

EXPERIENCIAS INVESTIGADORAS

ARTE, RELIGIOSIDAD Y PODER EN LAS FIESTAS VIRREINALES. BUENOS AIRES, 1780-1808.

Marina Gutiérrez De Angelis
Universidad de Buenos Aires
mgutierrez@mail.fsoc.uba.ar

Resumen: La utilización de esculturas y figuras móviles en las celebraciones públicas virreinales, generó las más variadas reacciones. Estos complejos artefactos estéticos, hechos de materiales no tradicionales como cabellos naturales y ojos de vidrio, irrumpieron en la vida cotidiana. Las tallas y figuras con movimiento no pueden ser pensadas como esculturas en el sentido más clásico, tradicional, figurativo y tridimensional. Rebasaron los propios límites del arte europeo hasta ese momento. Ampliaron no solo los materiales constitutivos del objeto artístico, sino también la relación con el espacio, el tiempo y la propia concepción ideal de la obra. Generaron una nueva sensibilidad que cuestionó las relaciones entre la fiesta sagrada y la fiesta profana. Hacia finales del siglo XVIII, los discursos del orden censuraron la utilización de estos objetos como indecorosos focos de irreligiosidad y desorden, al rivalizar en el espacio público, con las expresiones del poder real y religioso.

Palabras clave: Antropología, arte, religión, Virreinato del Río de la Plata, Buenos Aires, siglo XVIII.

Title: ART, RELIGION AND POWER IN THE VICEREGAL CELEBRATIONS. BUENOS AIRES, 1780-1808.

Abstract: The use of mobile sculptures and figures in viceregal celebrations, generated the most varied reactions. These complex aesthetic artifacts, made of nontraditional materials, such as natural hair and glass eyes, became a daily presence. Those sculptures can't be describe as sculptures in the most classic, traditional, figurative, three-dimensional sense. They exceeded the proper bounds of European art, expanding not only the constituent materials of the art object, but also the relationship with space, time and their own ideal conception of the work. They generated a new sensibility that questioned the relationship between sacrum and profane. By the late eighteenth century, discourses of order decried the use of these objects as unseemly outbreaks of public disorder and irreligion.

Keywords: Anthropology, art, religion, Viceroyalty of the Rio de la Plata, Buenos Aires, Eighteenth Century.

Recibido: 10-12-2009
Aceptado: 02-02-2010

Cómo citar este artículo: GUTIÉRREZ DE ANGELIS, Marina. Arte, religiosidad y poder en las fiestas virreinales. Buenos Aires, 1780-1808. *Naveg@mérica. Revista electrónica de la Asociación Española de Americanistas* [en línea]. 2010, n. 5. Disponible en <<http://revistas.um.es/navegamerica>>. [Consulta: Fecha de consulta]. ISSN 1989-211X.

1. Introducción

Este trabajo parte de los lineamientos de la Antropología histórica. Esta perspectiva combina las problemáticas propias de la antropología con el método de investigación histórico y nos permite convertir los documentos y materiales históricos, entre ellos las imágenes, en materiales etnográficos. Los archivos consultados han aportado una documentación muy variada. Si bien algunas voces se encuentran en forma indirecta en los documentos oficiales, en muchas ocasiones los documentos personales como cartas y testamentos nos permiten rastrear conductas, sentimientos y opiniones sobre instituciones y normas¹. A su vez, los materiales no discursivos, como las imágenes, son manifestaciones fundamentales de las prácticas y sentidos que, como en el propio trabajo de campo etnográfico, son fuentes que revelan sentidos profundos, contradictorios, no dichos, que restituyen al propio cuerpo como lugar del sentido. Los expedientes y documentaciones diversas contenidas en el Archivo General de la Nación, el Archivo General de Indias y el Archivo Histórico Nacional de Madrid, fueron las bases más importantes de aporte de los documentos históricos relevados.

La imagen, como producción material y simbólica, encarnó activamente en las celebraciones públicas virreinales, las formas de construcción de la sociabilidad, la religiosidad y el horizonte colectivo. La utilización de esculturas y figuras móviles en las celebraciones públicas fue foco de constantes escándalos. A lo largo del siglo XVIII, la apertura de la liturgia y el rito cristiano hacia el espacio público de la ciudad, generó tensiones constantes entre lo religioso y lo político. En Buenos Aires, el discurso de la alteración del orden, entre la creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776 y la vacante regia de 1808, se encarnaba en el aumento de ordenanzas que regulaban las celebraciones públicas. Indecorosos, indecentes e irreligiosos, los festejos eran foco de las disputas y quejas de religiosos y funcionarios. En este sentido, Serge Gruzinski² ha analizado cómo, la celebración no reflejaba solamente el orden del mundo colonial como una interpretación metafórica sino que era un espacio de pugna. La fiesta del XVIII es un ritual de exaltación de lo colectivo. Recrea ritualmente la vida social y la fortalece. Es una modificación del tiempo de lo comunitario, hace irrumpir lo sagrado en lo cotidiano. Estas celebraciones fueron rituales identitarios en donde la comunidad se mostraba a sí misma y se actualizaban las formas de la cohesión social y las pautas de comportamiento social y moral. Funcionaron como vehículos de cohesión, de negociación y de transformación de los lazos sociales y las jerarquías.

2. La ciudad como escenario, la fiesta como espectáculo

Desde la Edad Media, la Iglesia utilizó imágenes como medio de evangelización y educación. Era un recurso vivo, afectivo y vital, de comprobada eficacia en las celebraciones litúrgicas y en el espacio sagrado de la iglesia. Las imágenes formaron parte del ritual cristiano y lo tornaron maravilloso y milagroso. El interés por controlar las manifestaciones populares de la religiosidad era expresión del intento de control de las prácticas y las relaciones de poder en el espacio social de la ciudad. Las fiestas ligadas al baile y la risa fueron visualizadas como focos de desorden e indecencia. Los debates sobre la corrección del reír, sobre la risa del propio Jesús y sobre las desbordantes expresiones populares

¹ LORANDI, Ana María. *Poder local, poder central. Funcionarios borbónicos en el Tucumán colonial. Un estudio de antropología política*. Buenos Aires: Prometo, 2008.

² GRUZINSKI, Serge. El Corpus Christi de México en tiempos de la Nueva España. En: MOLINIÉ FIORAVANTI, Anoinette (ed.). *Celebrando el Cuerpo de Dios*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú, 1999.

fueron centro de la atención de los religiosos³. La risa medieval tiene como objetivo principal el control de las pasiones, del veneno del amor que nubla la mente del hombre. El cuerpo, en esa celebración colectiva y pública se transforma en un receptáculo pecaminoso⁴. Simultáneamente, como señala Cabanes Jiménez, a partir del siglo XIII, el redescubrimiento de las ciencias naturales y el nacimiento del espíritu laico dieron impulso al fortalecimiento de los elementos de una cultura mundana de la risa, la danza, la belleza corporal y el canto que la Iglesia buscó contener⁵. La sociedad colonial estaba integrada a través de lo religioso, entendiendo la religiosidad como la forma de pensar la relación con Dios y de pensarse dentro de la sociedad. La vivencia de la religiosidad colonial implicaba la visibilización del otro como un hermano espiritual y se manifestaba en los sermones, la catequesis, las procesiones y las imágenes. Pero la religiosidad, entendida como la experiencia de lo religioso, es justamente diversa. Las celebraciones litúrgicas de la Pascua, la Navidad o el Corpus Christi, fueron cobrando un sentido teatral, más allá del sermón y la palabra. La presencia de las imágenes implicaba la presencia activa del cuerpo y de la mirada. Las imágenes cobraban sentido en la representación y las puestas en escena de la procesión y el espectáculo. Los espacios destinados al mantenimiento del orden social se transformaban en los espacios de su transformación y conflicto. Es así como Inocencio III en 1210, prohibió las representaciones en los templos⁶. En 1512, en Sevilla se prohibieron las vigiliadas de Santos por el escándalo que las danzas, cantos y comidas provocaban⁷. Porque las imágenes ya no se limitaban al espacio cerrado de los templos, sino que expandían su presencia al espacio público de la ciudad. Su aumento y proliferación iba acompañado de la participación en las expresiones festivas públicas que se tornaban más elaboradas y costosas. Los protestantes rompían las estatuas de la Virgen, quemaban crucifijos, acribillaban imágenes de santos. Las historias narraban cómo, en los países del norte, se burlaban de la santa misa y la presencia de Cristo en la Eucaristía. Se insultaba a Jesús y a la Virgen. El protestantismo ultrajaba a Cristo y sus emblemas⁸. La desnudez del protestantismo se opuso al color del templo cristiano. Más que exageración o exceso, el arte de los siglos XVII-XVIII se convierte en un sistema de resistencias. Las iglesias multiplicaban sus imágenes, sus lienzos, sus frescos, el oro y la plata. Ante el ultraje protestante, el cristiano derrama lágrimas, cumple promesas y atesora la imagen de su santo o de la Virgen. Si desde el Concilio de Trento, la Iglesia y los propios pintores, se debatían sobre cómo representar iconográficamente la imagen devocional, la piedad popular sometía a múltiples reciclajes a esas mismas imágenes. Como ha señalado Víctor Stoichita⁹, la relación que se establece entre la imagen pictórica y religiosa, da cuenta de una relación entre imagen y símbolo, por el que la visión engendra imágenes y las imágenes engendran visiones. La relación entre imagen e imaginario colectivo se puede entender como una relación no mecánica, de mutua implicación y transformación. Para la Reforma, la proliferación de imágenes de los católicos no era expresión de verdaderas y auténticas muestras de profunda piedad sino medios para adoctrinar a través de técnicas pedagógicas que provocaban emociones y recogimiento. Los componentes de la religiosidad cristiana se transformaban en engaños visuales para los protestantes.

³ Sobre este tema puede consultarse el trabajo de José Emilio Burucúa, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la Europa de la modernidad clásica (siglos XV al XVII)*. Buenos Aires; Madrid: Miño y Dávila, 2000.

⁴ GUTIERREZ DE ANGELIS, Marina. Risa y erotismo. La conciencia del deseo, el goce y la muerte en el Decamerón de Boccaccio. *Revista Espéculo*. 2009, n. 41, p. 2.

⁵ CABANEZ JIMENEZ, Pilar. La sexualidad en la Europa Medieval Cristiana. *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. 2003, n. 7, p. 1.

⁶ FERNANDEZ DE PAZ, Esther. La religiosidad popular sevillana en sus manifestaciones y culto externo. *Revista Destiempos*. Julio-agosto 2008, vol. 15, p. 5.

⁷ GARCIA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. La devoción de la Dolorosa en Sevilla. *ABC*. Sevilla, 19 de marzo de 1988, p. 50. Citado por FERNANDEZ DE PAZ, Esther, *Ibid.*, p. 5.

⁸ MILE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma*. España: Ediciones Encuentro, 2001, p. 34.

⁹ STOICHITA, Víctor. Imagen y aparición en la pintura española del siglo de oro y en la devoción popular del Nuevo Mundo. *Norba Arte*. 1992, n. 12, p. 93.

En España y América las celebraciones públicas religiosas y reales formaron parte de los calendarios de cada ciudad. Tradicionalmente Buenos Aires cumplía con su abultado calendario¹⁰. Como señala Garavaglia, hacia 1814 muchas de estas festividades continuaban siendo feriados no laborales. Por lo que la temporalidad religiosa continuaba dictando los ritmos cotidianos. En América las fiestas variaban en esplendor según los recursos locales. Si bien el aparato litúrgico que rodeaba el evento repetía un conjunto de elementos estereotipados, cada evento adquiría cierta distinción según la ciudad y su composición étnica. Las colonias eran ejemplo de estas variaciones. En Buenos Aires las celebraciones se focalizaban más en la negociación del poder político de los grupos corporativos de españoles y extranjeros, que en la lucha contra la idolatría. Desde su fundación, la ciudad de Buenos Aires, de aspecto humilde, vivía una fiesta sencilla del Corpus. El recorrido que se dibujaba en la procesión era un camino jerarquizado que asociaba el grado de movilidad de los cuerpos en relación con su posición social. En este espacio escenificado los ediles representan al pueblo, el Gobernador a la Corona y el cura es el vicario de Dios¹¹. Se elevaban dos retablos, que se colocaban en la carrera¹². Los soldados iban abriendo el camino con disparos. Detrás, se acercaban los franciscanos, los coros de la catedral, la orden monástica de Santiago y Santo Domingo. Detrás, la imagen de Cristo en un altar elevado rodeado por las personas de rango de la ciudad, con velas e incienso. Acompañaban también el paso, los estandartes y reliquias. La procesión se cerraba con otro conjunto de soldados y el resto de las órdenes. El pueblo observaba a los costados de las calles. Las calles se lucían con los colgantes de los balcones, tapices, colgaduras de algodón, plumas y pájaros vivos atados con hilos. Oro, plata y festones construían una imagen llamativa junto a los arcos contruidos en las calles¹³. Los pulperos corrían con el gasto de las ramas y flores y los gremios de la ciudad costeaban las danzas que se incorporaban a la procesión¹⁴. Ejemplo de esto son los festejos por la exaltación al trono de Carlos IV. En estos festejos, los plateros tenían la obligación de cooperar con la celebración. Para la exaltación al trono, los plateros costearon un carro triunfal que llevaba la efigie del rey y la reina, guiado por músicos y danzarines, mientras se arrojaban medallas de Plata con la inscripción "Viva el Rey Carlos IV" de un lado y del otro "Por los plateros de Buenos Ayres año 1790"¹⁵. La construcción del nosotros estaba en juego. Pero un nosotros parcial bajo la imagen de la comunidad cristiana en la dimensión comunitaria del ritual. Las imágenes que se utilizan en el ritual, las esculturas y las figuras móviles, el patrono en andas o la Virgen que avanza por la calle, identifican colectivos sociales. Sean barrios, pueblos, etnias, orden religiosa, cofradía o cabildo. Por lo que esas imágenes se transforman en referenciales de estos. Las procesiones eran momentos de reforzamiento de las jerarquías sociales en el espacio urbano. La ciudad se adornaba con colgaduras, clarines y timbales. El Cabildo de Buenos Aires ordenaba a los vecinos barrer las calles por donde pasaría la procesión, adornar sus balcones y que los propietarios de las esquinas elevaran altares¹⁶. Las cofradías se ubicaban en ese espacio visible en forma jerárquica y

¹⁰ GARAVAGLIA, Juan Carlos. *Construir el estado, inventar la nación. El Río de la Plata, siglos XVIII-XIX*. Buenos Aires: Prometeo, 2007, p. 25.

¹¹ IRIGOYEN, Emilio. La ciudad como escenario. Poder y representación hasta 1830. En: ACHUGAR, Hugo y MORÑA, Mabel (eds.). *Uruguay. Imaginarios y culturas. De las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana; Ediciones Trilce, 2000, p. 97.

¹² En algunas ocasiones se llegaron a elevar hasta seis. Cuatro en la Plaza Mayor, uno junto al Real Colegio de San Carlos y otro en la plazuela de San Francisco.

¹³ VIDAL, Emeric Essex. *Picturesque illustrations of Buenos Aires and Monte Video: consisting of twenty-four views*. Londres: Ackerman, 1820, p. 73.

¹⁴ El 13 de mayo de 1762, el Gobernador Pedro de Cevallos ordena que los gremios carguen con los gastos de la fiesta. AGN, IX. Bandos de Virreyes y Gobernadores del Río de la Plata, Lib. 2, fol. 313-314.

¹⁵ TAULLARD, Alfredo. *Platería sudamericana*. Sevilla: Librería y Editorial Renacimiento, 2004, p. 53.

¹⁶ TORRE REVELLO, José. *Crónicas del Buenos Aires colonial, Buenos Aires*. Buenos Aires: Taurus, 2004, p. 124-125.

desplegaban todos sus recursos para la celebración de la fiesta más importante del año. Para el Corpus había fuegos artificiales, salvas y música¹⁷. Las procesiones no eran solamente caminatas sino elaboradas estrategias simbólicas en las que se demostraba la fe ante los demás y el lugar que se ocupaba. Las danzas de enmascarados, de influencia granadina y sevillana, abrían la procesión al igual que en España junto a figuras móviles como la tarasca. Por lo general, las cofradías garantizaban el ornato de la capilla y el altar. La Archicofradía del Rosario de la Iglesia de la Merced, por ejemplo, acordó en 1735 hacer un marco de vidrios frente a la capilla, para dar luz y usar los días de la Concepción, San Pedro Nolasco, la Encarnación y fiesta de Nuestra Señora de la Merced¹⁸. La cofradía sacaba a la Virgen en andas para la fiesta del Corpus. También el Cabildo participaba en las fiestas aportando los músicos o, como en 1775, 4 altares y colgaduras para las casas capitulares¹⁹. Por su parte, la Hermandad de la Santa Caridad, creada en 1727 en la Iglesia de San Juan Bautista bajo el patronato de San Miguel Arcángel, tenía como propósito dar santo entierro a sus hermanos. Sus obligaciones eran la participación en la fiesta anual del Santo Patrono, la misa de difuntos, la procesión en el Santo Entierro y el pedido de limosnas. La participación en el ritual religioso solo puede comprenderse si se lo ubica en su respectiva traducción social. La manifestación y visibilización de los comportamientos en el espacio urbano era la exteriorización de las selecciones internas y valores compartidos. Las relaciones sociales se escenificaban en el espacio de la ciudad a través de la participación de toda la sociedad en rituales que determinaban espacios, gestos y acciones definidos para cada grupo. Los entremeses, los autos sacramentales, las comedias y loas tuvieron en las colonias como espacios de exhibición los atrios e interiores de las iglesias y los patios de conventos²⁰. Como señala Moreno Navarro en su estudio de las fiestas en Andalucía, las imágenes religiosas adquieren carácter de símbolos sin dejar de ser por ello referentes icónicos²¹. La fiesta religiosa combina diversos elementos que pertenecen a prácticas sagradas y profanas. La imagen religiosa es más que un ícono, es un símbolo cargado de sentido, identitario y humanizador de la imagen que es llevada en andas por la calle, vestida. Se les aplaude, se les canta, se las pasea. El tratamiento humanizado de las figuras y la cercanía que con ellas se tiene, mezclan las actitudes religiosas, místicas y de recogimiento, con otras profanas y, como señala Navarro, de un claro tratamiento sensual. Las imágenes tienen una dimensión icónica, propiamente religiosa, que los religiosos intentaban constituir como la única interpretación en el control del ritual público. Es en el ritual público en el que la relación de los grupos con las imágenes se constituye en un espacio de conflicto. El espacio público de la ciudad era el escenario de las fiestas y celebraciones. Las calles son espacio de coexistencia de lo sagrado y lo profano, el lugar donde las jerarquías se exhibían

¹⁷ La música estaba presente como un componente central del festejo religioso en la colonia. Sabemos por ejemplo, que el 2 de julio de 1783, los músicos solicitan al Cabildo el pago de \$173 por la participación en la fiesta del Corpus. Acuerdos del Cabildo, Serie III, Tomo VII, p. 225.

¹⁸ Archivo General de la Nación (en adelante AGN), IX, Acuerdos de la Archicofradía del Rosario con el Convento de San Ramón, 33-5-7.

¹⁹ El encargo se hace a Juan de Espinosa, para las fiestas del Corpus de 1775. Acuerdos del Cabildo de Buenos Aires, Serie III, Tomo IV, p. 612.

²⁰ Existen referencias, en el siglo XVI, de quejas por indecencias en la representación en la fiesta del Corpus, en Santo Domingo. A mediados del XVI hay datos sobre representaciones sacras al interior de las iglesias y a finales del siglo ya contaban con un teatro. En 1616 se construyó en Potosí el Coliseo de Comedias, en 1778 fue inaugurado en La Habana, en 1783 en Caracas y en 1796 en La Paz. A finales del siglo XVI ya existían en América, compañías de teatro. En Argentina, según las *Cartas Anuas* del padre Diego de Torres de la Compañía de Jesús, a partir de 1610 se hicieron diversas representaciones en residencias de Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero y Mendoza con representaciones sacras. Según Torre Revello, la referencia más antigua que se tiene para representaciones teatrales en Buenos Aires es la de 1723, dedicada a los desposorios de los príncipes. En: TORRE REVELLO, José. *Ibid.*, p. 249.

²¹ MORENO NAVARRO, Isidoro. Niveles de significación de los iconos religiosos y rituales de reproducción de identidad en Andalucía. En: CORDOBA, Pierre y ÉTIENVRE, Jean-Pierre (eds.). *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Granada: Universidad de Granada; Casa de Velázquez, 1990, p. 93.

y renegociaban²². El ritual, la celebración pública, ligada a la participación popular y la expresión de su religiosidad son un espacio de tensión en el que, como señala Douglas, se controla la expresividad del cuerpo y se contribuye a la identificación del grupo que lo realiza²³. Las calles eran escenarios. La relación entre el ver y lo real, inmediata en la contemplación de la imagen antes que en el análisis intelectual, puede pensarse, tomando la expresión de Sánchez Lora, como una teatralización taumatúrgica del teatro²⁴.

La definición de la ciudad como escenario supone, para López Lloret²⁵, una idea bastante consecuente con la percepción cultural que se tenía del espacio en el Renacimiento hasta el siglo XIX. El espacio como perspectiva se adecua a la fiesta como espectáculo. La fiesta está hecha para ser percibida y se basa en el predominio de la recepción. El espacio festivo es superficie de percepción y por tal, se define en su carácter escenográfico. Pero a diferencia de la superficie de la pintura, la ciudad como escenario implica la experiencia del cuerpo y de allí la complejidad de una percepción que restituye a la imagen su carácter de objeto antes que de obra para contemplar. La fiesta en el espacio urbano implica la participación del cuerpo ya sea que se mueva o solo observe. Aun cuando solo se mire, se participa de la celebración como espectador. Se es incluido en el interior de una obra cuyo escenario es la calle. Cuerpos en la multitud, en las risas, el baile y el vino o en la seriedad del flagelante que avanza en silencio. La fiesta es una experiencia estética. Pero una experiencia estética que no está hecha solo para mirar sino para experimentar con el cuerpo. El teatro de Calderón de la Barca es un ejemplo de esta espectacularidad. Su teatro compone un sistema de miradas y juegos de miradas que indagan entre lo real y lo ficticio, las apariencias y la realidad. La experiencia estética se basa, como la teatral, en lo visual, lo auditivo y lo táctil. No es la palabra la que la describe esa experiencia sino la vivencia de la obra en forma total, a través de la percepción²⁶. La escenografía en el teatro del XVII y XVIII se hace central. Las formulaciones de Guidobaldo del Monte en *Perspectivae* (1600) influyeron en los diseños sistematizando la perspectiva y haciendo coincidir el punto de fuga con el punto de vista del espectador. El espacio escénico se torna tridimensional. Estas innovaciones técnicas constituyeron un nuevo sistema representativo teatral. Estas influencias italianas en España transformaron, no sin resistencias, la antigua teatralidad castellana creada para oír²⁷. Es un arte basado en los ingenios mecánicos, en la óptica, las ilusiones y la perspectiva. El teatro de Calderón es un ejemplo claro del gusto por las innovaciones italianas, los efectos visuales, las máquinas y autómatas. Los cambios de escena a escena se hacían en un abrir y cerrar de ojos sin que nadie pudiera descubrirlo. Este halo de magia, de secreto, hacía de la obra un espectáculo seductor. En su estudio sobre el teatro barroco, Rodríguez²⁸ analiza las influencias de la *commedia dell'arte* en los actores españoles, especialmente en las representaciones de los entremeses a través de la mímica, las máscaras y lo grotesco. La máscara se transformaba en un doble rostro, en una frontera entre realidad y ficción. La máscara y la pantomima eran vehículos de la ambigüedad por su carácter transgresor, al oponer la idea moral y cristiana del hombre

²² OROZCO PARDO, José Luis. Fiesta barroca. *Gazeta de Antropología*. 1985, n. 4, p. 5.

²³ DOUGLAS, Mary. *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza, 1978, p. 234.

²⁴ SANCHEZ LORA, José Luis. Barroco y simulación: Cultura de ojos y apariencias, desengaño de ojos y apariencias. En: *Cultura y culturas en la historia*. Salamanca: Universidad de Salamanca; Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995, p. 75.

²⁵ LOPEZ LLORET, Jorge. La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos. En: ROMERO SOLÍS, Diego; DÍAZ-URMENETE MUÑOZ, Juan Bosco y LÓPEZ LLORENTE, Jorge (eds.). *Variaciones sobre el cuerpo*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999, p. 81.

²⁶ Sobre la pintura renacentista y la relación entre la magia y la forma racional, la actividad del mago y del tecnólogo, puede consultarse el trabajo de Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004.

²⁷ AMADEI PULICE, María. *Calderón y el barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*. Amsterdam; Filadelfia: John Benjamin Publishing Company, 1990, p. 171.

²⁸ RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina. *La técnica del actor español en el barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998, p. 117.

como imagen de Dios. El carácter teatral de las representaciones nunca dejó de levantar sospechas. Las vidas de santos fueron cuestionadas. Como señala Baroja, en el caso de las vidas de santos la escenografía jugaba un papel central. Una de las situaciones más atractivas y espectaculares de las vidas, eran las ascensiones al cielo. La invención del mecanismo de la *tramoya* para generar ese efecto, además de la aparición de ángeles y demonios, fue uno de los elementos plásticos que las hicieron populares y teatrales²⁹. Las comedias de santos y las comedias de magia deleitaban al público y borraban el límite entre sacralidad y profanidad³⁰. Recursos teatrales como la *tramoya*, eran visibilizados como excesos indecentes. El teatro de santos basaba su aceptación en función de su visualidad y espectacularidad. Ese aspecto lo compartía con otras atracciones no religiosas³¹. Las representaciones teatrales no religiosas, que gustaban a la nobleza, eran entretenimientos en los que la dimensión visual era lo esencial. Como señala Teresa Ferrer en su estudio sobre la nobleza y el espectáculo teatral en España, la práctica escénica cortesana fue, en el Siglo de Oro, una historia de préstamos entre el fasto dramático cortesano y la representación cortesana³². Es el ambiente festivo y teatral el aspecto más complejo de la fiesta en el escenario urbano y sus préstamos con el teatro profano. No era extraño encontrar en el siglo XVIII críticas a estos recursos en la puesta en escena del espacio teatral de la ciudad, reprobando la escenografía como mimesis escandalosa³³.

3. Esculturas y figuras móviles en las fiestas y celebraciones públicas

Las imágenes de vestir, pero más que nada las tallas y esculturas animadas, son elementos clave para comprender el carácter teatral de la religiosidad colonial. En América, las ficciones y los artilugios teatrales cobraban una doble peligrosidad. En México, fray Luis de Zumárraga daba cuenta de esos peligros al advertir que para los naturales era costumbre “que han tenido en su antigüedad, de solemnizar las fiestas y sus ídolos con danzas, sones y regocijos”. La posibilidad de que ocultaran debajo de las fiestas cristianas sus antiguas herejías era un riesgo muy costoso para dejar librado al azar³⁴. No eran extrañas las coincidencias entre celebraciones religiosas y rituales americanos. La liturgia es acción, es un acto de celebración expresivo y simbólico. Su acción celebrativa refuerza el acontecimiento festejado en la memoria y la conciencia de quienes participan³⁵. El ritual y su expresión a través de la celebración, se constituyen en un sistema de comunicación. La fiesta del Corpus Christi es un ejemplo de esta evolución hacia el carácter teatral de la escenificación visual de los siglos XVII-XVIII. Procesión a la que se sumaron las figuras, estandartes, imágenes titulares de cofradías y hermandades, órdenes religiosas, cruces o patronos en andas. La participación de toda la sociedad era requerida en estas fiestas. Desde la decoración de los espacios urbanos para transformar la ciudad en escenario, hasta los preparativos de colgaduras, altares y adornos, terciopelos, pinturas y velas. La ciudad se transformaba en un escenario de arquitecturas efímeras, una instalación que fusionaba las más variadas imágenes y prácticas en el festejo de la fiesta cristiana. La celebración del Corpus fue incorporando, a lo largo de los siglos, nuevos elementos. Es el caso de los autos sacramentales a partir del siglo XV, herederos de los primitivos autos medievales. Tradicionalmente, en España, el Cabildo patrocinaba los autos, que se escenificaban frente

²⁹ CARO BAROJA, Julio. *Las formas complejas de la vida religiosa*. Madrid: Akal, 1978, p. 119.

³⁰ Estas representaciones utilizaban efectos como el humo, fuegos, truenos, disparos, flores, lluvia.

³¹ ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. Teatro y espectáculo a costa de santos y magos. En: HUERTA CALVO, Javier y PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (eds.). *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Amsterdam; Atlanta: GA, 1998, p. 80.

³² FERRER, Teresa. *Nobleza y espectáculo teatral. 1535-1622*. Valencia: UNED; Universidad de Sevilla; Universidad de Valencia, 1993. Serie Textos teatrales hispanoamericanos del siglo XVI.

³³ CARO BAROJA, Julio. *Ibíd.*, p. 119.

³⁴ Citado en LASARTE, Pedro. *Lima satirizada. 1598-1698. Mateo Rozas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2006, p. 102.

³⁵ LOPEZ MARTIN, Julián. *En el espíritu y la verdad: Introducción antropológica a la liturgia*. Salamanca: Secretariado Trinitario, 1994, p. 205.

a la Catedral antes de la salida del Corpus³⁶. Ya en el siglo XV encontramos datos referentes a la existencia de una floreciente actividad teatral religiosa. En 1264 el papa Urbano IV proclama un día consagrado a la devoción del Santo Sacramento. El Concilio de Viena en 1311, confirma la bula de Urbano IV y fija el día jueves siguiente al domingo de la Santísima Trinidad³⁷. A partir del siglo XIV la fiesta cobra gran popularidad y en España ingresan las procesiones del Corpus por influencia francesa a través de Cataluña³⁸. Pero es en el siglo XVIII cuando las voces se alzan contra la celebración de las fiestas rechazando sus alegorías, sus expresiones y participantes. Tanto los autos como las comedias de santos fueron prohibidos “por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos muy indignos y desproporcionados para representar a los Sagrados Misterios”³⁹. A lo largo de los siglos XVII y XVIII la fiesta cobra gran auge en España y se transforma en un signo diferenciador respecto de la Europa protestante.

El siglo XVIII hace evidente la tensión entre la función de eficacia del rito y la de entretenimiento de su carácter teatral, comenzando a visualizar ciertos rasgos característicos de la celebración desde el punto de vista de lo profano. Según el caso analizado por Martínez Gil para la ciudad de Toledo, en su origen los autos referidos a la navidad, Semana Santa y Corpus Christi eran interpretados por los propios clérigos con danzas y espectáculos, que el Concilio de Toledo de 1565, prohibió para dar paso a las compañías profesionales de teatro. Las compañías fueron contratadas para que hicieran los autos en el día del Corpus⁴⁰. A lo largo del siglo XVII existía una marcada resistencia a que estas representaciones se desarrollaran dentro del espacio sagrado de la Iglesia. El Padre Juan de Mariana, en su *Tratado contra los juegos públicos*, censuraba esas representaciones que, bajo un barniz devocional, eran burlas de la religión. La mezcla entre entretenimiento y sacralidad es siempre el centro del debate sobre las expresiones de la religiosidad del pueblo, no exclusivas del siglo XVIII. El mismo de Mariana calificaba estas celebraciones como la expresión de las vanidades y lo pecaminoso. La fiesta del Corpus y su octava eran visibilizadas en el siglo XVI, como expresiones de teatralidad y profanidad antes que de religiosidad. No eran fiestas nuevas, ya en 1320 se celebraba la procesión del corpus en Gerona, en 1322 en Barcelona, 1340 en Lérida y 1355 en Valencia. El disgusto por sus expresiones a través de las danzas, los carros y la comedia, las acompañaba. La teatralidad se traduce en una ofensa a la seriedad y solemnidad que deberían revestir. En Castilla eran comunes las representaciones el día del Corpus. Estas representaciones llamadas *entremeses* se realizaban sobre unos teatros ambulantes hechos sobre carros, con escenografías⁴¹. Los *entremeses*, herederos de las representaciones de la Baja Edad Media en ceremonias cortesanas, aluden a su esencia como espectáculos⁴². Sabemos que los *entremeses* de Zaragoza en el siglo XV, caso estudiado por Falcón, presentaban

³⁶ MARTINEZ GIL, Fernando. La expulsión de las Representaciones del Templo (los autos sacramentales y la Crisis del Corpus en Toledo, 1616-1645). *Hispania, Revista Española de historia*. 2006, vol. LXVI, n. 224, p. 960.

³⁷ La festividad del Corpus Christi fue establecida por el sínodo Diocesano de Lieja de 1246, el Papa Urbano IV por Bula Transitus de 1264 la estableció para todo el pueblo cristiano.

³⁸ MATEOS ROYOS, José. Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVII): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias. *Criticón*. 1996, n. 68, p. 8.

³⁹ ARELLANO, Ignacio y DUARTE, Enrique. *El auto sacramental*. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003, p. 161.

⁴⁰ MARTINEZ GIL, Fernando. La expulsión de las representaciones del templo (los autos sacramentales y la crisis de Corpus de Toledo, 1613-1645). *Hispania, Revista Española de Historia*. 2006, vol. LXVI, n. 24, p. 962.

⁴¹ MATEOS ROYOS, José. Municipio y teatro en Daroca (siglos XV-XVII): de los entremeses del Corpus a la Casa de Comedias. *Criticón*. 1996, n. 68, p. 9.

⁴² Los entremeses del Corpus utilizaron los elementos tradicionales de la fiesta pública, dotándolos de un contenido religioso. Y a su vez las celebraciones civiles aprovecharon las infraestructuras y experiencia escenográfica de la celebración anual del Corpus. La fiesta pública articulaba la fiesta religiosa y el entremés profano.

variadas temáticas, como las del Infierno, el Juicio Final, vidas de Santos o el descendimiento de la cruz⁴³. Los temas eran por lo general extraídos del Evangelio o de las vidas de santos, con tramas sencillas y muy populares. Ya en 1427 se mencionan en estas representaciones para el Corpus, la presencia de la *tarasca* o dragón⁴⁴. Pero se sumaban otros animales como el pez, el águila, los leones o las culebras y los gigantes. Los gigantes desfilaban en las fiestas del Corpus y están documentados en las ciudades de la Corona de Aragón y Toledo ya en 1493.⁴⁵ Fascinantes en las procesiones, estos muñecos fueron objeto de múltiples críticas y defensas que intentaban encontrar su sentido alegórico. La alegoría era un elemento característico de la Edad Media. Si la tarasca era una alegoría de la herejía, el diablo o la serpiente del Apocalipsis, los gigantes se podían asociar a los vicios. Para la construcción de las imágenes y escenarios, se consultaban numerosos libros de emblemas. Para las decoraciones festivas no era extraño que libros como *Mundus symbolicus* de Filippo Picinelli, publicado en Milán en 1653, fueran consultados⁴⁶. Laberintos, epigramas, jeroglíficos conformaban un complejo programa iconográfico. También eran claves los libros *Emblematum Libellus*, de Andrea Alciato, publicado en 1560, las *Empresas Morales* de Juan de Borja o los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco. La cultura emblemática llega simultáneamente a España y a América. Hacia 1520 en el claustro de la Universidad de Salamanca se podían encontrar influencias del libro de Alciato⁴⁷. Víctor Mínguez, en su estudio sobre la emblemática en América y España, señala que no hubo una etapa preemblemática (en la que el emblema era considerado patrimonio exclusivo de las elites) sino que la cultura emblemática se difunde cuando se populariza, convertida en un instrumento pedagógico de la moral contrarreformista y propaganda monárquica⁴⁸. Estas búsquedas de justificación de la presencia de las figuras móviles en las procesiones, se basaba en cierto modo en la asunción de la sencillez del pueblo y la necesidad de este tipo de espectáculos. Los carros que transportaban estos escenarios móviles, eran paseados por la ciudad mientras los vecinos reconocían las imágenes, contemplaban los vestuarios, se fascinaban con las máscaras. Si bien el gusto por los monstruos, animales gigantes y muñecos pertenecían al acervo cultural de la Antigüedad, adquirieron un nuevo significado como alegorías de la deformidad moral.⁴⁹ Estas representaciones hechas por seglares se mezclaban con las hechas por el teatro litúrgico celebrado dentro de las iglesias. En el país vasco las procesiones por el Corpus eran bastante numerosas. En Navarra, asistía el Regimiento de Pamplona, el Síndico, los tenientes de justicia y maceros, partiendo desde el Ayuntamiento hacia la catedral. Desde la Catedral sabemos que partían los miembros del Cabildo y se cantaban villancicos recibiendo al Señor Sacramentado. Junto a la procesión existían otras acciones que acompañaban y se sumaban a la fiesta. La representación de farsas alegóricas y dramas sacros, danzas con juglares y *gigantones*⁵⁰ (de los que era propietario el Cabildo) además de música. Para la octava del Corpus era común también la

⁴³ FALCON, María Isabel. La procesión del Corpus en Zaragoza durante el siglo XV. En: *Estado actual de los Estudios sobre Aragón: Actas de las V Jornadas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza; Instituto de Ciencias de la Educación, 1984.

⁴⁴ La tarasca fue uno de los elementos más populares integrados a la celebración del Corpus. Podía adoptar múltiples formas, como la de pez, anfibio o dragón. Es posible que su nombre derive del griego Theracca (con el significado de "espantar" o "poner miedo") aunque otros lo asocian con la localidad de Tarascón, según una leyenda del siglo XIII.

⁴⁵ MARTINEZ GIL, Fernando y RODRIGUEZ GONZALEZ, Alfredo. Del barroco a la ilustración en una fiesta del Antiguo Régimen: El Corpus Christi. *Cuadernos de Historia Moderna*. 2002, n. 1, p. 155.

⁴⁶ ESCALERA PEREZ, Reyes. Filippo Picinelli en la fiesta barroca granadina. En: SKINFILL, Bárbara y GOMEZ BRAVO, Eloy (comps.). *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora: El Colegio de Michoacán; Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, p. 124.

⁴⁷ MINGUEZ, Víctor. La emblemática novohispana. En: SKINFILL, Bárbara y GOMEZ BRAVO, Eloy (comps.). *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora: El Colegio de Michoacán; Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 2002, p. 141.

⁴⁸ MINGUEZ, Víctor, *Ibíd.*, p. 143.

⁴⁹ MARTINEZ GIL, Fernando y RODRIGUEZ GONZALEZ, Alfredo. *Ibíd.* p. 152.

⁵⁰ Estos muñecos fueron prohibidos por Carlos III el 17 de agosto de 1780.

siesta en la Iglesia. La *siesta* era una práctica que incluía la interpretación de cantos y villancicos⁵¹. En la región vasca eran comunes además las romerías, celebradas a lo largo de todo el año, pero especialmente entre mayo y junio. La celebración del Corpus era una fiesta de alta participación en el espacio urbano. La procesión, con la figura de Cristo en el centro y celosamente custodiada, aglomeraba a su alrededor tanto a los miembros de la Iglesia como a las autoridades locales y vecinos⁵². Los grupos y corporaciones de la ciudad se visibilizaban en ese espacio a través de los lugares para ellos destinados, los gestos y los deberes dentro de la realización de la fiesta. La decoración de los balcones, el arrojar flores, los saludos de arcabuz y escopeta, la presencia de la música en forma constante en todos los reinos de España, hacen del Corpus una de las fiestas centrales de la experiencia religiosa colonial. El Vía Crucis fue otra de las expresiones de la religiosidad. La rememoración de los momentos de la Pasión, tal como había sido fijado por los franciscanos en 1342, sumó rápidamente las teatralizaciones y escenificaciones populares a las que después se incorporaron las prácticas de disciplinantes, extendidas por San Vicente Ferrer. Si bien eran prácticas destinadas a la privacidad de la vida de los religiosos, no tardaron en convertirse en un espectáculo público. Reiteradas veces en las ordenanzas de la ciudad de Buenos Aires, la prohibición de este tipo de prácticas se hace presente. Es así como el 26 de marzo de 1771, el gobernador Juan José de Vértiz prohíbe la penitencia del sangrado durante semana santa⁵³. El 3 de abril de 1775 por orden del Gobernador Diego de Salas se reitera el mismo bando sumando la prohibición de cohetes y hogueras⁵⁴. El 16 de marzo de 1785 el intendente Francisco de Paula Sanz prohíbe nuevamente la penitencia de sangre⁵⁵.

Las fiestas eran, especialmente en Andalucía, elementos centrales como medios de simbolización de las estructuras sociales y reforzadoras de los diferentes niveles de identificación sociocultural, desde el plano familiar o grupal hasta el étnico-nacional.⁵⁶ Las hermandades y cofradías andaluzas fueron centrales en este sentido. Buenos Aires era una ciudad con alta presencia de andaluces, por lo que no es de extrañar que la expresión de la religiosidad porteña tuviera relación con el espíritu andaluz en lo que respecta a la celebración de las fiestas religiosas, la participación en cofradías y hermandades y el tipo de devociones preferidas. Aunque es necesario señalar que existían características comunes a todas las celebraciones del Corpus en los pueblos de España, que se encontraban bastante extendidas. Para Manuera Rico esto señala la existencia de una intencionalidad catequística extendida y ejercida por los fabricantes de estos espectáculos⁵⁷. Lo que parece haberse extendido son los pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento en las representaciones. Pero sin duda, la fiesta como ritual crea y recrea la cultura. Sus elementos, sus tiempos y ritmos componen su eficacia y acción como espacio liminar de renegociación o iniciación. Las campanas que ritman el tiempo, los cohetes, las imágenes y los adornos, recrean la sensación de comunidad y la refuerzan. Señales de inicio y fin de la celebración, pautas que conforman el tiempo sagrado y discontinuo del rito.

La aparición de las Casas de Comedia en el siglo XVI será un espacio de superposición de representaciones religiosas y profanas. En Buenos Aires, su establecimiento data de

⁵¹ MARTINEZ ARCE, María de los Dolores. Fiestas en Navarra. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*. 1996, año 28, n. 68, p. 8.

⁵² LABEAGA MENDIOLA, Juan Cruz. La fiesta del Corpus en Sangüesa. *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra*. 1997, año 29, n. 70, p. 218.

⁵³ AGN, IX, Bandos de Virreyes y Gobernadores del Rio de la Plata, Libro 3, fol. 195.

⁵⁴ AGN, IX, Bandos..., Libro 3, fols. 377-378.

⁵⁵ AGN, IX, Bandos..., Libro 5, fols. 49-50.

⁵⁶ ESCALERA REYES, Juan. Hermandades, religión oficial y poder en Andalucía. En: ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos (coord.). *La religiosidad popular III. Hermandades, romerías y santuarios*. Madrid: Anthropos, 2003, p. 459.

⁵⁷ MANUERA RICO, Domingo. El traslado de las figuras bíblicas en procesión: Del Corpus a la Semana Santa. En: ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos (coord.). *La religiosidad popular III. Hermandades, romerías y santuarios*. Madrid: Anthropos, 2003, p. 618.

1783⁵⁸. Sabemos que en 1747, por celebración de la proclamación de Fernando VI, se representaron en un escenario improvisado, *La vida es sueño* y *Las armas de la Hermosura* de Pedro Calderón de la Barca y *Primero es la honra* de Agustín de Moreto y Cabaña⁵⁹. En 1760, por la exaltación de Carlos III se representó en la ciudad *El segundo Scipión* de Calderón de la Barca. Para 1789 ya existía el Teatro de la Ranchería que sería más tarde La Casa de Comedias⁶⁰. Antes de esas fechas, los jesuitas habían nucleado alrededor del Colegio de San Carlos, las pocas representaciones teatrales que podían presenciarse en la ciudad. Ya en 1713 se rastrean prohibiciones por la exhibición de piezas teatrales y en 1721 se registra la realizada por los alumnos del Colegio, "*Judith, alegoría del triunfo de María sobre el príncipe del infierno*". El repertorio de las representaciones teatrales estaba conformado por las comedias clásicas de Terencio y Plauto y las religiosas sobre acontecimientos bíblicos⁶¹. Las celebraciones públicas no religiosas, especialmente los bailes de máscaras y carnaval, fueron fuentes de conflictos en la ciudad a lo largo del periodo colonial. El caso de los bailes es muy conocido. En 1769 las danzas fueron suprimidas por su indecencia, suplantándola por una orquesta el día de la octava. El 17 de mayo de 1774, por Bando del Gobernador Juan José Vértiz, según una Real Orden, se prohíbe el uso de máscaras y se establecen penas para los contraventores⁶². El control de la expresión pública de prácticas populares como estas, traducía las tensiones de poder entre lo político y lo religioso como ámbitos de control. Los cruces verbales entre Vértiz y el franciscano José Acosta, produjeron una intensa discusión en torno a las fiestas. Desde el sermón, el padre Acosta atacó fuertemente la realización del carnaval en la ciudad, provocando la condena de Vértiz y la exigencia de un sermón que reparara la ofensa. La disputa llegó al Consejo de Indias⁶³. Como señala Garavaglia en su análisis del altercado entre Acosta y Vértiz, el debate giraba en torno a la decencia-indecencia de los bailes de máscaras, honestidad-deshonestidad y orden-desorden. Los discursos a favor y en contra hacen preciso un punto clave de la expresión de esta celebración popular. El desorden confunde y mezcla los sexos⁶⁴. Pero también el desorden contiene los desbordes de los pueblos mientras se los entretiene. La necesidad de este tipo de celebraciones se liga a la necesidad de entretenimiento de las masas. El abogado fiscal del virreinato, en 1781 así lo entendía al expresar que las fiestas eran funcionales ya que hacían posible al pueblo "continuar con sus encargos, atender sin el desaliento que causa la falta de diversión a sus obligaciones y estar promptos y vigilantes a servir al Rey"⁶⁵. Pero tanto la fiesta religiosa como la profana se transforman, a través de sus tensiones, en espacios de renegociación, confusión o válvulas de escape de las jerarquías rígidas coloniales. La satirización y ridiculización de personajes de la ciudad, prohibida en repetidas ocasiones, se expresa en todo su esplendor detrás de las máscaras en los bailes. Las imágenes provocan escándalos y confusiones. En la *Iconología* de Cesare Ripa la prudencia está representada como una "donna con due facce, simile a Giano; e che si specchia, tenendo una Serpe hablota ad un braccio"⁶⁶. Los dos rostros significan que la prudencia es una virtud y un pensamiento que llevan a hacer lo que es correcto y nace de la reflexión sobre lo pasado y lo provenir. Los dos rostros de la prudencia encarnan la verdadera cognición que ordena lo que es correcto

⁵⁸ La Casa de Comedias de Buenos Aires se encontraba en la intersección de las actuales calles Alsina y Perú.

⁵⁹ Acuerdos del Cabildo de Buenos Aires, 9 de agosto de 1747, serie II, tomo IX, p. 282.

⁶⁰ TORRE REVELLO, José. *Ibid.*, p. 256.

⁶¹ MOGLIANI, Laura. Teatro y poder en el Buenos Aires colonial. En: *Escena y realidad. Estudios de teatro argentino e iberoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 2002, p. 141.

⁶² AGN, IX, Bandos de Virreyes y Gobernadores del Río de la Plata, libro 3, fol. 341.

⁶³ Archivo General de Indias (AGI), Buenos Aires, Leg.196.

⁶⁴ La aprobación y desaprobación de las danzas enfrentaba a obispos, religiosos, virreyes y gobernadores. Es el caso de las Reales Cédulas del 25 de septiembre de 1775 y del 19 de junio de 1776 sobre la eliminación de la prohibición de las danzas en la fiesta del Corpus Christi. Acuerdos del Cabildo, Serie III, Tomo V, pp. 503-765.

⁶⁵ AGI, Buenos Aires, Leg. 147.

⁶⁶ RIPA, Cesare. *Iconología*. Nella stamperia di Piergiovanni Costantini, 1767, p. 431.

hacer. En la simulación, la máscara que lleva la mujer oculta lo verdadero para que se vea lo falso. La prudencia y la moral de la prudencia son una moral práctica con una utilidad y una finalidad concretas⁶⁷. La escenificación compone y recompone los límites entre lo real y lo aparente. Es una estética de la simulación que responde a una ética de la simulación. La ética del parecer, la moral prudente de corte jesuita⁶⁸. La moral prudente y la prudencia política. La política es un arte del disimular, pero no del mentir. El disimulo es una virtud porque se asocia con la prudencia⁶⁹. La escuela de la prudencia, de la que Torquato Acceto es un exponente, entiende a la prudencia como una retención de la verdad, cautela y verdad que enseña a deliberar en calma dejando de lado la confusión a la que las pasiones someten la razón del hombre⁷⁰. Como señala Sánchez Lora⁷¹, todo el Oráculo manual de Gracián describe un arte de la dominación mediante la simulación. Hacer que las cosas pasen por lo que no son sino por lo que parecen. Pero lo aparente y lo simulado no se transforman en virtudes ante los ojos del pueblo. El pueblo no discierne entre apariencia y verdad. Los espectáculos públicos eran peligrosos. Porque la apariencia es virtud cuando no se deja llevar por las pasiones y sus tormentas sino por la verdadera cognición, como explicaba Ripa. Para Francisco de Barreda, los artilugios e ingenios teatrales eran peligrosos mecanismos de simulación y apariencia como espectáculos públicos. Porque “tratan al pueblo como niño, representándole espantos, martirizando al teatro con tramoyas y todo para los ojos, sin que haya mas que la corteza”⁷². El ritual católico había incorporado las figuras animadas a sus celebraciones públicas. Las tarascas, gigantes y cabezudos eran las más populares. La tarasca, representando a un dragón, está documentada por primera vez en Sevilla, e iba acompañada de otras figuras divertidas, que se movían desde el interior de los carros. La tarasca personificaba al diablo y al mundo de la carne, lo bajo, los vicios⁷³. La tarasca de las procesiones del Corpus, evolucionó a lo largo del siglo XVIII hacia formas mas complejas que fascinaban más por el asombro que por su poder catequético. Y fue esa una de las razones por las que la Iglesia comenzó a considerarlas inútiles⁷⁴. Estos recursos generaron el repudio de religiosos y funcionarios a lo largo del tiempo. La teatralidad y la fiesta religiosa se entremezclaban. Uno de los aspectos más importantes de la fiesta del Corpus es justamente la preparación de su escenario. Ese escenario es un escenario tanto lúdico como religioso que debe ser dividido en un espacio propiamente sagrado (el de la Iglesia) y un espacio sacralizado (la plaza, la calle)⁷⁵. En algunas denuncias de clérigos, la emoción religiosa podía acabar en un desenfreno sensual. Las representaciones no se diluyeron llegado el siglo XIX sino que continuaron, más allá de las transformaciones en el

⁶⁷ “nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar: amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad (...) echa una intención para asegurarse la émula atención, y resuelve lueco contra ella, venciendo por lo impensado.” GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de la prudencia* (1647). Barcelona: Linkgua ediciones, 2007, p. 377.

⁶⁸ SANCHEZ LORA, José Luis. *Ibíd.*, p. 82.

⁶⁹ El arte de disimular, de la vivencia con cautela, se tradujo en los siglos XVII y XVIII en infinidad de tratados como *El arte de conocer a los hombres* (1659) de Cureau de la Chambre, el *Oraculo manual y el arte de la prudencia* (1647) de Baltasar Gracián o *Della dissimulazione onesta* (1641) de Torcuato Accetto. Sobre Batasar Gracián pueden consultarse los trabajos de EGIDO, Aurora. *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001; CORREA CALDERÓN. Evaristo. *Baltasar Gracián, su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1970; GRANDE, Miguel y PINILLA, Ricardo (eds.). *Gracián: barroco y modernidad*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas de Madrid, 2004; EGIDO, Aurora. *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.

⁷⁰ ACCETO, Torquato. *La disimulación honesta*. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2005, p. 113.

⁷¹ SANCHEZ LORA, José Luis. *Ibíd.*, p. 84.

⁷² SANCHEZ LORA, José Luis. *Ibíd.*, p. 85.

⁷³ CORNEJO VEGA, Francisco. *Ibíd.*, p. 248.

⁷⁴ ARACIL, Alfredo. *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 346.

⁷⁵ ROMERO ABAO, Antonio. La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en el Siglo XV. En: ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos (coord.). *La religiosidad popular III. Hermandades, romerías y santuarios*. Madrid: Anthropos, 2003, p. 20.

gusto de algunos grupos y las influencias de corrientes como el jansenismo, tendientes a defender un rigor más estético y “sobrio” de estilo neoclásico. En *Los dos tratados del Papa i de la misa. Escritos por Cipriano d. Valera* de 1588, Valera ataca al culto católico por sus imágenes. Es el vulgo el que es permeable a ese tipo de “aberraciones” como lo son las imágenes que lloran, sudan o ríen. La idea de la superstición está asociada a la idolatría en la imaginería religiosa en España y en América. El pueblo es manejado por las pasiones calientes y no puede distinguir entre las apariencias, ni hacer uso de la prudencia como cognición verdadera. Pero la imagen no era atacada solamente por la confusión que podía generar, por la simulación, por la idolatría o su utilidad entre el pueblo. Ya en el capítulo III del Sínodo de Arras, en 1025, se consideraba el valor de la imagen como catequesis del pueblo. La búsqueda del efecto de la imagen en el sentimiento religioso fue una función heredada desde la Edad Media. Lo que incorpora la imagen de los siglos XVII y XVIII es no sólo la teatralidad sino una batería de objetos, materiales e imágenes inéditas que no fueron simplemente expresiones de la religiosidad popular. Estos nuevos objetos hechos de materiales no tradicionales irrumpen en la vida cotidiana. Imágenes de vestir, santos articulados, cabellos naturales. Todos los elementos parecen contribuir a la creación de imágenes que engañan o escenifican. La idea del espectáculo y la escena, la idea de lo virtual, de lo falso o el simulacro, son las que generan una nueva sensibilidad y visualidad que tensiona las relaciones entre la fiesta sagrada y la fiesta profana. El arte del período colonial no existe sin un público que participa de la experiencia estética. El juego entre apariencia y realidad que pone en escena, guiado por la idea de que la apariencia es aquello que muestra lo que no es en realidad. El cuerpo del santo no existe, pero la figura móvil que le da vida lo hace existir como simulacro. Es por eso que las tallas y figuras con movimiento no pueden ser pensadas como esculturas en el sentido más clásico y tradicional, figurativo y tridimensional. Rebasaron los propios límites del arte europeo hasta ese momento. Ampliaron no solo los materiales constitutivos del objeto artístico, sino también la relación con el espacio, con el tiempo y la propia concepción ideal de la obra⁷⁶. Es decir, es necesario ampliar el concepto de escultura que se aplica para el siglo XX hacia los siglos XVII-XVIII. Esta extensión de la definición del concepto de escultura nos permite comprender fenómenos artísticos y culturales que de otra forma se pierden o son valorados simplemente desde los cánones tradicionales. Los autómatas, los títeres, las muñecas, los gigantes o las máscaras ingresan así a formar parte del sistema artístico y son entendidos como objetos de arte⁷⁷. Las esculturas animadas con fines religiosos son de las más antiguas. Capaces de encarnar a la divinidad y moverse, manifestaban secretamente la vida del personaje. Frente al público que las contemplaba, revivían el cuerpo y presencia del santo, la Virgen o Cristo. El movimiento identificaba inmediatamente la unión entre imagen-divinidad. Algunas de estas estatuas móviles eran complejos autómatas. En este sentido, encontramos los crucificados para ser descendidos en Sevilla durante la Edad Media. Poseían brazos articulados para cumplir con esa función⁷⁸. Ya Brunelleschi había construido una maquinaria y escenografía para la celebración de la Anunciación en la Iglesia

⁷⁶ CORNEJO VEGA, Francisco. La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*. 1996, n. 9, p. 238.

⁷⁷ Encontramos esculturas móviles desde la antigüedad. Egipto, la Grecia clásica, Roma y la Baja Edad Media son algunos ejemplos. Fue la difusión de tratados árabes durante el Renacimiento, la que instaló la moda de los autómatas en las cortes europeas. En España han sido encontrados muñecas articuladas en tumbas infantiles de época grecorromana. La antigüedad de los llamados “autómatas” se remonta a los tratados de Philon de Bizancio de fines del siglo III y de Herón de Alejandría, s. I. d. C. En el Renacimiento fue sin duda Leonardo Da Vinci uno de los más fervientes admiradores de este tipo de figuras. Las cortes se poblaron de pájaros cantores, muñecos autómatas, animales mecánicos, escribientes, músicos o parlanchines. No tardarían en pasar de las cortes a las ferias para deleitar al público en general.

⁷⁸ CORNEJO VEGA, Francisco. *Ibíd.*, p. 241.

de San Felice. Vasari la describía como un ingenio que hacía ver en lo alto un cielo lleno de figuras vivas moverse y luces que aparecían y desaparecían en un abrir y cerrar de ojos⁷⁹.

Las figuras móviles religiosas pueden documentarse desde las miniaturas de las Cántigas de Alfonso X⁸⁰. Las figuras móviles medievales, pensadas para actuar dentro del recinto sagrado de las iglesias se transforman en el siglo XVII en figuras que irrumpen en las procesiones por las calles de la ciudad. Las figuras medievales eran simbólicamente potentes por sus gestos (como la bendición) mientras que las del barroco son figuras vivas, que buscan un efecto de realidad a través del efecto en el público. La pintura misma había nacido en ese sentido bajo el signo de la ausencia-presencia en el relato de Plinio. La sombra, incorporaba al espacio de representación, el volumen, el relieve y el cuerpo⁸¹. Fue Masaccio, con sus frescos quien creara una imagen totalmente dual. La luz de la ventana que ingresaba generaba una estructura compleja que participaba del mundo de la imagen sobre la pared y de la realidad de la luz del sol. Como señala Stoichita, esta obra creaba como ninguna otra antes, una nueva estética basada en la relación entre el cuerpo, el espacio, la sombra y la luz. Las imágenes parecen haber estado ligadas a la imaginación y la exploración, la fascinación y la vida. En 1646, el padre jesuita Kircher describe en su libro *Ars magna lucis et umbrae* un artilugio que combinaba el mecanismo de la linterna mágica con el del obelisco egipcio, que parecía hacer cobrar vida a una silueta demoníaca a través de su proyección⁸². El simulacro, como señala Stoichita, es un componente fundamental del imaginario occidental. La técnica, la magia o el arte son medios para construirlos.⁸³ Las figuras cobran vida al procesionar por el espacio de la ciudad, humanizando la presencia del santo o la Virgen entre quienes observan conmocionados. El movimiento es vida. Pero la vida de la imagen es construida también a lo largo de sus presencias y participaciones, no sólo en las procesiones, sino en los espacios en donde habitan a lo largo del año en la Iglesia y donde pueden ser contempladas conviviendo con los fieles. La cercanía cotidiana de estas figuras construía, además de su movimiento, la presencia efectiva y material de su personaje. Cada movimiento de la imagen está cargado de simbolismo. La imagen puede indultar, bendecir o llorar. Pero por qué las imágenes-objetos generaban espanto, reacción o devoción. Porque se había privilegiado la imagen sobre el objeto, su irrealidad antes que su materialidad. Como señala Stoichita, tocar la obra, más allá de verla, equivale a retrotraerla al estadio de objeto, de contrariar la esencia de la imagen como perteneciente a lo imaginario⁸⁴. El simulacro no es una copia, la imagen-simulacro es de carácter borroso y está cargada de poderes extraños. No importa si el simulacro es real, sino que existe. La sentencia de Lucrecio refleja la esencia del simulacro y su poder escandaloso⁸⁵.

La celebración y la fiesta son experiencias auditivas, táctiles y visuales. Es una puesta en escena en la que el ojo es el centro y medida. El sentido de lo teatral está en lo más profundo de la cultura de los siglos XVII y XVIII, regida por una inflación visionaria, tomando la expresión de Sánchez Lora⁸⁶. El juego de la apariencia y la simulación, que Baltasar Gracián describía como “una farsa con muchas tramoyas, célebre espectáculo en medio del aquel gran teatro del mundo”⁸⁷. La apariencia es exterioridad, lo presentado a la vista pero

⁷⁹ ARACIL, Alfredo. *Juego y artificio. Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 299.

⁸⁰ GUERRERO LOVILLO, José. *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: Instituto Diego Velázquez; C.S.I.C., 1949. En: CORNEJO VEGA, Francisco. *Ibid.*, p. 243.

⁸¹ STOICHITA, Víctor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999, p. 5.

⁸² STOICHITA, Víctor. 1999, *Ibid.*, p. 135.

⁸³ STOICHITA, Víctor. *Simulacros. El efecto Pigmalión: De Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela, 2006, p. 157.

⁸⁴ STOICHITA, Víctor. 2006, *Ibid.*, p. 11.

⁸⁵ Véase sobre los autómatas y máquinas, el interesante trabajo de Alfredo Aracil, *Juego y artificio, Autómatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Cátedra, 1998.

⁸⁶ SANCHEZ LORA, José Luis. *Ibid.*, p. 77.

⁸⁷ GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Madrid: Editorial Santos Alonso, 1980, p. 166.

que simula o disimula. La simulación es representar fingiendo o imitando lo que no es. La simulación juega con la ficción de lo presentado como algo real no siéndolo. Los elementos realistas, como ojos, vestiduras y cabellos naturales, convirtieron a las tradicionales estatuas en imágenes vivas. Las imágenes de vestir acentuaban el efecto de teatralidad además de humanizar a los personajes que encarnaban. La costumbre de construir imágenes-objetos reales, con materiales inéditos para el arte hasta ese momento, se hizo común y popular. La presencia de estas imágenes con ojos de vidrio y cabellos naturales, no dejaron de generar espanto o expresiones de disenso desde la perspectiva de la religión oficial.

La imagen es vehículo de la teatralidad. Y encarna no sólo la vivencia de la fe sino la exteriorización de ésta asociada a los bailes, las reuniones y las fiestas. No son imágenes del exceso o el mal gusto sino imágenes que se constituyen en defensoras de la fe en Cristo. La apertura de la liturgia y el rito cristiano hacia el espacio público de la ciudad, suponía a fines del siglo XVIII, la toma de las calles por parte del poder religioso sobre un espacio que comenzaba a delinarse como espacio civil. Esa tensión entre lo religioso y lo político comienza a traducirse y manifestarse en las reglamentaciones destinadas al control del orden público. El discurso de la alteración del orden se transforma en ordenanzas y debates sobre las modalidades de las procesiones y las prácticas devocionales populares. Encapuchados, flagelantes, empalados, danzas y comidas en el espacio público, son visualizados como gestos que irrumpen y rivalizan con otras manifestaciones litúrgicas como las del poder real⁸⁸. Las celebraciones en el espacio público y las propias iconografías y representaciones, por lo general no estaban basadas en los evangelios sino en múltiples tradiciones. Porque la fiesta religiosa y el entretenimiento profano utilizaban similares mecanismos y participantes en sus despliegues urbanos. Las mascaradas y mojigangas utilizaban la forma del cortejo de carros en medio del ruido de petardos y algarabías e incluso tarascas, cabezudos, gigantes. Los mismos muñecos y tiempos que la propia fiesta del Corpus. En las fiestas civiles, las representaciones se correspondían con la práctica teatral de las fiestas religiosas. Y a su vez, reproducían las jerarquías, reforzaban prestigio, respetabilidad o notoriedad de los grupos de elite.⁸⁹ El espacio público era una imagen espacial de las jerarquías sociales, pero a su vez, un espacio de confrontación, diversión y también de exteriorización de la devoción. La socialización del culto como acto colectivo de manifestación de un sentimiento común, también suponía la exteriorización de los valores y la fe personales de cada uno. La vivencia colectiva de la fe iba acompañada de una vivencia personal y afectiva, de un sentimiento íntimo de encuentro con Dios en el que las imágenes, los relicarios y las pinturas, se combinan para construir las visiones sobre la vida y la muerte. La eficacia simbólica, las prácticas y los sentimientos de amor y devoción unidos a las imágenes y objetos dan cuenta de una presencia vital y afectiva de las imágenes, las esculturas o los lienzos.

4. Conclusiones

Desde épocas tempranas, la liturgia cristiana incorporó en las celebraciones a las imágenes y objetos. Desde sus inicios se intentaba justificar su presencia interpretándolas como alegorías y mecanismos de llegada a un pueblo considerado sencillo. No fue raro considerarlos entretenimiento de pueblo o de niños o mamarrachos que distraían a la gente de la devoción. Pero lo que a fines del XVIII y comienzo del XIX horrorizaba, era su utilización en festejos públicos no religiosos y la creación de desorden. El desorden es casi una obsesión. Ese fue también el caso del Carnaval y las sucesivas reglamentaciones que sufrió en Buenos Aires. La teatralidad de la fiesta, lo farandulero, el aparato ilusorio del

⁸⁸ Es el caso de Sevilla en 1777 con la prohibición de los recorridos nocturnos, en 1783 con la obligación de los Capitulares de la Ciudad a acompañar los desfiles de las cofradías, en 1780 con la prohibición de las danzas y figuras grotescas en el Corpus. Cfr. Fernández Paz, Esther. *Ibíd.*, p. 16.

⁸⁹ VALENZUELA MARQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial. 1609-1709*. Santiago: Lom Ediciones, 2001, p. 398.

espectáculo, son elementos constantes de las críticas. Los niños con alas de cartón, los santos de madera de las cofradías, los estandartes y figuras vestidas, los fuegos artificiales o los bailes indecentes, hacían preguntarse si se estaba frente a una fiesta religiosa. Un viajero anónimo, hacia 1760, declaraba que “las procesiones son extravagantes. Llevan figuras de gigantes y monstruos que prueban que la caballería y lo maravilloso son la base de todos los milagros de los santos cristianos”⁹⁰. Para este viajero, la fiesta ridícula del cristiano español tenía el efecto de caldear la imaginación y llenar la nación de fanatismo. Al interior del propio mundo español, críticos como Campomanes expresaban hacia 1750, su repudio a la fiesta y las desviaciones “del torpe vulgo” y las “procesiones irrespetuosas” con sus elementos profanos⁹¹. Para otros contemporáneos a Campomanes, las fiestas eran nacidas “efecto de la ignorancia, la irreverencia y el desacato”. En 1717, en Granada, durante la fiesta del Corpus, un juez pedía que se extinguieran los abusos y el ridículo. La fiesta fue, junto a las imágenes y figuras, el vehículo de un imaginario colectivo en el que lo sagrado y lo profano siempre estaban en tensión y articulación. Porque la visualización de uno y de otro se superponía bajo los mismos elementos escenográficos y recursos teatrales. Tensión y complementariedad que imponía una lógica propia en donde los elementos se articulaban en forma dinámica. Una sensibilidad basada en un sistema litúrgico que desplegaba una serie de ceremonias civiles y religiosas coherentes con el espacio imaginario-jerárquico de la sociedad colonial. Las fiestas religiosas expresaban no solamente la religiosidad del pueblo sino la pertenencia a un reino, a un Rey y a un territorio, imaginario y geográfico, a un tiempo particular. La superposición de elementos teatrales en las fiestas religiosas, su carácter lúdico y profano, era condenada por la Iglesia con intensidad. Las diversiones eran desordenes, fuentes de irreligión. Los bailes y movimientos corporales eran sospechosas expresiones de legados paganos y lascivia. En el siglo XVIII, el obispo Josep de Mezquia, en su *Del abus de las balladas* denunciaba la costumbre de bailar como una de las causas de la depravación moral de su tiempo⁹². Las fiestas públicas eran un desorden de los sentidos pero también la expresión material y afectiva de la fe. Como señala Geertz, una motivación es una tendencia persistente, una inclinación permanente a realizar cierta clase de actos y experimentar cierta clase de sentimientos. Esos estados que podemos denominar piedad, fe, religiosidad, son disposiciones. Los estados de ánimo o disposiciones que provocan las imágenes sagradas, pueden ir desde el entusiasmo a la melancolía, el amor, la confianza, la servidumbre o la obediencia, la indiferencia o la ligereza⁹³. En ese escenario público de las celebraciones y fiestas, tanto las imágenes religiosas como la imagen del Rey y su complejidad se transformaron en la expresión de pasiones en torno a la patria, el monarca y Dios. La religiosidad de los hombres y mujeres de la colonia no puede entenderse ni definirse como puede definirse la condición social o el oficio al que se dedicaban. Las imágenes y los objetos devocionales fueron el vehículo privilegiado de la experiencia religiosa. En ese sentido, la religión y las formas de la religiosidad coloniales eran un arte, al expresarse en las liturgias como dramas plásticos, experiencias estéticas de motivaciones, cosmovisiones y por supuesto, sentimientos, de un realismo único.

⁹⁰ Ms. De la Biblioteca Mazarino, en: Martínez Gil y Rodríguez González, *Ibíd*, p 165.

⁹¹ MARTINEZ GIL, F y RODRIGUEZ GONZALEZ, A, *Ibíd.*, p. 170.

⁹² VILAGRAN, Martín. *La palabra del predicador. Contrarreforma y superstición en Cataluña. Siglos XVII y XVIII*. Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p. 408. Tesis doctoral.

⁹³ GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. México: Gedisa, 1991, p. 94.