

Instituto de Historia  
Pontificia Universidad Católica de Chile

RAFAEL RAMOS SOSA\*

## LA FIESTA BARROCA EN CIUDAD DE MEXICO Y LIMA\*\*

---

### ABSTRACT

The Baroque festivity has lived on longer in Spanish America than anywhere else. Mexico and Peru are particularly significant in this respect, for their celebrations still retain ceremonies and decor which show evidence of their roots in the Baroque tradition. These can be explained because, in truth, there was no Age of Enlightenment. They stem from deeply transcendent peoples, from a festive tradition grounded on a profound religiousness and an optimistic outlook on life.

The analysis of the principal baroque celebrations –civilian, religious, and festive– in the 17th and 18th centuries in Mexico City and Lima show that, for these societies, the best way to celebrate a festivity was to sublimate the affirmation of life in the beauty of forms. The festive element was expressed in and through art. Festive art was the quintessential expression of the Baroque, for, as Octavio Paz remarks, it united in a supreme contradiction, the apotheosis and the destruction of forms.

### INTRODUCCIÓN

La fiesta moderna se ha configurado en los últimos años como un sólido campo de investigación desde numerosos puntos de vista. Sin duda alguna, las manifestaciones artísticas es el aspecto más rico y atractivo<sup>1</sup>. No obstante, las for-

---

\* Departamento de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.

\*\* Este trabajo fue la ponencia presentada en el Seminario Internacional *La Fiesta Barroca en Europa y Latinoamérica. De lo Efímero a lo Trascendente*, organizado por el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Santiago, 27 al 29 de noviembre de 1995.

<sup>1</sup> Sin ánimo de ser exhaustivos, recogemos algunos estudios. AA.VV., *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, 1983; AA.VV., *El arte funerario. Coloquio internacional de Historia del Arte*, México, 1987; Félix Coluccio, *Fiestas y costumbres de Latinoamérica*, Buenos Aires,

mas recogen y envuelven las aspiraciones más íntimas del hombre de todos los tiempos. Como historiadores del arte nos interesan especialmente las implicaciones artísticas que intervienen, procesos creativos y de ejecución, calidad de las piezas, evolución de los estilos, conexión y repercusión con otras obras artísticas, iconografía y programas iconográficos.

La fiesta es una afirmación del mundo, del ser, de la existencia. Si el hombre no consideraba el vivir como algo positivo, no habría fiesta en su sentido más genuino; ella es precisamente la vivencia de esa afirmación de la vida<sup>2</sup>. Desde el origen del hombre, las fiestas enlazaban con las estaciones anuales, los ciclos vitales humanos y acontecimientos eventuales. Es el tiempo histórico, repetitivo, cíclico. También existe el tiempo festivo. Es el matiz, el tinte afectivo que le distingue del discurrir cotidiano. Bien puede ser el dolor, la alegría, la gratitud, la petición, etc. El tiempo de la fiesta es ideal y utópico, se abre a la divinidad esperando una renovación vital. De ahí que, en cualquier cultura, el tiempo festivo sea un pedazo de eternidad.

Asimismo, el lugar de la fiesta es también el espacio deseado, anhelado, utópico. Es la misma ciudad cotidiana la que se transforma en la ciudad ideal por medio de los decorados<sup>3</sup>. Hasta la edad moderna la ciudad fue el lugar propicio para esa metamorfosis que supone una riqueza existencial por parte de sus pobladores, a diferencia del mundo contemporáneo, en el que se construyen artificiosas ciudades festivas como objetos de consumo.

La fiesta es una necesidad del espíritu humano. Como es lógico también tuvo y tiene fines muy concretos. Es diversión, asueto y descanso a nivel personal y social; puede ser un mecanismo de compensación en sociedades azotadas por frecuentes calamidades, si bien es una respuesta de tesón a esas dificultades, consecuencia de una visión trascendente de la vida. En ellas se exaltaron ideales: la monarquía y la religión católica promovieron numerosas fiestas en las que en definitiva se consolidaban los fundamentos humanos de estas instituciones. También supusieron una válvula de escape a la rigidez del edificio del antiguo régimen, como instrumento del poder estatuido<sup>4</sup>. En hispanoamérica la

---

1985; José M<sup>a</sup> Diez Borque (comp.), *Teatro y fiesta en el barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, 1986; M. Fagiolo dell'Arco y S. Carandini, *L'Effimero Barroco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma, 1977, 2 vols; Jean Jacquot (de.), *Les Fêtes de la Renaissance*, París, 1973-75, reedición de 1956; Angel López Canto, *Juegos, fiestas y diversiones en la América española*, Madrid, 1992; Isabel Cruz de Amenábar, *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*, Santiago de Chile, 1995.

<sup>2</sup> Josef Pieper, *Una teoría de la fiesta*, Madrid, 1974, 39-42.

<sup>3</sup> André Chastel, "Le lieu de la Fête", en *Les Fêtes de la Renaissance*, París, 1973-75, vol. I, 420.

<sup>4</sup> Antonio Bonet Correa, "La fiesta como práctica del poder", en *El arte efimero en el mundo hispánico*, México, 1983, 43-78.

fiesta religiosa tuvo una clara finalidad didáctica y evangelizadora. En ella se acentuaron los resortes de persuasión y participación indígena, factores claves del barroco. Aún está por desvelarse el valor aculturador que desempeñó la fiesta religiosa en la América hispana.

No es extraño que la fiesta y el arte vayan de la mano. La fiesta como la inspiración artística es algo inusual; es la poesía en la prosa diaria. El mejor modo de celebrarla es sublimar la afirmación de la vida en la belleza de las formas<sup>5</sup>. No obstante el arte no es la fiesta, está subordinado a ella. Lo festivo se expresa por y en el arte.

En Hispanoamérica la fiesta barroca pervivió más que en ningún otro lugar. Muy expresivo es el ejemplo de México al recibir en 1846 a Fernando Maximiliano de Habsburgo, con una escenografía y ceremoniales que evidencian el arraigo de la tradición barroca. En el Perú ocurre igual, y aún hoy podemos participar del Corpus cuzqueño que nos transporta a otro tiempo. En América sigue vigente el barroco. Esta evidencia es explicable porque en realidad no hubo Ilustración. Se debe a pueblos profundamente trascendentes, ese arraigo festivo es propio de una honda religiosidad, de un sentido optimista de la vida y de la existencia. De ahí la protección del catolicismo a la fiesta, y en consecuencia, como piensa Bennassar<sup>6</sup>, la adhesión íntima del mundo hispano a las manifestaciones festivas.

#### CIUDAD DE MÉXICO

##### *Recibimientos de virreyes*

Las entradas solemnes de los reyes en el medievo sufrieron un cambio sustancial con la llegada del Renacimiento. Pasaron a ser entradas triunfales "a la antigua", evocando las de los emperadores romanos victoriosos. Se revistieron de monumentalidad al recurrir a la arquitectura efímera de arcos triunfales y otros monumentos, con programas iconográficos de alegorías, temas mitológicos y cristianos. Presentaron al rey como hombre virtuoso que alcanza la inmortalidad por la fama. Al triunfo renacentista el barroco le otorgó un tono de representación, de teatralidad.

<sup>5</sup> J. Pieper, *op. cit.*, 67 y ss.

<sup>6</sup> Bartolomé Bennassar, *Los españoles, actitudes y mentalidad*, Madrid, 1985, 148-149. No obstante hay que matizar que el Cristianismo no utiliza, en principio, la fiesta como táctica. Es consecuencia de su propio credo, el triunfo definitivo de Cristo sobre el mal. Así, la fiesta religiosa se desbordaba en manifestaciones profanas, ambas esferas insertas en una visión trascendente. Ver mi artículo "Fiestas sevillanas en el siglo XVI: diversiones aristocráticas y regocijos populares", en *Laboratorio de Arte*, Nº 7, Sevilla, 1994, 41-50.



En América, el representante del rey fue el virrey, el *alter ego* real. El recibimiento que se les dispensaba fue como si del monarca mismo se tratara.

De entre los fastuosos recibimientos a los virreyes en la Nueva España vamos a destacar algunos<sup>7</sup>. Solían levantarse dos arcos triunfales a cargo del ayuntamiento y la catedral. Para la entrada del marqués de Villena en 1640 se erigió en la plaza de Santo Domingo un arco triunfal, en el que aparecía el virrey en parangón con los dioses de la antigüedad. Especialmente con Mercurio, por traer a México la paz y la prosperidad. En 1660 se recibió al conde de Baños. En esa ocasión el cabildo catedral levantó un arco triunfal en el que Júpiter fue el dios con el que se comparó al nuevo gobernante. El marqués de Mancera fue recibido en 1664 por la ciudad con un arco triunfal en el que se le equiparaba con el héroe troyano Eneas. Parece que los aspectos literarios e iconográficos estuvieron a cargo del poeta Alonso Ramírez de Vargas. En 1673 fue recibido en la catedral mexicana el duque de Veragua. En este caso se eligió la figura de Perseo para enaltecer al nuevo virrey. Cada arco triunfal constituía un enigma barroco, con multitud de inscripciones, jeroglíficos y emblemas. Una arquitectura parlante y erudita para una sensibilidad llena de ingenio y agudeza como la barroca. Aunque se conservan las descripciones precisas de estos arcos, no tenemos ningún testimonio gráfico hasta el momento. Se han hecho reconstrucciones ideales de las que se desprende que los arcos triunfales, en lo estilístico, mantuvieron un diseño y estructura pendiente aun de la retícula renacentista, al igual que podemos ver en las portadas pétreas de la arquitectura contemporánea.

Para el recibimiento del marqués de la Laguna y Conde de Paredes, en 1680, se recurrió a los dos poetas más destacados del momento<sup>8</sup>: la insigne Sor Juana Inés de la Cruz y don Carlos de Sigüenza y Góngora. La primera se encargó del arco erigido por la catedral y el segundo del levantado por el ayuntamiento. Don Carlos introdujo novedades en las fuentes de inspiración para su triunfo. Recurrió a los dioses aztecas para ensalzar al virrey. Se quiere ver así un brote de criolla identidad mexicana. Sor Juana continuó con la tradición de evocar a la mitología clásica en la figura del dios Neptuno. En

---

<sup>7</sup> Francisco de la Maza, *La Mitología clásica en el arte colonial de México*. México, 1968, 56-59, 92-99, 104-121. José Miguel Morales Folguera, *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*, Granada, 1991, 95-154. Francisco de Solano Pérez-Lila, "Fiestas en la Ciudad de México", en *Seminaire interuniversitaire sur l'Amérique espagnole coloniale*, París, 1984. Diego García Panes, *Diario particular del camino que sigue un virrey de México desde su llegada a Veracruz hasta su entrada pública en la capital*, Madrid, 1994. Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía novohispana de arte, siglos XVI-XVIII*, México, 1988. En esta última obra se recogen todos los impresos referentes a las fiestas mexicanas, punto de partida para el estudio sistemático del tema.

<sup>8</sup> Helga Kugelen, "The way to mexican identity: Two triumphal arches of the XVII century", en *Congreso Internacional de Historia del Arte*, Washington, 1986.

ocho pinturas se recrearon las hazañas y virtudes, tanto del dios como del marqués. Es de anotar las jugosas descripciones de Sor Juana al calificar este arte efímero. Incluso en el título del impreso<sup>9</sup> que explicaba el arco: "*Océano de colores*", es muy expresivo de los derroteros por los que caminaban las artes plásticas del momento. No olvidemos que por estas fechas (1680-1685), se iniciaba la plenitud de la pintura barroca mexicana con Juan Correa y Cristóbal Villalpando.

Decía antes que desgraciadamente no se conservan testimonios gráficos de estos arcos triunfales. Ha aparecido uno, y no precisamente de Ciudad de México. Se trata de una pintura de hacia 1756 mostrando el arco triunfal erigido en Puebla de los Angeles para el recibimiento del marqués de las Amarillas<sup>10</sup>. Pudiera ser del pintor José Joaquín Magón (Lám. 1). En contrapartida no se conoce texto literario que explique y describa los temas iconográficos, pero un atento examen del lienzo podría dar luz al respecto.

*Los nacimientos de los príncipes herederos* fueron ocasión de grandes festejos y decoraciones. Citamos sólo algunos, como las fiestas en Oaxaca por el natalicio de Felipe Próspero en 1659, narradas por Pedro Gutiérrez de Arjona. También conocemos las fiestas reales por el nacimiento del infante Felipe Pedro Gabriel, hijo de Felipe V. Fueron narradas por fray José Gil Ramírez. En ellas, y como contrapunto a la intelectual erudición barroca, se describe una "pirámide gastronómica" devorada por el populacho.

#### *Jura de Carlos IV, 1789*

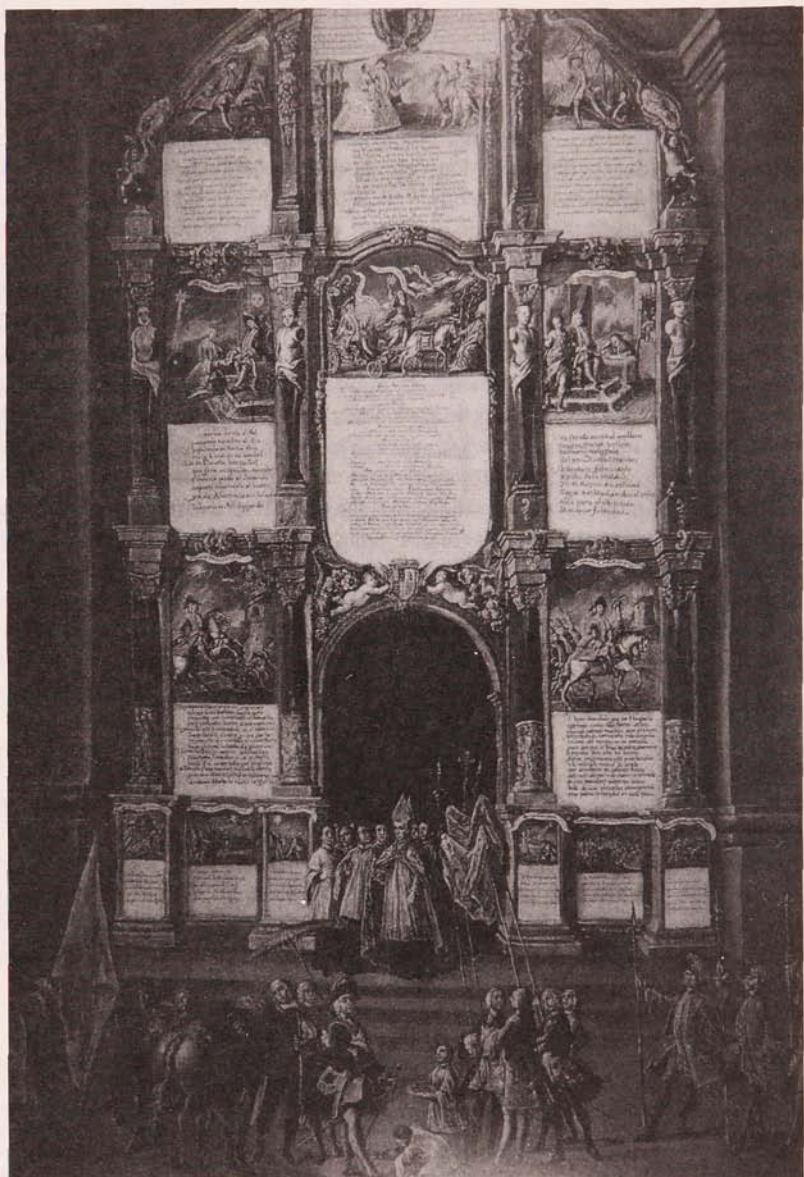
Otra de las grandes celebraciones protagonizadas por la monarquía fueron las proclamaciones de los reyes. México presenta en los años del barroco una rica tradición festiva en estas manifestaciones<sup>11</sup>. Fueron de gran esplendor las de Felipe V el 4 de abril de 1701; la de Luis I en 1724, la de Fernando VI en 1748; la proclamación de Carlos III en 1761. Un ejemplo muy elocuente fue el de la jura de Carlos IV en 1789. Promovida por el diligente e ilustrado virrey conde de Revillagigedo, se evocó en sus arquitecturas efímeras una ciudad clasicista pero transida de espíritu barroco.

<sup>9</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la Iglesia Metropolitana de México...*, México, Juan de Ribera, 1680-1681.

<sup>10</sup> Fue presentada en la exposición *Octavio Paz. Los privilegios de la vista*, México, 1990. Reproducida en dicho catálogo, 120. Guillermo Tovar de Teresa, "De fiesta, arquitecturas efímeras y enigmas", 121-130.

<sup>11</sup> J. M. Morales Folguera, *op. cit.*, 59-94. En las fiestas de coronación de Carlos III se desarrolló un importante programa iconográfico de temas astrológicos y mitológicos. Guillermo Tovar de Teresa, "Arquitectura efímera y fiestas reales: la jura de Carlos IV en la Ciudad de México, 1789", en *Artes de México, nueva época*, N° 1, México, 1988, 42-55.

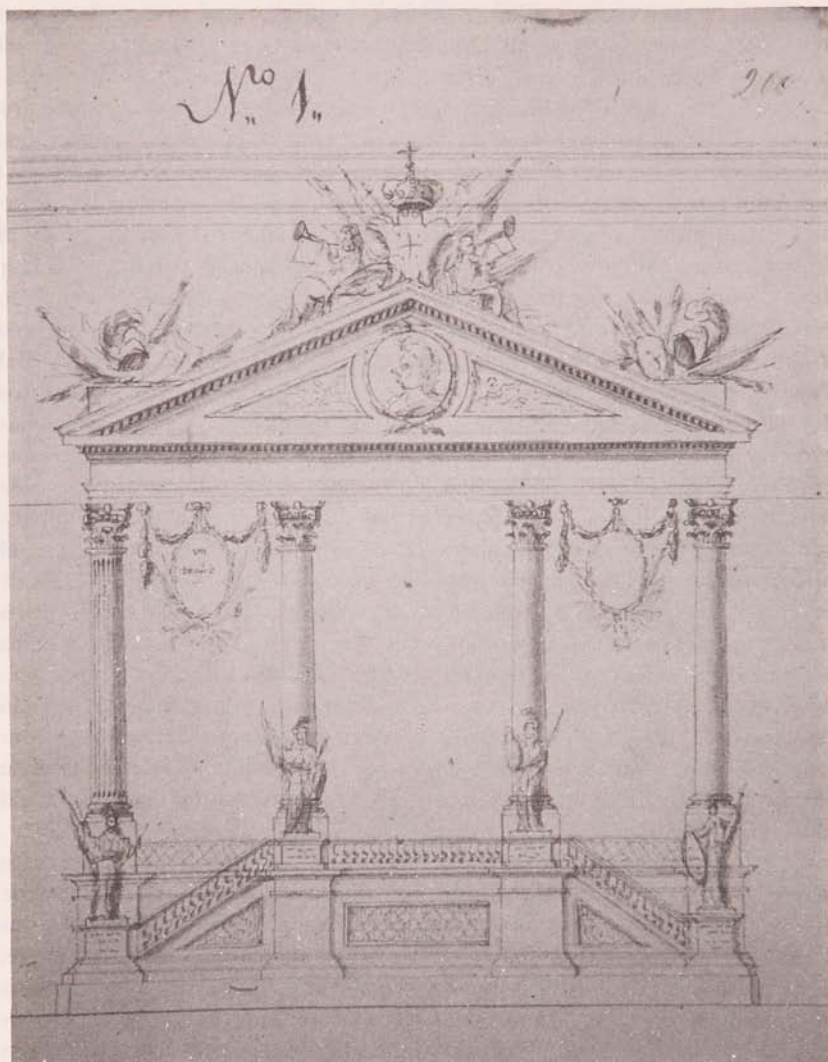




Lám. 1: Arco triunfal para el recibimiento del Marqués de las Amarillas en la catedral de Puebla de los Angeles (México). Anónimo (c. 1756, o. s. 1.).

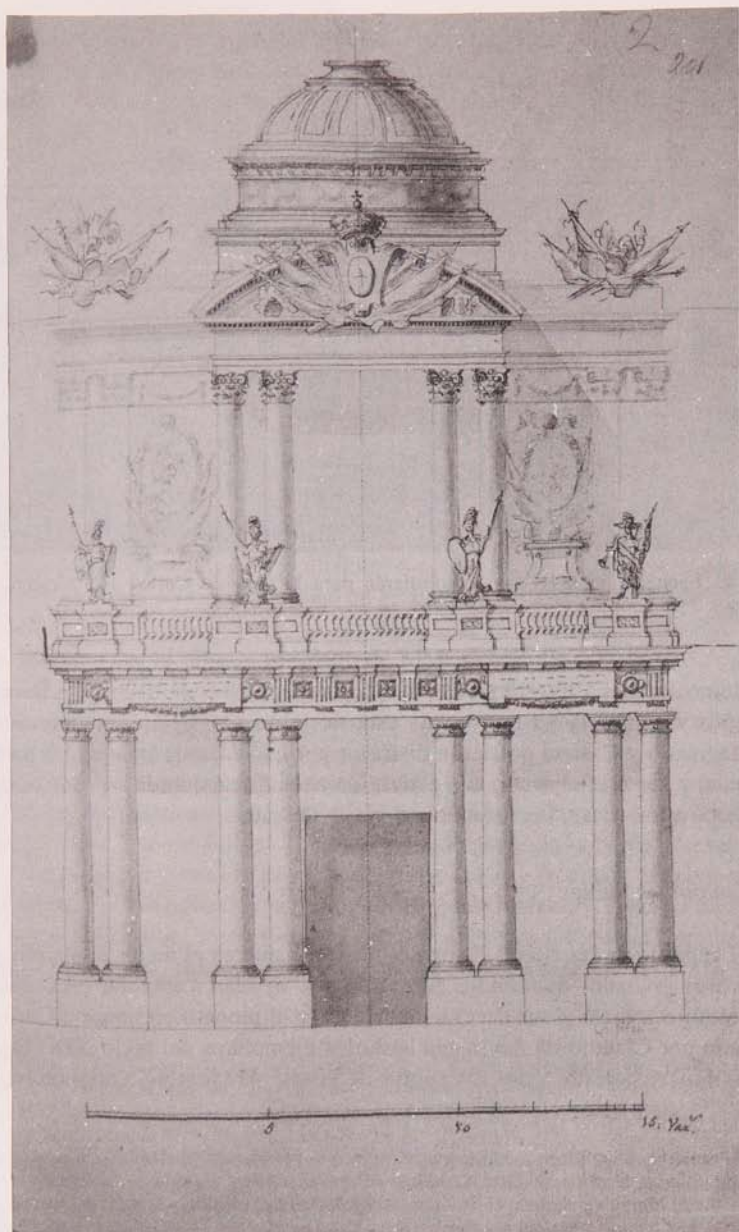
El 27 de diciembre de 1789 se celebró el acto de proclamación del nuevo monarca. Los proyectos de las arquitecturas efímeras estuvieron a cargo del arquitecto Ignacio de Castera, fueron dibujadas por el pintor Francisco Reyes. Castera es una interesante personalidad artística que diseñó estos monumentos de acuerdo al nuevo lenguaje de la Academia, pero no por ello defendía todos sus valores. De los ocho dibujos se conservan seis, que recogen las tramoyas: nos muestran un templete con basamento y escaleras, cuatro columnas corintianas y un frontón con trofeos para el espacio arzobispal (Láms. 2, 3 y 4); el segundo es un gran arco triunfal para la puerta del palacio virreinal; el tercer dibujo, desaparecido, fue para las fachadas de las casas capitulares, es conocido por un grabado de José Joaquín de Fabregat; el cuarto proyecto es un arco triunfal para otra puerta del palacio; el quinto otro arco para la entrada del Paseo Nuevo; el sexto dibujo ha desaparecido y recogía un carro triunfal; los dos últimos son tablados exentos a modo de templos clásicos. La nota más evidente es la utilización sistemática del orden clásico frente al exuberante estípite condenado por la Academia. La fachada del ayuntamiento (conocida por el grabado) presenta dos pisos: el bajo, adintelado con gruesos pilares soportando arquerías, en los pilares se colocaron inscripciones y emblemas; el piso principal se articulaba por pares de columnas corintias con estatuas de reyes españoles en los intercolumnios. La balaustrada de remate presentaba trofeos militares alusivos a victorias españolas. En el cuerpo central destacaba el remate del conjunto por un grupo escultórico de Apolo como dios sol, conduciendo el carro, y en las manos la serpiente pitón y las riendas. Más abajo los bustos del rey y la reina flanqueados por bustos de matronas representando a Europa, América, Madrid y México. En el piso bajo las esculturas de Hernán Cortés, el virrey Revillagigedo y en el centro el árbol genealógico del monarca.

La propuesta de Castera también tuvo aspectos que llegaron a configurar la imagen urbana de la ciudad. Consistió en hacer "dos estatuas ecuestres de bronce sobre pedestales de marmol, tamaño del natural, la una del señor Carlos Tercero colocada en la esquina del cementerio de la catedral, quede o no éste, lleva su barandal de fierro. La otra del señor Carlos Cuarto, 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". Las obras provisionales de madera se realizaron y son el primer precedente claro de la estatua ecuestre de Carlos IV de Tolsá estrenada en 1803. Este ejemplo nos sirve para ver cómo algunas remodelaciones urbanísticas, obras de arquitectura y escultura, tienen su germen en la celebración de grandes fiestas. Es un factor más que avala el interés de estudiar el capítulo del arte festivo de una época o de un artista.

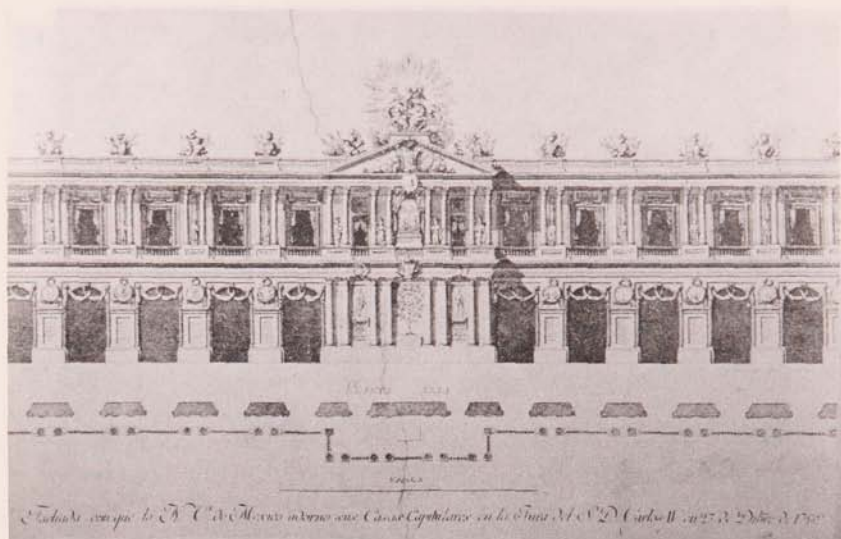


Lám. 2: Arco triunfal para la jura de Carlos IV, 1789, en México. Proyecto de Ignacio de Castera, dibujo de Francisco Reyes (Nº 1).





Lám. 3: Arco triunfal para la jura de Carlos IV (Nº 2).



Lám. 4: Fachada de las Casas Capitulares para la jura de Carlos IV. Grabado de Fabregat.

Como apuntaba anteriormente, las formas clasicistas no llegaron a borrar el concepto y expresividad barroca de esta fiesta en su tradición y ceremonial. Revillagigedo y Castera quisieron disfrazar por unos días la imagen barroca de la ciudad y sus edificios con una evocación neoclásica, acorde con los tiempos ilustrados que corrían, la ciudad imaginada y deseada.

### *Los Catafalcos Reales*

El capítulo de las fiestas luctuosas novohispanas es el mejor conocido. Los numerosos grabados de túmulos funerarios nos ayudan a estudiar estas estructuras arquitectónicas y sus decoraciones. Desde el pionero en honor a Carlos V diseñado por Claudio de Arciniega hasta los ejemplares del siglo XIX, hay un elenco muy rico desde todos los puntos de vista<sup>12</sup>. Predominó, como en todo el

<sup>12</sup> Francisco de la Maza publicó una relación que fue pionera al llamar la atención sobre este capítulo de la Historia del Arte. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México, 1946. Morales Folguera, en su obra citada, dedica dos capítulos al tema de las exequias. Ricardo Prado Núñez y Rafael Barquero Díaz, *Los Túmulos de Santa Prisca*, Chilpancingo, 1991. Elisa Vargas Lugo, "Dos piras funerarias barrocas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 53, México, 1983, 49-63.

mundo hispánico, la tipología del túmulo-torre o turriforme. Es decir, templetes superpuestos en orden decreciente, planta cuadrangular y remate piramidal o cupulado. Buen exponente de esta tradición es el conocido catafalco de Felipe IV en la catedral de México<sup>13</sup>, obra de Pedro Ramírez en 1666. Esta misma estructura es la utilizada para los tabernáculos de la época.

En 1691 se publicó una real pragmática sobre "lutos" que reducía ostensiblemente los gastos de celebración de las exequias. Consecuencia de ello es la aparición de túmulos reales mucho más modestos y económicos, con una tipología ya utilizada en honras de personajes de menor relevancia social. Es la conocida gradería coronada por el simulacro de tumba, caso del túmulo en honor a Carlos II en la catedral mexicana. A decir verdad, el afán de magnificencia y mostrar la adhesión al soberano hizo que esta ley no se cumpliera más que cuando realmente la hacienda de las instituciones organizadoras se encontraba en penuria.

Hubo excepciones en la tipología de estos edificios provisionales<sup>14</sup>. Para las exequias mexicanas de Luis XIV (1717) y Luis I (1725) se alzó un templete monóptero circular, con una corona sobre el orden arquitectónico, y encima un alto basamento rematado por un chapitel o aguja. En los dos casos se eligió el orden corintio con sentido simbólico de acuerdo a la tradición de Vitruvio y los teóricos del Renacimiento. Se ha señalado que la inspiración tipológica de estos aparatos fue el túmulo sevillano de M<sup>ª</sup> Luisa de Orleáns en la iglesia de San José, en 1689. La planta circular de estos ejemplos no fue corriente a pesar de sus evidentes connotaciones funerarias, ni siquiera en centros artísticos como la Roma del siglo XVIII.

El catafalco mexicano de María Amelia de Sajonia, esposa de Carlos III, en 1761, es otra tipología excepcional. Inspirada en la pira romana de Clemente XI, parece que este modelo no fue bien acogido por toda la población mexicana. Los catafalcos piramidales son característicos del "rococó" fúnebre novohispano, tal vez introducidos por el pintor Miguel Cabrera<sup>15</sup>. Tanto el desconocido autor de la pira, como Cabrera, ante el disgusto que parecía producir la novedad tipológica, decidieron "añadirle una y otra pieza en el centro de la

---

<sup>13</sup> Adita Allo Manero, "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica", en *Cuadernos de Investigación. Historia*, VIII, Logroño, 1981, 73-91. Víctor Minguez, "La muerte del príncipe: reales exequias de los últimos austrias en México", en *Cuadernos de arte colonial*, N<sup>o</sup> 6, Madrid, 1990, 5-32.

<sup>14</sup> Adita Allo Manero, "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica. La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. I, Madrid, 1989, 121-137.

<sup>15</sup> F. de la Maza, *Las piras...*, 91 y ss. Pilar Pedraza, "La muerte rococó. Arte efímero y emblemática en exequias reales en Nueva España", copia mecanografiada de la ponencia del Seminario *El arte efímero en Hispanoamérica*, Sevilla, octubre de 1988.



Pyra, por dar algo al genio del País, que quiere estas fábricas demasiadamente abultadas y altas"; detalle muy expresivo del gusto dominante, eminentemente barroco y recargado. Incluso los temas iconográficos reflejados en el túmulo se emulan y justifican en relación con la pira romana.

Un expresivo contrapunto a estos catafalcos artísticos americanos de primer orden, monumentales y eruditos, es el túmulo que los indios de Coatepec levantaron en honor de Carlos II en 1701.

#### LA CIUDAD DE LOS REYES

##### *Entrada de los virreyes*

En los primeros tiempos, la precariedad de la vida en Indias hizo que los arcos triunfales fueran sencillos. Realizados con vegetación, ramas de árboles, etc. En Lima, fundada en 1535, después de mediados de siglo ya se fabricaron arquitecturas efímeras para estos eventos<sup>16</sup>. En concreto, para recibir al virrey Antonio de Mendoza en 1551 y a don Andrés Hurtado de Mendoza en 1556. No obstante, estos arcos fueron efímeros. Con ocasión del recibimiento del conde de Nieva en 1561 los regidores del municipio optaron por una solución insólita y única hasta ahora. Acordaron:

"en este cabildo se trató que esta ciudad a de hacer un arco para la entrada del señor conde de Nieva... y conviene que se comience a hacer luego y porque hacerlo de lienzo e otras cosas se gastan y queda luego perdido se proveyó y mandó que a la entrada de la puente nueva desta ciudad Diego de Placencia mayordomo de esta ciudad haga luego hacer un arco de adobe todo que tome toda la dicha puente e al anchor de ella y que se quede allí para siempre y lo haga blanquear y pintar lo mejor que se pueda y para ello se le da comisión bastante y lo que en ello se gastare se le tome y descuenten e sea de los propios y rentas de esta ciudad..."

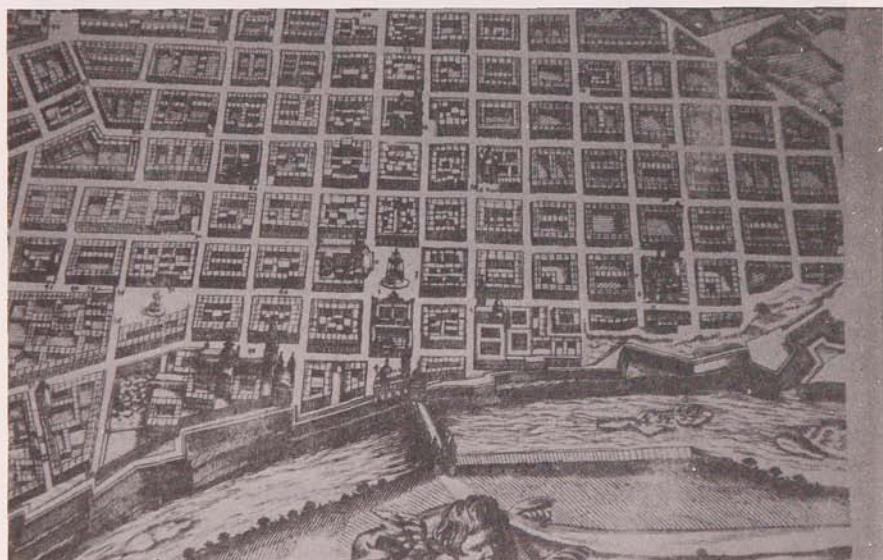
Este arco triunfal, cuyo origen es la fiesta, quedó enclavado para siempre en el urbanismo de la Ciudad de los Reyes (como se puede apreciar en el plano de Lima de Pedro Nolasco en 1685). Pasó a formar parte del paisaje urbano de Lima hasta bien entrado el siglo XIX (conocido en una fotografía del siglo pasado), (Láms. 5, 6 y 7). Se utilizó en posteriores ocasiones con las lógicas reparaciones y decorados alusivos. Es buen ejemplo del pragmatismo y sentido práctico con el que en América se afronta la vida y también el arte. Además

---

<sup>16</sup> Para el caso de las fiestas en la ciudad de Lima ver mi estudio *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla, 1992.



Lám. 5: Plano de Lima. Fray Pedro Nolasco, 1685, Archivo General de Indias.



Lám. 6: Plano de Lima. Detalle. En primer plano los dos arcos triunfales sobre el puente. Archivo General de Indias.



Lám. 7: Arco triunfal sobre el puente en Lima. Fotografía del siglo XIX. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.

este caso nos hace ver que no toda la arquitectura de la fiesta fue efímera, a veces fue duradera. Tal vez habría que llamarla con el término de *arquitectura festiva*, más general y amplio para todas las posibilidades.

Con el paso de los años, los sucesivos virreyes fueron objeto de recibimientos más suntuosos, con mayor número de arcos y riqueza en las decoraciones. Desgraciadamente hay muy pocas descripciones de estos eventos y ningún testimonio gráfico. Cabe destacar los programas iconográficos de las entradas



del virrey don García Hurtado de Mendoza en 1590. El diseño del arco y la iconografía estuvieron a cargo del arquitecto agustino fray Mateo de León. Sabemos que tuvo una imagen clásica. Expresaba el beneficio de su gobierno para estas tierras y animaba al gobernante a encarar las virtudes de la justicia y la prudencia. Asimismo se esperaba que el nuevo virrey reconstruyera la ciudad tras el reciente terremoto. En las composiciones poéticas que acompañaban al arco se emplearon textos bíblicos y la *Eneida*, de Virgilio. Durante el siglo XVII continuaron con mayor esplendor estas entradas, con la participación de los gremios más poderosos, como mercaderes y plateros. Se llegó a manifestaciones de opulencia, tales como empedrar con barras de plata algunas de las calles por donde pasaba el cortejo, caso del Conde de Lemos en 1667 o el Conde de Castellar en 1674. Un aspecto interesante es que en un principio estos arcos efímeros fueron realizados por arquitectos, pero en el siglo XVII serán sobre todo los ensambladores y arquitectos de retablos los encargados (por ejemplo Martín Alonso de Mesa, Luis Ortiz de Vargas o Mateo de Tovar). Este detalle abre una posible investigación entre las conexiones del mundo del retablo, la tramoya y decorados teatrales. Algunos de estos arcos tuvieron un marcado carácter de barroco popular. Así, para el Conde de Lemos en 1667 los plateros levantaron un arco recubierto de objetos y piezas de plata. Imaginamos un exorno deslumbrante, variopinto y llamativo.

### *Nacimientos regios*

Los nacimientos de príncipes herederos fueron muy festejados. Suponía la continuidad de la monarquía y por tanto la estabilidad de la sociedad. Especial relevancia tuvieron los nacimientos de Baltasar Carlos (n. 1629) y festejado en Lima a lo largo de 1630 y 1631, con amplia participación de gremios, cofradías y hermandades. Se imprimió una relación de las fiestas en verso, por el poeta Rodrigo de Carvajal y Robles. La llegada de la Cédula Real con la noticia fue recibida con gran solemnidad, desfile hasta la catedral y canto del *Te Deum*. Repicaron las campanas, hubo fuegos artificiales y mascarada de caballeros en la plaza. Una de las celebraciones fue el incendio de un mítico bosque en medio de la plaza mayor: aparecían Andrómeda y Perseo, Cibele, Eneas y Anquises, el rapto de Ganímedes, Júpiter y Europa, Polifemo y Galatea, etc. En días sucesivos los gremios e instituciones de la ciudad ofrecieron comedias, toros, fuegos y luminarias. Los plateros presentaron seis carros alegóricos del nacimiento real. Otra gran representación fue la guerra de griegos y troyanos en clave caballeresca por los mulatos.

También lo fue el nacimiento de Felipe Andrés Próspero, "el príncipe deseado", en 1657. En esta ocasión las fiestas se retrasaron hasta 1659. El virrey

Conde de Alba y Aliste organizó un juego de cañas en el que intervino junto a sus hijos y caballeros de la ciudad. El cronista de los festejos sitúa el modelo en la plaza mayor madrileña. El gremio de escribanos sufragó un espectáculo visual y sonoro con fuegos e invenciones de artificio. Junto a estas celebraciones destacó la "Fiesta de los profesores de las Nobles Artes, Pintura, Escultura y Arquitectura". Consistía en carros alegóricos de los cuatro elementos: tierra, agua, aire y fuego, complacidos por el nacimiento. Luego, entre otros, desfilaron los reyes prehispánicos y los gobernantes del Perú desde Pizarro hasta el virrey de Alba de Aliste. Tiene especial interés para nosotros el *carro de las Artes*. Fue realizado por el ensamblador y escultor Asensio de Salas. Representaba al príncipe virtuoso, al que las Artes le ofrecen el mundo, y la Fama proclama sus virtudes y victorias sobre los enemigos de la Fe. Lo más interesante fue la decoración de los faldones del carro. Aparecía la personificación de la Pintura tal y como se ve en los grabados que acompañan al libro del pintor Vicente Carducho: *Diálogos de la Pintura* (Madrid, 1633). Este libro, como sabemos, defiende la nobleza de la Pintura y es un eco de los tratados italianos del siglo XVI en este tema. La Pintura aparecía como maestra en la educación del príncipe. Le presentaba, para imitar, las virtudes de sus ascendientes en los retratos que de ellos realizaba. Es decir el pintor con su arte es maestro del príncipe, luego la pintura no es arte mecánico sino liberal, como proclamaba una inscripción en la parte posterior del carro que resume el mensaje e intencionalidad de todo:

*Las artes agradecidas  
os ofrecen sus caudales  
que como son liberales  
os darán hasta sus vidas.*

El gremio de pintores aprovechó la ocasión para reivindicar la nobleza del arte de la pintura. Este es de los pocos ecos americanos que tenemos de la polémica suscitada en España sobre las aspiraciones de los pintores, su ascenso social de artesano a artista, cuyo ejemplo modélico es Velázquez.

Los plateros, gremio muy rico y poderoso, ofreció una celebración de nueve carros alegóricos referentes a los reinos de la Corona española. También los indígenas ofrecieron su espectáculo, desfilaron más de dos mil indios con sus coloridos y exóticos trajes.

### *Juras reales*

Las obligadas proclamaciones de los nuevos reyes supusieron un gran evento. En ellas se comprobaba la fidelidad de los reinos ultramarinos y sus



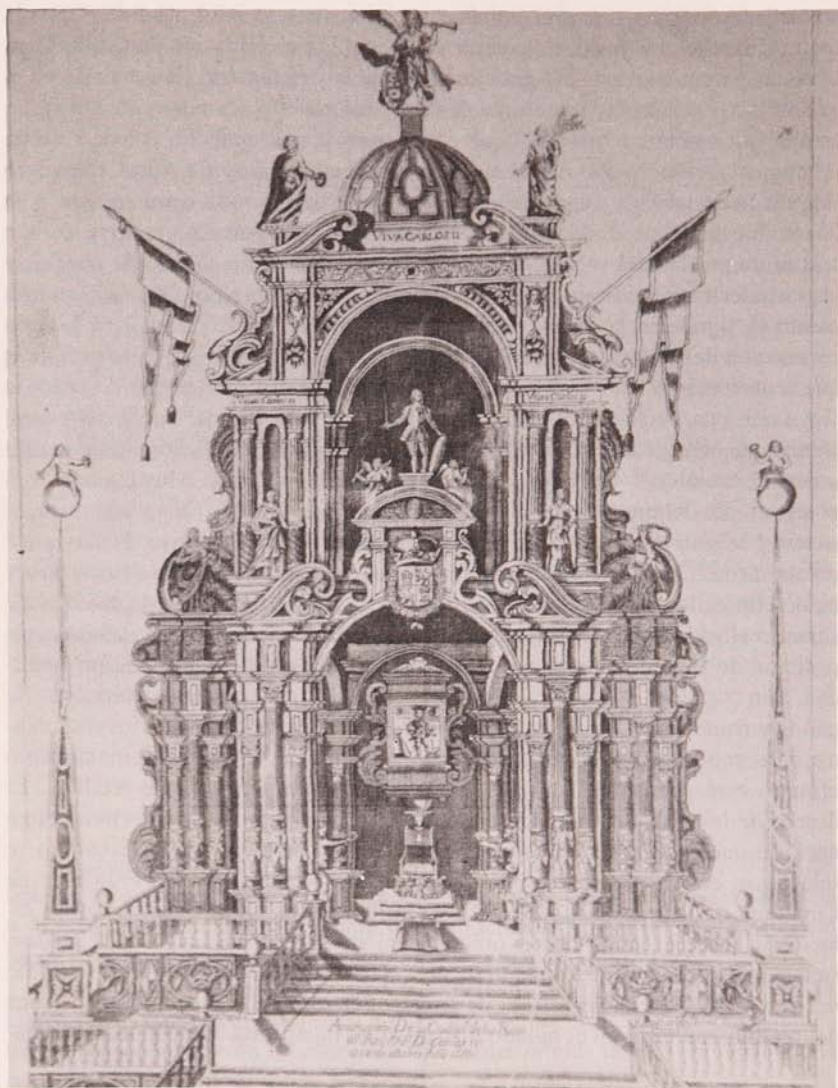
autoridades, por tanto se preparaban especialmente y se informaba de ellas a la corte. Citaré la más fastuosa y mejor conocida: la proclamación de Carlos II en 1666. El ceremonial revistió gran magnificencia y esplendor. El escenario en el que se llevó a cabo la "representación" se alzó en la plaza mayor de Lima. Se levantó un auténtico "retablo" que conocemos por un grabado (Lám. 8). Este monumento efímero fue diseñado por el mercedario fray Cristóbal Caballero (arquitecto, retablista y escultor). Se puede apreciar cómo su estructura es la de un retablo-templete donde han desaparecido las imágenes sagradas y se han sustituido por las del soberano. Carlos II se muestra acompañado de ángeles y las virtudes cardinales que encarna y ejercerá en su gobierno. Corona el monumento la figura de la Fama, que anuncia al mundo y a todo el Perú la feliz coronación del monarca. Un detalle iconográfico interesante son las dos figuras que representan a los reyes incas: el Inca que le ofrece una corona de oro y la Coya con otra de flores. Agradecen gustosos el gobierno del nuevo soberano. Se trata de una verdadera sacralización del príncipe. He calificado a este monumento de "retablo." A los ojos de sus contemporáneos lo fue. Muy expresivo es el testimonio del cronista de la Ciudad de los Reyes José de Magaburu, presente en el evento. En su *Diario de Lima*, al describir el escenario, le llama así textualmente<sup>17</sup>. Se ve avalado además por aspectos formales y de diseño. Prueba de ello es la comparación con el retablo de la Concepción en la catedral de Lima, realizado en 1654-56 por Asensio de Salas<sup>18</sup>. Se aprecia la misma composición de tríos de columnas de distinto canon y en dos planos de profundidad. Son corintias, con el tercio inferior señalado y decoración de guirnaldas de paños y frutas con rostros femeninos. Otros detalles similares son los fragmentos de cornisas curvas sobre los ejes de las columnas mayores. El monumento efímero está concebido a partir de las obras de arquitectura de retablos. El diseño de los trabajos en madera termina por configurar la arquitectura pétreo años después. Tanto el retablo de Salas como el monumento de Caballero se relacionan con la portada-retablo de la fachada principal de San Francisco de Lima, realizada a los pocos años (1672-74)<sup>19</sup>. En este caso podemos ver las relaciones, trasiego de diseños y ornamentación, entre la arquitectura en madera (retablo), la efímera (monumento de proclamación) y la pétreo (portada-retablo del convento de San Francisco, de Lima). Por otra parte la tipología artística del retablo, tan fértil en el mundo hispánico, se manifiesta como la más adecua-

<sup>17</sup> José de Magaburu, *Diario de Lima (1640-1694)*. Lima, 1935, 80.

<sup>18</sup> Antonio San Cristóbal, "El retablo de la Concepción en la catedral de Lima", en *Historia y Cultura*, N° 15, Lima, 1982.

<sup>19</sup> Humberto Rodríguez Camilloni, "El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII", en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, N° 14, Caracas, 1972.





Lám. 8: Monumento de proclamación de Carlos II en Lima, 1666. Fray Cistóbal Caballero. Biblioteca Nacional de Madrid.

da para la exaltación, la apoteosis y la concepción teatral de la vida y el arte en el mundo barroco. Vemos cómo la vanguardia en el diseño arquitectónico es protagonizada por el retablo, del que dependen monumento efímero y portada pétrea. Las arquitecturas efímeras no tuvieron siempre el carácter innovador que se le ha querido ver. Muchas veces son obras condicionadas por la premura del tiempo, la tradición en eventos anteriores y con tendencia a asegurar el éxito acudiendo a formas artísticas ya consagradas por el gusto del público.

### *La fiesta luctuosa*

La fiesta luctuosa tuvo especial fastuosidad en las exequias reales de la catedral limeña. Son el capítulo mejor conocido gracias a las puntuales relaciones impresas y los grabados que las acompañan<sup>20</sup>. Lima se incorporó a la costumbre renacentista de glorificar al rey con "capillas ardientes" de diseño arquitectónico en las exequias por el emperador Carlos V (1559). El ceremonial se mantuvo sustancialmente el mismo, pero en los del barroco aumentó la monumentalidad de los túmulos y la participación de los distintos estamentos sociales. Es interesante constatar que de todos los aspectos del acontecimiento fue este desfilar de cientos de personas, citadas una a una por los cronistas de las exequias, el matiz más llamativo en sus monumentos. Como anota fray Martín de León en las honras a Margarita de Austria: "Fue el concurso de los dos acompañamientos eclesiástico y seglar (a juicio de muchos) la parte de mayor gravedad en la solemnidad de este acto..." Hay que imaginar estos interminables cortejos de personajes y autoridades con paso quieto y solemne, enlutados, el silencio roto por el fúnebre doblar de las campanas. El interior de la catedral teñido de negro contrastando con el titilar de cirios encendidos, la riqueza de los ornamentos, la música y el canto, el gesto simbólico del rito y la ceremonia. Son los elementos que configuran a la fiesta como momentos únicos, de honda impresión y significado. Toda la sociedad, la ciudad entera se encontraba en ese momento representada en sus autoridades, instituciones y estamentos, todos unidos por un mismo ideal, ofreciéndose en espectáculo ante los demás y a sí mismos.

En el Perú no hay la variada tipología de catafalcos que conocemos en Italia por ejemplo. Parecido ocurrió en España. Casi siempre se repetirá el túmulo de tipo turreiforme: superposición de cuerpos en orden decreciente. Los programas iconográficos, con la retórica y erudición barroca, tratarán de ensal-

---

<sup>20</sup> Lorene Pouncey, "Túmulos of colonial Peru", en *The Art Bulletin*, N° 67, Nueva York, 1985, 18-32; "Grabados de túmulos peruanos", en *DANA*, N° 28/29, Resistencia, 1989/90, 82-95. Rafael Ramos Sosa, *op. cit.*, capítulo III.

zar la persona del monarca: su vida virtuosa merece la vida eterna. El barroco transformó la virtud heroica del guerrero en virtud religiosa de la santidad. Una sombra de esa apoteosis celestial son las solemnes y brillantes exequias en los templos de todo el Imperio. En estos catafalcos se aprecia la evolución desde modelos manieristas a los barrocos. Los de Margarita de Austria (1612) y Felipe III (1621) remiten al de Felipe II en Sevilla por Juan de Oviedo y de la Bandera (1598), conocido por un grabado. El primero fue obra de Juan Martínez de Arzona, con un diseño rígido y sobrio. El de Felipe III estuvo a cargo de Luis Ortiz de Vargas y es un paso adelante en el barroco de la ciudad. Un caso curioso que muestra el pragmatismo de estas manifestaciones artísticas vinculadas al mundo de la fiesta es el catafalco de Isabel de Borbón. Fue diseñado por Pedro de Noguera en 1645, siguiendo un modelo de la ciudad de Salamanca. Además el acuerdo expreso de que pasadas las exequias serviría de monumento pascual catedralicio en Semana Santa. Es otro ejemplo de cómo no todas las arquitecturas festivas fueron efímeras. Con el túmulo por Felipe IV en 1666, Lima presenta un modelo que ya no tiene nada que ver con los casos peninsulares anteriores. Fue obra de Asensio de Salas. Dos magníficos ejemplos fueron los catafalcos que levantó el arquitecto fray Cristóbal Caballero en honor a Mariana de Austria (1697) y Carlos II (1701). En el de la reina se quiso imitar virtualmente el sepulcro que Jacob edificó a la hermosa Raquel (Gen 35, 19-20), como así lo explicaban dos lienzos con inscripciones latinas. Es interesante ver como estos edificios efímeros tan significativos no se encomendaron a los arquitectos más importantes del momento: Vasconcelos, fray Diego Maroto o Manuel de Escobar. Fueron obra de retablistas. Este detalle tan significativo demuestra que el ángulo artístico y creativo desde donde se concebían estos trabajos es el mundo de la ensambladura.

Durante el siglo XVIII continuaron levantándose enormes catafalcos. Hay que destacar el de Luis I en 1725, el del duque de Parma en 1728 y Benedicto XIII en 1731. Los dos primeros siguen la mejor tradición del siglo XVII, parecen obras realizadas para la ocasión. Hay otros ejemplos que, a juzgar por los grabados, parecen estructuras reutilizadas, caso de los túmulos de los reyes Felipe V (1748), el inédito de Juan V en 1752 y M<sup>a</sup> Josefa de Austria en 1756, en los que se utilizó la misma plancha para el grabado. Igual ocurre con los de María Bárbara de Portugal en 1759, Fernando VI al año siguiente, y María Amalia de Sajonia en 1761. Muy parecidos son los de Isabel de Farnesio en 1768 y el de Carlos III en 1789. En este último sabemos que se utilizó el monumento pascual de la catedral limeña como túmulo funerario<sup>21</sup>. Incluso el

---

<sup>21</sup> Rafael Ramos Sosa, "Los túmulos de Carlos III en Hispanoamérica: México, Lima, Santiago de Chile y Valparaíso", en *Cuadernos de Arte Colonial*, N° 6, Madrid, 1990, 33-53.



programa iconográfico fue sencillo y repetitivo. Así se ahorran gastos. Tal vez lo habitual fue utilizar el monumento pascual de la catedral con las reformas oportunas. De este modo se seguía la real pragmática de 1691. Además, no olvidemos que por estas décadas tenían especial vigor las ideas ilustradas de racionalidad y contención en las fiestas.

Creo que es inédita, hasta ahora, la lámina del catafalco levantado en honor del arzobispo de Lima don Pedro Antonio de Barroeta y Angel (Lám. 9). Fue obra del grabador José Vázquez<sup>22</sup>. Las exequias se celebraron en la catedral el 22 de noviembre de 1775. El túmulo se alzaba sobre una amplia plataforma en la que se habitó un altar. Sobre este altar, el primer cuerpo lo constituía un templete, cobijando la tumba del difunto. El segundo cuerpo presentaba en el centro una imagen de la muerte arquera (tal vez la de Baltasar Gavilán en el convento de San Agustín). Remataba el conjunto la imagen de la Iglesia o la Fe sobre cúpula. Se vio acompañado de numerosas esculturas de virtudes encarnadas por el difunto.

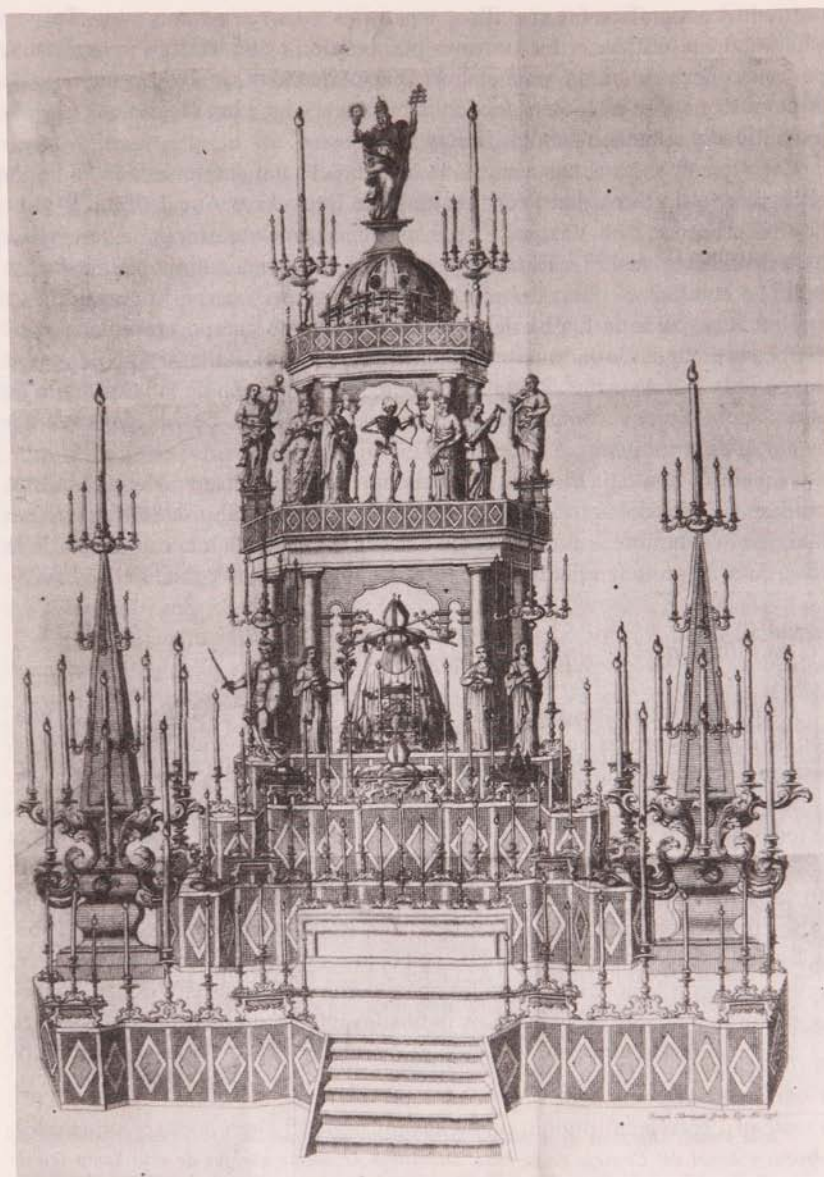
Novedosa tipología en el ámbito limeño fue el erigido por Matías Maestro para las exequias del arzobispo don Juan Domingo González de la Reguera, en 1805. Esta costumbre, eminentemente barroca y vinculada a la exaltación de la monarquía, se prolongó incluso en el período republicano llegando al siglo XX.

### *Fiestas religiosas*

Dentro de las fiestas religiosas eventuales destacan en Lima la glorificación de aquellos santos que estuvieron vinculados con América y el Perú: Santa Rosa de Lima, San Francisco Solano y Santo Toribio de Mogrovejo<sup>23</sup>. Las fiestas de beatificación y canonización fueron manifestaciones del triunfo de la fe. De todas ellas las celebradas por la *beatificación de Rosa de Santa María* fue la más significativa. Era la primera americana que llegaba a los altares y tuvo un alto valor simbólico como triunfo de la evangelización y orgullo de los criollos por ser limeña de nacimiento. Beatificada en Roma por Clemente IX en 1668, las fiestas limeñas fueron en 1669. Hubo procesión solemne para recibir el Breve papal con la noticia. Las calles aparecieron adornadas con ricas colgaduras, pinturas y altares efímeros. Los indios levantaron arcos triunfales, pero en vez de ser al modo europeo, imitando el mármol y el jaspe como los antiguos

<sup>22</sup> José Potau. *Lágrimas de Lima en las exequias de Illmo. Sr. D. D. Pedro Antonio de Barroeta y Angel del Consejo de su Mag. Dignísimo Arzobispo que fue de esta Santa Iglesia Metropolitana y de la de Granada, en donde falleció*. Lima. Imprenta de los Niños Huérfanos, 1776. Agradezco a D. José Agustín de la Puente Candamo las facilidades para consultar el ejemplar con la lámina (colección Orbea en Lima).

<sup>23</sup> R. Ramos Sosa, *Arte festivo...*, 227-240.



Lám. 9: Catafalco del arzobispo D. Pedro Antonio de Barroeta y Angel. Lima, 1776 (Colección Orbea, Lima).

romanos, "los fabricaron de varias fragantes flores dispuestas en varios lazos, que aunque a su bárbaro modo, sí eran gusto del olfato, servían de diversión apacible a los ojos". Es una interpretación más acorde con la sensibilidad indígena de un elemento decorativo de la fiesta. Se organizó una procesión desde la catedral al convento de Santo Domingo con una imagen de Rosa y de allí a su casa natal con el retrato que pintó Angelino Medoro. En días sucesivos se celebró una octava en su honor. Sería largo describir todos los decorados con que se transformó el convento dominico. Un interesante tema decorativo en escultura fue el siguiente: "...dos jóvenes descuartizando un melón, y desgajando dos grandes racimos de uva, a la manera que suelen andar pintados, no se si aludiendo al cuento de aquellos dos picarillos, que anda entre ciertas novelas". Este mismo tema apareció pintado en uno de los cuadros de la portería. Como vemos, parece que se trata de una escena frecuente en la época. Años antes ya había hecho Murillo una magistral versión de la que tal vez partan estas representaciones. Se trata del lienzo llamado *Dos muchachos comiendo melón y uvas*, que recoge perfectamente el testimonio citado. Murillo crea el género del tema innfantil profano como cuadro independiente. Angulo Iñiguez ya presumía un posible trasfondo popular y literario en estos temas y en concreto el que estamos hablando. Tal vez el origen de estas escenas de género profanas sea el mundo decorativo de las fiestas donde tenían el papel de distraer y hacer reír al pueblo ante unos personajes y hechos populares conocidos de todos.

Meses después llegó a la ciudad de Lima una escultura de la santa de Melchor Caffa que enlaza con los modelos berninianos.

Las fiestas de beatificación de San Francisco Solano fueron también muy esperadas. Ya desde 1629 fue nombrado patrón de la ciudad de los reyes. Se llevaron a cabo en abril de 1679.

No obstante, esplendor inusitado debieron presentar las conmemoraciones de la beatificación de Santo Toribio de Mogrovejo, tercer arzobispo de Lima. Beatificado por Inocencio XI en 1679, las fiestas limeñas se desarrollaron en 1680. Se organizó un solemne octavario que culminó con la rutilante procesión del santo. El promotor de la beatificación fue el cabildo de la catedral, pues Mogrovejo fue su arzobispo y pertenecía al clero secular. Las fiestas fueron auspiciadas por el mismo cabildo y el arzobispo Liñán y Cisneros, sucesor del santo y en ese momento también virrey del Perú. Se editó en Amberes un voluminoso libro de las fiestas y decorados. El caso de Santo Toribio siempre me ha recordado el de San Fernando, promovido por la catedral hispalense y del que se publicó en 1671 el libro de fiestas más hermoso del barroco español. Este libro, con abundantes grabados de las decoraciones, fue conocido en



Lima<sup>24</sup>. Creo que la relación impresa de las fiestas limeñas se concibió con grabados, pero por razones desconocidas no se llegaron a incluir en su tardía edición.

También merecen citarse las *inauguraciones de templos* como grandes acontecimientos festivos y con decoraciones notables<sup>25</sup>. Especial relevancia tuvo la del templo limeño de los Desamparados en 1672. En el siglo XVIII destaca la reapertura de la Catedral tras el seísmo de 1746, celebrada en 1755.

Por último, tras este desfile colorista y abigarrado de celebraciones, desfiles y decorados, podemos ver cómo no hay nada más barroco que el arte festivo. Octavio Paz afirma que en él se aúnan, en suprema contradicción<sup>26</sup>, la apoteosis y la destrucción de las formas.

---

<sup>24</sup> Francisco de Echave y Assa, *La Estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas. El B. Toribio Alonso Mogrovexo*. Amberes, Juan Baptista Verdussen, 1688. El libro sevillano es el de Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Culto del Señor Rey S. Fernando Tercero de Castilla...* En Sevilla, en Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez. Este año de 1671.

<sup>25</sup> R. Ramos Sosa, *Arte festivo...*, 242-246.

<sup>26</sup> Octavio Paz, *Sor Juan Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*. México, 1985, 196-203.