reactivación minera ya recuperada de la crisis del siglo XVII, lo que llevó a la aparición de nuevos actores sociales, así como también a los cambios de percepción que desde la península se tuvieron respecto de las colonias, expresado en la entrega de títulos

nobiliarios a miembros de la elite local, algo que hasta ese momento había sido excepcional (Tandeter 2000).

El dinero transformado en honor funcionó como mecanismo de legitimación de la nueva elite burocrático-administrativa, la que se dedicó a redefinir desde las instituciones estatales la lógica de las relaciones en el cuerpo social, siendo el matrimonio uno de sus ejes. Las reformas borbónicas comenzadas al iniciar el siglo XVIII seguían una lógica burocrática y mercantil, destinada a sanear las finanzas y reimponer el peso político de la corona en los territorios americanos, que hasta ese momento habían gozado de un importante grado de autonomía dado por las distancias que amortiguaban las pretensiones reales. La centralización del poder en el Estado virreinal –y en la figura del virrey principalmente– tenía tanto una efectividad práctica como simbólica: significaba reafirmar, aunque ahora bajo otras reglas, la sociedad patriarcal y la primacía de las directivas y necesidades masculinas como prioridad constituyente del orden social.

La Iglesia fue contraria a ceder el control en ámbitos como el matrimonio, al cual había favorecido muchas veces haciendo caso omiso de las diferencias étnicas, que había dado como resultado la presencia de las instituciones cristianas como árbitros de las relaciones sociales. Éstas, a su vez, habían devenido cada vez más complejas, desarrolladas por fuera del ideario colonial y su férrea estructuración y división por medio de la clasificación racial.

La preocupación por lo *mestizo* llevó a la corona a, por un lado, reconocer la existencia y el peso de la interacción étnica en varios niveles, y al mismo tiempo intentar controlar y jerarquizar dichas relaciones. La serie de cuadros acerca del mestizaje realizados en el último tercio del siglo XVIII demuestra tanto los cambios estilísticos en la representación figurativa como la necesidad de acomodar un rompecabezas al cual se habían sumado nuevas piezas y se mantenía, desde la perspectiva borbónica, desordenado y por lo tanto peligroso.

Esta doble naturaleza del despotismo ilustrado –el progreso represivo– hizo que las mujeres pudieran obtener educación e incluso más libertades con respecto a la posesión y manejo de sus bienes, al mismo tiempo que las subordinó a un patriarcado donde las personas eran bienes de cambio en el mercado matrimonial, donde los afectos no tenían ya el mismo valor, si es que llegaban a tener alguno. Los ejemplos donde el cuerpo

femenino podía llegar a grados de autonomización relativa de la figura masculina fueron la viudez (Boixadós 2000) y el claustro (Braccio 2000).

La internalización del discurso patriarcal implicaba sostenerse a sí misma como una mujer de *buena vida*, es decir, respetuosa del ideario católico, la buena maternidad y la sujeción y devoción. El lado opuesto –la *mala vida*– era encarnado por la mujer que contestaba a la autoridad y que resistía con su cuerpo la sujeción a través del goce sexual (Faberman 2000). Lo cierto es que si estas categorías debían ser internalizadas, era debido a que su formulación provenía del mundo masculino. Este camino no siempre era tan directo como se proponía, ya que además de los casos antes mencionados, también se encontraban frecuentes realidades familiares donde la mujer era el único sostén del hogar⁶.

La transformación de la “mujer fea” es la somatización de lo *malo*, primero, y lo *bueno*, después, lo cual nos hace sospechar acerca de las razones de la fealdad y el rechazo que sufría la dama en cuestión. El hecho de que sea la intervención de una institución católica como la del santo la que realiza la transformación –y por lo tanto, la salvación– de la mujer hace que la solución al problema pase por el filtro de lo moral. El vehículo elegido –la fábula milagrera de San Vicente Ferrer– no tenía pretensiones de profundidad, ya que al igual que otras historias del mismo santo, a menudo los milagros operados eran, de tan simplones, rayanos en la herejía. Sin embargo, el cuadro encierra una escena más compleja que lo observado a primera vista.

El juego de las miradas

En la obra hay seis personajes: la dama –en dos tiempos–, el caballero, el Santo, dos esclavos negros y una esclava también negra. El ordenamiento espacio-temporal resulta un tanto confuso en un principio. La escena muestra un antes y después –es decir, la mujer al ser transformada y la mujer luego de su transformación–, pero no se distingue del todo bien si los hechos están sucediendo en el mismo lugar o si ha habido un traslado de la protagonista para encontrarse con su futuro esposo. Sería lógico que el

⁶ El siglo XVIII es anómalo con respecto a los siglos XVII y XIX, en los que la mujer estuvo notablemente desprotegida y limitada a ser apéndice del hombre. Esta situación estaba avalada desde las instituciones legales, que por ejemplo equiparaban la situación de la mujer a la de una persona incapaz. Véase Dora Barrancos (2000), “Desigualdad jurídica y encierro doméstico”, en *Historia de las mujeres en la Argentina I. Colonia y siglo XIX*, Buenos Aires, Taurus.

pedido, que incluye el llanto y el *reniego* femeninos, hubiese sido formulado en la intimidad del hogar o incluso en la iglesia. Los protagonistas de esta primera parte, Santo y Mujer, aparecen desplegados de cuerpo entero, hacia la izquierda y centro del cuadro, y en ambos se observa lo detallado de su vestimenta y sus rasgos, que incluyen las lágrimas de la mujer, el manto negro sobre su cabeza y el dorado de la túnica de San Vicente como rasgos estilísticos de importante refinamiento. La intimidad de la escena, si bien se supone que no sucede en plena calle, es sugerida por el muro que oculta a los protagonistas y la sombra que este proyecta sobre el suelo, cubriéndolos. El milagro es un contrato entre ambas partes, algo destinado a tener repercusiones públicas pero que en algún punto siempre permanecerá como privado. En las sombras de ese hogar anónimo se producen hechos alejados de la luz de los ámbitos públicos, cuestiones que juegan entre un mundo y otro, y que constituyen ese mismo orden en una dialéctica donde las diferencias no han sido del todo definidas.

La escena que concluye la secuencia –el segundo momento del relato– se encuentra en la parte central del espacio pictórico. Aquí la mujer, acompañada por su esclava, encuentra desprevenido a su futuro esposo, quien, junto a sus dos esclavos, se sorprende. El caballero se ha sacado el sombrero tricornio como muestra de cortesía y reconocimiento hacia aquella quien está destinada a ser su esposa. El esclavo situado por detrás de su amo enfatiza y avala el encuentro, al reconocer que se trata de la misma mujer, ahora transformada, apoyando con su gesto –la mirada dirigida a la dama, su cabeza inclinada hacia atrás en sorpresa y asentimiento– la decisión del esposo.

Los otros dos esclavos, situados en los flancos de sus amos, son los únicos personajes que miran hacia fuera del cuadro: sus ojos enfocan al espectador, en un punto de fuga invertido. Si se continúa observando hacia arriba, se encuentra en el centro una casa –tal vez, el hogar de los esposos–, detrás de la cual se puede ver un horizonte de cielo y nubes; el segundo edificio, cosa curiosa, es una iglesia desplazada hacia el perfil derecho. Este último edificio no se nos muestra entero, sino que sólo se resalta su fachada. Así, la organización del relato dirige la mirada del observador de abajo hacia arriba, pasa por los sucesos milagrosos y concluye en las instituciones que ocupan la parte superior del cuadro: el Hogar y la Iglesia. Sin embargo, este desplazamiento de la Iglesia a favor del Hogar nos sugiere que los tiempos favorecen a algunas instituciones por sobre otras, buscando equilibrar el peso jerárquico al proponer al Hogar patriarcal por sobre la vigilancia eclesiástica, para luego bajar hacia donde los esposos se

encuentran, en legitimación de la futura unión. Hay un espacio entre iglesia y hogar, que lleva hacia la plaza. Es decir, los sujetos deben pasar por ese espacio situado entre las dos instituciones que presiden el ámbito público, mostrándose equivalentes, aunque en disposición conflictiva. En todo caso, la resolución del conflicto depende de la perspectiva adoptada, la cual hará más cercana a una y más lejana a la otra, o bien mantendrá a ambas en simetría...

La mirada de los esclavos sale del cuadro para comprometer a quien observa a entender y aceptar el mensaje, presentándolo bajo una estética luminosa, con trazos simples pero bellos, en un ambiente –el espacio urbano, lugar de encuentro– que le es familiar y por el que transcurre la vida cotidiana.

Ahora bien, podríamos encontrar algo más en las miradas. Por un lado, los que legitiman la decisión de los amos son sus esclavos, en un guiño al espectador de la época, a quien no se le escapaba el hecho de que la sociedad colonial homologaba lo corporal y lo sexual a los negros. Así, los esclavos no sólo certifican que se trata de personajes de alta alcurnia –de otra forma no podrían mantener esclavos– sino que además certifican la consumación del matrimonio, y con ello la continuidad familiar hacia el núcleo de la elite, punto clave de las reformas borbónicas.

Otra posibilidad interesante es la mirada que un esclavo dirige hacia la mujer, quien si bien mira al esposo mientras va a su encuentro, ve a su lado en el mismo plano al sirviente. La posibilidad del encuentro entre las dos miradas de los dominados –mujeres y esclavos– nos habla de una interpretación sin duda inaceptable en la época, pero no por eso imposible. Esto no implica un encuentro sexual –el cual no era extraño entre los hombres blancos y sus esclavas negras, por lo cual podemos conjeturar la posibilidad de relaciones entre mujeres blancas y hombres negros– sino un mutuo reconocimiento entre aquellos a quienes el orden social ha estigmatizado con la marca de la inferioridad. Ese pequeño y brevísimo espacio que se abre por momentos es la oportunidad de filtrar entre las grietas del férreo control disciplinario de los cuerpos la esperanza de contribuir a la identidad propia con algo por fuera del sistema de representación establecido.

Una última mirada completa el conjunto: la del artista. Es significativo que dicha representación sea obra de un taller cuzqueño, cuya organización está a cargo de indígenas y mestizos. El pintor o pintores vienen a completar el esquema de la sociedad colonial, con todas sus contradicciones: blancos, indígenas y negros asociados a través de una mirada mestiza. Entender esta cuestión no implica solamente reconocer una

noción étnica o racial, sino el nivel de subjetividades e identidades en constante proceso de construcción y resignificación ocurridos en el ámbito colonial, a través de sus representaciones y más allá de éstas también.

Algunas posibles conclusiones

Al volver a preguntarnos acerca de la circulación de la obra aquí analizada, si bien no podemos estar seguros debido a la falta de documentación u otras fuentes certeras, es probable que se encontrara en la casa de alguna familia de la elite antes que en un convento o iglesia. Las imágenes tienden a reafirmar una realidad que se estaba construyendo no sin conflictos, y que para ello acudía a las estrategias y usos del barroco andino dándoles nuevos significados, específicamente los que se esperaban en la sociedad alto peruana de finales del siglo XVIII. Si bien la producción respondía a una demanda particular –la del desarrollo de un estilo autóctono, con bases europeas pero modificadas para el gusto local–, se encuentra a sí misma recorriendo caminos diferentes de los de sus inicios, gracias a los cuales ahora parece ganar conciencia. La potencia artística del barroco andino crece y se transforma en el siglo XVIII a la vez que da cuenta de sus límites y posibilidades, al hacerlos propios. Esta nueva identidad ganada sobre la base de la resignificación del posicionamiento de los territorios americanos de la corona española se desarrolla en un momento de cambios y reformas, cuyo pretendido funcionamiento se dio por un breve lapso, cuando finalmente terminaron profundizando la brecha entre la península y sus colonias.

La obra es prueba de un mundo que se mira a sí mismo, que distingue cada vez con más claridad las diferencias internas que se intensifican, e intenta buscar respuestas propias donde antes sólo bastaba con la *buena copia*. El estudio del arte colonial está íntimamente ligado a esta percepción y búsqueda, porque se ha encontrado a menudo con dilemas similares: el de definirse como algo singular antes que como desprendimiento de un cuerpo más grande, más antiguo y mejor documentado. El juego de las miradas es también un espejo en el que los reflejos ofrecen imágenes diferentes de las esperadas:

(...) es necesario observar cómo ese lente no sólo refracta sino que es reajustado nuevamente a través de actos independientes y creativos de la producción artística (Cummins 2003, p. 28).

El mundo de lo *mestizo* ofrece la posibilidad de desviarse del canon investigativo establecido para darle un uso propio y un significado positivo a la marginalidad de los

estudios coloniales, espacios fronterizos y periféricos que no pretenden ser legitimados por un centro, sino más bien profundizar su labor al punto de descubrir nuevos e interesantes caminos que redescubran otros mundos perdidos, sin nostalgia sino con alegre y profunda curiosidad:

(...) la tarea de la historia del arte latinoamericano con respecto al arte barroco iberoamericano no es el estudio de un movimiento artístico tangencial a la gran historia formada en Europa, sino un llamado, o más aún, una obligación de volver a evaluar la historia de la pintura barroca española en sí misma, como una parte de la historia moderna temprana, una serie de condiciones en competencia con otras. Si no procedemos así, reproducimos inconscientemente el problema del centro y la periferia dentro de la estructura de nuestro propio análisis del barroco peruano. Y si reproducimos este modelo, aun sin intención, reducimos entonces el estudio e interpretación de este arte a la simple descripción de otro estilo regional basado en una imitación o copia fiel y sin contribución alguna (Cummins 2003, p. 28).

En una de las tantas artimañas sofistas para legitimar la conquista de América, se hablaba en España de la fábula de un hombre que había tenido dos hijas. Una de ellas era bella, casta y llevaba su rol de mujer devotamente, pero carecía de riqueza; la otra, fea y bruta, poseía la dote. Así, la bella España estaba llamada a reencontrarse – reencuentro dado en términos de apropiación– con su lejana hermana americana. La riqueza de la hermana fea –la Otra– era sin embargo de una complejidad más allá de lo meramente monetario, y la transformación que sufrieron las dos partes fue el paradójico resultado del encuentro. La dinámica de esa relación dio nacimiento a una nueva *otredad*, la de quienes construyeron sobre la base de sus contradicciones y sus conflictos una realidad particular y original que les fue propia. Este desplazamiento obligó a asumir el control del milagro de la transformación haciendo de la sentencia final de San Vicente Ferrer una renovada manifestación de deseo: “... pues baia hija y sea linda en adelante”.

Bibliografía

- BURUCÚA, José Emilio (director) (1999), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- CATÁLOGO ACCEDER, <http://www.acceder.buenosaires.gov.ar/>
- CUMMINS, Thomas (2003), “Imitación e invención en el barroco peruano”, en *El barroco peruano 2*, Lima, Banco de Crédito del Perú.
- DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (directores) (2000), *Historia de la vida privada en la Argentina I. País antiguo. De la colonia a 1870*, Buenos Aires, Taurus.
- GIL LOZANO, Fernanda; PITA, Valeria Silvina e INI, María Gabriela (directoras) (2000), *Historia de las mujeres en la Argentina I. Colonia y siglo XIX*, Buenos Aires, Taurus.
- GISBERT, Teresa (2002), “La identidad étnica de los artistas del Virreinato del Perú”, en: *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito del Perú.
- MUJICA PINILLA, Ramón (2002), “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano” en: *El barroco peruano*, Lima, Banco de Crédito del Perú.
- MUSEO ISAAC FERNÁNDEZ BLANCO, con guía de Gustavo Tudisco.
- PORTUS PÉREZ, Javier (2003), “La convivencia con la imagen en el barroco hispánico”, en: *Memoria del I Encuentro Internacional Barroco Andino*, La Paz, Unión Latina.
- SCHENONE, Héctor (1992), *Iconografía del Arte Colonial*, Buenos Aires, Fundación Tarea.