

ARTE FESTIVO BARROCO: UN LEGADO DURADERO*

POR ISABEL CRUZ DE AMENÁBAR

El presente artículo analiza algunos aspectos de la temporalidad festiva hispanoamericana y plantea que el término "arte efímero", nacido a fines de los años 60 del presente siglo para designarla, es equívoco y contradictorio, ya que deriva de la aplicación hacia el pasado de la problemática del anti-arte del "mayo-francés".

Por otra parte, el trabajo postula que como creación, la fiesta barroca hispanoamericana trasciende ampliamente el diseño de arquitectura ilusorias y escenografías, para plantearse como una "Gesamtkunstwerk" u obra de arte total, en la que convergen todas las artes y las artesanías.

The present article analyzes some aspects of Latin American ceremonial temporality and suggests that the term "ephemeral art", comes from the 60th in the present century is misleading and contradictory, as it diverges its application towards the history of the anti-art of the "French May" problem.

This work also postulates that as a creation, Latin American barroque ceremony largely transcends illusory architectural design and scenography to present itself as a "Gesamtkunstwerk" or complete work of art, in which all arts and crafts converge.

La revalorización de la fiesta barroca hispanoamericana efectuada durante los últimos años por la historiografía y las ciencias sociales, ha ido acompañada de un creciente interés por sus expresiones artísticas. Estas han pasado así a constituir uno de los temas predilectos de la historia del arte, cuyos hallazgos y análisis han arrojado nuevas luces para la comprensión de los fenómenos de creación y transmisión de las formas estéticas.

Las formas estéticas eran la manifestación del peculiar modo de ser festivo del Barroco hispanoamericano, que se expresaba colectivamente como extraordinaria

* Este artículo es una versión modificada de la ponencia, inédita, "Arte festivo Barroco y Patrimonio: un legado para preservar", presentada al Seminario "Patrimonio ¿Qué Patrimonio?", Instituto Nacional de Vías. Ministerio de Transporte de Colombia. Bogotá, 15 de noviembre de 1996.

belleza, oculta cotidianamente, o como suprema exaltación de una hermosura redescubierta como tal en virtud de la bullente efervescencia de la fiesta.

El carácter extraordinario, inhabitual, maravilloso, que el arte de la fiesta alcanzaba en el imaginario colectivo, no ha sido, a nuestro juicio, suficientemente analizado por la historiografía artística en su dimensión temporal y en su magnitud creativa.

En efecto, este arte constituye una faceta peculiar de la duración; entendiendo por duración, como la define Henri Bergson, el flujo continuo de la conciencia, la memoria, que hace coincidir en un latido simultáneo al espíritu y a la materia¹.

Si el arte es un patrimonio histórico que ha “durado”—es decir, una herencia estética que nos transmite el tiempo en su fluir incesante, con sus cambios y sus modificaciones— dentro de la historia del arte, la creación festiva del barroco se caracteriza precisamente por ser, en buen medida, no sólo acto u objeto que se hace presente en un tiempo determinado, sino también memoria; memoria que cíclicamente retorna a los orígenes; memoria que, como promesa, se abre periódicamente hacia lo porvenir.

Como creación, el arte de la fiesta barroca en Hispanoamérica fue el fruto de un proceso de convergencia: cohesión de esfuerzos y voluntades individuales en pro de una creación colectiva, por una parte; conjunción de todas las artes y las artesanías, por otra parte. Ello indica que puede aplicarse a la fiesta barroca hispanoamericana esa categoría envolvente y global, la “Gesamtkunswerk” u obra de arte total, que la historiografía artística², ha acuñado recientemente para designar a ese inquebrantable impulso barroco que tiende hacia la coherencia de las artes, hacia la unificación de las distintas manifestaciones del espíritu humano.

El análisis del arte festivo barroco permite así al historiador del arte descubrir una manifestación de duración singular y le ofrece, asimismo, una visión global sobre las creaciones del período, que en la fiesta se hacían patentes en su máximo grado de intensidad expresiva y en su mayor capacidad de sugestión sobre el público de su época. Porque el arte festivo barroco reunió, dentro de un tiempo a la vez acotado a unos días o a unas horas, pero abierto mediante la memoria a las más vastas dimensiones de la temporalidad, fragmentos de belleza, jirones de fantasía, y fue también capaz de crear, para cada ocasión, una manifestación estética especial, diversa,

1. Henri Bergson *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps a l'esprit*, Presses Universitaires de France, Paris, 1959, p. 207; *Durée et Simultanéité*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, p. 42.

2. El término se presentó en el Simposio *Struggle for Synthesis. The Total Work of Art in the 17 th and 18 th Centuries*, organizado por el Ministerio de Cultura de Portugal, el Instituto Portugués de Patrimonio Arquitectónico y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Montreal, que se realizó en la ciudad de Braga, Portugal, en junio de 1996; su aplicación a la época barroca fue especialmente analizada en las siguientes ponencias: Luis de Moura Sobral “Un bel composto; the total work of art of the first Portuguese Baroque Period”; David Booth “Baroque Architecture and the creation of the difficult whole”; Thomas da Costa Kaufmann “A Gesamtkunswerk: in the Unmaking? Kunstkammers and their Histories in the Seventeenth and Eighteenth Centuries”. Las actas de este Simposio se encuentran en prensa.

peculiar, configurando una suprarrealidad que aspiraba a la fusión entre lo bello y lo útil; entre la imaginación y la vida y trascendía así el orden de lo cotidiano³.

Actualmente, en América Latina, no existe una preocupación por la salvaguarda y conservación del arte festivo legado por la tradición barroca, pues se piensa, por lo general, que la fiesta como creación estética es un fenómeno pasajero y que por su misma naturaleza, que se determina como intangible, efímera y fugaz, no está destinado a perdurar.

El patrimonio de la fiesta de herencia barroca es un legado cultural cuya preservación es importante para la identidad de América Latina. Si llegara a extinguirse, se perdería una parte sustantiva de nuestro ser, una faceta que nos singulariza y diferencia netamente de otros pueblos, del mundo anglosajón, por ejemplo.

La fiesta, como han señalado Jacobo Burckhardt y Joan Huizinga entre otros pensadores, es la forma colectiva en que se expresa la celebración de la vida, la suprema alegría de existir.

Si la fiesta barroca es regocijo, donación, entrega, su arte es regalo, destello, fragmento del mundo de la imaginación.

La modernidad ha sido poco comprensiva con la fiesta barroca y con su legado artístico. Su visión pragmática, su funcionalismo, su afán de eficiencia se avienen poco con los valores festivos tradicionales. Por eso, a partir de la Ilustración, se inició una larga etapa de crisis para la institución de la fiesta que aún no logra revertirse, pese a los esfuerzos de personas y entidades preocupados de revivirla. Si bien, se han superado en parte los estigmas que le imprimió el racionalismo—su consideración como un “bárbaro” y peligroso entretenimiento que entrañaba dañino ocio y pérdida de tiempo—no se ha recuperado, empero, la comprensión del verdadero sentido existencial de la fiesta barroca, ni la adecuada valoración de su arte.

EL SENTIDO DE LA DURACIÓN FESTIVA: LA IMPRECISIÓN DEL TÉRMINO “ARTE EFÍMERO”.

La búsqueda del sentido del arte de la fiesta barroca lleva necesariamente a preocuparse del problema de su dimensión temporal, en otras palabras, de la naturaleza de su duración. Porque una de las experiencias fundamentales del historiador del arte es la de la duración como memoria estética, ya que la obra de arte es esencialmente presencia re-vivida en el acto de la percepción, es decir, en la labor del análisis y de la contemplación.

Desde este punto de vista, nos parece que el término “arte efímero”, tan difundido hoy en el ámbito de la historiografía artística para designar al arte de la fiesta, es una

3. Un caso particular de esta síntesis que ofrece el arte festivo fue tratado en la ponencia presentada por al autora al citado Simposio: “La Fiesta en el Reino de Chile como creación colectiva: La Jura de Carlos IV en 1789.”

expresión imprecisa, aún contradictoria. Porque ¿no se afina el carácter específicamente artístico de una obra en su capacidad para trascender a su autor, a su circunstancia, a su época? Equívocos y confusión se producen, pues, al aplicar este término a las manifestaciones de las culturas tradicionales, pre-modernas, cuyas concepciones del tiempo poco se avenían con lo transitorio y la instantaneidad propias de la percepción temporal en la era contemporánea.

Hacemos rápida memoria sobre los significados de la palabra efímero. Ella viene del griego *ephemeros* que significa lo que sólo dura un día. En la antigüedad el término se usaba para referirse a la llamada “fiebre efímera”, una dolencia que duraba 24 horas y desaparecía espontáneamente sin dejar huellas.

El *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, muestra que el vocablo era de escaso uso durante el siglo de oro español. Covarrubias se refiere a él solamente como la “fiebre efímera”; Márquez lo menciona en este mismo sentido en su *Gobierno Cristiano*; y como adjetivo, sólo se usó a partir de 1612 con Góngora; en 1641 lo empleó F. de Arteaga y a fines de siglo Cornejo. En 1732 seguía siendo un término poco usual, ya que el *Diccionario de Autoridades*, al citar estos dos ejemplos se equivoca en su clasificación gramatical⁴.

¿Pero, se empleaba entonces este término para referirse al arte festivo o a la fiesta misma?. No lo hemos encontrado nunca en los documentos chilenos de los siglos XVII y XVIII sobre la materia. Y basándonos en que la terminología usada en los testimonios de la época sobre el tema es sumamente uniforme, podría aventurarse la hipótesis de que tampoco se lo empleó en resto de Hispanoamérica.

Por otra parte, el término efeméride, que tiene la misma raíz, es empleado en 1612 por Góngora en el sentido de “libro en que se refieren los hechos diarios”; en cambio, Covarrubias y Quevedo mencionan exclusivamente las “efemérides astronómicas”, que designa al libro en que se consigna el movimiento y la situación de los planetas y los eclipses. Existen pues pocos fundamentos para suponer que el término efeméride se usara durante la época barroca como sinónimo de fiesta⁵.

Pero no intentamos aquí rehacer la historia de estas palabras; ello sería motivo de otro estudio. Sólo constatamos la divulgación y el uso reiterado de la denominación “arte efímero”, que no nos parece en absoluto casual, a partir del artículo de Ives Bottineau, “Architecture Ephémère et Baroque Espagnol”, publicado en la *Gazette des Beaux Arts* en 1968.

Hay que comprender esta denominación de Bottineau en el contexto de la estética rupturista de fines de los años 60 y principios de los 70, con su negación de la obra única, irreplicable y trascendente y su afirmación de lo trivial, lo precedido y lo

4. J. Corominas *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Gredos, Madrid, 1954, pp. 546-547.

5. En nuestro libro *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, Ediciones Universidad Católica, Santiago 1995, Cap. III, p. 241, nos hemos referido a “Efemérides cívicas”, siguiendo la terminología empleada actualmente por la historiografía artística, que ahora, habiendo estudiado el tema más detenidamente y bajo otros puntos de vista, consideramos inadecuada.

desechable, que procedía perentoriamente a la cancelación de la historicidad del arte. El llamado “arte conceptual”, el “body art”, los “happenings”, y las instalaciones –propuestas paradigmáticas de esa anti-estética– enfatizaban en la brevedad fugaz de la obra o del acto, que se destruían a poco de nacer, o incluso, no alcanzaban a existir como tales sino en la intención del autor⁶.

En efecto, el “mayo francés” que propugnó estas manifestaciones, estableció que el anti-arte existía sólo en su origen, durante el parto; pero al cabo de un par de meses o aún antes, su carácter revolucionario pasaba a ser absolutamente inocuo. Más aún, como señala Ursula Meyer, el carácter específicamente anti-artístico del anti-arte reposaba en su transitoriedad: “Si existe anti-arte –ya no sólo definido en términos de una rareza artística histórica (Duchampiana) sino en el contexto de un presente revolucionario– debe ser definido atendiendo a su temporalidad. La función subversiva del anti-arte se manifiesta sólo en el momento crucial en el que se agota con una erupción violenta de energía”.

Esta interpretación fue la que se proyectó sobre el arte festivo del período barroco, en circunstancias de que el verdadero “arte efímero” no es otro que esta modalidad de anti-arte surgida con el “mayo francés”.

Como señalaba una de las participantes al Coloquio organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Autónoma de México, “El Arte Efímero en el Mundo Hispánico”, que tuvo lugar en la ciudad de Morelia en octubre de 1978 –y que contribuyó decisivamente a la adopción del término por parte de los historiadores hispanoamericanos– le resultaba difícil abordar su tema –referente al atavío del guerrero en la época mexica– “a la luz de esta designación –“arte efímero”– bajo la cual se identifican y se hacen más explícitas algunas manifestaciones del arte contemporáneo: expresiones de las artes visuales cuyas raíces sociales, económicas y de inquietud creativa responden específicamente a los a los problemas de la actual sociedad de consumo, a la industrialización, a la tecnificación, y a la a veces incierta significación que el objeto artístico tiene como tal actualmente”⁷.

De este modo, el empleo del adjetivo “efímero” por Bottineau, puede usarse como una suerte de paradigma de la proyección del presente hacia el pasado, porque en efecto, el historiador francés aplicó al arte festivo de los siglos XVII y XVIII una sensibilidad y una noción del tiempo actuales, contemporáneas. La pregunta es entonces: ¿existió durante el Barroco esta concepción del arte festivo y de la fiesta misma como una manifestación de breve duración, que caducaba y desaparecía tras un momentáneo esplendor?

La consideración del arte festivo de Barroco y de la fiesta misma como una manifestación efímera supone, en el fondo, reducirlos a una especie de aborto del acto, al que se concibe como desprovisto de significados y de consecuencias. Ello implica

6. Ursula Meyer “La irrupción del anti-arte”. En: Gregory Batcock (Ed) *La Idea como Arte. Documentos sobre el arte conceptual*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 102.

7. Martha Foncerrada de Molina “El Atavío del Guerrero en la Época Mexica”. En: *El Arte Efímero en el Mundo Hispánico*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983, p.7.

a la postre, esa negación de la memoria que ha caracterizado a una parte del arte contemporáneo, “memoria interior al cambio mismo—como la define Henri Bergson—memoria que prolonga el antes en el después y les impide ser puras instantaneidades apareciendo y desapareciendo en un presente que renacería sin cesar”⁸.

Pero si la fiesta es acto en todo el sentido de la palabra, provisto de significados y de consecuencias, también es memoria; es duración a través del recuerdo, es experiencia vivida, es acervo de saberes y de obras. Y, asimismo, es proyecto, es decir, perspectiva de lo porvenir, espera constructiva, preparación ritual.

La sociedad barroca hispanoamericana tenía un sentido del tiempo y de la duración muy distinto al que tenemos hoy; duraban los objetos de uso cotidiano que se heredaban de una generación a otra; duraba la arquitectura cuyas formas se prolongaban, desafiando los siglos; y duraba la vida que traspasaba la muerte y accedía al ciclo escatológico proyectado hacia el fin del tiempo.

Y el arte de la fiesta, realizado para hacer su aparición en una determinada celebración, estaba también destinado a durar. Muchas veces permanecía y se aprovechaba, con modificaciones, durante varios ciclos festivos, pero sobre todo perduraba en la memoria de las gentes, abriéndola hacia lo porvenir.

La preocupación por la duración del arte festivo es perceptible en Hispanoamérica; apuntamos sólo dos ejemplos que van desde la Nueva España, donde el asunto se presentó en términos de sensibilidad estética y de preocupación por la memoria, hasta Chile, donde la inquietud por la duración se ligaba a la precariedad ambiente. Así, Ignacio Castera, autor de las más interesantes obras de arquitectura festiva con motivo de la Jura de Carlos IV en Ciudad de México, efectuada en diciembre de 1789, recomendaba: “... en esta clase de funciones en las que habiendo metódica estudiada ordenación es su costo corto respecto al lucimiento y perpetua memoria con que se logran, cuando esto falta, resulta todo lo contrario que es hacer crecidísimos gastos, tener muy poco lucimiento las obras que se ejecutan y no quedar ejemplar y memoria de ellas...”⁹. En este caso la memoria quedó, pero en uno de esos implacables claroscuros en que es pródiga la historia, la jura de Carlos IV, junto con significar en la capital mexicana el afianzamiento del estilo neoclásico, implicó el descrédito del tradicional barroco, que comenzó a ser víctima de la destrucción. Por otra parte, en Chile, en un plano de domesticidad, frecuentemente, los encargados de las fiestas

8. Henri Bergson *Durée et Simultanéité*. cit. p. 41.

9. “Historia, Jura y Funerales de los Reyes”, vol. 2282. Archivo del Antiguo Ayuntamiento de la Ciudad de México. En: Guillermo Tovar de Teresa “Arquitectura Efímera y Fiestas Reales. La Jura de Carlos IV en la Ciudad de México en 1789”. *Artes de México* 1, 1993, pp. 39-46. Sobre la Jura de Carlos IV en Ciudad de México véase también Rafael Ramos Sosa “La Fiesta Barroca en Ciudad de México y Lima”. Ponencia presentada al Seminario UNESCO “Lo Efímero y lo Trascendente en la Fiesta Barroca en Europa y Latinoamérica”, organizado por el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile en noviembre de 1995. *Historia* 31, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago 1997, pp. 263-286.

se quejaron del “desaliño” en que se hallaban los disfraces e implementos festivos a los que se había dado un uso intensivo¹⁰.

También, en no pocas ocasiones, las formas del arte festivo hispanoamericano se hicieron permanentes y duraderas, fijándose en la plástica, en la arquitectura y en las artes útiles; en las prolijas relaciones de literatos y escribanos, hechas para la posteridad, y sobre todo perduraron, en el mundo imaginario de aquellas gentes, que contribuyeron a enriquecer y a enaltecer.

Ya Harold Wethey en su *Arquitectura Virreinal en Bolivia*, publicada en 1960, observaba la semejanza de la decoración esculpida en las columnas del segundo piso de la Catedral de Sucre, que da la sugerencia de cortinas drapeadas, con los monumentos sepulcrales barrocos, que también se han considerado como “arte efímero”; hoy, cuando las creaciones festivas están más estudiadas, se puede afirmar que en varios casos se prolongaron en obras definitivas como ocurrió, por ejemplo, con el proyecto del mismo Ignacio Castera para la celebración de las fiestas de Carlos IV en Ciudad de México, quien proponía que se hicieran: “Dos estatuas ecuestres de bronce sobre pedestales de mármol, tamaño del natural, la una del señor Carlos III colocada en la esquina del cementerio de la catedral, quede o no éste, lleva su barandal de fierro. La otra del señor don Carlos IV, en la otra esquina del cementerio, vista al palacio, en los mismos términos, cuestan seis mil pesos cada una, pero ahora pueden ponerse en madera con un costo de mil quinientos pesos, ínterin se modelan y vacían en bronce”¹¹ Transitando otra vez hacia el sur en busca de ejemplos, se encuentran estos en Lima, donde los arcos triunfales erigidos para celebrar la entrada de los virreyes se fabricaban en adobes¹², como gran parte de la arquitectura barroca en el Virreinato del Perú, y eran obras perennes, que contribuyeron significativamente a la configuración urbana de esta capital, al encuadrar su entrada. Otro ejemplo de duración en el arte festivo limeño es el monumento pascual de la catedral, que se montaba y desmontaba cada año, siendo la misma pieza con las reparaciones correspondientes a su uso¹³.

Y el ejemplo por antonomasia de la perduración del arte festivo, no ya directamente, sino transformado en pintura, son los lienzos cuzqueños de la Iglesia de Santa Ana de Cuzco, que representan las procesiones de la festividad del Corpus en la antigua capital del Incario, atribuidos a los dos más grandes artistas cuzqueños de esa época, Basilio de San Cruz y Diego Quispe Tito, ambos indios; se pueden fechar hacia 1680. Estos 16 cuadros, de los cuales se conservan 12 en el Museo Arzobispal

10. Actas del Cabildo de Santiago del 29 de abril de 1758 y del 14 de septiembre de 1771; en: Cruz de Amenábar *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano cit.* pp. 272

11. “Historia, Jura y Funerales de los Reyes” *cit.* En: Guillermo Tovar de Teresa *op. cit.* p. 46.

12. Véase Planos de Lima. Grabados de fray Pedro Nolasco en 1685 y 1687; Plano de Lima de 1685 y otros ejemplos citados por Rafael Ramos Sosa en: *Arte Festivo en Lima Virreinal*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, Sevilla, 1992, pp. 66 y ss. láms 12-16.

13. Ramos Sosa *op. cit.* p. 216 y ss. lám. 67.

de Cuzco y cuatro en colecciones privadas chilenas, muestran en un doble juego muy barroco, el arte del arte de la fiesta.

Por otra parte, las relaciones de fiestas, que en las capitales como México o Lima provistas de imprenta se publicaron, mientras en los reinos lejanos y pobres como Chile permanecieron inéditas, constituyen por su abundancia y por la coherencia de sus rasgos formales, un verdadero género literario de herencia hispánica¹⁴, cuya finalidad no era otra sino eternizar el arte festivo y transmitirlo a la posteridad, ya sea en su forma originaria, manuscrita y dibujada, ya sea amplificado mediante la palabra impresa y la imagen grabada.

Porque si la duración no es la permanencia inmutable de los seres y las cosas, como suele definírsela en el lenguaje corriente sino, siguiendo otra vez a Bergson, la perpetua transición de un estado a otro, podemos comprender que la fiesta como memoria no sea una realidad estática sino dinámica, que cambia y se elabora permanentemente.

Así el arte festivo contribuyó en Hispanoamérica a la creación y a la renovación de la cultura. Por su carácter extraordinario, la fiesta era un motivo y un verdadero estímulo a la creatividad. Sus exigencias de novedad y de intensidad significaron un desafío para los artesanos y artistas y los hicieron asimilar las nuevas experiencias que las fiestas habían hecho surgir al otro lado del Atlántico, poniéndolas en vigencia dentro de las posibilidades de los distintos reinos. Más adelante, estas innovaciones fueron traspasadas a la plástica, a la arquitectura, a la moda, al mobiliario y a las artesanías. De este modo, el arte de la fiesta, a la par que memoria, fue vanguardia estética; moda y novedad, que inyectaba variedad estilística a un ritual que de este modo no era nunca repetido, jamás idéntico a sí mismo.

De ahí que la antigua concepción occidental de la trascendencia del arte, no se haya visto contradicha por el arte festivo hispanoamericano; porque, éste, pese a las circunstancias adversas que han conspirado para su extinción, no sólo ha sobrevivido al acto mismo de la fiesta, sino también a los hombres, las generaciones, los siglos.

EL ARTE FESTIVO COMO OBRA TOTAL.

Con su mágico poder de hacer visible lo maravilloso, el arte de la fiesta metamorfoseaba las ciudades hispanoamericana, de acuerdo a las posibilidades de la "república" local. Pintura, escultura y arquitectura, piezas de orfebrería, numismática y ebanistería, tapices y reposteros, juegos y fuegos de artificio, trajes y disfraces, procesiones y cortejos, carros y andas, teatro y representaciones, danza y música, fragancias y perfumes, refrescos y dulces; en fin, formas, actitudes, texturas, colores, sonos, sabores y gustos, transformaban el tiempo y el espacio cotidianos y al hombre mismo.

14. Antonio Bonet Correa "La Fiesta Barroca como Práctica de Poder". En *El Arte Efímero en el Mundo Hispánico* cit. pp. 49 y ss.

El arte festivo tuvo pues los rasgos de una verdadera *summa* estética. En la fiesta no era una determinada obra como objeto único, irrepetible, la que se prestaba a la contemplación, sino el conjunto, la pluralidad, que debía ser capaz de proyectar la mente y los sentidos del espectador fuera de la vida diaria. Esta *summa* estética festiva, percibida como conjunto, producía el asombro y el encantamiento en la sociedad virreinal, como lo consigna, por ejemplo, la obra de teatro de Diego Mexía de Fernangil titulada *El Dios Pan*, que le atribuye la conversión de un pastor gentil, Damón, en una ciudad de Charcas, hoy Bolivia, seguramente Potosí o Chuquisaca. Maravillado en una celebración de Corpus Christi, el personaje exclama: “Suspenseo y asombrado oh Melibeo/ estoy, pues lo que veo, con mis ojos, / me parecen antojos o ilusiones, / ventanas y balcones y terrados/ están glorificados con presencias/ de raras excelencias. Para sombras/ hay velas, hay alfombras, hay cairinos/ tapetes, granadinos, tafetanes, tapices alemanes, hay doseles/ de divinos pinceles, obras vivas/ con raras perspectivas: tanto veo/ que se ahita el deseo.../”¹⁵. Y los cuadros cuzqueños sobre las procesiones del Corpus, citados, ofrecen este mismo efecto de riqueza, variedad, orquestación.

El arte de la fiesta no se limitaba pues a los arcos, túmulos, carros triunfales, pirámides y obeliscos, sobre los que suele recaer con mayor frecuencia el término de “arquitectura efímera” o de “arte efímero”; su universo estético abarcaba una vasta gama de creaciones plásticas, arquitectónicas, útiles y aplicadas, musicales, perfumísticas y culinarias, armónicamente integradas.

Desde luego no era menor la importancia de los elementos arquitectónicos, levantados en ocasiones con materiales ligeros y de poco costo, pero con un efecto de suntuosidad y esplendor imborrable para las mentes de la época, cuya duración se reaseguraba también, en ocasiones, mediante dibujos, pinturas, grabados y descripciones pormenorizadas. Muy posiblemente, una recopilación del material existente en toda Hispanoamérica sobre este aspecto del arte festivo mostraría que sus formas de perduración son, temporal y espacialmente más dilatadas de lo que se pensaba. Por de pronto, se han conservado ejemplos dibujados, desde México por el norte hasta Chile por el sur, sobre los festejos de Carlos IV en 1789, si bien, los delicados y detallistas dibujos de Ignacio Castera para los arcos en honor del monarca conservados en el Antiguo Archivo del Ayuntamiento de Ciudad de México¹⁶, al más puro estilo neoclásico, muestran un mundo muy diferente del esquematismo del arco anónimo, cuyo diseño de gusto clasicista se guarda en el Archivo Nacional de Chile y de los ingenuos dibujos de los ocho carros alegóricos preservados en el mismo repositorio, obra de los maestros locales de los gremios de Santiago, que evidencian todavía los influjos del Rococó¹⁷.

15. En: Rubén Vargas Ugarte *Nuestro Antiguo Teatro*. Citado por Teresa Gisbert en “La Fiesta y la Alegoría en el Virreinato Peruano”. *El Arte Efímero en el Mundo Hispánico* cit. pp. 149-150.

16. Tovar de Teresa *op. cit.* ilustraciones s/n de p.

17. Cruz de Amenábar *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, cit. pp 265 y ss, figs. 69-77.

Por otra parte, las descripciones de estos elementos simbólicos son prácticamente infaltables en las relaciones festivas de todas las ciudades americanas e incluso en los relatos sobre las fiestas religiosas desde el siglo XVI hasta principios del XIX.

Pero además de dichos elementos, esta incursión en el ámbito de lo maravilloso, se hacía posible mediante otras manifestaciones simbólicas.

Porque la fiesta era, por excelencia, el reinado de los símbolos; un mundo pleno de sentido, donde cada elemento, cada objeto, cada gesto o cada actitud, tenía un significado oculto, mágico, no racional, que se hacía entonces patente y cobraba realidad.

Como materialización de lo sagrado, las imágenes pintadas y esculpidas eran símbolos centrales de las fiestas religiosas. Con su enorme ascendente figurativo, ellas hacían posible visualizar a los devotos, los rasgos y atributos que la historia y la piedad habían otorgado a los personajes divinos y a los santos; era el momento en que los fieles se sentían más estimulados e identificados con su efecto ejemplarizador¹⁸. Al respecto, hay que destacar la peculiar intensidad y concentración del arte de la fiesta, que hacía a las obras renovar su significado o adquirir uno nuevo, lo que era posible en la dimensión temporal de lo extraordinario, de lo inhabitual.

El cristianismo prestó apoyo conceptual a la invención festiva. Con su hermosura y la alegría que brinda, el arte, según las ideas cristianas, era la anticipación de la gloria que aguardaba al buen creyente después de la muerte. Y con su extraordinario poder de simbolización, la liturgia católica, contribuía también poderosamente a crear en las celebraciones religiosas un clima sobrenatural, propicio a la presencia del cielo en la tierra.

Era en la fiesta donde la imagen devota se manifestaba. Cientos o miles de pares de ojos estaban puestos en ella, dando gracias, rogando o implorando; y decenas de manos se acercaban a tocar sus pies, sus reliquias, sus vestidos, con el fin de estrechar el contacto con lo sagrado. Al describir las procesiones de Semana Santa en el Reino de Chile a mediados del siglo XVII, el padre Alonso de Ovalle e expulsa sobre el papel de las imágenes en estos rituales y sobre su realismo, que les permitía representar los diferentes pasos y episodios de la Pasión, mientras devotos cortejos presididos por alumbrantes con teas encendidas y portavelas, llevaban pesadas cruces y se flagelaban horriblemente hasta caer al suelo cubiertos de sangre¹⁹.

En la fiesta civil, también el arte plástico ejercía su máxima capacidad de sugerencia. El derecho divino de los reyes, todavía vigente durante el Barroco, hacía que los retratos o efigies de monarcas, príncipes, y herederos, adquiriesen una connotación, sino sagrada, al menos profundamente carismática, que se hacía, como nunca, presente en la fiesta. La Jura de Carlos IV en Santiago en 1789 se inició el día 3 de noviembre, cuando hicieron su aparición, en el amanecer, los retratos del Rey y la Reina con sus marcos de plata expuestos en la portada del Palacio, como se llamaba pomposamente

18. Sobre la influencia de las imágenes en la mentalidad de la gente y en su vida cotidiana véase, por ejemplo: David Freedberg *El Poder de las Imágenes*: Cátedra, Madrid, 1992.

19. Véase Cruz de Amenábar *Arte y Sociedad en Chile 1550-1650*. Ediciones Universidad Católica, Santiago, 1986, pp. 177-178.

a la residencia de los gobernadores del Reino en la plaza mayor²⁰. Las fiestas civiles mostraron, pues, a los monarcas españoles como héroes y como seres divinos a través de sus figuraciones y símbolos. Se buscaba provocar en la gente una suspensión ante la majestad, como arma eficaz de gobierno. Secreto, embeleso, imposición por vía extrarracional de la fuerza y del poder dotaban al Rey de un sentido carismático.

El arte de la platería, prestaba también brillo y calidad a la atmósfera de fiesta. En el itinerario de las procesiones se erigían altares forrados en plata, como lo muestran los cuadros del Corpus cuzqueño, y los dignatarios eclesiásticos y los mismos fieles portaban instrumentos ricamente labrados como báculos, incensarios, velones y portavelas. Y en la misa, rito central de todas las fiestas religiosas y civiles, el pueblo redescubría a la luz de los cirios, los retablos rutilantes, el destello de los vasos sagrados. No era menor la importancia de la platería en las fiestas civiles, especialmente en las juras reales y en los recibimientos de virreyes y gobernadores, ocasiones para las cuales se levantaban arcos revestidos de plata labrada, como relata el cronista Mugaburu que ocurrió en Lima para recibir al conde de Salvatierra en 1648, oportunidad en que incluso el pavimento del arco se empedró con trescientas barras del preciado metal²¹.

Pero no sólo el arte plástico mostraba los alcances del poder político. Tapices y reposteros colgados en los balcones y en las fachadas hacían presente en las fiestas civiles y aún en las religiosas como el Corpus, el ascendiente de la metrópoli.

También artes como la numismática contribuían, junto con mostrar la magnificencia del Rey, a popularizar su imagen en las fiestas, como ocurrió con las medallas que se mandaron acuñar la para la Jura de Carlos IV en Santiago en 1789, de cobre y plata, que en el anverso lucían a efigie del rey y en el reverso, como dice la correspondiente relación festiva, “un país, con dos Indios en demostración de armisticio y de rendir sus armas”. Ello tenía un importante significado político, pues en esta Jura figuraron los cuatro caciques araucanos representantes de los cuatro “butalmapus”, o repartimientos, acompañados de una numerosa comitiva, lo que según señalan los documentos, fue un caso inédito, ya que estos “Regulos (sic) siempre han sostenido su libertad e independencia.”²²

El traje, era otro elemento artístico que otorgaba brillo y realce a las celebraciones. En las fiestas se operaba una metamorfosis estética y simbólica del aspecto del hombre, quien abandonaba su vestimenta cotidiana para lucir la máxima elegancia de su guardarropa o para transformarse mediante la máscara y el disfraz. Los trajes más costosos y los disfraces que debían durar para transmitirse a la siguiente generación, salían a relucir en las fiestas. Buena parte de los fondos para las celebraciones se asignaba a la ropa de los funcionarios, como ocurrió en la recepción que Lima ofreció

20. “Relación de las festividades realizadas por el Cabildo y Gobernador con motivo de la Proclamación de Carlos IV”. Archivo Morla Vicuña vol. 6, P. 218, fjs. 439-444. En: Cruz de Amenábar *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, cit. p. 272.

21. J. de Mugaburu *Diario de Lima (1690-1694)*. Citado por Ramos Sosa *op. cit.* p. 65.

22. “Relación de las festividades realizadas por el Cabildo y Gobernador con motivo de la Proclamación de Carlos IV” *cit.* En: Cruz de Amenábar *La Fiesta: Metamorfosis de lo Cotidiano*, cit. p. 272.

al marqués de Montesclaros en 1607, ocasión en que los trajes de los cabildantes ascendieron a la enorme cifra de cuatro mil 473 pesos²³.

Desde el punto de vista del vestuario, no existía en las celebraciones hispanoamericanas una estricta división entre traje de fiesta y disfraz, actores y espectadores; todos a su modo, eran protagonistas, ya que cada uno lucía una vestimenta excepcional, testimoniando la diversidad de la ocasión, el carácter extraordinario de la celebración festiva y la jerarquía socio-racial existente.

Con su gusto por los cambios de apariencia y por lo enigmático, la sociedad virreinal hizo también del disfraz y de la máscara uno de los instrumentos predilectos de ese juego de “ser otro” que fascinó al hombre del Barroco. Las relaciones festivas, tanto religiosas como civiles, muestran esta pasión por disfrazarse. En la fiesta del Corpus donde los elementos sagrados se aunaban a los profanos, se daba gran variedad y riqueza de disfraces y máscaras, “gigantes” y “tarascas”, “empellejados y catimbados, con sus respectivos “aliños” y disfraces, como lo muestra el cuadro “La Procesión de los Agustinos” de la Serie del Corpus de Santa Ana, citada. Las fiestas de carnaval, por otra parte, según relatan cronistas y viajeros, eran expresión propicia a que proliferaran las “tapadas”, que cubrían totalmente o a medias sus rostros, jugando con la coquetería, el enigma y la ocultación, lo que desataba en quienes las observaban toda una serie de lucubraciones. También los hombres se cubrían el rostros con grandes capas negras. Fueron los “embozados”. En unas corridas de toros realizadas en Buenos Aires, nueva capital virreinal en 1777, el centro de interés no fueron, al parecer, los toros, sino una tapada que “en distintos andamios se ha presentando todas las tardes viniendo en diferentes coches y con cocheros que no la conocen todos están convencidos de que no es varón como se pudiera sospechar, pero hasta hoy no se alcanza quién sea”.²⁴

Fue decisivo el papel del teatro en la fiesta barroca, ya que el mundo se concibió entonces como escenario y la vida como representación. En la fiesta barroca hispanoamericana el juego mimético constituía una exteriorización y una sublimación de la vida real. Las representaciones y piezas teatrales más frecuentes fueron las comedias, mascaradas, loas, mojigangas, autos sacramentales, misterios, diálogos, y coloquios. Algunas de estas obras han mantenido hasta hoy su presentación, como *La Tragedia de Atahualpa*, la cual todavía se pone en escena en el Carnaval de Oruro²⁵.

23. Protocolos Notariales de Alonso de Carrión. En Ramos Sosa *op. cit.* p. 39.

24. Carta de 10 de diciembre de 1777. Sin firma. Correspondencia del Obispo Abad de Yllana. Archivo Arzobispal de Arequipa. Citado por Ramón Gutiérrez en: “La fiesta secular: tradición, obsecuencia y transgresión”. Ponencia presentada al Seminario UNESCO “Lo Efímero y lo Trascendente en la Fiesta Barroca en Europa y Latinoamérica”, organizado por el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile en noviembre de 1995. *Historia* 31, Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago 1997 (en prensa).

25. Teresa Gisbert “Teatralización de la Fiesta en Los Andes”. Trabajo presentando al Seminario UNESCO “Lo Efímero y lo Trascendente en la Fiesta Barroca en Europa y Latinoamérica” citado. Una síntesis del mismo se publicó en *Revista Universitaria* 52, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 1996 pp. 45-51.

Implementos importantes para la puesta en escena del teatro festivo fueron las invenciones y tramoyas que contribuían al embeleso, al suspenso y al brillo del espectáculo, lo que constituía un importante medio de persuasión y un mensaje político fundamental en la época. El interés por el desarrollo científico que se acentuaba en otros países de Europa, en España e Hispanoamérica se trocó en la explotación del ingenio, no en inventos útiles, sino fundamentalmente en artificios, en juguetes y en tramoyas. Esta fue una de las razones del auge de la fiesta y del teatro en el mundo hispánico durante los siglos XVII y XVIII.

El teatro barroco se realizaba en forma pública, en improvisados tablados al aire libre, montados especialmente en la plaza mayor de todas las ciudades hispanoamericanas y constituía uno de los principales atractivos de las fiestas. En el curso del siglo XVIII se edificaron en estas capitales los coliseos permanentes, lo que significó que el teatro comenzó en Hispanoamérica a desprenderse de las fiestas para constituirse en un espectáculo independiente.

También la danza era un arte que hacía su aparición con la invención festiva, no sólo en las celebraciones civiles sino dentro de las mismas fiestas religiosas, lo que causaba por lo general el recelo de las autoridades, permanentemente preocupados de lo decente y honesto, y el asombro de algunos viajeros observadores como Antonio de Ulloa y Jorge Juan, quienes en su *Relación Histórica del Viaje a la América Meridional* se sorprendieron ante la perfección alcanzada por los indios de Quito en las danzas organizadas para la procesión de Corpus²⁶.

Como complemento del ojo, la música animaba el ceremonial festivo. Arpas y vihuelas, cajas y trompetas, se citan en la documentación chilena referente a las fiestas religiosas; preludiadas por el toque de campanas, alcanzaban gran despliegue el día de Pascua de Resurrección. En la fiesta civil, las descargas y salvas de artillería eran el preámbulo de los clarines y atabales que orquestaban el ceremonial festivo a lo largo y a lo ancho de Hispanoamérica.

Y en esta enumeración de los diferentes sentidos tocados por el arte de la fiesta, no podía faltar la mención al intenso perfume del incienso en las ceremonias religiosas, al aroma de los pebeteros y cazoletas en que se quemaban sustancias aromáticas y a la agradable fragancia de las flores artísticamente esparcidas en el suelo de las iglesias, artes del olfato que impresionaron la delicada sensibilidad del padre Alonso de Ovalle²⁷, y que transportaban a aquella sociedad fuera de la vida cotidiana, ya que lo habitual eran los fuertes hedores entre quienes no frecuentaban el baño.

Finalmente, parte indispensable de las fiestas, era el arte culinario que constituyó un aporte al espectáculo y al deleite del gusto. ¿Qué eran esas escasas descripciones de banquetes de ocho, 10 o 15 platos que hacen los cronistas y las pinturas, como las de la Vida de San Francisco del Museo Colonial en Santiago, sino manifestación

26. Edición facsimilar, Madrid 1978. Citado por Alexandra Kennedy en: "Del Señor Natural al Rústico Indígena. La Fiesta Barroca en Quito". Ponencia presentada al Seminario UNESCO "Lo Efímero y lo Trascendente en la Fiesta Barroca en Europa y Latinoamérica" citado.

27. Cruz de Amenábar, *Arte y Sociedad en Chile*, cit. pp. 174 y ss.

de una admirada sorpresa ante la maravilla visual y gustativa con que la fiesta regalaba cada cierto tiempo el ojo y el paladar? En Chile, las más importantes festividades, tanto civiles como religiosas, incluían un ágape que el comisionado, o el funcionario encargado de costear la celebración, ofrecía a las autoridades, a los actores, participantes y en ocasiones al pueblo. Se lucía entonces la mano de los pasteleros locales con los botes de helados, azafates con barquillos, calabazos con aloja, júcaras de humeante chocolate, rosquillas y alfajores, dulces confitados, pastas, dulces secos y tostadas. Famosas fueron las delicadezas almibaradas, las alcorzas y mazapanes con artísticas formas que las monjas de clausura ofrecieron a las autoridades en las fiestas de los santos patronos²⁸. Y como broche de oro de este recorrido panorámico para mostrar el carácter de totalidad del arte festivo, la memoria evoca con nostalgia la fabulosa pirámide gastronómica que el duque de Linares, don Fernando de Alencastre Noroña y Silva, mandó erigir en la Ciudad de México en honor de Felipe V en noviembre de 1700, costeadada por él con la espléndida suma de cuatro mil 63 pesos. La descripción en verso, de un autor anónimo, comenta con humor y en un estilo recargadamente barroco, la belleza, solidez y altura inconmensurable de este homenaje a la vista y el paladar: “Sobre fornido y circular cimientó/ hermoso objeto de atención ayuna/se levanta acongojada al viento/fábrica primorosa y oportuna/su vuelo mantecoso, si opulento/ al sol peligro fue, riesgo a la luna/pues temieron manchar en su portento/ aquél sus rayos y ésta su cabeza/...”²⁹.

Queremos concluir este artículo con una proposición. Si el arte de la fiesta puede definirse como tal sólo en cuanto a que es extraordinario, duradero, trascendente; en la medida en que se singulariza por su pluralidad, cohesión, variedad, proponemos el uso del término “arte festivo” para designarlo³⁰. Creemos que los estudios sobre la institución de la fiesta han demostrado su autonomía como creación humana y la naturaleza de su expresión estética, que merece un nombre preciso y expresivo, surgido desde dentro mismo de su esencia. Si la denominación actualmente en boga obedeció a la sensibilidad de un momento histórico determinado, los años 60 y 70 del presente siglo, carece de la amplitud necesaria para ser aplicada al período barroco y, sobre todo, no corresponde a su espíritu. Porque se ha proyectado sobre el barroco esa idea temporal y existencial contemporánea, marcada por la fugacidad y por lo perecedero reflejo, a la postre, de una concepción inmannerista de la vida, a la cual sucede, después de la muerte, el vacío y el anonadamiento³¹. Pero el desengaño barroco

28. Cruz de Amenábar *La Fiesta Metamorfosis de lo cotidiano* cit. p. 166.

29. Fray José Gil Ramírez, México, 1714. Citado sin mención de título por Tovar de Teresa *op. cit.*, p. 35.

30. Rafael Ramos Sosa en su artículo “La fiesta barroca en Ciudad de México y Lima” citado, también aconseja usar el término “arquitectura festiva” para referirse a las obras arquitectónicas levantadas con ocasión de las fiestas.

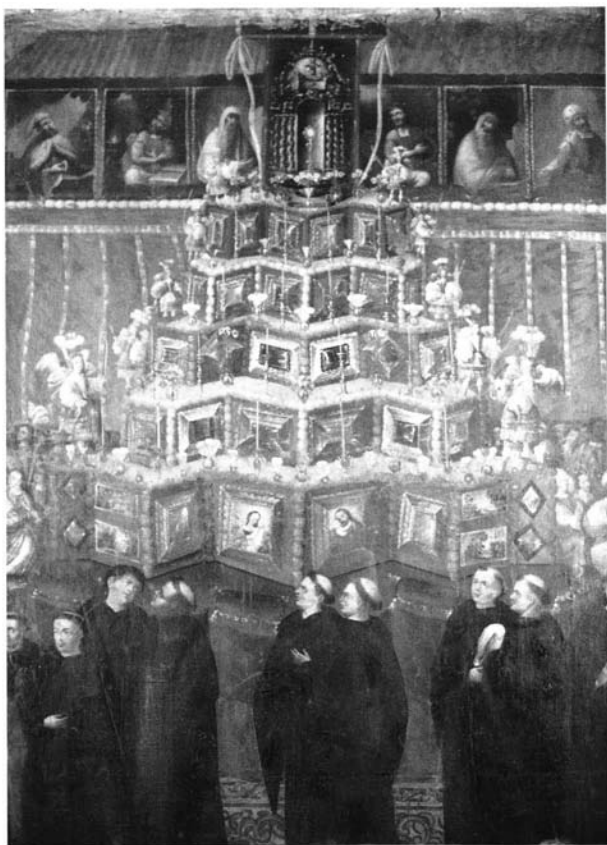
31. Este tema lo hemos tratado más extensamente en nuestro libro *La Muerte: transfiguración de la vida* próximo a ser publicado por Ediciones Universidad Católica de Chile y en nuestro artículo “Reflexiones sobre Muerte y Modernidad”, en prensa revista *Humanistas* N° 8, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago 1997.

ante las “vanas pompas del mundo”, y la consideración de los placeres como perecederos, no implicó en Hispanoamérica un pesimismo existencial, ya que un contrapunto de trascendencia y duración brindaba fe y esperanza a esta vida: la vida después de la vida, la eternidad, para quién no se hubiese dejado encandilar por las vanidades mundanas. La alegría y la belleza de la fiesta eran, justamente, anticipaciones de esa alegría y de esa belleza imperecederas.

Por lo tanto el término “arte efímero” debe ser, como toda terminología histórico-artística, motivo de revisión. Sobre todo, es importante este cuestionamiento a efecto de los estudios de la historia del arte; porque cuando un término es parcial y equívoco y no refleja la naturaleza del fenómeno que intenta definir, se produce confusión y esa confusión puede tener para el patrimonio festivo como objeto de estudio de la historia del arte, consecuencias irreversibles.

Hoy, en Latinoamérica, nos vemos enfrentados al enorme desafío de formar la conciencia patrimonial histórico artística de un público masivo que vive, con los utensilios desechables, la comida chatarra, o el *zapping* televisivo, efectivamente, en el mundo de lo efímero y de la instantaneidad. ¿Cómo vamos a transmitirle el concepto de arte, que en esencia es duración, es memoria, es trascendencia, si el término que le proponemos para nombrarlo entraña en sí la idea de transitoriedad?

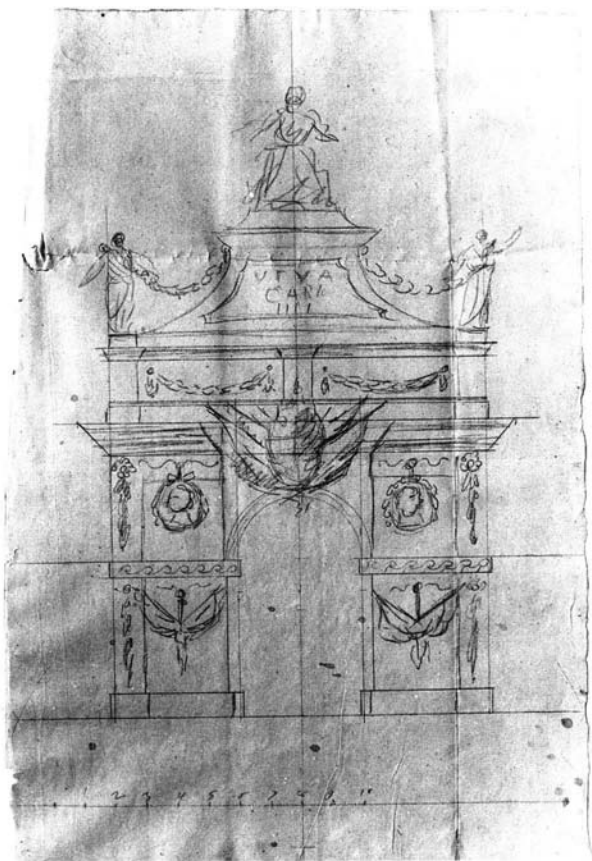
La belleza festiva se ocultaba cotidianamente, no porque fuese efímera y perecedera, sino porque sólo ocultándose en el plano de lo ordinario, su ser podía revelarse en todo su esplendor en la mágica inhabitualidad de la fiesta barroca.



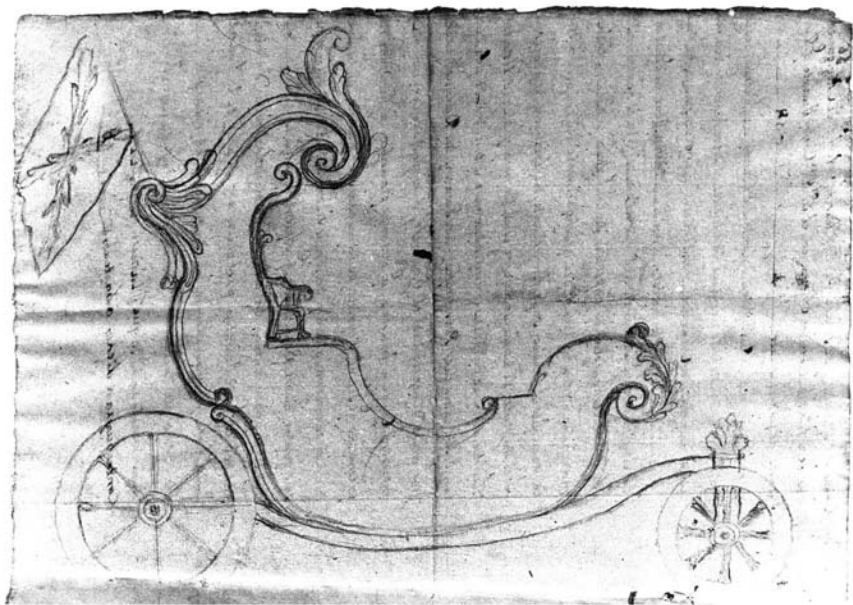
"Procesión de los Agustinos". Detalle del altar. Basilio de Santa Cruz y Diego Quispe Tito, atribuido. Cuzco, c. 1680. Oleo sobre tela. Colección particular. Santiago de Chile.



"Procesión de los Dominicos". Detalle del arco triunfal. Basilio de Santa Cruz y Diego Quispe Tito, atribuido. Cuzco, 1680. Oleo sobre tela.
Colección particular. Santiago de Chile.



"Diseño del Arco en honor de Carlos IV para la Jura del Rey en Santiago de Chile". Anónimo. 1789. Archivo Nacional. Santiago de Chile.



“Diseño del carro de abasteros para la Jura de Carlos IV en Santiago”. ¿Manuel José Cerda? 1789. Archivo Nacional. Santiago de Chile.



"San Francisco en el cepo". Detalle de las damas ataviadas con "manto de humo". Taller de Basilio de Santa Cruz y Juan Zapaca Inga. c. 1668. Serie de la Vida de San Francisco. Museo Colonial de San Francisco. Santiago de Chile.



"El capítulo de las esteras". Detalle del ángel que sirve la mesa a los franciscanos. Juan Zapaca Inga, atribuido: c. 1684. Serie de la Vida de San Francisco. Museo Colonial de San Francisco. Santiago de Chile.