

Imágenes, poder y cultura visual en Buenos Aires (siglos XVI-XVIII)

Autor:

Gutiérrez, Marina Alejandra

Tutor:

Siracusano, Gabriela

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Antropología.

Posgrado

Imágenes, poder y cultura visual en Buenos Aires (siglos XVI-XVIII)

Marina Alejandra Gutiérrez

Tesis para obtener el grado de Doctora

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

2021.

Directora

Dra. Gabriela Siracusano

Co-directora

Dra. Carmen Guarini

Índice

AGRADECIMIENTOS | p. 4

ABREVIATURAS | p. 5

I. INTRODUCCIÓN | p. 6

PLANTEO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN | p.6-10

EL ESTUDIO DE LA IMAGEN EN LA BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL PERÍODO COLONIAL | p.10-16

LA IMAGEN COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA ANTROPOLOGÍA | p.17-25

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO Y ORGANIZACIÓN DE LA TESIS | p.26-41

FUENTES UTILIZADAS | p.42-46

II. PRIMERA PARTE: LAS IMÁGENES DE BUENOS AIRES | p.47

CAPÍTULO I: LA CARTOGRAFÍA COMO ACTO DE IMAGEN | p. 47-49

LA “ENTERA NOTICIA” COMO POLÍTICA DE ESTADO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA | p.49-59

CARTÓGRAFOS DE INDIAS | p.60-75

CAPÍTULO II: MAPAS Y PLANOS DEL RÍO DE LA PLATA | p.76

EL IMAGINARIO DE LA FORTIFICACIÓN: “DONDE HAY MUCHAS PUERTAS, MAL PUEDE DEFENDERSE LA ENTRADA” | p.76-98

MAPAS Y PLANTAS: LA CIUDAD DESDE EL RÍO | p.99-124

CAPÍTULO III: BUENOS AIRES EN LOS RELATOS DE VIAJEROS | p.125-154

CAPÍTULO IV: MÁQUINAS ÓPTICAS Y DISPOSITIVOS DE LA MIRADA | p.155-159

VISTAS Y PANORAMAS DE CIUDADES | p.160-170

LAS VISTAS DE BUENOS AIRES | p.171-195

III. SEGUNDA PARTE: LAS IMÁGENES EN BUENOS AIRES | p.196

CAPÍTULO I: LAS IMÁGENES EN EL ESPACIO PÚBLICO | p.196-200

EL CRECIMIENTO URBANO DE BUENOS AIRES | p.201-211

IMÁGENES Y DEVOCIONES EN EL ÁMBITO PÚBLICO | p.212-220

CAPÍTULO II: LAS IMÁGENES EN EL ÁMBITO PRIVADO | p.221

LAS COFRADÍAS COMO ESPACIO DE UNIÓN ENTRE EL ÁMBITO CIVIL Y RELIGIOSO | p.221-225

LAS IMÁGENES EN EL HOGAR | p.226-234

DEVOCIONES PORTEÑAS | p.235-245

CAPÍTULO III: IMAGINES AGENTES | P.246-256

LAS DEVOCIONES “MAL ARREGLADAS”: EL ANTI-ESPAÑOLISMO A COMIENZO DEL S. XIX | P.247-268

IV. TERCERA PARTE: EL APARATO REGIO EN BUENOS AIRES | P.269-271

CAPÍTULO I: LA TEORÍA DE LOS DOS CUERPOS DEL REY | P.272-289

CAPÍTULO II: EL APARATO REGIO EN BUENOS AIRES (S. XVI-XVII) | P. 290-293

BUENOS AIRES, UNA CIUDAD SIN CORTE VIRREINAL | P.294-298

EL APARATO REGIO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII | P.299-303

CAPITULO III EL IMPACTO DE LAS REFORMAS BORBÓNICAS | P.304-314

EL APARATO REGIO EN EL SIGLO XVIII | P.315-330

CAPITULO IV: LOS ESPEJOS DE PRÍNCIPES: CULTURA VISUAL Y TEORÍA POLÍTICA | P.331-333

POLÍTICA Y EMBLEMÁTICA | P.333-354

CAPITULO V: LA DES-CORPORIZACIÓN DEL REY | P. 355

FERNANDO VII | P.355-367

SOUS RATURE: LA REVOLUCIÓN DE MAYO FRENTE AL “ANTIGUO SIMULACRO” | P.368-375

V. CONSIDERACIONES FINALES | P.376-379

VI. BIBLIOGRAFÍA | P. 379-394

VII. FUENTES PRIMARIAS | P.395-398

VIII. FUENTES DOCUMENTALES | P.398-409

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer especialmente por su apoyo para la realización de esta tesis a la Dra. Gabriela Siracusano. Por sus sugerencias y guía en el proceso de escritura de este trabajo. A la Dra. Carmen Guarini, con quien me formé en el área de antropología visual, y que con su apoyo, conocimiento y entusiasmo me abrió las puertas al estudio de las imágenes. A mi querido amigo, Esteban De Gori, con quien he podido intercambiar y debatir ideas que fueron orientando y dando forma a mi propia búsqueda en este trabajo. A mi amigo y compañero de tantos proyectos en el ámbito de la imagen, Gorca López de Munain, con quien iniciamos hace ya muchos años un camino de estudio y trabajo en el terreno de estudio de lo visual. Sin él, sin sus ideas y sugerencias, este trabajo no hubiese sido posible. A Paula Bruno y Greta Winckler, queridas amigas y colegas, que en tantos intercambios y charlas han sido, sin saberlo, constantes interlocutoras en este trabajo. Quiero agradecer también al personal del Archivo General de la Nación por su ayuda y guía en la búsqueda de los fondos documentales. Ayuda sin la que este trabajo en los archivos hubiera sido doblemente difícil. Finalmente, a todas y todos los que de algún modo fueron parte de este recorrido.

ABREVIATURAS

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN)

ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI)

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (AHN)

ACTAS DEL EXTINGUIDO CABILDO DE BUENOS AIRES (AECBA)

I INTRODUCCIÓN

PLANTEO DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Este estudio aborda el análisis de las imágenes *de* y *en* Buenos Aires durante el período colonial, con el objetivo de comprender y analizar el rol que desempeñaron como elementos centrales de las estrategias visuales del poder colonial y su posterior desestabilización. La notable ausencia de estudios sobre la cultura visual en el período que comprende la primera fundación de la ciudad hasta la vacante regia de 1808, puede tener como explicación parcial, la particular situación de la ciudad. En primer lugar porque a diferencia de sus pares americanas, Buenos Aires no fue imaginada, ni desde Europa ni localmente, a partir de grandes pinturas, escenas urbanas o relatos fundacionales, importantes batallas o apariciones de la Virgen y ese dato no puede ser ignorado. Era un puerto estratégico junto a una ciudad pobre y precaria que los relatos de viajeros describían sin grandes elogios. Desde su primera fundación hasta el final del período colonial las únicas imágenes que se conservan y se conocen son planos, mapas y vistas topográficas del puerto, a excepción de las crudas escenas de los grabados de Theodore De Bry, fruto de la expedición al Río de la Plata de Pedro de Mendoza entre 1535 y 1554. Este dato es relevante si consideramos que recién a finales del siglo XVIII, aparece la primer vista de la ciudad desde el río, producto de la colosal expedición científica de Malaspina. En segundo lugar, la ausencia de imágenes referidas a la vida urbana y sus pobladores es llamativa, puesto que tanto la monarquía española como las potencias rivales, se obsesionaron con la recolección de información y el valor que esos saberes tenían en términos políticos y económicos. Los mapas, planos y vistas de ciudades fueron un elemento central de la cultura europea del siglo XVI-XVII, en tanto permitían visualizar y hacer comprensible un territorio. Estas proyecciones no eran simples representaciones espaciales sino que, por el contrario, eran creadoras de esos espacios. El mapeo [mapping] es un concepto difundido en la cultura contemporánea, como metáfora del ordenamiento y la representación espacial del conocimiento y la información. En ese sentido, estas cartografías tempranas y sus puntos de vista, son consideradas aquí como modelos epistémicos además de cuestionarse la aparente relación de transparencia de los mapas, las imágenes y los textos sobre las ciudades con la realidad histórica del período. A partir del siglo XVI mapas, atlas y textos se plantearon como vehículos de la construcción histórica de las ciudades y naciones, combinando vistas de ciudades y mapas con información histórica y etnográfica. Esta idea relativa a la geografía como ojo de la historia, propuesta por Ortelius en su *Theatrum Orbis terrarum* (1570), apelaba a su capacidad para presentar la historia ante la vista. Historiadores, cosmógrafos, científicos, cartógrafos, artistas y militares estaban profundamente conectados en una visión del mundo y de la historia que unía la historiografía con la descripción topográfica, la ciencia y el arte. La información contenida en la literatura geográfica y cosmográfica de la época sugiere que la comprensión de la historia se encontraba profundamente relacionada no solo con los mapas en general sino con las vistas de ciudades. La palabra corografía refleja esta situación en tanto significa no solo la descripción precisa de un lugar sino la explicación histórica del mundo.

El estudio de la documentación y la colección de imágenes referidas a la ciudad, plantea una primera pregunta sobre la aparente ausencia de imágenes durante el período colonial. Si son considerados los diversos tipos de imágenes y medios de la imagen que configuraron la cultura visual rioplatense, es importante señalar que abarcan un universo más extenso que el de las imágenes provenientes del campo artístico. Nos enfrentamos a un conjunto heterogéneo

que permite observar la complejidad de la sociedad colonial, incorporando el rol fundamental, sino esencial, que ejercieron la cartografía y las ciencias junto a la fiesta regia y la liturgia. Este conjunto de imágenes diversas nos permitió distinguir entre dos grandes grupos, es decir, las imágenes *de* Buenos Aires y las imágenes *en* Buenos Aires.

El primer grupo se refiere a las imágenes cartográficas. Esto nos llevó a recopilar e investigar diversas colecciones así como publicaciones locales y europeas, no sólo españolas sino fundamentalmente holandesas, para construir un escenario lo más completo posible referido a qué tipo de imágenes fueron realizadas sobre la ciudad y quiénes las realizaron. Que las primeras imágenes de Buenos Aires sean cartográficas antes que pictóricas, no es un mero detalle, puesto que la expansión de la cartografía generó un intenso debate político sobre las colonias, que impulsó el despliegue de un sistema mixto de figuración del poder. Este sistema mixto combinó la imagen real como sucesión de retratos del monarca español con la representación del territorio como figuración del Imperio. Una nueva forma de auto-representación basada en un sistema de figuración genealógico-espacial que combinó la promoción de la imagen del monarca junto a un nuevo tipo de imágenes provenientes del campo científico y militar. Dos modos de ejercicio del poder que tuvieron impacto muy dispar en los territorios americanos. Una ruptura de carácter epistemológico donde el factor tecnológico (la capacidad de producción y reproducción de imágenes) y político (nueva forma de auto-representación simbólica) se hicieron inseparables. En ese sentido, el análisis de las ediciones holandesas, inglesas y francesas, puso en evidencia que los atlas publicados contaron con una mayor libertad en Europa del norte en comparación con el secretismo de estado de los mapas producidos por los españoles. A su vez, el hallazgo de cartografías perdidas como el Atlas de Felipe IV, ha permitido comprender mejor el importante papel que jugaron los mapas como estrategia visual del poder colonial en España. El caso de Holanda se convirtió en un caso de análisis central para este estudio en términos de la difusión y volumen de proyectos editoriales que se publicaron sobre América, especialmente porque los referidos a la Río de la Plata fueron editados por firmas holandesas. El interés por las colonias americanas se deduce del número creciente de ediciones que vieron la luz a lo largo del siglo XVII. Si por un lado, el tipo de información que ofrecían los mapas españoles estaba ligado a la necesidad de organización y orden que se buscaba sobre las colonias, los mapas holandeses respondían a un interés comercial con marcados rasgos anti-hispanos. El modo en que estas imágenes impactaron en la cultura visual europea no puede dejar de señalar las diferencias regionales y el lugar que el continente americano tuvo en ese desarrollo político, científico, militar y comercial. Esto permite plantear la hipótesis de que estas imágenes configuraron el modo en que era considerado el territorio porteño, no solamente por parte de España sino desde la mirada construida por los viajeros del norte de Europa y de qué modo impactó en los procesos de desestabilización del poder colonial. Estas imágenes configuraron una mirada externa desde el puerto y casi inexistente sobre la vida en la ciudad, hecho que confirma el impacto que la cartografía tuvo sobre el propio relato histórico local y la auto-representación de la ciudad y el territorio. La ciudad vista desde el puerto por extranjeros durante doscientos años nunca dejó de considerarse como un espacio vacío y agreste, un puesto militar y estratégico que despertó un nulo interés literario y pictórico inmediato. El cambio dinástico en España transformó la política y tratamiento de las imágenes cartográficas al poner en manos de los franceses el archivo español. Estos cambios fueron acompañados por la llegada de un nuevo actor, los viajeros – en su mayoría ingleses – hacia finales del siglo XVIII y la producción de las primeras vistas de la ciudad. La visión etnocéntrica que crearon estos extranjeros y sus publicaciones sobre el territorio rioplatense influyó a tal punto sobre la perspectiva local que Alberdi y Sarmiento la recogieron en las bases de sus argumentos políticos y escritos.

El segundo objetivo de este estudio es analizar un segundo conjunto de imágenes referido a aquellas producidas *en* la ciudad, su papel dentro de la cultura visual porteña y su rol en el mantenimiento del orden y las estructuras de poder. Este grupo de imágenes incluye tanto las imágenes devocionales como aquellas que se encontraban en posesión de sus habitantes en el ámbito privado, halladas durante el relevamiento de 500 testamentos y documentación de las congregaciones religiosas. Este conjunto nos permitió refutar la idea de una ciudad periférica en términos de su participación cultural en el fasto público y en las prácticas devocionales privadas. El crecimiento urbano de la ciudad fue acompañado por la realización de fiestas y adquisición de objetos de devoción, imágenes y obras para el consumo público y privado. La fiesta como objeto de estudio puede parecer un simple espacio de continuidades repetitivas a lo largo de todo el continente americano. Si bien existía una legislación sobre el uso y las costumbres, las variaciones fueron más la regla que la excepción. Una mirada más atenta puede abrirnos a la comprensión de un orden visual colonial heterogéneo y denso que dio espacios para el desmantelamiento de esa aparente continuidad. El análisis de los documentos relativos a este período, muestran que la situación de apremio económico de la ciudad provocó un difícil equilibrio entre el cumplimiento de las celebraciones - tanto el aparato regio como religioso - y la demostración de lealtad que se esperaba de ella, pero aunque la ciudad sufría la falta de propios, se gastaba más de lo que tenía, hecho que manifiesta que la ciudad participaba activamente de la cultura visual colonial. Por otro lado, las imágenes que se exhibían en el ámbito privado, recuperadas en el análisis de testamentos, plantearon un escenario diferente al que se suele considerar sobre el circuito local durante este período. El hallazgo y clasificación de estas imágenes en términos de medios portadores, materialidad y origen permitió considerar los flujos y circuitos de consumo así como las preferencias por devociones europeas antes que americanas. En ese sentido, el fasto de Lima o México se presentó como un ejemplo que no podía ser comparado en términos de esplendor ni en estructuras sociales con el de Buenos Aires, una ciudad sin corte virreinal. Esto no significa que Buenos Aires no participara del universo colonial a través del ejercicio del poder que la liturgia ponían en juego.

El tercer objetivo de este estudio es analizar el rol de la figura del rey y el virrey en Buenos Aires, dentro del escenario de la fiesta regia. La distancia y la ausencia física del rey fueron contrarrestadas con la presencia de su imagen en la vida pública de las colonias. El arte se puso al servicio del poder desplegando un nuevo sistema iconográfico para presentar a los monarcas. La ausencia física de los monarcas en América hizo necesario mantener un delicado equilibrio entre la presencia de sus cuerpos sustitutos y los debates políticos que aconsejaban al Príncipe la prudencia en relación a su visibilidad. El equilibrio entre la presencia pública y la distancia de sus súbditos fue el eje de los debates políticos y diplomáticos. Los dos cuerpos del rey, su cuerpo natural y su cuerpo político, encarnados en retratos, monedas, *effigies*, pendones y sellos, constituyen un conjunto de medios de la imagen que permitieron corporizar al monarca y a su doble, el virrey. El análisis de documentos y colecciones puso en evidencia que la producción de retratos regios y de virreyes sigue siendo parte de una historia difusa con poca información y muchas lagunas. La revisión de las relaciones de fiestas ofreció información sobre realización, encargos y utilización de retratos regios, pero en muchas ocasiones se hizo imposible identificarlos así como a sus autores. El siglo XVIII se presenta como un momento de mayor impulso referido a la producción de obras y retratos, asociado al crecimiento de la ciudad y la expansión urbana. Las referencias a obras y arquitecturas efímeras es abundante en comparación al siglo anterior así como a gastos, encargos y pedidos de integrantes de la elite criolla. La comparación entre Buenos Aires y otras ciudades de las colonias americanas plantea una dificultad clara basada en la corta duración del virreinato del Río de la Plata y en la ausencia física de los retratos de reyes y virreyes. Esta ausencia física no permite componer un escenario completo referido no

solamente al fasto público sino a la circulación y tipología de estos retratos. Esto pone de manifiesto que el estudio de temáticas como el derecho a la imagen, el retrato de substitución, la *damnatio memoriae*, la iconoclasia, las effigies reales, las celebraciones públicas o la agitación política, incluyen fundamentalmente reflexiones antropológicas. Esto no reduce a las imágenes a una simple gramática visual de la propaganda sino al análisis de las condiciones de aparición y de desaparición de las formas visuales de lo político¹.

Tomando en consideración las transformaciones que impulsó el cambio dinástico en España en relación a las nuevas políticas de promoción de la monarquía, y la promoción de Buenos Aires a capital de virreinato, la llegada de la figura del virrey permitió incluir un elemento central de las políticas coloniales en el continente americano. El siglo XVIII se caracteriza por una intensa acción de promoción de la imagen del rey en toda América, siendo la fórmula de la fiesta, la procesión y la liturgia sus vehículos de difusión principales. Esto puso en evidencia que la imagen de los monarcas y sus medios portadores distan de ser solamente meros registros, representaciones o símbolos sino verdaderos actos de imagen. Estos matices fueron más que meras diferencias de protocolo y marcaron derroteros propios dentro de los procesos de independencia americanos. Los mecanismos del poder y sus manifestaciones visuales están vinculados tanto a una epidérmica estabilidad como a los sutiles y a veces tempestuosos impulsos desestabilizadores. Las políticas de la corona española en el siglo XVIII tuvieron un impacto lento pero continuo en la desestabilización de ese aparente orden colonial, en el que la celebración pública parece repetirse en fórmulas reconocibles a lo largo de tres siglos. Las políticas de promoción de la figura real experimentaron variantes locales marcadas, en particular, en relación a la ausencia de una corte virreinal en Buenos Aires. Las transformaciones en el ceremonial permiten sostener la hipótesis de que estas transformaciones debilitaron la figura del virrey y limitaron el poder del Cabildo, siendo consecuencia de las políticas de la metrópoli.

Desde esta situación de creciente tensión, el cuarto objetivo de este estudio es analizar la situación extraordinaria que alude al proceso desencadenado por la vacante regia partiendo de la consideración de que los cuerpos del rey y su presencia cargada de matices y variaciones territoriales, pueden ofrecer un nuevo ángulo de análisis para comprender el proceso de independencia desencadenado por la figura de Fernando VII en el territorio rioplatense. El sistema mixto del poder colonial sufrió un profundo golpe desestabilizador a partir de la vacante regia de 1808 tomando exclusivamente la figura de los cuerpos del monarca y del virrey como foco de ataques. La abdicación de Bayona desempeñó un papel primordial en los sucesos de independencia americanos y la irrupción de la modernidad política en el ámbito colonial. La ausencia física de Fernando VII manifiesta en todas sus complejas dimensiones la visualidad del poder, el modo en que la política se figura a partir de estrategias visuales y artefactos tan complejos como las fiestas públicas, los retratos del monarca o las prácticas iconoclastas. El problema de las lealtades y la reconfiguración de las estrategias visuales del poder dieron paso a una nueva guerra de imágenes, imágenes que fueron la punta del iceberg de un proceso cuyas consecuencias no podían vislumbrarse pero que, manifiestan el rol que las imágenes y las visualidades del poder tuvieron en los procesos políticos de transformación de los Estados coloniales en naciones independientes. En particular, la ausencia física del rey y las operaciones visuales sobre su figura, se encuentran directamente ligadas a las transformaciones que el concepto de soberanía experimentó durante los convulsos años de la vacante regia pero también a la concepción jurídica de los dos cuerpos del rey. En ese sentido, se sostiene la hipótesis de que la inestabilidad del antiguo orden se basó en tres elementos

¹Christian Joschke, «À quoi sert l'icongraphie politique?», *Perspective* 1 (2012): 190.

centrales. En primer lugar, la ausencia física del monarca que provocó un proceso de descorporización del poder y el cuestionamiento de la legitimidad de ese poder. En segundo lugar, el marcado espíritu anti hispano que caracterizó la mirada cartográfica construida sobre la ciudad y el territorio por los extranjeros. En tercer lugar, ligado al anterior, la sustitución de los antiguos símbolos del poder por una nueva fórmula ligada a un concepto nuevo de Estadonación. Esta desestabilización producida por la ausencia del rey planteó un profundo debate sobre el Estado y el poder que si bien se sostenía sobre un marcado espíritu de desespañolización (como el blanqueamiento de las iglesias protestantes del siglo XVI) de los aparatos visuales y ceremoniales que activaban la servidumbre voluntaria de los súbditos, fue más un deseo que una realidad a lo largo del siglo XIX. Estos elementos nos permiten afirmar por un lado, que las estrategias visuales del poder colonial fueron reutilizadas durante el proceso revolucionario para sacralizar los nuevos ensayos de poder político y por otro lado, que la ausencia del cuerpo del monarca no provocó la desaparición de su aparato. El proceso de independencia se caracterizó por una operación de disociación y reutilización del aparato regio. La ciudad vista desde un punto externo al territorio y la mirada extranjera anti hispana presente desde su fundación, tuvieron un impacto concreto sobre los procesos de constitución del Estado Nacional, un proceso de des-españolización y de tachadura de ese pasado, antes que iconoclasta.

EL ESTUDIO DE LA IMAGEN EN LA BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL PERIODO COLONIAL.

Los estudios referidos al período colonial en el Río de la Plata conforman una extensa bibliografía que abarca enfoques teóricos diversos en el campo de las humanidades y las ciencias sociales. Desde el terreno de la antropología, fue el enfoque y desarrollo de la antropología histórica, el que impulsó el interés por el período colonial. Si bien los primeros estudios desarrollados se enfocaban en la relación entre la población indígena y la sociedad hispano-criolla, el alcance temporal y temático fue expandiéndose desde el contacto hispano-indígena hacia los siglos XVII al XIX². Estos estudios expandieron el análisis hacia diferentes actores sociales como la iglesia, las elites criollas, el ejército, las misiones o las nuevas estructuras burocráticas de los funcionarios estatales. A su vez, incorporaron al estudio problemas de investigación referidos a la formación de identidades, los procesos de evangelización, el impacto de las reformas borbónicas o los procesos de expansión territorial. Estos trabajos permitieron comprender, por ejemplo, que la relación entre las reformas borbónicas y el proceso de independencia americana, especialmente en lo que alude al proceso de generación de un sentimiento de postergación de los criollos en los cargos políticos, eclesiásticos y militares, hacía necesario reflexionar sobre la necesidad de evaluar y comparar el impacto de dichas reformas en cada virreinato. Sin embargo, el rol de las imágenes se presenta como un objeto de estudio que no ha recibido la misma atención. Frente al extenso número de trabajos referidos a los siglos XVI-XVIII en el área rioplatense, cuando se trata de las imágenes, su número se invierte de modo significativo en relación a los estudios que abordan el siglo XIX. Esta distribución desigual se fundamenta en gran parte por la ausencia de enfoques teóricos específicos para abordar el problema de las imágenes como elementos que desempeñaron un rol central, no sólo como mediadores de complejas prácticas

2 Fundamentalmente dentro de la Sección de Etnohistoria del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires.

sociales, sino como parte esencial de lo que denominamos estrategias visuales del poder colonial.

En cuanto al período y área geográfica que ocupa este estudio, cabe destacar el renovado interés que la producción de estudios centrados en el período colonial ha estado experimentando en las últimas décadas en América Latina. En términos generales, los estudios políticos de François-Xavier Guerra, como *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* (2011); David Brading para el caso mexicano³, *Orbe indiano: de la monarquía católica a la República criolla, 1492-1867* (2003) o Antonio Annino, *Imperio, Constitución y diversidad en la América hispana* (2008), abrieron camino al estudio de las particularidades de los procesos americanos en la época colonial. Estudios como los de Tau Anzoátegui y Ana María Lorandi indagaron el modo en que las sociedades americanas respondieron en forma variada al impacto de estas transformaciones. A su vez, como señala Ana María Lorandi⁴, al descentralizarse el enfoque se han analizado centros como México y Perú pero no regiones marginales como Buenos Aires. En términos generales, los siglos XVI y XVII muestran algunas discontinuidades dentro de ese ritmo de producción mientras que los siglos XVIII y XIX han cobrado una relevancia innegable dentro de los estudios históricos. En el caso de la antropología, los estudios etnohistóricos son más abundantes en lo que respecta a los siglos XVI al XVIII. Es el caso de Ana María Lorandi⁵ con estudios políticos sobre el Tucumán colonial, *Poder Central, Poder Local: Funcionarios Borbónicos en el Tucumán Colonial: Un Estudio de Antropología Política* (2008). Sobre el siglo XVIII la cantidad es más abundante, aunque la distribución geográfica es marcadamente favorable al entorno rioplatense⁶.

Si bien los estudios destinados al área de Buenos Aires son mayoría para este período, en lo que respecta al terreno de las imágenes las relaciones se invierten. El Río de la Plata es un espacio mucho menos prolífico en términos de producción artística o fasto público en comparación con Perú, México y Bolivia, por lo que los estudios referidos a las imágenes en un sentido amplio, son escasos, quedando por fuera una gran cantidad de imágenes que no son valoradas como tales. La mayoría de los estudios coloniales podemos clasificarlos dentro del campo de la historia social y la historia económica. Dentro de esas ambiguas fronteras entre un campo y otro, los estudios han ofrecido abordajes diversos desde los estudios económicos, jurídicos⁷, de género⁸, estudios familiares y de parentesco, análisis de grupos específicos⁹, de

3 David A. Brading, «La España de los Borbones y su imperio americano», en *Historia de América Latina*, ed. Bethell, Leslie (España: Crítica, 1990), 85-126.

4 Ana María Lorandi, *Poder Central, Poder Local: Funcionarios Borbónicos en el Tucumán Colonial: Un Estudio de Antropología Política* (Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial, 2008).

5 Lorandi, *Poder Central, Poder Local*.

6 Véase por ejemplo, Bazán, Armando Raúl. “La historiografía regional argentina”. RHA, n° 96, pp. 121-172, 1983.

7 Por ejemplo, estudios como los de Bixio, Beatriz, “Políticas de Justicia criminal interétnica en Córdoba del Tucumán (siglos XVI y XVII), AEA, vol. LX:2, pp. 441-462, 2003; Cuesta Figueroa, Marta. “Protección jurídica de las clases serviles en Salta (S. XVI-XIX)”, Revista chilena de historia del derecho, n°16, 153-168, 1990; Dalla Corte, Gabriela, “Cuando los empeños personales son la regla judicial. Percepciones subjetivas y valoraciones de la justicia colonial rioplatense”, BA, n° 49, pp. 45-66, 1999.

8 Véase por ejemplo, Aguirrezabala, Marcela, “Mujeres casadas en los negocios y el comercio ultramarino entre el Río de la Plata y la Península a fines del siglo XVIII”. AEA. Vol. LVIII:1, pp. 111-113; Ayrolo, Valentina “El matrimonio como inversión. El caso de los Mandeville-Sánchez”, AEA, vol. LVI:1, 1999, pp. 147-171; Ghiradi, Mónica, “Historias íntimas de hombres y mujeres en el orden finicolonial cordobés”, CLAHR, vol. 12, pp. 373-414, 2003.

la vida cotidiana, economía rural, formas de la religiosidad y asociacionismo¹⁰ así como sobre comportamientos¹¹. En el caso de los estudios de corte económico sin duda es imposible no mencionar los trabajos de Jorge Gelman, Juan Carlos Garavaglia¹², José Carlos Chiaramonte (1979)¹³, Raúl Fradkin¹⁴ o Samule Amaral¹⁵. En los últimos años, los análisis políticos han encontrado gran impulso en trabajos que incorporan métodos y fuentes diversas, con el objetivo de focalizar los análisis desde una mirada más cercana a los estudios culturales y de las mentalidades. Es el caso de trabajos colectivos como *Lenguaje y revolución: conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850* (2008)¹⁶, y estudios ligados a los procesos de independencia como *¡El pueblo quiere saber de qué se trata!: Historia oculta de la Revolución de Mayo* (2012)¹⁷ de Noemí Goldman.

Uno de los espacios en el que las imágenes encontraron una mejor acogida, es el del estudio de la fiesta y las liturgias. Si bien el estudio de las fiestas en sí mismas no es el objetivo de este trabajo, es cierto que en ese ámbito la imagen no fue calificada solamente desde una valoración estética o artística. En una primera etapa, los estudios sobre las festividades fueron estudios de tipo folkloristas o de corte romántico. Son los trabajos de Bajtin y de Caro Baroja, los que convierten en objeto de estudio científico a la fiesta. La obra de Baroja, en sintonía con Bajtin, fue en cierto sentido un punto de partida para el establecimiento de la fiesta con un objeto de estudios más allá de lo folclórico. Para estos autores, el estudio de Baroja finaliza con el monopolio de la perspectiva folclorista y romántica sobre la fiesta y por otro lado será uno de los primeros volúmenes editados de carácter etnohistórico en España. El caso de la

9 Por ejemplo, véase Gabriel Di Meglio, *Historia de las clases populares en la Argentina: Desde 1516 hasta 1880* (Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2012).

10 Los estudios sobre la Iglesia, la religiosidad y las cofradías en el área de Buenos Aires se ha incrementado en las últimas décadas con trabajos ahora ya clásicos como los de Di Stefano, Roberto. “Entre Dios y el Cesar: el clero secular rioplatense de las reformas borbónicas a la Revolución de independencia”, LARR, vol. 35:2, pp. 130-159, 2000; Fraschina, Alicia, “La dote canónica en el Buenos Aires tardo-colonial: monasterios Santa Catalina de Siena y Nuestra Señora del Pilar, 1745-1810”, CLAHR, vol. 9:1, pp. 67-102, 2000; María Elena Barral, *De Sotanas Por la Pampa: Religión y Sociedad en el Buenos Aires Rural Tardocolonial* (Prometeo Libros Editorial, 2007); Para otras áreas como la de Córdoba, véase el interesante estudio de Alejandra Bustos Posse, *Piedad y Muerte en Córdoba (Siglos XVI y XVII)* (EDUCC, 2005).

11 Hilda Raquel Zapico, «Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales», en *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires: (S. XVII-XIX)*, ed. Zapico (EdiUNS, 2006), 97-168.

12 Por ejemplo, Garavaglia, Juan Carlos. “El ritmo de la extracción de metálico desde el Río de la Plata (1779-1783)”, RI. Vol. XXXVI: 143-4, pp. 247-269, 1976; “El mercado interno colonial y la yerba mate (siglos XVI-XIX)”, Nova Americana, n° 4, pp. 163-210, 1981; “Un siglo de estancias en la campaña de Buenos Aires: 1751 a 1853”. HAHR, vol. 79:4, pp.703-734, 1999, Juan Carlos Garavaglia y Juan Marchena Fernández, *América Latina de los orígenes a la Independencia* (Editorial Crítica, 2005).

13 Chiaramonte, José Carlos. “Coacción extraeconómica y relaciones de producción en el Río de la Plata durante la primera mitad del siglo XIX: el caso de la provincia de Corrientes”, Nova Americana, n°2, pp. 237-262, 1979.

14 Véase por ejemplo, Fradkin, Raúl. “La campaña de Buenos Aires: los arrendatarios a mediados del siglo XVIII”, CLHAIR, vol.7:3, pp. 265-291, 1998.

15 Por ejemplo, véase Amaral, Samuel, “Rural production and labour in late colonial Buenos Aires”, JLAS, vol. 19:2, pp. 235-278, 1987; “Comercio libre y economías regionales. San Juan y Mendoza, 1780-1820”, JGSWGL, n°27, pp. 1-67, 1990; “Diezmos y producción agraria: Buenos Aires, 1750-1800”, Revista de Historia Económica, año 8:3, pp.619-647, 1990.

16 Noemí Goldman, ed., *Lenguaje y revolución: conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850* (Prometeo Libros Editorial, 2008).

17 Noemí Goldman, *¡El pueblo quiere saber de qué se trata!: Historia oculta de la Revolución de Mayo* (Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2012).

América colonial también cobran impulso en la antropología tanto española como americana, en especial en lo que se refiere a la relación entre la fiesta y los modos de religiosidad considerados populares. Expresión popular, cohesión social o elemento de activación de identidades son algunos de los elementos claves en este tipo de abordajes. En muchas ocasiones, la perspectiva sociológica sobre los procesos de secularización e independencias en América ha reducido la experiencia de la fiesta y de las imágenes a un simple disputa de sustitución, donde el orden visual se supedita a los derroteros discursivos o encuentra poco interés. La lenta pero progresiva institucionalización de la antropología fue produciendo de a poco cada vez mas literatura sobre el tema¹⁸. Estos primeros aportes abrieron paso a nuevos estudios de corte menos descriptivo, surgidos en los años 80, orientados a la comprensión de la experiencia festiva como momento de cohesión social y de integración. A partir de los años setenta, la bibliografía sobre las fiestas comienza a incorporar estudios locales y perspectivas teóricas desde la antropología simbólica, de las que la publicación colectiva de 1982, *Tiempo de fiesta*¹⁹, es ejemplo. Se inauguran de allí en más una serie de reuniones científicas de especialistas sobre la temática festiva, articulando perspectivas de la historia, la sociología y la antropología.

La década de los años ochenta consolida y legitima los estudios sobre las expresiones festivas, extendiendo su alcance y caracterizando buena parte de la producción de la antropología iberoamericana. A partir de allí se han diversificado los puntos de vista de análisis desde perspectivas interdisciplinarias²⁰ y se reconsideran conceptos clave así como fuentes y métodos de estudio. De los estudios limitados al entorno festivo rural se llega al espacio urbano. La fiesta moderna incorpora así nuevos métodos y enfoques así como la expansión de su objeto de estudio. La fiesta presenta hoy una gran gama de abordajes y métodos de análisis. Por un lado aquellos estudios focalizados en la experiencia festiva y la religiosidad. La fiesta como experiencia no fue solamente objeto de estudio por sus elementos devocionales o rituales sino también en tanto vehículo de propaganda política de las monarquías europeas. Fue sin duda el trabajo de José Antonio Maravall²¹ el que dio un nuevo impulso para considerar a la fiesta como un medio para “mover voluntades”. La monarquía española se estructuraba a partir del funcionamiento de las Cortes, entendidas como una organización política, tanto administrativa como social, conformada por la Casa Real, los Consejos, los Tribunales y los cortesanos. Para algunos autores, la monarquía española debe ser definida como una “monarquía de las cortes”²², cortes que incluían tanto los dominios europeos como los americanos²³.

18 El caso de Andalucía es especial, ya que es un terreno pionero de estudios sobre la fiesta. Para un estado de la cuestión sobre el tema véase Rodríguez Becerra (1998), “Les aportacions de l'antropologia a l'estudi de la festa i la religión. El cas d'Andalusia”, *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 13, pp. 28-41.

19 Véase. AAVV, *Tiempo de fiesta; ensayos antropológicos sobre las fiestas en España*, Tres, Catorce, Diecisiete, España, 1982.

20 A partir de los años 80 las publicaciones sobre el tema se multiplican. Los análisis comenzaran a interesarse en temáticas variadas que van desde la sociabilidad, el asociacionismo, las peregrinaciones, las romerías y otras manifestaciones del catolicismo popular.

21 Un trabajo clásico es el de José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Editorial Ariel, 2012).

22 Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, «La corte: un espacio abierto para la historia social», en *La Historia Social en España. Actualidad y perspectivas.*, Actas del Primer Congreso de la Asociación de Historia Social (Zaragoza, 1991), 247-60.

23 Un estudio clásico es el de Norbert Elias, en el que sugiere cómo, sólo dentro del grupo de la corte, los miembros encuentran y afirman su identidad personal. Norbert Elias, *La Sociedad Cortesana* (USA: Fondo De Cultura Económica USA, 2012).

La vida en las ciudades de los siglos XVII y XVIII en España y América está fuertemente marcada por la fiesta en el escenario de las ciudades. Estudios extensos y detallados como los de María Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622): Estudio y documentos (1993)*, nos acercan a la comprensión de los modos en que la relación entre las cortes y el aparato festivo se traduce en un fenómeno cultural sintético que exhibe un programa de ideas a través de la articulación de diferentes lenguajes y dimensiones de sentido como la discursiva, la estética, la visual, etc. Tanto el arte como la emblemática, la arquitectura y el teatro se convierten en elementos clave de comprensión de este fenómeno. Por ejemplo, es el caso de los estudios sobre la arquitectura y la ciudad durante este período de Antonio Bonet, *Fiesta, poder y arquitectura (2007)*, la música²⁴. La fiesta colonial ha sido objeto de estudios de corte variado, desde los más descriptivos en tanto a su organización hasta aquellos que las consideran espacios de negociación política y de cohesión social. Muchos trabajos se han orientado a la comprensión de las aparentes reglas sociales que se expresan en los ceremoniales y se encarnan en las prácticas de los sujetos orientándolas. En ese sentido, encontramos estudios en los que la fiesta es entendida como un conjunto de reglas de juego propias, determinadas por ciertos capitales (económicos, culturales, sociales). Implica relaciones de fuerza y lucha entre los grupos que puso en juego las estrategias de los grupos en función de sus capitales. La fiesta es en ese sentido, un microcosmos social, fruto de un proceso histórico de diferenciación de acuerdo a tipos particulares de legitimación y poder. Por otro lado, la fiesta ha sido objeto de estudio en tanto organizadora del tiempo social, aspecto que da cuenta también de las transformaciones de la modernidad sobre sus propias lógicas y funcionamientos, así como pervivencias. Es así como trabajos como los de Francisco Cruces²⁵ sobre las fiestas en Madrid permite destacar las nuevas lógicas sociales producidas por las propias transformaciones del sujeto celebrante y pone en discusión conceptos como comunidad, tradición o ritual. Otros elementos han sido introducidos dentro de estos enfoques, incorporando el arte y el teatro. Si bien este último aspecto se encuentra específicamente en el ámbito de estudio de las fiestas barrocas, tanto españolas como americanas. En el terreno de la antropología, se plantearon en conexión directa con los conceptos de drama y performance colectiva. Investigadores como Pablo Ortemberg²⁶ han abordado la fiesta desde una perspectiva antropológica prestando atención a sus cariz ritual y cuestionando ciertos lugares comunes en sus abordajes más tradicionales. Sus trabajos sobre las entradas de virreyes en Lima son sin duda un aporte a la renovación del estudio de la fiesta desde la mirada antropológica. Desde el terreno de la historia, Juan Carlos Garavaglia²⁷ ha indagado sobre las fiestas durante el período de la independencia²⁸ así como María Lia Munilla Lacasa²⁹. El balance bibliográfico para el estudio de las imágenes no solo indica una

24 Andrea Bombi, *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Universitat de València, 2011).

25 Cruces, Francisco. Les festes a Madrid (1977-1993), en: Forum Barcelona Tradició, Vol. I: Festa i ciutat, Tarragona: El médol, pp. 23-50. Sobre la redefinición conceptual del ritual y la fiesta puede consultarse Cruces, F. "Notas sobre la problemática del concepto de ritual en el estudio de las sociedades contemporáneas", en: Rodríguez Becerra, S. (coord.), *Religión y cultura*. Sevilla, Junta de Andalucía, Fundación Machado, vol. 1, pp. 513-528.

26 Véase por ejemplo su trabajo Ortemberg, *Rituales del poder en Lima (1752-1828). De la monarquía a la república*, Fondo Editorial, UCP, 2014.

27 Juan Carlos Garavaglia, «Buenos Aires y salta en rito cívico: la revolución y las fiestas mayas», *Andes*, n.º 13 (2002): 0.

28 Juan Carlos Garavaglia, «A la nación por la fiesta: las Fiestas Mayas en el origen de la nación en el Plata», *Revista de Historia Bonaerense* 36 (2004): 2-14.

29 Especialmente en trabajos como en trabajos como "Fiesta, arte y política: una aproximación historiográfica al estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires", *Educación en Ciencias Sociales*, Vol 1, número 2, 1999 y "Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas y populares en Buenos Aires, 1820-1840", Instituto de

menor frecuencia para aquellos que emprenden estudios relacionados con las imágenes sino que en general se limitan al estudio del arte y la práctica artística, el análisis iconográfico o el estudio de las fiestas y la religiosidad.

En el terreno de la antropología, tanto la antropología histórica como los estudios de corte etnohistórico, se han ocupado de diversas temáticas en las que la imagen no ha encontrado un lugar de interés destacado sino secundario, como es el caso de la fiesta y la religiosidad. Uno de los primeros aportes fueron los trabajos que fusionaron una perspectiva antropológica con los estudios históricos, abordando los hábitos y actitudes desde una perspectiva etnográfica, ha sido el de la escuela medievalista francesa, en especial trabajos pioneros como *Una Historia del cuerpo en la Edad Media*, de Jacques Le Goff. Estos análisis en cierto modo contemplaban la presencia de las imágenes más allá que como representaciones y ejemplificaciones de un período en específico. Los estudios histórico-antropológicos han abierto a la comprensión de la historia material y de las mentalidades desde perspectivas heredadas de los métodos etnográficos, evitando que la palabra y la escritura sean las únicas protagonistas como sistemas de explicación. Esta perspectiva, como señalan Le Goff y Nora, nos permite acceder a los sentidos de lo cotidiano, de las mentalidades, al estudio del hombre en la sociedad, no sólo desde el punto de las ideas sino también de las instituciones y las técnicas³⁰. Es imposible no mencionar y partir de las dos obras clave que inauguran el estudio de las representaciones y liturgias del poder en la Edad Media referidos a la monarquía. Por un lado la gran obra de Marc Bloch *Los reyes taumaturgos* (1924)³¹ y la de Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del Rey* (1957)³². Estas dos obras abrieron la puerta al estudio de los fundamentos del poder y se convirtieron sin duda, en una lectura necesaria para enmarcar la comprensión de la imagen del rey más allá del arte. La importancia de la obra de Kantorowicz radica en que dibujó un escenario de actuación completamente nuevo y revolucionario en el campo de la historia política y jurídica. A pesar de ceñirse, en principio, a una disciplina cerrada y tratarse de un campo de estudio limitado (la monarquía inglesa de época medieval, con algunas alusiones a otras monarquías), sin embargo, el ámbito de influencia pronto desbordó sus propósitos iniciales abriendo perspectivas hasta la fecha muy poco trabajadas. En la estela de esta corriente revisionista, aunque desde otros planteamientos, Louis Marin publicó en 1975 su obra *Le portrait du roi*, aportando también una mirada nueva a un tema largamente estudiado. Desde un recorrido afín a la filosofía, aborda un estudio verdaderamente original de la imagen del rey en el que introduce un elemento nuevo: el concepto de “presencia”. Marin no duda al atribuir a los retratos reales una connotación de “presencia real”, la cual justificaría los singulares usos “humanizados” a los que eran sometidas estas imágenes. Para pensar el caso específico de la imagen del rey dentro de la monarquía española, es necesario señalar que las obras fundacionales de Bloch y Kantorowicz se focalizaban en el estudio de Francia e Inglaterra. Como señala Rucquoi, de allí en adelante, los estudios referidos a las formas y representaciones del poder en Francia e Inglaterra se convirtieron en las únicas formas posibles y concebibles del poder en la Edad Media.³³ Pero la monarquía en la Península Ibérica presenta algunos elementos que la diferencian de las de Europa del norte y que serán abordados en este estudio. Esas particularidades han sido

Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, Universidad de Buenos Aires, 1993.

30 Le Goff, Jacques y Nora, Pierre. *Hacer la Historia I*(Barcelona, Laia, 1978,) p.9.

31 Marc Léopold Benjamin Bloch, *Los reyes taumaturgos: estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra* (Fondo de Cultura Económica, 2006).

32 Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval* (Ediciones AKAL, 2012).

33 Adeline Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España», *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* XIII, n.º 51 (1992): 71.

interrogadas en España por investigadores que han ofrecido una mirada renovadora. Son sin duda ineludibles los trabajos de Víctor Mínguez Cornelles y a Fernando Rodríguez de la Flor. Mínguez Cornelles, que en el marco del grupo de investigación *Potestas* (Universidad Jaime I de Castellón) viene realizando numerosas investigaciones de la imagen monárquica entre las que podemos destacar *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (1995) y los trabajos de Inmaculada Moya, *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España* (2003) para el caso Americano. A su vez, es imposible no mencionar los aportes de Víctor Stoichita referidos al análisis de la imagen sacralizada del retrato regio en España en el período barroco. Rodríguez de la Flor, por su parte, es quizá uno de los autores contemporáneos más originales e inspiradores, en el ámbito de habla hispana, y de entre sus obras podemos destacar *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco* (2009) donde trabaja determinados aspectos de la imagen real mediante una metodología arqueológica.

La historia del arte ha sido sin lugar a dudas el ámbito de mayor desarrollo de los estudios sobre la imagen en el periodo colonial. Desde los más clásicos hasta los más renovadores, como es el caso de Víctor Mínguez y el estudio de las imágenes de los reyes en la América colonial y Española así como de la emblemática³⁴, Víctor Stoichita³⁵, Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario* (1991) o Fernando Rodríguez de la Flor, con trabajos dedicados al estudio de la fiesta barroca hispana, *Política y fiesta en el Barroco* (1999), *Barroco: Representación e Ideología en el Mundo Hispánico, 1580-1680* (2002) así como de los dispositivos visuales, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco* (2009). Para el ámbito local, los aportes han sido numerosos y variados, desde los más clásicos como *Relaciones artísticas entre España y América* (1990); hasta los ineludibles estudios de Héctor Schenone a través de trabajos como *Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires* (2006), *Iconografía del arte colonial: Los santos*³⁶, *El arte después de la conquista, siglos XVII y XVIII: Obras provenientes de templos de Buenos Aires, instituciones religiosas y civiles, museos y colecciones particulares* (1964) también junto a Adolfo Luis Ribera, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata* (1948) hasta las miradas más renovadas en los aportes de José Emilio Burucúa, como *Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur*, en *Inventando la Nación: Iberoamérica Siglo XIX* (2003), los volúmenes editados de *Arte, sociedad y política: Nueva Historia Argentina* (2014) junto a Gabriela Siracusano, Laura Malosetti Costa y Andrea Jáuregui; el novedoso abordaje y enfoque de *El poder de los colores*, de Gabriela Siracusano incorporando perspectivas interdisciplinarias que combinan arte, antropología y química, *Religión, arte y civilización europea en América del sur (1770-1920). El caso del Río de la Plata* (2000). Ricardo González, *Imágenes de la Ciudad Capital: arte en Buenos Aires en el siglo XVIII* (1998). El campo de la historia del arte ha sido sin duda el que en las últimas décadas se ha sumergido en nuevas propuestas para posicionar a las imágenes en nuevo lugar y con un nuevo papel dentro de las sociedades coloniales. Eso nos lleva a comprender un largo proceso dentro del propio campo de estudio de las disciplinas en las que la imagen ha sido fragmentario o completamente abordada como un objeto posible.

34 Víctor Mínguez, «La emblemática novohispana», en *Las Dimensiones Del Arte Emblemático*, ed. Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (México: El Colegio de Michoacán A.C., 2002), 141-66.

35 Víctor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996)

36 Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos* (Fundación Tarea, 1998).

LA IMAGEN COMO OBJETO DE ESTUDIO DE LA ANTROPOLOGÍA.

La imagen como objeto de estudio, pero también como metodología de investigación en el campo de la antropología, se remonta al nacimiento mismo de la disciplina. Desde la aparición del cinematógrafo, las/os antropólogas/os han hecho uso de la imagen como forma de indagación y reflexión. Los comienzos del siglo XX fueron un contexto de innovación tecnológica que muchas antropólogas y antropólogos utilizaron para combinar palabras, imágenes, sonidos y películas. La antropología visual transformó estas innovaciones tecnológicas en métodos de investigación y representación frente a las vías tradicionales de la palabra. La experiencia de Alfred Cort Haddon en 1898 en la expedición Torres Strait Island's people, incluía equipo para tomar fotografías y filmar. La expedición de Torres Straits, produjo una gran cantidad de imágenes y datos referidos a la visión como centro de la indagación sobre el Otro. En ese sentido, Novaes señala que la imagen fue central en ese proyecto, siendo parte sustancial e inseparable de la investigación científica y del método³⁷. Lo que se destaca de estas primeras experiencias es el valor puesto en lo visual como método de investigación. Malinowski tuvo gran interés por el uso de la imagen, tomando más de 1100 fotografías en terreno rechazando los principios de la antropometría dominantes en la fotografía decimonónica³⁸. El trabajo de Malinowski está plagado de una experiencia de campo que busca crear una imagen del otro, a través de una escritura que podemos definir como visual³⁹. También Franz Boas⁴⁰ así como Baldwin Spencer⁴¹ y más tarde Margaret Mead⁴², realizaron trabajos de campo utilizando las nuevas tecnologías como parte de la observación participante, en la que también la imagen implicaba la puesta en primer plano de la experiencia sensorial por sobre la palabra. Si bien después de las primeras experiencias a comienzos del siglo, la utilización de la imagen continuó siendo un medio de reflexión teórica y de producción, la antropología dominante siguió siendo una disciplina dominada por la

37 Novaes, Silvia. 2010. "Images and social Sciences: The trajectory of a Difficult Relationship", *Visual Anthropology*, p. 280.

38 Como señala Antonello Ricci respecto de la experiencia de Malinowski utilizando la cámara fotográfica, "Appare sufficientemente chiaro come l'applicazione della ripesa fotografica sia andata di pari passo con l'elaborazione del método e con la riflessione teorica sulla pratica etnografica: l'idea e la pratica dell'osservazione partecipante sono sembrate passare attraverso l'obiettivo della sua fotocamera". Ricci, Antonello. 2004. "L'occhio di Malinowski", En: Malinowski e la fotografia, Roma: Aracne, pp.11.

39 Anna Grimshaw, *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology* (Cambridge University Press, 2001), 59.

40 Un enfoque desde la antropología visual lo ofrece Jay Ruby, «Franz Boas and the early camera», *Kinesics Report*, 1980.

41 En 1894, Spencer fue nombrado biólogo y fotógrafo de la Horn Expedition, la primera expedición científica a Australia Central. En 1901, él y Frank Gillen partieron de Oodnadatta a Borroloola y tomaron la asombrosa cantidad de 500 fotografías en placa de vidrio, 3 mil pies de película en movimiento y grabaciones de canciones aborígenes en un fonógrafo de cilindro de cera. La colección de fotografías de Spencer fue publicada en Baldwin Spencer, *The Photographs of Baldwin Spencer* (Miegunyah Press, 2007).

42 Sobre los trabajos de Mead la referencia clásica es Margaret Mead, *The Study of Visual Culture* (Berghahn Books, Incorporated, 2001). Sobre el trabajo junto a Bateson, *Bateson & Mead e La Fotografia* (Aracne, 2006).

palabra⁴³, mientras que la antropología visual experimentó un nuevo impulso con los trabajos de Jean Rouch a partir de los años 50⁴⁴.

Cuando las imágenes fueron abordadas como objeto de estudio, la antropología recurrió a los conceptos de arte y estética. Se limitó la imagen al terreno del arte y del arte se buscó desentrañar criterios universales estéticos, acuñando, por ejemplo, el concepto de arte primitivo. Edward Tylor fue uno de los primeros en utilizarlo, en tanto permitía comprender la condición mental de los salvajes en relación con la del hombre blanco⁴⁵. Por su parte, en el trabajo de Alfred Haddon (1895), se planteaba el estudio del arte primitivo como una infancia del arte⁴⁶. También Franz Boas adoptó el concepto de arte primitivo en el famoso estudio que publicó en 1927⁴⁷. La perspectiva evolucionista trasladó la idea de sociedad primitiva a la prehistoria, a partir de la suposición de que las sociedades consideradas primitivas en ese momento, podían ser proyectadas como ejemplos etnográficos al período prehistórico. Como señala Palacio Perez, la diversidad de ideas sobre la prehistoria en el último tercio del siglo XIX, generó una gran variedad de discursos sobre el arte paleolítico, unificados en cierto modo bajo la categoría occidental del arte⁴⁸. Ese escenario de intenso debate, encendido por los hallazgos de Lartet y Christy en 1864 de huesos grabados con figuraciones animales y antropomorfos en Francia, abrió camino a una gran variedad de perspectivas que iban desde la idea de la experiencia estética como goce a la del fenómeno biológico. La incorporación de nuevas ideas, no solo ligadas al concepto moderno de arte sino a la existencia de una religión primitiva, derivó en interpretaciones mágico-religiosas, fundamentalmente a través de los trabajos de Salomon Reinach⁴⁹ (1908) e ideas asociadas a conceptos como el de animismo en Tylor (1866), totemismo (McLennan, 1869)⁵⁰ o magia (Frazer, 1890)⁵¹. De allí en más, la antropología abordó este concepto focalizándose en el análisis de técnicas y materiales, partiendo del concepto de estilo y su evolución. El trabajo clásico de Henri Breuil proponía en ese sentido una visualización por períodos evolutivos del arte prehistórico, en los que era posible observar el paso desde expresiones “muy rígidas” o “mal proporcionadas” sin atención a los detalles anatómicos o “degradadas” hacia composiciones con perspectiva y detalle como evidencia de la evolución técnica⁵². Esta idea de ciclos y períodos responde a una historia general de la teoría representacional predominante en el arte desde el

43 Mead, Margaret. 1979. *Anthropologie visuelle dans une discipline verbale*. In: *Pour une anthropologie visuelle*, France, C. (org). Paris, Mouton.

44 El estudio de la obra de Rouch en Paul Stoller, «Jean Rouch and the power of the between», en *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, ed. William Rothman (New York: SUNY Press, 2009), pp. 125-38, ofrece los principales aportes metodológicos sobre la antropología compartida de Rouch y el trabajo de campo.

45 Particularmente en el trabajo Tylor, E.B. 1866. *The religion of savages*. *The Fortnightly Review* 6: 71–86.

46 Nos referimos al trabajo de Alfred Haddon, *Evolution in Art: As Illustrated by the Life-histories of Designs (Lightning Source Incorporated, 2006)*.

47 Franz Boas, *El arte primitivo* (Fondo de Cultura Económica, 1947 [1927]).

48 Palacio Perez, Eduardo.(2017) *El arte paleolítico*. Historia de una idea, Ediciones Nadir, Santander, p. 35.

49 Véase Reinach Salomon. (1908) *Cultes, mythes et religions*, Paris Leroux.

50 En particular, McLennan, J.M. 1869. “The worship of animals and plants”. *The Fortnightly Review* 7: 194–216.

51 Hacemos referencia al clásico trabajo de Frazer, J.G. 1890. *The Golden Bough: a study in magic and religion*. Oxford: Oxford University Press.

52 En particular, en el trabajo de Breuil de 1935, “L’évolution de l’Art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France”. *Compte rendu de la onzième session du Congrès Préhistorique de France* (1934), 1, pp. 102-118.

Renacimiento hasta la segunda mitad del siglo XX⁵³. La distinción entre obras de arte y objetos o imágenes populares o primitivas, permitió ligar a éstas últimas a prácticas supersticiosas, salvajes o inferiores y relegarlas a objetos o documentos secundarios. La incorporación de conceptos y conductas como la magia, el animismo y las formas del pensamiento primitivo, aportaron parámetros para la clasificación de objetos, imágenes y prácticas religiosas o mágicas en oposición a estéticas y artísticas occidentales. El concepto de arte primitivo se convirtió en un modelo que se consolidó a comienzos del siglo XX, momento en el que el campo artístico comenzaba a interesarse por este tipo de manifestaciones. Esta empatía primitivista, como plantea Severi, se reflejó en la recepción y fascinación por objetos africanos, asiáticos o de Oceanía, a través de los cuales los artistas hablaban de reencontrar la intensidad emotiva y buscar la esencia de las imágenes liberadas de cualquier referencia a lo real⁵⁴.

Aunque a finales del siglo XIX, el estudio del origen del arte opuso por un lado a los defensores de un origen realista y a los defensores de un origen abstracto y decorativo, autores como Robert Vischer (1873) sostenían que un objeto percibido siempre se convierte en un objeto imaginado, una apariencia. Esta intensificación de la imagen la une íntimamente al observador y la enriquece con una cadena de connotaciones mentales que, ausentes de la imagen externa, pueden convertirse en parte esencial de la misma⁵⁵. Para Vischer, este proceso no solo caracteriza lo que llamamos arte, sino el proceso de empatía [*Einfühlung*] que es de carácter general y precede a cualquier percepción de formas, una especie de característica física de todo ser humano. El uso estético de las imágenes involucra una implicación empática que se concreta a través de una serie de reacciones físicas en el cuerpo. Estos enfoques planteaban la posibilidad de estudiar un pensamiento visual en el ser humano, antes que la interpretación del arte europeo e influyeron en teóricos como Aby Warburg, para quienes la representación mental asociada con una impresión material puede ir mucho más allá de lo que está contenido en la imagen. Estas ideas han dado un papel central al cuerpo, recuperado con gran interés en el campo de la neurociencia, principalmente en los trabajos de Vittorio Gallese⁵⁶, los trabajos de Giacomo Rizzolatti y Craighero⁵⁷ y Damasio⁵⁸, la arqueología cognitiva en los trabajos de Colin Renfrew⁵⁹ o en la Historia del arte, en autores como David Freedberg⁶⁰, Andrea Pinotti⁶¹ o James Elkins⁶².

53 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz Editores, 2007).

54 Severi, Carlo. (2018) *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, Piccola Biblioteca Einaudi, p.8.

55 Severi, 2010, p. 26.

56 Cfr. Gallese, Vittorio. (2017). *Visions of the Body: Embodied Simulation and Aesthetic Experience*. Duke University Humanities Futures; Gallese, Vittorio. (2012). "Aby Warburg and the dialogue among aesthetics, biology and physiology". Ph.2.; Gallese, Vittorio, y Michele Guerra. (2015). *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore; Gallese, Vittorio. (2002) *Mirror Neurons and the Evolution of Brain and Language*, John Benjamins Publishing Company.

57 En especial véase Rizzolatti G; Craighero L. (2004). "The mirror neuron system". *Annu. Rev. Neurosci.* 27, pp.169-192.

58 Entre los trabajos de este autor, véase Damasio A. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. Grosset/Putnam.

59 Entre la extensa bibliografía de este autor, véase en especial Renfrew, C. (1993). "Cognitive Archaeology: Some Thoughts on the Archaeological Thought". *Cambridge Archaeological Journal*, 3 (2), 248-50; Renfrew, Colin, Firth, Chris, Lambros, Malafouris (comp). *The Sapien Mind. Archaeology meets Neuroscience*, *Philosophical Transactions of The Royal Society*, Vol. 363, N°1499, pp. 1933-2061.

60 D. Freedberg, «Empatía, movimiento y emoción», en *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)* (España: Shangrila, 2014), 159-210.

La influencia desde el terreno del arte fue clave para la elaboración de una mirada basada en conceptos como el de estilo, si tenemos en cuenta que hasta bien entrados los años ochenta, la historia del arte estuvo determinada por dos grandes corrientes metodológicas o escuelas: el formalismo y la iconografía e iconología. El formalismo, cuyo representante es Heinrich Wölfflin (1864-1945), explicaba que el contenido de la obra de arte estaba básicamente implícito en la forma. Factores como el significado, el artista, el contexto, etc., quedaban supeditados a la realidad de las formas visibles. En obras como *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (1915), Wölfflin tratará de trazar una historia de los estilos que no se atenga a los artistas y sus biografías; como decía él, “una historia del arte sin nombres”.⁶³ De aquí nacerán las posteriores escuelas formalistas francesas de Henri Focillon o las italianas de Croce o Venturi, que tanta influencia tendrán en el devenir futuro de la historia del arte.⁶⁴ Por su parte, la escuela iconológica entendía que el contenido de la obra, su importancia, radicaba en el significado que se encuentra implícito, el cual puede ser descifrado gracias a las herramientas que esta metodología propone. Aunque la iconografía no tiene unos orígenes claros, autores como Emile Mâle son referentes clásicos de esta corriente⁶⁵. La iconografía se basa en el estudio del significado de la obra de arte, atendiendo a los elementos visuales que la componen. Para ello, se basa en una metodología comparativa que toma como base las fuentes escritas y visuales. De este modo, mediante la comparación con otras obras y la justificación en textos de la época, se deducen los significados de las escenas o composiciones representadas. No será sino hasta la conformación del *Warburg Institute* cuando esta línea cobre fuerza renovada.

En 1872 el libro de Charles Darwin, *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* presentaba un detallado estudio ilustrado a través de fotografías sobre el universo gestual humano. La influencia de la teoría de Darwin entre las disciplinas sociales es suficientemente conocida, aunque este libro haya sido curiosamente olvidado y descuidado. El interés por las emociones y su expresión corporal fue también un tema de estudio de los artistas, un lugar recurrente en bocetos y dibujos. Desde la Historia del arte, poco tiempo después de publicado el libro, en Alemania y Austria comenzó a delinearse un campo nuevo de estudio. Aunque los aportes de la teoría del arte y la psicología alemana de fines del siglo XIX sobre la imagen y las emociones, fueron ignorados por la historia del arte clásica. La emoción fue considerada una temática demasiado ambigua y difusa como para ser abordada desde los parámetros del formalismo o el clasicismo. La relación entre el aspecto formal de una obra y los efectos psíquicos, las respuestas emotivas y físicas no fue asumido como un tema legítimo del campo del arte. Paralelamente, estos aportes olvidados y descartados influenciaron los trabajos que se gestaron en las primeras tres décadas del siglo XX en Alemania y en Austria. Estas ideas, cobraron forma e impulso en los escritos de Aby Warburg, Walter Benjamin, George Simmel, entre otros. En las notas referidas a su visita en 1895 a los indios pueblo, Aby Warburg expresaba su cansancio respecto de una “una historia del arte

61 Cfr. Pinotti, A. (2007), “Du Bos. L’empatia e i neuroni specchio”. En: Jean-Baptiste Du Bos e l’Estetica dello Spettatore (Russo, L., ed.), Centro Internazionale Studi Estetici, pp. 203–212.

62 James Elkins, *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis* (Stanford University Press, 1999).

63 Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (Espasa-Calpe, 1936).

64 Cfr. Udo Kultermann, *Historia de la Historia del arte* (Madrid: Ediciones AKAL, 1996), 228-252.; Los trabajos clásico de Focillon, en especial, Henri Focillon, *La vida de las formas: y Elogio de la mano* (Xarait, 1983).. Una aproximación crítica a los métodos formalistas en el campo de la historia del arte, véase Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad* (España: Ediciones AKAL, 2004).

65 Nos referimos en especial, en el contexto de esta investigación, al trabajo pionero de 1932, Emile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma: Estudios sobre la iconografía del final del s. XVI y de los ss. XVII y XVIII* (España: Encuentro, 2002).

estetizante” que se basaba en tratamientos formales que no daban cuenta de la imagen⁶⁶. La biblioteca que tanto se preocupó en alimentar, tenía un objetivo claro, ser “una colección de documentos que se refieren a la psicología de la expresión humana”⁶⁷. Para Warburg, la historia del arte había limitado su mirada dejando de lado lo que era para él central, una “psicología histórica de la expresión humana”.

A fines de los años 80, David Freedberg⁶⁸ planteó nuevamente la pregunta por las conductas y las reacciones de los espectadores de arte ante una obra. Ante éstas se podía clasificar una gran variedad de respuestas tanto emocionales como físicas que parecían ser recurrentes a lo largo de la historia. En ese entonces, el trabajo de Freedberg se orientaba a las respuestas emocionales a las imágenes en tanto síntomas antes que a la relación entre cómo se ven las imágenes y las respuestas que provocan. En sus últimos trabajos ha comenzado a evaluar el potencial de un análisis formal en relación a cómo se ven los objetos y cómo responden las personas a ellos⁶⁹. La relación entre las configuraciones visuales y las emociones dista de ser un tema resuelto. Las aproximaciones son realmente diversas y la larga lista de clasificaciones propuestas a lo largo de la historia configuran las coordenadas de un debate que aun no se da por clausurado. Los actuales estudios desde los aportes de las neurociencias han reabierto la pregunta por la conexión entre emoción e imagen. Desde la historia del arte, trabajos como los de James Elkins han comenzado a indagar sobre este aspecto, permitiendo entrever diferencias entre las pinturas y las esculturas en su modo de producir emociones y respuestas, algo que sin duda está ligado a la relación entre la visión y el tacto⁷⁰. En el concepto de *Pathosformel* de Warburg estos elementos también son un tema en común, puesto que es un concepto que busca comprender de qué modo se compromete el cuerpo con las imágenes y como responde emocionalmente ante ellas. Warburg y otros teóricos como Vischer, Lotze y más tarde Maurice Merleau-Ponty, exploraron la idea de que la sensación de implicación física en una imagen provocaba tanto una sensación que tendía a imitar el movimiento como la generación o acentuación de respuestas emotivas en los espectadores.

En los años 80 surgieron en el contexto principalmente de la disciplina de la historia del arte, unas reacciones críticas a la tradicional adscripción disciplinar que tenía sus bases, entre otras, en la famosa conferencia de Erwin Panofsky *La historia del arte como disciplina humanística* (1955)⁷¹. A mediados de la década de los noventa, W. J. T. Mitchell y Gottfried Boehm, cada uno de forma independiente, publicaron sus reflexiones sobre lo que llamarían, respectivamente el giro pictorial [*pictorial turn*] y giro icónico [*Iconsiche Wendung*]⁷². En *Was ist ein Bild?* (1994), una compilación de artículos editada por Gottfried Boehm, se resumía este proyecto de una ciencia de la imagen cuyo objetivo era abrir el espacio para un

66 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz Editores, 2007), 65.

67 Giorgio Agamben, «Aby Warburg y la ciencia sin nombre», en *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Anagrama, 2007), 162.

68 Cfr. David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Catedra, 2009). Para una revisión hecha por el autor sobre sus publicaciones iniciales, David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y Psicología de la violencia contra las imágenes*, (Virotia Gasteiz-Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017).

69 Por ejemplo, en Freedberg, «Empatía, movimiento y emoción».

70 James Elkins, *Pictures and Tears: How a painting can make you cry o Pictures of the Body*, (Routledge, 2014).

71 Emily J. Levine, *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School* (Chicago: University of Chicago Press, 2013).

72 De modo simultáneo Mitchell y Bohem publicaron Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (München: W. Fink, 1994).

diálogo académico en torno a la imagen, la búsqueda de una reflexión metodológica que originó el giro icónico, el paso del texto a la imagen como paradigma de las humanidades. Las imágenes no eran un nuevo tema, puesto que habían sido objeto de las reflexiones filosóficas desde la Antigüedad, pero con autores como Heidegger o Nietzsche, Husserl, Wittgenstein o Freud la pretensión y seguridad del conocimiento de la filosofía se había resquebrajado y con ello el lugar de las imágenes. Si algo queda en evidencia a partir de los aportes de los estudios de la imagen en los últimos treinta años, es que la imagen es un concepto que no puede ser reducido a la simple existencia de los postulados de la semiótica. De este modo se daba inicio a la llamada *Bildwissenschaft* [ciencia de la imagen] y a los llamados *Visual Studies* [estudios visuales] anglosajones. No son corrientes paralelas, ni comparten un bagaje o pasado común; simplemente coincidieron en el tiempo en una preocupación por la imagen que, por otra parte, contaba ya con unos importantes antecedentes. Tanto el giro icónico como los estudios visuales, divergen en sus postulados pero coinciden en un punto sintomático en referencia a las nuevas formas de comprender la imagen dentro del campo de la teoría social. Ambos núcleos plantean la intención de abordar la imagen desde su redefinición en un nuevo terreno científico⁷³.

Existe cierto consenso en considerar a Svetlana Alpers como la introductora del término cultura visual en su conocida obra *The art of describing* (1983)⁷⁴ Aunque, erróneamente, se tiende a relacionar este concepto con la sociedad contemporánea, es interesante comprobar que la obra de Alpers estaba dedicada a la cultura holandesa del siglo XVII. Alpers arremete contra la visión iconográfica imperante (aquella que busca los significados simbólicos en las obras) mostrando la paradoja existente en el arte holandés: no busca ser interpretado, sino descrito; busca atender a la visión empírica. Para comprender la cultura visual de la Holanda del XVII, Alpers recurre a elementos visuales nunca antes atendidos por la historia del arte como los experimentos de van Leeuwenhock con el microscopio o la naciente cartografía moderna. Con ello, Alpers, junto a otros autores como Jonathan Crary o David Freedberg, muestran su inconformidad con los métodos reinantes proponiendo alternativas subversivas, cada cual en su particular ámbito de trabajo⁷⁵. En este contexto, aparece la obra de Johan Walker y Sarah Chaplin *Visual Culture: An Introduction* (1997)⁷⁶. Los *mass media*, el diseño, las nuevas prácticas artísticas, las *performances*, etc., configuraron un escenario singular en el que la palabra “arte” (en el sentido tradicional del término) no terminaba de encajar con una nueva realidad visual; una nueva cultura visual. Es entonces cuando, un año después de la obra de Walker y Chaplin, se publica el texto de Mirzoeff⁷⁷ sobre Cultura Visual que involucra además, una mirada expandida hacia los medios masivos de comunicación. El contexto de los medios masivos de comunicación, cuya expansión se produce a mediados del siglo XX, y su transformación con los medios digitales en el siglo XXI, nos arroja a un terreno tan impreciso como la propia palabra imagen. La propuesta de los estudios visuales ha provocado un intenso debate dentro del campo del Arte en relación a la extensión de esta, hacia una historia de las imágenes. Esta operación, para algunos, ha logrado una

73 Elsie Mc Phail Fanger, «La imagen como objeto interdisciplinario», *Razón y Palabra*, Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación, n.o 77 (octubre de 2011): 1-33.

74 Svetlana Alpers, *El Arte de Describir. El Arte Holandés En El Siglo XVII* (Buenos Aires: Ampersand, 2016).

75 Es necesario también señalar el antecedente de 1976 con la creación de la revista *October*, cuya editora, Rosalind Krauss, se propuso combatir abiertamente las posturas tradicionalistas (como el formalismo) que impregnaban el estudio de las artes visuales. Bajo este mismo impulso, la cultura de masas popular comenzó a tener un espacio en la reflexión teórica configurando (en conjunto con otra serie de impulsos renovadores, algunos de los cuales ya hemos comentado), en suma, una nueva manera de entender el arte y las creaciones visuales.

76 John A. Walker y Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction* (Manchester University Press, 1997).

77 Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (Psychology Press, 1999).

democratización o liberación de la carga otorgada por lo estético. Por otro lado, los *Visual Studies* y la *Bildwissenschaft*, han propuesto un nuevo enfoque con el objetivo de superar los planteos semióticos dominantes en la década de 1980, sosteniendo que las imágenes deben considerarse con independencia de la lengua. Las imágenes escapan a nuestra competencia lingüística y no pueden equipararse lenguaje e imagen⁷⁸.

Desde el enfoque de los *Visual Studies*, la cultura visual se define como el conjunto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad y alude, tanto a artefactos visuales, como a los hábitos y experiencias. El planteo de la cultura visual como objeto específico de estudio es heredero del impulso que generó el giro teórico y cultural, producido en la década de 1970 con el posestructuralismo y la deconstrucción, la teoría crítica, los estudios culturales y los estudios de género. Este impulso, habilitó la posibilidad de pensar desde otras miradas la construcción de conocimiento. La cultura visual fue un concepto clave dentro del proceso de cuestionamiento del tono de certitud de la historia del arte. Es decir, la confianza en un objeto que se entendía como dado. Al comenzar a otorgar valor cultural a las imágenes frente a su valor artístico, se cuestionaba la certeza de la autonomía de la obra de arte, su valor estético como inherente a la obra misma⁷⁹. Como ha señalado W.J.T Mitchell, este giro no implica un retorno a teorías sobre la mimesis o la representación sino, por el contrario, descubrir el complejo entramado en el que las imágenes interactúan con la visualidad, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figurabilidad. La mirada, unida al espectador y sus formas del mirar, permite superar lecturas ligadas a procesos de desciframiento, decodificación o interpretación tradicionalmente ligados a la imagen como texto⁸⁰.

Los *Visual Studies*, abrieron las puertas a metodologías y trabajos de corte interdisciplinario. Los *mass media*, el diseño, las nuevas prácticas artísticas, las *performances*, etc., configuraron un escenario singular en el que la palabra arte (en el sentido tradicional del término) no terminaba de encajar con una nueva realidad visual; una nueva cultura visual. Una nueva mirada que daba cuenta de que los artefactos visuales, independientemente de si presentan características estéticas o no, provocan respuestas a diferentes niveles. Unen la historia del arte, la estética, la teoría cinematográfica, la antropología, en una suerte de iniciativa común que aborda el estudio de la cultura visual. W.J.T Mitchell fue uno de los primeros en sugerir la necesidad de esta vocación abierta y plural en su artículo *Interdisciplinarity and Visual Culture* publicado en 1994 en la revista *Art Bulletin*. A esta idea, el propio Mitchell sumó el concepto de giro pictorial, en oposición o cuestionamiento del giro lingüístico de Richard Rorty, que posiciona a la imagen en un estado nuevo “postlingüístico y postsemiótico, una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad, y sobre todo es el convencimiento de que la mirada, las prácticas de observación y el placer visual unidas a la figura del espectador pueden ser alternativas a las formas tradicionales de lectura”⁸¹. La noción de cultura visual busca comprender el papel de lo visual en la sociedad, el modo en que las imágenes absorben significado, el modo en que se convierten en mediadoras de nuestras relaciones cotidianas y el papel que cumplen en la perpetuación de las prácticas culturales⁸². Desde este punto de vista, las imágenes artísticas lo

78 W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Ediciones AKAL, 2009).

79 Keith Moxey, «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales», *Estudios Visuales I* (2003): 45.

80 Guasch, «Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión», 10.

81 Ana María Guasch, «Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión», *Article*, 2003, 10.

82 María Lumbreras, «Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.o 22 (2010): 244.

son en tanto se les otorga ese valor culturalmente construido. Es decir, las imágenes se presentan como agentes en la producción cultural de significado. La cultura visual se ligó a otro concepto esencial como el de visualidad, es decir, el modo de construcción social de la mirada. El concepto de cultura visual no supone la interpretación de las imágenes como representaciones sino la descripción y comprensión del campo social de la mirada⁸³. Los dos componentes de este enfoque, la “cultura” y lo “visual”, implican el desplazamiento de los enfoques historicistas tradicionales – ya sea de la historia como de la historia del arte- por un enfoque genealógico de la imagen y, la definición de la percepción como una experiencia de carácter puramente antropológico. Lo visual como concepto ha tendido a desplazarse del campo artístico al de los medios masivos de comunicación. Esto en gran parte sucede en virtud de que los hábitos visuales están marcados por las propias prácticas visivas y la ampliación de la visualidad a territorios antes excluidos de los análisis⁸⁴.

La introducción de los enfoques desde el campo de la comunicación permitió superar las viejas oposiciones entre cultura alta y baja, ampliando también los métodos de la crítica, la historia, la antropología histórica y el campo de la estética a nuevos enfoques. La cultura visual como enfoque, sugiere que el arte es solo un sector parcial de la imagen y del campo de lo visual⁸⁵ y, en ese sentido, el cambio del concepto de arte por el de visualidad permite ampliar las fronteras disciplinares. La imagen y la percepción se convierten así en experiencias y prácticas del mirar puesto que, como plantea Didi-Huberman, mirar no es una competencia sino una experiencia⁸⁶. Para autores como Rampley, es necesario recordar que los *Visual Studies* están claramente motivados por un sentimiento de inadecuación de la historia del arte como marco para analizar las imágenes en un contexto global. La cultura visual no tiene las mismas connotaciones culturales que el arte, ni plantea la misma clase de expectativas que debe abordar la antropología del arte, incluso en su variante más funcionalista. La pregunta clave, por lo tanto, es si la cultura visual o la antropología de la imagen, cumplen los requisitos de una alternativa postcolonial al arte y a la historia del arte⁸⁷.

La irrupción de un cambio drástico que nos lleva de una Historia del Arte hacia una Historia de las imágenes, y por lo tanto, también del mirar, ha abierto las puertas a una nueva forma de considerar lo visual. Este desplazamiento permite ampliar no solo los objetos de estudio sino también recuperar el lugar del sujeto de la imagen como aquel en donde las imágenes se dan y existen⁸⁸. Para la antropología supone superar los modos clásicos de abordar la imagen como materiales secundarios, meros instrumentos de registro o desde parámetros de valoración estética, extendiendo su campo de acción más allá de una antropología del arte.

83 José Luis Brea, «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales», *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.o 3 (2006): 65.

84 Simón Marchán Fiz, «Las artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra.», en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (España: Akal, 2005), 77.

85 Marchán Fiz, 80.

86 Georges Didi-Huberman, *Exposition Nouvelles histoires de fantômes*, par Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, du 14 février au 7 septembre au Palais de Tokyo, Paris XVI, entrevistado por Jean-Max Colard, Jean Marie Durand, y Claire Moulene, 2007.

87 Matthew Rampley, «La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología», *Estudios Visuales* 3 (enero de 2006): 186.

88La discusión sobre este desplazamiento metodológico y epistemológico propuesto tanto por el giro icónico nucleado en Alemania como el *pictorial turn* en Estados Unidos, ha generado un intenso debate dentro del campo del Arte en relación a la extensión de la imagen hacia una historia de las imágenes, que ha operado para algunos, una democratización o liberación de éstas, de la carga otorgada por lo estético. Sobre esa discusión se pueden consultar los trabajos de Martin, «Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo».

Como señala Francesco Faeta, los estudios sobre la visualidad en el campo de la antropología han considerado que el campo artístico se define a través de la identificación del criterio de preeminencia estética de los objetos que le pertenecen. Generalmente, la antropología del arte ha acogido ese sistema interpretativo, trasladándolo solamente a los productos de las culturas populares o primitivas⁸⁹. Estos préstamos no permitieron comprender el concepto de imagen y de visualidad como un enfoque específico que permite comprender, no sólo aquellas imágenes consideradas artísticas, sino una gran cantidad de objetos e instrumentos, prácticas y formas de percepción.

Si los *Visual Studies* se focalizan en la cultura visual y los regímenes escópicos, la *Bildwissenschaft* alemana se detiene sobre la reflexión acerca de la imagen como objeto de estudio. Diversos núcleos de investigación radicados en Alemania, comenzaron a trazar los lineamientos de nuevas preguntas y perspectivas dentro del campo de la historia del arte. El desarrollo de la *Bildwissenschaft* ha nucleado a historiadores del arte como Gottfried Boehm⁹⁰, Horst Bredekamp⁹¹ y Hans Belting⁹². Sus estudios referidos a esta nueva forma de abordar la imagen, desde la sistematización de una ciencia de la imagen, tiene quizás como acta fundacional la acuñación del concepto de “giro icónico” por parte de Gottfried Boehm en su trabajo *Was ist ein Bild?* El giro como concepto sugiere el desplazamiento desde el paradigma semiótico y textual hacia el de la imagen. Esta nueva forma de abordaje, desde la investigación interdisciplinaria, evoca los planteos de Warburg y busca trascender el enfoque semiótico y asumir el desafío del análisis de la imagen en la era digital. Boehm inicia por tanto esta nueva ciencia de las imágenes con su obra *Was ist ein Bild?* aparecida en 1994. Como explica Ana García Varas, Boehm “vincula este renovado interés por las imágenes con una lectura de la modernidad a través de las obras de autores como Kant, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Wittgenstein, Merleau-Ponty, Fiedler, Shapiro o Lacan”⁹³.

Hans Belting fue uno de los primeros en observar y plantearse la necesidad de hablar de una historia de las imágenes y no de una historia del arte. Belting, debido a su dilatada trayectoria en el estudio de los iconos bizantinos, observó que éstos se relacionaban con la gente de un modo que iba mucho más allá de las relaciones que habitualmente tenemos con los objetos artísticos. Factores como el de la “presencia” del representado (cuando además este es de origen divino) obligaba a variar el rumbo y buscar marcos teóricos que comprendieran dichas problemáticas⁹⁴. La *Bildanthropologie* [Antropología de la Imagen] tiene a Hans Belting como su principal referente gracias al programa que inició en el año 2000 en la *Hochschule für Gestaltung* en Karlsruhe con el nombre de “Antropología e imagen: Imagen – Medio – Cuerpo”. Fue un proyecto interdisciplinario en el que se juntaron 25 doctorandos procedentes

89 Francesco Faeta, «Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie Campo artístico, antropología, neurociencias», *Revista Sans Soleil*, n.º 1 (2013): 18-19.

90 Gottfried Boehm, «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes», en *Filosofía de la imagen* (Universidad de Salamanca, 2011), 87-106; Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (München: W. Fink, 1994).

91 Autores como Bredekamp han señalado que la ciencia de la imagen, en su desarrollo histórico, ha estado marcada por dos componentes. El primero ligado a la historia del arte como disciplina que adoptó este campo en forma exclusiva y el segundo, al modo en que lo tomó como objeto de estudios reduciéndolo a las obras de arte.

92 Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Katz Editores, 2007).

93 Ana García Varas, «Lógica(s) de la imagen», en *Filosofía de la imagen* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 17.

94 De ahí el subtítulo de la obra que inaugura esta orientación: Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Ediciones AKAL, 2010).

de la historia del arte, la literatura, la neurociencia, etc. Belting llevaba años trabajando los problemas inherentes a las relaciones entre imagen y arte, pero no encontraba una fórmula que le satisficiera hasta que comenzó a incorporar la perspectiva antropológica. Ésta fija su atención en la praxis de la imagen, y, sobre todo, apunta al ser humano como “lugar de las imágenes”. Así, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino como lugar de las imágenes' que toman posesión de su cuerpo. Si bien el concepto de antropología de la imagen puede llevar a la confusión, Belting señala justamente que es necesario comprender que la imagen tiene como condición lo humano. Estas ideas arrancan en la obra de Hans Jonas, *La libertad de la imagen* (1963) y sientan las bases de los trabajos posteriores como los de Hans Belting. La pregunta que abre el trabajo de Jonas se refiere a las condiciones de posibilidad de la producción de imágenes, la creación y la comprensión. Es la capacidad de imaginar, de poner en imágenes, la condición básica de lo humano.

A diferencia de los *Visual Studies*, la *Bildwissenschaft*, se apoya sobre una tradición filosófica continental sólida que, a fin de cuentas, hace que se preocupe por las imágenes de un modo diferente a los estudios anglosajones⁹⁵. Presenta diversos contactos con disciplinas habitualmente ajenas a la preocupación por la teoría de la imagen como las matemáticas, la computación, la psicología, la geografía o las neurociencias. La ciencia de la imagen engloba principalmente los estudios de historia y teoría del arte, y la filosofía. La historia del arte, con una trayectoria ya dilatada, suma su tradición académica a una más dilatada aún tradición de estudios filosóficos, formando en conjunto una nueva propuesta para el análisis de la imagen. Apoyadas sobre el eje que marca la historia del arte y la filosofía, van apareciendo otras disciplinas que complementan ciertos vacíos, o proponen nuevos abordajes: “la psicología, la neurobiología, las ciencias cognitivas, la teoría de los medios, la matemática y la lógica, la retórica, la teoría de la comunicación, la arqueología, la etnología, la historia, la teología, la sociología, las ciencias políticas, el derecho, la cartografía, la publicidad o las ciencias de la educación son algunas de las disciplinas cuyas contribuciones conforman la *Bildwissenschaft*”⁹⁶. Estos ejes nos introducen a cuestiones de debate centrales y abiertas presentes en el estudio de la imagen. La posibilidad de la existencia de una teoría general de la imagen se enfrenta al análisis de casos concretos y particulares o de grupos de imágenes. La multiplicidad de fenómenos estudiados y de tipos de imágenes supone un reto metodológico ineludible para una teoría posible de la imagen. En la historia del arte, los estudios de casos son abundantes pero nos ponen frente al desafío de hacer dialogar esos análisis con otros enfoques disciplinares como los provenientes del diseño, la comunicación o la antropología sin convertirlos en una mera yuxtaposición.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO Y ORGANIZACIÓN DE LA TESIS.

El estudio del rol de las imágenes en Buenos Aires durante el período colonial, nos enfrenta a un primer problema metodológico referido al lenguaje, puesto que la palabra imagen en castellano, al igual que *Bild* en alemán, incluye conceptos tan diferentes como *image*, *picture*, *figure*, *illustratio*. Como señala Mitchell, “puedes colgar una *picture* pero no puedes colgar una *image*”⁹⁷, ya que en inglés es posible distinguir entre la imagen y la materialidad en la que se

95 *Ibíd.*, 19.

96 *Ibíd.*, 27.

97 W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017), 117.

encarna. Para Belting, este problema es central puesto que “estamos condenados a vivir en el laberinto de nuestras propias lenguas, que tan frecuentemente restringen e incluso bloquean parte del espectro semántico de lo que queremos describir y por tanto reducen no solo nuestra terminología sino también nuestro pensamiento”⁹⁸. Al mismo tiempo, las imágenes deben ser distinguidas de otros términos con los que estamos aludiendo a experiencias diferentes y objetos diferentes. *Image* y *picture*, así como Visual y visualidad, entrañan una complejidad semántica que las diferencia profundamente. Si el término alemán *Bild* y el castellano *imagen* aluden tanto a las imágenes mentales (*Vorbild*) como a las imágenes asociadas a un soporte material (*Abbild*), también incluyen la idea y la metáfora. En el caso de la palabra *Bild*, ésta lleva un elemento clave en su raíz y significado, que la relaciona con el concepto de *Bildmagie*, el poder taumáturgico de las imágenes. Se observa así, una acumulación semántica que torna a la palabra imagen capaz de designar muy diversos artefactos materiales e inmateriales, algo que en inglés queda resuelto, parcialmente, por la distinción entre *image* y *picture*. Es por eso que, como señala Lumbreras, al utilizar la palabra *image*, *picture* o *visual* un/a investigador/a de habla inglesa está tomando una decisión teórica sobre como se aproximará a la imagen⁹⁹. Es decir, cada término evidencia la voluntad de centrarse en un aspecto específico del proceso visual. Cuando utilizamos la palabra imagen en castellano, su sentido es demasiado amplio y hace necesario utilizar recursos semánticos para poder aludir a su existencia material o inmaterial, por ejemplo con el uso de la palabra figura. A su vez, esta indistinción entre las imágenes materiales e inmateriales hace más evidente la necesidad del estudio de su vínculo.

Estas diferencias semánticas están en la base de la construcción teórica de la *Bildwissenschaft*, así como los *Visual Studies*. Esto configura de modo diferente el campo de estudio, puesto que producir un objeto de estudio consiste en la producción de un objeto que no está dado sino que surge del encuentro entre las preguntas que hacemos y el modo que encontramos para resolverlas. En ese sentido, el concepto de *forma*, en los múltiples sentidos y capas que han estudiado autores como Boehm (2011), Bredekamp (2015) o Belting (2007), ofrece la posibilidad de comprender la búsqueda original de formas visuales, así como la convencionalización de formas y procedimientos pictóricos que trascienden la categoría artística. Esto constituye la base de un concepto amplio de imagen ya que, si el concepto de arte, en su primera y fundamental definición, incluye cualquier forma de creación, la experiencia estética no es exclusivamente artística en el sentido moderno que se da al final¹⁰⁰. Tampoco puede reducirse a formas pictóricas, ya que se extiende, por ejemplo, a la fabricación de herramientas e instrumentos. Esto se convierte en la base de una fuerte crítica a aquellas perspectivas que analizan las expresiones visuales a partir del concepto de representación relacionado con las propiedades del signo y del texto. Sobre este punto, Gottfried Boehm señala el fenómeno de la *deixis*, el hecho de que las imágenes muestran algo, es lógicamente primario y necesario para representar o mostrar algo a alguien que de otro modo no sería visible¹⁰¹. La idea de un logos no-verbal apunta a la comprensión del modo en que las imágenes significan mas allá del lenguaje¹⁰². El modo de significación de lo visual es

98 María Lumbreras, «Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft», Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, n.o 22 (2010): 242.

99 María Lumbreras, «Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft», Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, n.o 22 (2010): 242.

100 Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015), 20.

101 Gottfried Boehm, *Was ist ein Bild?* (München: W. Fink, 1994).

102 Boehm, «¿Más allá del lenguaje?»

el de una lógica de la intensidad o de las fuerzas, una inteligencia icónica que evoca una manera diferente de pensar. Ese *logos* es un fenómeno visual fuera del lenguaje, en tanto mostrar y decir son dos experiencias culturales diferentes. Boehm entiende por lógica icónica “la producción consistente de sentido a partir de verdaderos medios icónicos”¹⁰³. Se trata de una lógica que se construye al percibir, por ello ha de ser separada del modelo lingüístico en el cual se realiza al hablar. Bredekamp tiene una concepción similar puesto que “las imágenes no son ilustraciones, sino cosmos que ofrecen una semántica creada de acuerdo a sus propias leyes, [una semántica] que se concreta de forma extraordinariamente expresiva”¹⁰⁴.

La configuración formal de la imagen determina su aspecto pero también, es capaz de crear significado por sí misma, de movilizar o de perturbar. La autonomía de la representación visual puede provocar una tensión entre lo que “debe” decir y lo que “hace” o consigue por sí misma. O, como señala Boehm, la imagen depende de la tensión entre lo que muestra y lo que es capaz de decir. Esta pregunta tiene que ver tanto con por qué las imágenes son como son en los términos de lo que han sido concebidas para hacer, como con aquello que consiguen hacer por ellas mismas debido precisamente a como son, a lo que muestran. La forma tiene un sentido cercano a la *bildlichkeit*, la cualidad de la imagen en tanto figurabilidad, puesto que en el encuentro con la imagen es la imaginación la que transforma la materia en significado. Esto señala la necesidad de indagar sobre la naturaleza de lo visual (*bildlich*) desde una posición abiertamente antisemiótica.

Este estudio considera a la imagen desde el sentido amplio que nos ofrece la palabra *Bild* que, como señala Lumbreras, lleva además “escondidos” en su historia etimológica otros sentidos como el de su poder taumatúrgico, un significado relacionado con la idea de magia visual (*Bildmagie*) así como también, se encuentra vinculada etimológicamente a la idea de un comportamiento correcto (Benahmen), una forma (Gestalt) o las acciones de visualizar, crear o, incluso, educar (bilden)¹⁰⁵. En ese sentido, para Müller, a diferencia de otras palabras como *image*, *picture* o *visual*, *Bild* resulta especialmente importante porque permite investigar las relaciones entre las imágenes mentales y las imágenes materiales¹⁰⁶. En ese sentido, para Hans Belting, en la lengua alemana se ignora la diferencia entre *image* y *picture*. Pero antes que ser una falta de distinción, conecta las imágenes mentales y los artefactos físicos¹⁰⁷. Desde este punto de vista, analizar las diferencias entre *Bild* y *Visuality* permite distinguir dos modos de delimitar un objeto de estudio tan diverso como es el de la imagen.

Este estudio considera la perspectiva tanto de la *Bildwissenschaft* alemana como la de los Visual *Studies*, como dos enfoques que pueden articularse para analizar la complejidad visual colonial. Considerando que, aunque las imágenes forman parte de la cultura visual, el conjunto de problemas y prácticas a los que ésta última se refiere, así como sus exigencias analíticas, no son del todo coincidentes con los que designa la imagen. En la *Bildwissenschaft*

103 Gottfried Boehm, «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre una lógica de las imágenes», en *Filosofía de la imagen*, de Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 87.

104 Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015), 17.

105 María Lumbreras, «Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.o 22 (2010): 242.

106 Müller, Marion. *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*. (Vandenhoeck & Ruprecht, 2003).

107 Hans Belting, «Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia», *Revista Ghrebh- 1*, n.o 08 (20 de agosto de 2011),

el objeto con el que se trabaja es la imagen, pero la imagen en ese sentido tan amplio que nos da el término *Bild*. La transformación teórica y metodológica propuesta por autores como Belting y Bredekamp, implica una toma de posición al postular el paso de la obra de arte a la imagen. Esto supone un cambio en cuanto al tipo de interrogantes que el objeto de estudio plantea al investigador/a, considerando la dimensión, material y mental, que posee el concepto alemán *Bild*. En ese sentido, Müller recupera la palabra *Bildmagie* como base etimológica de la palabra *Bild*, una idea relacionada originalmente con el conjunto de antiguas creencias sobre el poder taumáturgico de las imágenes. Las imágenes han sido y siguen siendo capaces de realizar milagros, llorar, sangrar. La magia visual tiene que ver por un lado, con la manifestación de la presencia divina en la imagen pero también, señala Lumbreras, con un sentido más amplio que puede relacionarse con la capacidad de cualquier imagen para encarnar aquello que representa. En esta segunda acepción, la magia visual tiene que ver con lo que David Freedberg denomina como el poder de las imágenes y su capacidad para generar respuestas por parte del espectador¹⁰⁸. Otro aspecto asociado a la magia visual está relacionado con la capacidad de las imágenes para actuar de forma autónoma. Todos estos aspectos plantean una alternativa, tanto teórica como metodológica, frente a concepciones sociologizadas de la imagen o de corte semiótico.

Estos aspectos de la imagen pueden ser articulados con el enfoque de los *Visual Studies*, para definir y analizar las estrategias visuales del poder colonial. Por un lado, analizando desde el concepto de forma y acto de imagen la capacidad de agencia de las imágenes y por el otro, partiendo de la cultura visual entendida como el cúmulo de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad. Esto permite comprender el modo en que las imágenes absorben significado o se convierten en mediadoras de nuestras relaciones cotidianas y el papel que cumplen en la perpetuación de las prácticas culturales. Para Mitchell, este complejo campo de reciprocidad visual no es meramente un subproducto de la realidad social, sino constitutivo de ella de manera activa y por ese motivo la define como “el estudio de la construcción social del campo visual y la construcción visual del campo social”¹⁰⁹. Estas prácticas pueden asociarse a una serie de espacios y dispositivos que estructuran las tres partes en las que se organiza este estudio:

-El territorio como figuración del poder (mapas, planos, vistas topográficas)

-Los espacios de construcción de poder (La ciudad: fiestas y celebraciones públicas)

-El aparato regio como figuración del Estado (emblemas, retratos, *effigies*; exequias y proclamaciones, entradas de virreyes)

Estos tres espacios de construcción del poder colonial son abordados a partir del estudio de dos grandes grupos de imágenes. Aquellas que ponen de manifiesto una mirada sobre Buenos Aires en tanto figuración del territorio y aquellas que circulaban en la ciudad y eran utilizadas tanto para las prácticas religiosas, el fasto público o las prácticas privadas al interior de los hogares. Ambos grupos de imágenes se encarnan en medios portadores diversos y responden a circuitos, flujos de comercio y producción de procedencia europea como americana. El concepto de acto de imagen propuesto por Horst Bredekamp, contempla al sujeto como creador pero a la vez producto de las mismas formas que produce. En paralelo al acto lingüístico, la problemática del acto de imagen consiste en la individuación de una fuerza que

108 María Lumbreras, «Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft», Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, n.o 22 (2010): 248.

109 Mitchell, W.J.T, “Mostrando el ver. Una crítica de la Cultura Visual”, *Estudios Visuales*, 1 (2003), pp. 17-40.

concierno a las imágenes un salto, mediante una fruición visible o táctil, de un estado de latencia a la eficacia exterior en el ámbito de la percepción, del pensamiento, o del comportamiento. Con esto, no se está equiparando imagen y texto ni señalando que comparten las mismas lógicas de producción de sentido. El concepto de acto de imagen no es el equivalente de la palabra sino en todo caso de aquel que habla (en este caso, mira). El acto de imagen se refiere así al accionar autónomo y activo de las imágenes. Formula la pregunta acerca de qué modo, al observar o tocar la imagen, esta pasa de la latencia a la exteriorización del sentimiento, el pensamiento y la acción. Es decir, el acto de imagen produce, por la fuerza de la imagen y la interacción, un efecto sobre el pensar y el actuar¹¹⁰. Como señala Bredekamp, “lo que está en juego no es una transferencia del concepto de acto de habla a la esfera visual, sino, en cambio, su inversión. El acto de habla se basa en seres que cambian el mundo a través de su actividad lingüística, mientras la teoría del acto de imagen afirma que el destinatario de las formas conformadas es a la vez el sujeto y el objeto de su fuerza activa y activante”¹¹¹. Esta perspectiva, desarrollada en autores como Bredekamp, Krois o Boehm, se centran en la comprensión de la imagen en sí misma dejando de lado las teorías que apelan a la mimesis o la idea. Las imágenes son enactivas en tanto son capaces de *embody information* y nuestro cuerpo es un complejo sensorio-motor perceptivo¹¹². Gallese y Guerra han propuesto el concepto de simulación encarnada como la base de una nueva teoría de la percepción que podemos aplicar al funcionamiento de varios medios de imagen, ya que estructuran no solo las acciones sino también su percepción, junto con su imitación e imaginación. La relación cuerpo-cerebro, entendida como sistema, ha demostrado cómo la corporalidad juega un papel decisivo en los procesos cognitivos, a diferencia de las perspectivas ligadas al cognitivismo clásico, según las cuales nuestras sensaciones y emociones adquieren sentido cuando se convierten en objeto de una representación en términos lingüísticos¹¹³. El *Bildakt*, como conjunto de tipologías, organiza las tres partes de este trabajo. La primera parte referida al acto de imagen intrínseco (imágenes técnicas), la segunda parte al acto de imagen esquemático (fiesta pública e imágenes devocionales) y la tercera al acto de imagen sustitutivo (cuerpos del rey y emblemática).

La primera parte de este estudio se centra en el análisis del rol de las imágenes cartográficas y el papel que desempeñaron en el proceso de expansión atlántica europea. Como señala Víctor Mínguez, los mapas editados en Sevilla, Lisboa y Amberes durante los siglos XVI y XVII fueron, además de imagen del mundo y objetos artísticos, representación simbólica del dominio habsbúrgico sobre el Viejo y el Nuevo Mundo, así como los océanos que los circundaban. Mínguez destaca, además, que el linaje de los Habsburgo, a diferencia de otras monarquías, no construyó un centro proyectado hacia una periferia, sino que el imperio estaba compuesto por una geografía de territorios dispersos y ni siquiera tenía un centro definido, pues la corte era itinerante y cambió sucesivamente de sede entre las distintas ciudades imperiales¹¹⁴. Las estrategias visuales del poder colonial pusieron en juego un complejo

110 Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015), 234.

111 Horst Bredekamp, «Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía», *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago. De Gruyter* 12 (2014): 23.

112 John Michael Krois, «Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of images», en *Sehen und Handeln*, ed. Horst Bredekamp y John Michael Krois (Walter de Gruyter, 2012), 17.

113 Vittorio Gallese y Michele Guerra, *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze* (Milano: Raffaello Cortina Editore, 2015), 33.

114 Víctor Mínguez, «Planisferios y divisas para un orbe Habsbúrgico», en *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, ed. María de los ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, y Inmaculada Rodríguez Moya (Sevilla: Andavira, 2019), 14.

universo visual que apelaba a la promoción de la figura del monarca y a la potencia configuradora de la cartografía, para crear los espacios de poder. Este sistema mixto encontró su perfecta manifestación, tanto en la multiplicación de los cuerpos políticos del monarca y su presencia en el fasto público, como en el impulso cartográfico y descriptivo del imperio. Un imperio atlántico de dimensiones globales donde la cartografía se convirtió en una estrategia visual del poder.

La relación entre la cartografía con la invención del nuevo continente y la expansión de las fronteras y el territorio imperial, son abordadas considerando la producción de estas imágenes desde el concepto de imágenes técnicas así como, desde el punto de vista de impacto en la configuración de una cultura visual que denominamos panorámica. En primer lugar, los mapas son considerados como agentes epistémicos (*Erkenntnisagenten*), en el sentido propuesto por Monika Wulz, en tanto son objetos de conocimiento y entidades activas y operativas, que organizan y regulan el proceso de conocimiento¹¹⁵. Estas imágenes son medios que hacen visible algo, manifestando y creando conocimiento. Antes que ilustraciones o complementos del discurso científico, cartográfico o político, las imágenes técnicas están influenciadas por competencias y tradiciones pictóricas. Estas imágenes fusionaron la documentación, la descripción y el dibujo a partir del uso de técnicas de producción de imágenes provenientes de campos como la ingeniería militar y la cartografía, a partir de la presentación de conjuntos de imágenes e información agrupada. Estas técnicas de observación y medición fueron incorporadas, como sostiene Alpers, dentro de la pintura del siglo XVII y se convirtieron en un elemento inherente a la obra. Jonathan Crary se refiere en ese sentido a las técnicas de observación y la observación instrumental, para analizar la historia de la percepción y la historia de las técnicas de observación¹¹⁶. Un ejemplo fundamental lo constituyen el telescopio y el microscopio como campos de investigación que hicieron uso de la tradición pictórica para visualizar datos e información. El uso de instrumentos para producir imágenes no puede ser eludido en la comprensión de este tipo de producciones visuales coloniales. Como señala Matthias Bruhn, el conocimiento visual no es idéntico a aquello que el conocimiento hace visible. Las imágenes científicas no son traducciones sino complejos de ideas que emergen a través de las formas durante el proceso de observación y creación¹¹⁷. Si las imágenes de diferentes épocas lucen diferentes entre sí, incluso si representan el mismo objeto, también es cierto que un mismo medio de producción de imágenes, como la cámara oscura o el telescopio, puede presentar resultados diferentes. Estas variaciones y transformaciones que podemos observar en mapas y planos a lo largo de los siglos XVI y XVIII, nos hablan de la transformación en los modos de visualizar el conocimiento y el saber sobre los territorios conquistados, pero también revela los diferentes principios estéticos, estrategias de visualización, técnicas de producción y las propias expectativas de quienes las realizaron. La comparación formal se convierte en un aspecto fundamental que comienza con la búsqueda de fórmulas recurrentes de visualización de la información junto a las técnicas de producción. Si consideramos los planos y plantas de la ciudad como imágenes técnicas que albergan este complejo entramado entre ideas, formas y estrategias de visualización, seguir su pista a lo largo del período colonial permite profundizar

115 Monika Wulz, *Erkenntnisagenten: Gaston Bachelard und die Reorganisation des Wissens* (Kulturverl. Kadmos, 2010).

116 Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century* (Massachusetts Institute of Technology, 1990).

117 Matthias Bruhn, «Beyond the Icons of Knowledge: Artistic Styles and Art history of Scientific Imagery», en *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery* (Chicago: University of Chicago Press, 2015), 36.

el estudio sobre los complejos procesos políticos que culminaron en la Revolución de Mayo de 1810 y el rol que las imágenes tuvieron dentro de ese desarrollo.

La primera parte se centra en el análisis de las plantas del fuerte, los mapas y planos de la ciudad, las vistas de la ciudad y las imágenes incorporadas a los Atlas y mapas en las ediciones europeas. El primer conjunto lo componen los planos del fuerte de Buenos Aires junto a los mapas y plantas de la ciudad, que son considerados como actos de imagen intrínsecos, en tanto operan a partir de la potencia de la forma. El caso de plantas y mapas alude a lo que Bredekamp define como *sketch act*¹¹⁸, acto figurante propio de la proyectualidad del diseño. Estas imágenes técnicas ponen en evidencia que las formas no son menos importantes que los objetos que muestran. No están al servicio de lo que representan sino que son creadoras de aquello que representan. La transformación de la observación en formas, es una capacidad activa de las imágenes técnicas como medios de construcción del conocimiento en tanto técnica cultural. Son técnicas en el sentido de que su origen no es el campo artístico sino la ingeniería militar, las técnicas de observación a partir de instrumentos ópticos, la geometría y la matemática. En ese sentido, se consideran en tanto su manifestación material en su contexto histórico de surgimiento, más allá de los límites del campo artístico y sus modos específicos de funcionamiento¹¹⁹. En términos generales, la observación científica, como sugieren Daston y Galison, opera de modo selectivo así como se encuentra determinada por instrumentos que permiten acceder a los fenómenos observados¹²⁰. Como señala Snyder, estos objetos no son ni falsos ni distorsionados, porque no existirían sin los instrumentos que los hacen posibles. Estos objetos observados muestran además datos mensurables como resultado de la interacción con los instrumentos de observación¹²¹ así como manifiestan propiedades de la técnica observacional que son incorporadas a las imágenes que se producen. En ese sentido, cuando Alpers estudia a los artistas del siglo XVII como observadores, una posición diferente en el sistema del arte es determinada por el observador o el consumidor¹²². Se introduce la idea de la estética de la percepción, que se sustenta en la hipótesis de que la mirada del observador está incorporada a la obra. Siguiendo este enfoque, trabajos como los de Crary¹²³, también incorporaron conceptos como técnicas de observación y observación instrumental en términos de la historia del arte¹²⁴.

Concebidas como medios de conocimiento y portadoras de información sobre los territorios americanos, estas imágenes provenientes del ámbito no artístico, necesariamente involucran la distinción entre conceptos problemáticos como representación, descripción o visualización. El

118 Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015), 220.

119 Horst Bredekamp, Vera Dünkel, y Birgit Schneider, eds., *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery* (University of Chicago Press, 2015), 2.

120 Daston, Lorraine.; Galison, Peter. *Objectivity*. (Zone Books: Nueva York, 200).

121 Sydner, Joel. "Visualization and Visibility". En: *Picturing Science, Producing Art*. (Routledge: Nueva York, 1998), pp. 379-97.

122 Svetlana Alpers, *El Arte de Describir. El Arte Holandés En El Siglo XVII* (Buenos Aires: Ampersand, 2016).

123 Jonathan Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century* (Massachusetts Institute of Technology, 1990).

124 Estos trabajos pioneros abrieron camino a una extensa bibliografía. Véase por ejemplo Heintz, Bettina y Huber, Jörg. *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten* (Voldemeer: Zurich, 2001), Fiorentini, Erna. "subjective Objective: the Camera Lucida and Protomodern Observers", En: *Instrumente des Sehens, Bildwelten des Wissens, Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, vol 2, n°2 (Akademie Verlag: Berlin, 2004).

término representación alude a diversas connotaciones artísticas, políticas, incluso escénicas, que lo hacen inadecuado para el estudio de las imágenes en el ámbito científico¹²⁵. El término ha sido cuestionado desde la década de los años 80 y reemplazado por conceptos como *visualization* o *rendering visible*, en oposición a la idea pasiva de la representación. Estos conceptos ponen atención en los aspectos constructivos de la creación de imágenes en el ámbito científico¹²⁶. En su sentido literal, *visualization* se refiere a cualquier forma visual que hace visible un objeto o hecho perceptible, al ojo humano. El uso de instrumentos ópticos como el telescopio o el microscopio hizo posible observar nuevos mundos. Estas imágenes, además, están sujetas a reglas como el uso del color, la espacialidad, las perspectivas, la escala que se proponen como medios para el análisis¹²⁷. Desde esta perspectiva, la imagen técnica debe ser tomada en cuenta desde su manifestación formal dentro de un contexto histórico sin ser confinada o reducida en tanto manifestación artística o no artística. El modo en que las imágenes son producidas y empleadas representa más que las intenciones conscientes de los científicos, artistas o investigadores que las han producido y también de las teorías o fórmulas que harían evidente. Las imágenes tienen una capacidad constructiva y de agencia que explica su eficacia intrínseca¹²⁸. Como señala Bredekamp, el concepto de *forma* elude los conceptos más tradicionales de objetividad, documento y evidencia que generalmente se atribuyen a este tipo de imágenes y modifica el ángulo desde el que son consideradas. Cuando los significados de la representación cambian, el modo en que un objeto de estudio es visualizado, cambia también. Imágenes (*pictures*) y objetos figuran algo, lo hacen visible y esto no implica la representación de algo sino su generación¹²⁹. Para Dieter Mersch, las visualizaciones reclaman, como argumentos visuales en general, su extraordinaria importancia en lo discursivo e, incluso, su paridad con el lenguaje en la producción de conocimiento¹³⁰.

En relación a la producción de mapas del área del Río de la Plata y las plantas de la ciudad, se distingue entre la cartografía producida por centros como Sevilla o Italia y aquella producida en países como Holanda, Inglaterra o Francia. Los mapas de la ciudad dieron origen a una mirada externa a esta, que lentamente fue acompañando el surgimiento de las primeras vistas. El fuerte y el río son los dos puntos de vista desde los cuales la ciudad fue vista y pensada. En primer lugar porque los mapas oficiales que se producían sobre el área rioplatense manifiestan la importancia militar y económica que revestía la zona para la corona española y los documentos cartográficos que se conocen son estrictamente oficiales. Cuando no son españoles, las diferencias son notables, puesto que las tierras dominadas por España se presentan acompañadas de fórmulas visuales conocidas por los europeos: caníbales, Amazonas, sirenas y monstruos se fusionan con la brutalidad y salvajismo de los españoles. Los Atlas y relatos de viajeros donde se hace referencia a Buenos Aires, fueron editados en Holanda y Alemania. Los grabados de Theodore de Bry, publicados en el libro de Ulrich

125 Elkins, James. *Six Stories from the End of Representation: Images in Patinings, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics and Quantum Mechanics*, 1980-2000. (Stanford University Press, 2008).

126 Rheinberger, Hans-Jörg. "Objekt und Repräsentation". En: *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, (Voldemeer:Zurich, 2001).

127 Lynch, Michael; Edgerton, Samuel. "Aesthetics and Digital Image Processing: Representational Craft in Contemporary Astronomy", En: *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. (Routledge: Londres, 1988), pp- 184-220.

128 Gabriele Werner, «Discourses about Pictures: Considerations on the Particular Challenges Natural-Scientific Pictures Pose for the Theory of the Picture», en *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*, ed. Horst Bredekamp, Vera Dünkel, y Birgit Schneider (University of Chicago Press, 2019), 2.

129 Werner, 9.

130 Dieter Mersch, «Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas»: *EN Filosofía de la imagen* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2014), 268.

Schmidt en 1567, incluyen las primeras imágenes sobre Buenos Aires. El rol de los Atlas y ediciones del norte de Europa es clave en el escenario de disputa comercial y militar de los territorios americanos porque fueron eficaces vehículos de difusión de una contraofensiva visual sobre las imágenes de conquista de las Indias. Los grabados de De Bry son un claro ejemplo de la construcción de un imaginario americano basado en la tragedia protestante. En ese sentido, se analizan estos conjuntos de imágenes a partir del concepto de *Pathosformeln* [Fórmulas del pathos], puesto que presentan marcadas diferencias entre las ediciones europeas. Las fórmulas no se estabilizan sino que se actualizan y es la fuerza que permite a la imagen saltar de un estado de latencia a uno de eficacia en el ámbito de la percepción, el pensamiento o el comportamiento. Las fórmulas de la emoción implican la idea de una vida póstuma de las imágenes pero no solo de las formas sino de la eficacia, de su capacidad para suscitar una creencia. Su condición anacrónica [*Nachleben*] establece las bases para combinaciones siempre nuevas donde tanto el *pathos* como la norma, pueden emerger en forma distorsionada. El desplazamiento que realiza tanto De Bry como sus contemporáneos, desde la imagen de los caníbales americanos hacia los españoles como figuras monstruosas adquiere su potencia significativa en esa operación de atribución y sustitución. Como señala Severi, retomando el análisis de Settis, cuando Pisano esculpe el ángel tomando la imagen de Hércules extraído de un sarcófago romano, no está refiriéndose solo al referente iconográfico, sino que busca capturar el *pathos*, la fuerza del joven Hércules y transferirla a la imagen cristiana. Quiere polarizar la fuerza de una imagen precedente en una nueva representación¹³¹. El poder de la imagen no reside en una especie de acumulación iconográfica, sino en una disonancia iconográfica, puesto que la fuerza de una se incorpora a la de otra o por el contrario, se produce una transgresión inesperada. Es decir, no solo se producen continuidades culturales sino fracturas. Las transformaciones de las imágenes implican la transmisión tanto como la negación de ciertos rasgos, el enriquecimiento de unos en detrimento de otros. Los grabados holandeses apelaron a una serie de fórmulas que deben comprenderse dentro de un proceso de supervivencia que supone la relación entre muy diversos medios de la imagen. El concepto de transmedialidad aplicado a las imágenes, alude a aquellos procesos que ponen en acto diversas formas de transposición o de migración de un medio al otro, de imágenes, figuras, motivos, procedimientos compositivos o formas de visión. Como señalan Pinotti y Somaini, el concepto de *Pathosformel* de Warburg puede abordarse desde la idea de la circulación transmedial de imágenes, tanto en términos de su manifestación como de los procedimientos compositivos del montaje sobre los que insiste Eisenstein¹³². Por su parte, Jacques Aumont recupera el concepto warburgiano de *Bilderwanderung* [migración de las imágenes] para estudiar el modo en que determinados dispositivos y formas de puesta en escena o dinámicas figurales son transpuestas desde la historia de la pintura a otros medios de la imagen¹³³.

Considerados estos elementos, la pregunta que plantea este estudio es justamente por qué las imágenes de Buenos Aires no se adentran en su realidad cultural y social manifestándose siempre la preferencia por una mirada externa y de qué modo esto contribuyó a crear una forma de pensarse a sí misma como un territorio vacío, de frontera y más tarde exterior al territorio nacional. Esta mirada externa responde a la mirada de navegantes, exploradores, comerciantes y militares, una mirada desde el agua antes que desde la tierra donde la potencia de estas fórmulas operó activamente.

131 Carlo Severi, *El sendero y la voz: una antropología de la memoria* (Sb, 2010), 332.

132 Andrea Pinotti y Antonio Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2016), 185.

133 Jacques Aumont, «Annonciations (Migrations, 3 1)» 12, n.º 3 (2002): 53-71.

Junto a las imágenes cartográficas, las vistas de la ciudad de Buenos Aires son definidas y analizadas desde el concepto de *apparatus* [dispositivo] y la configuración de una cultura visual panorámica. A lo largo de la historia determinados dispositivos han sabido imponerse como articulaciones óptico-espaciales capaces de asumir una concepción específica de la visión y de la posición del sujeto frente al mundo. En ese sentido, para Crary las imágenes y las miradas dirigidas a ellas puede ser considerada como una historia de técnicas de la mirada y de los dispositivos¹³⁴. Junto a la perspectiva del Renacimiento podemos pensar en la *camera obscura*, considerada por Descartes, en la *Diottrica* (1637) como dispositivo a través del cual poder explicar la estructura geométrico-proyectiva de la visión y el pasaje de la dimensión corporal y material de la *res extensa* a la mental de la *res cogitans*¹³⁵. Para Giorgio Agamben un dispositivo es un instrumento de acción que se concreta en prácticas, las cuales a su vez disparan procesos de subjetivación, la producción de determinadas figuras del sujeto. Todo dispositivo implica un proceso de subjetivación sin el cual éste no podría funcionar porque se reduciría a un simple ejercicio de violencia. No es solamente una máquina de producir subjetivaciones sino una máquina de gobierno¹³⁶. En términos generales, los dispositivos de la imagen son aquello que, al interior o exterior de los márgenes de la imagen, contribuye a disponer/tener el espacio de la imagen en sí y a organizar su relación con el espectador, configurando de algún modo la mirada¹³⁷. Es por eso que la historia de las imágenes y las miradas dirigidas a éstas también puede ser considerada como una historia de las técnicas de la mirada y de los dispositivos. Puesto que las imágenes, como señala W.J.T. Mitchell, no son meros ornamentos del discurso, sino analogías estructurantes que dan forma a epistemes enteras¹³⁸. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que la mirada panorámica y cartográfica dio nacimiento a una serie de imágenes (mapas y vistas) y dispositivos (panoramas, dioramas, vistas 360°) que transformaron la cultura visual colonial y europea de modo profundo. Mapas, cartas náuticas, dioramas, panoramas, ilustraciones científicas de carácter botánico, paleontológico, geológico o zoológico son imágenes que estuvieron íntimamente ligadas a las prácticas artísticas. Svetalana Alpers ha estudiado en ese sentido el impulso cartográfico de la pintura holandesa del siglo XVII mientras que Barbara Stafford ha mostrado el modo en que las ilustraciones de viajes arqueológicos, antropológicos y botánicos del fines del siglo XVIII evidencia no solo la búsqueda de descripción científica sino también la noción de lo sublime en el paisaje¹³⁹. El paisaje no puede ser considerado como un testimonio gráfico producido como tal pero tampoco los mapas. Como señala Malosetti-Costa, para el caso de Buenos Aires, la mirada expansiva económica y comercial del siglo XVIII es difícil de encontrar. La imagen de la expedición de Malaspina, una vista desde el sur de la ciudad es la primera desde parámetros pictóricos. La ciudad fue imaginada desde la mirada cartográfica a lo largo del período colonial. Esa mirada externa se combinó con el impulso de conquista de los territorios pampeanos a lo largo del siglo XIX, constituyendo dos espacios, uno externo (el río) y el otro interno (la pampa, el desierto), con escaso interés de conocimiento. Las imágenes producidas por los viajeros europeos son miradas exotizantes sobre los ex territorios españoles.

134 J. Crary, *Le technique dell'osservatore* (1990), Einaudi, Torino, 2014.

135 Andrea Pinotti y Antonio Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2016), 174.

136 Giorgio Agamben, *¿Que es un dispositivo ?* (Adriana Hidalgo, 2014), 13.

137 Andrea Pinotti y Antonio Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2016).

138 W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017).

139 Véase B.M. Stanford, *Voyage into Substance: Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.

Si la primera parte observa la ciudad desde la mirada cartográfica ubicada en el río, la segunda parte ingresa a la vida cotidiana de Buenos Aires con el objetivo de analizar el rol de las imágenes religiosas y la fiesta pública, así como aquellas que se poseían en el ámbito privado. Las imágenes religiosas y las prácticas devocionales son consideradas desde el concepto de *Bildmagie*, en el sentido que proponen, con algunas diferencias, tanto Belting como Bredekamp. En *Imagen y Culto*, Belting se ocupa de estudiar las prácticas culturales que se definen en el trato del creyente con la imagen sagrada, en tanto el significado de estas imágenes se revela en el uso y las conductas¹⁴⁰. Estas imágenes no basan su eficacia y poder en la semejanza entendida como realismo o copia, sino en la equivalencia entre ellas y lo que presentifican (encarnan). El poder de la imagen se basa en la presencia física del objeto y en su agencia activa en la dramatización del culto. La *Bildmagie* es un fenómeno generalizable a cualquier imagen y, señala Lumbreras, articula la relación entre la imagen como objeto material, la proyección mental del espectador, que es la que le da vida, y el contexto del ritual en el que todo cobra sentido¹⁴¹. La relación entre la imagen, sus medios portadores y el cuerpo deviene una relación central en este enfoque. Para el enfoque de la *Bildwissenschaft*, las imágenes necesitan estar asociadas a un medio portador. Los medios son portadores al igual que los cuerpos que permiten materializarlas, guardarlas, copiarlas o transportarlas. Sólo cuando las imágenes son animadas se convierten en tales, siendo apropiadas, conservadas y transformadas por la/el espectador/a. Cuando Belting plantea el concepto de medio portador, el medio es considerado como parte de la naturaleza visual de la imagen (*bildlich*) y esto permite eludir la diferencia entre imágenes materiales y mentales así como analógicas y digitales, basadas en el tipo de medio que utilizan. El concepto de medio portador no es incorpóreo como en el enfoque semiótico, que convierte a la percepción en un proceso cognitivo basado en la lógica discursiva. La propuesta de Belting es la antítesis de esta idea ya que el concepto de medio portador está directamente relacionado con la función antropológica de la imagen. Las imágenes son actos de animación con los que establecemos las más diversas conductas. Si para Belting la clave está dada en el uso y las conductas que la imagen provoca, para Bredekamp nace de la imagen misma a través del diseño de sus formas, es decir, la *Bildmagie* es un *Formproblem* [problema de la forma]¹⁴². Para Bredekamp, las formas están sujetas a tradiciones representativas, lo que no sólo permite historizar las imágenes, sino también observar sus vínculos y entender los diversos modos en que actúan, generando significado en su encuentro con el espectador/a.

Las imágenes devocionales en Buenos Aires son analizadas en relación al proceso de crecimiento urbano de la ciudad, al papel de las ordenes religiosas y las cofradías en la expansión y presencia de obras y artistas en la ciudad así como, de las imágenes que se guardaban en forma privada y personal en los hogares. Se analizaron con ese fin, 500 testamentos con el objetivo de observar qué tipo de imágenes y qué devociones fueron las más difundidas entre las y los habitantes de la ciudad. El análisis permitió conocer además el origen de las obras y su circulación así como un escenario más complejo respecto a los interiores de los hogares, los objetos personales y la disposición de estas imágenes en el ámbito doméstico. Por otro lado, en el ámbito público, se analiza la ciudad como el escenario de la experiencia colectiva de la imagen. Un espacio festivo en el que no solo se presentifican los medios portadores del cuerpo del monarca, sino también aquellas imágenes milagrosas, que bendicen, vuelan y se mueven dentro de la procesión, a las que se les habla en la

140 Hans Belting, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte* (Ediciones AKAL, 2010).

141 María Lumbreras, «Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.o 22 (2010): 249.

142 Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015).

intimidad de la privacidad de la práctica de la fe en el ámbito del hogar. Estas imágenes son consideradas aquí como actos de imagen esquemáticos, *imagines agentes*, imágenes vivientes que aluden al antiguo problema de la autonomía de las imágenes y que fueron consideradas, a partir de la Ilustración como claros ejemplos del pensamiento mágico y del ocultismo. La potencia de la imagen viviente radica en su capacidad de pasar de la posibilidad a la acción y confrontar al espectador. Opera un doble juego entre lo no orgánico y la vida. El acto esquemático está conectado con el cuerpo en tanto base de todos los modos de actividad semántica¹⁴³. Está determinado por la disolución de los límites entre obra de arte y organismo. Estas imágenes entendidas como *Bildakt* permiten modificar el ángulo de análisis referido a las prácticas relativas a la fiesta y las formas de la devoción colonial. El estudio de la relación entre las imágenes y la experiencia festiva colonial nos enfrenta al análisis de conductas que han sido consideradas como irracionales. Cuando se habla de irracionalidad, magia, animismo o falta de educación, se reducen los comportamientos a meros residuos incivilizados o perturbaciones mentales. En ese sentido, la perspectiva de David Freedberg aporta un enfoque para superar la creencia de que cuando estamos frente a una obra no respondemos con las emociones sino con el intelecto. Cuando se habla de respuesta se alude a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador¹⁴⁴. La respuesta como concepto se basa en su íntima relación con la eficacia de la imagen puesto que no es solamente la conducta del espectador lo que debemos considerar sino la efectividad y vitalidad de las propias imágenes. En el caso de las imágenes devocionales coloniales que se analizan, conceptos como los de religión popular o superstición no son considerados adecuados para comprender la experiencia festiva colonial. Comprender estas acciones y conductas implica asumir que las imágenes, desde una perspectiva antropológica, son más que meras representaciones. Si la imagen es abordada como una simple representación y no como un artefacto que implica los conceptos de aura, presencia y eficacia, se pierde de vista la posibilidad de comprenderlas en tanto agencia y en tanto objetos de análisis en sí mismos. Si bien el estudio de las imágenes devocionales desde la perspectiva de Belting pone el acento en nuestro trato con las imágenes y el de Bredekamp, en las formas, ambos enfoques entienden que la teoría de la imagen debe analizar la relación entre la producción, la imagen y el/la espectador/a. Una relación históricamente cambiante que hacer referencia a una concepción dinámica de las imágenes como acontecimiento y proceso, es decir no solamente considerar la cualidad de lo visual [*bildlich*] sino la naturaleza de lo visual [*bildlichkeit*].

Este enfoque también se recupera en la tercera parte de este estudio, donde se analiza la figura del rey, como elemento del sistema mixto de poder de la monarquía española. Desde el punto de vista de la relación entre imagen, medio y cuerpo, la figura del rey cobra una relevancia central dentro de la política colonial. La imagen del rey, ha sido –y sigue siendo– un objeto de estudio central para diversas disciplinas, sobre todo por las singularidades que entraña su propia naturaleza y por el desafío que impone al implicar conceptos tan complejos como la presencia y la semejanza. La imagen del rey es un problema que trasciende por completo aquellas representaciones que habitualmente suelen ser consideradas como simples retratos. Indudablemente las imágenes pictóricas del rey serán mencionadas en este trabajo, pero el enfoque propuesto nos insta a comprender su imagen desde la perspectiva del acto de imagen y no desde su análisis iconográfico. Cuando nos aproximamos a pensar la imagen del Rey, nos encontramos con una imagen que ha sido portada por diferentes medios. Su imagen supone una relación con un cuerpo que no es natural sino de orden político y social. En ese punto, los

143 Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015).

144 David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Catedra, 2009), 14.

aportes de la teoría sobre los dos cuerpos del rey desarrollada por Ernst Kantorowicz¹⁴⁵ revisten una singular importancia. La importancia del concepto de medio portador se basa en que nos permite recorrer un camino diferente al propuesto desde el concepto de signo. Una imagen no puede ser reducida a la forma en que la recibe un medio portador. Entre la imagen y el medio portador existe una doble relación corporal. Aquella referida a los medios portadores como cuerpos virtuales de las imágenes (en las que se incluye nuestro propio cuerpo, donde las imágenes existen y tienen lugar) y aquella referida al modo en que los medios portadores transforman nuestra percepción corporal. El cuerpo del Rey es un cuerpo que denominamos multimedial. El retrato del Rey, o sus múltiples medios portadores, son medios de un cuerpo político del que el propio cuerpo mortal del Rey es parte como un medio portador más, en el sentido del concepto de medio propuesto por Hans Belting. El medio portador alude también a la teoría de los dos cuerpos del Rey que explora Ernst Kantorowicz. En su estudio, Kantorowicz señala tres naturalezas ligadas a la dualidad corporal del monarca y que forman parte de la base y sustento de la teoría medieval sobre los dos cuerpos del monarca. Es a partir de este planteo que Kantorowicz rastrea el proceso por el cual el rey se convierte en una corporación unipersonal, un cuerpo político. Como señala Lorandi, en los siglos transcurridos en la Edad Media hasta el siglo XVIII, la concepción de la indisolubilidad del cuerpo político y natural del Rey, y de su *dignitas*, fue sufriendo notables transformaciones. La separación definitiva de los dos cuerpos del Rey dio lugar al desarrollo del Estado¹⁴⁶.

Desde este punto de vista, la relación entre el rey y sus múltiples cuerpos portadores es definida además, desde el concepto de acto de imagen sustitutivo. Este acto se halla con el intercambio de cuerpos e imágenes en el ámbito religioso, de las ciencias naturales, los medios, la legalidad, la política, la guerra, y en la iconoclasia. Es producido por la sustitución recíproca de imagen y cuerpo: cuerpos como imágenes, imágenes como cuerpos. Todas las formas de sustitución siguen uno de dos vectores: desde la imagen al cuerpo o desde el cuerpo a la imagen¹⁴⁷. La Vera-Icon ofrece en ese sentido, una base para el intercambio entre estas dos dimensiones. La idea de la autenticidad de la imagen permite reconocer algo verdadero, en el sentido de la versión originaria mas allá de los métodos de producción. En el caso de la Vera-Icon parte de la relación por contacto – como la de fotografía – para sustituir la imagen por el cuerpo ausente. Esta relación de contacto es la base para la consideración de esa aura de autenticidad que la misma fotografía analógica produce. Es la relación del contacto y la huella. Otro ejemplo que analiza Bredekamp es el del acto sustitutivo en la presencia simbólica que tomamos como modelo para considerar las *effigies* reales y los múltiples cuerpos sustitutivos de los reyes. Estos segundos cuerpos artificiales permitían además sobrepasar el complejo intervalo entra la muerte del monarca y la coronación del siguiente. Estos dobles del rey, que podían portar incluso la máscara mortuoria de cera, eran una persona *ficta* que encarnaba al rey. Una ficción corporal donde la figura del muñeco imitaba a un cuerpo y la dignidad del rango buscaba un cuerpo. Esta ficción corporal permitía que el cuerpo del rey muerto cediera su manifestación a un cuerpo sustituto. Estas *effigies* o cuerpos virtuales se almacenaban después sin cuidado en baúles al finalizar la ceremonia. El propio concepto de *effigie* plantea incluso el problema de la capacidad de representatividad de la imagen del cuerpo. El uso humanista del concepto de *effigies* para referirse tanto al propio cuerpo como al retrato del cuerpo indica, a través de esta ambivalencia, la polémica en torno a

145 Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval* (Ediciones AKAL, 2012).

146 Lorandi, *Poder Central, Poder Local*, 207.

147 Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico* (Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015).

la imagen del cuerpo y la imagen de la persona. La duración orgánica de los cuerpos podía vencer al tiempo en la transposición a imágenes sustitutivas. En el caso de las imágenes del rey, al igual que las *effigies* romanas, que aparecen de modo independiente del cuerpo y dan nacimiento al doble, son cuerpos prestados. La sustitución da lugar a la transformación y la duplicación del cuerpo. La animación de la imagen fue producto de su activación vital en el proceso ritual, el uso de la escenificación, el movimiento, el sonido o la escritura. Los dos cuerpos del rey pueden ser entendidos como un acto de imagen sustitutivo donde se produce un intercambio de cuerpos por imágenes. El momento de la muerte del rey era el instante en el cual se ponía en evidencia la naturaleza de los reyes: su perpetuación eterna por intermedio del pasaje de un sucesor al otro. Esto también reforzaba el mecanismo por el cual se recordaba a los antepasados y se sellaba el poder dinástico. Por este motivo, los medios portadores del rey eran un elemento central del aparato regio en los dominios americanos. En relación a estas imágenes como encarnación del poder y del Estado, un tercer elemento que introduce Bredekamp es justamente el de las imágenes que son atacadas, castigadas y ajusticiadas. Esta sustitución de cuerpos por imágenes es la base que sustenta los ataques y destrucciones más variados. La naturaleza de la imagen regia y su potencia política así como capacidad de encarnar un cuerpo dinástico a través de sus medios portadores es también la razón por la cual se convirtieron en objeto de ataques y castigos. El castigo hacia *effigies* regias a través de diferentes manifestaciones de carácter popular es un elemento que no puede ser ignorado a lo largo del proceso de desestabilización del poder colonial. Uno de los gestos más comunes es la inversión de la imagen del monarca, con origen posible en la *pittura infamante*, un género pictórico surgido en el Renacimiento italiano al calor de las proposiciones jurídicas en torno a la fama y a la infamia en el derecho romano. La atención a este concepto impulsó el desarrollo de la retratística durante ese período, con el objetivo de loar las virtudes y atributos de personajes a los que se otorgaba distinción. La relación entre el rey sus múltiples cuerpos portadores, alude a los modos de conexión entre la imagen y los discursos del poder, en tanto el análisis de las formas en que se presentificaba su cuerpo ponen de manifiesto que el poder era un asunto de la mirada.

La relación entre la mirada y el poder es analizada en relación al aparato regio y los modos de activación de la imagen del rey. La teoría política y el discurso político no pueden comprenderse sin considerar la estrecha relación que establecieron con el ámbito visual. La emblemática es un universo de metáforas visuales que estructuraron el pensamiento político de la época. Como plantea Mínguez, el siglo XVI fue decisivo en el proceso de construcción visual de la imagen del poder de las monarquías europeas. La consolidación de los Estados fue acompañada por la publicación de *El Príncipe* (1532), un libro que provocará un profundo debate sobre las virtudes y cualidades de los nuevos gobernantes, reflejadas en los numerosos Espejos de Príncipes que verán la luz a lo largo de esos siglos. Por otra parte, el arte se puso al servicio del poder y se desplegó un nuevo sistema iconográfico para presentar a los monarcas. Retratos, esculturas, medallas, monedas, estructuras efímeras se hacen presentes en la vida cotidiana. El libro de Andrea Alciato, *Emblematum Libelus* (1531) estableció el punto de partida como modelos para los miles de libros que lo sucedieron. Este proceso político y visual iniciado en el siglo XVI fusionó la política, la propaganda y las imágenes para difundir la imagen del rey y el poder imperial. En ese sentido, la tercera parte pone especial atención en el fasto público (las proclamas o ceremonias de jura) y por el otro a la figura del Rey y la vacante regia de 1808. El interés por este ceremonial (al igual que las exequias) se basa en dos elementos centrales. Son momentos de despliegue del aparato regio en todas sus dimensiones, ya que se reafirma la sucesión y dignidad que no muere del monarca. A su vez, es justamente un momento tan sensible en el mantenimiento del poder monárquico, que la jura por Fernando VII deviene clave para comprender el poder de las imágenes en el mundo colonial. En América las juras son conocidas y ampliamente documentadas en ciudades de México o Perú.

Con la llegada de los Borbones al poder, la ceremonia de jura castellana se extendió a todos los territorios unificando el ritual. Buenos Aires, al igual que el resto de sus pares americanas, nunca contó con la presencia física del rey, pero sí de sus cuerpos en cada acto y ceremonia pública a través de retratos, pendones, sellos, estandartes o monedas.

La ceremonia de jura tiene la peculiaridad de presentar el rostro del rey por primera vez a sus súbdito. Acto de fe y de amor ciego, que se inicia con la jura y luego el descubrimiento del rostro vedado en el cuadro, oculto tras un velo. El aparato regio activa y legitima el poder del monarca y descubre a los ojos del alma y físicos de los súbditos, el rostro de ese poder. El interés de este trabajo por la jura es claro: La jura hacia Fernando VII será la última que se haga en América. Desde esta perspectiva, el capítulo aborda el despliegue del aparato regio durante el período de los Austrias y luego de los Borbones buscando presentar las continuidades y diferencias del caso específico de las ceremonias de jura así como revisando el papel de la emblemática y los jeroglíficos en ese proceso de construcción del poder en imágenes. A partir de allí, se focaliza en el caso de Buenos Aires, prestando especial atención al papel de las élites locales, ya que la ciudad presenta la peculiaridad de no contar con una corte virreinal. Aunque autores como Alonso Núñez de Castro¹⁴⁸ declararan en pleno siglo XVII que solamente Madrid era una corte, dando cuenta del lugar y poder político de la ciudad en comparación con las demás, las cortes virreinales de las colonias fueron un espacio vital y central del mantenimiento del poder monárquico. El clásico trabajo de Norbert Elias sobre la sociedad cortesana ha dado lugar a nuevos enfoques y aportes que van más allá de la concepción de la corte como casa extendida del príncipe. El caso de América es sensiblemente diferente. La monarquía española era una monarquía de las cortes en la que los virreyes jugaron un papel determinante. La infinita lista de pleitos y disputas protocolares en las colonias dan cuenta del ejercicio del poder común y no la excepción. La instauración de los virreinos en América hizo surgir lo que se ha denominado “cortes de nuevo cuño”, cortes creadas como imágenes distantes del rey y su corte¹⁴⁹. La corte virreinal, como imagen distante del rey, creó una artillería simbólica potente para representar el poder. La elite porteña estaba conformada por las familias fundadoras dedicadas al comercio y al contrabando. A diferencia de Perú, Cuba y México, los pobladores de Buenos Aires no detentaban títulos de *nobleza titulada*. Este concepto hace referencia a la categoría social otorgada por el Rey a quienes conformaban la élite social en América.¹⁵⁰ Esto no significa que Buenos Aires no fuera una ciudad ubicada dentro de las coordenadas del barroco hispano, o “terminal” como sugiera Garavaglia¹⁵¹. En ese escenario la llegada de nuevas autoridades o los ceremoniales públicos, acarrearán verdaderas disputas protocolares que eran más que meros desacuerdos ceremoniales. El estudio de estos episodios da cuenta del poder local de eclesiásticos, familias de la élite porteña y en especial, de los militares. Las invasiones inglesas parecen haber otorgado a estos miembros de la sociedad porteña, un especial prestigio. Hacia 1810, el ceremonial y sus símbolos se convirtieron en uno de los espacios de mayor ataque y discusión entre los revolucionarios. La ceremonia de jura y después, las acciones de la Junta, ofrecen un terreno clave de estudio de las imágenes y las prácticas ligadas a ellas. El virrey porteño fue una pieza novedosa dentro del escenario político de la

148 Alfonso Núñez de Castro, *Libro histórico político, Solo Madrid es corte y el cortesano en Madrid* (por Domingo García Morras, 1669).

149 Alvarez Ossorio Alvarino Alvarino, «La corte», 27.

150 En el Río de la Plata se presentaban títulos de hidagüía, aunque los de nobleza titulada eran contados. Es el caso de la hermana del Virrey Cevallos o el del Virrey Liniers con el nombre de Conde de Buenos Aires.

151 Juan Carlos Garavaglia, «El teatro del poder: Ceremonias, tensiones y conflictos en el Estado Colonial», *Boletín del Instituto de historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, Tercera Serie, 14 (Semestre de 1996): 12.

ciudad, articulando en algunas ocasiones la figura de arzobispo y de virrey en la misma persona y desdibujando las fronteras entre el orden político y religioso. La llegada de los virreyes supuso la incorporación de un ceremonial nuevo que provocó numerosos altercados protocolares entre los diferentes órganos de gobierno.

Este estudio finaliza con el cautiverio del monarca, puesto que abrió la puerta a un intenso debate en torno a la legitimidad del poder. Siguiendo a Claude Lefort, la descorporización del poder en la ausencia física del rey y la referencia al lugar del poder como lugar vacío, estaba acompañada por la imposible representación de la sociedad bajo la imagen del cuerpo, bajo la forma de una comunidad positivamente determinada. Los procesos de independencia desataron la experiencia de una sociedad inasible donde el pueblo será llamado soberano, pero simultáneamente la cuestión de su identidad no dejará de plantearse¹⁵². La consecuencia de este proceso de des-incorporación del poder es observada en la dimensión visual, en tanto esta situación impactó en las estrategias visuales de ese poder y su reformulación a partir de la ausencia física del rey. En ese sentido, las opiniones sobre el uso de los antiguos elementos del ceremonial español no fueron meros problemas de símbolos. Majluf señala que si bien se ha prestado atención a figuras tan centrales como la de la Marianne francesa, las revoluciones americanas tomaron como base y estrategia visual de sus constituciones como repúblicas, a los escudos y banderas¹⁵³. Elementos que potenciaron la descorporización del monarca al ser eliminada su *effigie*. La desaparición de los cuerpos del monarca expresa un nuevo concepto que encarna y no solo representa el espacio del poder. La reutilización de lienzos que provenían de los retratos reales y de virreyes operó un acto de imagen sustitutivo propio del acto iconoclasta, pero otro lado, convivió con la contradictoria relación entre estos y el nuevo carácter despersonalizado y des-corporizado del poder. A diferencia de la Revolución Francesa insuflada de un intenso espíritu iconoclasta, el ataque a las imágenes coloniales y los símbolos del poder monárquico presentaron matices respecto de la experiencia francesa¹⁵⁴. Richard Wrigley, señala justamente que la sustitución no solo se produjo a partir de la destrucción sino del reemplazo, que puede ser pensado como una operación de transformación y reutilización desde el concepto derrideano de *rature*. La idea de la tachadura del origen es un modo de diferir su presencia y dejarlo atrás como la presencia de una ausencia. El proceso de borrado y modificación de objetos y símbolos del poder anterior, operó una disociación entre las obras y los lugares y funciones originales. Fragmentos de materiales y reemplazo de piezas apuntaban a una nueva simbología sobre antiguos objetos que no solo reemplazaban sino que en cierto modo conmemoraban el mismo acto de aniquilación y sustitución como hito del paso del viejo orden al nuevo¹⁵⁵.

El caso de la imagen de Fernando VIII, que cierra este estudio, nos enfrenta a un período en el que su imagen se convirtió en objeto de amor, disputas y olvido. Un enfoque antropológico de la imagen supone partir de la afirmación de que las imágenes no son simples hechos de percepción, en donde la ilusión o la semejanza se hacen presentes como actos de registro. La cultura visual virreinal tenía como figura central la imagen del Rey, en tanto medio de construcción privilegiado de las obediencias políticas. Es en, con y desde la imagen que

152 Lefort, Claude. "La imagen del cuerpo y el totalitarismo", en *La incertidumbre democrática. Ensayos sobre lo político* (Barcelona:Anthropos, 2004), 254.

153 Natalia Majluf, «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», *Histórica* XXXVII 1 (2003): 85.

154 Dario Gamboni, *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa* (Cátedra, 2014), 55.

155 Richard Wrigley, «Breaking the Code: Interpreting French Revolutionary Iconoclasm», en *Reflections of Revolution: Images of Romanticism*, ed. Alison Yarrington y Kevin Everest (Londres: Routledge, 1993), 185.

buscamos interrogar esos procesos, asumiendo que la cultura virreinal no puede comprenderse sin su presencia como elemento esencial en la fiesta pública, las formas devocionales y el despliegue del poder dinástico sobre un territorio vacío.

FUENTES UTILIZADAS.

A. FUENTES DOCUMENTALES

Los documentos de gobierno fueron elementos centrales de recolección de información sobre ordenanzas relacionadas con las transformaciones urbanas de la ciudad así como los pleitos y tensiones entre el poder político y religioso a lo largo del siglo XVIII. Se relevaron en este sentido, los censos de población y de artesanos correspondientes a 1780, 1804 y 1806-1807. Si bien no pueden ser llamados estrictamente censos, ya que no cumplen con las características necesarias para ser considerados como tales, reflejan cierto espíritu estadístico propio del siglo XVIII. Estos censos provenían de visitas pastorales, padrones de feligreses, informes de intendentes y gobernadores y descripciones geográficas. Estos documentos, por sus características de producción y teniendo en cuenta que se estima que sólo implicaban el 30% de las regiones en América (Olivero, 2006:31) nos obligan a cotejarlos y cruzarlos con otro tipo de fuentes.

Los bandos de buen gobierno, son instrumentos legales tardíos. Aparecen en forma regular en el siglo XVIII. Raramente se los utiliza en el siglo XVI y aparecen lentamente a lo largo del siglo XVII. El Bando era un mandato procedente de una autoridad legítima, como el Virrey, que se pregonaba o fijaba en parajes públicos de las ciudades. En América, podían emitirlos los virreyes, los Gobernadores, las magistraturas y audiencias. El Bando tiene específicamente como función la publicidad de las ordenanzas y resoluciones. El Bando incluía cláusulas de penalización para sus contraventores. Los Bandos de buen gobierno, como señala Tau Anzoátegui ¹⁵⁶, tienen una acepción amplia y una restringida. La amplia se refiere a una disposición cuyo fin es el bien común. La otra, se refiere al gobierno de las ciudades y tendría una relación directa con la cuestión del orden social y su mantenimiento. Es así que el concepto de buen gobierno tiene, en cierto sentido, una connotación policial ligada al orden, la limpieza, las reglamentaciones urbanas, etc. Tau Anzoátegui señala para el caso rioplatense, la existencia de bandos desde el siglo XVII que se refieren a materias de buen gobierno e incluso a principios del siglo XVIII, referidos a disposiciones de policía ¹⁵⁷. Los bandos de Ortiz de Rosas y Andoanegui (1744 y 1745) son, a su entender, los que inauguran la etapa de vigencia de los bandos de buen gobierno en Buenos Aires. Estos bandos se convirtieron en los antecedentes del derecho criollo, al ser los virreyes y gobernadores quienes emitieran estas ordenanzas en función de las necesidades locales.

En Buenos Aires, desde 1745 hasta 1776, la mayoría de los gobernadores dictaron ordenanzas que pueden considerarse bandos de buen gobierno. Entre los virreyes, solo publicaron bandos Nicolás de Arredondo, Avilés, Sobremonte y Cisneros. Como ha estudiado Tau Anzoátegui para el caso rioplatense, los bandos evidenciaron también los conflictos de

156 Los Bandos de Buen Gobierno de Buenos Aires En La Época Hispánica', *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, 25 (2004), 343-346 (p. 343).

157 Anzoátegui, 'Los Bandos de Buen Gobierno de Buenos Aires En La Época Hispánica', p. 344.

superposición de poderes entre intendentes y virreyes. Es el caso de Francisco de Paula Sanz y el virrey Loreto. El conflicto se originó por la discusión sobre quién era el que estaba autorizado para emitir bandos. Lo interesante de este tipo de documentación, que no necesita del refrendo real, es que estaba destinada a la resolución de problemas locales. Por lo que se convierte en una fuente de información clave sobre la vida en la ciudad de Buenos Aires. Encontramos así que tanto las ordenanzas que podía emitir el intendente, como los bandos del virrey, pueden ofrecernos claves para comprender el desarrollo de las problemáticas locales así como los propios conflictos de poder respecto de las jerarquías entre los funcionarios. Los Bandos evidencian el crecimiento del interés de las autoridades por los problemas que los núcleos urbanos en América iban generando. Ligados al control de la ciudad, la higiene, los festejos, el ornato, encuentran en los Cabildos importantes aliados para su ejecución. Las expresiones estéticas comienzan a formar parte del interés de los funcionarios, mas un, si tenemos en cuenta que uno de los focos de conflicto mas importante entre estos y los religiosos regulares, fue la injerencia de autoridad de los seculares sobre las fiestas religiosas y las disposiciones protocolares.

Las Memorias de los Virreyes del Río de la Plata fueron otra fuente de información. La Real Cédula del 22 de agosto de 1620, firmada por Felipe II, establecía que al finalizar su mandato, cada Virrey debía dejar por escrito, a sus sucesores, una instrucción sobre el estado en que dejaba los asuntos relativos al gobierno. Estas memorias, de gran valor político como señalara el propio Solórzano en su *Política Indiana* (Libro V, Cap. XIV, n°22), supone para la investigación un conjunto de datos de gran valor histórico. De las Memorias de los virreyes del Río de la Plata sólo se conocen las de Pedro de Cevallos, Juan José Vértiz, el Marqués de Loreto, Nicolás Arredondo y el Marqués de Avilés. Tanto Pedro Melo de Portugal como Joaquín del Pino murieron durante sus funciones y Antonio Olaguer y Feliú lo fue pero sólo en carácter interino. Sobremonte, Liniers y Cisneros no dejaron registro de Memorias, sino una serie de informes¹⁵⁸. Estos últimos, cumpliendo la ley dictada por Felipe IV, del 15 de marzo de 1628, bajo el número 32, título 14, Libro 3°, cumplieron con el requisito de que antes de terminado su cargo debían avisar del estado en que dejaban los reinos. Estos documentos fueron publicados por Andrés Lamas en 1849 en su Colección de *Memorias y documentos para la historia y la geografía de los pueblos del Río de la Plata*¹⁵⁹.

En este trabajo hemos utilizado la publicación de Sigfrido Radaelli, que se basa, para las de Cevallos, Vértiz, Loreto, Arredondo y Avilés, en la de Manuel Trelles¹⁶⁰; para la de Liniers, en los documentos de Andrés Lamas y para la de Cisneros en los de Mitre. Esto indica la diversidad de orígenes de estas fuentes que hemos podido consultar recopiladas en esta edición¹⁶¹. El propio Radaelli señala la dispersión de este material y la variedad de fuentes. A su vez nos indica, respecto a la documentación referida a los virreyes, que la primer cronología fue la realizada por José Joaquín Araujo en su *Guía para forasteros del Vireynato*

158 El Marqués de Sobremonte remitió a la Junta de Sevilla su *Representación*, mientras de Baltasar Hidalgo de Cisneros remitió al Rey su *Informe*. El escrito de Sobremonte referido es el que se corresponde al manuscrito 5131, p. 216 de la copia de la Biblioteca Nacional que está tomada de una de la colección de Pedro De Angelis del fondo de manuscritos de la Biblioteca Nacional de Río de Janeiro (doc. 9 del legajo 209), según indica Sigfrido Radaelli en la publicación de las Memorias de los Virreyes del Río de la Plata editada en 1945. La de Cisneros fue publicada por Mitre en su *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*, 1887, I, pp. 561-575.

159 El escrito se publicó bajo el nombre *Informe del virei D. Santiago de Liniers y Bremont sobre las más graves ocurrencias de su gobierno. Primera Edición*.

160 La correspondiente a la *Revista del Archivo General de Buenos Aires, fundada bajo la protección del Gobierno de la Provincia*, II, 414-436, Buenos Aires, 1870.

161 *Memorias de los Virreyes del Río de la Plata*, Editorial Bajel, Buenos Aires, 1945.

de Buenos Aires para el año 1803. Fue Emilio Ravignani el que publicó una cronología completa de los virreyes en *Historia de la Nación Argentina*, vol. IV, 1° Sección, Buenos Aires, 1938. Juan María Gutiérrez y Manuel Trelles fueron los primeros en dedicarle atención al estudio de los virreyes. José Marcó del Pont se interesó en los blasones de los virreyes en su publicación *El correo marítimo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, 1913 y en *Blasones del Río de la Plata*, de 1942. Sobre los retratos e imágenes ligados a las figuras virreinales, se conocen pocos retratos, que pueden encontrarse en el Museo Histórico Nacional. A través de los Archivos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires sabemos que estos retratos se paseaban y se conservaban en el Fuerte. Los Acuerdos del Cabildo de Buenos Aires son otra fuente documental que permite acercarnos al gobierno de la ciudad y las problemáticas que fueron centro de las disputas protocolares y ceremoniales. El material se encuentra disponible en el Archivo General de la Nación y fue publicado en 1910 en una colección de tomos de fácil consulta.

Otra documentación que aporta información diversa son los protocolos notariales. Ofrecen una amplia gama de informaciones sobre la vida en la ciudad. La tradición española del derecho privado convierte a los protocolos notariales en una fuente de información clave para la historia de América. La obligación de dejar por escrito todos los actos de justicia, generaba amplios tomos conteniendo las mas diversas cuestiones, ya fueran comerciales como civiles, matrimonios, testamentos, herencias. Esta tradición obligaba a los escribanos a registrar y conservar los originales de cualquier contrato o escritura legal firmada por los particulares. La dificultad del trabajo con estos fondos documentales es su no sistematización, por lo que los y las investigadoras deben guiarse en cierto sentido por muestreos aleatorios para dar con lo que buscan. Es el caso de los contratos por realización de obras firmados por los artistas a quienes iban solicitadas.

Se relevaron también sucesiones correspondientes al periodo 1770-1810 y se construyó una base de datos destinada a su procesamiento. Los testamentos contenidos en estas sucesiones, fueron considerados como documentos clave, que permite acceder a la reconstrucción de las formas de sentir y comprender la vida y la muerte, evidenciando sus transformaciones y persistencias al llegar el siglo XIX. A su vez, los detalles de gastos por misas o inventarios de bienes de los difuntos, permitieron dar con los objetos piadosos que tenían en su poder. Estos documentos nos permiten acercarnos a la comprensión de las formas de la expresión de la religiosidad tanto pública como privada. A este relevamiento se le sumó el inestimable aporte del profundo estudio de Nelly Porro Girardi y Estela Rosa Barbero sobre lo suntuario en la vida cotidiana de Buenos Aires durante la época virreinal. El estudio nos permitió acceder a un relevamiento aun mayor de testamentos, ya que su muestra es de 2000. Este aporte fue imprescindible ya que no solo permitió comparar los resultados con nuestro relevamiento de 500 sino que aportó datos fundamentales en lo referido a imaginería en el ámbito privado colonial.

Otra fuente documental consultada corresponde a los libros y actas de constitución de las cofradías, que permiten acceder no solo a la descripción y análisis de las estructuras y funcionamiento de estas asociaciones sino a su distribución geográfica, encargos de obras, relaciones con los artistas locales, patrimonios artísticos y advocaciones centrales así como funciones desempeñadas en relación a la administración de las almas de sus hermanos. En la documentación referida a la actividad del puerto de Buenos Aires, se consultaron los expedientes de Aduanas entre 1700 y 1800, en busca de ingresos de obras, solicitantes de estas obras y destino final así como de materiales para la actividad artística.

B. ARCHIVO GENERAL DE INDIAS.

En el Archivo General de Indias se realizó un relevamiento de los fondos documentales digitalizados. A su vez, se realizó un relevamiento de documentación no digitalizada en el Archivo, referida a Gobierno durante el siglo XVIII en función de las transformaciones que las Reformas Borbónicas produjeron a lo largo de ese período. El siglo XVIII no solo significó el cambio dinástico de la monarquía española, sino también nuevos planteamientos ideológicos que generaron una importante reforma de la estructura del Estado. Durante el reinado de los Austrias existía el Sistema de Consejos. A este sistema seguirá en de las Secretarías de Estado y de Despacho. Sistema propio de los Borbones. Hasta el año 1705 existía una sola Secretaría de Estado que fue dividida en varias, dejando como cabeza principal la Secretaría de Estado y del Despacho Universal. La documentación de estos fondos es variada y se extiende entre las fechas 1700 y 1860. Estos fondos son especialmente interesantes para el estudio de las colonias americanas y los procesos de independencia. Está compuesta por series, entre las que las primeras trece están conformadas por la correspondencia cruzada entre las autoridades coloniales y el Secretario de Estado, dando cuenta de los primeros análisis y menciones de inquietudes sobre los movimientos independentistas.

La documentación contenida en el Archivo bajo la denominación de Gobierno es muy vasta. Integran ese conjunto los papeles de Gobierno del Consejo de Indias, menos los de la Contaduría de justicia, y papeles correspondientes a varios ministerios y sus secretarías de despacho. Este conjunto tan amplio de documentos, contiene todos los papeles de gobierno de Indias durante tres siglos. Contiene cuatro grandes clases de documentos:

-Las órdenes, títulos y resoluciones que se envían a las colonias para autoridades o particulares. De este tipo de documentación quedan minutas o borradores.

-Informes, cartas, memoriales, peticiones y quejas de autoridades de todo tipo y de particulares que llegaban desde las Indias. Contiene originales, duplicados y triplicados.

-Documentación en preparación y tramitación para la resolución y despacho de asuntos en estos organismos y comunicación interna entre ellos. Se conservan los originales.

-Documentación originada por las necesidades de la propia institución.

El fondo de Gobierno contiene la documentación correspondiente a las Audiencias, que no eran solo tribunales de justicia sino órganos de gobierno. A los Indiferentes, que refieren a papeles que o no tienen localización geográfica en las Indias, o por sus autores y asuntos no la necesitan.

C. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL (MADRID).

En el Archivo Histórico Nacional de Madrid se realizó un relevamiento de las fuentes digitalizadas y de las fuentes no digitalizadas de fondos referidos a Buenos Aires.

D. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN.

Se trabajó en el relevamiento de documentación contenida en la Sala IX. División Colonia. Especialmente lo que corresponde a censos, bandos de gobierno, Reales cédulas, documentación de Iglesias y Conventos, Aduana, Archivos del Cabildo de Buenos Aires.

También se prestó atención a documentación de la Sala XIII Contaduría Colonial, correspondencias de virreyes, disposiciones reales, archivos de la Audiencia de Buenos Aires y relativos a la construcción de las Iglesias y conventos de la ciudad.

LAS FUENTES VISUALES.

Las fuentes visuales se consultaron en archivos de AGI, repositorios en línea, libros de emblemas y fuentes editas. Se relevaron obras en la Iglesia de San Francisco, Iglesia del Pilar, Iglesia de la Merced e Iglesia de San Ignacio de la ciudad de Buenos Aires y en documentos relativos a sucesiones y testamentos en el Archivo General de la Nación.

Los libros consultados sobre patrimonio artísticos de la ciudad fueron los de Adolfo Luis Ribera y Héctor H. Schenone, *El arte de la imagería en el Río de la Plata* (Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 194); Héctor H. Schenone et al., *Patrimonio artístico nacional: inventario de bienes muebles. Ciudad de Buenos Aires* (Academia Nacional de Bellas Artes, 2006); Héctor H. Schenone, *Iconografía del arte colonial: Los santos* (Fundación Tarea, 1998); Guillermo Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810* (Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina, 1993) y Nelly Raquel Porro y Estela Rosa Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal: de lo material a lo espiritual* (PRHISCO-CONICET, 1994).

La edición de *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires : 1599-1895* (1945) de Guillermo Moores, presenta una compilación de las estampas y grabados de la ciudad desde su fundación que fue fundamental para la realización de este estudio.

II PRIMERA PARTE: LAS IMÁGENES DE BUENOS AIRES

CAPITULO I. LA CARTOGRAFÍA COMO ACTO DE IMAGEN.

Si el *Mare Nostrum*, limitado por tres continentes, había sido el centro del mundo durante la Antigüedad y la Edad Media hasta los inicios del siglo XVI, las expediciones atlánticas castellanas y portuguesas y el descubrimiento de la ruta hacia la India, Catay y Cipango así como la exploración del continente americano y del océano Pacífico, transformaron totalmente la percepción que en Occidente se tenía del planeta, modificando las rutas prioritarias, desplazando los espacios económicos y comerciales¹⁶². Para Mínguez, este desplazamiento del Mar Interior hacia el océano Atlántico se corresponde con el dominio de los Habsburgo y la creación de un imperio compuesto de una geografía con territorios dispersos de dimensiones globales. En ese sentido, John Elliot considera que no existió un Atlántico sino tres. Esos tres océanos estaban determinados por condiciones climáticas y medioambientales diferentes, por vientos y corrientes contrarias, y por las distintas rutas que los europeos establecieron. En el norte, hacia Terranova hacia el sur, desde la bahía de Hudson a la desembocadura del Delaware, un Atlántico surcado por británicos, franceses y holandeses; en el centro, desde Sevilla y hasta el Caribe, controlado por los españoles; y en el sur las rutas portuguesas hacia Brasil y alrededor de la costa africana. El Atlántico fue una construcción puramente europea llevada a cabo fundamentalmente en el siglo XVI¹⁶³.

Durante el transcurso del siglo XVII, la cartografía experimentó una expansión sin precedentes a través de las nuevas técnicas de proyección y medición. La difusión del saber que permitió la imprenta, la revolución tecnológica militar y naval, la nueva astronomía copernicana, las exploraciones oceánicas, la expansión del comercio y los relatos de viajeros permitieron a las potencias de Europa un conocimiento global del planeta que transformó su imagen para siempre. Esto impactó en ámbitos tan diversos como el artístico, el científico y el militar. Simultáneamente, el surgimiento de instrumentos ópticos y de medición, como el telescopio y el microscopio, transformaron las técnicas de producción de imágenes así como la cultura visual. Los mapas eran un medio adaptable y versátil, puesto que combinaban imágenes, textos y coordenadas geográficas en una representación coherente de una parte de la superficie terrestre. La combinación de diferentes tipos de información, junto con el desarrollo de la proyección matemática del espacio, los tornaba cada vez más importantes en términos políticos, económicos y también estéticos¹⁶⁴. Desde su inicio la lucha por la hegemonía entre los países europeos, se vio reflejada en la elaboración de los mapas referidos al océano atlántico y los territorios americanos. Los Habsburgo recurrieron a los mapas para construir su propio Nuevo Mundo y esto se evidencia en la sólida cultura geográfica que poseían, en la designación de cosmógrafos y la realización de mapas cartográficos con vistas, para conocer y administrar el imperio y planificar las campañas militares terrestres y marítimas¹⁶⁵.

162 Víctor Mínguez, «Planisferios y divisas para un orbe Habsbúrgico», en *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, ed. María de los ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, y Inmaculada Rodríguez Moya (Sevilla: Andavira, 2019), 16.

163 Elliott, John. *En búsqueda de la historia atlántica*. (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2001). p.14

164 Tanja Michalsky, *Projektion und Imagination: Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei* (Verlag Wilhelm Fink, 2012), 28.

Durante el reinado de Carlos V, la nueva cartografía americana realizada desde Sevilla y los grandes atlas de la escuela de los Países Bajos, se convirtieron en los dos nuevos centros productores de atlas. Como sugiere Mark Greengrass, a partir de ese momento, la cartografía estuvo vinculada al conocimiento del espacio con la manifestación del poder, y por ello no tardarían los príncipes en decorar sus palacios con salas de mapas cartográficos, como la de Cosme I de Medici en el Palazzo Vecchio de Florencia o la de Gregorio XIII en el Vaticano¹⁶⁶. El imperio se volvió atlántico y ese carácter global-expansivo y descentralizado se observa en la producción cartográfica. La relación entre el territorio y su visualización funcionó como estructura y sustento de las metáforas políticas, que permitieron extender, por ejemplo, la metáfora solar a la imagen de Carlos V, en relación con el recorrido del astro por el globo. A *solis ortu ad occasum*, el lema acuñado para recibir a Carlos V en Messina, durante la campaña a Túnez en 1535, recuperaba el lema de Virgilio dedicado a Augusto. Carlos, como el nuevo César se conectaba bajo la metáfora solar y del territorio, con su par romano¹⁶⁷. La metáfora solar es solo una entre las múltiples fórmulas en las que serán representados los monarcas españoles, no solo en la emblemática sino en la cartografía. Esta unión entre cartografía y política se comprueba si observamos el impacto que la conquista de los territorios americanos tuvo en el desarrollo de un sistema mixto de figuración del poder, que combinó la imagen real como sucesión de retratos (cuerpos) del monarca con la representación del territorio como figuración del Imperio. Una ruptura de carácter epistemológico, una nueva forma de auto-representación simbólica basada en un sistema de figuración genealógico-espacial¹⁶⁸.

La primera parte de este trabajo se detiene sobre este proceso de expansión global, desde el estudio de un tipo de imágenes, no provenientes del campo artístico sino científico, militar y cartográfico. Estas imágenes técnicas, insisten en su fuerza productiva como elemento autónomo al igual que las artísticas. No son meras ilustraciones ni muestran resultados de modo pasivo, siendo transmisoras de conocimiento y de información. Su carácter técnico proviene de los procesos culturales de producción que involucran procedimientos e instrumentos para su obtención. La técnica como proceso, ofrece elementos analíticos de relevancia en torno a la materialidad y la forma. Este modo de encarar el estudio de las imágenes técnicas apuesta por su análisis más allá de su construcción cultural, buscando comprender el efecto y el campo de acción de las imágenes¹⁶⁹. La cartografía tuvo un rol clave en la determinación de diversas técnicas de representación en el terreno científico, militar y artístico. Esta articulación de préstamos e influencias mutuas entre arte, ciencia y política demuestra el modo en que las imágenes técnicas así como las provenientes del campo del arte, no fueron meras ilustraciones de una mentalidad de la época ni simples imágenes con fines utilitarios que dieron forma a un paradigma completo. Estas formas y fórmulas visuales, antes que síntomas, son agentes en movimiento que expresaron una forma de pensar y de hacer con y a partir de las imágenes. La creación de formas no es el resultado de una época o mentalidad

165 Víctor Mínguez, «Planisferios y divisas para un orbe Habsbúrgico», en Discursos e imágenes del barroco iberoamericano, ed. María de los ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, y Inmaculada Rodríguez Moya (Sevilla: Andavira, 2019), 20.

166 Greengrass, Mark. *La destrucción de la Cristiandad. Europa 1517-1648*. (Barcelona: Pasado y Presente, 2015), p. 272.

167 Víctor Mínguez, «Planisferios y divisas para un orbe Habsbúrgico», en Discursos e imágenes del barroco iberoamericano, ed. María de los ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, y Inmaculada Rodríguez Moya (Sevilla: Andavira, 2019), 24.

168 Felipe Pereda y Fernando Marías, «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos.», *Ería* 64-65 (2004): 129-57.

169 Elsie McPhail, *Desplazamientos de la imagen* (Siglo XXI, 2013), 98.

sino un acto que opera y diseña una forma de pensar que trasciende lo meramente individual¹⁷⁰.

La primera parte de este estudio se focaliza en diversos tipos de imágenes técnicas así como aparatos y dispositivos de la visión en el ámbito del Río de la Plata dentro del contexto general de la expansión atlántica europea. Las primeras imágenes de la ciudad son las cartográficas y los grabados que acompañaban la publicación de Atlas y colecciones de viajeros. A su vez, el modo en que los mapas y planos se fueron transformando está directamente relacionado con los cambios en la manera de considerarla como un espacio despoblado (s.XVI-XVII), como frontera entre civilización y barbarie (s.XVIII y s.XIX) hasta su apropiación final dentro de un sistema económico de explotación de la tierra que da origen al modelo agro-exportador (s.XX-XXI). Si el claro monopolio de la información que producían los países europeos con abiertos intereses en las colonias puede considerarse como señala Brendecke¹⁷¹, como parte del eurocentrismo europeo que hizo verse a las colonias a través del cristal de los documentos coloniales, las imágenes europeas también actuaron como potentes formas de creación de todo un continente.

LA “ENTERA NOTICIA” COMO POLÍTICA DE ESTADO DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA.

Desde el punto de vista de la cultura visual, los mapas y grabados que acompañaban los relatos de viajeros nos hablan de la importancia que la imagen alcanzó durante el siglo XVII como medio de conocimiento. Mapas y otros medios de la imagen asumieron un papel fundamental dentro del proceso de expansión atlántica europea. La más famosa de las cartografías de la época, la de Sebastián Münster, incluía las realidades americanas junto con imágenes fantásticas de América. Para la misma época, se editó el *Methodus apodemica* (1577) de Theodor Zwinger, donde se exponía una serie de reglas para sistematizar la información producida en los viajes¹⁷². Estos métodos de recolección de datos continuaron siendo utilizados incluso durante el siglo XVIII por diversas sociedades y academias europeas, estableciendo procedimientos para la recolección de plantas, animales y minerales. Pero el interés por la información sobre los nuevos territorios ya se encontraba en las cartas de los Reyes Católicos a Colón, a quien solicitaron en el segundo viaje de 1502 la preparación de un informe. Entre 1508 y 1512 se reguló la descripción de las Indias al crearse el cargo de Piloto

170 Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (España: Akal, 2000).

171 Arndt Brendecke, *Imperio e información: funciones del saber en el dominio colonial español* (Iberoamericana, 2012), 36.

172 El libro ofrecía una gran cantidad de cuadros sinópticos y síntesis de información organizadas en cuatro partes. La primera daba información sobre tipos de viajes, ilustrados a través de ejemplos históricos y literarios. La segunda se focalizaba en los objetivos del viaje en función de la profesión del viajero mientras que la tercera ofrecía información de cuatro ciudades famosas (Basel, París, Padua y la antigua Atenas) como modelo para realizar observaciones exitosas. La última parte recopilaba información sobre requerimientos, materiales, modo de transporte y métodos para lograr un viaje exitoso. La obra otorgaba una especial atención a cuestiones de historia natural y diferentes clases de conocimiento (médico, botánico, geográfico, etc) según el tipo de viaje. Esto se refleja en la gran cantidad de tablas clasificatorias de animales, plantas, minerales sin olvidar la situación topográfica y la dimensión urbana de las ciudades junto a su estilo de vida, costumbres y habitantes. Cfr. Daniel Carey, «Inquiries, Heads, and Directions: Orienting Early Modern Travel», en *Travel Narratives, the New Science, and Literary Discourse, 1569–1750*, ed. Judy A. Hayden (Routledge, 2016), 37.

Mayor de la Casa de Contratación, cuya tarea era la producción del padrón real de Indias con las noticias que se obtenían en América. En 1519 la necesidad de contar con información más precisa experimentó un nuevo impulso con las incursiones de Hernán Cortés en México y las cartas que envió a Carlos V. Las instrucciones de 1523 impulsaron el desarrollo de un proceso de sistematización de la información que se convertiría en la política de Estado de Felipe II. Como señala Bustamante¹⁷³, las iniciativas de Felipe II no fueron una innovación absoluta sino una continuación de un largo proceso, ya que durante el gobierno de Carlos V los avances de Hernán Cortés sobre el territorio fueron determinantes en el proceso de sistematización del saber. A partir de allí comenzaron a organizarse los datos y se establecieron las bases de las *Relaciones Geográficas* del siglo XVI.

La información sobre los territorios conquistados se convirtió en la posesión más valiosa para la corona española si tenemos en cuenta que el *Consejo de Indias* estableció que las *Relaciones de Indias* seguirían un cuestionario que debía ser contestado en cada localidad¹⁷⁴. Este proyecto iniciado durante el reinado de Felipe II, fue desarrollado por Juan de Ovando. El primer cuestionario de 1569 contaba con 37 preguntas para enviar a los oficiales de las jurisdicciones de las Indias¹⁷⁵. En 1571 Ovando redactó un cuestionario nuevo con 200 preguntas para las autoridades civiles y eclesiásticas. Luego de la muerte de Ovando el responsable del proyecto fue Juan de Velasco, que publicó en 1577 un nuevo documento con 50 preguntas¹⁷⁶ bajo el título *Instrucción y memoria de las Relaciones que se han de hacer para la descripción de las Indias, que su Majestad manda hacer para el buen gobierno y ennoblecimiento de ellas*¹⁷⁷. Los cuestionarios de Ovando se correspondían con las Ordenanzas aprobadas por la Real Cédula del 24 de Septiembre de 1571, que creaba el cargo de “cronista y cosmógrafo mayor de los estados y reinos de las indias, islas y tierra firme del mar océano” y su tarea era recopilar la historia general, moral y particular así como de los acontecimientos memorables y de las cosas naturales y excepcionales, especialmente todo lo relativo a la cosmografía y descripción de las indias¹⁷⁸. El cronista mayor tenía como función la formación de un archivo para guardar los documentos de Indias y al cosmógrafo le correspondía escribir una Geografía general de las Indias basadas en las *Relaciones* particulares que eran enviadas desde las provincias. Los dos cargos recayeron en Juan López de Velasco, quien había trabajado junto a Ovando y que redactó en 1571-1575 la *Geografía y Descripción General de las Indias*¹⁷⁹. En 1573 también vio la luz el proyecto de transformación de la administra-

173 Jesús Bustamante, «El conocimiento como necesidad de Estado: Las encuestas oficiales sobre Nueva España durante el Reinado de Carlos V», *Revista de Indias* LX, 218 (2000): 35.

174 Irina Podgorny y Wolfgang Schäffner, «“La intención de observar abre los ojos”: Narraciones, datos y medios técnicos en las empresas humboldtianas del siglo XIX», *Prismas, Revista de historia intelectual* 4 (2000): 219.

175 Los cuestionarios fueron recopilados y publicados en *Cuestionarios para la formación de las Relaciones Geográficas de las Indias Siglos XVI-XIX*, Francisco de Solano y Pilar Ponce (Eds), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos, Departamento de Estudios de América, Madrid, 1988.

176 Las 50 preguntas pueden consultarse en José Luis de Rojas. *A cada uno lo suyo. El tributo indígena en la Nueva España en el siglo XVI*. El Colegio de Michoacán, Zamora (Michoacán), 1993, pp. 117-124

177 Daniel Carey, «Inquiries, Heads, and Directions: Orienting Early Modern Travel», en *Travel Narratives, the New Science, and Literary Discourse, 1569–1750*, ed. Judy A. Hayden (Routledge, 2016), 30.

178 Mariano Cuesta Domingo, «Los cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo», *Revista Complutense de historia de América* 33 (2007): 119.

179 Esta obra se basó en el cuestionario de 1569, con 37 preguntas; el de 1570, con 200 y otro firmado por el Rey en San Lorenzo del Escorial el 3 de Junio de 1573 con el título de *Ordenanzas para la formación del Libro de Descripción de Indias* con 135 preguntas que se basaban en el cuestionario de 1570 y que buscaba un conocimiento exhaustivo para que López de Velasco pudiera incorporar esa información en su *Geografía*, Carmen Manso Porto, «Los mapas de las Relaciones Geográficas de Indias de la Real Academia de Historia», *Revista*

ción de las Indias bajo la dirección de Ovando y López de Velasco. En las *Nuevas Ordenanzas de Descubrimiento, Población y Pacificación de las Indias* firmadas por Felipe II se describen los lugares adecuados para instalar poblaciones y la forma y proporción que debían tener las ciudades. Como señala Manso Porto, en estas ordenanzas se produce un cambio con respecto al período de Carlos V, puesto que el término conquista es sustituido por el de pacificación¹⁸⁰. Estos relevamientos de territorios impulsaron la creación de mapas y planos de las colonias con un claro interés práctico y militar. Este carácter utilitario y el secretismo que rodeaba estos documentos, determinaron las diferencias entre las imágenes sobre el continente desarrolladas en España y el norte de Europa.

Las instrucciones para las *Relaciones de Indias* respondieron al interés de Felipe II por el conocimiento del territorio con particular atención por los recursos naturales y humanos. Las ordenanzas dieron impulso a un mecanismo de gobierno que funcionaba a la distancia e implicaba que las autoridades locales registraran, recolectaran y remitieran los datos. Esta política que articulaba el conocimiento con el gobierno de las provincias fue el origen del creciente interés por los métodos de recolección. Todos estos documentos fueron utilizados entre el siglo XVI y XVIII por los cosmógrafos de Indias y fue uno de ellos, Juan Bautista Muñoz quien solicitó a Carlos III el envío a Madrid de estos documentos para redactar su *Historia General de América*, donde figuran casi todas las relaciones cartográficas de Indias¹⁸¹. La información producida funcionó como un dispositivo de gobierno que durante el siglo XVIII sufrió algunas variaciones, puesto que fueron utilizados para obtener objetos naturales para las nuevas instituciones científicas y colecciones¹⁸². Arndt Brendecke sugiere que si bien se acumuló una gran cantidad de conocimiento empírico sobre las colonias fue la organización de ese saber la que produjo la gran revolución del conocimiento en la era moderna¹⁸³. La Casa de Contratación (1503) y el Consejo de Indias (1520) concentraban no solo la correspondencia sino los asuntos de navegación, comercio, cartografía y transporte de personas. Esto evidencia la relación estructural entre las funciones del saber y las prácticas vinculadas al ejercicio del dominio. Si las teorías sobre el Estado moderno aconsejaban al rey conocer y saber todo, el ojo del rey, antes que ser disciplinante era un ojo de conocimiento mientras que los funcionarios de la corona, ejercían el rol de filamentos conductores de esa información.

de Estudios Colombinos 8 (junio de 2012): 24.

180 Carmen Manso Porto, «Los mapas de las Relaciones Geográficas de Indias de la Real Academia de Historia», *Revista de Estudios Colombinos* 8 (junio de 2012): 25.

181 Sobre Muñoz y su obra puede consultarse Bas, Nicolás (2002): *El cosmógrafo e historiador Juan Bautista Muñoz (1745-1799)*. Universitat de València, 188-193.

182 Como sugiere Figueroa, “resulta ilustrativo el largo título de la instrucción redactada por Antonio de Ulloa en 1777 para guiar la confección de las relaciones geográficas de Nueva España: Compendio de las noticias que S.M. por su Real Orden de 20 de Octubre próximo pasado ordena que se puntualizen para el completo conocimiento de la Geografía, Física, Antigüedades, Mineralogía y Metalurgia de este Reyno de Nueva España; y Instrucción sobre el modo de formarlas, con atención á la falta de proporción para practicarlas, con observaciones propias al intento, de modo que sea un equivalente que pueda suplir a la falta de instrumentos y de profesores, en las diversas Facultades que abraza”, Marcelo Figueroa, «Cuestionarios, instrucciones y circulación de objetos naturales entre España y América (siglos XVI y XVIII)», *Anuario del Centro de Estudios Históricos “Prof. Carlos S. A. Segreti”* año 12, n.o no12 (2012): 133.

183 Arndt Brendecke, *Imperio e información: funciones del saber en el dominio colonial español (Iberoamericana, 2012)*, 17.

El proceso de expansión colonial se basó así en la construcción de un conocimiento empírico, su organización y control. La “entera noticia” se convirtió en el lema de la política española acerca de la recolección de información y la construcción de saberes referidos a lo que sucedía en sus territorios¹⁸⁴. Esto manifiesta el claro monopolio de la información, un “eurocentrismo europeo” que hizo a las colonias ver su historia a través del cristal de los documentos coloniales. Durante el siglo XVIII “la praxis de adquirir conocimientos empieza a coincidir con un programa cabalmente formulado para aprovecharlos”¹⁸⁵. La gran obra encargada por Felipe IV, el Rey Planeta, a Pedro de Teixeira Alvernas (1595-1662) *La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos* de 1634 (**Fig.1**) es considerada la mayor obra cartográfica conocida acometida durante el siglo XVII por la Monarquía Hispánica. El encargo tenía como objetivo recopilar una descripción precisa y completa de las costas de España, de sus puertos, de sus ciudades más importantes e incluso de sus antigüedades¹⁸⁶. La idea inicial fue encargarla a Joao-Baptista Lavaña (1555-1624), maestro de matemáticas del futuro Felipe IV. La primera parte de esta obra se conoce a través de tres manuscritos conservados en las bibliotecas nacionales de España, Gran Bretaña y Austria. Con respecto al componente propiamente cartográfico, hasta su descubrimiento reciente había sido dado por perdido. Fue descubierta en 2002 en la Biblioteca Nacional de Viena, por los investigadores Felipe Pereda y Fernando Marías. Pereda señaló al respecto que “este proyecto cartográfico corrige la apreciación de la ausencia de la ciencia española en el siglo de las luces. Es un capítulo nuevo de la ciencia de la cartografía española”¹⁸⁷. La publicación de mapas y grandes colecciones cartográficas presenta una desigual distribución entre España y fundamentalmente Holanda. En parte porque la corona española controlaba la circulación y edición de aquello que consideraba documentos de estado. El Atlas de Teixeira descubierto en la *Hofbibliothek* de Viena ha visto la luz junto a otras “cartografías perdidas” como *Piante d’Estremadura e di Catalogna* de Lorenzo Possi (1687) y *Plantas de diferentes Plazas de España, Italia, Flandes y las Indias* (1650-1655) de Leonardo Ferrari. La obra de Ferrari estaba compuesta por 133 imágenes de plazas, fuertes, vistas de enclaves, asedios y batallas que representaban las fronteras terrestres y marítimas del imperio español de Felipe IV. Fue un proyecto de don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Heliche y del Carpio, concebido en principio para el uso y disfrute personal. Permaneció inédito hasta su muerte, acaecida en 1687, tras la cual fue adquirido por el diplomático sueco Juan Gabriel Sparwenfeld, que lo trasladó a Suecia, donde ha permanecido custodiado por varios siglos, primero en la Biblioteca Real y más tarde en el Archivo Militar de la ciudad de Estocolmo, el Krigsarkivet. El Atlas de Lorenzo Possi, más pequeño en su alcance, contaba con 52 imágenes de vistas y plantas de fuertes así como las fronteras con las que se encontraba en guerra España en ese momento. El Atlas se conserva en la Biblioteca del Museo Galileo de Historia de la Ciencia de la ciudad de Florencia, ya que Possi lo dedicó a Ferdinando de Medici. Otro ejemplar per-

184 Brendecke cita justamente una Real Cedula del 3 de Julio de 1573 (AGI, Indiferente General, 1,29, vol.5v-6r): “Para las personas a quienes tenemos cometida la gobernación de las Indias y cada provincia y parte de ellas puedan acertar a gobernar lo que es a su cargo, y cumplir con la obligación de sus oficios, es necesario que tengan entera noticia”.

185 Arndt Brendecke, *Imperio e información: funciones del saber en el dominio colonial español* (Iberoamericana, 2012), 36.

186 El Atlas contiene 116 imágenes a todo color de mapas de la Península Ibérica, así como los escudos de sus reinos, provincias y señoríos. Estas vistas litorales del siglo XVII reparan en detalles como los salientes de tierra, los sistemas defensivos de las poblaciones costeras, acantilados, playas, cabos o golfos, y están tratados con gran precisión, para que quien los contemplara, pudiera interpretarlas de manera rápida y clara.

187 Fernando Samaniego, «El descubrimiento del atlas de Teixeira cambia la cartografía del siglo XVII», *El País*, 31 de octubre de 2002, sec. Cultura. Sobre esta obra véase Felipe Pereda y Fernando Marías, «De la cartografía a la corografía: Pedro Teixeira en la España del Seiscientos.», *Ería* 64-65 (2004): 129-57.

dido es el de *Vista de las Yslas del Reyno de la Gran Canaria* hecha por Don Yñigo de Briçuela Hurbina (1636), obra conocida y citada desde el siglo XVIII, y que a pesar de ello había permanecido perdida hasta que su manuscrito fue localizado en 1997 entre los fondos de la Lenox Library New York y publicado en el 2000. Otro ejemplar recuperado en la Biblioteca Nacional de Madrid, es la *Descripción de las costas de Portugal desde Galicia a Ayamonte*, que en 1641 el almirante luso António Da Cunha Andrada dirigió al conde-duque de Olivares. La aparición de estos ejemplares perdidos comienza a desmentir la idea aceptada de la falta de mapas y planos en la Península Ibérica durante el siglo XVII¹⁸⁸. Esta ausencia se atribuyó en parte a la política de secretismo imperante en ese período pero también podemos señalar el hecho de que las posibilidades de edición en España eran reducidas en comparación con los centros más activos y prolíficos como Italia, los Países Bajos y más tarde Francia. Esto no quiere decir que los reyes españoles no comprendieran la importancia de los mapas ya que justamente fue la cartografía utilitaria la que dominó la política como instrumento de poder. Estos hallazgos de documentos perdidos dan cuenta de la existencia de un circuito de atlas y obras destinadas al uso personal y colecciones privadas. Si bien la Monarquía fomentaba una cartografía oficial sometida al control del gobierno, la mayoría de los cartógrafos y pintores que los realizaban eran italianos o portugueses¹⁸⁹. La organización de la formación de cartógrafos e ingenieros militares fue una política del siglo XVIII, lo que explica esta situación durante el reinado de los Austrias.

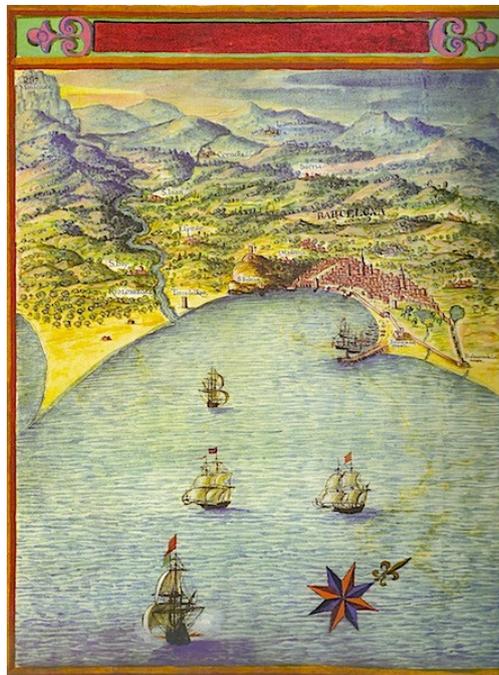


Figura1 Pedro Teixeira. *Vista de Barcelona*. En: *Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos*, 1634.

La monarquía hispánica estableció una política de gobierno que combinaba la antigua tradición de representación genealógica - de la que los retratos del monarca son el mas acabado ejemplo - junto a una nueva forma de representación territorial. Para Peer Schmidt la existencia de los territorios americanos fue la que habilitó la discusión sobre el derecho o no

188 Isabel Testón Núñez, Isabel Sánchez Rubio, y Carlos Sánchez Rubio, «Dibujar para el deleite, el prestigio y el poder. Dos atlas “perdidos” de la Monarquía Hispánica del siglo XVII», *Pedralbes* 35 (2015): 75.

189 Testón Núñez, Sánchez Rubio, y Sánchez Rubio, 78.

de España a asumir la Monarquía Universal¹⁹⁰. Al poseer tierras en un lugar desconocido de lo que se entendía como mundo hasta ese momento, Felipe II pudo plantearse la asunción de la dignidad imperial. Este hecho dio origen a una campaña antiespañola entre los países del norte, que encontró en la circulación de grabados, pasquines, folletos y mapas un aliado sin par para construir las bases de la leyenda negra. América se convirtió en el territorio que compartía el destino de infortunio con Europa, bajo el yugo español. La cartografía tuvo un papel sin precedentes en ese proceso de expansión territorial en el que las potencias se disputaron rutas marítimas y territorios así como el imaginario sobre América. Es por eso que sostenemos que la Monarquía Universal española se caracteriza por una transformación en el modo de figurar el poder. Cuando hablamos de figuración entendemos el concepto de figura como un operador de movimiento que logra que un objeto convoque imágenes más allá de su visibilidad objetual. Como señala Cabello, la figura no puede ser tratada como una cosa puesto que es un modo de establecer conexiones significantes entre las cosas. La raíz de lo figural no tiene, por lo tanto, su raíz en lo visible sino en la esfera de lo visual, en una matriz fantasmática¹⁹¹. Esta nueva estrategia de figuración del poder combinó la imagen monárquica como sucesión de retratos (cuerpos) del monarca con la representación del territorio como figuración del Imperio. Dos modos de ejercicio del poder que tuvieron impacto muy dispar en los territorios americanos, especialmente en Buenos Aires y el Río de la Plata. Una ruptura de carácter epistemológico donde los factores tecnológico y político se hacen inseparables¹⁹². Se opera una transición hacia un sistema mixto de figuración del poder, donde comprendemos el papel central que la cartografía adquirió no solamente como herramienta de gobierno sino como nueva subjetividad. En las galerías de retratos del Salón dorado del Alcázar madrileño de Felipe II los retratos de reyes y escenas de grandes batallas se combinaban con los escudos de los reinos y las vistas de ciudades¹⁹³. Para Pereda y Marías este cambio de paradigma no sólo se dejó sentir en el ámbito de la corte sino de forma más intensa en el campo de la ciencia y la edición gráfica. Códices, estampas y libros al servicio de la Monarquía se resguardaban en espacios administrativos o el propio despacho privado del monarca. Es el caso de los trabajos de Anton van den Wyngaerde (1512-1525)¹⁹⁴ (**Fig. 2**) que con un impulso minucioso conjugaba perfiles y vistas a vuelo de pájaro de las ciudades¹⁹⁵. Las vistas de van den Wyngaerde ofrecían la posibilidad de poseer visualmente las principales ciudades del reino destacándose el impulso descriptivo y detallista. Su formación como artista dentro de la tradición de las pinturas de campos de batalla le permitía combinar el uso de los instrumentos de la representación topográfica con un estilo narrativo. Las vistas a vuelo de pájaro y perfiles estaban animadas por la búsqueda de producción de una experiencia óptica para el espectador que antecede a la experiencia de los panoramas del siglo XIX. No eran meros registros cartográficos o topográficos sino nuevos artefactos de una cultura visual que se volvía panorámica e individual. A la par que este artista realizaba vistas de ciudades, se encargó un

190 Peer Schmidt, *La monarquía universal española y América: La imagen del imperio español en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)* (Fondo de Cultura Económica, s. f.).

191 Gabriel Cabello, «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», *Revista Sans Soleil*, n.o 1 (2013): 164.

192 Felipe Pereda y Fernando Marías, «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos.», *Ería* 64-65 (2004): 130.

193 Felipe Pereda y Fernando Marías, «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos.», *Ería* 64-65 (2004): 130.

194 Sobre la obra de Anton van den Wyngaerde véase *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde* (1986), Richard L. Kagan (de), Madrid.

195 La expresión "Bird's View" aparece hacia 1707 en el prefacio de la edición inglesa *Rules and Examples of Perspective proper for Painters and Architects* de Andrea Pozzo, Londres, 1707, pag. 9. Pereda y Marías, «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos.», 131.

mapa de España al matemático Maestro Pedro de Esquivel, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares quien utilizó instrumentos de medición y el método de triangulación ideado por Regiomontano, determinando con el astrolabio los lugares principales que Ptolomeo dejó entendidos por el orden común de sus tablas¹⁹⁶. Según señala Ambrosio de Morales, Felipe II encargó a Esquivel que “Anduviese todos los reynos, mirando por vista de ojos todos los lugares, ríos y montañas grandes y chicos, porque pudiese hacer la descripción de España tan cierta y tan cumplida, tan particular y exquisita como su Magestad la deseaba, y el Maestro Esquivel podía hacerla”¹⁹⁷. Morales indica el procedimiento a partir del cual Esquivel asentaba los lugares en “la carta o pintura” “quadrando un papel y graduándolo por los lados con su longitud y latitud”¹⁹⁸. La obra de Teixeira planteaba una novedad respecto a las obras anteriores ya que unía la representación cartográfica de la Península Ibérica con imágenes corográficas y los materiales visuales con información topográfica, económica, política y social. Al Atlas lo enmarcan un mapa general de España y un mapa-mundi. Para Pereda y Marías esta colección cartográfica no solo se vincula con una entidad política sino que pone en evidencia el carácter transcontinental de esa entidad política que era la Monarquía Hispánica. Una monarquía que solo podía encontrar su dimensión verdadera en la representación del globo¹⁹⁹. Esta obra encarna el proceso de transformación cultural y política de la globalidad territorial española del siglo XVII.

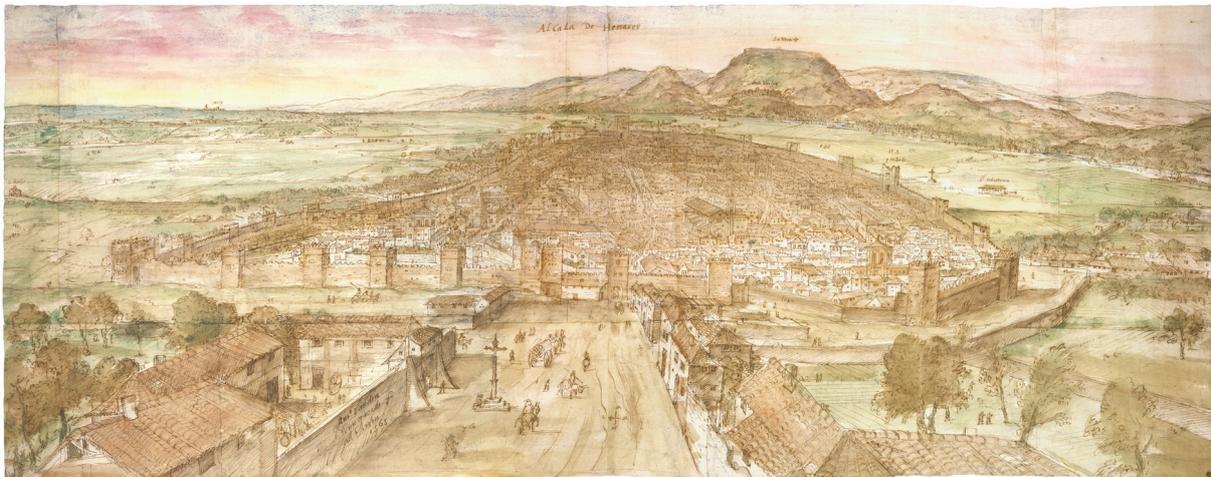


Figura 2: Antoon Van Den Wijngaerde. *Dibujo de una vista general de Alcalá de Henares*. 1565. Dimensiones: 42,33 cm por 16,83 cm. La acuarela original está en la Biblioteca Nacional de Austria.

La relación entre los nuevos territorios y la cartografía es una relación mediada por dispositivos de la imagen. Mapas, planos y vistas determinaban la proyección y precisión, cantidad y calidad de la información de modo diverso. Las vistas a vuelo de pájaro ponían foco en el paisaje, por lo general sin ofrecer información de la escala utilizada mientras que las proyecciones matemáticas ofrecían una relación entre territorio e imagen basada en la escala y en beneficio de la precisión. Esto diferencia a las vistas de ciudades de planos de fuertes o de

196 Agustín Ruiz de Arcaute, Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II (Reverte, 1997), 30.

197 Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España...* (Madrid: en la oficina de Don Benito Cano, 1792), 12.

198 Ambrosio de Morales, *Las antigüedades de las ciudades de España...* (Madrid: en la oficina de Don Benito Cano, 1792), 14.

199 Felipe Pereda y Fernando Marías, «De la cartografía a la corografía: Pedro Teixeira en la España del Seiscientos.», *Ería* 64-65 (2004): 133.

mapas de costas, donde la información y el referente espacial eran centrales para la defensa de ese espacio. Pero ambas, vistas y mapas, eran instrumentos institucionales de un Estado que avanzaba sobre este doble sistema mixto de figuración del poder.

El Atlas como instrumento estratégico en virtud de la riqueza de su información no se agotó en la mirada del Rey. El Marqués de Leganés, don Diego Mejía, capitán general de caballería en Flandes se hizo diseñar una versión de bolsillo de algunos de los mapas de las costas del norte de España²⁰⁰. La posibilidad de observar el territorio desde su despacho daba acceso al Rey a una mirada política “desde arriba”, la de un nuevo modelo de Estado basado en una disputa óptica. Estas imágenes incluían las vistas de pueblos carentes de referentes monumentales y arquitectónicos, sin una tradición de autorrepresentación. La figuración del Estado era la figuración de su territorio como un cuerpo y bastión que debía ser preservado. La ingeniería militar asumió un papel claro junto a la cartografía como saberes fundamentales para la defensa del imperio. Las plantas fundacionales de las ciudades fueron consideradas documentos de suma importancia. Felipe II guardaba con estricto celo planos militares como los de Giovanni Battista Antonelli o las *Descripciones geográficas e hidrográficas de muchas tierras y mares del norte y sur en las Indias* (1632) de Nicolás de Cardona (**Fig.3**). Espionaje y corrupción fueron moneda corriente en lo que se refiere a mapas. Texeira por ejemplo, era corsario, espía, ingeniero militar y cartógrafo. Perfiles que muestran la intrincada red de producción de imágenes cartográficas y militares como una práctica ultra secreta de estado. Otro ejemplo es el del planisferio de Cantino (1502), en realidad un portulano, que recopilaba todos los descubrimientos portugueses y españoles y que no debe su nombre al autor sino al espía italiano que logró sacarlo del país para entregarlo al duque de Ferrara (**Fig.4**). Fernando de Magallanes se exilió a España llevando información reservada sobre un estrecho navegable en el extremo sur de las Indias²⁰¹. En 1511 el rey Fernando dispuso que los mapas y papeles anexos de la Casa de Contratación fueran guardados en un arca con tres llaves. Una ordenanza de 1515 prohibía dar carta alguna referente a las Indias si no era bajo estricta autorización de la Casa. Los mapas eran un bien preciado, razón por la cual, la cartografía fue una práctica común entre los países rivales de la corona española como Inglaterra, Francia y Holanda²⁰². Marineros y militares, científicos y viajeros llevaron a cabo gran número de expediciones, como René de Laudonnière en 1564, Francis Drake en la década de 1580 y lord Grenville en 1585.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, se publicaron en Europa grandes colecciones de relatos de viajes. Entre 1590 y 1634, la imprenta de Teodoro de Bry publicó en Frankfurt una serie de relatos de viajes que hoy se conoce como *Grandes y pequeños viajes*. El segundo volumen de *Grandes viajes* apareció en 1591 y estaba dedicado a Florida. Además de los relatos de los exploradores Jean Ribault y René Goulaine de Laudonnière, contenía una serie de 42 grabados, que estaban basados en los dibujos y las acuarelas que hizo, en el lugar, Jacques Le Moyne de Morgues (1533-1588). En 1564, De Morgues acompañó a Laudonnière a Florida (en la expedición que dio origen al libro *L'histoire notable de la Floride située ès Indes Occidentales: contenant les trois voyages faits en icelle par certains capitaines et pilotes*

200 Felipe Pereda y Fernando Marías, «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos.», *Ería* 64-65 (2004): 133.

201 Rodolfo Núñez de las Cuevas, «El poder de los mapas», *Estudios Geográficos* LXXIII, 273 (diciembre de 2012): 588.

202 Para el caso de Holanda e Inglaterra y las colonias del norte de América, véase por ejemplo el trabajo de Benjamin Schmidt, «Mapping an Empire: Cartographic and Colonial Rivalry in Seventeenth-Century Dutch and English North America», *The William and Mary Quarterly* 54, n.º 3 (1997): 549-78, <https://doi.org/10.2307/2953839>.

français) y escapó así de la masacre de colonos franceses que una armada española perpetró al año siguiente²⁰³. Teodoro De Bry también editó las famosas y dramáticas imágenes de Buenos Aires fruto de la expedición al Río de la Plata de Pedro de Mendoza. Al igual que en el resto de territorios americanos, los grabados transmitían la tangible hostilidad de Holanda y Alemania hacia España, al describir la realidad americana con escenas de violencia extrema, canibalismo y desolación. El éxito de estas imágenes se ve reflejado en el libro *Las Indias Orientales y Occidentales* de Joris van Spilbergen (1619), un capitán de un barco pirata que luchó contra los españoles y cuyo relato alcanzó un importante éxito editorial (**Fig. 5**). Otro ejemplo es el atlas marítimo empezado por Willem Blaeu y terminado por Johannes Vingboons²⁰⁴, así como el *Atlas del Nuevo Mundo* terminado por Arnoldus Montanus en 1671 con el título *Die nieuwe en obekende weerde*²⁰⁵ (**Fig.6**).

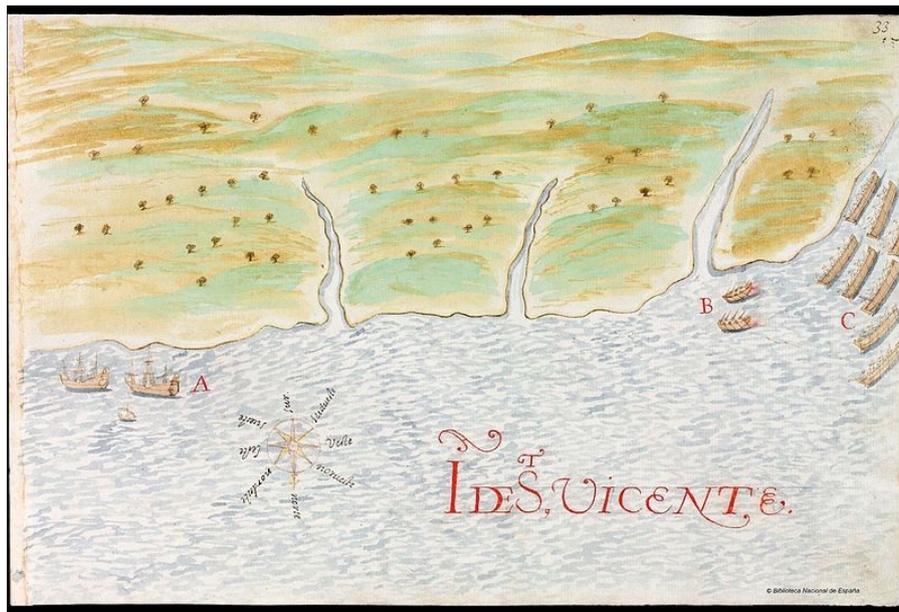


Figura 3: Nicolás de Cardona. Isla de San Vicente. Piraguas caribes (C) atacan por sorpresa a dos barcas españolas (B) con las que habían acordado comerciar. *Descripciones geográficas e hydrográficas de muchas tierras y mares del Norte y Sur en las Indias, en especial del descubrimiento del Reino de la California redactadas por el capitán Nicolás de Cardona tras su expedición de 1614*. 24 de Junio de 1632. Biblioteca Digital de España, p. 33.

203 Sus grabados son el único testimonio visual que sobrevive de una nación indígena que se ha extinguido, los nativos timucua de Florida, con quienes los franceses buscaban una alianza cuando intentaron asentarse. Hay una docena de dibujos dedicados a los países explorados por los franceses. Una segunda serie se ocupa de la guerra y de los ritos de los timucua, mientras que la última serie ilustra las costumbres y la organización de su sociedad. El libro de Laudonniere se puede consultar en línea, digitalizado por la Biblioteca Nacional de Francia: <https://www.wdl.org/es/item/15533/view/1/1/>, así como la narración de Le Moyne: <https://www.wdl.org/es/item/15521/view/1/1/> (fecha de acceso 12/09/2018).

204 Vingboons dibujaba mapas estratégicos y confidenciales para las Compañías Holandesas de las Indias Orientales (creada en 1602) y Occidentales (creada en 1621), en colaboración con su cartógrafo oficial, Johannes Blaeu. Cfr. Priscilla Connolly, «¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la Forma y Levantado de la Ciudad de México 1628 de Juan Gómez de Trasmonte», *Investigaciones geográficas, México*, n.º N°66 (agosto de 2008): 118.

205 La versión digitalizada del original se puede consultar en: <https://archive.org/details/denieuweenonbeke00-mont> (fecha de acceso 12/09/2018).

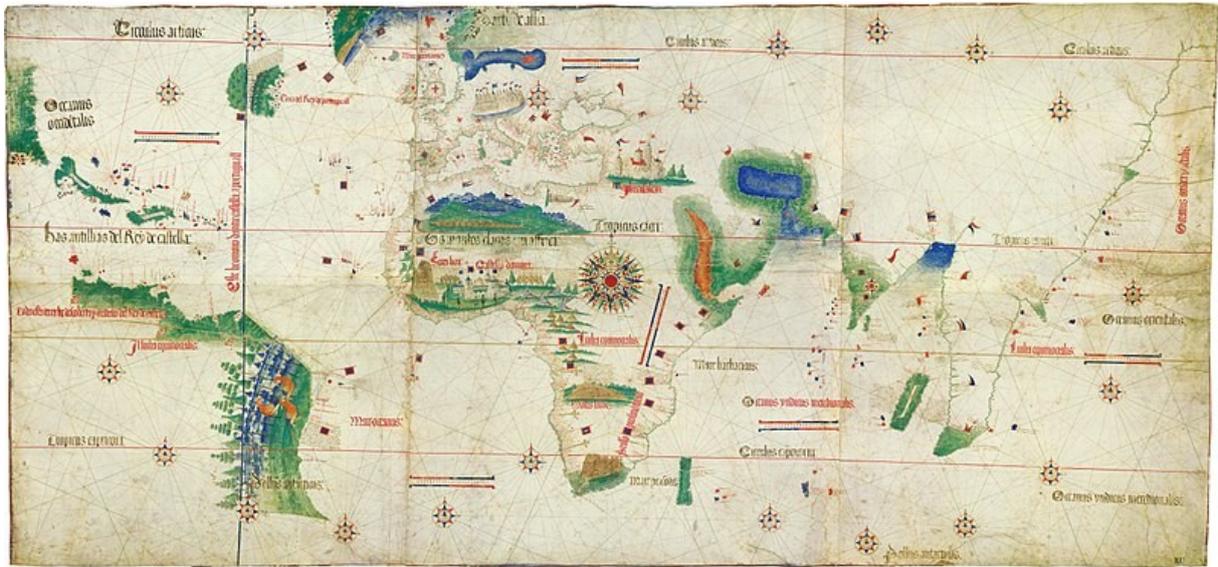


Figura 4: Planisferio de Cantino (1502) Biblioteca Estense Universitaria, Modena, Italia.



Fig. 3.— Isla Santa María. B. y C. Combate entre españoles y holandeses. D. Casas incendiadas. E. Escaramuza entre españoles y holandeses.

Figura5: Las Indias Orientales y Occidentales de Joris van Spilbergen. *Die nieuwe en obekende weerde* (1671) Combate entre españoles y holandeses. D. casas incendiadas. E. Escaramuzas entre españoles y holandeses.

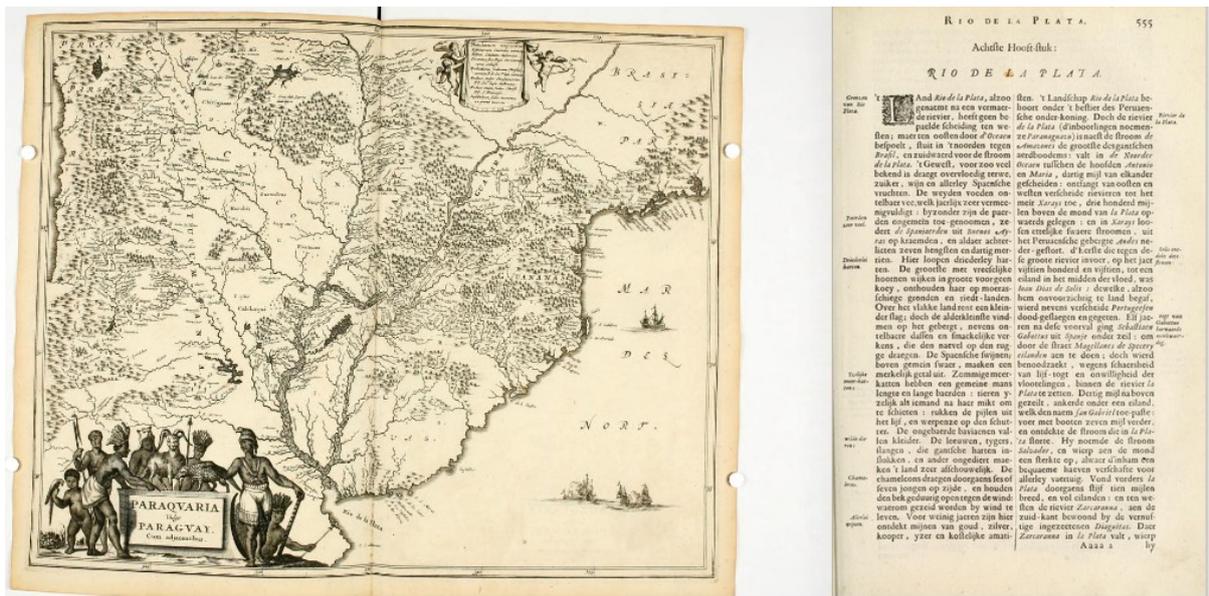


Figura 6: Arnoldus Montanus, *De Nieuwe en Onbekende Weereld*, Amsterdam, J. Meurs, 1671. Detalle de la página 555 con un mapa de la región del Río de la Plata.

Las imágenes holandesas tenían alta demanda, especialmente por parte de comerciantes y capitanes de barcos ingleses que buscaban cartas de navegación, perfiles costeros de América del Sur, vistas topográficas e información sobre ciudades y territorios. A finales del siglo XVII William Hack publicó diversos trabajos²⁰⁶ como el conocido *The Great Waggoner of the South Seas* y la *Hydrographia* de Philip Lea que apareció en Londres hacia 1700, precursor de otras publicaciones destinadas a fomentar los intereses comerciales ingleses. Como sugiere Pinzón Ríos, los trabajos de Hack muestran los avances ingleses por el Mar del Sur a la vez que forman parte de la transformación cartográfica que se gestó en Inglaterra. Debido a las crecientes navegaciones inglesas se hizo necesario depender menos de los mapas holandeses y elaborar una cartografía propia que respondiera a las necesidades de las nuevas exploraciones. Estos cambios fueron producidos a partir de las informaciones de los navegantes²⁰⁷. Por su parte, los franceses llevaron a cabo varias expediciones científicas, como la de Père Louis Feuillée (*Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques* en 1714), Amadée François Frézier (1710) y Charles-Marie de la Condamine (1735) para efectuar medidas de la longitud del meridiano y al que acompañaron Antonio de Ulloa y Jorge Juan y Santacilia, dos científicos españoles impuestos por Felipe V como condición para autorizar la expedición. Estos últimos redactaron varias obras resumiendo los resultados de sus experiencias: *Observaciones astronómicas y físicas hechas en los reinos del Perú* (1748), *Relación histórica del viaje a la América Meridional* (1748, con información sobre la economía, los habitantes y las costumbres de los territorios visitados)²⁰⁸ y, especialmente, las

206 Por ejemplo, Hack, W. (1698). *An Accurate Description of all the Harbours Rivers Ports Islands Sands Rocks and Dangens between the Mouth of California & the Straights of Le Maire in the South Sea of AMERICA as also of Peyp's islands in the North Sea near to the Magellan Straghts*. By Willam Hack Hydrographer. London, s/l [John CarterBrown Library Codex Z 6 / 3-SIZE]

207 Guadalupe Pinzon Ríos, «Las costas de la Nueva España en la cartografía náutica inglesa: del viaje de Basil Ringrose al atlas de William Hack (1680-1698)», *Invest. Geog* [online] 95 (2018).

208 El título de la obra es *Relacion historica del viage a la America Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la tierra, con otras observaciones astronomicas y phisicas*, impreso en Madrid por Antonio Marín en 4 tomos en el año 1748, tres años después de que viera la luz la obra de La Condamine a la que superaba en detalle y cuidado. De ese mismo año son las *Observaciones astronómicas y físicas hechas de orden de S.*

Noticias secretas de América (1747), un informe para el gobierno, de carácter reservado, con sus apreciaciones sobre temas de defensa, economía, situación de la población indígena. Estas expediciones muestran una transición entre los mapas celosamente guardados por Felipe II y los permisos otorgados por Felipe V para realizar una expedición como la de La Condamine. Un punto de inflexión entre la política del secretismo y la del apoyo a la ciencia, tal como lo atestiguan el permiso dado a Tomás López para publicar su *Atlas geográfico de la América Septentrional y Meridional* (Madrid, 1758). La edición jugó un papel importante en el escenario de disputa entre las potencias europeas a la par que sentó las bases duraderas de una imagen de América, no solo geográfica sino cultural. Mapas, Atlas, planos, plantas y fuertes así como relatos de viajes y dibujos sobre flora y fauna del nuevo territorio pueden ser considerados como imágenes que fusionaron el impulso descriptivo, la ciencia y lo pictórico dando origen a formas de representación que generaron un continente completo y gestaron el terreno para la expansión atlántica como una expansión de la visualidad, el cuerpo y la experiencia individual.

CARTÓGRAFOS DE INDIAS

En 1570 Abraham Ortelius publicó *Theatrum Orbis terrarum* (1570), utilizando la definición griega del teatro como un lugar donde ver un espectáculo. Para Ortelio la geografía era el ojo de la historia, puesto que el mapa actuaba como un espejo de las cosas. La relación entre geografía e historia planteaba antes que la simple representación del espacio, su creación. La cartografía del siglo XVI presentaba la historia de las naciones y las ciudades a través de imágenes y textos, de la que una obra de gran difusión como *Civitates orbis terrarum* de Franz Hogenberg y Georg Braun, publicada en seis volúmenes en 1572, es un ejemplo notable. La edición combinaba vistas de ciudades con información etnográfica y referencias históricas. Por su parte, la cartografía militar ponía su foco en otro tipo de información, referida a los accidentes geográficos o de relevancia para la defensa. Todas estas publicaciones muestran el modo en que historiadores y geógrafos, militares y científicos, artistas y viajeros aportaron diferentes puntos de vista y conocimientos sobre los nuevos territorios. El concepto de geografía de Ortelius planteaba como tarea principal de un atlas, ser accesible para un público más amplio que el de los mapas de pared, en su mayoría difíciles de manejar, además de costosos. Para Ortelius, los lectores de Atlas podían comprender mejor las escenas de la historia, incluso con pocos conocimientos previos. Los Atlas permitían adquirir tanto conocimiento sobre geografía como de historia y su ventaja radicaba por un lado, en la capacidad de visualizar los lugares de la historia como si estuvieran presentes para que se puedan reconocer hechos y lugares, y por otro lado, en su memorabilidad²⁰⁹. Estos mapas eran considerados como un espejo de la realidad en la mente ya que lo que se leía

Mag. en los Reynos de Peru ... de las quales se deduce la figura y magnitud de la tierra y se aplica a la navegacion, también impreso en Madrid por Juan de Zuñiga. Entre las obras que Antonio de Ulloa escribió en solitario sobresalen las Noticias americanas : *entretenimientos phisico-historicos sobre la América meridional, y la septentrional oriental, comparacion general de los territorios, climas, y producciones en las tres especies, vegetales, animales, y minerales: con relacion particular de las petrificaciones de cuerpos marinos de los indios naturales de aquellos paises, sus costumbres y usos: de las antiguedades: discurso sobre la lengua, y sobre el modo de pensar en que pasaron los primeros pobladores* (1ª edición, Madrid, Manuel de Mena 1772; 2ª edición, Madrid Imprenta Real, 1792)

209 Tanja Michalsky, «Geographie - das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert», en *Die Macht der Karten oder: was man mit Karten machen kann.*, Eckert Dossiers 2 (Georg-Eckert Institut, 2009), 2.

permanecía en la memoria por más tiempo. Para Ortelius, el poder de los mapas residía en su capacidad para comprender el mundo y su historia. Para Michalsky, este ojo de la historia no es solamente el ojo de los instrumentos ópticos de la modernidad temprana sino también el órgano humano en tanto ojo intencional. El conocimiento de la historia en su apariencia espacial se eleva al objeto real de la geografía, y el ojo es el órgano de este conocimiento en el sentido metafórico. En ese sentido, señala, vale la pena visualizar con atención la imagen que Ortelius da del poder representativo de los mapas como paneles que se colocan ante nuestros ojos como espejos de la realidad y prolongan la memoria de la historia. Si uno traduce *Speculum* por espejo, la interpretación objetiva, por así decirlo, pasa a primer plano, los mapas se convierten en un simulacro automático de la realidad creado por un reflejo natural. Sin embargo, si uno traduce *Speculum* por lentes, la imagen producida por dispositivos ópticos, se vuelve más prominente, por lo que los mapas se vuelven más un instrumento de conocimiento que en última instancia se transmite a través de los ojos humanos²¹⁰. Cuando Ortelius habla de los mapas como *speculis rerum*, se refiere a la representación exacta que recuerda algo ausente (cuasi-presente). Pero la geografía como el ojo de la historia puede dar un paso más en tanto es capaz de reconocer y explicar para escribir la historia.

La aparición de nuevos territorios americanos inmediatamente produjo las primeras imágenes que se remontan a la llegada de Colón al Caribe y el desarrollo del sistema de información y conocimiento que se estableció durante su segundo viaje en 1502. Fueron realizadas por artistas y grabadores que se basaron en los relatos de viajeros y la información recopilada en las *Instrucciones*. Podemos considerar como la primera imagen de América el mapa de *La Española*, que fue usado como portada para la *Epístola Christophori Colombi* (1493) así como la imagen de “Santo Domingo en la isla La Isabela” publicada en la portada de *El libro del famoso Marco paulo veneciano de las costas maravillosas que vido en las partes orientales* editado en Sevilla en 1503 (**Figs.7-9**). En 1504 se editó el extraordinario mapa de Waldseemüller, que solo cinco años después del segundo viaje de Colón y tres del regreso de Americo Vespucci de su viaje por las costas del sur, bautizaba el continente con el nombre de América. Este mapamundi fue publicado originalmente en un libro titulado *Cosmographiae Introductio*, y el mapa, titulado formalmente *Universalis Cosmographia*, desapareció hasta que una copia original fue descubierta en 1901 en el sur de Alemania (**Fig.10**).

Uno de los primeros libros donde se publicó un mapa de las Indias es el *P. Martyris Anglerii mediolanensis opera. Legatio Babylonica. Oceani Decas. Poemata. Epigrammata* (Sevilla, 1511) (**Fig.11**) seguido de la segunda carta de Cortés que iba acompañada por un mapa de Tenochtitlán. Es la famosa imagen publicada en 1524 en la crónica de la conquista junto a una vista de la ciudad. El mapa fue grabado por el alemán Plinius en Nuremberg y figura en las ediciones de Sevilla (1522), Zaragoza y Amberes, traducción al latín en Nuremberg (1524) y traducción italiana en Venecia (1524)²¹¹. Esta imagen plantea una interesante complejidad si tenemos en cuenta que, como sugiere Alessandra Russo, la técnica utilizada y la presencia de escritura alfabética han sido los principales elementos que permitieron ocultar durante largo tiempo la complejidad de fuentes que llevó a la creación de esta imagen. En principio se consideró la posibilidad de que el grabado fuera copia de un bosquejo del propio Cortés hasta que Barbara Mundy²¹² sugirió la existencia de posibles fuentes indígenas al señalar la peculiaridad de la forma circular, el recinto sagrado y las ciudades lacustres que presentan

210 Michalsky, 2009, p. 4.

211 Jan Lechner, «América en los atlas de humanistas holandeses», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40, n.o 1 (1992): 87.

212 Sobre esta hipótesis, véase Mundy, Barbara. “Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings”, *Imago Mundi*, 50 (1998), pp. 1-20.

detalles que Cortés no menciona en sus cartas y que puede atribuirse a un prototipo indígena²¹³. Esta imagen de Tenochtitlan podría pensarse como la articulación entre la cartografía europea y la pintura indígena, las anotaciones de Cortés y los modelos que el grabador conocía de imágenes de ciudades a vuelo de pájaro. El interés por la expedición a México en Alemania se observa en la serie de impresos que se realizaron hacia 1520 con las primeras noticias sobre el viaje de Cortés. La relación más temprana vio la luz en Nuremberg el 17 de marzo de 1520, editada por Peypus (**Fig.12**). Otra publicada dos años más tarde describía la capital y daba información sobre su inexpugnabilidad. En 1522 se imprimió una carta más tomada de la segunda relación de Cortés en donde se distinguían calles, palacios y edificios²¹⁴. La edición de *El arte de navegar* de Pedro de Medina contenía “la carta de navegar al Nuevo Mundo” de 1545, donde figuraban Centro América y América del Sur mientras que *La historia de las Indias y Conquista de México* de Francisco López de Gómara de 1552, traía un mapa de “toda la Tierra de las Indias”. La *Crónica de la conquista de Perú* de Pedro Cieza de León (1553) incluía una vista de Potosí y de Cuzco (**Fig.13**). Sin embargo, Lechner señala que es en la *Crónica del Perú* editada en 1554 donde figura por primera vez un mapa detallado de América donde se presta atención a la toponimia²¹⁵.

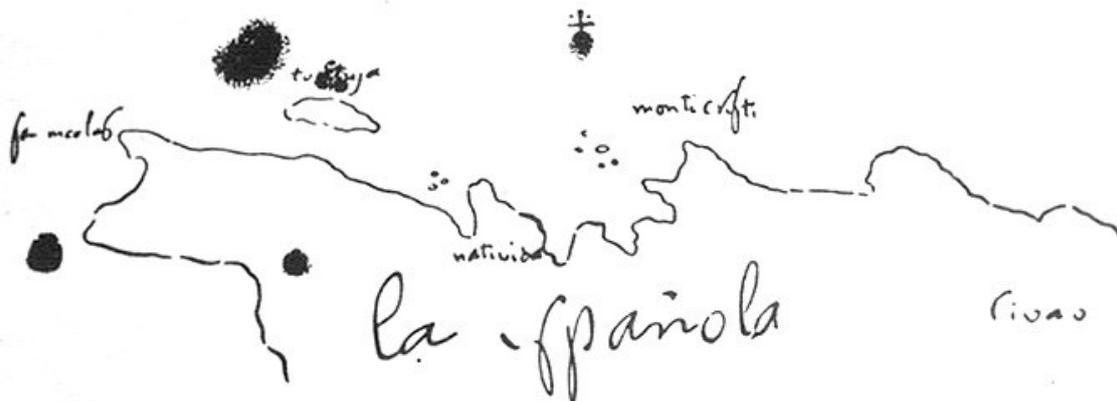
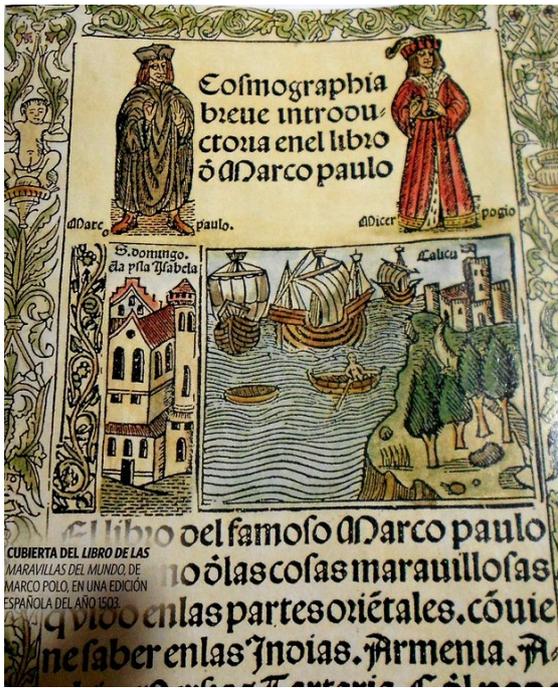


Figura 7: Perfil parcial de la costa norte atribuido a Cristóbal Colón en su primer viaje. Archivo del Palacio de Liria, Madrid, 1493.

213 Alessandra Russo, *El realismo circular: tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana siglos XVI y XVII* (UNAM, 2005), 38.

214 Juan Luis González García, «Alberto Durero, Tratadista de arquitectura y urbanismo militar.», en *Tratado de arquitectura y urbanismo militar* (Ediciones AKAL, 2004), 37.

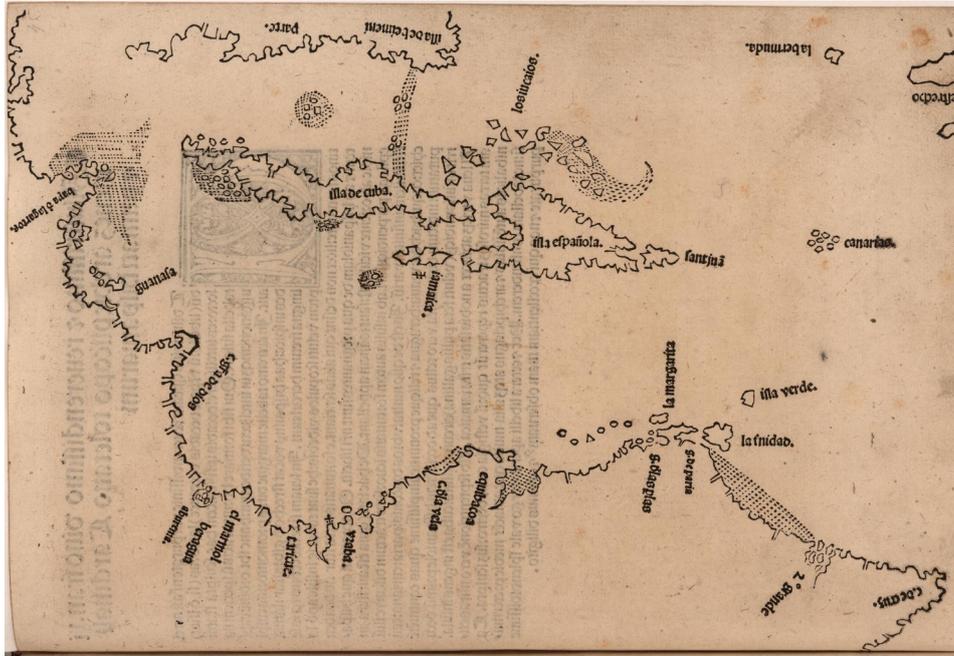
215 Lechner, «América en los atlas de humanistas holandeses», 88.



Izquierda: Figura 8: Santo Domingo en la Isabela. Portada de El Libro del Famoso Marco Paulo veneciano de las cosas maravillosas, Sevilla, Lanzalao Colono y Jacome Cronberger, 1518, Biblioteca Nacional de Madrid. Derecha: Figura 9: Las seis islas de las Indias. Grabado de la edición de las cartas de Colón, 1494, Basel.



Figura 10: Waldseemüller, M. (1507), *Universalis secundum Ptholomaei et Americi Vespucii alioru [m] que lustrationes*, St. Dié, Francia, Library of Congress, Washington, D.C



Pietro Martire d'Anghiera, Mapa del Caribe. 1511. Editado en Oceani Decas, Sevilla.

Figura 11:



Figura 12: Hernán Cortés. "El mapa de Tenochtitlan de Cortés (1524)" en Praeclara Ferdinādi Cortesii de Noua maris Oceani Hyspania narratio [...] Nuremberg, Alemania: Friedrich Peypus, 1524.



Figura 13: Cuzco, Crónica de la conquista de Perú de Pedro Cieza de León. 1553. Biblioteca Digital de España

El hecho de que América era un territorio que interesaba a los europeos se comprueba en una edición como *Cosmographie* de Sebastián de Münster que contenía nada más ni nada menos que 1233 páginas e iba acompañada con xilografías que describían usos y costumbres, flora y fauna, ciudades y puertos. Las xilografías sobre América se basaban en gran parte en ideas de los artistas y muchas estampas se repetían mas de una vez en diferentes contextos del libro. El libro se inicia con un mapamundi donde figura “America vel Brasilij ins”. Münster ya había confeccionado un mapa de América para la edición de Ptolomeo (Basilea, 1540) pero a diferencia de las cartas náuticas, el mapamundi presentaba una re-ordenación de los datos geográficos. Durante la Edad Media, se colocaba la ciudad de Jerusalén en el centro la representación redonda del *Orbis Terrarum* (O-T), mientras que el océano ocupaba un lugar menos destacado. En ese sentido Wachtel señala que el mapamundi de Guamán Poma re-interpretar a partir de la cuatripartición andina los símbolos del imperio español (Fig.14)²¹⁶.



Figura 14: Mapa Mundi de las Indias del Perú, pág. 1000 [1001-1002]: Guamán Poma, Nueva crónica y buen gobierno (1615). Det Kongelige Bibliotek, 983-984 [1001-1002]

216 Wachtel, Nathan. 1973 “Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guamán Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega”, en *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

La importancia que las cartas de Cortés tuvieron en la construcción de una imagen de exotismo y riqueza en América se puede comprobar en las Instrucciones de la Corona fechadas en Valladolid el 26 de junio de 1523 y la creación en 1524 del Consejo de Indias. La información no era simplemente una recopilación de datos sobre las provincias sino que en 1533 entre las Reales Cédulas emitidas ese año figura la primera solicitud de la Corona, de un tipo de información que no había sido requerida anteriormente. En una Orden del 20 de febrero de 1524 dirigida a la Audiencia de México se señala que

Os encargo, que hagays pintar toda essa nueva España, e sus prouincias, poniendo particularmente las prouincias e cabeceras [...] por personas, que dello tengan noticias: y estareys aduertidos, que lo pongan verdaderamente, y ansi pintado nos la embiareys lo mas presto que podays, para que aca se tenga noticia dello²¹⁷.

La indicación es clara, se les pide que “hagays pintar toda essa nueva España”. El término pintura se reitera en otros documentos como la solicitud en las instrucciones al Virrey Antonio de Mendoza en 1536:

Porque deseamos mucho tener una traca o pintura de las principales pueblos y puertos de essa tierra y costas della, mandareis alguna persona que lo haga lo mas verdaderamente que allá se pudiera y supiere hazer²¹⁸.

Es probable que Mendoza utilizara las habilidades de los indígenas para cumplir con la tarea, puesto que encargó la realización de la Matrícula de Tributos sobre papel amate y el Códice que más tarde sería llamado Mendoza (**Fig. 15**). Este Códice, pintado con la dirección del maestro de pintores Francisco Gualpuyoguácal, evoca el mundo cotidiano nahual en imágenes²¹⁹. Como señala Gruzinski, si en el mundo indígena la pictografía se vinculaba a elementos contextualizados “en el Códice Mendoza las composiciones se encuentran desvinculadas de toda coloración anecdótica, de toda referencia singular de orden histórico o ético. Son instantáneas ejemplares, prototipos, escenas costumbristas anónimas con posibilidad de satisfacer la mirada de los evangelizadores y los virreyes”²²⁰. En el minucioso relevamiento que realiza Manso Porto sobre esta documentación, se puede advertir que en lo que se refiere a las pinturas contenidas en las Relaciones Cartográficas, las que corresponden al virreinato de Nueva España son las más numerosas, contabilizándose unos 167 documentos que alcanzan a 414 poblaciones. Estos documentos contenían 91 pinturas, de las que se conservan 76 y de las cuales 32 fueron pintadas por artistas indígenas²²¹. El caso de estos mapas y vistas de ciudades evidencia una marcada influencia de la tradición visual indígena, plasmada en los co-

217 Se toma la referencia del documento citado en Jesús Bustamante, «El conocimiento como necesidad de Estado: Las encuestas oficiales sobre Nueva España durante el Reinado de Carlos V», *Revista de Indias* LX, 218 (2000): 47.

218 Tomo la referencia del documento citada en Jesús Bustamante, «El conocimiento como necesidad de Estado: Las encuestas oficiales sobre Nueva España durante el Reinado de Carlos V», *Revista de Indias* LX, 218 (2000): 47.

219 Desde el siglo XVIII el Códice se encuentra en manos de la Biblioteca Bodleiana de Oxford. <https://treasures.bodleian.ox.ac.uk/treasures/codex-mendoza/> También puede consultarse la versión facsímil completa en: <https://polemologia.files.wordpress.com/2014/07/codicemendoza.pdf> y la información ofrecida por el proyecto Códice Mendoza en: <https://www.codicemendoza.inah.gob.mx/index.php?lang=spanish>

220 Serge Gruzinski, *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos xvi-xviii* (Fondo de Cultura Económica, 1991), 121.

221 Carmen Manso Porto, «Los mapas de las Relaciones Geográficas de Indias de la Real Academia de Historia», *Revista de Estudios Colombinos* 8 (junio de 2012): 31.

lores, formas y diseño de estos documentos en comparación con otras regiones como las que nos ocupa aquí. Otro ejemplo de 1533 lo encontramos en la instrucción al conquistador Pedro de Alvarado para la realización de una descripción de Guatemala acompañada de *pinturas*²²². El término *pinturas* se refiere a pequeños o grandes mapas manuscritos con información²²³ y durante el siglo XVI nunca se hace referencia a los documentos cartográficos con otra palabra que no sea *pintura*²²⁴. En diccionarios del siglo XVIII la voz paisaje y la pintura que evoca, habrían aparecido al menos desde mediados del siglo XVI en lengua portuguesa. En castellano, *país* y *pintura* fueron las expresiones más comunes para denominar a los paisajes de la naturaleza, aunque *país* también significó "la pintura en que están pintados Villas, Lugares, fortalezas, casas de campo y campañas"²²⁵.



Figura 15: Códice Mendoza, Detalle. Biblioteca Bodleiana de Oxford.

222 Sobre la construcción de la América hispánica por los cartógrafos del siglo XVI y la actividad de los indígenas en el diseño de mapas, véase por ejemplo el caso de Yucatán en Cody Barteet, «Contested Ideologies of Space in Hispanic American Cartographic Practices: From the Abstract to the Real in Spanish and Indigenous Maps of Yucatán», *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 38, n.º 2 (2013): 22-39. También Amara L. Solari, «Circles of Creation: The Invention of Maya Cartography in Early Colonial Yucatán», *The Art Bulletin* 92, n.º 3 (2010): 154-68.

223Manso Porto, «Los mapas de las Relaciones Geográficas de Indias de la Real Academia de Historia», 24.

224 Alessandra Russo, *El realismo circular: tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana siglos XVI y XVII* (UNAM, 2005), 35.

225 Federico Fernández Christlieb y Gustavo Garza Merodio, «La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual en la definición de paisaje», *Scripta Nova*, Universidad de Barcelona 10 (2006): 1.

La cartografía no estaba limitada al concepto de mapa moderno, puesto que encontramos reiteradamente las palabras *pintura*, *dibujo* o *croquis* en los documentos del siglo XVI. La palabra *mapa* plantea también un complejo camino hasta la actual concepción que tenemos de la actividad cartográfica. Los mapas y planos son un tipo especial de imagen cuyo objetivo dista de ser pictórico. Al menos esa es la consideración que podemos tener actualmente de la actividad cartográfica. La palabra latina *mappa* significa [lienzo] o [mantel]. Durante la Edad Media el término continuó utilizándose para referirse a los trozos de tela sobre los que se dibujaban los terrenos o caminos linderos de las propiedades. En el diccionario de Sebastián de Covarrubias de 1611 *mapa* es

la tabla, lienzo o papel donde se describe la tierra universal o particularmente, y puede venir de *mappa* que quiere decir lienzo o toalla, particularmente la que los Pretores en los juegos circenses enviaban por señal para que se empezasen, la cual estaba blanqueada o engredada, como si dijésemos almidonada; porque el linezo sobre que se ha de describir la tierra y mar y sus partes se ha de aparejar de esa forma, la llamaron *mapa* y *map*, y *mapa mundi* y por esta causa también a estas descripciones llamamos lienzos, por estar en lienzo²²⁶.

El término equivalente en francés *carte*, también proporciona la raíz del término *mapa* en italiano y en ruso *karta* y se refiere a un documento formal y deriva de la palabra que en griego designa al [papiro]. La palabra griega para mapa, *pinax*, se refiere a una tablilla de madera o metal o piedra en la que se grababan o dibujaban palabras e imágenes. Pero *pinax* también alude a las tablas que se dedicaban a los dioses y se colgaban de las paredes de los sitios de culto y espacios sagrados naturales. Estas imágenes funcionaban como unan especie de exvotos. El árabe utiliza dos palabras *surah* traducido como figura y *naqshah* o pintura²²⁷. Estas diferencias lingüísticas, ponen de manifiesto de qué modo durante el siglo XVI, los mapas abarcaban un amplio espectro de sentido en el que estaban contenidos conceptos como pintura, documento, carta, diagrama o dibujo. Un ejemplo es el *Leo Belgicus* (1583), de Michael Eitzinger (**Fig.16**). El *Leo Belgicus* era la forma simbólica de una unidad cartográfica que era extremadamente cambiante. A través de la combinación con textos, vistas de la ciudad y retratos de gobernantes, el vínculo entre el país, la economía y la historia política fue inmediatamente reconocible. En los Países Bajos, los mapas se convirtieron en un punto de referencia para esta concepción de la historia. Su creador, explica este objetivo con claridad

Wir stellen Dir, lieber Leser, den Leo Belgicus in einer Form vor, in der er nie zuvor dargestellt wurde, damit Du die Beschreibungen der einzelnen Teile besser versteht. Es empfiehlt sich, auch das Buch zu Kaufen, da smit Illustrationen des ausgezeichneten Künstlers Franz Hogenberg versehen ist und so mit dem Löwen korrespondiert, dass es ebenso präzise ist, wie auch leicht zu lesen. Ich hoffe das Du Dank dieses Löwen vesrtehen wirst, was in den Niederlanden geschah, wieviel, wann und welchen Orten, Städten, in Friedens - wie in Kriegszeiten, vor allem während der vergangenen vierundzwanzig Jahre, das heisst von 1559 bis 1583²²⁸.

[Le presentamos, querido lector, el *Leo Belgicus* en una forma en la que nunca se había presentado antes, para que pueda comprender mejor las descripciones de las partes individuales. Recomendamos comprar el libro, ya que contiene ilustraciones hechas por el premiado artista Franz Hogenberg y se corresponde con el león de tal manera y es tan preciso,

226 Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid. Editado por Luis Sanchez, 1611, p. 1115. Versión digitalizada: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/1115/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>, Fondo Antiguo Digitalizado, Universidad de Sevilla. Acceso: 17/10/2017.

227 Jerry Brotton, *Historia del mundo en 12 mapas* (Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014).

228 Reproducido en Michalsky, «Geographie - das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert», 7.

que es muy fácil de leer. Espero que gracias a este león comprenda lo que sucedió en los Países Bajos, cuánto, cuándo y en qué lugares, ciudades, tanto en paz como en tiempos de guerra, especialmente durante los últimos veinticuatro años, es decir, de 1559 a 1583] [La traducción es nuestra]

En la versión de Claes Janz Visscher de 1611 las barras laterales están diseñadas con vistas a las ciudades, de las que a la izquierda sobresale por el sur de Amberes, mientras que a la derecha por el norte, Amsterdam. Los escudos de armas provinciales se han movido hacia arriba y lo que antes era un mapa con forma de león es ahora un paisaje polifacético, en cuyo horizonte se puede ver la silueta de Amsterdam (Fig.17). El león, continua sentado tranquilamente en el terreno montañoso y las abreviaturas cartográficas y los innumerables nombres de ciudades parecen inscribirse en su pelaje. En la esquina inferior derecha, un soldado con armadura duerme bajo su pata levantada, y justo detrás de él hay al menos uno que sostiene a la guardia. A la izquierda, una personificación femenina de los Países Bajos descansa tranquila en un lugar sombreado. Hasta donde alcanza la vista, se ve una finca bien cultivada por campesinos, que aparentemente se están recuperando de la angustia de la guerra. Esto se refuerza alegóricamente por los beneficios del armisticio que caen literalmente del cielo. Como plantea Michalsky, en tanto forma híbrida entre mapa e imagen, este *Leo Belgicus* deja particularmente claras las posibilidades específicas de la representación pictórica y cartográfica a través de su cualidad formal en tanto mapa-cuerpo [Kartenkörper]. Tan pronto como se trata de reflejar visualmente la paz y el bienestar, la imagen del mapa debe ampliarse para incluir la dimensión de una experiencia concreta y comprensible. Por supuesto, las personificaciones de Pax y los Países Bajos —o una representación similar, puramente alegórica— habrían bastado para anunciar el armisticio. La representación gráfica como pauta visual concreta de la vida rural rural es la adición lógica a un mapa, que a su vez representa unidad política. El "ojo de la historia" que manifiesta la carta se yuxtapone con el "ojo del espectador", que imaginariamente puede ubicarse en el paisaje que pertenece al gran cuadro *Leo Belgicus*. Aunque este león ahora está sentado, se eleva mucho más allá de la línea del horizonte y parece más poderoso que nunca. No solo está formado por la forma del país, sino que también incluye la experiencia de un país recuperado en el que uno puede moverse libremente²²⁹.



Izquierda: Figura 16: Michaël Eytzinger, *Leo Belgicus*, (1583) grabado por Frans Hogenber. El primer Leo Belgicus fue dibujado por el cartógrafo austríaco Michaël Eytzinger en 1583, cuando los Países Bajos combatían en la guerra de los ochenta años por su independencia. El motivo fue inspirado en la figura heráldica del león, presente en muchos escudos de armas. Derecha: Figura 17: Claes Janz Visscher, *Leo Belgicus*, 1611. Levesque, 1998.

229Michalsky, 9.

La imagen puede ser pensada como un método de representación o como modelizaciones que articulan de forma verdaderamente compleja, lenguaje, variables, procesos, números, datos e imágenes. La historia de la relación entre la imagen y las ciencias permite comprender el modo en que el conocimiento ha sido dependiente de la visualización para poder establecer conexiones, hipótesis, evidencias e incluso desarrollar nuevas teorías sobre objetos irrepresentables. Asociado al arte durante siglos, el proceso de visualización de datos estaba fuertemente conectado a la imaginación, incluso cuando los datos y la observación se basaba en el uso de telescopios o microscopios. La ciencia y el arte dependía mutuamente. El siglo XIX introdujo una nueva serie de ideas relativas a la producción del conocimiento científico, basadas en la observación y la evidencia. Los aparatos de medición comenzaron a tornarse centrales en ese proceso de producción y dentro de una nueva cultura visual. La imagen se pensaba como un vehículo para la presentación y registro de lo real, una producción desestetizada y des-humanizada de los hechos y resultados, sin la intervención de la subjetividad. Los medios de la imagen se reducían a un vehículo de traducción de señales, movimientos, sonidos o estímulos a su representación gráfica. Pero en el siglo XVI, la imagen y el conocimiento se articulan a partir de diversas técnicas de producción y préstamos. Tomemos el caso de los Portulanos, las primeras representaciones de una porción de tierra o superficie del mar con un objetivo netamente comercial. Por lo general no presentaba elementos decorativos sino costas, ciudades y las complejas líneas de dirección de rumbo y vientos. A finales del siglo XV los cartógrafos comenzaron a añadirles otros elementos y muchos pasaron a ser aparentemente decorativos. En muchas ocasiones esos aparentes agregados funcionaron como verdaderos transmisores culturales, en el sentido del concepto de *Pathosformeln* de Aby Warburg, que perduraron a lo largo del tiempo y dieron sustento a los imaginarios constituidos sobre América. La transformación de las cartas náuticas introdujo esta serie de nuevos elementos y colores a partir de los cuales se comenzaron a incorporar nombres de puertos y ciudades, escenas a vista de pájaro, buques en alta mar con sus aparejos y el diseño de sus velas. En lugares remotos se incluían reyes sentados en sus tiendas o imágenes fantásticas de sus pobladores y eran estos artefactos visuales los que definían la visión y conocimiento sobre el mundo.

En el caso de América, los primeros mapas recurren a una serie de fórmulas que los europeos conocían muy bien desde la Edad Media y la Antigüedad. Nos referimos a monstruos y caníbales, seres marinos fantásticos y habitantes de los cuales se podía desconfiar de su humanidad. Uno de los primeros mapas impresos en los que se incluyeron estos elementos fue editado por Georg Braun (1542-1622), un sacerdote impresor y geógrafo. Era un mapamundi impreso en Colonia en 1574 (**Fig.18**) que recopilaba el conocimiento cartográfico de la época, con 546 mapas, planos y vistas de pájaro de las mayores ciudades del mundo y estaba inspirado en el trabajo de Sebastian Münster *Cosmographia* (1570). También siguió en la forma y diseño el modelo de otra obra cartográfica previa de Abraham Ortelius, *Theatrum orbis terrarum* (1570). El Atlas de Braun estableció un nuevo modelo en cartografía que duró más de un siglo. Los diseños de los tomos I a IV fueron obra de Frans Hogenberg (1535-1590). Es en este período que se incorporaron a los mapas impresos elementos formales como los marcos exteriores y cartelas, sirviendo de elementos para resaltar y también para dejar volar la imaginación de los grabadores. Las cartelas que comenzaron siendo un recuadro o banda, adquirieron tal importancia en la composición y diseño, no solo cartográfico sino arquitectónico, que fueron reunidas en repertorios publicados en diversos países e idiomas para el uso de arquitectos, orfebres, artistas, grabadores, impresores y cartógrafos²³⁰. Como señala Freire, los mapas impresos del

230 Antonio Albaronedo Freire, «La creación artística en la cartografía», en *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, España, 2010, 119.

siglo XVII incorporaron elementos novedosos tales como la dedicatoria; los mitos, signos y símbolos utilizados; el gráfico de la escala del mapa que suele incluir instrumentos cartográficos; escudo de armas de la persona a la que está dedicado; paisaje, fauna y escenas de la región. Un ejemplo que ilustra estos elementos es el del mapa de Blaeu, *Africa Nova Descriptio* (Fig.19) y a su vez nos advierte sobre estas imágenes como algo más que elementos decorativos.

Las formas de utilizar y entender los mapas, así como la relación establecida entre arte y ciencia presenta variantes geográficas notables. Además de funciones descriptivas, el uso de mapas para decorar espacios públicos y privados tuvo una importante difusión en Europa. Como señala Francesca Fiorani para el caso italiano, estas imágenes del mundo contribuyeron integralmente a la iconografía política de los gobernantes así como al mensaje propagandístico de las autoridades cívicas o aspiraciones religiosas de papas y cardenales. Sus significados crearon mediante la interacción de los mapas pintados con imágenes de la historia, la mitología, la zoología, la botánica y la religión. Estas imágenes solo podían comprenderse plenamente a través de la experiencia de primera mano de las habitaciones que los contenían. Considerar los ciclos de mapas pintados exclusivamente desde la perspectiva de la cartografía o simplemente como un género artístico es perder la riqueza de sus significados²³¹.



Figura 18: *Civitates Orbis Terrarum*. Georg Braun and Franz Hogenberg, Detalle, página 17 y 62, 1572-1618, Biblioteca de la Universidad de Utrecht.

La predilección por los mapas se vio favorecida por las nuevas posibilidades de impresión y el impulso de los nuevos territorios descubiertos que provocaban curiosidad y fascinación. Estas imágenes se apropiaron de puntos de vista que provenían de ámbitos no artísticos, como la cartografía, la topografía o la botánica y ofrecieron al arte la posibilidad de experimentar con sus artefactos y formas de percepción del mundo. El caso de Holanda es de capital importancia en términos de la difusión de proyectos editoriales que publicaron y editaron mapas y grabados de América. Los Atlas eran libros costosos pero se podían encontrar en colecciones particulares. También eran de interés para las sociedades mercantiles como la

231 Francesca Fiorani, «Cycles of Painted Maps in the Renaissance», en *The History of Cartography. Cartography in the European Renaissance*, ed. David Woodward, vol. 3 (University Chicago Press, 2005), 827.

Dutch India Company fundada en 1621. Del relevamiento que realiza Lechner para bibliotecas privadas de Amsterdam, de 137 colecciones, 66 poseen Atlas de América. En su mayoría son pastores protestantes, catedráticos y funcionarios de la corte de La Haya, médicos y hombres de negocios²³².



Figura 19: Blaeu, Jean, *Africa Nova Descriptio*, 35 x 45 cm (Amsterdam, 1644). Princeton University Library, G1015.B48 1662 .G6. Los numerosos motivos ornamentales del marco y del mapa rellenan la superficie del soporte escrito, sirven para decorar pero también esconden el desconocimiento geográfico del interior del continente.

El interés por las colonias americanas se deduce del número creciente de ediciones que vieron la luz a lo largo del siglo XVII. La demanda de mapas respondía tanto a las necesidades comerciales de navegación como al interés del público general respecto de los nuevos territorios. Esto dio origen a suntuosos proyectos editoriales y gran número de disputas por plagio y robo, con grandes Atlas que recopilaban imágenes y datos de las colonias. Una de las más famosas casas editoriales fue la del grabador y cartógrafo Jodocus Hondius (Joost de Hondt) (1563-1611) quien tenía en su poder las planchas de plata de Mercator. Hondius editó en 1606 el Atlas Mercator con 143 mapas²³³. El Atlas fue reeditado contando hacia 1638 con 21 reediciones. En 1607 Hondius grabó las placas para una versión abreviada para llegar a un público mayor. Otra exitosa casa editorial fue la fundada por W.J. Blaeu en 1612 que publicó su primer atlas en 1631, siendo rivales comerciales y participando de múltiples disputas por plagios y copias de trabajos de Hondius. Al igual que el Atlas Mercator el *Atlantix Appendix* de Blaeu ofrecía una cobertura geográfica irregular lo que no influyó en su gran éxito de ventas entre las familias acaudaladas. Uno de sus trabajos se puede observar en la famosa pintura de Vermeer, *El Arte de la pintura*. En 1635 Blaeu editó un atlas de dos volúmenes con 207 mapas entre los cuales 50 eran nuevos y advertía a los lectores que “Es nuestra intención describir el mundo entero, esto es, los cielos y la Tierra”²³⁴. Tras la destrucción de esta casa en un incendio, Frederick de Wit se hace con las planchas de Blaeu produciendo una serie de

232Lechner, «América en los atlas de humanistas holandeses», 98.

233 Puede consultarse una versión de este trabajo digitalizado en la Biblioteca Complutense: en: http://dioscorides.ucm.es/proyecto_digitalizacion/index.php?b22901516 (acceso 10/04/2017)

234 Jerry Brotton, *Historia del mundo en 12 mapas* (España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014), 147.

famosos y cuidados mapamundi. Wit comenzó sus trabajos como grabador en 1648 y la casa editorial estuvo activa hasta 1712 dejando un total de 300 láminas y 30 cartas náuticas²³⁵.

En España la presencia de colecciones cartográficas privadas es notablemente menor que en Holanda. Las razones de esta ausencia pueden explicarse en parte por el recelo de la corona respecto de la difusión de esta información sensible y el hecho de que no estimulara su impresión. Esto hace que se presenten diferencias en lo que se refiere a usos y prácticas en cada región. La difusión de mapas y vistas puede ser entendida como un verdadero síntoma de los derroteros que siguieron países como España y Holanda pero también Buenos Aires. Un caso interesante es el del aragonés Vincencio Juan de Lastanosa, que en la Huesca del siglo XVII poseía una colección cartográfica realmente significativa. Lastanosa coleccionó también objetos históricos, etnológicos y naturales de África, América y Asia²³⁶. Lo interesante de esta colección es que pertenecía a una personalidad ajena a la nobleza, la política y el comercio. En su cuidada biblioteca hay una notoria ausencia de textos de gran difusión en ese momento, provenientes del norte. Es el caso de las cosmografías, que pasaban por la censura editorial de la península puesto que contenían juicios despectivos sobre España²³⁷. Pese a esto, la obra de Ortelius impresa en Amberes se encuentra entre sus títulos, en la edición castellana de 1602 que contenía 117 mapas con un mapamundi con los cuatro continentes. También adquirió la edición de bolsillo que se editó tras el éxito de la primera con 124 estampas y el *Atlas minor* de Mercator. Es sintomático el origen de los libros que reunió - italiano, holandés y francés - dando cuenta de un acusado espíritu geográfico poco difundido en España. Es interesante destacar que, según describe su amigo Juan Francisco Andrés de Uztarroz, muchos de los mapas se encontraban exhibidos junto a los cuadros de la casa. Curiosamente son escasos los mapas del continente americano. Lo que también da cuenta de una verdadera diferencia entre España y Europa del norte en lo que se refiere a la difusión de materiales cartográficos, estampas y permisos de impresión. Quienes podían comprar estas ediciones gozaban el placer de perderse entre sus mapas e imágenes²³⁸.

La curiosidad científica se fusionó con los intereses de expansión europeos y, más tarde, con el exotismo romántico. La íntima relación entre la explosión cartográfica, el negocio editorial y la literatura evidencia de qué modo el nuevo punto de vista panorámico se convirtió en una nueva subjetividad. Anne Chappel sostiene que en *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, el estado del alma de hombres y mujeres del siglo XVII encuentra en los desarrollos de la geografía y la astronomía un terreno para modular las propias emociones de finitud y vanidad de los humanos a través de una nueva posición de la visión del universo. Muestra de forma concreta el modo en que las imágenes pueden estructurar épocas y atravesar todos los espacios de la vida. Durante la Edad Media, por ejemplo, la vista tenía un lugar esencial. Era indispensable para la vida cotidiana. Las medidas (pie, brazas), las armas (ballestas y flechas), la altura donde cegar el trigo, alturas (murallas, torres, mirillas) y espacios (montañas, océanos, cielo). Esta visión sin anteojos ni lentes, sin aumentos, más bien próxima que distante, se adecuaba a la prioridad de lo simbólico en las representaciones. No se pretendía

235 W. Redmond Cross, «Dutch Cartographers of the Seventeenth Century», *Geographical Review* 6, n.º 1 (1918): 69.

236 El catálogo donde figuran estos objetos se encuentra en la Biblioteca Real de Estocolmo con la signatura U-379.

237 Agustín Hernando, *Coleccionismo cartográfico en el siglo XVII. Ejemplares reunidos por Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681)* (Huesca: Instituto de Altos Estudios Altoaragoneses, 2007), 28.

238 Por ejemplo, el de Europa de Ortelius, de 147 mapas costaba 23 florines en 1598, un Mercator de 105 mapas, costaba 19 florines. Alrededor de 1600 el salario anual de un obrero especializado era de 255 florines, el de los catedráticos de la universidad de Leiden oscilaba entre 400 y 600 florines en 1593. Lechner, «América en los atlas de humanistas holandeses», 94.

un ilusionismo pictórico ni tampoco la descripción de lo real. Durante el siglo XVI lo visual ofrece una nueva configuración. La cartografía se convierte en metáfora de la posición de sujeto en el universo. En la obra de Burton la literatura cartográfica lo ayuda a comprender su propio mundo. En el prefacio escribe:

Y no dudo que al final dirás conmigo que diseccionar este humor correctamente a lo largo de todos los miembros de este nuestro microcosmos es una gran tarea, como corregir los errores cronológicos de la monarquía asiria, averiguar la cuadratura del Círculo, las enseñadas yestuarios de los pasos del noreste y noroeste, y un descubrimiento tan bueno como el del hambriento español [Rey] de la *Terra Australis Incognita*, un problema tan grande como el perfeccionar el movimiento de Marte y Mercurio, que tanto atormenta a nuestros astrónomos, o rectificar el calendario²³⁹.

Burton compara su labor con la de los cartógrafos, una labor de descubrimiento. Aunque nunca salió de Oxford, sus pensamientos se funden con los mapas y cartas que consulta con avidez. El lector encontraba en las páginas de su obra la posibilidad de realizar un viaje y observar paisajes, asumiendo una perspectiva global que se basa en su fascinación por los datos ofrecidos por la astronomía del momento y las curiosidades que se publicaban en Atlas y relatos de viajeros. La obra de Burton expresa el significado simbólico y cultural que la geografía adquiere en la cultura europea, la de una perspectiva global sobre el mundo. El nacimiento de una mirada cenital y aérea que permite contemplar el planeta. Si el *Leo Belgicus* puede ser considerado desde la forma mapa-cuerpo [Kartenkörper], el mapa anónimo *Fool's cap World Map*, publicado en Amsterdam hacia 1590 (**Fig.20**) puede ser considerado como un mapa-cabeza o mapa-rostro [Karte im Kopf]. Con el lema socrático *Nosce te ipsum*, el mundo está bajo una capa de bufón. Este mundo es, de todas las cosas, el mapa del atlas más famoso de su tiempo, a saber, el *Theatrum orbis terrarum* de 1587. En él se observa en el rostro del bufón el mapa de Jean de Gourmont, de 1575. Burton considera erróneamente la inscripción "Epichthonious Cosmopolities" como el autor del misterioso mapa. Como señala Chapple, las interpretaciones son múltiples, desde la que alude a un "ciudadano del cosmos" a una incorrecta traducción de un original griego confundiendo la letra "rho" griega por la "p" inglesa (referida entonces a Ἐριχθόνιος, *Erichthónios*, Erecteo de Atenas)²⁴⁰. Pero lo que es sintomático en estas imágenes es que la capa del bufón convierte al rostro en geografía y a la geografía en descripción del rostro. Esta imagen es un signo de cómo los contemporáneos formaron una imagen del mundo, una imagen que luego también se llevaba en la cabeza y que marcó sus decisiones. Tanto esto como la lucha por el poder mundano manifiesto en los mapas son el tema de sus inscripciones: La inscripción sobre el mapa en la frente anuncia que los mapas no sirven al conocimiento sino al poder:

Este es el pequeño espacio en el mundo y la sustancia de nuestra fama, este es el lugar, aquí es donde portamos los honores, aquí es donde ponemos los imperios en movimiento, aquí es donde deseamos poder, aquí es donde la raza humana está atribulada, aquí es donde también organizamos Guerras civiles²⁴¹.

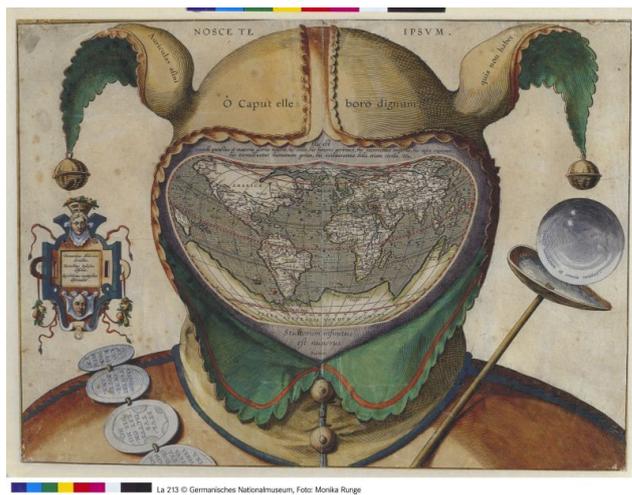
Para Michalsky, las palabras constantemente repetidas "hic est punctus ..., hic sedes", indican claramente que en la cabeza, está emergiendo el mundo, que el bufón ya no puede mirar porque su capa es un mapa prefabricado. No es el mundo como tal lo que es tonto, sino la

239 Robert Burton, *Anatomía de la melancolía* (España: Alianza Editorial, 2015), 24.

240 Anne S. Chapple, «Robert Burton's Geography of Melancholy», *Studies in English Literature, 1500-1900* 33, n.o 1 (1993): 114, <https://doi.org/10.2307/450847>.

241 Tanja Michalsky, «Geographie - das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert», en *Die Macht der Karten oder: was man mit Karten machen kann.*, Eckert Dossiers 2 (Georg-Eckert Institut, 2009), 13.

persona que cree que ya lo ha captado a través de un mapa y descuida el autoconocimiento. Además, las inscripciones apuntan a la estupidez de las personas, y el cetro con el globo de cristal presagia, sobre todo, de las *vanitas*, la vanidad de todo lo terrenal. La relación entre el mapa del mundo, la política mundial y la autoconciencia se vuelve muy clara. Lo que destaca Michalsky es que este mapa no está en manos del tonto, sino que reemplaza su rostro. Rostro debe entenderse aquí en ambos sentidos de la palabra, porque lo irritante de la representación no es solo que vemos un mapa en lugar de rasgos faciales, sino en particular que el sentido de la vista, es decir, la mirada del tonto sin ojos en sí, se anula porque está cegado por el mapa del mundo, que, por muy actual que sea, no puede reemplazar la visión individual del mundo y de uno mismo. La referencia necesaria al autoconocimiento humano y la perspectiva individual que se obtiene de él puede exigirse apenas más claramente que en esta ilusión casi literal del tonto por la carta. Aquí el "ojo de la historia" es ciego²⁴². El mundo sólo se abre realmente a quien crea su propia perspectiva y al mismo tiempo reflexiona: "hic est mundi punctus...". Esta reflexión también nos permite considerar otro aspecto. Una imagen que alude a la perspectiva cenital cartográfica, con los juegos ópticos de la política y el surgimiento del horizonte como límite humano. En la mirada vertical, flotante y aérea hay una rasgadura del límite del ver, la posibilidad incluso de ver nuestro cuerpo desde afuera. La emblemática de los siglos XVI y XVII recuperó paradigmáticamente la imagen del laberinto como símbolo de la existencia humana. El hombre ubicado en su centro, incapaz de ver y reconocer el camino para poder resolver su enigma (Fig.21). El laberinto es una artefacto que involucra la prohibición de la mirada vertical. Quien está dentro, está atrapado porque no puede ver. En ese sentido, las fórmulas verticales son un intenso juego de disputa óptica, que recorre los tratados políticos de la época, en especial los Espejos de Príncipes, pero también la literatura y el arte. Los mapas y vistas del territorio americano dieron origen a una verdadera invención de las colonias.



Izquierda: Figura 20: Anónimo. *Die Welt unter der Narrenkappe*. ca. 1600. 35,7 x 48,0 cm. Germanisches National Museum, Nürnberg. Derecha: Figura 21: Contile, Luca. *Ragionamento di Luca Contile sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli academici Affidati et con le interpretationi et croniche ...Pavia* : [Apresso Girolamo Bartoli, 1574]. University of Illinois at Urbana-Champaign.

242 Tanja Michalsky, «Geographie - das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert», en *Die Macht der Karten oder: was man mit Karten machen kann.*, Eckert Dossiers 2 (Georg-Eckert Institut, 2009), 14.

CAPITULO II : MAPAS Y PLANOS DEL RÍO DE LA PLATA

Desde su primera fundación hasta el final del período colonial las únicas imágenes que se conservan y se conocen de Buenos Aires se encuentran en libros y ediciones europeas. Son vistas del puerto, planos y mapas. Que las primeras imágenes sean cartográficas no es un mero detalle, puesto que el despliegue del poder monárquico respondía a dos modelos que operaban conjuntamente a través de las efigies reales y las imágenes del territorio. Relegada por la falta de imágenes artísticas de relevancia, el estudio de la visualidad porteña comienza a despertar interés a partir del siglo XIX. Entre el siglo XVI y su ascenso a capital virreinal, se produjeron imágenes cartográficas y plantas de la ciudad que ponían especial atención en la construcción del fuerte y la situación del Río de la Plata. El desarrollo de la cartografía como una estrategia expansiva y defensiva del imperio español y de las potencias rivales encontraba en la cartografía un medio para la descripción del mundo y el control de su representación.

Frente a ciudades de Europa y de las colonias americanas, que fueron objeto tanto de la producción de mapas y vistas topográficas así como de vistas, las imágenes de Buenos Aires se reducen a la producción de imágenes de estricto interés militar. Las imágenes topográficas observan desde el río la navegabilidad, las costas y la posición de la ciudad, su estructura y distribución de los solares, pero no utilizan ningún medio específico como el color o el trazado o las cartelas, para describir datos históricos, población o flora y fauna. La ausencia de vistas de la ciudad y el punto de vista externo desde el río crearon la imagen de un territorio deshabitado e inmóvil. La posición del río y el fuerte cobra relevancia si consideramos que dos siglos después de su fundación, las imágenes se adentran por primera vez entre sus calles y pobladores describiendo usos y costumbres. Por supuesto que es necesario destacar que las primeras imágenes sobre la vida en la ciudad se encuentran en los grabados de De Bry, con masacres y canibalismo relativos a los sucesos de su primera fundación. Esas primeras imágenes tuvieron un impacto profundo sobre los relatos de viajes posteriores y adquirieron durante el siglo XIX un nuevo impulso. El papel de las imprentas y editores del norte de Europa es clave para comprender de qué modo las imágenes fueron el potente vehículo de la configuración de un territorio visto a través de la mirada externa, atravesada por fórmulas antiguas que los europeos conocían bien. Considerar este tipo de imágenes como la primera figuración de la ciudad (no solo en términos espaciales sino políticos) expande la historia de la visualidad porteña, reducida generalmente a una historia del arte tardío y periférica. Desde ese punto de vista, el puerto y el fuerte se convierten en dos elementos fundamentales para comprender la cultura visual porteña.

EL IMAGINARIO DE LA FORTIFICACIÓN: “DONDE HAY MUCHAS PUERTAS, MAL PUEDE DEFENDERSE LA ENTRADA”.

Fundada por Pedro de Mendoza el 3 de febrero de 1536 y por segunda vez el 11 de junio de 1580 por Juan de Garay, los relatos sobre la ciudad de Buenos Aires nos llegan a través de las descripciones – y las imágenes - de viajeros, marineros, militares y funcionarios. Su doble fundación es un dato notable, puesto que a pesar de que el territorio se describe como hostil, las amenazas indígenas la circundan y la falta de suministros y comida la hacen árida para la vida, la corona española le atribuía a este territorio una especial importancia. Buenos Aires

tenía una ubicación estratégica como puerta hacia el Paraná y la navegación interior, así como la conflictiva Colonia del Sacramento al otro lado de la costa. La ciudad fue fundada para el puerto y su ubicación respondía a conveniencias geográficas y características del fondo del Río del Plata en esa área. Sobre su precaria situación encontramos las primeras descripciones a finales del siglo XVI en el relato de Acarete du Biscay, donde el río se describe

Todo fangoso, hasta dos leguas de Buenos Aires, donde se halla un banco de arena; allí toma prácticos para que los conduzcan hasta un lugar llamado El Pozo²⁴³ justamente frente a la ciudad, distante un cañonazo de la playa, a donde no pueden llegar más buques que los que tengan licencia del Rey de España; aquellos que no tengan semejante permiso están obligados a anclar una legua más abajo²⁴⁴.

El fondo del Río de la Plata hacía muy difícil el acceso por agua hasta la costa y la ciudad tenía la protección natural de un banco de arena frente al fuerte (llamado *Banco de la ciudad*). Por este motivo se ingresaba a través de canales circundantes. Entre los bancos de arena era imprescindible identificar los fondeaderos con agua donde se podía maniobrar y donde había agua suficiente incluso con bajante. Que la importancia del puerto es el origen del interés por el cual se fundó la ciudad queda en claro si tomamos en cuenta que en la expedición de Pedro de Mendoza el objetivo era fundar el Real puerto de Santa María de los Buenos Aires. La ubicación fue la de las aguas tranquilas donde se podían carenar los barcos e instalar un astillero para construir bergantines y bajeles²⁴⁵. La descripción de estos bergantines se encuentra en el *Relato de la conquista del Río de la Plata y Paraguay: 1534-1554. Historia de una maravillosa navegación*, de Ulrich Schimidl²⁴⁶ siendo pequeños barcos de navegación con muy buena capacidad de maniobra y poco calado. Los bergantines se comenzaron a construir con los restos de maderas y aparejos del gran número de embarcaciones o bien encalladas o bien destruidas en ataques de piratas. La situación compleja del puerto en cuanto a sus capacidades para comerciar, dieron lugar a la presencia constante de barcos extranjeros.

243 *Los Pozos* era uno de los fondeaderos del Río de la Plata. Fue el fondeadero del Almirante Brown y su nombre se debía a que estaba formado por grandes pozos entre bancos de arena. Se hallaba al nordeste de la Recoleta y su centro donde hoy se encuentra frente a la zona de Puerto Nuevo, al sur de Aeroparque.

244 Acarete du Biscay, *Relación de un viaje al Río de la Plata* (Barcelona: Red Ediciones SL, 2017), 19.

245 Para tal fin la expedición traía “artesanos y maestros de hacer naves”. Los bergantines fueron un tipo de embarcación construida con los restos de los barcos destruidos por ataques indígenas. El antecedente de estos barcos se encuentra en la expedición de Hernán Cortes donde este pide la construcción de varios bergantines. Las primeras actividades del astillero en el Río de la Plata durante la expedición de Pedro de Mendoza fueron el desmantelamiento de la carabela Santa Catalina que se había varado en el río y con sus maderas se construyó la primera iglesia. Luego, según el relato de Ulrich Schmidt se construyeron 4 bergantines con capacidad para 40 personas cada uno movidos a vela y remo. Con el resto se construyeron los llamados “bateles” que eran botes para navegar aguas arriba del río Paraná. En los diccionarios navales del siglo XVI los bergantines también eran llamados “cuarto de galera” y se usaban por ser embarcaciones con buena capacidad de maniobra, rápidas aunque poco seguras con mal tiempo. Podían emplear de 10 a 15 remeros por banda con una eslora de 13 metros y una manga de 3. Su calado no era mayor a 80 centímetros lo que las hacía ideales para navegar el Río de la Plata con sus bancos de arena y fondo irregular.

246 La descripción de estas embarcaciones se encuentra en el relato de Schmidt: “Ahora, pues, nuestro capitán general don Pietro Manthossa vio que no podía mantener la gente por más tiempo allí, así ordenó y mandó él a una con sus capitanes, que se aprontasen cuatro pequeñas embarcaciones que habían de navegar a remo, y se llaman parckhadiness (bergantines), en que entraban hasta 40 hombres; como también otras tres menores a que llaman podel (batel) o, potht (bote), y cuando los 7 navíos estuvieron listos y provistos hizo que el capitán nuestro reuniese toda la gente y envió a Jerg Lichtenstein con 350 hombres armados río Parnau arriba, a que descubriesen indios, que nos proporcionasen comida y víveres. Pero ni bien nos sintieron los indios nos jugaron una de las peores, porque empezando por quemar y destruir su pueblo, y cuanto tenían de comer, en seguida huyeron todos de allí; y así tuvimos que pasar adelante sin más de comer que tres onzas de pan al día en pischgosche (bizcocho)”. Ulrich Schimidl, *Relato de la conquista del Río de la Plata y Paraguay: 1534-1554. Historia de una maravillosa navegación*, (Buenos Aires: Cabaut y CIA Editores, 1903), 154.

En el relato de du Biscay se presenta una descripción sobre esa situación en particular, puesto que la piratería y el contrabando eran moneda corriente:

llegamos a la desembocadura del Río de la Plata, donde nos encontramos con una fragata francesa, cuyo comandante era el Capitán Foran, y luchamos con ella durante algún tiempo. Nos libramos de la fragata y continuamos nuestra ruta hasta que llegamos frente a Buenos Aires, donde encontramos veinte buques holandeses y dos ingleses, cargados de regreso con cueros de toro, plata en láminas y lana de vicuña, que habían recibido en cambio de sus mercaderías. Pocos días después, tres de los buques holandeses, saliendo de la rada, se encontraron con el Capitán Foran y otra fragata denominada *La Mareschale*, comandada por el Caballero De Fontenay. Después de dura lucha, los holandeses abordaron y se apoderaron de *La Mareschale*, pasaron al filo de la espada a todos sus hombres y al caballero junto con los demás²⁴⁷.

El puerto de Buenos Aires no presentaba grandes defensas más allá de las que ofrecía la dificultosa navegación del río. La ciudad se ubicaba sobre una elevación del terreno

“a tiro de mosquete del canal, en un ángulo de tierra formado por un riacho, llamado Riachuelo, el cual desemboca en el río, a un cuarto de legua de la ciudad: esta comprende cuatrocientas casas, no tiene empalizada, ni muralla, ni foso, y nada la defiende sino un fortín de tierra, circundado por un foso, que domina el río, y tiene diez cañones de hierro, el mayor de los cuales es de a doce”²⁴⁸.

La precariedad del fuerte, la falta de soldados y la deserción junto a la presencia constante de barcos no españoles, la necesidad de mercaderías y el contrabando, la convertían en una ciudad bajo constante amenaza. Las incursiones de barcos extranjeros y en especial de piratas y contrabandistas, dejaron como rastro los relatos, las cartas náuticas, planos y canevas. El Gobernador Hernando Arias de Saavedra señala sin dudar que “donde hay muchas puertas, mal puede defenderse la entrada”. En una carta del 6 de Julio de 1616 destaca la necesidad de instalar una atalaya en las islas de San Gabriel para advertir sobre la presencia de navíos enemigos, así como para reforzar las defensas de la ciudad-puerto puesto que “la verdadera defensa y guarda de este puerto principalmente consiste en presidio y fuerza de gente pagada”, porque “el fuerte de esta ciudad no tiene más que el nombre porque como los materiales no son a propósito, está arruinado y caído lo que edificó Don Diego Marín Negrón, mi antecesor”²⁴⁹. La precariedad de la ciudad se combina con su posición estratégica codiciada y asediada constantemente. Es por ese motivo que, como señala Oscar Trujillo, las atribuciones militares parecen haber sido determinantes en la elección de los hombres que ocuparon los cargos de gobierno en Buenos Aires y el “proceso que fue consolidando un estilo de gobierno de neto corte militar, aun cuando su correlato concreto –la dotación de hombres, recursos e infraestructura– viviera vaivenes, interrupciones y retrocesos”²⁵⁰

Como el resto de las ciudades del imperio español, Buenos Aires fue concebida como un espacio custodiado que respondía a una serie de instrucciones precisas sobre su construcción, arquitectura y organización. Los planos del fuerte y las plantas de la ciudad nos muestran de qué modo la fortificación es un vector de simbolizaciones muy diversas que darán forma a un vasto imaginario. La fortaleza es un ejemplo de la metáfora política que encuentra Saavedra

247 Biscay, *Relación de un viaje al Río de la Plata*.

248 Biscay, 20.

249 Archivo General de Indias (en adelante AGI) Charcas, 27 R.10; N° 99. Carta del Gobernador Hernando Arias de Saavedra, 6/07/1616.

250 Oscar José Trujillo, «Los Habsburgo en el Río de la Plata: Gobernadores de capa y espada en el Buenos Aires colonial temprano», *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 17 (2), n.o 2 (diciembre de 2017): 1.

Fajardo para recomendar al Rey en la Empresa V, que la educación del Príncipe comience en los jardines ejecutando pequeñas obras defensivas (**Fig.22-23**)²⁵¹. El orden, la estabilidad y la defensa componen el entramado de un imaginario político sobre los dominios y la gobernabilidad del territorio del imperio español. La cartografía y la ingeniería militar están atravesadas por este vector ordenador. Para De La Flor el concepto de política de la Edad Moderna se relaciona directamente con el principio de conservación y esta conservación la ofrece, por sobre todas las cosas, la aseguración del territorio y la construcción de espacios o nodos. Los reinos más allá de ultramar eran concebidos como arquitecturas militares con una conciencia geopolítica de sus límites y amenazas. Una constante sensación de asedio o de disolución a manos de las fuerzas externas, inglesas, protestantes, francesas o portuguesas²⁵². Esta situación de constante amenaza, produce un “imaginario del temor” materializado visualmente a través de las fortificaciones donde la monarquía católica es imaginada como un gran cuerpo asediado, asechado, penetrado, asaltado²⁵³. Los extranjeros parecen introducirse por todos sus huecos, aquellos que no son defendidos, vistos, contemplados o protegidos. Para De La Flor el punto de inflexión es el de la política de Felipe III y el duque de Lerma, momento esencial de definición de las defensas por encima de las armadas ofensivas. Es el cambio del imaginario ofensivo-renacentista al defensivo-barroco, durante el reinado de los Austrias Menores. Cambio que se verá reflejado en la caída del duque de Lerma y el reproche por el abandono de la política ofensiva de la corona (entendida también como evangelizadora)²⁵⁴ en favor de un impulso defensivo y preservativo.



Figura 22: Fig. 36. Diego Saavedra Fajardo. Empresa LXXXIII. “Sola, pues, aquella fortaleza es inexpugnable que está fundada entre la furia de las olas; las cuales si bien la combaten, la defienden no dando lugar al asedio de las naves, y solamente peligraría en la quietud de la calma si pudiese ser constante. Así son las monarquías: en el contraste de las armas se mantienen mas firmes y seguras”. Empresas políticas o Idea de un Príncipe político Christiano representada por cien empresas, Impresa por Benito Cano, Madrid, 1789, Universidad de Chicago.

251 Fernando Rodríguez de La Flor, «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración Española», en *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, ed. Alicia Cámara Muñoz (CEEH, 2005), 33.

252 Esta sensación de peligro constante se agudiza especialmente durante el etapa defensiva del imperio durante el gobierno de los Austrias menores: Felipe III (1598-1621), Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1675-1700).

253 Fernando Rodríguez de La Flor, «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración Española», en *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, ed. Alicia Cámara Muñoz (CEEH, 2005), 34.

254 Como señala De la Flor esto es parte del militarismo mesiánico, un registro propio de la cultura confesional española ocupada en ofrecer legitimaciones trascendentes a los puros hechos de violencia y dominación.

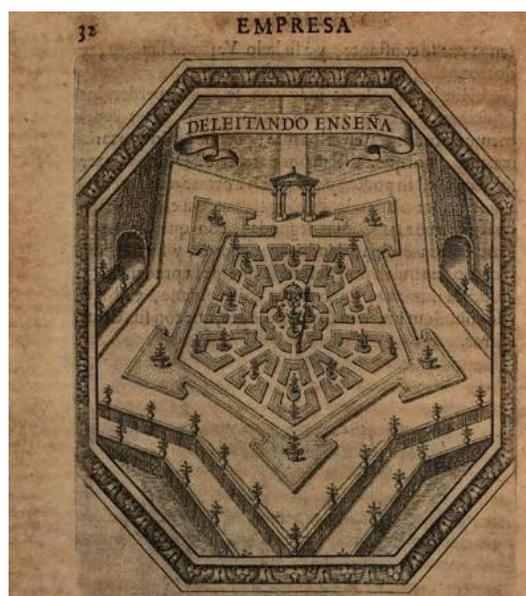


Figura 23: Diego Saavedra Fajardo, Empresa V. “Para que entienda lo práctico de la de la Geografía y Cosmografía, — ciencias tan importantes que sin ellas es ciega la Razón de Estado— estén en los tapices de sus cámaras labrados los mapas generales de las cuatro partes de la Tierra, y las provincias principales, no con la confusión de todos los lugares, sino con los ríos, montes y con algunas ciudades y puestos notables. Disponiendo también de tal suerte los estanques, que en ellos como en una carta de marear reconozca, cuando entrare a pasearse, la situación del mar, imitados en sus costas los puertos y dentro las islas. En los globos y esferas vea la colocación del uno y otro hemisferio, los movimientos del cielo, los caminos del Sol y las diferencias de los días y de las noches, no con demostraciones científicas sino por vía de la narración y entretenimiento.”Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Principe Politico Christiano: representada en cien empresas dedicada ..* (I. y J. B. Verdussen. / Bilioteca de Catalunya, 1659), 32.

Este imaginario fortificadorio fue encarnado en el plano de las imágenes y la cultura visual no solo en la pinturas, sino en la cartografía y la producción de planos y plantas de ciudades americanas dando lugar al bastión como mentalidad²⁵⁵. El asedio y la amenaza sustentan un imaginario del temor que produce un arsenal de imágenes de la protección, la aseguración y la confianza. En una carta del 21 de marzo de 1623, el gobernador de Buenos Aires, Joseph Martínez de Salazar, envía al rey “un discurso, Militar y Político” documentado con un plano sobre la “mejor defensa y conservación de aquel puerto de las Provincias”. La defensa que considera vital es la de “esta la puerta única de el Mar de el norte que tienen los enemigos de la Corona, en la Europa, para entrar por ella en estos Dilatados Reynos del Perú; suplico a su Majestad le mande ver en el Real Consejo y Junta de Guerra de Yndias”²⁵⁶. Salazar realiza un diagnóstico de la situación militar de la ciudad y la falta de soldados, observando que el sitio estratégico para levantar el fuerte es en la zona del río Luján pero sin dejar de señalar la “calidad” de los habitantes, la falta de mano de obra y militar así como la problemática situación del puerto y el comercio. El propio gobernador remarca que el puerto y la ciudad fueron fundados “para atajar las arriadas de nauios” mientras que la Audiencia lo fue para “que los aiutadores de estas Prouincias de el Rio de la Platta, Tucuman y Paraguay (siendo tan

255 Fernando Rodríguez de La Flor, «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración Española», en *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, ed. Alicia Cámara Muñoz (CEEH, 2005), 34.

256 Cartas y expedientes de gobernadores, Buenos Aires, Ramo 8: José Martínez de Salazar (1662-1664). Números 63-64. Charcas, 28, AGI, ES.41091.AGI/23//CHARCAS,28.

pobres) en los pleytos y causas que se les ofreciesen alcanzacen justicia”²⁵⁷. El análisis para Salazar es claro, la necesidad de levantar otro fuerte además del Castillo de San Miguel, es decir, el fuerte de Santa María de la Concepción del Río Luján a diez leguas aguas arriba del puerto de Buenos Aires, para los que requiere materiales, 150 indios y soldados para ordenarlos.

Este impulso fortificador y este temor defensivo encontraron en la cultura visual un espacio de concreción: cuadros, grabados, fiestas y símbolos dieron forma y materializaron este imaginario volcado a la conservación del Estado. Lo que en términos de Rodríguez de La Flor podemos definir como los aspectos *realizativos* o *performativos* de lo simbólico a los que la construcción de la política imperial estaba profundamente vinculada²⁵⁸. Imágenes pero también discursos, donde la violencia de los hechos militares es convertida en virtuosa defensa del castillo, de la fe y de la monarquía católica. La obra de Juan de Caramuel está compuesta por sermones políticos en los que se exalta y magnifica a la monarquía católica²⁵⁹. El libro funciona a modo de *espejo de Príncipes* a partir de imágenes que permiten relacionar la obra con los emblemas políticos más famosos editados en España, como la obra de Diego de Saavedra Fajardo, Juan de Solórzano Pereira y Andres Mendo²⁶⁰. Esta obra muestra claramente el contexto donde los excesos metafóricos buscan remarcar la invencibilidad de España dando lugar a un imaginario barroco de intelectuales, poetas y pintores. Una imagen del reino como fortaleza inexpugnable católica que encuentra ecos y paralelos en la literatura espiritual, especialmente la que recibía la influencia de la *Psychomachia* de Prudencio como batalla espiritual del alma del hombre en figuras. Esa metáfora la recupera San Ignacio de Loyola en los ejercicios, San Juan de la Cruz en los *fuertes y fronteras* y el benedictino Gonzalo Arredondo en el Castillo inexpugnable(**Fig. 24**)²⁶¹.

Una metáfora similar se encuentra en el *castillo interior* donde Teresa de Jesús ubica al alma²⁶². El combate militar deviene un combate del alma, tal cual lo expresa el ingeniero en fortificaciones Francisco de Holanda, cuando define su actividad como una misión religiosa²⁶³. La monarquía se equipara al alma asediada del cristiano y a un territorio que debe ser defendido y conquistado. Esto se manifiesta claramente en la medalla de Felipe II de 1580,

257 Charcas, 28, AGI, ES.41091.AGI/23//CHARCAS,28.

258 Fernando Rodríguez de La Flor, «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración Española», en Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII, ed. Alicia Cámara Muñoz (CEEH, 2005), 36.

259 Sobre la obra de Caramuel véase: Víctor Minguez, «Juan de Caramuel y su Declaración de las Armas de España (Bruselas, 1636)», Archivo Español de Arte LXXX, 320 (diciembre de 2007): 395-410. Para este trabajo hemos consultado la versión Juan de Caramuel, *Declaracion mystica de las armas de España, invictamente belicosa* (Bruselas, 1636).

260Minguez, «Juan de Caramuel y su Declaración de las Armas de España (Bruselas, 1636)», 14.

261 La obra a la que se hace referencia es: Arredondo y Alvarado, Gonzalo. *Castillo Inexpugnable Defensorio D' la Fee. Y Concionatorio Admirable Para Vencer a Todos Enemigos Espirituales Y Corporales. Y Verdadera Relaciō Delas Cosas Marauillosas Antiguas Y Modernas. Y Exortacion Para Yr Contra El Turco: Y Le Vencer: Y Anichilar la Seta de Mahoma. Y Toda Infidelidad: Y Ganar la Tierra Sancta Con Famoso Y Bienauenturado Triumpho*, Burgos, 1528.

262 Santa Teresa escribe: “considerar nuestra alma como un castillo todo de un diamante o muy claro cristal adonde hay muchos aposentos, así como en el cielo hay muchas moradas...y en el centro y mitad de todas éstas tiene la más principal, que es adonde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma”. Teresa de Jesús (Santa) y Imprenta del Mercurio (Madrid), Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesus, fundadora de la reforma de la orden de Nuestra Señora del Carmen ... dedicadas al rey ... Don Fernando VI (en la Imprenta del Mercurio, 1752), 3. Ejemplar: Universidad Complutense de Madrid.

que une la imagen del globo terráqueo como símbolo imperial y el espíritu del cruzado cristiano.



Figura 24: Arredondo y Alvarado, Gonzalo. *Castillo Inexpugnable Defensorio D' la Fee*, Burgos, 1528.

Esta medalla acuñada por la anexión de Portugal, contaba de un lado con el busto del monarca de tres cuartos con la leyenda “PHILIPP HISP ET NOVI ORBIX REX” y por el otro, un caballo galopando sobre un globo terráqueo dividido por los meridianos y el Ecuador con la leyenda “NON SVFFI CIT ORBIS” [El mundo nunca es suficiente] (Fig.26). El motivo había sido propuesto tiempo atrás por Ludovico Domenichi como empresa para Felipe II. La Empresa constaba de un circo romano donde un caballo a la carrera sale y pasa la mitad del circo con la leyenda “NON SVFFICIT ORBIS” inspirada en un fragmento de Juvenal dedicado a Alejandro Magno²⁶⁴. Jacobo Typot en sus comentarios a las empresas y emblemas de *Symbola diuina et humana Pomtificum, Imperatorum, Regum*, publicada en tres volúmenes en Praga entre 1601 y 1603, se refiere a la anécdota contenida en los *Moralia* de Plutarco (Sobre la paz de alma, 4), donde se narra que Alejandro Magno lloró cuando oyó a Anaxarco decir que había un número infinito de mundos en el universo; cuando preguntaron al rey macedonio por qué lloraba, respondió: «¿No creéis que sea motivo de lamentación que habiendo tantos mundos, yo aún no he conquistado ni uno? Felipe II aparece así encarnado en una Empresa donde el Imperio heredado de su padre no es suficiente²⁶⁵ (Fig.27). La imagen de Gómez de la Reguera ofrece una segunda lectura que opondría esta empresa a la de

263 Carlos José Hernando Sánchez, «Guardar secretos y trazar fronteras: el gobierno de la imagen en la Monarquía de España.», en *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, ed. Alicia Cámara Muñoz (España: Ediciones del Umbral, 2016), 144.

264 El antecedente literario de esta expresión se encuentra en la Sátira 10.168: *Unus Pellaeo Iuuenis non sufficit orbis*. “Unus non sufficit orbis” [Un mundo no es suficiente]. El emblema que la recupera es el de Fortuna con globo de vidrio, vela y mar. En el mar, Fortuna se apoya sobre un globo. Representa las muchas victorias del Rey y que conseguirá muchas mas y encontrará mas reinos para conquistar.

Enrique II de Francia, con quien estaban enfrentados los Habsburgo, puesto que el monarca francés, siendo príncipe, utilizaba una divisa con una luna creciente y el mote DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM (**Fig.28**). En las *Empresas de los reyes de Castilla* (1695) comenta que

quiso es esta Empresa adelantarse a otra, que uso Enrique segundo de Valois Rey de los Franceses, con quien tubo tan prosiadas guerras, este Christianissimo Rey uso de dos Empresas de un mismo concepto y casi sin diferenciarse en el cuerpo, La una tres medias Lunas enlazadas, La otra sola una media Luna, y la Letra en ambas DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM: mostrando en ella este generoso Principe la vizarria de su valor, pues hasta conseguir el dominio del mundo sugetandole a su Imperio, no podia llenar el vacio de sus deseos, así cogiendo el concepto nuestro Rey Felipe Segundo le adelanto en esta diciendo NON SUFFICIT ORBIS²⁶⁶.

Esta lectura de Reguera indica que mientras que Enrique II no satisfaría sus deseos hasta dominar el mundo, Felipe II iba más allá, al afirmar que el mundo no le era suficiente. La diferencia entre la imagen de Neugebauer (**Fig 29**), Gómez de la Reguera y Typotius, es que estas están compuestas por un caballo trotando sobre un orbe, mientras que la de Ludovico Domenichi lo sitúa saliéndose de un circo romano durante su desbocada carrera (**Fig.31**). En la edición de Paolo Giovio del *Dialogo de las empresas militares y amorosas* (1558) Domenichi relata que al saber que Felipe II no tenía ninguna Empresa

“podría ser que temerariamente haya soñado una para su Megestad, la qual es el antiguo Circo Romano, a donde está un velocissimo Cauallo, que puesto en carrera, sale y passa della mitad del dicho Circo. El mote es un medio verso del iuvenal, que dize NON SUFFICIT ORBIS”²⁶⁷.

Al igual que Reguera, interpreta la empresa de Felipe II frente a la de Enrique de Francia y justifica la comparación del primero con Alejandro Magno, puesto que Enrique “haviendo figurado una Luna creciente con el mote DONEC TOTUM IMPLEAT ORBEM parece que se contenta con el imperio del mundo”²⁶⁸. Podemos considerar que ambos motivos son variantes de una misma divisa en tanto que la idea subyacente es la misma: trascender la idea del límite espacial y corporal, ya que eran las dos formas en las que el monarca desplegaba su poder en los territorios que componían su imperio.

265 Este pasaje acompaña la Empresa de Felipe II en la obra de Jacobo Typotius, *Symbola divina & humana*, 1601-1603, p. 205.

Puede consultarse en línea: <https://books.google.it/books?id=ySZmAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es> (acceso 28/09/2019).

266 Francisco Gomez de la Reguera, «Empresas de Los Reyes de Castilla / Recoxidas, Exornadas y Illuminadas Por Francisco Gómez de La Reguera, Gentilhombre de La Cámara Del Infante Cardenal D. Fernando de Austria ; Sacadas de Las Orixinales Manuscritas Del Autor Por D. Juan Antonio Fernández de La Reguera, Secretario Del Secreto Del Santo Oficio de La Inquisición de Valladolid - Gómez de La Reguera, Francisco - Manuscrito - 1695» (1695), 173.

267Paolo Giovio, *Dialogo de las empresas militares y amorosas / compuesto en lengua italiana por ... Paulo Iouio ...; en el qual se tracta de las deuisas, armas, motes o blasones de linages; con vn razonamiento ... Ludouico Domeniqui; ... traduzido ... por Alonso de Vloa; Añadimos ... las empresas ... de ... Gabriel Symeon* (por Gabriel Giulito de Ferraris, Biblioteca de la Universidad de Catalunia., 1558), 169.

268Giovio, 169.



Vnus non sufficit Orbis.



Izquierda: Figura 25: Reverso de una medalla de 1580 junto a la pintura de un caballo trotando sobre un globo terrestre, con el anverso que pone «Philipp II hisp et novi orbis rex» («Felipe II, rey de España y del Nuevo Mundo». Derecha: Figura 26: El antecedente literario de esta expresión se encuentra en la Sátira 10.168: Unus Pellaeo Iuvenis non sufficit orbis. “Unus non sufficit orbis” [Un mundo no es suficiente]. En la imagen emblema con Fortuna con globo de vidrio, vela y mar. En el mar, Fortuna se apoya sobre un globo. Representa las muchas victorias del Rey y que conseguirá muchas mas y encontrará mas reinos para conquistar.



170
*No BASTA VN MVAVDO a quel joué Pêleo,
 que amundos, el valor no se limita,
 porq' ocupa vn grande animo infinita
 distancia, aun mas alla de su dexto;*
*No de ambicion, de gloria es ejemplo,
 que en uno, y otro mundo sollicita,
 ato arduo el valor esto que incita,
 y de este la ambicion, es vil trophico;*
*Este mundo no basta a quien prudente,
 despreciando su ser caduco, y vano,
 al celestial anhela felix mente;*
*Que como del eterno, y soberano,
 tiene su origen, que es su fin decente,
 es poco basta el eterno a questo humano.*

Izquierda: Figura 27: Empresa de Felipe II en Jacobo Typotius, *Symbola divina & humana*, 1601-1603. Derecha: Figura 28: Gómez de la Reguera y Serna, Francisco, Empresas de los reyes de Castilla / recoxidas, exornadas y iluminadas por Francisco Gómez de la Reguera, gentilhombre de la Cámara del Infante Cardenal D. Fernando de Austria ; sacadas de las orixinales manuscritas del autor por D. Juan Antonio Fernández de la Reguera, secretario del secreto del Santo Oficio de la Inquisición de Valladolid, 1695, página 170 y 171.

Esta empresa de Felipe II aparece también en una moneda de 1602, que relata la captura de un galeón español. Del reverso, exhibe el caballo de Felipe II de España saltando al Nuevo Mundo perseguido de cerca por el león que figura Holanda (fig.30). La leyenda puede traducirse como “El mundo no es tan grande como para que no pueda seguirte a donde vayas”, aludiendo a la rivalidad holandesa con España por las ciudades de las Antillas y la costa brasileña. Esta moneda aluda a algo mas que una simple rivalidad simbolizada por el caballo y el león. Manifiesta claramente el rol de la cartografía como espacio de disputa política, económica y cultural. Estas tensiones se observan en las dos estrategias muy

diferentes, desplegadas por España y Holanda. Algo que puede observarse en las fórmulas que los holandeses incorporaron en los mapas de los territorios bajo dominio español en oposición a aquellos bajo dominio holandés. Una tierra de monstruos y caníbales donde las tensiones entre la corona española y el resto de las potencias europeas se encarnó bajo la forma de una verdadera guerra de imágenes.



Izquierda: Figura 29: Globo terráqueo & Pegaso. "Non sufficit orbis". Salomon Neugebauer, "Selectorum Symbolorum Heroicorum" (Frankfurt, 1619, p.131). Derecha: Figura 30: La rivalidad entre España y Holanda por los territorios americanos retoma en esta rara moneda de 1602 el lema de Felipe II frente al león de Holanda.

Estas diferencias se observan en la figura de la fortaleza como una estructura y metáfora espacial que se encuentra en los mapas españoles. Metáforas visuales y políticas que figuran el espacio pero también las pasiones, la cartografía, la religión y la vida cotidiana. Las fortificaciones son *apparatus* militares y políticos realizados bajo el mas estricto secretismo. Tomemos dos ejemplos en el Rio de la Plata. Primero el dibujo de la planta y alrededores de la fortaleza de Colonia del Sacramento de 1681 (**Fig.31**) donde se observa en la parte superior sobre las armas reales se ubica la leyenda "Verdadera delineación iconográfica de la fortaleza de los lusitanos". Según el tratado de Lucuze de 1772, que recupera dos siglos de experiencia y practica de ingenieros, la palabra *iconographia* hace referencia a la planta de una construcción cortada en un plano horizontal que pasa por los cimientos y manifiesta la latitud y longitud de todas las partes y la abertura de todos los ángulos de la misma planta²⁶⁹. En el plano de Colonia del Sacramento encontramos por un lado ciertos elementos de la perspectiva del plano o *iconographia* del fuerte pero también otros elementos comunes en las vistas topográficas de puertos y ciudades. Es una imagen con objetivos militares que describe topográficamente Colonia del Sacramento incorporando la vista del fuerte. En el ángulo inferior izquierdo se encuentra un retrato ecuestre de Carlos II, incorporando la presencia del cuerpo político del Rey, tema que se analiza en la tercera parte de este trabajo. Esta planta del fuerte de Colonia puede ser contrastada con los planos del fuerte de Buenos Aires, donde la vista del espacio es reemplazada por la descripción de la costa y el río. La organización del trazado urbano se reduce a la indicación del damero pero no a la incorporación de otro tipo de recursos o datos. Otro ejemplo es el del portulano de 1692, *Descripción de las Yslas de San Gabriel que están en el Río de la Plata*, solicitado por el gobernador de Buenos Aires apenas

269 Pedro de Lucuze, Principios de fortificación : que contienen las definiciones de los terminos principales de las obras de Plaza y de Campaña... : dispuestos para la instrucción de la juventud militar - Fondos Digitalizados de la Universidad de Sevilla, Barcelona, 1772, 62, <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3471/55/principios-de-fortificacion/>, p,17.

asentado en la ciudad (**Fig.32**). Está “hecho sin graduación ni pitipié, sino por lo que han demostrado la vista de los que an reconocido el País, excepto la fortaleza, que van apuntadas las medidas de su figura”. El plano incorpora en el margen izquierdo superior la vista de la planta del fuerte con una leyenda explicativa que incluye los datos referidos a la medida y escala, puesto que se deja constancia de que es una “Planta geométrica de la Fortaleza que tienen perificionando los Portugueses en la nueva intitulada el Santísimo Sacramento [...] Sacada por la mensura de pasos castellanos, que por Horden del Gobernador D. Agustín Robles...se hizo luego de que tomó posesión de este Gouierno del Río de la Platta”²⁷⁰. La geometría juega un rol central en la concepción de la organización, dibujo y trazado de la fortaleza y del territorio, puesto que se centra en la figuración de la estructura de la ciudad y la posición del fuerte. Esta planta articula el discurso explicativo, la información del portulano sobre la costa y la ciudad. Alberga las formas cartográficas y las provenientes de la ingeniería militar. El plano del fuerte destacado por sus dimensiones ofrece la potencia del trazado geométrico y la línea sobre la más inestable existencia del portulano, proveniente de una tradición figurativa anterior. Mapas y planos plantean así una vocación por organizar diferentes tipos y conjuntos de imágenes bajo la lógica del *tableaux*. Contienen la lógica de un principio gráfico que ordena diferentes elementos con el objetivo de proponer una relación en particular que los une. Una especie de argumentación visual comparativa. Organizar conjuntos de imágenes supone un orden simbólico que da sentido a la clasificación, recolección y visualización del conocimiento. Las vistas topográficas y de puertos así como los planos y plantas son formas visuales que configuraron una vista “desde arriba” de estos múltiples objetos, una *overview* que a partir de técnicas e instrumentos de medición compuso conjuntos complejos clasificados y agrupados. En el plano de Colonia la información abarca no solo el territorio y las dimensiones del fuerte, sino información sobre las actividades de los portugueses y características del territorio. La comparación con las imágenes de Buenos Aires es relevante en tanto Buenos Aires es figurada solo como un puerto y un fuerte, pero no como ciudad habitada.

Al igual que los cartógrafos y los artistas, los ingenieros militares también fueron descriptores del mundo y en sus técnicas de producción de imágenes encontramos no solo planos geométricos sino retratos ecuestres, animales fantásticos, datos costumbristas, magnitudes, datos sobre flora y fauna o militares. Junto a navegantes y cosmógrafos, constituían la vanguardia técnica en la aplicación de conocimientos científicos a las necesidades bélicas y civiles. Cabe destacar un creciente interés en la formación y centralización de la educación y servicios de los ingenieros militares durante el reinado borbónico. El gobierno de los Austrias no contó con un cuerpo orgánico de técnicos militares en materias como la construcción, cosmografía o cartografía. El denominado pre-reformismo borbónico apuntó a una reestructuración militar y la consecuente preocupación por la formación y conocimientos técnicos de los oficiales. El interés por impulsar las “ciencias útiles” durante el reinado de Felipe V no se vinculó a las instituciones educativas, sino al Ejército y la Armada a partir de un proceso de militarización de las ciencias²⁷¹. De este modo, los ingenieros tenían la función de reconocimiento de los territorios y confección de mapas, composición de planos y elaboración de relaciones de plazas, mantenimiento, mejora y creación de fortalezas, obras de puertos, proyectos hidrográficos y control de almacenes y fábricas reales²⁷².

270AGI, MP-Buenos Aires, 36.

271A. Lafuente y M.A Selles, «La milicia academizada: el conflicto entre la pluma y la espada durante la primera mitad del siglo XVIII», en *III coloquio de Historia de la Educación: Educación e Ilustración en España* (Barcelona, 1984), 245-53.

272Armando Alberola Romá y Jesus Pradells Nadal, «Un cuerpo de elite en el Ejército de la España del Siglo XVIII: Los ingenieros militares.», *Catástrofes naturales, ciencia, técnica y política en la España Mediterránea*

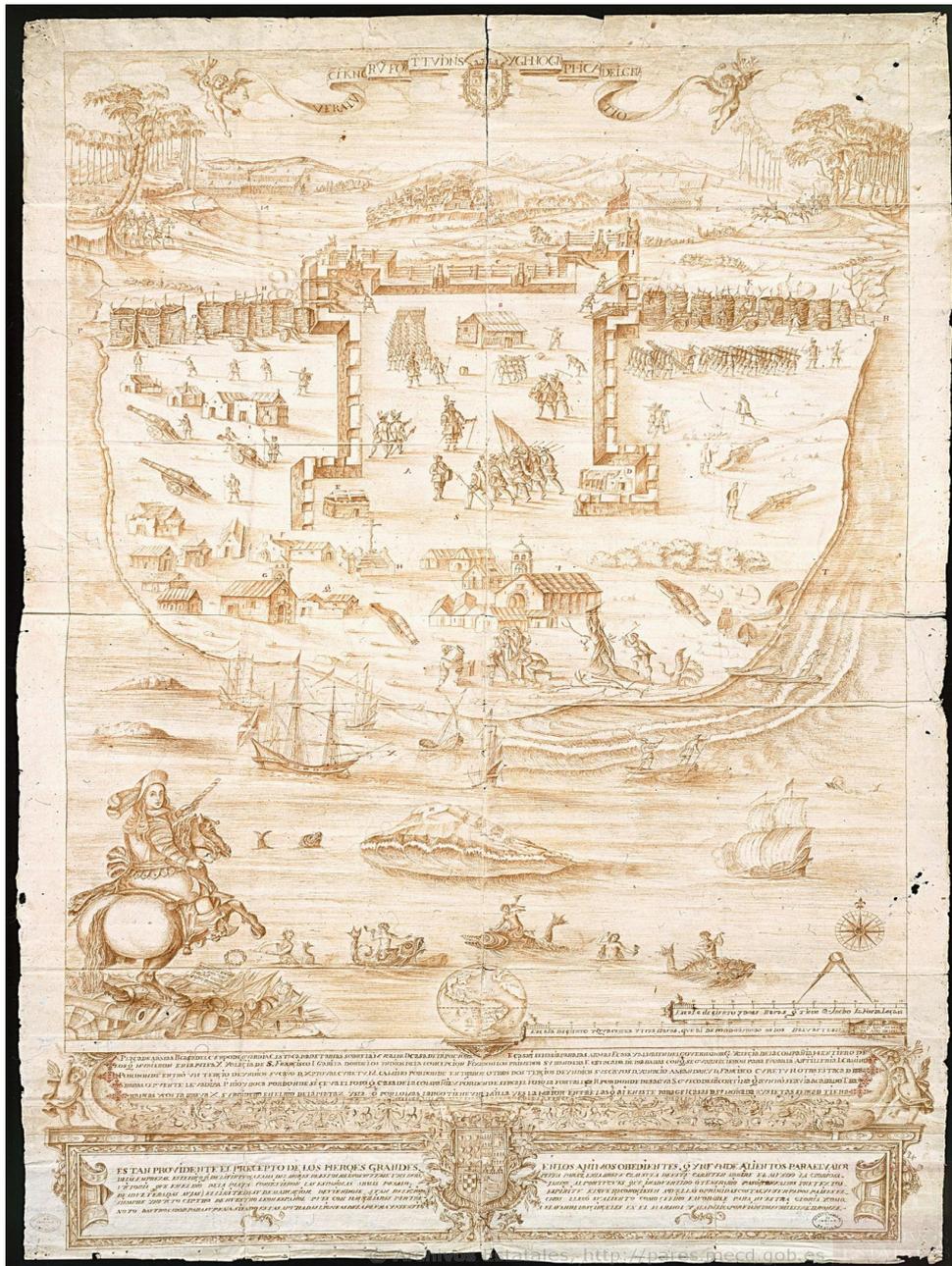


Figura 31: Planta y alrededores de la fortaleza de Colonia del Sacramento en el Río de la Plata de 1681. En la parte superior, flanqueando las armas reales se lee “Vera Lucitanorum fortitudinis yghnographica delignatio”. En el ángulo inferior izquierdo se puede ver a Carlos II a caballo. Al pie del dibujo, la leyenda explicativa de lo representado y la firma de quien lo realizó, “D. Bernardo Antonio de Meza Fecit Anno 1681”. En la base, breve descripción de la campaña militar contra los portugueses, MP_Buenos_Aires, 27, AGI.

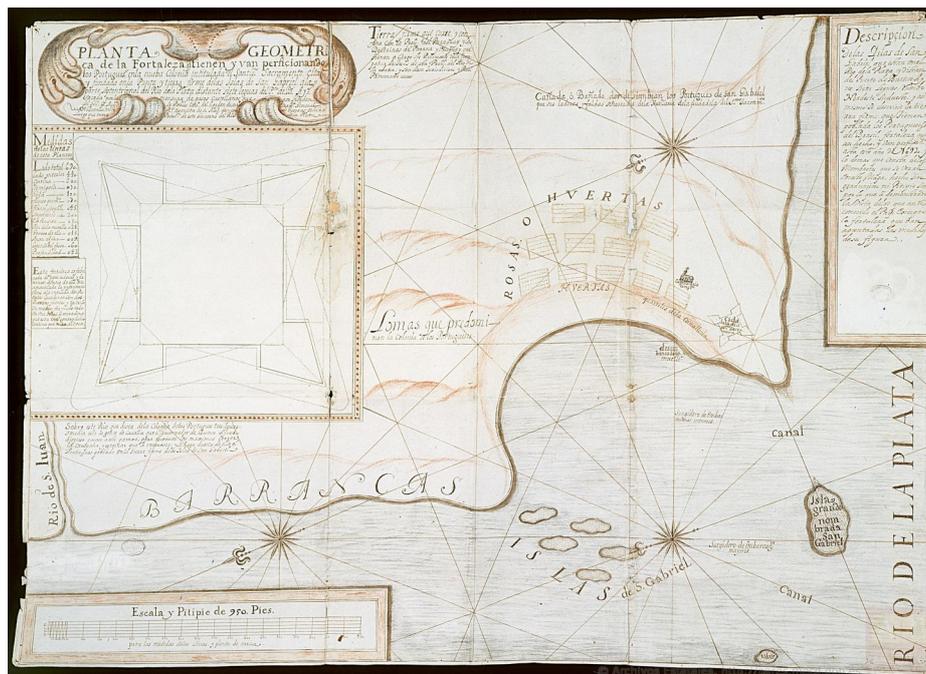


Figura 32: Descripción de las Yslas de San Gabriel que están en el Río de la Plat, y distan del Puerto de Buenos Ayres siete leguas rumbo Nordeste Sudeste; y asi mismo se descriue la tierra firme que tienen poblada los Portugueses del Brasil, fortaleza que an hecho y van perfeccionando asta este año de 1692, MP-Buenos Aires, 36, AGI.

Los conocimientos técnicos que los ingenieros pusieron en juego incluyeron formas diversas de pensar e intervenir en los espacios a defender. El tratado de Juan Santans y Tapia muestra al ingeniero sosteniendo un compás en la mano, instrumento por excelencia de la ciencia de los ingenieros militares (**Fig.34**), mientras que en el tratado de Pedro Antonio Folch de Cardona, duque de Segorbe y Virrey de Nápoles, vemos otro ángulo de esta conjunción entre ingenieros, militares y buen gobierno (**Fig.33**). Folch se presenta en un retrato ecuestre con bastón de mando acompañado de una imagen de Palas, sosteniendo un cartel con la leyenda “Geometría militar”, título del tratado y síntesis la esencia de la ciencia de la fortificación con los instrumentos científicos y las armas a sus pies. Como señala Muñoz, las fortificaciones nunca fueron consideradas en forma aislada al territorio y ofrecían información muy diversa²⁷³. En 1602 la ordenanza de Felipe III ordenaba que en América

Habiéndose de hacer plantas, trazas o diseños de fortificaciones, castillos u otras defensas, se nos envíen con las medidas y circunstancias necesarias, y con relaciones muy particulares, de modo que se pueda entender lo que conviene resolver y ejecutar²⁷⁴.

Los dibujos y las relaciones que publicaron los ingenieros militares de todos los puntos del territorio dominado por la Monarquía Española son documentos de primer orden por la información que aportan. Pero también porque fueron figuraciones que estructuraron toda una época, metáforas moralizantes de una monarquía global que comenzaba a agrietarse. Eran imágenes operativas y simultáneamente figuraciones estructurantes del Imperio. El gran Atlas de Felipe IV abrió camino a una nueva forma de figuración del poder que articuló las imágenes genealógicas – los cuerpos del rey y su representación – con las imágenes

273 Alicia Cámara Muñoz, *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII* (CEEH, 2005), 20.

274 José Antonio Calderón Quijano, *Las defensas indianas en la recopilación de 1680: precedentes y regulación legal* (Editorial CSIC - CSIC Press, 1984), 151.

espaciales y técnicas que ofrecían las vistas de ciudades, los planos y los mapas. Estas imágenes fusionaron las nuevas técnicas de producción, reproducción y medición al servicio de la descripción del paisaje, la simbolización del espacio y la información militar. La llegada de los Borbones a la corona española impulsó una nueva imagen y función de los ingenieros militares, con el objetivo de sistematizar su trabajo y conocimientos.

El traslado de estos oficiales de la corona a las colonias americanas evidencia el impulso ordenador y el interés por mejorar las líneas de comunicación y comercio en América. La formación de ingenieros tuvo así como objetivo cumplir con las necesidades puntuales del territorio, especialmente en zonas de conflicto. Esta nueva política de gobierno y el crecimiento de ingenieros formados, hizo posible su traslado a las colonias, como fue el caso en 1702 del primer ingeniero militar del Río de la Plata, José Bermudez de Castro, procedente de la Academia de Flandes. Es importante señalar que más allá de esta política de reestructuración, la estrategia borbónica fue centralizadora en términos de conocimiento y organización de la administración de estos empleados de la corona, puesto que no fue creada una Academia de Ingenieros Militares americana, prefiriéndose ingenieros irlandeses, franceses o italianos antes que americanos²⁷⁵. La organización del cuerpo de ingenieros en España a imitación del de Francia, se produjo a partir del nombramiento del ingeniero militar flamenco Jorge Próspero de Verboom por el rey Felipe V, el 13 de enero de 1710, como ingeniero general de todos los Reales Ejércitos, plazas, y fortificaciones de todos los reinos, provincias y estados de S. M. El Real Cuerpo de Ingenieros fue creado en España el 17 de abril de 1711 cuando lo aprobó el rey. En 1720 se fundó la Real y Militar Academia de Matemáticas de Barcelona dirigida por Mateo Calabró secundado por ingenieros franceses y flamencos²⁷⁶, mientras que en América se fundó en 1725 en Cartagena. Durante el siglo XVIII España no envió a las colonias ni la décima parte de los ingenieros militares que tenía, situación que impactó negativamente en la situación de los dominios y la pérdida del espacio naval. La derrota en la guerra de los siete años influyó en la decisión de duplicar la planta de ingenieros entre 1763 y 1766 en Nueva España, de donde provenía el principal aporte de la minería de la Real Hacienda. La Guerra de los Siete Años concluye al firmarse el Tratado de París del 10 de febrero de 1763 y una de sus consecuencias en el Río de la Plata, fue la restitución de Colonia del Sacramento a Portugal. Otro saldo dejado en el sur de América, por la “Guerra de los Siete Años”, fue la consolidación de los equipos de ingenieros militares en Chile y el Río de la Plata, así como el refuerzo de sistemas defensivos en ambos frentes marítimos, y en la extensa línea terrestre de fronteras con Brasil, en la Banda Oriental, el alto Paraguay y el Alto Perú. En ese contexto, la expedición de Pedro de Cevallos contra los portugueses en el Río de la Plata, dejó a un numeroso grupo de profesionales radicados en Buenos Aires²⁷⁷ puesto que la zona se había convertido en un área de conflicto

275 Ramón Gutiérrez, «Ingenieros militares en Sudamérica. Siglo XVIII», en *IV Congreso de Castellología* (Madrid, 2012), 230.

276 El primer curso se componía de: Aritmética, Geometría, Trigonometría, Logarítmica, Topografía, Geografía y Cosmografía, Topografía; uso del pantómetro, la plancheta y otros instrumentos; el segundo curso: Trigonometría, Artillería, Fortificación, Ataque y Defensa de Plazas, Cartografía, Táctica, marchas y movimientos de tropas, modos de acampar, formaciones en batalla; el tercer curso: Mecánica, Arquitectura, Hidráulica, Construcción, Perspectiva militar, Gnomónica, Cartografía, Hidrografía y el cuarto curso: Dibujo lineal y topográfico, proyectos de edificios, formación de especificaciones, presupuestos y otras prescripciones referentes a su adelanto y firmeza, dirección de obras. Julián Suárez Inclán, *El Teniente General Don Pedro de Lucuce: Sus Obras, e Influencia Que Ejerció En La Instrucción Militar de España / Julián Suárez Inclán - Suárez Inclán, Julián - Libro - 1903*, Biblioteca Digital Hispánica (Madrid: Imp. de Administración Militar: Signatura 1/9860, 1903), 32-34.

277 En 1778 había un total de 55 ingenieros militares en América, de los cuales 10 estaban en México, 9 en La Habana, 7 en Guatemala y su región (debido a la reconstrucción de la ciudad asolada por un terremoto en

geopolítico²⁷⁸. Por lo general, los ingenieros militares en las colonias, tenían altos rangos y fueron convocados con cargos como el de Gobernador, es el caso de Bermúdez de Castro en Buenos Aires, mientras que algunos llegaron a ser nombrados Virreyes como Joaquín del Pino en el Río de la Plata.



Izquierda: Figura 33: Retrato del ingeniero Juan Santans y Tapia, Tratado de fortificación militar...puesto en uso en los estados de Flandes (Bruselas, 1644). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Derecha: Figura 34: Retrato de Pedro Antonio Folch de Cardona, en su tratado Geometría militar... (Nápoles, 1671), Madrid, Biblioteca Nacional de España.

Estas transformaciones y reorganizaciones signaron el derrotero de las idas y venidas en la construcción del fuerte de Buenos Aires y su situación tanto defensiva como su estatus de ciudad. Desde el punto de vista defensivo, la ciudad planteó constantes problemas técnicos y económicos. A diferencia de otras ciudades americanas, no se optó por amurallarla, sino que se construyó el fuerte sobre las barrancas del río, en un lugar prominente pero sin condicionar la expansión de la ciudad. Entre la ciudad y el río se ubicaba el fuerte como estructura autónoma. Esto convirtió al río en el punto de vista que dominó la imagen y posición de la ciudad. Esa autonomía del fuerte se hace evidente durante el siglo XVIII cuando la ciudad es pensada como frontera. Un proceso clave de las formaciones urbanas en la pampa y la Patagonia para poblar los territorios indígenas. La política de consolidación de la frontera sur del Virrey Vértiz determinó en 1781 la planificación de fuertes y poblados que dieron forma a su política de “pacificar poblando”, mientras que la prioridad castrense absorbió la dedicación de los ingenieros militares en el Río de la Plata durante varios años.

1773), 5 en Venezuela y otros tanto en Puerto Rico, 4 en Buenos Aires, en Panamá y en Perú-Chile, 3 en Cartagena, 2 en Santo Domingo y 1 en Campeche y en Guayaquil. Gutiérrez, «Ingenieros militares en Sudamérica. Siglo XVIII», 233.

278Gutiérrez, 232.

Como todas las ciudades de América, Buenos Aires estaba obligada por la *Leyes de Indias* a construir un fuerte. Las obras comenzaron en 1595 y se lo denominó Real Fortaleza de Don Juan Baltazar de Austria. Fue conocido durante el siglo XVII como Castillo de San Miguel Arcángel del Buen Ayre. Los cambios constantes en su denominación pueden sugerirnos algunos elementos de análisis. El gobernador Fernando de Zárate, en una carta a Felipe II, advierte sobre el peligro que los piratas extranjeros suponían sobre este territorio y solicita el permiso para la construcción del fuerte, sin costo alguno para la Real Hacienda. Aunque la obra fue comenzada – en 1599 la muerte sorprendió a Zárate- el gobernador Diego Rodríguez Valdéz y de la Banda se encontró a su llegada con un fuerte derrumbado y con las cañones enterrados. Fue su sucesor, Hernado Arias de Saavedra quien dio continuidad a la obra y en una carta de 1604, informa al Rey que ha agregado un mirador y dependencias para la aduana. Aunque posteriormente se realizaron algunas obras de remodelación, el fuerte continuó siendo una estructura precaria, puesto que el gobernador Francisco de Céspedes, llegado a Buenos Aires en 1624, da noticias de un fuerte débil con muy poca artillería, derrumbándose sus muros por acción del agua. La creación del Cuerpo de Ingenieros durante la Gobernación del Río de la Plata, trajo a la ciudad en julio de 1717 a Domingo Petrarca quien fue primero ayudante y luego sucesor de Bermúdez de Castro. Entre su llegada y 1770 fueron 5 los ingenieros activos en la ciudad, dedicándose en gran parte a trabajos en Montevideo. El virrey Pedro de Cevallos, estableció el Real Cuerpo de Ingenieros Militares en Santa Catalina, a cargo del ingeniero en jefe Juan Escofet, secundado por Desangle, Ramírez y Villanueva. En la expedición de Pedro de Ceballos, primer virrey del Río de la Plata, arribaron en 1776 al nuevo virreinato 11 oficiales del Real Cuerpo de Ingenieros²⁷⁹. La mayoría de ellos retornaron a España al finalizar la campaña, pero Ayllmer, del Pozo, y Pérez Brito se incorporaron a la dotación del Río de la Plata. Se sumó también al brigadier portugués ingeniero José Custodio de Sa y Faría, luego de ser tomado prisionero y desertar de las fuerzas portuguesas, aunque proyectó diversas construcciones en Buenos Aires y en Montevideo, no integró formalmente el Real Cuerpo de Ingenieros²⁸⁰. Al momento de las Invasiones Inglesas había en el Río de la Plata una sección compuesta de 8 ingenieros militares, pero que recibían la colaboración de ingenieros voluntarios pertenecientes a otras armas del ejército²⁸¹. La presencia del cuerpo de ingenieros fue dando impulso a las obras sobre el precario fuerte de Buenos Aires, mientras que la mayor atención e interés estaba puesto en el de Montevideo. Durante la gobernación de José de Martínez de Salazar, se plantearon necesarios cambios, puesto que consideraba que la situación de la ciudad era débil frente a cualquier posible invasión externa. Salazar señala que que

el año pasado de 663 hallé este Puerto yndeffenso por no hauer en el Puerto alguno fortificado, pues el que llamaban Fuerte solo lo era en el nombre, y en el dibujo de un Papel y lluminado, que antecedentemente, se hauia remitido al Conssexo, cuya perspectiva de fossos, puentes,

279 El arquitecto, brigadier e ingeniero director Pedro Cermeño; brigadier e ingeniero director Miguel Moreno; brigadier e ingeniero en jefe del Río de la Plata Ricardo Ayllmer; ingeniero en jefe Juan Escofet; ingeniero en segundo Alejandro Desangles; los ingenieros ordinarios Felipe Ramírez y Francisco de Paula Esteban; ingeniero extraordinario José del Pozo y Sucre; y los ayudantes de ingeniero José Pérez Brito, José del Pozo y Marquy y Joaquín de Villanueva.

280 Ceballos señala que “El motivo que tuve para ello, fue haber conocido su talento y habilidad cuando estuve de gobernador en la provincia de Buenos Aires, en cuyo tiempo lo traté, por haber venido entonces a las Misiones del Uruguay, con el general Comes Freire de Andrade (...) puede servir de mucho a Su Majestad porque no hay en las dos naciones quien haya visto y reconocido como él, ni tenga su conocimiento de los confines de ambos dominios en este continente”, A.G.I., Buenos Aires, legajo 57; también cfr. 21, 57, 60, y 110; y Charcas, legajos 433 y 577.

281 Juan José Arteaga y Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, *Uruguay: defensas y comunicaciones en el período hispano* (Ministerio de obras publicas y urbanismo, 1989).

cortinas y Baluartes, semejaban a los castillos de Amberes, ó Milan, que sin duda lo sacaron de algun pais, por que nada de lo que significaba auia.

A finales del siglo XVI, los tratadistas coincidían en que la fortaleza perfecta era de seis baluartes, como la del castillo Sforza de Milán (**Fig.35**) aunque era preferible la pentagonal de cinco baluartes como la de Torino (**Fig.36**), por su menor costo e igual operatividad²⁸². Esto coincide con el análisis de las diferentes fórmulas que adopto el fuerte de Buenos Aires en el diagnóstico de Salazar, como podemos observar en el plano del fuerte de 1661 (**Fig.37**). La diferencia mas evidente la hacen visible los diseños del Castello Sforzesco y el de Torino. El castillo milanés se constituyó como centro de una ciudad circular, mientras que el de Torino mantuvo la Torino *quadrata*, como expresión máxima de racionalidad inquebrantable (o lo inquebrantable de la propia forma cuadrada). El esquema de Torino contiene el trazado de la ciudadela y la muralla donde la forma geométrica constituye un espacio defensivo cerrado y autónomo que alberga y contiene, mientras repele y separa. El esquema de Milán manifiesta la transformación de su origen romano hacia una ciudad circular que respondía a las contingencias medievales, adaptando su forma redonda²⁸³. Buenos Aires se presenta próxima al esquema cuadrado, el trazado racional y recto del damero que se organiza junto al fuerte, pero sin muralla que contenga a la ciudad. Este esquema de tres elementos compuesto por el río, el fuerte y los solares es la posición basal de la ciudad hacia afuera y hacia adentro. Las plantas urbanas y el diseño de los fuertes pueden ser considerados como una especie de *networks* urbanas en las que se puede observar el desarrollo y transformación de las ciudades a partir de la evolución de sus formas. Buenos Aires nació como puerto y fortaleza precaria junto a la cual floreció un pequeño trazado urbano en forma de damero. La posición y conexión entre río, fuerte, ciudad y alrededores manifiesta de modo profundo la transformación de su trazado y su historia colonial.

El fuerte y la ciudad sin muralla exhiben las deficiencias y problemas no solamente técnicos y defensivos sino los problemas de suministros y mano de obra disponible. Para Martínez de Salazar uno de los problemas centrales no eran solamente los pocos arcabuceros, mosqueteros y soldados disponibles, sino también una particular disposición de sus habitantes ya que

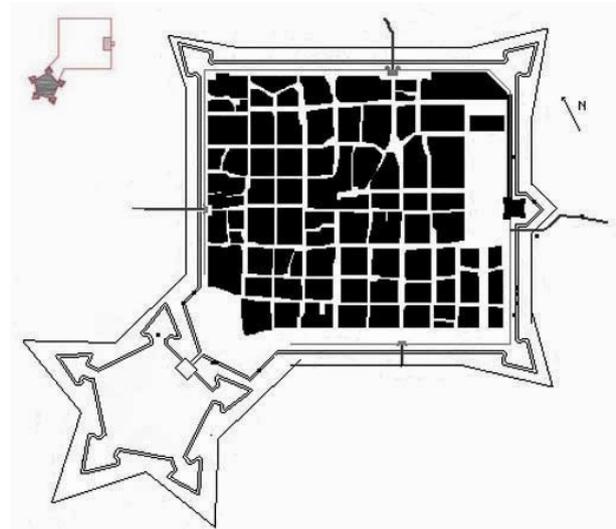
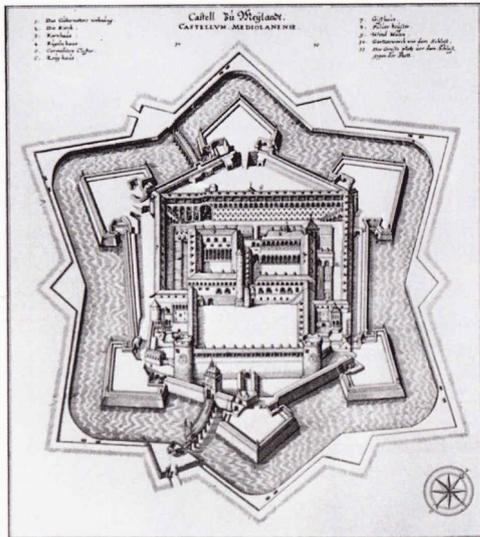
las experiencias han mostrado la flaca resistencia que los habitantes de estas tierras hacen a los enemigos [...] además de ser pocos pues no llegan a quinientos de tomar las armas. Es grande la aversión que tienen a ella como se les conoce en la repugnancia y excusas que ponen para no salir a los llamamientos y alardear que se hacen sin que baste maltratarlos y castigarlos con las penas que se imponen en los Bandos. Y como los mas vecinos son en extremo pobres, no tienen nada que perder y abitan en las chacras y estancias de estas Dilatadas Pampas pobladas de caballos y ganado bacuno, con mucha facilidad se desparraman y apartan mas de 100 y 200 leguas²⁸⁴.

282 Víctor Mínguez, Inmaculada Rodríguez, y Inmaculada Rodríguez Moya, *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII* (Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006), 68.

283 El enfrentamiento entre España y Francia a principios del siglo XVI terminó con la derrota francesa en la batalla de Pavía (1525), por la que la soberanía del Ducado milanés pasó a manos de los Habsburgo que levantaron entre 1548 y 1562, la “muralla española” o “Cerchia dei Bastioni”. Esta cerca, que delimita el centro histórico, la Milano Rotonda, contaba con una extensión de 730 hectáreas y un perímetro de unos 11,3 kilómetros.

284 Discurso militar y político sobre la mejor defensa de el Puerto de Buenos Ayres, aumento de sus avitadores y conservación de las Provincias de el Río de la Plata, Tucumán y Paraguay, por el Maestre de Campo D. José Martínez de Salazar, cavallero de el orden de Santiago general de dichas provincias, presidente que fué de la Real Audiencia, que por más de nueve años residió en dicho Puerto, 8/12/1676, Archivo Histórico Nacional, ES.28079.AHN/5.1.15//DIVERSOS-COLECCIONES,43,N.13

El tono de la carta de Salazar al rey apunta en una dirección clara, remarcando la necesidad urgente de construir el Fuerte, puesto que Buenos Aires es “la Puerta de las Indias”, metáfora del afuera y el adentro que mas tarde se convertirá en la puerta del país en el eje interior-Buenos Aires.



Izquierda: Figura 35: Castello Sforzesco, Milán. La construcción original en el lugar comenzó en el siglo XV. Se observan las seis puntas de los seis baluartes en su forma y estructura. Derecha: Figura 36: Esquema de la Torino renacentista: se mantiene la Torino Quadrata heredada de los romanos, con alguna deformación interior y aparece la gran ciudadela pentagonal en una de sus esquinas

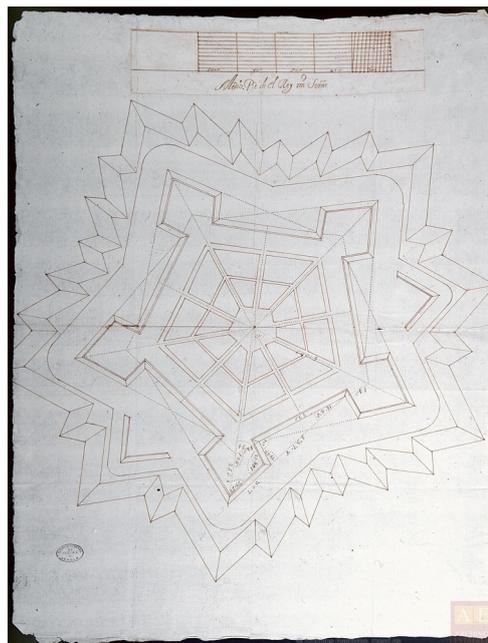


Figura 37: Plano de la fortificación que se estaba construyendo en Buenos Aires, 18-11-1661, MP-BUENOS_AIRES,26, Archivo General de Indias (en adelante AGI).

Las políticas defensivas de los Austrias menores que desconfiaban de las capacidades de esa “periferia imperial” para preservar los dominios, fue dando lugar poco a poco a la visión de un territorio dramáticamente desguarnecido en manos de unos rústicos e ignorantes que

desconocían los lenguajes de la guerra²⁸⁵. Buenos Aires era un territorio de gran precariedad e inestabilidad y esto se manifiesta claramente en las imágenes de las plantas del fuerte. El fuerte, con su ubicación autónoma respecto de la expansión de los solares, se encontraba sobre las barrancas fangosas del río, metáfora topográfica de la situación de la ciudad y de su capacidad defensiva. Si seguimos la evolución de las plantas del fuerte a lo largo del tiempo, encontramos la sucesión de transformaciones que fue experimentando, pero también, la duración temporal de su lenta construcción sin una verdadera finalización. Idas y venidas que fueron acompañadas por cambios en las políticas de la corona respecto de las defensas de las colonias y, en especial, de un área de creciente conflictividad como la rioplatense. Uno de los primeros planos, de 1661, denomina al fuerte con el término *fortificación*. Según el tratado de Lucuze, una fortificación era considerada tal cuando “es un lugar bien defendido con baluartes capaces, destinado a la conservación del Estado”²⁸⁶. El plano de 1676 (**Fig.38**) menciona la construcción como “las fortificaciones del puerto de Buenos Aires”, el de 1682 como “fortaleza” (**Fig. 39**), mientras que en el de 1695 ya se habla de Fuerte de San Miguel (**Fig.40**). Otro plano de 1701 denomina al fuerte como *ciudadela*, “una pequeña fortaleza situada en el recinto de una Plaza importante, para su mejor defensa, y corregir los desórdenes de un tumulto”²⁸⁷ (**Fig.41-42**).

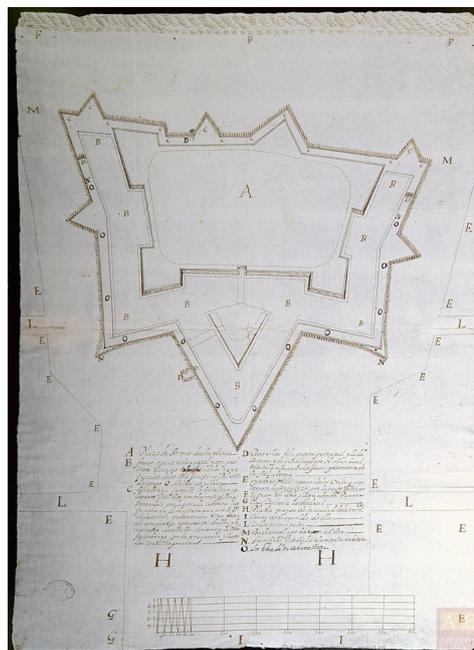


Figura 38: Año 1676. Planta de las fortificaciones del puerto de Buenos Aires, Buenos_Aires,23, AGI. En este plano se menciona al fuerte como “fortaleza” y se explicitan las modificaciones y arreglos que fueron realizados.

285Rodríguez de La Flor, «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración Española», 46.

286Pedro de Lucuze, Principios de fortificación : que contienen las definiciones de los terminos principales de las obras de Plaza y de Campaña... : dispuestos para la instrucción de la juventud militar - Fondos Digitalizados de la Universidad de Sevilla, Barcelona, 1772, 54.

287Lucuze, Principios de fortificación : que contienen las definiciones de los terminos principales de las obras de Plaza y de Campaña... : dispuestos para la instrucción de la juventud militar - Fondos Digitalizados de la Universidad de Sevilla, 55.

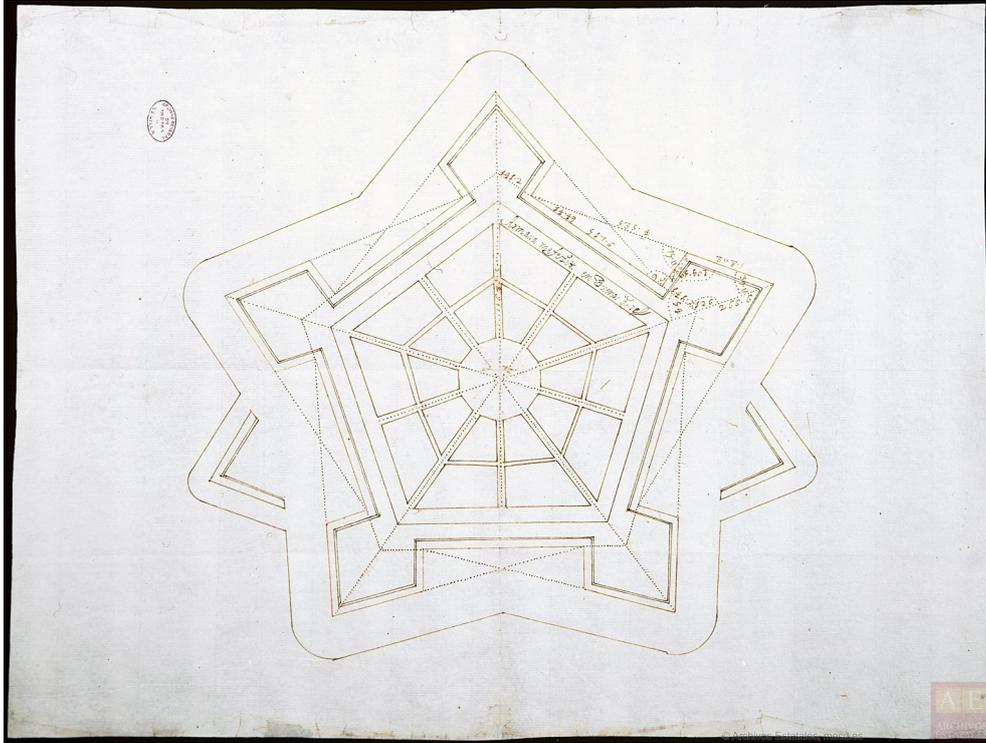


Figura 39: Año 1682. Plano de la fortaleza de Buenos Aires- En uno de los lados del pentágono interior de la fortaleza se lee: "Armassa me fezitt [sic] en Buenos Ayres.", AGI-27.3-MP-BUENOS_AIRES,28.

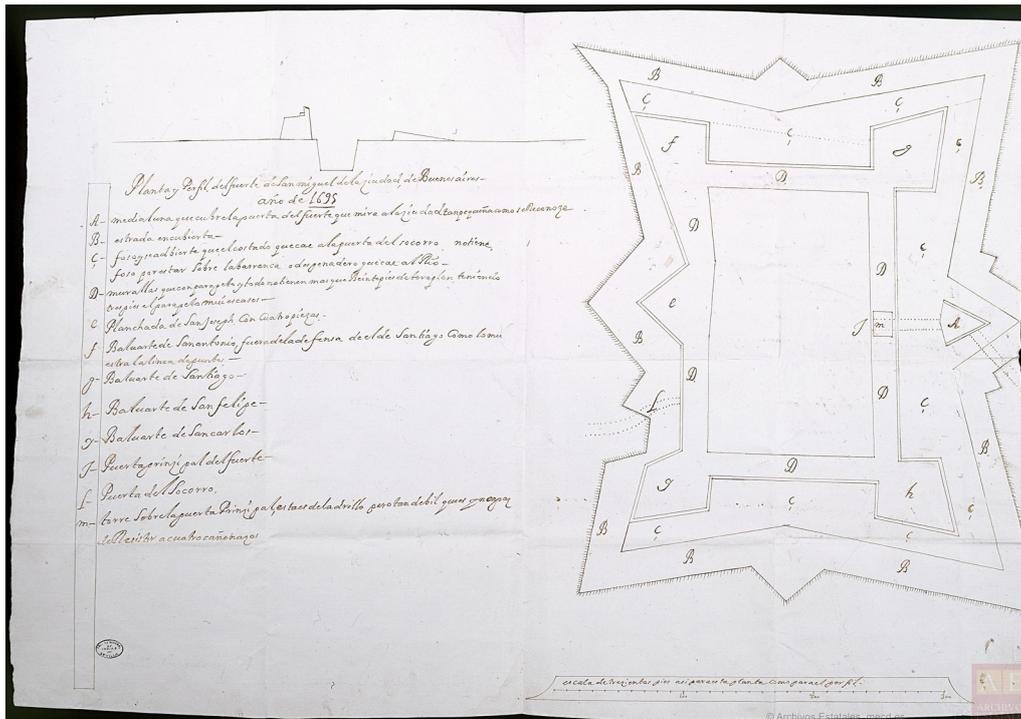


Figura 40: Fig.53. Año 1695. Planta y Perfil, del fuerte de San Miguel de la Ciudad de Buenos Aires., AGI-27.3-MP-BUENOS_AIRES,233

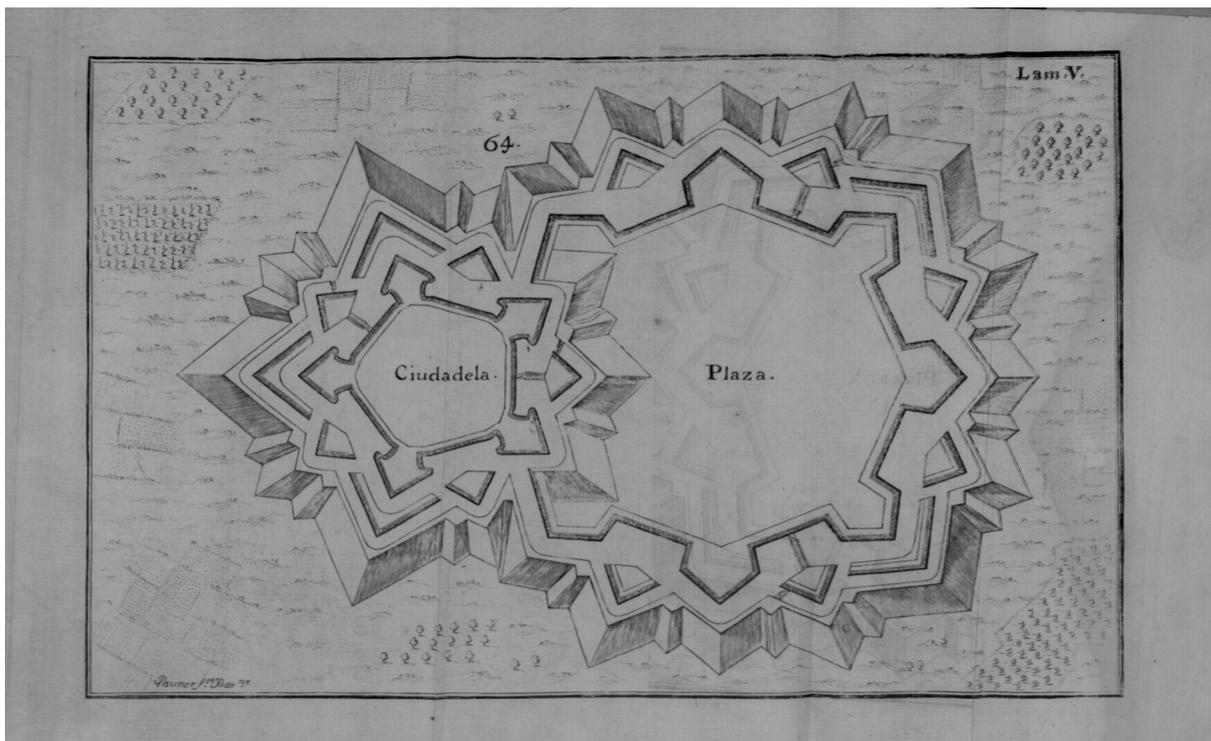


Figura 41: Ciudadela y Plaza. Lámina III. Pedro de Lucuze, Principios de fortificación : que contienen las definiciones de los términos principales de las obras de Plaza y de Campaña... : dispuestos para la instrucción de la juventud militar - Fondos Digitalizados de la Universidad de Sevilla, Barcelona, 1772, p. 369

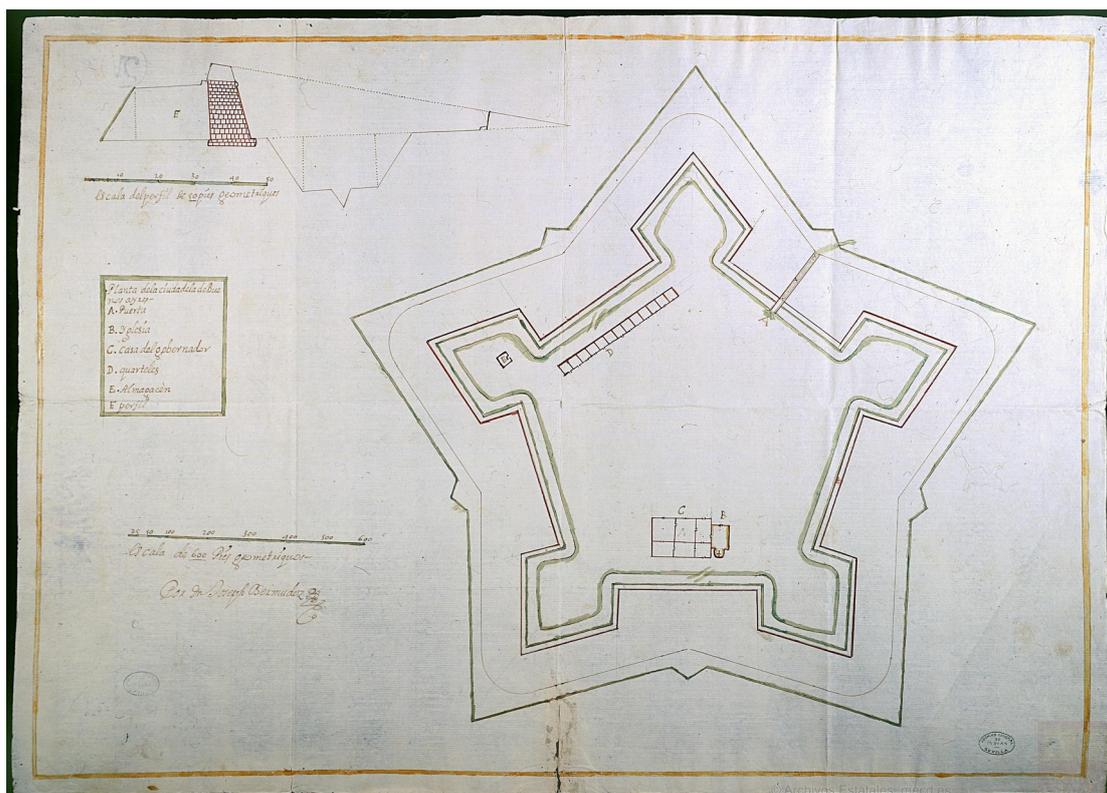


Figura 42: 1701 "Planta de la ciudadela de Buenos Ayres AGI-27.3-MP-BUENOS_AIRES,37TER

Bajo el gobierno de Manuel de Velazco, entre 1708 y 1710 se reviste la muralla con piedras. Martínez de Salazar lo rebautizó como Castillo de San Miguel, colocando una imagen del santo en la puerta principal, que se dice obra de Martín de Couto²⁸⁸. El plano de 1729 ya lo describe como Castillo de San Miguel y tiene la particularidad de presentar elementos propios de las vistas topográficas. En la imagen se observa el detalle de la barranca hacia el río (**Fig. 43.**) y la proyección de lo que falta construir, un ejemplo de aquello que Bredekamp define como *sketch act*, un acto de imagen intrínseco propio del diseño proyectual arquitectónico. Aunque el fuerte nunca haya sido finalizado, la proyección en tanto *sketch act* determinó la dirección e idea hubiera tenido el diseño²⁸⁹. Es un gesto performativo que se inscribe como acto al proyectarse con el recurso de las líneas como estrato y parte del diseño. Este tipo de imágenes características del diseño son capaces de imaginar lo que no existe y de tornarlo realizable, permitiendo al ojo proyectarlo sobre el territorio. La historia de las imágenes relativas al fuerte de Buenos Aires, es una historia referida a la construcción, destrucción y reconstrucción que la eficacia del diseño hace posible en tanto acto performativo. Un impulso gráfico, cuya potencia constituye este doble juego de construcción, destrucción y proyección sobre el espacio del río y la ciudad.

En este plano, el fuerte denominado Castillo de San Miguel, está acompañado de una explicación sobre su situación, detallada señalización de las medidas, escalas y posición desde donde se ha proyectado la imagen cartográfica. Los detalles con profundidad de las barrancas y las olas sobre el Río de la Plata fusionan tanto la mirada cenital que propone el mapa – y los datos de escala - como la vista topográfica de puertos, cuyo objetivo era la descripción del paisaje. El color se utiliza para delimitar perímetros, espacios a construir y destacar las características de las barrancas junto a la orilla. El trazado original proyectado para el fuerte fue modificando su aspecto a partir de las recurrentes reconstrucciones que sufrió. Este plano estaba acompañado por una imagen con el detalle de la planta y elevación de las Cajas Reales y sala para poner las armas que se hizo en el fuerte en ese año. El dibujo muestra la *iconographia* o plano del edificio, la *ortographia* o perfil, es decir, un corte vertical que muestra la altura y el frente; y la elevación o *escenographia* compuesta por el plano y el perfil que muestra la fachada del edificio. Un plano de la ciudad de 1708 (**Fig.44**) también denomina al fuerte como Castillo. Incorpora el plano del fuerte junto con detalles que describen la Iglesia mayor, el convento de la Merced, de San Francisco y de Santo Domingo, el Colegio de los Jesuitas, el hospital del Rey, Consulado, las barrancas, la casa del gobernador Agustín de Robles, el fuerte y lo que se puede seguir construyendo hacia el Río, “un muelles que se puede azer” y el canal donde se puede fondear. A diferencia de la de 1729, no se observan detalles topográficos en las barrancas pero se incorpora la planta de la ciudad con la distribución de los solares repartidos por Garay y las proyecciones de futuras construcciones. En 1725, bajo dirección del ingeniero militar Domingo Petrarca, se completan las murallas. Finalmente en 1787, cuando la ciudad ya había sido elevada a capital de Virreinato, por mandato de Carlos III, se le construyó un Palacio de los Virreyes, obra que fue llevada a cabo por José García de Cáceres, que describió al fuerte como

Un cuadrado de lados desiguales, fortificado con cuatro baluartes y sus correspondientes certinas, dentro del cual se encuentra el Palacio Real que en piso superior ocupan los Señores Virreyes y en el inferior la Real Academia, Escribanos, Secretarios y Capilla Real y Reales Cajas, encima de estas, la Sala de Armas, capilla antigua para presidiarios, cuerpos de guardia,

288Héctor H. Schenone, «Tallistas portugueses en el Río de la Plata», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estética. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires* 8 (1955): 56.

289Bredekamp, *Immagine che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, 220.

almacenes, maestranzas, etc. Este fuerte tiene un foso sin contraescarpa revestida y únicamente lo está una porción que corresponde a la puerta principal que tiene puente levadizo y está cubierta por un pequeño tambor; en el frente que mira al río está la puerta del socorro, los muelles de dicho frente están en muy mal estado, especialmente a la entrada por ser la piedra tosca de malísima calidad. Todos los edificios que contiene están contruidos de ladrillo y barro, excepto la Capilla Real, almacenes y cajas Reales, que lo están de ladrillo en mezcla de cal y arena²⁹⁰

La fortificación de la ciudad fue un tema de constante preocupación de sus gobernadores, aunque con la llegada de la figura virreinal se expandió hacia las fronteras internas y la apropiación de las tierras indígenas hacia el sur. La simbólica de la ciudad hispano-colonial adoptó una concepción protectora y aseguradora que es también el diseño del Estado, una “militarización ilustrada” del territorio, en palabras de Rodríguez De la Flor. El arte de la fortificación ya no albergaba una vida civil sino que irradia en su conjunto la presencia de un Estado. Las primeras imágenes de la ciudad de Buenos Aires, la reducen a una fortificación frente al río. La fortaleza, cuya estructura fue cambiando a lo largo de los siglos, se observa como elemento entre la costa y el damero de los solares como un límite entre ambos espacios. El fuerte y el damero intentan unir dos realidades completamente diferentes. El imaginario europeo-medieval de la fortificación y el trazado del damero sobre un territorio plano y sin fin.

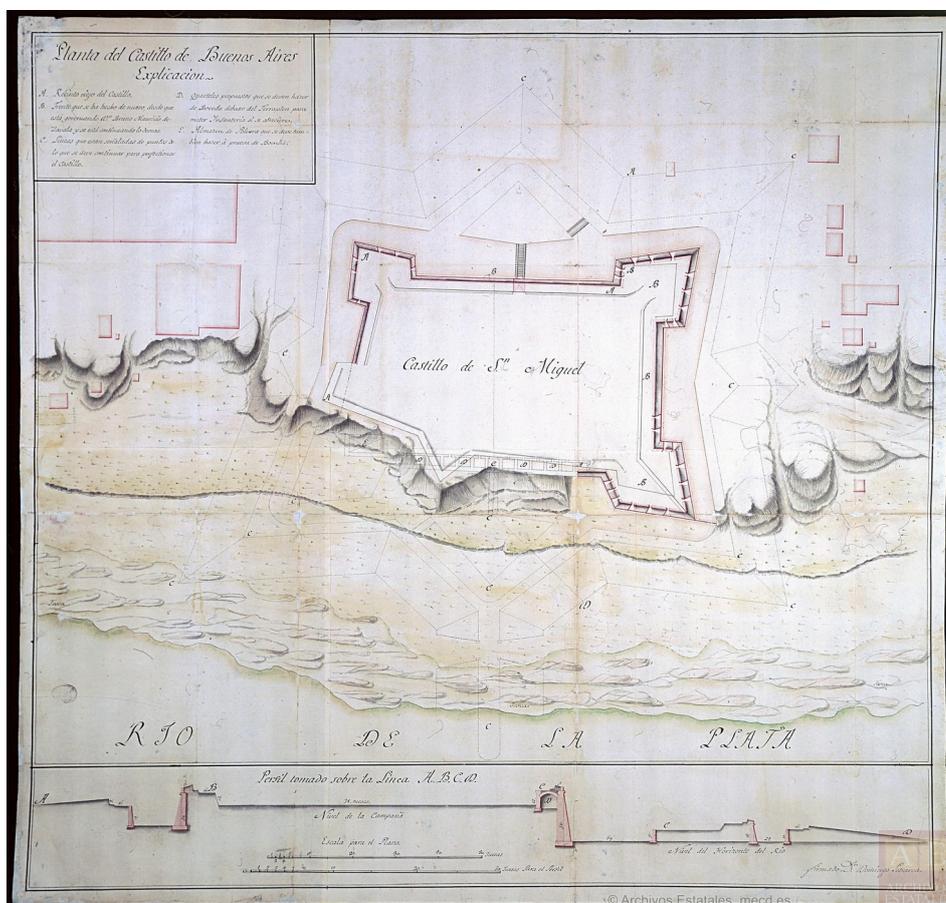


Figura 43: Año 1729. Planta y perfil del Castillo de San Miguel, en Buenos Aires ES.41091.AGI-27.3-MP-BUENOS_AIRES,45.

290 Citado en Calderón, Elisa Casella de. *Parque Colon-La Aduana Nueva*. Revista Buenos Aires nos cuenta n° 9, 1994.

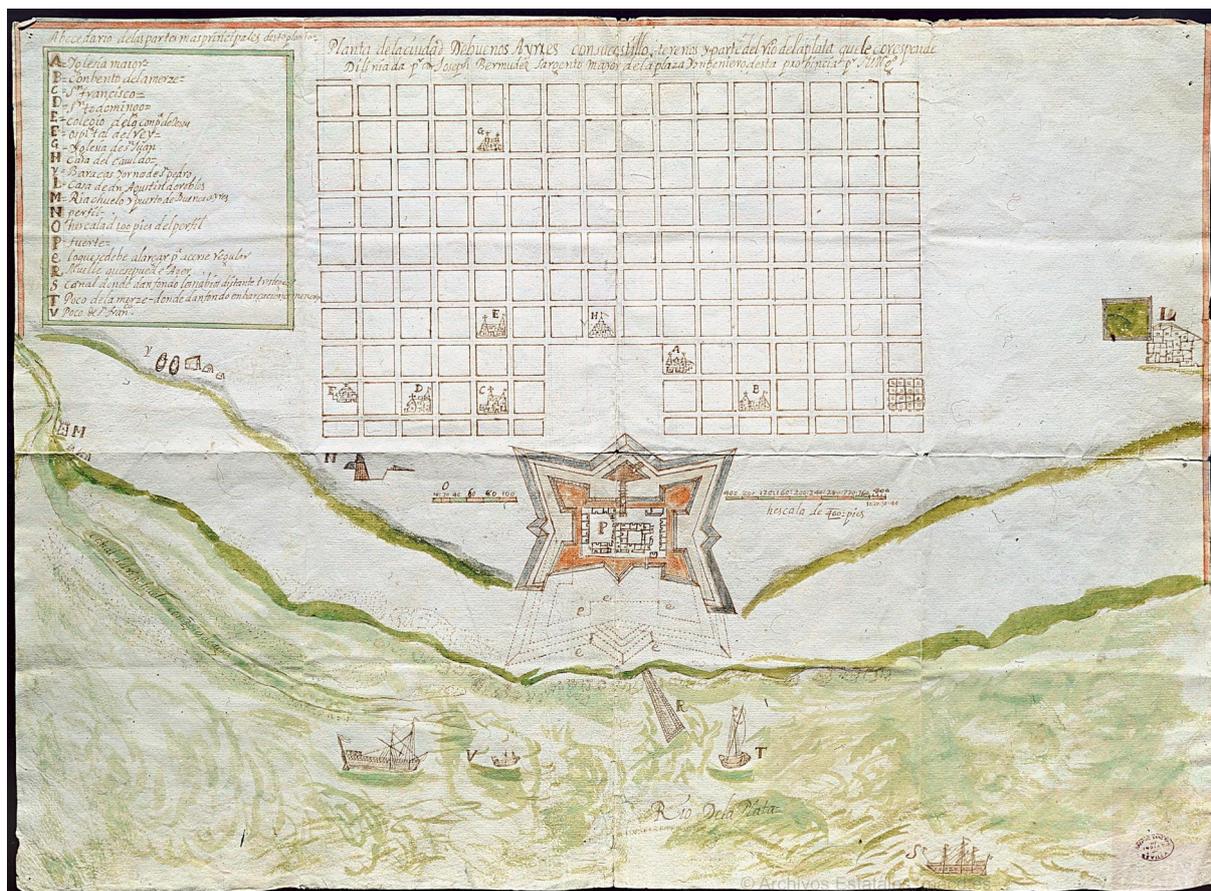


Figura 44: 1708. Plano de la ciudad de Buenos Aires y su castillo, y mapa de la orilla del Río de la Plata. En él se señalan el riachuelo como "Canal de Riachuelo con tres pies de agua" y las características del río con las letras: R: muelle que se puede hacer; S: canal donde dan fondo los navíos distante tres leguas; T: Pozo de la Merced donde dan fondo las embarcaciones; V: Pozo de San Francisco. AGI-27.3, Mapas y Planos, Buenos Aires, 38bis.

MAPAS Y PLANTAS: LA CIUDAD DESDE EL RÍO.

Una de las primera medidas tomadas por Carlos III fue solicitar a todos los funcionarios de las colonias recopilar y enviar “todas las producciones curiosas de Naturaleza que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, a fin de que se coloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S. M. ha establecido en esta Corte para beneficio é instrucción pública”²⁹¹. Se organizan las grandes expediciones del momento con el objetivo de recolectar todo tipo de objetos y especímenes. Como señala Cicerchia, lo que distingue a estos nuevos viajeros de las tradiciones del Renacimiento (vinculadas con la aventura y la mística humanística) es la convicción acerca de la necesidad de reforzar los métodos y estructuras del

291 En: Dávila, P. F. (1776). *Instrucción hecha de orden del Rei N.S. para que los Virreyes, Gobernadores, Corregidores, Alcaldes mayores é Intendentes de Provincias en todos los Dominios de S.M. puedan hacer escoger, preparar y enviar á Madrid todas las producciones curiosas de Naturaleza que se encontraren en las Tierras y Pueblos de sus distritos, á fin de que se coloquen en el Real Gabinete de Historia Natural que S.M. ha establecido en esta Corte para beneficio é instrucción pública*. Madrid, citado en Rita Borderías Tejeda, «Las plantas americanas y españolas en el Siglo XVIII vistas a través de los óleos del Real Jardín Botánico de Madrid, del Quadro del Perú y de los bodegones de Luis Meléndez para el Real Gabinete de Historia Natural», *Revista Kaypunku* 3, n.º 2 (2016): 154.

saber para dominar los territorios conquistados²⁹². La expansión europea ya no era considerada una obligación moral como salvación de esos pueblos y territorios sino que se confundía con el mismo acto de conocer²⁹³. El *Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú* (**Fig. 45**) que actualmente se encuentra en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid, es un artefacto visual que nos habla del rol fundamental que las técnicas de visualización del conocimiento y del saber desempeñaron a lo largo de todo el proceso de conquista de las colonias americanas. Presenta 195 escenas y 381 figuras con apartados descriptivos tales como la geografía física con ayuda de mapas, señalando montañas, ríos, costas, y su toponimia; Historia, que incluye el periodo fundacional por los Incas, el del gobierno de España; Etnografía, con sus pobladores, distinguiendo en una hilera en la parte superior del cuadro, treinta y dos representaciones, en forma de 16 parejas: a la izquierda las dieciséis naciones definidas como civilizadas, y a la derecha las otras dieciséis clasificadas como salvajes (**Fig.46**)²⁹⁴. Con el cuadro se pretendía ofrecer un breve compendio del reino peruano, con ayuda de un texto abreviado, acompañado de imágenes anotadas al pie. Flora y fauna son organizadas y clasificadas a partir de una disposición visual y espacial junto con otro tipo de imagen como es el mapa en su centro (**Fig.47**). El cuadro alude directamente a las imágenes que producían los naturalistas en sus viajes pero también a las pinturas de castas peruanas, con el mismo objetivo clasificador²⁹⁵. El cuadro de Thiebaut incorpora el texto para detallar los especímenes que allí se presentan. Los animales van asociados a plantas que fueron elegidas por reportar un interés comercial por sus propiedades y no solamente por una interés científico. El *tableaux* es una fórmula de visualización del conocimiento que se expandió durante el siglo XVIII con los viajes y expediciones científicas. Su particularidad radica en la creación de múltiples vistas o perfiles de un objeto superpuestas y reunidas en un mismo plano. Esta reunión de diferentes elementos no es una mera agrupación sino la puesta en escena de relaciones y conexiones espaciales, formales y simbólicas que la propia fórmula hace visible y crea.



Figura 45: José Ignacio Lecuanda (textos) y Louis Thiébaud (obra gráfica), *Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú*, 1799. [Óleo sobre lienzo] 331 x 118,5 cm. Museo de ciencias naturales de Madrid.

292Ricardo Cicerchia, «De diarios, mapas e inventarios. La narrativa de viaje y la construcción de la modernidad», *Actas del 19th. International Congress of Historical Science. Universidad de Oslo*, 6 de agosto de 2000, 1.

293Cicerchia, 3.

294Fermín del Pino Díaz y Julio González-Alcalde, «El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVII», *Anales del museo de América XX* (2011): 66.

295 Véase Natalia Majluf, ed., *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*, Museo de arte de Lima (Lima, 2000).



Figura 46: Detalle Naciones civilizadas y salvajes.



Figura 47: Detalle. Mapa geográfico peruano y debajo un panorama de la mina más rica del Perú, en pleno funcionamiento

Cuánto de este impulso descriptivo y clasificador llegó a las costas de Buenos Aires es una pregunta que debe formularse frente a los archivos con los que contamos. La ausencia de imágenes referidas a la vida urbana y sus pobladores durante los siglos XVI y XVII es llamativa, puesto que tanto la monarquía española como las potencias rivales, se obsesionaron con la recolección de información y el valor que esos saberes tenía en términos políticos y económicos. Hay que destacar que las imágenes que recuperan información sobre los habitantes y la ciudad son en su mayoría grabados ligados a ediciones de relatos de viajeros no españoles. En los mapas, planos, delineaciones y apuntes (tal cual se clasifican en los archivos documentales del Archivo General de Indias), la ciudad se figura apenas como un pequeño punto, con algunas casas señaladas sin detalles concretos sobre los edificios que la componen, siendo estos irreconocibles. Estos planos responden a la cartografía utilitaria que se producía en España como instrumentos de gobierno. La cuenca del Río de la Plata rara vez contiene monstruos marinos, sirenas o caníbales. Solamente en los mapamundi y atlas generales se presentan algunas referencias de estas características, que aluden más a “América” que a Buenos Aires. Un ejemplo es la carta de América de Blaeu, en la que se pueden observar algunos monstruos en el área así como el interés por los habitantes de la Patagonia (Fig.48). Cuando buscamos documentos donde figura Buenos Aires, el precario fuerte es la única arquitectura a la que se dedica atención junto con las construcciones eclesiásticas, que no exhiben grandes detalles. Las imágenes de Buenos Aires, no buscan

construir una historia de la ciudad sino ofrecer datos militares y estratégicos para su defensa y mantenimiento. Junto a estas cartografías desoladas, sus orígenes oscuros y violentos estaban grabados a fuego en el imaginario popular a través de las crudas imágenes de Theodore De Bry, que presentan la única vista de la ciudad que apela a la construcción de un relato histórico. Las vistas a vuelo de pájaro combinaban los elementos del medio pictórico y el paisaje con un plano inclinado que permitía observar desde un ángulo cartográfico, una ciudad como espacio imaginado. Es en este tipo de imágenes y relatos donde podemos encontrar un interés por los habitantes de las colonias y sus costumbres a partir de las noticias que se conocían, como los de Amerigo Vespucci o los viajeros holandeses y alemanes.

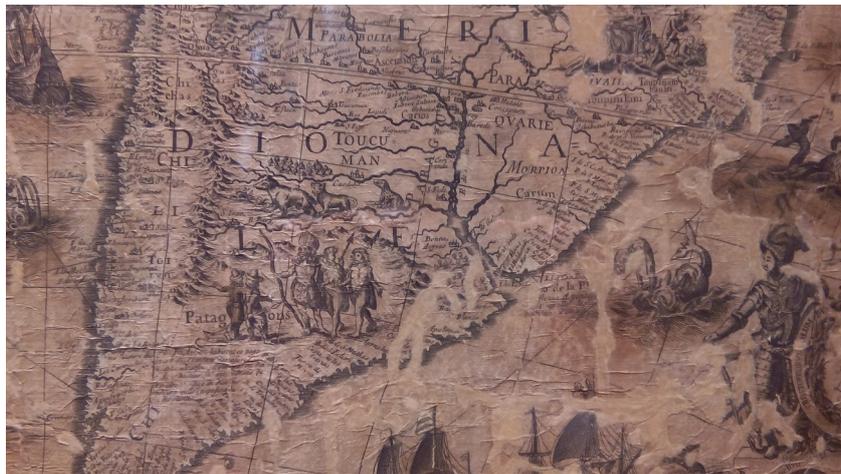


Figura 48: W.J. Blaeu, *Carta de América* (Detalle), 1689. París. Museo Palazzo Poggi, Bologna. Foto: Elaboración propia.

Los primeros mapas del siglo XVII indican la situación de puerto de la ciudad, ríos e informaciones relativas a la navegación y posición estratégica del puerto. Estas imágenes permiten visualizar el territorio desde una perspectiva cenital. Algunos son portulanos o meros planos realizados con pluma, como es el caso del plano anónimo de 1581, del curso del Río de la Plata, que incluye en el primer folio, un croquis del Río de la Plata desde Río de Janeiro al Río Uruguay, junto con noticias históricas, algo que sugiere la posibilidad de que haya sido realizado por un cosmógrafo (**Fig. 49-50**). En el detalle de la imagen, vemos que Buenos Aires solo es un punto indicado junto a la entrada del Riachuelo, el territorio no se distingue del agua a partir del uso del color, creando una imagen vacía del espacio y la ciudad. Sucede de modo similar en el mapa de 1688 que recupera el área del Río de la Plata y sus afluentes, incluyendo los cursos del río Paraná y Uruguay (**Fig. 51-52**). A diferencia de otros posteriores, incluye la indicación de poblaciones ocupadas por españoles e indios, así como las costas desde Buenos Aires hasta Brasil, evidenciando el modo en que los mapas coloniales de la región ponen atención sobre la cuenca del río y la navegabilidad. Sobre el margen inferior izquierdo, Buenos Aires se observa sin destacarse del resto de los puntos marcados. Solo el damero de los solares de Garay puede distinguirse a partir de una cuadrícula que lo indica sobre el terreno.

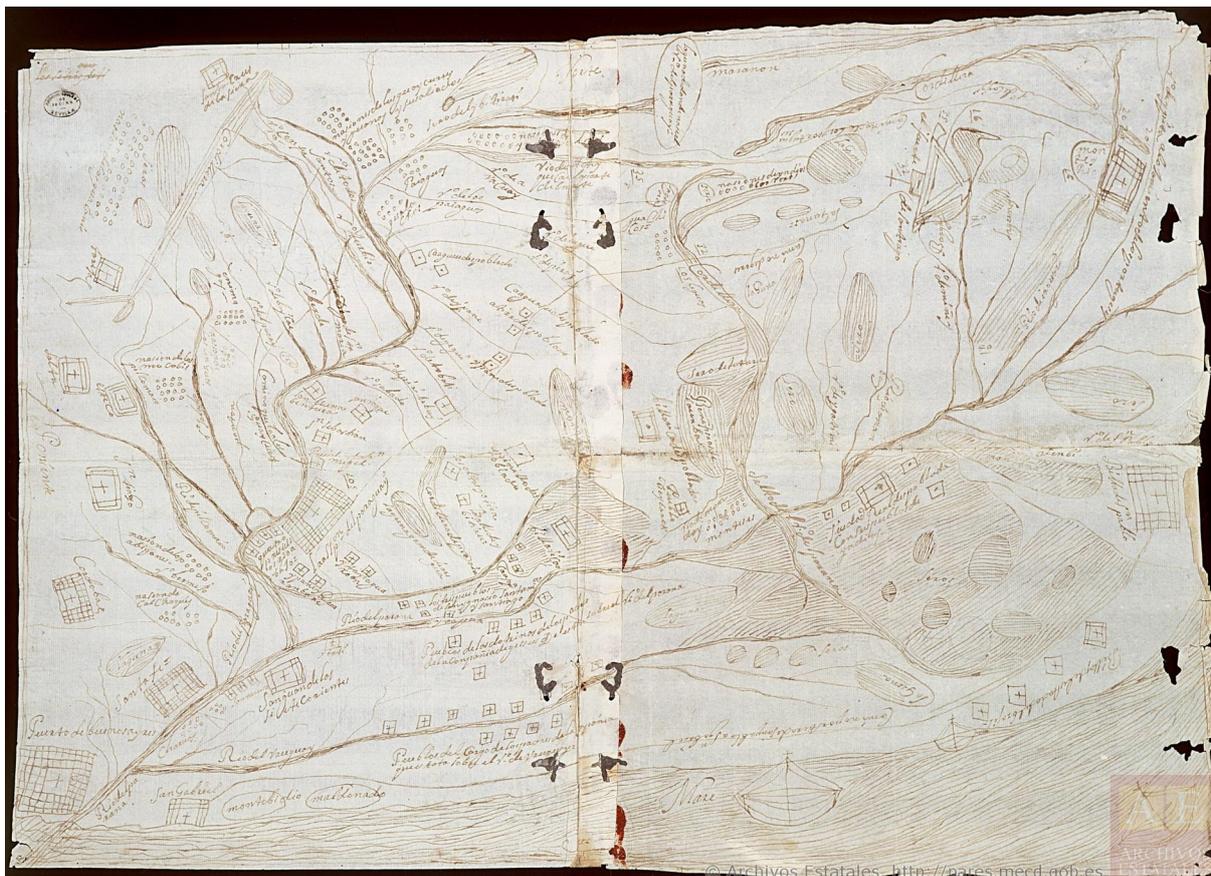


Figura 51: Mapa del Río de la Plata y de sus afluentes, 20/08/1688, MP-BUENOS_AIRES, 32, AGI. En el margen izquierdo inferior se observa el puerto de Buenos Aires y el damero de los solares repartidos por Garay.



Figura 52: Detalle Buenos Aires y el damero de los solares de Garay.

En dos mapas anteriores encontramos una representación de la ciudad bastante precaria. Por un lado uno de 1685, realizado por el Capitán Juan Andres Esmaili de la ciudad de Cádiz, “por Experiencias que del dicho Rio tiene y noticias de los hombres más prácticos de dichas costas y cursados en la tierra adentro, con el Paraná y Uruguai”, señala las indicaciones de cada uno de los ríos junto con las profundidades (**Fig.53-54**). En esta planta del Río, Buenos Aires se indica con un solo dibujo – posiblemente el fuerte o la catedral – sin ningún atributo para distinguirla, mas allá de la indicación con su nombre, se ofrece información relevante sobre el espacio y su ocupación, mientras que en el mapa de 1683, se distinguen la catedral y un conjunto de casas (**Fig.55-56**). Esta “delineacyon” de la boca del río realizada por Juan Ramón, capellán Real del Palacio de Lima, catedrático de matemática y Cosmógrafo Mayor del Reyno del Perú, es una carta náutica que comprende coordenadas de latitud y longitud para indicar el curso de los ríos. Al igual que el de 1683 presenta los elementos comunes de cartela y escudo, en este caso, el de Castilla, reflejando su carácter oficial. En un mapa posterior de 1729, que se focaliza en la situación del puerto y del Riachuelo, se recoge información referida a zonas inundables, terrenos bajos y situación de las bajantes y pleas del río (**Fig 57**). El recurso del color evidencia un marcado interés del diseño por señalar la geografía del río y sus afluentes, la navegación y la posición tanto de la ciudad como de Colonia del Sacramento. Hay que destacar la nula información detallada sobre fauna y flora, reduciéndose el color para la identificación de los arroyos y terrenos bajos así como las escasas referencias a datos históricos. En estos mapas y planos no hay una vocación por considerar aquellos elementos propios de ese ojo de la historia del que hablaba Ortelius, sino ofrecer datos relevantes para la defensa y conservación del territorio. El objetivo utilitario, deja de lado los elementos característicos de la cartografía del siglo XVII, referidos a la historia y los hechos, al modo en que una ciudad podía pensarse y ser pensada, e impactaron en el modo de construir no solo el pasado sino también el presente de la ciudad, vista como un territorio vacío. Este tipo de mapas militares y cartas náuticas, se adecua a los encargos que realizaba la corona española bajo un fuerte secretismo frente a aquellos producidos por países como Holanda o Inglaterra. Un atlas como el de Nicolás de Cardona de 1632 fue prohibido por la corona por razones de seguridad militar y estratégica. Los mapas de Cardona guardan similitud en términos de información con los mapas realizados para el las colonias y evidencian así cierta unicidad figurativa entre los documentos secretos españoles – la cartografía oficial y utilitaria - que se producían durante el siglo XVII tanto sobre Buenos Aires como el resto de las ciudades. Pero lo que resulta sugerente es la ausencia de vistas de la ciudad así como mapas y plantas de la ciudad que sí fueron realizadas en otras ciudades coloniales.

Estos mapas oficiales que se producían sobre el área rioplatense nos interesan por dos motivos. Uno tiene que ver con la importancia militar y económica que revestía la zona para la corona española. Los documentos cartográficos que se conocen son estrictamente oficiales. Cuando no son españoles, las diferencias son notables, puesto que las tierras dominadas por España se presentan acompañadas de fórmulas visuales conocidas por los europeos: caníbales, Amazonas, sirenas y monstruos se fusionan con la brutalidad y salvajismo de los españoles. Lo que diferencia a Buenos Aires no es el tipo de imágenes que se produjeron sobre ella sino el origen, la cantidad y temporalidad con la que surgieron y el modo en que esto condicionó una cultura visual particular a partir de la cual la ciudad se pensó e imaginó como territorio vacío. Aunque los mapas no contenían las complejas escenas de otras regiones y latitudes, son la producción casi exclusiva durante el siglo XVI junto a los grabados holandeses, puesto que las vistas del centro urbano tuvieron que esperar al siglo XIX para difundirse. Estas dos formas de ver la ciudad y configurarla a partir del diseño y el trazado de mapas, cartas náuticas y atlas, determinó el modo en que la ciudad construyó su propia historia. Los mapas y vistas se convierten en dispositivos de la mirada que estructuraron el relato histórico.



Figura 53: Delineacion Hidrographica y Geografica del Rio de la Plata con su entrada, canales, bancos y arrecifes, 1685. El uso del color es uno de los elementos centrales en esta visualización del territorio. El portulano utiliza el color para destacar la compleja red de ríos, arroyos e ingresos. MP_BUENOS_AIRES, 29, AGI.



Figura 54: Detalle Buenos Aires

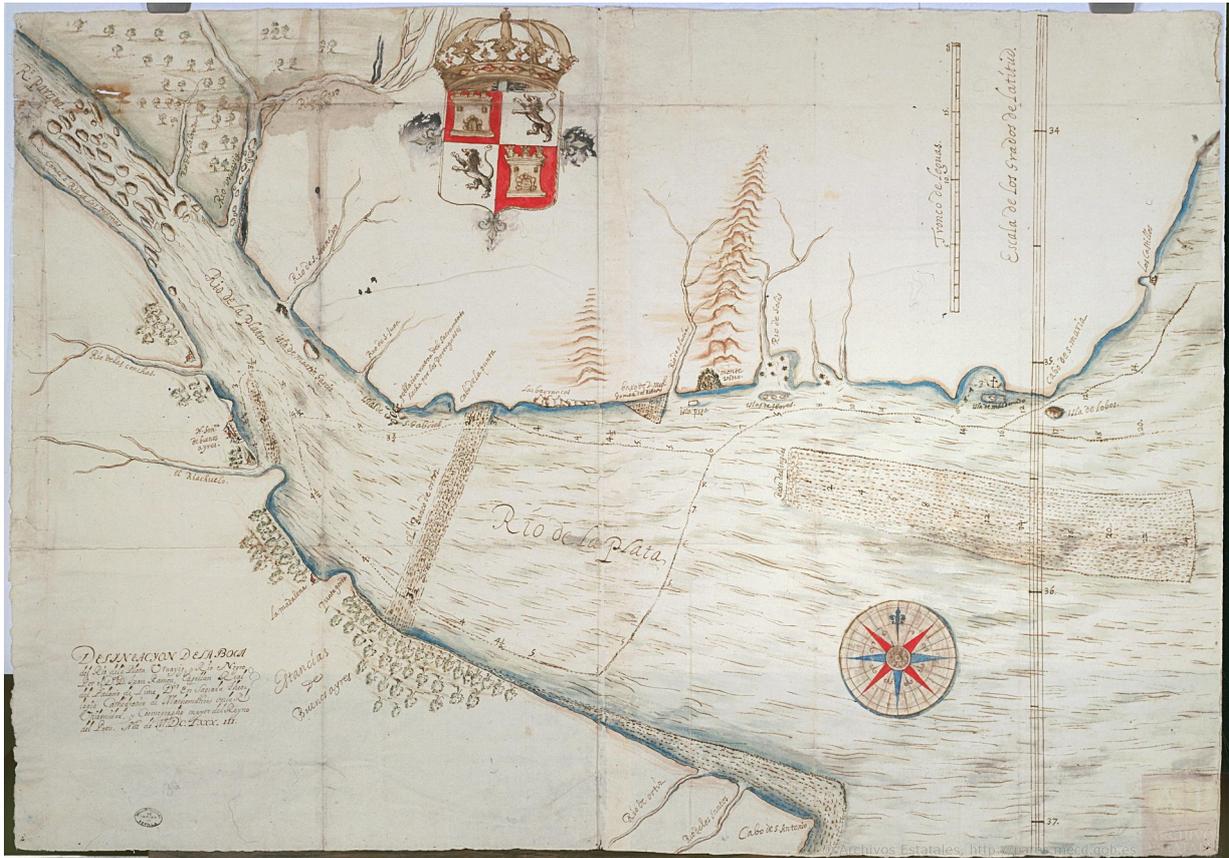


Figura 55: Delineacion de la boca del Río de la Plata, Uruguay y Rio Negro, 1683, MP-BUENOS_AIRES, 30, AGI.



Figura 56: Detalle Buenos Aires

El tipo de información que ofrecían los mapas españoles estuvo ligado a la necesidad de organización y orden que se buscaba sobre las colonias. La reorganización de la formación y tareas de los cosmógrafos e ingenieros militares bajo el gobierno borbónico, no modificó la producción y objetivos de estas imágenes cartográficas como documentos de gobierno, sino que buscó su sistematización y profesionalización. En lo que respecta a Buenos Aires, eso no implicó la llegada de otra clase de imágenes como las vistas de ciudades hasta finales del siglo XVIII. Durante este período la producción de mapas no sufrió grandes modificaciones, mas allá de aquellas ligadas a su confección. Los mapas y planos de Buenos Aires configuraron una mirada exclusiva sobre el río antes que sobre la ciudad. Una carta náutica portuguesa de 1782 ofrece datos fundamentales para navegar, sondaje, situación de los puertos desde la zona del Río de la Plata exterior hasta la inferior, ubicación de la ciudad de Buenos Aires y modo de ingreso desde el mar (**Fig.59**), pero no contiene otros elementos como cartelas, marcos o figuras. Otro mapa de 1759, sobre la cuenca del Río de la Plata (**Fig.60**), sigue evidenciando una relación descriptiva sobre el territorio con una muy baja presencia de información sobre habitantes, costumbres, flora y fauna. La navegación y los ríos siguen siendo uno de los elementos más claros y regulares en la relación imagen-cartografía y la ciudad. Buenos Aires solo se indica por su nombre y una construcción que podría ser la Catedral. En todos estos mapas, observamos la posición de la ciudad en medio de una compleja forma, casi neuronal, de arroyos y ríos que desembocan en el Río de la Plata, donde los asentamientos solo cobran un interés estratégico. Esta *network* compleja, como una red neuronal, definió a lo largo del tiempo la visión sobre el territorio. Una búsqueda por ordenar y clasificar, controlar y dominar un territorio hostil, con accidentes e infinitos vasos capilares, a partir de colores, trazos y referencias. El problema de la defensa de un espacio con tantas aberturas e interconexiones es sin duda la preocupación central del territorio rioplatense. Un mapa de 1737 (**Fig.58**) que abarca la costa uruguaya y la ciudad de Buenos Aires muestra esta arquitectura compleja de la cartografía como un medio de conocimiento que reportaba información vital. Contiene referencias con carácter de documento a partir de la relación entre la imagen y la palabra, puesto que el mapa funciona como carta oficial y documento. Como plantea Alpers, la carta era considerada ante todo un objeto para la vista, lo comunicado iba destinado exclusivamente para los ojos²⁹⁶. El acto de leer se convierte en un acto de atención visual. En cierto modo, el mapa indica cómo se debe mirar algo que escapa a los ojos humanos, como es el territorio visto a vuelo de pájaro. Si la carta era un objeto visual portador de secretos, el mapa puede ser considerado en este punto semejante a éstas. Cartas, mapas y tratados de ciencias naturales exigían una mirada atenta. Este mapa insiste sobre la particular atención sobre un territorio donde el río y sus afluentes eran la pieza central tanto en términos económicos como de posibilidad de expansión urbana. A diferencia de la cartografía militar, los atlas holandeses apelaron a una estrategia visual que operó además a partir de la descripción del mundo, observando no solamente la geografía sino la flora y la fauna, la historia de las ciudades e incluso la información referida a batallas, armamento, flotas y ubicaciones estratégicas. Las imágenes del norte de Europa apelaron a viejas fórmulas conocidas que introdujeron en las colonias el universo europeo de caníbales, Amazonas y monstruos marinos. Un impulso descriptor orientado a la explotación de recursos y ampliación de las rutas de comercio que apeló a la construcción de una leyenda negra sobre el accionar español y una intervención política y militar con objetivos desestabilizadores de los gobiernos locales.

296Alpers, *El Arte de Describir*, 319.

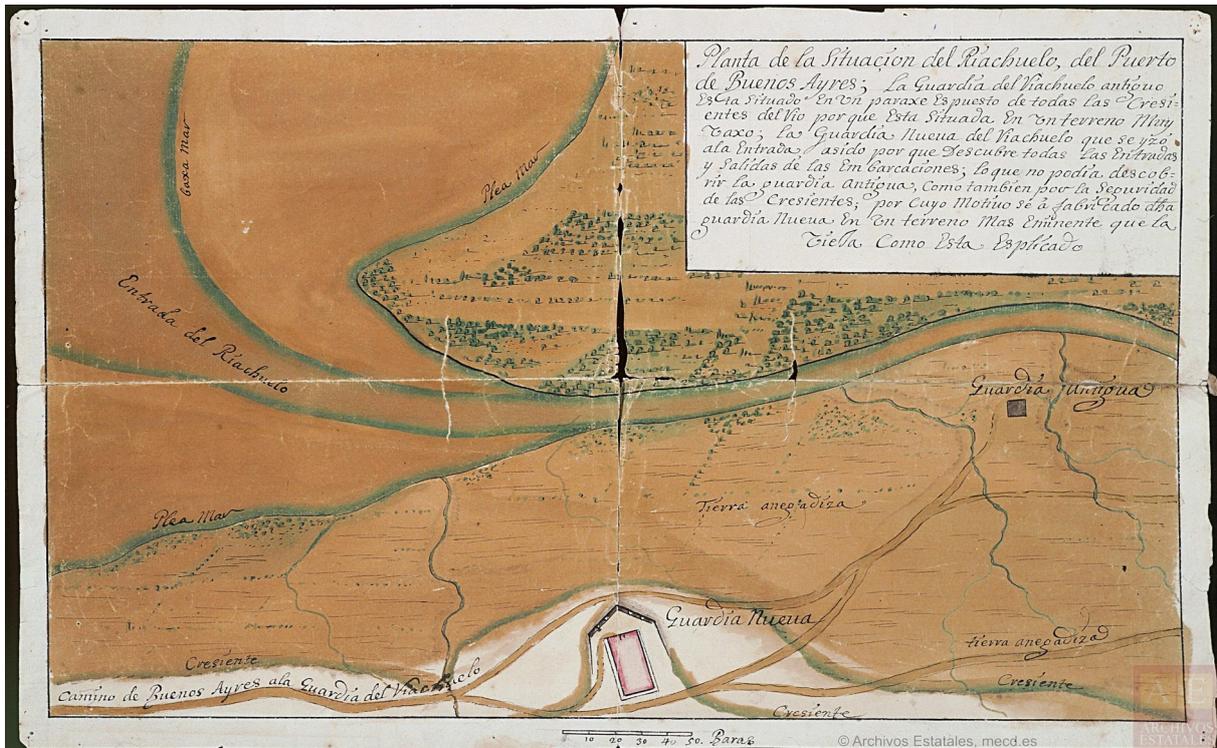


Figura 57: Mapa de la situación del Riachuelo del puerto de Buenos Aires, de la Guardia Antigua y de la Guardia Nueva 1729, MP-BUENOS_AIRES,42, AGI

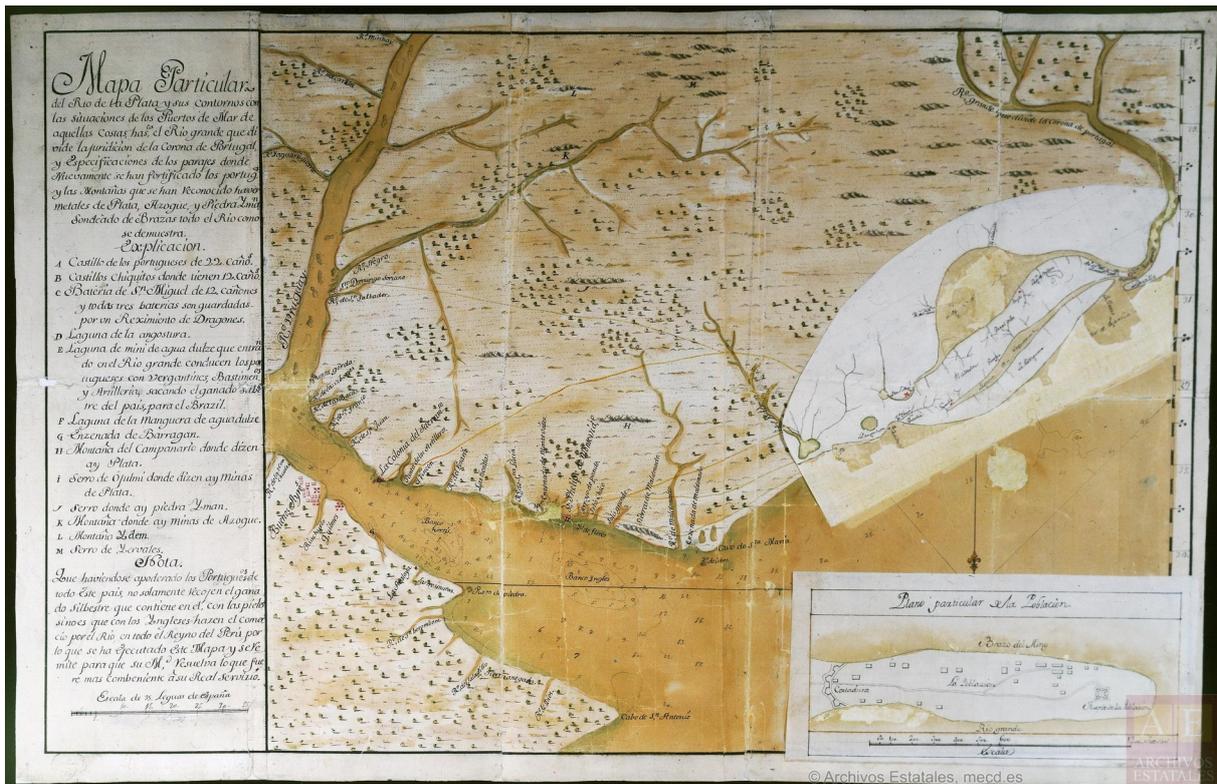


Figura 58: Año 1737. Mapa del Río de la Plata y de la costa atlántica hasta la desembocadura del río Yaguarón, MP-BUENOS_AIRES,52, AGI. El texto se combina con el mapa y se destaca una vista que sugiere la importancia de esa área.

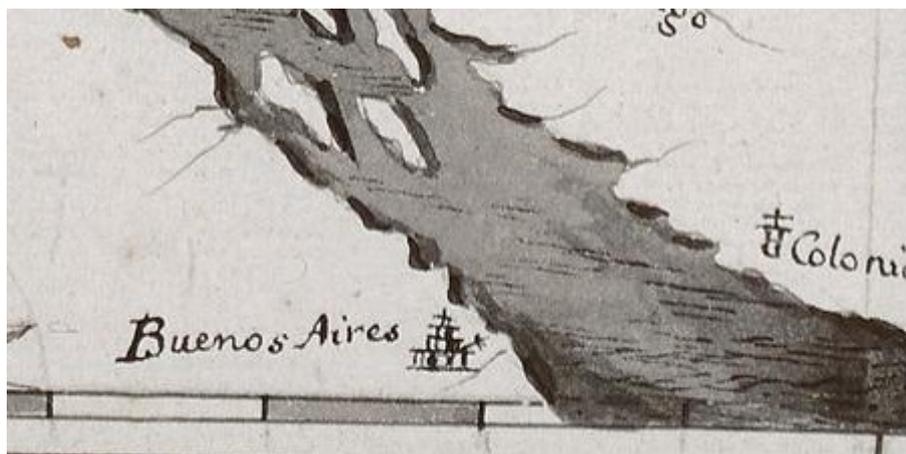


Figura 61: Detalle Buenos Aires

Aunque los mapas de la zona del Río de la Plata fueron realizados por europeos, entre las plantas de Buenos Aires podemos encontrar diseños realizados en la ciudad. La primera, realizada para reflejar la forma del trazado dispuesto por Garay en 1580 (fig.62) señala las manzanas y los solares destinados a la Plaza Mayor, el Fuerte, el Cabildo, la Catedral, el Hospital y los conventos e iglesias de San Francisco, La Merced y Santo Domingo²⁹⁷. En 1608, diez años después de la segunda fundación de la ciudad, el plano conocido como plano Ozores, producto de un intenso debate que se desarrolló entre los miembros del Cabildo y acabó con la intervención del propio gobernador, Hernando Arias de Saavedra. Este plano nació a partir de la necesidad de fijar las medidas de los terrenos. El 8 de diciembre de ese año, el cabildo expresó que no contaba con los registros y papeles de la fundación y “no constando de ellos el rumbo que se ha de tomar en las mediciones, los capitulares resuelven disputar personas peritas para que asesoradas por vecinos que hayan asistido a la fundación y conozcan sus primeros rumbos, declaren y señalen el que se ha de llevar y tomar”²⁹⁸. Tiempo después, ya en 1792, el agrimensor Manuel Ozores realizó esta versión del plano original, en la que las medidas no pueden ser contrastadas con aquellas que figuraban en el original. Fue presentado a la Junta de Propios del 5 de septiembre de 1792 (Fig.63). Este plano generó una acalorada discusión, teniendo en cuenta que se le atribuía ser una copia del realizado por Christobal Barrientos el 15 de diciembre de 1774. Existe otro plano que se supone envió hacer Hernando de Arias Saavedra donde se lee Paraná en la costa del Río de la Plata (Fig.64). Estas plantas de la ciudad ejercen, en términos de forma, el objetivo de configurar a partir del uso de un diseño que pondera medidas, volúmenes y una distribución espacial de los solares, las tierras por repartir, dividir y explotar. La ciudad es un reticulado de lotes ubicado sobre la costa del río. Esto no quiere decir que sólo las plantas y vistas topográficas del puerto de

297 “Juan de Garay, Teniente Gobernador y Capitán General en todas estas provincias del río de la Plata, por el muy Ilustre Señor Adelantado Juan de Torres de Vera, Adelantado, Gobernador y Capitán General, Justicia mayor y Alguacil mayor de todas estas Provincias conforme a las capitulaciones que el muy Ilustre Señor Adelantado Juan Ortiz de Zárate, (que haya gloria) hizo con la Majestad Real del Rey don Felipe (fue el II de este nombre), Nuestro Señor, y al mí, por virtud de sus poderes reales, y el dicho Adelantado Juan de Torres de Vera me tiene dados para que, en nombre suyo y de Su Majestad, yo gobierne estas Provincias y haga en ellas las poblaciones que me pareciere ser convenientes para ensalzamiento de Nuestra Santa Fe Católica y para aumento de la Real Corona de Castilla y de León(...)” En: DE GARAY, Juan. *Fundación de la ciudad de Buenos Aires y otros documentos*. . Edición digital a partir de Pedro de Angelis, *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata. Tomo Tercero*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836.

298 Buenos Aires, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, Biblioteca General de la Nación (Buenos Aires: Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1907), Tomo I, Libros I -II, 108-21.

Buenos Aires no compartan similitudes con otras, como por ejemplo las del puerto del Callo. Podemos encontrar plantas similares donde el puerto destaca la posición del fuerte y la estructura de la ciudad. Pero no encontramos planos como el de 1685 (Fig.65) de la ciudad amurallada de Lima con sus plazas, calles, edificios y zonas de cultivo. El plano cuenta con dos leyendas que relacionan los sitios más representativos indicados en el plano con números. Se puede apreciar la ciudad como lucía antes de los terremotos que la desolaron. En la primera versión de este plano, el grabador holandés Joseph Mulder agregó en 1688, las figuras de los santos limeños, así como animales. Este plano de la ciudad presenta una vocación por el detalle que se encuentra ausente en los planos de Buenos Aires. Planos posteriores, del siglo XVIII, que respondían a las políticas del reformismo borbónico concebían a la ciudad como una totalidad física y política. Este imaginario urbano buscaba articular ciudad y entorno rural procurando con ello el orden y el control de ambos espacios. Esto convirtió a la cartografía en el instrumento ideal para la representación de las ciudades en conjunto, incluyendo su entorno rural, el litoral, los bordes, los arrabales, etc. En ese sentido los planos mas tardíos de Buenos Aires pueden ubicarse dentro de esta microcartografía colonial.



Figura 62: Plano de la fundación de Buenos Aires, de la época de Juan de Garay. (1580)

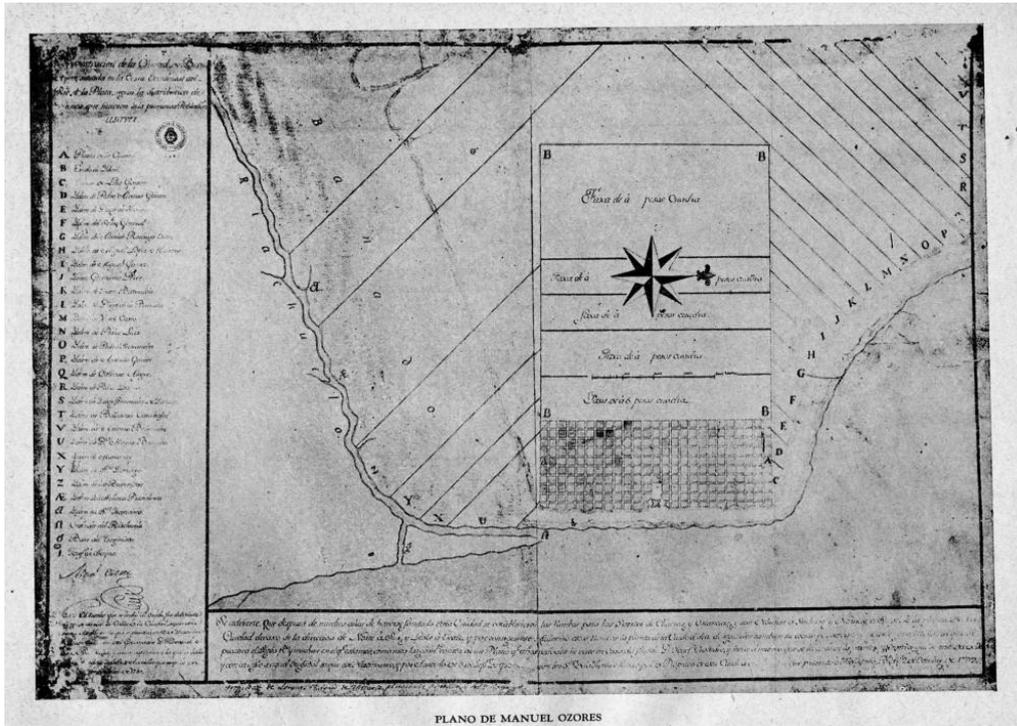


Figura 63: Plano conocido como Plano Ozores, realizado en 1792.

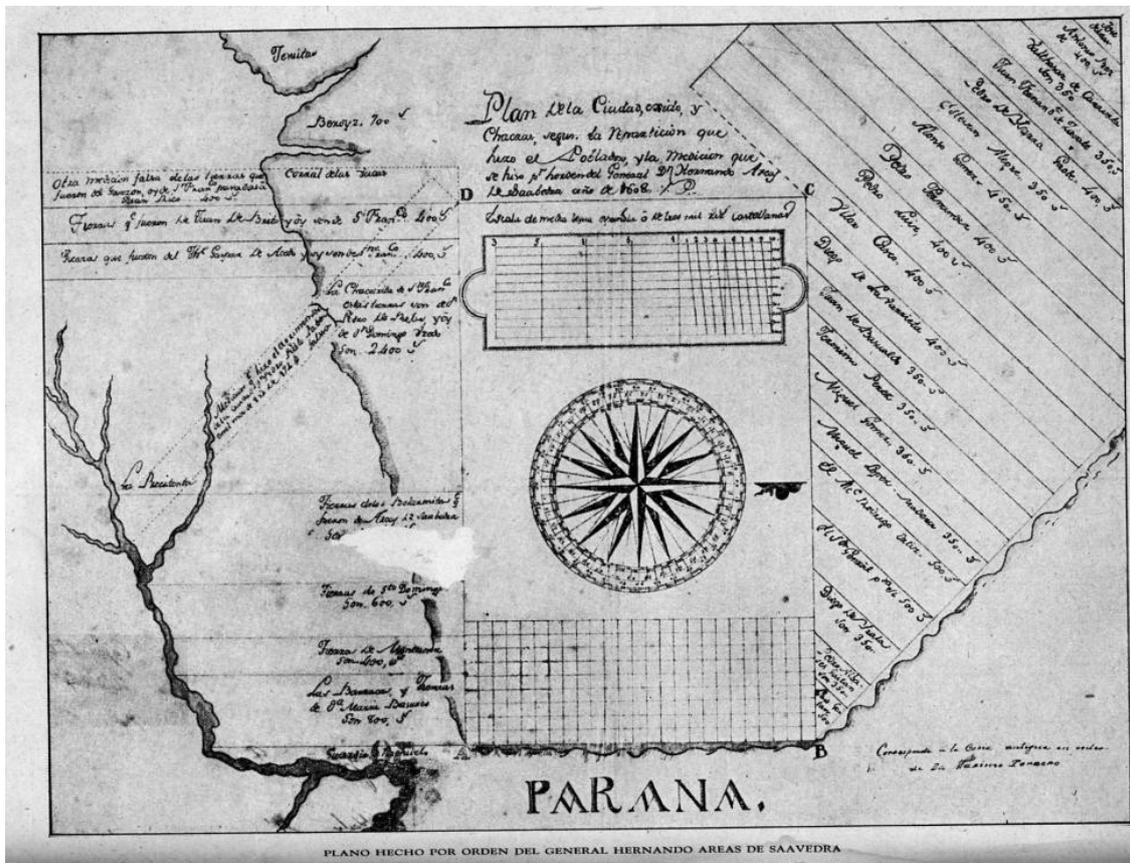


Figura 64: Plano supuestamente solicitado por el Gobernador Hernado Arias de Saavedra, 1608.



Figura 65: Plano scenographico de Lima. Grabado de fray Pedro Nolasco (1685).

Este tipo de planos realizados en el siglo XVIII, señala Felix Outes, fueron abundantes durante este período. Todos estos planos tienen la características de presentar errores y diferencias tan notorias como los nombres de personas que no habían aún nacido en 1608 o medidas dispares, rumbos y orientación. Para Outes, lo que puede explicar estas divergencias es que fueron realizados con fuentes de diferentes épocas o tal vez, favoreciendo a privados que las solicitaban. Lo que es necesario destacar de estos planos es que son planos realizados en la ciudad y no por miradas extranjeras. Es durante el siglo XVIII que podemos rastrear una evolución de su figuración. Los planos de 1708 (**Fig.44.**) y 1713 (**Fig66.**), este último “delineado” por el sargento mayor José Bermúdez, que en la parte superior derecha informa que se trata de “la planta de la ciudad de Buenos Ayres contodas su quadras iglesias y conbentos y la fortaleca que al presente tiene con la parte del Rio de la Plata que le corresponde y las cosas mas particulares que oy tiene”²⁹⁹ se destaca por la importancia otorgada al fuerte, en un momento en que se estaba discutiendo con intensidad el lugar exacto donde tenía que ser ubicado para repeler los constantes ataques piratas. El plano de 1713 incorpora una mayor complejidad a partir del uso del color, la búsqueda por destacar el territorio lindante y la ciudad-damero, así como centrar la mirada en el fuerte sobre la costa. Dos cartelas permiten identificar a partir de numeración y referencias cada uno de los espacios detallados. Río y tierra se diferencian a partir del color y se pueden apreciar embarcaciones en el río, probablemente bergantines.

299 Planta de la ciudad de Buenos Ayres con todas sus quadras, yglesias y conventos y la fortaleça que al presente tiene con la parte del Río de la Plata que le corresponde, y las cosas más particulares que oy tiene, 1713, AGI-27.3-MP-BUENOS_AIRES,39.

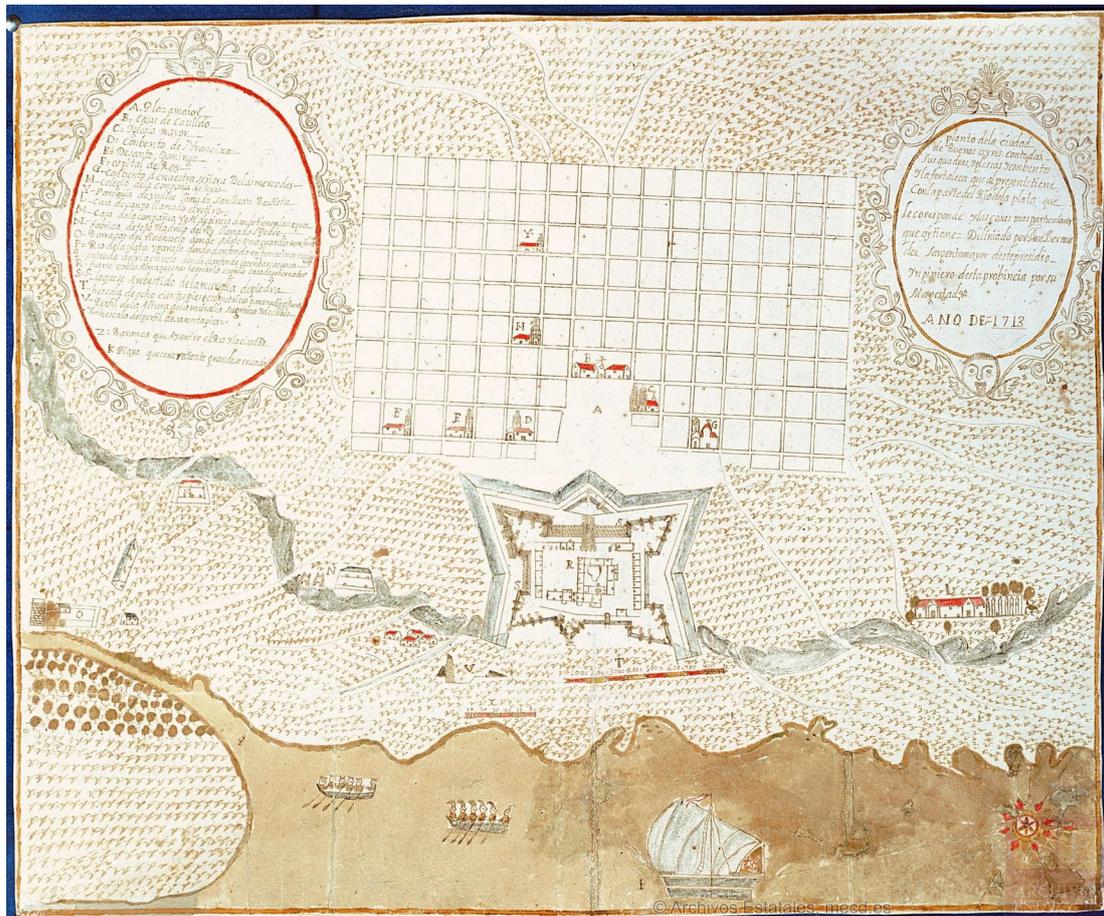


Figura 66: Año 1713. Plano de la Ciudad de Buenos Ayres, con todas sus quadras, Yglesias Y conbentos. La fortaleza que al presente tiene con la parte del Río de la Plata que le corresponde, y las cosas más particulares que oy tiene Delineado por José Bermúdez Sargento mayor destepresidio, Yngeniero desta Probinia, por su Majestad.

Las plantas de ciudades son figuraciones antes que meras informaciones o registros, de los modos en que una ciudad puede pensar sus espacios. Tomemos las plantas de tres ciudades diferentes. El plano de Caracas de 1578 (**Fig.67**), la planta de la ciudad de Santiago (1646) de Alonso de Ovalle (**Fig.68**) y el plano más antiguo de Buenos Aires de 1583 (fig.). El plano y perspectiva de Chile de Ovalle presenta a Santiago de Chile como una ciudad renacentista europea. La diferencia notable con el plano de Buenos Aires es que este último no plantea ningún interés por la ciudad y sus edificios. Si Santiago puede figurarse como una ciudad italiana, Buenos Aires se reduce a una cuadrícula cuyo único objetivo es documentar la administración del territorio y los solares. Aunque el de Ovalle indica la distribución y proyección de la ciudad – que también estaba compuesta por casas bajas y de adobe – coloca en la parte superior una imagen de la ciudad que no se corresponde con la real. Estas imágenes hablan, en ambos casos, del modo en que la mirada europea inventó las ciudades americanas a partir de sus propios dispositivos ópticos y los elementos de una cultura visual daba forma a los imaginarios locales. Por otro lado, el plano de Caracas presenta un tercer ejemplo de la diversidad de imágenes que se producían. Ubica a la ciudad en el espacio geográfico, entre montañas y el agua mientras que el de Buenos Aires se focaliza exclusivamente en los solares repartidos por Garay, mostrando un damero de manzanas paralelas a la costa del Río de la Plata. Cada solar indica el nombre de la persona que fue beneficiaria. Dentro de las 154 manzanas solo una fue destinada a una plaza. El plano reduce la ciudad a una cuadrícula vacía, monótona y sin relieve. Recién un mapa tardío como el de

1713, presenta un interés por el territorio y la geografía de la ciudad. El plano muestra en primer lugar la costa con las embarcaciones, detalle del terreno y flora así como ubicación del fuerte, solares y quintas.

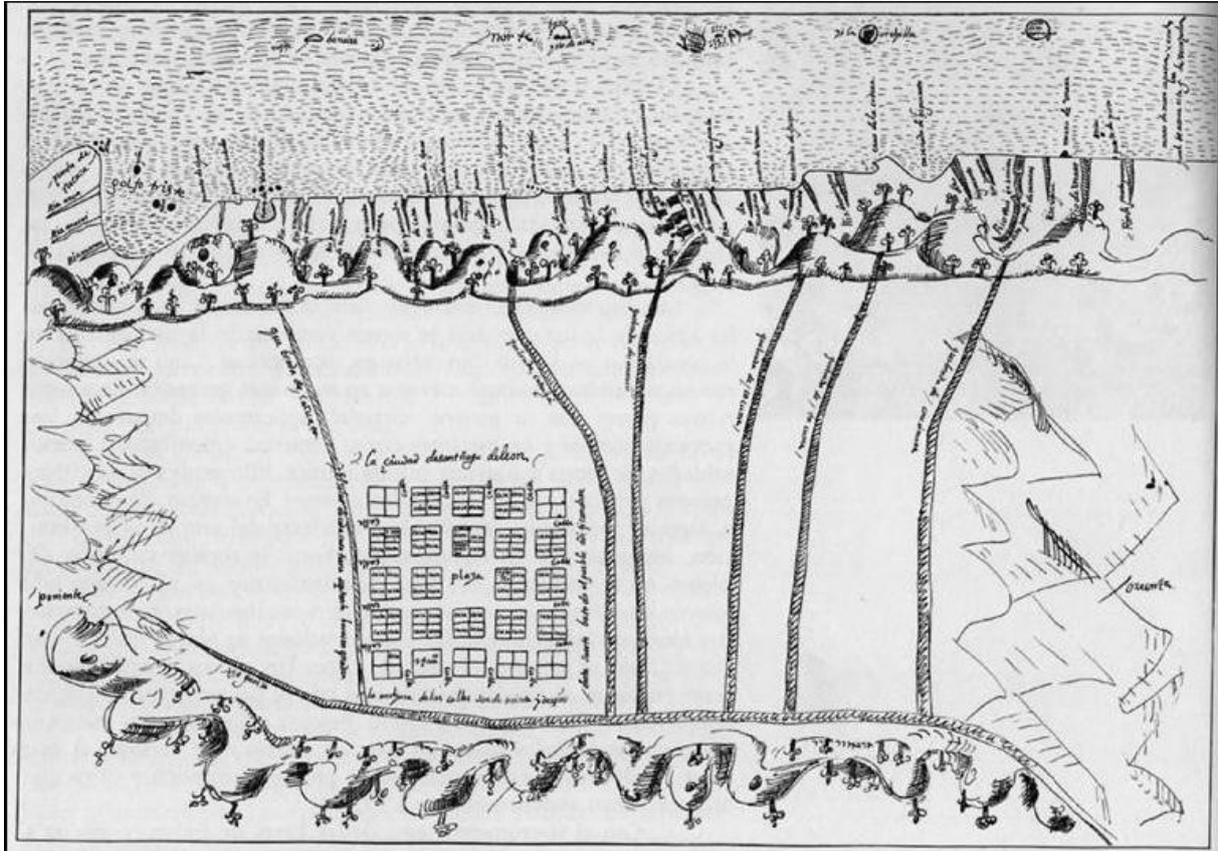


Figura 67: Primer plano de Santiago de León de Caracas, 1578] (Registro nro. 243976). Biblioteca Nacional de Venezuela



Figura 68: Alonso de Ovalle, Prospectiva y planta de la ciudad de Santiago, Chile., En: Histórica relación del Reyno de Chile, Roma: F. Cavallo, 1646.

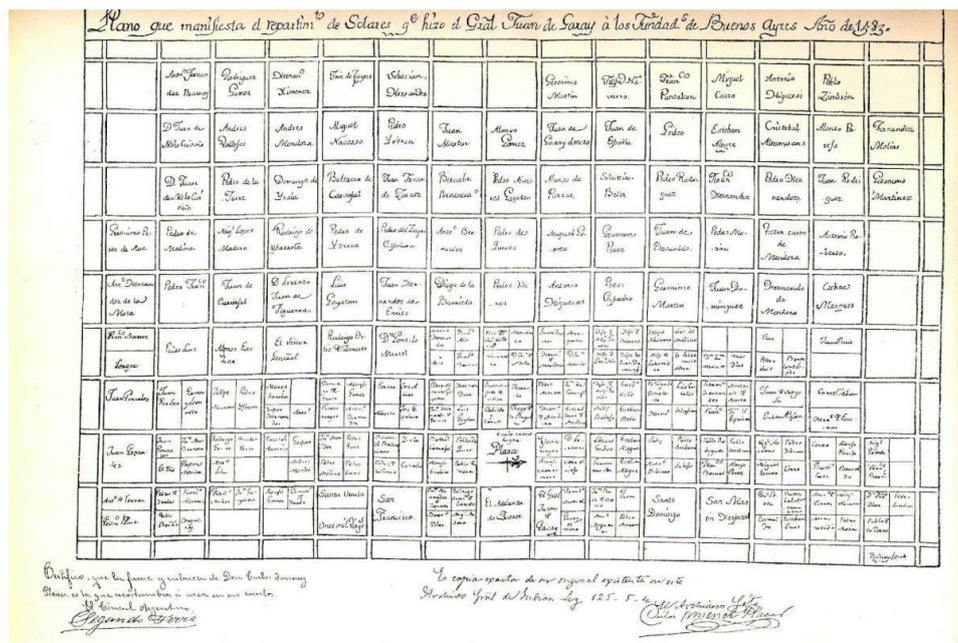


Figura 69 Plano de Buenos Aires, 1753.

Un elemento que se destaca en forma homogénea en todos los planos es el punto de vista desde son realizados hasta mediados del siglo XVIII, donde surgen algunas vistas con el río ubicado sobre el margen superior y no inferior. Ambas posiciones se mantienen prácticamente hasta 1880, cuando Buenos Aires adquiere el título de capital y se modifica por primera vez el ángulo de perspectiva del río y la ciudad con el río sobre el margen derecho. El eje norte-sur se convertirá de allí en mas en metáfora de la distribución de las clases sociales hasta nuestros días. En dos mapas tardíos, de 1779 (**Fig.70-71**) se muestra una transformación y evolución hacia la mirada de la ciudad como frontera y los territorios que la circundan. Pasamos de la cuenca del río y la costa hacia el interior, la tierra y la frontera. El de 1779 “manifiesta la Frontera de las Pampas de Buenos Ayres” a pedido del Virrey Vértiz, en donde se señalaron en rojo los fuertes construidos y en amarillo aquellos proyectados. Son fronteras donde la relevancia está puesta en la construcción de fortificaciones, en la proyección de un territorio vacío donde el dibujo permite configurar su ocupación. En este mapa el puerto ha dado lugar al interior del territorio, hacia el oeste y sur en claro sentido de expansión. El río da paso a la frontera interna donde Buenos Aires está doblemente amenazada, sea por el puerto como abertura peligrosa sea la frontera como límite con las tierras indígenas. Pero sea el río o la frontera, Buenos Aires como ciudad sigue siendo eludida en términos de información y detalle, en tanto imagen y representación de sí misma. Es solo su posición y situación la que se pone en evidencia respecto de la ruta de fuertes destinados a defenderla y a su vez a expandir su control. Los fuertes proyectados en las cercanías de la Laguna de Camarones Chicos y Grandes, Arroyo de las Flores, Laguna del Trigo, Laguna de Palanten y Laguna de Carpincho delimitan la línea de expansión territorial bajo el control de Buenos Aires hasta la altura de la Bahía de Samborombón. El modo en que los mapas del territorio se van transformando está relacionado con los cambios en la manera de considerar un espacio como despoblado (s. XVIII) como frontera entre civilización y barbarie (s.XIX) hasta su apropiación final dentro de un sistema económico de explotación de la tierra que da origen al modelo agro-exportador (s.XX). La transformación de la ubicación del río y la proporción entre el agua y el territorio refleja la potencia del acto intrínseco. Los mapas son medios de

visualización de conocimiento tanto como medios que figuran las estructuras sociales y políticas.



Figura 70: Año 1779. Mapa de la frontera de la provincia de Buenos Aires, desde la desembocadura al nacimiento del río Salado -MP-BUENOS_AIRES,120



Figura 71: 1779. Plano de la Frontera de Buenos Ayres que se reconoció por orden del Excelentísimo Señor don Juan Joseph de Vértiz Virrey y Capitán General de estas Provincia, MP-BUENOS_AIRES,119

El desarrollo urbano tardío a finales del siglo XVIII acompaña el mayor interés en el detalle de sus planos. Tomemos los ejemplos el plano de 1772 (**Fig.72**) frente al editado en París en 1756 (**Fig.73**), igual a los de 1754 y 1764 de Bellin (**Fig.74-75**) mas tarde publicado en Amsterdam en 1776 en la edición de Prévost³⁰⁰. Estos planos aparecen en un gran número de obras y atlas del mundo con una importante cantidad de mapas de todos los rincones del globo y podemos observar de qué modo la ciudad va cobrando relevancia sobre el río y la costa (que se detallan con mas precisión y la ciudad gana en tamaño) mientras que se muestra la expansión de los solares originales hacia la zona de chacras al oeste, norte y sur. El aumento de tamaño de la ciudad frente a la reducción del espacio que se ofrece al río, da cuenta de un mayor interés sobre la expansión urbana acorde con la fecha de realización. Un plano de 1800 basado en este mismo de 1772 se concentra exclusivamente en el detalle urbano excluyendo el interés por el puerto y el río (**Fig.77**). Se ha reducido su presencia drásticamente mientras que se evidencia un marcado empeño en detallar de modo minucioso los solares, edificios políticos y eclesiásticos. Un mapa mas tardío como este de 1856 (**Fig.76**), muestra ya un clara desigualdad entre el espacio dedicado a la ciudad y el espacio dedicado al río, que prácticamente desaparece, rasgo sobresaliente del imaginario de una ciudad portuaria en la que el río no tiene presencia. Un plano de 1880, que coincide con la determinación de Buenos Aires como capital del país, es de los primeros en mostrar la actual representación de la ciudad con el Río de la Plata sobre el margen derecho (**Fig.77**)³⁰¹. Toda una transformación que resituía a la ciudad y su posición respecto del resto del territorio, pero también de su propia situación interna, puesto que el sur de la ciudad se irá transformando en el sector mas pobre respecto del norte. Un eje norte-sur que continúan atravesando su realidad social y política. En términos urbanos actuales, con una agresiva y feroz expansión edilicia de lujo y exclusiva que se apropia del cordón norte sobre el río creando un verdadero muro de concreto que separa y divide a la ciudad del río. La ciudad ha dejado de ver el río por completo, devorándolo (como es el caso del proyecto de conquista de 19 hectáreas sobre el río para construir cocheras para Aeroparque) y tapándolo cerrando su acceso. Los sectores con mas poder adquisitivo se ubican sobre la rivera, casi en el afuera absoluto del país, una especie de exterior respecto del “interior”, sellando todo acceso al puerto y viendo la ciudad desde afuera. La ocupación del territorio por parte de los actuales proyectos de construcción de viviendas de lujo delinea una línea de frontera en la zona norte de la ciudad llegando hasta el área exclusiva de Puerto Madero. Esta línea fronteriza atraviesa la ciudad en el eje norte-sur y construye un muro que separa el río y el puerto del “interior” de la ciudad. Esta ocupación edilicia define la misma perspectiva y punto de vista que los viajeros extranjeros tenían a través de las vistas del puerto que no se internaban en las entrañas de la ciudad sino que la observaban desde afuera. La metáfora espacial y óptica de la ciudad como un espacio vacío que es visto desde el afuera se reproduce en la metáfora discursiva del “interior” del país y del “interior” de la ciudad. El río, como absoluta exterioridad se articula con las zonas de la ciudad que se constituyeron también como un afuera, político y económico, mas cercano al discurso europeizante y extranjero que local.

300Prévost, Histoire générale des voyages: ou, Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues ... pour former un système complet d'histoire et de géographie moderne, qui repr'sentera l'état actuel de toutes les nations: enrichie de cartes géographiques, vol. XX (Amsterdam: P. de Hondt, 1773), 248.

301 Uno anterior, de 1764 de Bellin (Fig. 78) ubica al río en el margen derecho pero más por comodidad de impresión y diseño de la impresión de la página.



Figura 72: Año 1772. Plano de la ciudad y Plaza de la SS Trinidad, Puerto de S. María de Buenos Ayres, situada sobre la costa del sur del Río de la Plata. 1772.

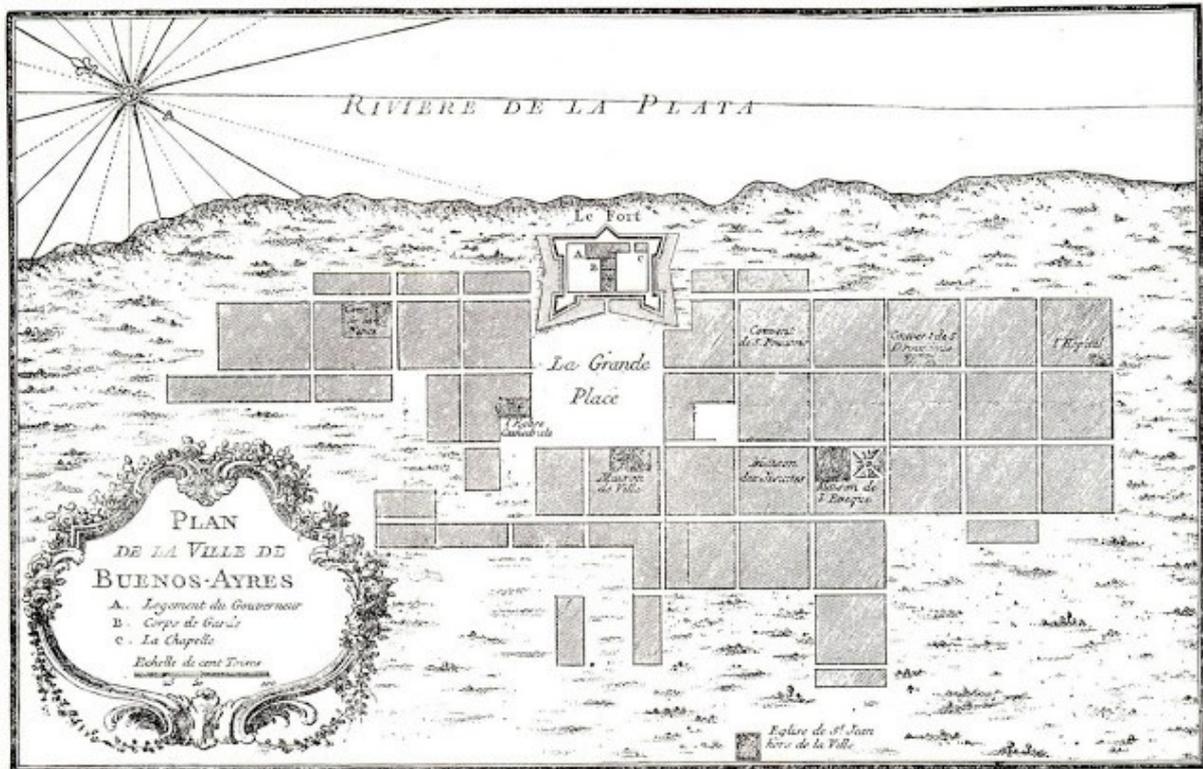


Figura 73: Histoire du Paraguay. - par Pierre François-Xavier de Charlevoix, Plan De La Ville De Buenos-Aires (1756), Sign.166105882 / Publicado en Antoine F. Prévost D'Exiles, Plan De La Ville De Buenos-Aires (1776), en Histoire générale des voyages, ou nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, tomo XX, La Haya. Sign. Hbks/L 3 1-20, Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

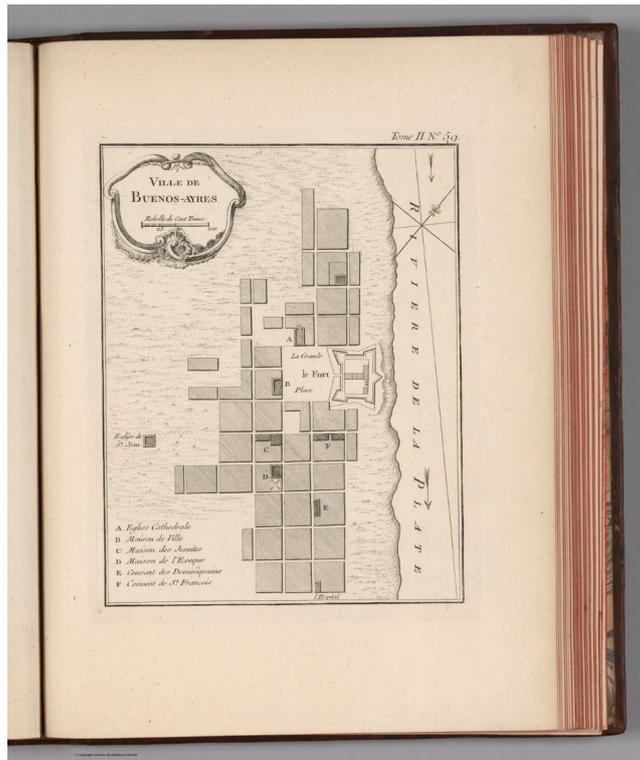


Figura 74: Año 1764. Bellin, Jacques Nicolas. Ville de Buenos Ayres (1764). Le Petit Atlas Francois, Recueil De Cartes Et Plans Des Quatre Parties Du Monde, 4 Mapp. 12 d-2#59, Bayerische Staatsbibliothek./

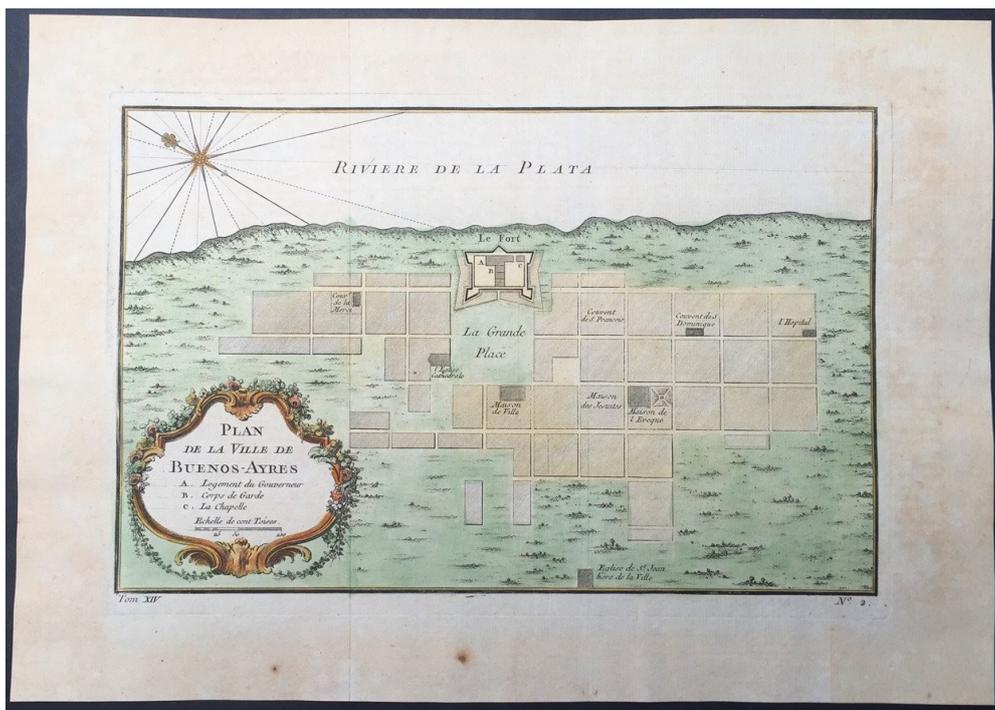
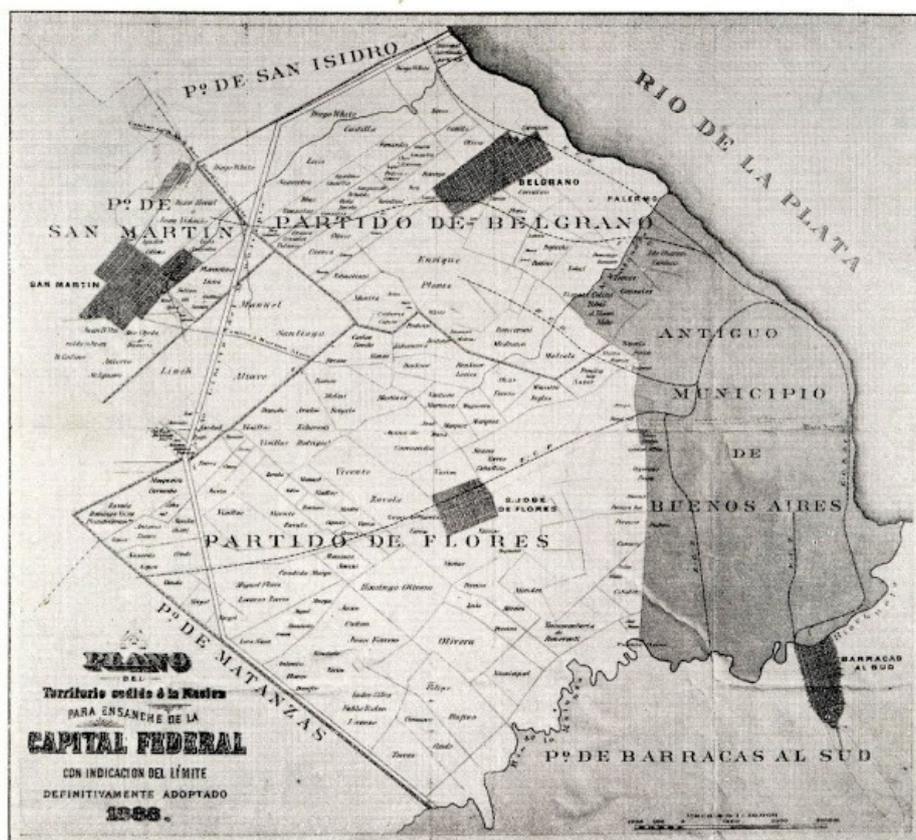


Figura 75: 1754 Coloreado a mano, Jacques Nicolas Bellin, edición francesa y holandesa que aparece en la edición de Antoine-François Prevosts 20 volume L'Histoire Generale des Voyages publicado por Pierre de Hondt en La Haya entre 1747 y 1785.



PLANO DE ENSANCHE DE LA CAPITAL FEDERAL

Figura 78: Plano del ensanche de Buenos Aires. 1888.

El modo en que las imágenes de la ciudad dieron lugar a una mirada externa desde el puerto y casi inexistente sobre la vida en la ciudad, sustenta la hipótesis sobre el impacto que la cartografía tuvo sobre el propio relato histórico local y la auto-representación de la ciudad y el territorio. La ciudad vista desde afuera por extranjeros durante doscientos años nunca dejó de considerarse como un espacio vacío y agreste, un puesto militar y estratégico que despertó un nulo interés literario y pictórico inmediato. El cambio dinástico en España transformó la política y tratamiento de las imágenes cartográficas al poner en manos de los franceses el archivo español. Estos cambios fueron acompañados por la llegada de un nuevo actor, los viajeros – en su mayoría ingleses – hacia finales del siglo XVIII. En ese momento, la mirada externa desde el puerto se introduce por la precaria situación urbana de la ciudad ofreciéndose las primeras imágenes de su vida y costumbres, entre el interés científico y el interés económico. La visión etnocéntrica que crearon estos extranjeros sobre el territorio rioplatense influyó a tal punto sobre la perspectiva local que Alberdi y Sarmiento la recogieron en las bases de sus argumentos políticos y escritos. Estos viajeros encarnaron la fascinación creciente por el descubrimiento, la observación directa y los relatos de aventuras en tierras extrañas. Como señala Cicerchia, lo que caracteriza a estos nuevos personajes, es el énfasis puesto en la indagación, la información detallada y la observación. Es por eso que se empeñan

en el detalle de geografías y clasificaciones científicas en sus crónicas, puesto que fueron la narración y la exploración las formas culturales que caracterizan toda una época³⁰².

Este proceso de expansión global impactó sobre los territorios americanos de tal forma que su propia historia fue construida a partir de los documentos europeos. En el caso de Buenos Aires, las primeras imágenes que se conocen presentan un rasgo notable, puesto que son exclusivamente mapas y vistas topográficas desde el río que construyeron una mirada externa cuyo objetivo era la recolección de información técnica y sensible para el gobierno del territorio. Tras dos siglos de presencia española, surgen las primeras imágenes sobre la vida urbana de la ciudad cuando ésta se convierte en capital del último virreinato creado por la corona española. Un dato que da cuenta de la relación entre el modo de visualizar las relaciones políticas, económicas y culturales de la ciudad con la metrópoli pero más interesante todavía, de la ciudad consigo misma. El modo en que esta forma particular de ver-verse, percibir-percibirse la ciudad impactó de tal modo en la construcción de su propio pasado e identidad que llegó a convertirse en la voz y mirada oficial sobre el territorio y su gente a lo largo del siglo XIX. La mirada extranjera exotizante, la ilusión de un territorio hostil y desértico y una población sin impulsos de progreso se encuentran no solo en los relatos de viajeros sino en la colección de mapas, planos y vistas de la ciudad. Imágenes que no son meras representaciones sino síntomas y figuraciones que operaron en la configuración de los procesos políticos que desde la Revolución de Mayo en adelante disputaron un relato histórico con diferentes valoraciones del pasado colonial. Imágenes evocadas en los textos de Alberdi, en el *Facundo* de Sarmiento y en la literatura que operó en la construcción de la nación. En el *Facundo*, Sarmiento lo señala explícitamente, puesto que Argentina es heredera de una España que no es más que “la rezagada de Europa que, echada entre el Mediterráneo y el Océano, entre la Edad media y el siglo XIX, unida a la Europa culta por un ancho istmo y separada del África bárbara por un angosto estrecho” mientras que sus hijos, los pueblos “hispanoamericanos” poseen por ese motivo una “falta supina de capacidad política e industrial que los tiene inquietos y revolviéndose sin norte fijo”³⁰³. Como señala Cicerchia³⁰⁴, estos textos articularon un discurso racional y utilitario con el arsenal retórico de un rudimentario romanticismo insistiendo en la relación primitiva entre la naturaleza y la sociedad. Pero también, retomando el carácter profundamente antihispano de los viajeros protestantes ingleses, holandeses y franceses. Los relatos de viajeros fueron clave en esa construcción tanto discursiva como visual del país. La literatura de viajes fue inseparable de las vacías imágenes cartográficas y vistas del territorio, una naturaleza hostil, unos pobladores indiferentes y un territorio inexplorado. El entorno geográfico determinaba la condición de los pueblos, esa era la conclusión resultante de los relatos que se basaban en una observación que se consideraba científica y objetiva. La desolación del desierto de *La Cautiva* adhiere también a esta mirada barbarizante, antihispana y etnocéntrica de un territorio vacío poblado de salvajes. Las imágenes de Buenos Aires comenzaron siendo imágenes de una tierra vacía: Malones, lanzas, salvajes y más tarde gauchos, poblarán las imágenes y relatos a lo largo del siglo XIX y el proceso de constitución de un estado nacional. El territorio como cartografía sin explorar, las vistas de la ciudad y los relatos de viajeros fueron los elementos que forjaron un relato etnocéntrico, racista y europeizante producido en Europa y retomado en Argentina sentando las bases de un modelo cultural que perdura hasta nuestros días. Algo que permite afirmar que el imaginario nacional fue producto de literaturas e imágenes externas que se interiorizaron.

302Cicerchia, «De diarios, mapas e inventarios. La narrativa de viaje y la construcción de la modernidad», 1.

303Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo* (Fundación Biblioteca Ayacucho, 1993), 10.

304Cicerchia, «De diarios, mapas e inventarios. La narrativa de viaje y la construcción de la modernidad», 18.

CAPÍTULO III: BUENOS AIRES EN LOS RELATOS DE VIAJEROS.

El 30 de Julio de 1599, dos barcos Holandeses arribaron al puerto de Buenos Aires. Uno de sus tripulantes, Hendrik Ottsen publicó en 1603 el derrotero de ese viaje bajo el título *Journael van de reis naar Zuid-Amerika* (1598-1601)³⁰⁵. El libro narra el viaje de los dos buques holandeses, el *De Silveren Werel* y el *De Gulden Werelt*, que comerciaban entre Guinea, la costa oeste de África y el Río de la Plata. Este libro recopilaba por primera vez un viaje holandés al sur y evidencia la importancia que tuvo para los siguientes viajes. Al parecer no solo es uno de los primeros relatos de la ciudad, sino además uno de los primeros en hacer referencia a la observación de un fenómeno astronómico. El 6 de agosto de 1599, Ottsen se refiere brevemente a un eclipse de luna. Existen referencias de unas instrucciones enviada por el Virrey del Perú a Juan de Garay para observar un eclipse desde Santa Fe, aunque fueron recibidas un año después³⁰⁶. Además de la detallada bitácora, el libro contenía 5 imágenes y una llamativa portada que fue incluida en 1617 para una edición alemana³⁰⁷. Consta de 62 páginas de texto impreso y 5 láminas que corresponden a asuntos referidos en el libro, en cuya portada se puede ver este grabado que representa aparentemente a una mujer que, armada con arco y flecha, presencia una cacería cabalgando en un extraño animal (Fig.79). Tal vez, una amazona, uno de los temas más difundidos de la Antigüedad clásica en el Nuevo Mundo, que dio nombre a uno de los ríos más caudalosos del continente. En la Relación que escribió Fray Gaspar de Carvajal cuando participó en la expedición de Gonzalo Pizarro al País de la Canela (1540-1541) y siguió a Francisco de Orellana por el curso del Amazonas, habla de la existencia de estas mujeres guerreras. Retomando los elementos clásicos las describe como mujeres blancas y altas de cabello largo, desnudas y con arco y flecha³⁰⁸. En la *Brevis & admiranda descriptio Regni Guianae* de Levinus Hulsius editado en Nuremberg en 1599 las amazonas americanas dan rienda suelta al imaginario del canibalismo, a partir de los actos antropofágicos que realizaban a sus prisioneros (Fig.80). En estas imágenes las amazonas se presentan bajo una fórmula clásica mostrando sus cuerpos desnudos y largos cabellos, como puede observarse en la portada donde se ve una acompañada de un *blemmya*³⁰⁹ (Fig.81). La fascinación por la existencia de amazonas en el Nuevo Mundo llegó hasta el Río de la Plata en los *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay* (1534-1554) de Ulrich Schmidt, quien fuera parte de la expedición de Pedro de Mendoza. Schmidt relata que la información sobre la existencia de estas mujeres le fue suministrada por el jefe de la tribu de los *jarayes* [*scherves* en el original] y las ubicó próximas al río Paraguay³¹⁰. La mujer amazona puede verse parada junto al jefe de los jarayes y a diferencia del grabado de las guerreras de la

305 De este libro se hicieron dos ediciones en holandés: una en 1603 y otra en 1617. La traducción alemana se dio a conocer en 1604 por la renombrada casa de De Bry e Hijos.

306 Cfr. Miguel de Asuna, "Historia de la Astronomía en la Argentina", Asociación Argentina de Astronomía, BOOK SERIES, Vol. 2, Gustavo E. Romero, Sergio A. Cellone, & Sofía A. Cora, eds (2009), pp. 1-20.

307 Esta edición fue adquirida en 1904 por la Biblioteca Nacional.

308 Fray Gaspar de Carvajal, *Relación que escribió Fr. Gaspar de Carvajal, fraile de la orden de Santo Domingo de Guzman, del Nuevo Descubrimiento del famoso río grande que descubrió por muy gran ventura del capitán Francisco de Orellana* (Madrid:Consejo de la Hispanidad) 1944 (Edición facsímil), p. 37.

309 Un estudio detallado sobre las diferentes clases de monstruos en la cultura medieval es el trabajo de John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought* (Nueva York:Syracuse University Press, 2000).

310 Ulrich Schmidel, *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay. 1534-1554* (Madrid: Alianza Editorial, 1986).

Guyana su cuerpo se encuentra tatuado y en una actitud cotidiana³¹¹. Levinus Hulsius hizo ediciones en latín y alemán de esta obra (Fig.82).



Figura 79: Hendrik Ottsen, portada de *Journael van de reis naar Zuid-Amerika* (1598-1601). Edición alemana de 1617, adquirida por la Biblioteca Nacional en 1904.

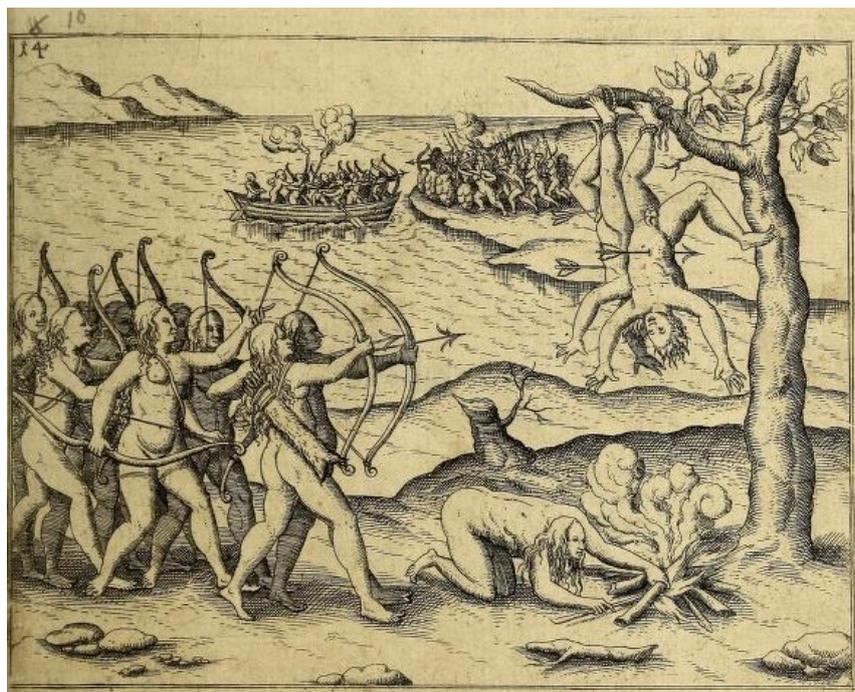


Figura80: Amazonas cocinando prisioneros. *Brevis & admiranda descriptio Regni Guiana*, Levinus Hulsius, Nuremberg, 1599. BNE, Madrid, Sala Cervantes, R/14223.

311 Alfredo Bueno Jiménez, «La representación gráfica de los monstruos y seres fabulosos en el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVIII», en *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men* (Victoria Gasteiz - Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015), 100.

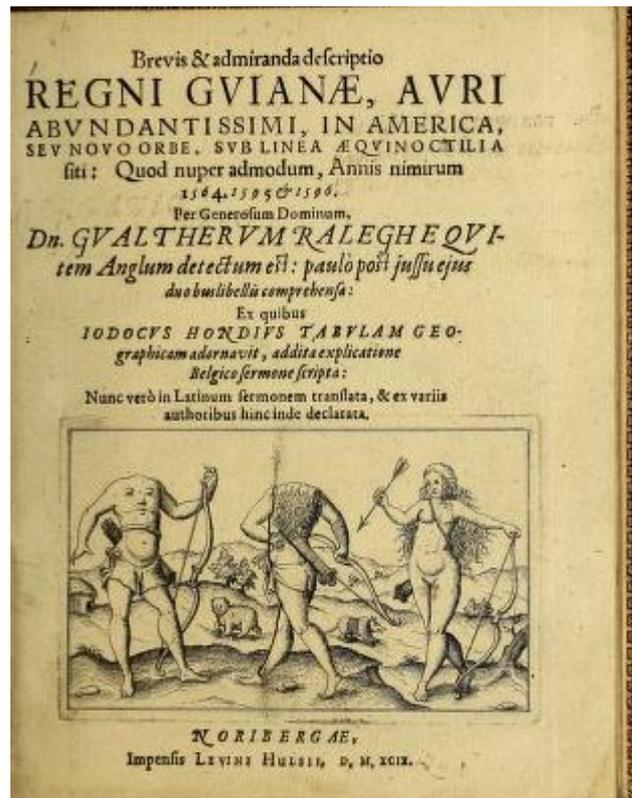


Figura 81: Brevis & admiranda descriptio Regni Guiana, Levinus Hulsius, Nuremberg, 1599. BNE, Madrid, Sala Cervantes, R/14223. Amazonas con blemmyas

El 30 de julio de 1599, Ottsen describe la llegada a Buenos Aires. “Finalmente hemos anclado en Buenos Aires”. Lo primero que destaca del lugar es que “es una tierra sin árboles” [het welk een land is zonder bomen]³¹² (o sin árboles altos). El libro articulaba así datos náuticos y cartográficos con una descripción extensa del puerto de Buenos Aires y la ciudad, fundada solo veinte años antes de la edición de este libro. Un grabado en la página 38 muestra a los habitantes del Río de la Plata (Fig.83). Similares imágenes de los habitantes americanos aparecen en la *Description de l'univers, contenant les différents systèmes du monde* de Allain Manesson-Mallet de 1683. La reapropiación de imágenes existentes para la realización de estos atlas y libros comerciales permite rastrear las fórmulas que se reiteran. Otro caso similar al anterior es el de la edición de *De Nieuwe en Onbekende Weereld* (1671) Arnoldus Montanus, traducido al inglés por John Ogilby, con 125 grabados y 16 mapas. En esta obra se reproducen varias imágenes que retoman las de De Bry y una que se reproduce más tarde en la *Description* de Manesson-Mallet (Figs. 84-85) donde se observa a indígenas idólatras alrededor de una figura con tintes satánicos. Como se puede observar, son idénticas. Esta reutilización de imágenes y de fórmulas visuales, potenciada por la incorporación de miniaturistas y dibujantes junto a cartógrafos e impresores, otorgaba a los mapas un atractivo que sin duda dejaba volar la imaginación de sus lectores y coleccionistas.

312Hendrik Ottsen, *Journael van de reis naar Zuid-Amerika door Hendrik Ottsen 1598-1601*, Martinus Nijhoff, 1918, 36.

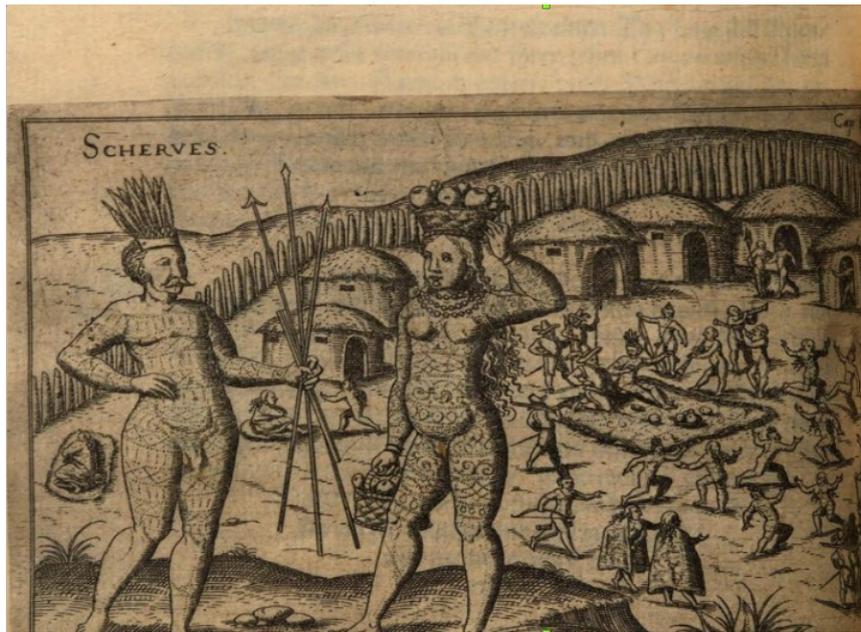


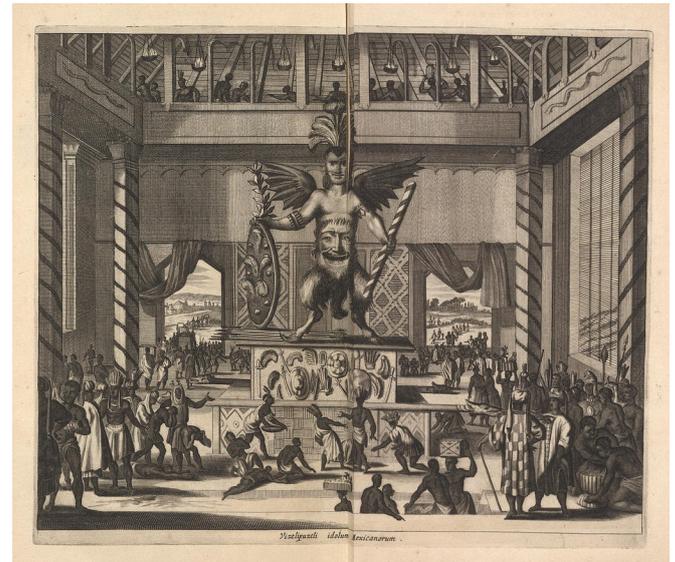
Figura 82: Grabado contenido en *Vera historia, admirandae cuiusdam navigationis*, Levinus Hulsius, edición alemana Ulrich Schmidel y Levinus Hulsius, 1534 Editio Secunda, 1602. Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Rar. 4274.



Figura 83: Habitantes del Río de la Plata [Inhabitantes fluvij Rio de la Plata], *Journael van de reis naar Zuid-Amerika*, Hendrik Ottsen (1598-1601), p. 8.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Izquierda: Figura 84: Description de l'univers, contenant les différents systèmes du monde de Allain Manesson-Mallet de 1683. Indígenas adorando sus ídolos. Derecha: Figura 85: De Nieuwe en Onbekende Weereld (1671) Arnoldus Montanus traducido al inglés por John Ogilby

El monstruo en tanto prodigio, maravilla o cosa increíble forma parte de un género de criaturas que difieren del canon de normalidad de lo humano. Refleja una oposición al orden y simboliza las fuerzas irracionales y las características de lo informe, lo caótico y lo tenebroso³¹³. El monstruo es todo aquello que altera el orden natural y rompe la armonía establecida de lo divino, generalmente a partir de la alteración de la forma humana por aumento o reducción del tamaño, añadido o ausencia de miembros o mezcla y alteraciones. Cíclopes, esciápodos, bicéfalos o tricéfalos, híbridos como los cinocéfalos, las sirenas o los centauros, son todos ejemplos del modo en que la deformidad es convertida en el prototipo de la perversión y el horror. Lo monstruoso del imaginario medieval se trasladó a los relatos y cartografías de América. En el nuevo territorio conquistado se ubicaron diversas criaturas que despertaron el interés de grabadores e impresores como Tehodore De Bry y Hulsius. Entre ellos podemos destacar al *blemya*, una criatura sin cabeza con el rostro en su pecho que en su *Libro de maravillas*, John Mandeville había descrito como “gentes de feísima y malvada naturaleza ya que ni ellos ni ellas tienen cabeza, sino la cara en medio del pecho”³¹⁴.

313Pablo Castro Hernandez, «Enciclopedias de monstruos y prodigios: Una aproximación al libro de viajes de John Mandeville como catálogo de las maravillas del mundo a fines de la Edad Media», en *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men* (Vitoria Gasteiz - Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015), 138.

314Bueno Jiménez, «La representación gráfica de los monstruos y seres fabulosos en el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVIII», 82.

Los hermanos De Bry incluyeron un mapa de Holsius en la obra *Americae Pars VII* de su serie *Grandes Viajes*. Esta serie también conocida como *América* formaba parte de *Collectiones peregrinatorum in India, Orientalem et Indian Occidentalem*. En esta obra, que se editó en latín y en alemán, aparece un blemmia con un arco junto a una mujer amazona ubicados en la región de la Guayana en un mapa editado en 1599 con el título *Nuevo mapa del maravilloso y rico país de la Guayana*. La imagen del blemmia y la amazona está tomada de la portada de *Brevis & admiranda descriptio Regni Guianae* de Levinus Hulsius³¹⁵. Otro monstruo que se asoció a los pobladores americanos fue el cinocéfalo, el hombre cabeza de perro. En la Carta Marina de Fries Lorenz publicada en Strasbourg en 1525 se observa unos indígenas-cinocéfalos en las Antillas, destrozando un cuerpo. Una imagen que establece varias similitudes con la narración de Americo Vespucci en la carta *Mundus Novus* de 1503. Vespucci contaba a Lorenzo di Pier Francesco de Médicis que

“Esta es cosa verdaderamente cierta; pues he visto al padre comerse a los hijos y a la mujer (...) Y aún estuve veintisiete días en una cierta ciudad, donde vi en las casas la carne humana salada y colgada de las vigas, como entre nosotros se usa ensartar el tocino y la carne de cerdo”³¹⁶.



Figura 86: Münster, Sebastian: *Cosmographia*, Basel, Petir, 1548. Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek -- 2 Gs 580, página 957. Ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich.

El canibalismo representa en un primer momento, la expresión del salvajismo americano pero con el paso del tiempo, el carácter de los conquistadores españoles. En la *Cosmographia* (1548) de Sebastián Münster, una xilografía muestra a un hombre y a una mujer cortando un cuerpo humano (Fig.86). La imagen es utilizada en el capítulo dedicado para África y en el

315 Se editó en la colección *Travesías y Viajes* con el título original de *Sammlung von 26 Schiffahrten in Verschiedne Fremde Länder* y traducido al castellano como *Colección de 26 travesías a diferentes países extranjeros*. Se compone de 26 partes publicadas a lo largo de sesenta y dos años y fueron impresos en Nuremberg, Francfort del Meno y Hannover, entre 1568 y 1660. Toda la colección se encuentra digitalizada en la John Carter Brown Library donde hemos consultado los ejemplares para este trabajo.

316 Américo Vespucci, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos* (Madrid: Akal, 1985), p. 62.

capítulo sobre América³¹⁷. La crónica de 1511 de Peter Martyr d'Anghiera se refiere a las Antillas como la “Isla de los caníbales”. Este nombre aparece en mapas como el de Joan Blaeu de 1662 (Fig.87). Las descripciones de la carta de Americo Vespucci publicada en Augsburgo en 1505 es retomada en un mapa portugués de 1506 de un hombre siendo cocido a las brasas en Brasil y deriva de una descripción de Vespucci (Fig.88). Anterior a la *Carta Marina* de Franz Lorenz Straouburg de 1525 es la escena antropofágica de una hoja suelta de 1504 en la ciudad de Nuremberg (Fig.89) que muestra a los indígenas tupinambas de Brasil en una carnicería humana de cuerpos y miembros regados por todas partes.

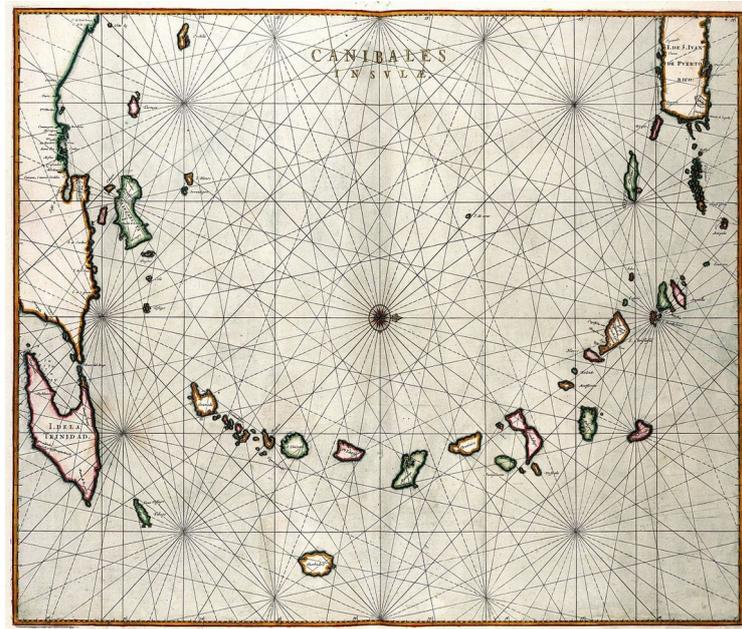


Figura 87: “Isla de los caníbales”, mapa de Joan Blaeu de 1662



Figura 88: Mapa de Kunstmann II, ca. 1505, Bayerische Staatsbibliothek, Múnich (Cod. Icon. 133).

317 Sebastian de Münster, *Cosmographia, Beschreibu[n]g aller Lender Durch Sebastianum Munsterum, in wölcher begriffen Aller völcker, Herrschafften, Stetten, ... härko[m]men: Sitten, gebreüch ... fürnemlich Teütscher nation ... Alles mit figuren vnd schönen landt taflen erklet, vn[d] für augen gestellt* MDZ-Reader | Band | *Cosmographia* / Münster, Sebastian (Basel: Petri, 1548), Consultamos el ejemplar de la Bayerische Staatsbibliothek, Munich, https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11197074_00005.html. Acceso: 07/07/2019.



Figura 89: La primera representación conocida del canibalismo en el Nuevo Mundo. Grabado de Johann Froschauer para una edición del *Mundus Novus* de Amerigo Vespucci, publicado en Augsburg en 1505. *Mundus Novus* es el relato de Vespucci de su tercer viaje (1501-02) al Nuevo Mundo, específicamente a la costa este de Brasil.

En los mapas fueron recurrentes estos personajes monstruosos reforzando la imagen de un continente terrorífico poblado por una antinatural flora y fauna, así como temibles habitantes. El mapa de 1522 *Typus Cosmographicus Universalis* atribuido a Sebastián de Münster con diseño de Hans Holbein presenta la alegoría de los cuatro continentes en cada esquina del mapa. La esquina que corresponde a América del Sur muestra una escena de canibalismo (Fig.90). Misma fórmula se repite en el mapa de Diego Gutiérrez, un cosmógrafo de la Casa de Contratación cuyo mapa fue grabado y editado en Amsterdam en 1562 por el impresor Hieronymus Cock (Fig.91) y exhibía a un hombre trozando un cuerpo sobre una mesa y un grupo de cocineros al lado con una olla así como una pareja asando a un hombre. Similar fórmula se observa en la *Carta de América* de Frederick de Witt en la que un indígena de Brasil asa a las brasas a una mujer (Fig.92). América se convierte en una alegoría del canibalismo y el salvajismo³¹⁸. Schmidt mismo se sirvió del modelo de Vespucci. Fueron los mapas, grabados y los relatos los que difundieron, copiando una y otra vez, esta fórmula en los impresos y atlas que circulaban. La *Iconología* (1613) de Cesare Ripa representaba a América como una mujer con “volto terribile”, con un arco en la mano izquierda, en la derecha una flecha y “sotto un piede una testa umana” atravesada por un flecha, evidentemente disparada por ella (Fig.93). Una imagen similar se ve en el mapa de Josua van den Ende de 1604, con América portando un arco y flecha con una escena de canibalismo de fondo (Fig.94). Junto a las imágenes españolas relativas al debate acerca de la naturaleza del indígena, coexistieron estas otras representaciones que venían de la Antigüedad y la Edad

318 James Walker, «From Alterity to Allegory: Depictions of Cannibalism on Early European Maps of the New World», *The Occasional Papers*, 2015, 18.

Media con un universo de amazonas, sirenas, monstruos marinos, hombres sin cabeza así como extraños animales y gigantes. Vinculado con esto, el indio como hombre desnudo sin religión ni orden social se entregaba al canibalismo al igual que las mujeres amazonas. Descripciones como la de Schmidt muestran cuan arraigada estaba la idea del caníbal en Europa y cuan redituable era para la industria editorial³¹⁹. Pero también el modo en que operaban antiguas fórmulas visuales en la transmisión de ideas y saberes sobre el continente americano. Las mal llamadas decoraciones de los mapas del siglo XVII fueron potentes medios de difusión de saberes y prácticas que condicionaron la imagen de América.



Figura 90:Detalle de la ilustración realizada por Hans Holbein el Joven en el mapa de Sebastian Münster del Novus Orbis de Johann Huttich y Simon Grynaeus (Basilea, 1532).



Figura 91: Diego Gutiérrez, un cosmógrafo de la Casa de Contratación cuyo mapa fue grabado y editado en Amsterdam en 1562 por el impresor Hieronymus Cock

319Schmidt, *La monarquía universal española y América*, 321.



Figura 92. Frederick de Witt, Carta de América (Detalle), Amsterdam, primera mitad del s.XVIII, Museo Palazzo Poggi, Bologna. Foto: Elaboración propia.



Izquierda: Figura 93: Cesare Ripa, Iconologia. "América", 1613, página. 68. Portland State University. Derecha: Figura 94: Mapamundi de Plancius, 1592, Nova et exacta terrarum orbis tabula geographica et hydrographica, grabado por Josua Vavand Ende (1604). Destombes, Marcel Paul Xavier, 1905-1983.; Plancius, Petrus, 1552-1622.; Ende, Josua van den.; S.I. Société de Géographie de Hanoi, La, 1944. Ejemplar: Universidad de Amsterdam.

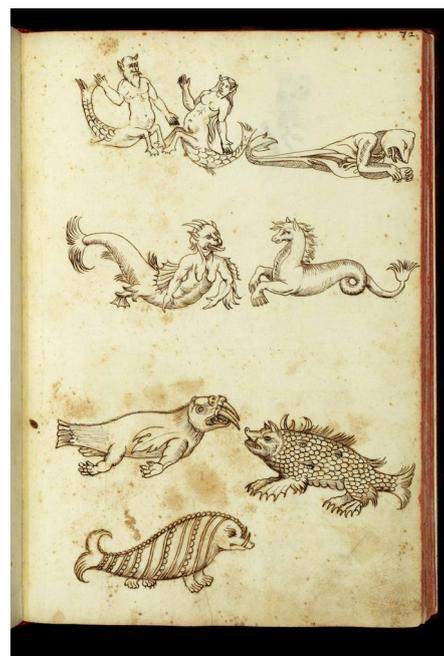
Estas imágenes no fueron incorporadas en los mapas como decoraciones. En el siglo XVI, ciencia y conocimiento del mundo se convirtieron en los dos elementos característicos de la expansión atlántica de las potencias europeas. La obra de Ulisse Aldrovandi es un ejemplo de la fusión de este impulso descriptor y clasificador de las obras dedicadas a la recolección de especímenes y la valoración de las imágenes como método para el estudio de la naturaleza. Como señala Angela Fischel, los escritos de Aldrovandi defienden el empleo de las imágenes y le otorgan un rol destacado a la percepción visual y la experiencia sensorial en conexión con su llamado a la transformación de la historia natural en una ciencia fundada en los datos empíricos³²⁰. La experiencia táctil y visual era para Aldrovandi la base de cualquier estudio de la naturaleza y su comprensión. Esta concepción se encuentra en la base de su fabulosa colección en Bologna, puesto que el objeto de estudio no podía reducirse a su mera descripción *in situ* sino que debía encontrarse mediado por una mediación técnica que permitiera compartir, generalizar y comunicar los conocimientos científicos. Esa mediación eran las publicaciones, dibujos, estudios y el propio museo que creó. Para Aldrovandi el arte era una imagen, es decir, una huella de la naturaleza que se encontraba simbióticamente unido a esta. Esta concepción de la relación entre el arte y la ciencia implicaba la asunción de que el arte era más que una simple representación de la naturaleza, era un instrumento para la animación del mundo. Muchas de las imágenes de Aldrovandi no fueron creadas a partir de modelos concretos. La mayoría de los diseños que encontramos en la colección de la Universidad de Bologna fueron comisionados y muchos fueron tomados de obras previas. Es el caso de dos monstruos marinos del folio 6 de la colección de dibujos que muestra dos figuras tomadas del trabajo *Des monstres et prodigies* de Ambroise Paré publicado en 1573 (Fig.95), quien por su parte había copiado de otra fuente más importante, *De piscium et aquatiliu animatium natura* (1558) de Conrad Gessner. De la imagen original de Gessner a la de Aldrovandi, son varios los elementos que se omiten (Fig.96). Estas imágenes muestran de qué modo convivían las nuevas formas y métodos considerados científicos junto con las antiguas fórmulas pictóricas tradicionales. En el caso de los mapas esto debe contemplarse ya que los dibujos y diseños no pueden considerarse como meros instrumentos de recolección de aquello que era inmediatamente observable. Como señala Fischel es más acertado hablar de traducciones antes que de copias entre estas imágenes aparecidas en diferentes medios. La intensa reflexión acerca de la imagen durante el siglo XVII, puso en evidencia una serie de nuevos criterios ligados al su rol central en el conocimiento del mundo. Esto supone que la concepción del medio artístico como necesaria y básica para esa empresa fue objeto también de una reflexión crítica sobre sus posibilidades. Aldrovandi desarrolló una serie de criterios orientados a distinguir entre lo que podríamos llamar documentación y representación artística. Surgen así ideas relativas a la distorsión, el error o la no adecuación de las imágenes al mundo que se intentaba hacer visible. El objetivo de estas imágenes no era describir sino actuar como la manifestación visual del conocimiento científico. En el universo de la cultura visual del siglo XVII, la reapropiación de fuentes fue indispensable para la historia natural moderna, aunque esta práctica pueda resultar incompatible con los ideales científicos contemporáneos. La imagen se convirtió en una técnica de conocimiento y los mapas fueron parte fundamental de esa concepción. Estas imágenes y sus diferentes medios fueron mucho más que objetos para el estudio, puesto que proveyeron un medio para el intercambio y comunicación entre estudiosos y naturalistas, permitiéndoles trasponer sus percepciones individuales en la esfera de la crítica y la comparación y sentando las bases de lo que puede ser llamado un sentido visual común³²¹. Las tradiciones pictóricas dieron forma al modo en

320 Angela Fischel, «Drawing and the Contemplation of Nature. Natural History around 1600: The Case of Aldrovandi's Images», en *The Technical Images. A History of Styles in Scientific Imagery* (University of Chicago Press, 2015), 174.

321Fischel, 179.

que el mundo fue concebido, comprendido y visualizado, no solamente dentro de la historia natural, sino en la esfera pública de la cultura visual del momento.

La circulación de imágenes provenientes de fuentes diversas junto al desarrollo de una nueva forma de visualizar el conocimiento, se vio reflejada en la producción y circulación de mapas. Tratados, colecciones, dibujos y grabados fueron la fuente primaria para su elaboración, entendidos como verdaderos medios de comunicación e información antes que simples decoraciones. Los grabados de Theodore de Bry, publicados en el libro de Ulrich Schmidt en 1567, incluyen las primeras imágenes sobre Buenos Aires. De Bry nunca visitó América, sino que se basó en los relatos de viajeros. La imagen que pertenece a la edición de 1706 que se conserva en la biblioteca del Museo Etnográfico Ambrosetti, retoma la idea de Ortelius de la geografía como ojo de la historia. Los personajes corren el velo-telón que deja ver el mapa del mar del norte (Fig.97). Esta edición contiene un mapa de América del Sur que incluye una serie de imágenes de violencia entre conquistadores y conquistados (Fig.98). En el margen izquierdo se observa la cartela con información en medio de una escena entre españoles y nativos. Los indígenas semidesnudos con tocados plumarios están atados, uno de rodillas en el suelo frente a la orden del soldado con lanza (Fig.99.). De fondo, los soldados españoles masacran a un grupo de indígenas que solo cuentan con lanzas mientras los españoles lo hacen con armas de fuego. La superioridad numérica es notable, mientras que la geografía imaginaria del Río de la Plata presenta palmeras y elevaciones del terreno. Una imagen opuesta, que manifiesta de modo absoluto la diferencia entre los mapas españoles y los mapas holandeses, la encontramos en la *Carta de América* de Frederick de Witt, donde los holandeses se presentan dialogando con unos indígenas que no muestran rasgo alguno de violencia o temor (Fig.100).



Izquierda: Figura 95. Ambroise Paré, par de nereidas. *Des Monstres et prodigies* (1573). Fig.40. Derecha: Figura 96 Ulisse Aldrovandi. Monstruo marino. Colección de dibujos, Tabla de animales 006-2, Segunda mitad del siglo XVII, c.72. 47X35cm. Archivo de la Biblioteca de la Universidad de Bologna.



Figura 97: Portada del Viaje al Río de la Plata editada por Ulrich Schmidt. La imagen pertenece a la edición de 1706 que se conserva en la biblioteca del Museo Etnográfico Ambrosetti. La imagen principal retoma la idea de Ortelio de la geografía como ojo de la historia. Los personajes corren el velo-telón que deja ver el mapa del mar del norte. Foto: elaboración propia.



Figura 98: Edición de Viaje al Río de la Plata de Ulrich Schmidt de 1706 conservada en el Museo Etnográfico Ambrosetti. Atlas y texto se combinan en estos artefactos visuales llamados Atlas. Foto: elaboración propia.



Figura 99: Detalle del margen izquierdo del mapa de Schmidt. Se observa la cartela con información en medio de una escena entre españoles y nativos. Los indígenas semidesnudos con tocados plumarios están atados, uno de rodillas en el suelo frente a la orden del soldado con lanza. De fondo, los soldados españoles masacran a un grupo de indígenas que solo cuentan con lanzas mientras los españoles lo hacen con armas de fuego. La superioridad numérica es notable mientras que la geografía imaginario del Río de la Plata presenta palmeras y montículos. Colección del Palazzo Poggi, Universidad de Bologna. Foto: elaboración propia.



Figura 100: Frederick de Witt, Carta de América (detalle), Primera mitad del siglo XVIII, 135,3x148 cm, Museo Palazzo Poggi, Bologna. Foto: elaboración propia.

En estas imágenes es el español quien aparece retratado de modo violento y brutal, puesto que en lugar de afianzar el derecho del conquistador sobre un Otro abyecto, denuncian esa violencia como ya Fray Bartolomé de las Casas lo había hecho en sus escritos. Si bien el lector europeo podía encontrar familiares los relatos de estas barbaridades, se incorporaban elementos que no podían dejarlos impertérritos ante estas atrocidades. En la descripción que hace De las Casas sobre la crueldad española arrojando perros para destrozar a indígenas,

relata como “El español le arrebató el niño, destazó y arrojó sus pedazos a sus perros hambrientos”. Estos relatos muestran el esfuerzo por establecer paralelos entre las colonias y Europa sobre el proceder español, es decir, el peligro al que los protestantes estaban expuestos frente al avance de la monarquía católica (Fig.101). En un grabado de Hans Collaert de 1576, “Spanish Fury”, vemos la misma fórmula que en el de De Bry (Fig.103) pero en lugar de los indígenas son los protestantes quienes sufren el martirio y violencia española (Fig.102).



Figura 101: Ulrich Schmidt. Viaje al Río de la Plata. Edición de 1706. Soldados españoles queman vivos a unos indígenas. Foto: elaboración propia.



Figura 102: Hans Collaert, Spanish Fury. La destrucción de Amberes en 1576.



Figura 103: De Bry, Brevisima Las Casas edición 1614

Una publicación inglesa de 1656 basada en el relato de un testigo narra bajo el elocuente título de *Las lágrimas de los indios*, la historia de las masacres y atrocidades españolas (Fig.104). La crueldad extrema de los actos de los españoles se completaba con el canibalismo:

Ja die Spannier haben gar frisch bänck auffgerichtet darinnen sie täglich Menschenfleisch feil hatten/ und meldet der Scribent des manchen vor seinen Augens sein Weib und Kinder geschlachtet gesotten un gebraten worden³²².

[Sí, los españoles han puesto unos bancos muy frescos en los que diariamente venden carne humana, y cuanta el escribiente que más de uno, frente a sus propios ojos, le han matado a su mujer y sus hijos y los han hervido y asado] (Fig.105)

Un grabado de Buenos Aires de De Bry retoma los relatos sobre la dura vida en la ciudad y las hambrunas prolongadas que acabaron por dejarla vacía y desolada hasta su segunda fundación. Un ejemplo de esos crudos relatos es el de los españoles colgados por robar un caballo

³²²Christian Liebfriedt, «An gantz Teutschlandt, von Dess Spanniers Tyranny, welche er ohn unterscheidt der Religion auch an den aller Unschuldigsten erübt», 1620, 4986.

Ni bien se los había ajusticiado, y se hizo la noche y cada uno se fue a su casa, algunos otros españoles cortaron los muslos y otros pedazos del cuerpo de los ahorcados, se los llevaron a sus casas y allí los comieron. También ocurrió entonces que un español comió a su propio hermano que había muerto. Esto ha sucedido en el año de 1535, en el día de Corpus Christi, en la referida ciudad de Buenos Aires³²³. (Fig.106)

Estas publicaciones de relatos antiespañoles e imágenes que se hacían eco de la crueldad extremas no podían dejar indiferentes a los lectores pero tampoco pueden dejar inadvertido – señala Schmidt – el mensaje que contenían. A donde llegara el español se sembraría esclavitud, violencia y muerte. Otro libelo como el de Liebfriedt, *Spanisch Mucken Pulver* [Polvo matamoscas españolas] tomaba el mismo tono

es ist ja menniglich gnugsam bekandt und ligt öffentlich am Tag / wie Ummenschliche/ unerhörte/ über Barbarische grausame/ und schreckliche Tyranney Mord und Blutvergiessen/ der Spannier bisschero in all seinen Königreichen, Länden und Provincnten, Nichts wenigens auch in den newen Indien / dssgleichen an vielen örten des Römischen Reichs verübt³²⁴.

[es ya suficientemente sabido de muchas maneras y está a la luz del día cuán inhumana e inaudita, bárbara, cruel y horrenda tiranía, muerte, derramamiento de sangre ha hecho el español hasta ahora en todos sus reinos, tierras y provincias, no menos en las nuevas Indias que en muchos lugares del Sacro Imperio Romano].

La difusión de estas imágenes se hizo a partir del crecimiento del circuito editorial que comercializaba mapas y estampas. El éxito editorial de estos relatos no puede separarse del proceso de construcción de la leyenda negra española que cobra especial relevancia a partir de la Guerra de los Treinta Años. Relato que puso especial atención en la narración de las aberraciones españolas en América. Lo interesante del grabado de De Bry es el desplazamiento que se produce entre la imagen de los caníbales americanos por la de los salvajes españoles. Lo que nos lleva reflexionar sobre el modo en que opera la supervivencia de ciertas fórmulas visuales conocidas por los europeos en las imágenes que se produjeron sobre Buenos Aires. Las imágenes de mapas y relatos de viajeros recurrían a fórmulas pictóricas de fuentes diversas, tal como hemos visto para el caso de las que se encuentran en la colección de Aldrovandi en Bologna. Estas fórmulas poseen la capacidad de sobrevivir al paso del tiempo y conservar y transmitir contenidos, formas y emociones. Las *Pathosformeln* eran para Warburg “reacción corpórea, momentáneamente intensificada, de un alma sacudida hacia el *ethos* entendido como un elemento fundador, inclinado a operar un control de las emociones como una fórmula”³²⁵. Estas formas, como sedimento inserto en imágenes europeas aplicadas a un nuevo territorio, distantes en el tiempo, presentan formas con raíces en común, es a lo que Warburg denominó *Nachleben der Antike*.

323 Ulrich Schmídel de Straubing, *Viaje al río de la Plata* (Barcelona: Linkgua digital, 2018), 101. También Ruy Díaz de Guzmán relta el mismo suceso: “*En este tiempo padecían en Buenos Aires cruel hambre, porque faltándoles totalmente la ración, comían sapos, culebras y las carnes podridas que hallaban en los campos, de tal manera, que los excrementos de unos comían los otros, viniendo a tanto extremo de hambre como en tiempo que Tito y Vespasiano tuvieron cercada a Jerusalén: comieron carne humana. Así le sucedió a esta mísera gente, porque los vivos se sustentaban con la carne de los que morían, y aún de los ahorcados por justicia, sin dejarle más de los huesos, y tal vez hubo hermano que sacó la asadura y entrañas a otro que estaba muerto para sustentarse con ella.*” Ruy Díaz de Guzmán, Argentina, Historia 16. Madrid 1986. p. 122.

324«Spanisch Mucken-Pulver: Wessen man sich gegen dem König in Spanien und seinen Catholischen Adhaerenten versehen solle» (Erscheinungsort nicht ermittelbar, 1620), 30, 4994.

325Bredenkamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, 243.

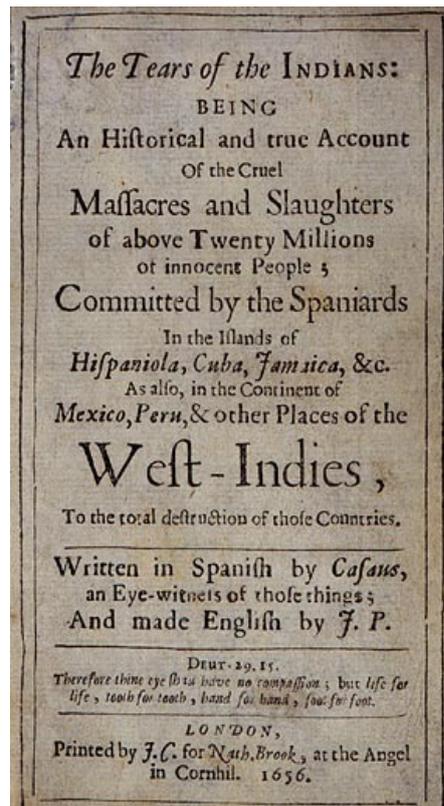


Figura 104: Las lágrimas de los indios. Publicación acerca de las masacres españolas en América. Escrita por “un testigo”, publicada en 1656 en Londres.

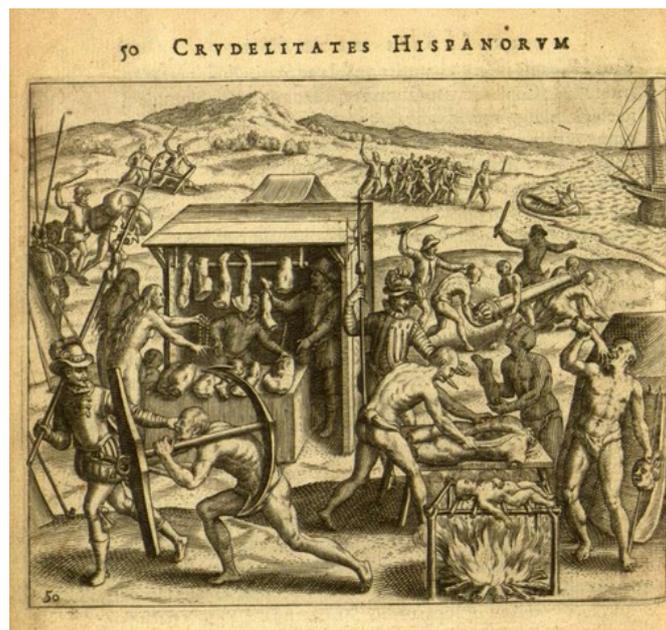


Figura 105: Fray Bartolomé de Las Casas. De Bry, Narratio regionum indiarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima, 1614. Oppenheimii: Sumptibus Johan-Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri.

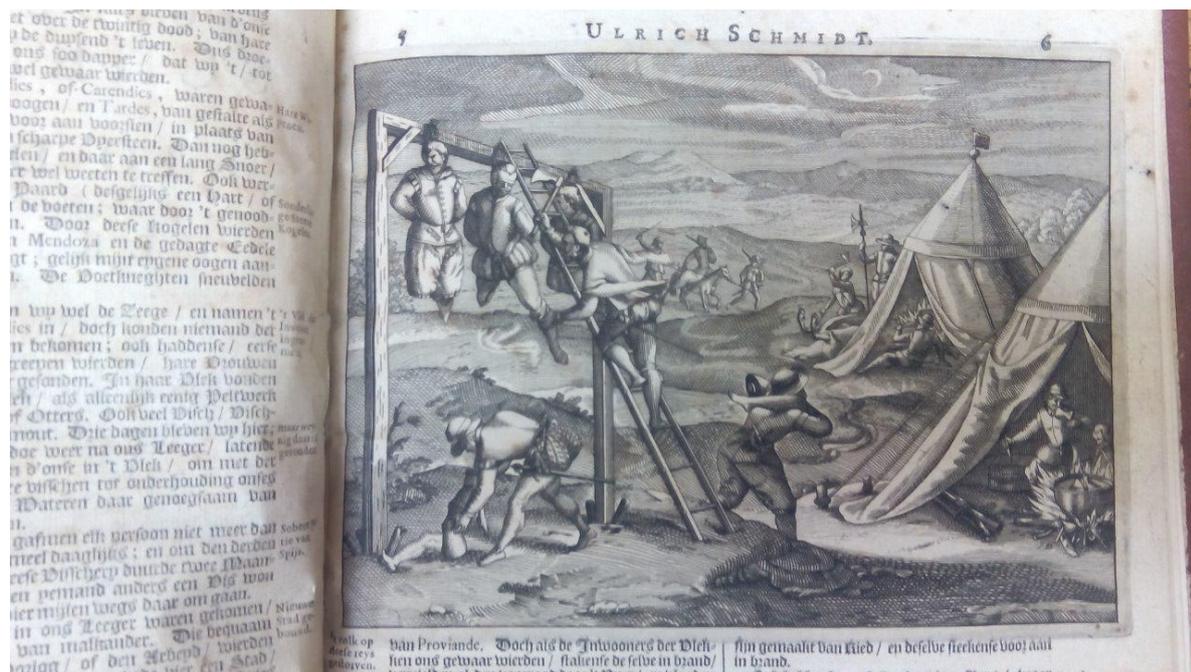


Figura 106: Ulrich Schmidt de Straubing, *Viaje al río de la Plata*. Ruy Díaz de Guzmán relata el mismo suceso: “En este tiempo padecían en Buenos Aires cruel hambre, porque faltándoles totalmente la ración, comían sapos, culebras y las carnes podridas que hallaban en los campos, de tal manera, que los excrementos de unos comían los otros, viniendo a tanto extremo de hambre como en tiempo que Tito y Vespasiano tuvieron cercada a Jerusalén: comieron carne humana. Así le sucedió a esta mísera gente, porque los vivos se sustentaban con la carne de los que morían, y aún de los ahorcados por justicia, sin dejarle más de los huesos, y tal vez hubo hermano que sacó la asadura y entrañas a otro que estaba muerto para sustentarse con ella.” Ruy Díaz de Guzmán, Argentina, *Historia* 16. Madrid 1986. p. 122. Foto: elaboración propia.

Estas fórmulas poseen una “función memorativa” basada en su condición anacrónica, que establece las bases para combinaciones siempre nuevas donde tanto el *pathos* como la norma, pueden emerger en forma distorsionada. Son esquemas mentales que se trasladan formalmente quedando impresos en la memoria colectiva. A través de estos esquemas, formas del pasado retornan en medios de la imagen diferentes y posteriores de manera inesperada. La supervivencia de las formas, que supone además un contenido simbólico diferente sería, siguiendo a Warburg, un síntoma de la sociedad que ha producido estas imágenes, siendo en última instancia formaciones portadoras de memoria³²⁶. Las fórmulas no se estabilizan sino que se reactualizan y es la fuerza que permite a la imagen saltar de un estado de latencia a uno de eficacia en el ámbito de la percepción, el pensamiento o el comportamiento. Las fórmulas de la emoción implican la idea de una vida póstuma de las imágenes pero no solo de las formas sino de la eficacia, de su capacidad para suscitar una creencia. El desplazamiento que realiza De Bry desde la imagen de los caníbales americanos hacia los españoles como figuras monstruosas adquiere su potencia significativa en esa operación de atribución y sustitución. Los grabados de De Bry apelaron a una serie de fórmulas que deben comprenderse dentro de un proceso de supervivencia que supone la relación entre muy diversos medios de la imagen y que aportaron a la construcción de la leyenda negra y el anti-hispanismo. Los ingleses también estaban interesados en fomentar la leyenda negra puesto que su objetivo era la conquista de las rutas comerciales atlánticas. Corsarios y expedicionarios se lanzaron a la conquista sin dejar de prestar especial atención a la publicación de estas hazañas en libros de

326 Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada, 2009), 276.

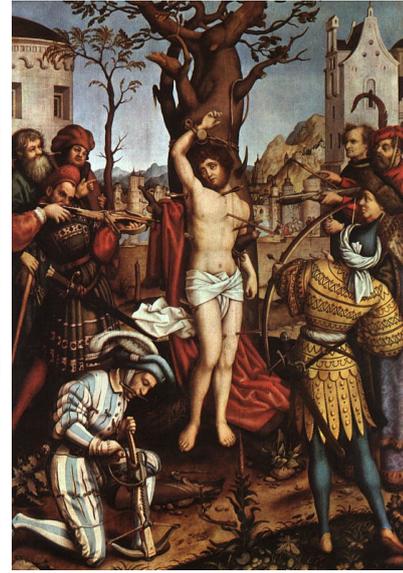
viajes. De primera mano en algunos casos y tomando relatos de viajeros en otros, las ediciones se convirtieron en verdaderos éxitos editoriales. Desde costosos Atlas hasta versiones más accesibles. La leyenda negra impulsó la defensa de los intereses comerciales de los países rivales y se hizo eco de los escritos de Bartolomé de las Casas, un autor conocido en lengua alemana. Entre 1600 y 1640 su obra tuvo 15 reimpressiones en los Países Bajos aunque la edición que mayor éxito alcanzó fue la del calvinista Theodore De Bry en su imprenta de Francfort, donde publicó en 1597 la segunda edición alemana de la Relación bajo el título *El Nuevo Mundo. Exposición verdadera de la tiranía cruel, horrenda e inhumana de los españoles*. A esta edición De Bry le agregó 17 grabados que dieron la vuelta a toda Europa alcanzando gran popularidad³²⁷. De Bry era editor además de un ferviente calvinista, conocido por obras como *América sive collectiones peregrinationum in Indiam Occidentalem*, un volumen de enormes dimensiones conocido como *Grandes Viajes*, comenzado en 1590 hasta 1634. Citando pasajes de Fray Bartolomé de Las Casas y de la *Historia del mundo nuovo* (1542) de Girolamo Benzoni y de viajeros protestantes como Laudonière, Le Moyne y Schmidel conocidos por sus posturas abiertamente anti españolas, el amplio volumen ofrecía a los lectores europeos una imagen de América³²⁸. El italiano Benzoni publicó un informe sobre los excesos españoles que se convirtió en un best seller con cuatro ediciones italianas, quince latinas, doce alemanas y francesas, ocho holandesas y dos inglesas. En estas ediciones las fórmulas que se repiten son reconocibles puesto que se identifican protestantes e indígenas como mártires y los españoles como caníbales y bárbaros. Los grabados de De Bry editados en *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima* de 1614 de Fray Bartolomé de Las Casas editada por De Bry es un claro ejemplo de la construcción de un imaginario americano basado en la tragedia protestante a partir de imágenes de masacres y martirios como los de San Lorenzo (Fig.107,108), San Sebastián (Fig.109,110) y San Bartolomé (Fig.111,112). Otra fórmula recurrente es la de los martirios y la iconografía del juicio final que se plantea dentro de la violenta brutalidad española hacia los indígenas (Fig.115,185).



Izquierda: Figura 107: Fray Bartolomé de Las Casas. De Bry, *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, 1614. Oppenheimii: Sumptibus Johan-Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri. Derecha: Figura 108: Martirio de San Lorenzo, Valentin de Boulogne, 1622, Museo del Prado.

³²⁷Peer Schmidt, *La monarquía universal española y América: La imagen del imperio español en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)* (Fondo de Cultura Económica, s.f.), 303.

³²⁸Sobre la familia de impresores De Bry y sus trabajos en Francfort, se puede consultar el trabajo de Anna Greve, *Die Konstruktion Amerikas: Bilderpolitik in den «Grands Voyages» aus der Werkstatt de Bry* (Böhlau Verlag Köln Weimar, 2004).



Izquierda: Figura 109: Fray Bartolomé de Las Casas. De Bry, *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, 1614. Oppenheimii: Sumptibus Johan-Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri, p. 123. Derecha: Figura 110: Hans Holbein, *El Martirio de San Sebastián*, h. 1516, Alte Pinakothek, Múnich.



Izquierda: Figura 111: Fray Bartolomé de Las Casas. De Bry, *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, 1614. Oppenheimii: Sumptibus Johan-Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri. Derecha: Figura 112: Estampa autor anónimo, plancha invertida de la version de *Martirio de san Bartolomé* grabada por José de Ribera en 1624. Museo del Prado.

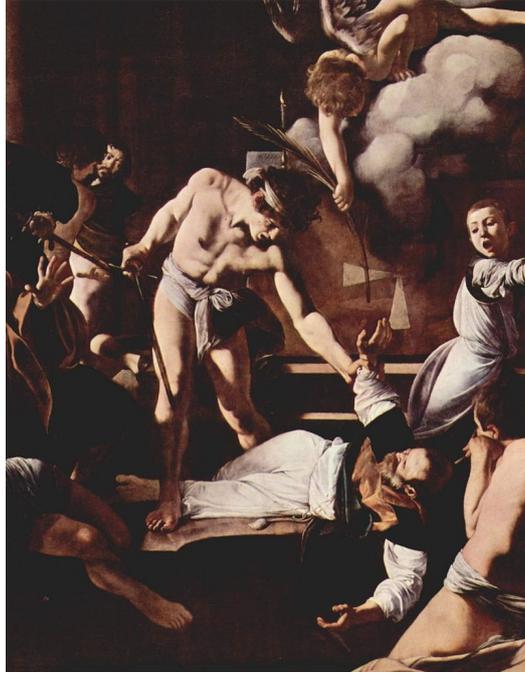
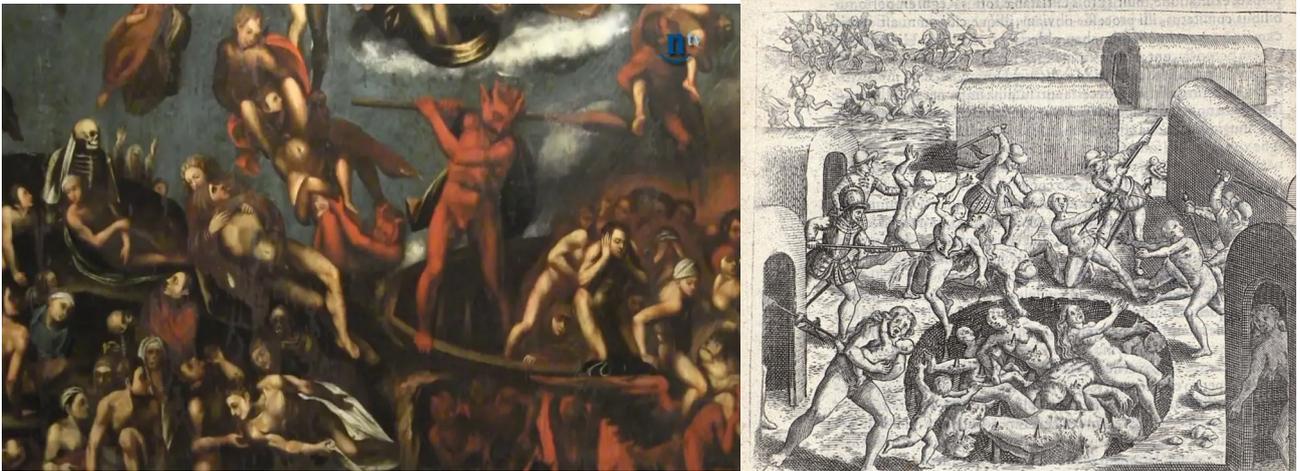


Figura 113: Caravaggio, *El martirio de San Mateo*. 1600-1601. Capilla Contarelli de la Iglesia de San Luigi dei Francesi, Roma.



Izquierda: Figura 114: Luis de Mongastón, *Juicio Final* (Detalle). 1638. Catedral de León, España. Derecha: Figura 115: Fray Bartolomé de Las Casas. De Bry, *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, 1614. Oppenheimii: Sumptibus Johan-Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri.

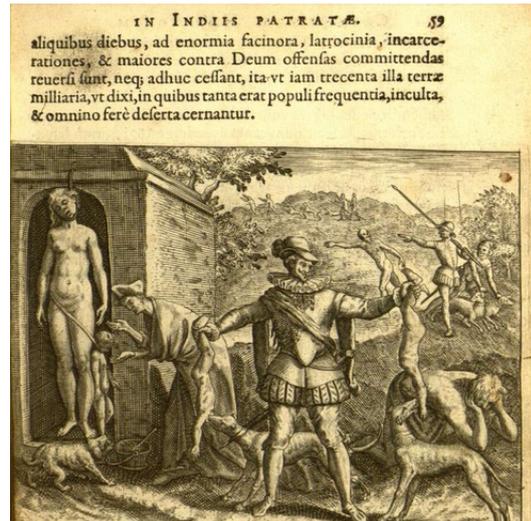
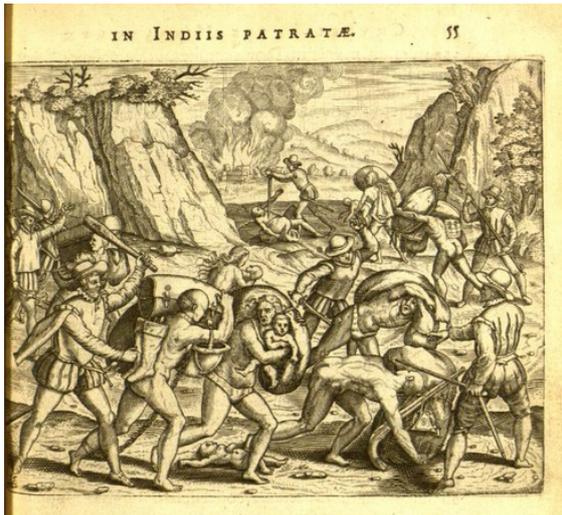
Las imágenes sobre masacres españolas de protestantes son abundantes en las fórmulas que podemos encontrar en estos libros sobre América y la conquista española. La masacre y la crueldad operan como los rasgos salientes de una barbarie perpetrada sin atisbo de piedad alguna. Las masacres de Sens (1562) (Fig.116), Saint-Barthélemy (1572) (Fig.117) o Saint Valéri sur Somme (1592) (Fig.118) proponen explícitas conexiones con las imágenes de la *Narratio regionum* en los detalles de la crueldad extrema hacia los indígenas (Fig.119,120, (Fig.121).



Izquierda: Figura 116: *Massacre de Sens, avril 1562* - Tortorel et Perrissin. Perrissin, Jean-Jacques (1536-1617) Paris, Bibliothèque nationale de France, Cabinet des Estampes, RESERVE FOL-QB-201 (5). Derecha: Figura 117: François Dubois. *Le massacre de la Saint-Barthélemy (1572)*. Museo cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.



Izquierda: Figura 118: Frans Hogenberg. *Massacre à Saint Valéri sur Somme*. Gravado. (1535-1590). Album met 345 prenten van Hogenberg (RP-P-OB-78.784), Rijksmuseum, Amsterdam. Derecha: Figura 119: Fray Bartolomé de Las Casas. *De Bry, Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, 1614. Oppenheimii: Sumpibus Johanne Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri, p.40



Izquierda: Figura 120: Fray Bartolomé de Las Casas. De Bry, *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, 1614. Oppenheimii: Sumptibus Johan-Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri, p. 55. Derecha: Figura 121: Fray Bartolomé de Las Casas. De Bry, *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verissima*, 1614. Oppenheimii: Sumptibus Johan-Theod. de Bry : Typis Hieronymi Galleri, p. 59.

Los grabados de De Bry dedicados a las regiones dominadas por los españoles, presentan escenas de extrema violencia y canibalismo. Una escena particularmente cruda es aquella en la que los soldados españoles arrojan a sus perros feroces contra los indígenas. Los rostros de dolor, la torsión de los cuerpos y la crudeza de la escena recuerdan a las de *Nastagio degli Onesti* del *Decameron* (Fig.122,123). Los personajes son cazados, atrapados, agredidos y vejados. El gesto del cuerpo que se inclina, que es vencido por un poder que lo abrumba. Es la fórmula donde las figuras son condenadas a la repetición de un acto violento, un modo visivo que se repite y al repetirse. Como señala Didi-Huberman, “se tiene la impresión de que un mismo síntoma, una misma *Pathosformel* va y viene, se mueve, se repite rítmicamente. Este síntoma no atañe solo a los personajes del drama sino que invade por completo la sustancia de la imagen, como también la temporalidad de nuestra mirada. Así es como, por vía psíquica, se impone a nuestro ojos”³²⁹. [la traducción es nuestra]

Frente a estas imágenes podemos observar las de otro holandés, Frans Post que realiza una serie de paisajes brasileros donde se observan los pobladores caracterizados de modo simpático en apacibles paisajes respondiendo a los intereses económicos de Holanda en esa región y la búsqueda de inversores (Fig.124)³³⁰. En cierto modo apelando a una comparación entre protestantes e indígenas en tanto los amenazaba un mismo destino frente a los españoles. En el primer volumen de *America* de De Bry dedicado al norte del continente, las imágenes se corresponden con nobles salvajes en territorios con presencia protestante inglesa o francesa. Por el contrario, en el último volumen, cuando hay españoles, se los representa como víctimas de atrocidades. Esto puede observarse en el modo en que contrastan las imágenes de los pobladores desnudos que pescan, navegan y viven como criaturas de inocente belleza (Fig.125). La escena incluye el detalle de animales marinos y vegetación. Incluso ante sus ídolos, la representación es armónica y en cierto modo idílica (Fig126)³³¹. Las imágenes de los

³²⁹Georges Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà* (Italia: Abscondita, 2014), 68,

³³⁰Richard L. Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780* (Iberdrola, 1998), 83.

³³¹Patricia Gravatt, «Rereading Theodore De Bry's Black Legend», en *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, ed. Margaret R. Greer, Walter D. Mig-

habitantes de América del Norte destaca por el uso de fórmulas clásicas. Las mujeres recuerdan la belleza de Venus, el cabello suelto de las ninfas o la postura de Atenea. Los habitantes presentan cuerpos en acciones cotidianas, apacibles y en un entorno idílico de naturaleza y armonía, como se puede ver en la imagen del tomo I, con dos figuras que aluden directamente a Adán y Eva (Fig127) y un conjunto de danzantes en círculo, donde se puede ver en el centro a tres mujeres que recuerdan la representación clásica de las tres gracias.



Ilustración 122: Theodore De Bry. *Americae pars quarta: sive insignis et admiranda historia de reperta primum Occidentali India a Christophoro Columbo*. 1594. Francfort.



Figura 123: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti, primo episodio*, 1483. 83x138 cm. Museo del Prado, Madrid.



Figura 124. Franz Post, *Paisaje brasileño*. 1650. Óleo sobre tela, 61x91 cm. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Figura 125:Girolamo Benzoni, Theodore De Bry. *Americae pars quarta, sive, Insignis & admiranda historia de reperta primùm Occidentalis India à Christophoro Columbo*. 1594. Universidad de Houston Libraries,p. 66.

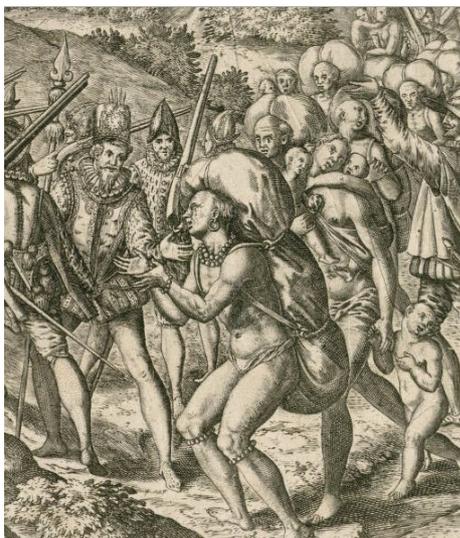


Figura 126: Girolamo Benzoni, Theodore De Bry. *Americae pars quarta, sive, Insignis & admiranda historia de reperta primùm Occidentalis India à Christophoro Columbo.* 1594. Universidad de Houston Libraries, p. 79.



Figura 127: Girolamo Benzoni, Theodore De Bry. *Americae pars quarta, sive, Insignis & admiranda historia de reperta primùm Occidentalis India à Christophoro Columbo.* 1594. Universidad de Houston Libraries, p.

En los últimos tres volúmenes, los españoles convierten el idilio americano en un verdadero infierno. En la imagen (Fig.128) de la cuarta parte, un indígena junto a un grupo de mujeres y niños son rodeados por soldados españoles. El hombre suplica, o al menos eso nos sugiere al estar encorvado, con una torsión dolorosa y las manos unidas. En otra similar, los soldados españoles irrumpen en un poblado dando rienda suelta a una masacre. Esta imagen recuerda en cuanto fórmula visual a la de Jacques Tortorel sobre la masacre de Vassy del 1 de marzo de 1562, donde el Duque de Guisa y sus hombres asesinan a un grupo de hugonotes están asistiendo a un servicio religioso (Fig.129). En ambos casos es la violencia de los católicos la que se manifiesta tanto contra protestantes como los habitantes del Nuevo Mundo. Sin embargo, Gravatt plantea la importancia de tomar en consideración el prólogo de De Bry, en el que el mensaje es mas bien moralizante antes que una mera crítica a los españoles. Falsos dioses, idolatría, abusos, excesos se presentan como pecados que no pertenecen solo a los españoles sino a los seres humanos³³². La potencia de estas fórmulas visuales fue parte de una disputa visual entre las potencias europeas que sin duda dejó marcado a fuego un imaginario sobre las colonias.



Izquierda: Figura 128: Girolamo Benzoni, Theodore De Bry. *Americae pars quarta, sive, Insignis & admiranda historia de reperta primùm Occidentalis India à Christophoro Colombo*. 1594. Universidad de Houston Libraries. Derecha: Figura 129: Jacques Tortorel; Jean Perrisin. *La masacre de Vassy, 1569. Histoires diverses qui sont mémorables touchant les Guerres, Massacres & Troubles advenus en France en ces dernières années*, British Museum, 1855,0414.189.

Las imágenes o secuencias de imágenes parecen tener el poder de influenciar en la memoria colectiva produciendo comportamientos y relaciones específicas, construyendo una posición propia frente a los que son considerados los Otros. Mediante el flujo de estas imágenes y cierta coherencia producida por la repetición, copia y reutilización surge una imagen global que se asume como adecuada con la realidad. Los grabados de De Bry activan una fórmula visual donde la guerra hacia el salvaje deviene una cacería. Guerra y cacería establecen relaciones y préstamos, puesto que “la caza se presenta como simulación de la guerra y en ella se imputa constantemente un grado de salvajismo al enemigo, una bestialidad que justifique la violencia aplastante del opresor”³³³. Activa la fórmula visual que Eisenman³³⁴ asocia a la omnipotencia del vencedor y la abyección del vencido. Es el caso de las fotografías de Abu

³³²Gravatt, 243.

Ghraib o en las fotografías de linchamientos en Estados Unidos, producidas entre 1870 y 1960 y vendidas como postales y *souvenirs* de recuerdo de una acción colectiva que sus participantes consideraban absolutamente justificada. Sobre la supervivencia de esta fórmula encontramos múltiples ejemplos, puesto que si durante el siglo XVII estuvo al servicio de la leyenda negra española y a partir del XVIII legitimó el saqueo europeo en las colonias. Al igual que los cazadores y militares que durante décadas saquearon toneladas de trofeos en África y otras regiones del planeta, animales, objeto y personas pasaron a formar parte de las vitrinas de museos de curiosidades, como es el caso del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. A diferencia de estas imágenes realizadas como trofeos o aquellas como las de Santiago Matamoros y mas tarde, Santiago Mataindios, las de De Bry planteaban, como los escritos de Bartolomé de Las Casas, una crítica al ejercicio de esa violencia atribuida a la monarquía española. Fueron eficaces vehículos de difusión de una contraofensiva visual sobre las imágenes de conquista de las Indias que operaron tanto en Europa como en las colonias americanas y que exhiben su compleja existencia – y disonancia - a lo largo de su historia. Esta fórmula puede encontrarse nuevamente a lo largo del siglo XIX pero con una transformación. Los vencedores – el Estado Nación – naturalizan la violencia contra el indio. Es interesante destacar el modo en que se transforman estas fórmulas y el modo en que el antiespañolismo deviene un europeísmo que evoca la figura de Colón y lo europeo, antes que la hispanidad. El 12 de octubre de 1892, el diario La Nación publicaba con entusiasmo que

Hoy se cumplen 400 años desde el día en que, el genio y la intrepidez de Cristobal Colón, vinieron a poner por primera vez a la América en contacto con la Europa, haciéndola resurgir a nueva vida, estableciendo entre el viejo y el nuevo Mundo una corriente de ideas, de civilización, de progreso que desde entonces han ido aumentando incesantemente hasta dar los frutos grandiosos que todos conocen. (La Nación, 12 de octubre de 1892)³³⁵

Ese mismo año, Ángel Della Valle (1855-1903) finalizaba el cuadro *La vuelta del malón*, con el objetivo de ser exhibido en la exposición universal de Chicago. La obra recuperaba los relatos literarios inspirados en malones y cautivas y fue “la primera imagen que impactó al público de Buenos Aires referida a una cuestión de fuerte valor emotivo e inequívoco significado político e ideológico” (Malosetti Costa, MNBA). Como señala Malosetti Costa, el cuadro aparece no solo como una glorificación de la figura de Roca sino que, en relación con la celebración de 1492, plantea implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista de América. Los indios aparecen revestidos con todos los signos de la barbarie y como enemigos de la civilización. El malón, encarna las fuerzas bestiales de la naturaleza y los jinetes llevan cálices y otros elementos religiosos de culto que indican que han saqueado una iglesia. No pueden ser mas que demoníacos, heréticos e impíos³³⁶. La cautiva, una mujer blanca, contrasta con la violencia de su captor. La cruz y la lanza que portan los jinetes anuncian la clara oposición entre civilización y barbarie. Las cabezas cortadas en las monturas no pueden sino demostrar la violencia y la crueldad del malón. Se activa un universo visual que da cuenta del modo en que, como señala Sebastián Díaz Duhalde, “el archivo no solo opera con procedimientos de acumulación, de acaparamiento y de registro de la violencia

333Marina Gutiérrez De Angelis et al., *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí: la imagen del rey en la cultura visual 2.0* (España: Sans Soleil, 2014), 55.

334Stephen F. Eisenman, *El Efecto Abu Ghraib* (Barcelona: Sans Soleil, 2014).

335 Citado en: Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (FCE, 2001), 240.

336 Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (FCE, 2001), 270.

estatal, sino también como la disposición de coordenadas de reaparición y de recurrencia del pasado; coordenadas por las cuales el conflicto se reacomoda en el presente”³³⁷. Estas imágenes son aquellas que componen una genealogía en constante movimiento, que hilvanan una historia visual. Imágenes que se configuran en múltiples soportes y cuya presencia viene determinada por factores técnicos, materiales y espaciales. Son estos factores los que determinan su visibilidad, su uso y eficacia. La genealogía de estas fórmulas evidencia su capacidad de convertirse en base de una naturalización tanto como su denuncia. Si durante el siglo XVII denunciaban la aberraciones en las Indias, durante el siglo XIX las “campanas al desierto” distribuyeron las tierras y permitieron una doble operación: la clasificación racial de la población y la división del trabajo. Esto refuerza la afirmación de que las imágenes evidencian el modo en que la estética y la política se vincularon a través de los siglos después de la conquista. Si la América colonial era un espacio de disputa en términos políticos y visuales, Europa era su contraparte en tanto elaboraba una imagen del continente conquistado, disputándose su orden visual. Mientras que los mapas realizados para la corona española se guardaban bajo estricto secretismo, el norte de Europa encontró una redituable y doblemente beneficiosa actividad en la publicación de atlas, grabados, estampas y libros de viajeros que construyeron unas Indias imaginadas desde la perspectiva exótica y romántica. El *Journal de Feuillée* de 1707 aun se hace eco de los relatos de Schmidl y las imágenes de De Bry añadiendo la nueva mirada científica desplegada sobre animales, plantas y geografía. En el capítulo dedicado a Buenos Aires recoge la historia sobre su dramática fundación y abandono por causa de sus fundadores, que “se laissent emporter aux extravagances de cette cruelle passion”. Detallando el estado de la ciudad, su clima, su flora y fauna y sus edificios también señala la poca laboriosidad de sus habitantes, el modo en que los campos están a medio sembrar y trabajar. Su mirada se interesa más en las especies animales y vegetales antes que en los habitantes, los fenómenos astronómicos y la correcta cartografía del territorio. En las páginas del libro, recoge una llamativa figura monstruosa recogida que “parut a Buenos Aires le 26 du mois d’Aouft [apareció en Buenos Aires el 26 de Agosto]”³³⁸. La imagen se ubica a medio camino entre los grabados del XVII y el inicio del impulso naturalista del XVIII. El monstruo de Feuillée conjuga el rostro de un niño, un caballo y un ternero y se lo presenta como un ejemplo del modo en que la naturaleza fusiona diferentes especies (Fig.130). Ya no es un monstruo sino un fenómeno de la biología. No hay caníbales sino todo un continente por describir y explotar económicamente. Un cambio que coincide con la llegada de las primeras imágenes que se adentran en la ciudad y se interesan por la descripción de su vida y costumbres. El antihispanismo se mezcló con algunos elementos ilustrados interpretando la cultura española, profundamente católica, como retrógrada e intolerante. Este puede ser uno de los elementos clave a la hora de comprender el derrotero de las imágenes producidas sobre la ciudad de Buenos Aires a partir de los sucesos del 25 de mayo de 1810. Los relatos foráneos delinearon la imagen de la ciudad a partir de la poderosa influencia de estas fórmulas que perduraron a lo largo del tiempo. Las poderosas imágenes que crearon los libros europeos sobre el territorio y los habitantes del Río de la Plata fueron apropiadas e internalizadas de un modo profundo y sintomático.

337 Sebastián Díaz-Duhalde, *La última guerra. Cultura visual de la guerra contra el Paraguay* (Vitoria Gasteiz - Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015), 33.

338 Louis (1660-1732) Auteur du texte Feuillée, *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques. Tome 1 / , faites par l'ordre du Roy sur les côtes orientales de l'Amérique meridionale, & dans les Indes occidentales, depuis l'année 1707. jusques en 1712. Par le R. P. Louis Feuillée, religieux minime, mathématicien, botaniste de Sa Majesté, & correspondant de l'Académie royale des sciences. Tome premier [-second].*, 1714, 242.



Figura 130: Louis Feuillée, *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques*. Tome 1 , 1714, p. 242.

CAPÍTULO IV: MÁQUINAS ÓPTICAS Y DISPOSITIVOS DE LA MIRADA.

A lo largo de la historia determinados dispositivos han sabido imponerse como articulaciones óptico-espaciales capaces de asumir una concepción específica de la visión y de la posición del sujeto frente al mundo. En ese sentido, para Crary las imágenes y las miradas dirigidas a ellas puede ser considerada bajo la forma de una historia de técnicas de la mirada y de los dispositivos³³⁹. La mirada panorámica y cartográfica dio nacimiento a una serie de imágenes (mapas y vistas) y dispositivos (panoramas, dioramas, vistas 360°) que transformaron la cultura visual colonial y europea de modo profundo.

Los conceptos de aparato y dispositivo, juegan ambos un rol central en el estudio de la cultura visual. Derivan del latín -respectivamente de *apparatus*, participio pasado de *apparare* (“preparar”) y de *dispositium*, participio pasado de *disponere* (tener). Como señalan Pinotti y Somaini, en el campo de los estudios sobre la cultura visual el término dispositivo indica, en una primera acepción, todo aquello que, al interior o exterior de los márgenes de la imagen, contribuye a disponer/tener el espacio de la imagen en sí y a organizar su relación con el espectador, configurando de algún modo la mirada³⁴⁰. Un ejemplo lo ofrece Leon Battista Alberti en *De Pictura* (1435) a propósito de la figura del *admonitor*, aquel personaje que a

339 Crary, J. *Le technique dell'osservatore* (1990), Einaudi, Torino, 2014.

través de sus propios gestos invita al espectador a dirigir su mirada sobre aquello que debe ser considerado como el tema de la imagen³⁴¹. El *admonitor* tiene una clara función retórica, la de potenciar la historia a través de involucrar emotivamente al espectador³⁴². El espacio figurativo es delimitado por la ubicación del punto de vista y la gestualidad, la mirada elocuente del *admonitor*, que implica esta evidente acción persuasiva y retórica. La definición del cuadro formulada por Alberti, como una superficie enmarcada, situada a cierta distancia del espectador a través de la cual se podía contemplar un segundo mundo sustituto del real, constituía una precisa posición de sujeto frente a este dispositivo de la imagen. En esa ventana podían observarse acciones y narraciones significativas basadas en diversos textos, tanto cristianos como antiguos, poéticos o literarios. Aunque el concepto de perspectiva ya era usado en la Edad Media, fue el Renacimiento quien lo asoció al arte. La perspectiva construyó un mundo que existía solamente en idea, para una mirada simbólica. El propio Panofsky, en ese sentido, definía al arte de Jan van Eyck como estático, puesto que su ojo operaba más como un microscopio o un telescopio. Esto suponía poner el peso sobre la descripción antes que la narración, puesto que “Ni el microscopio ni el telescopio son buenos instrumentos para observar la emoción humana”. Pasividad de la descripción frente a la acción -y emoción así como moral- de la narración³⁴³.

La llegada al mundo europeo occidental de investigaciones referidas a la óptica tiene como una de sus principales influencias al mundo árabe. Los trabajos de Alhazen (c.965-1039) exploraron las características de los espejos esféricos y la refracción de la luz³⁴⁴. La idea de la cámara oscura ofreció los elementos necesarios para establecer el modo de funcionamiento del ojo humano como una cámara oscura compleja. Si bien el tratado fue traducido al latín en el siglo XII en Toledo³⁴⁵ y la teoría de la visión árabe era conocida desde el siglo XIII en las universidades europeas, no fue sino hasta el siglo XV que se convirtió en una teoría de la imagen. El uso de las lentes transformó la comprensión de los modos de producción de las imágenes y su relación con el mundo. En el prefacio a la versión inglesa del libro de Euclides, publicada en 1570, John Dee hace referencia al posible uso militar de las lentes, al que llama *perspective glass*. En 1588 el cartógrafo Thoma Harriot publicó un informe sobre las tierras de Virginia, que recorrió y dibujó utilizando *perspective glasses* y *burning glasses*. Los estudios y desarrollos de lentes del matemático William Bourne en *A treatise on the properties and qualities of glasses* (1585) señalando la combinación de lentes cóncavas y convexas, permitió a Harriot utilizarlas en el telescopio con el que dibujó el primer mapa topográfico de la luna³⁴⁶(Fig.131). Como señala Filippo Camerota, el telescopio fue un aparato que se difundió en el contexto del Renacimiento, siendo un instrumento que atrajo

340 Andrea Pinotti y Antonio Somaini, *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. (Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2016), 172.

341Cfr. I.B. ALBERTI, *De Pictura* (1435), Mimesis, Milano, 2014.

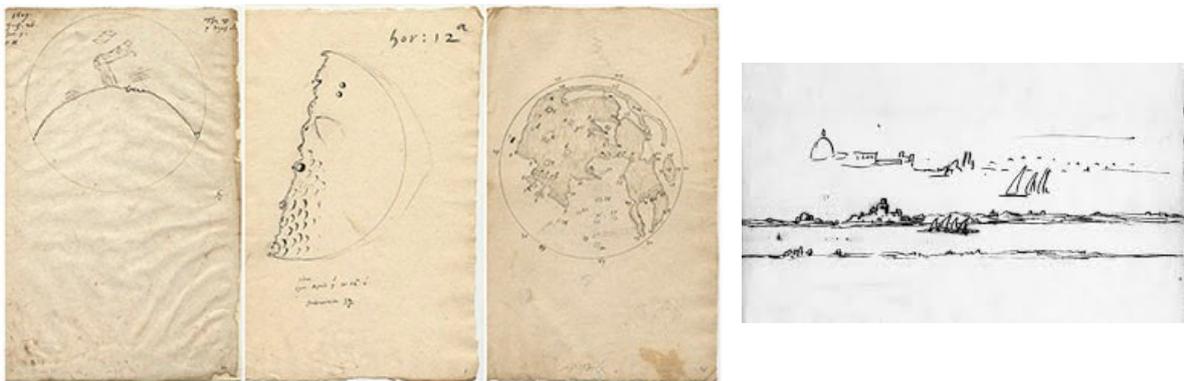
342 Antonio Somaini, *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini* (Vita e Pensiero, 2005), 72.

343Erwin Panofsky, *Early Netherlandish painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1953), 182.

344En un reciente libro, Hans Belting aborda el estudio del nacimiento de la perspectiva renacentista en conexión con los estudios de Alhazen, que concibió una teoría de la percepción que creó las condiciones que hicieron posible la perspectiva pictórica occidental. Belting analiza allí los elementos que diferencian a Occidente y Oriente en su relación con las imágenes, aunque partieron ambos de la misma teoría. Occidente buscando reproducir el mundo y el arte árabe tomando por tema la luz y su geometría. Véase Hans Belting, *Florenzia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (Ediciones AKAL, 2012)., en especial páginas 77-184 para Alhazen y su teoría sobre la medición de la luz.

345Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae: Liber Decimus* (España: Univ Santiago de Compostela, 1671).

inmediatamente la atención por sus aplicaciones militares y cartográficas, haciendo evidentes también sus posibilidades pictóricas antes de convertirse en el mayor instrumento para la observación astronómica. Algunos diseños de Galileo, por ejemplo, muestran su utilización para el dibujo de paisajes (Fig.132). Cuando apunta el telescopio al cielo encuentra que es el medio ideal para describirlo, usando el telescopio como un pintor hubiese utilizado la lente de perspectiva o la camera oscura. Camerota señala justamente que la mayoría de los accesorios que acompañaban estos equipos durante el siglo XVII, eran accesorios para dibujar que el astrónomo-pintor utilizaba meticulosamente para dibujar las cartografías celestes³⁴⁷. Muchos pintores recibieron con entusiasmo los nuevos dispositivos y fue aplicado rápidamente para la realización de las *vedute*. Los instrumentos ópticos no pueden ser pensados simplemente como herramientas pertenecientes al campo científico sino profundamente articulados con la práctica artística. En ese sentido, Camerota señala la importancia de no reducir el uso de estos aparatos en la práctica artística a la mera búsqueda de una reproducción casi fotográfica. “The creative interpretation of painters in transcribing visual appearances, particularly when the physical phenomenon is unknown, precludes the view of a painting as a faithful reproduction of visual reality”³⁴⁸. El surgimiento de estos aparatos y lentes abrió camino hacia una intensa reflexión científica y artística. No se trata de la oposición entre arte y naturaleza sino entre dos modos de producir una imagen³⁴⁹.



Izquierda: Figura 131: Thomas Harriot (1560-1621) *Three drawings of the Moon*, 1609-1611Petworth, The Egremont Collection. Derecha: Figura 132: Galileo Galilei, Dibujo utilizando el telescopio, Venecia. Florencia. Biblioteca Nazionale Centrale, Ms. Gal. 48, fol. 54v

346Filippo Camerota, «Looking for an Artificial Eye: On the Borderline between Painting and Topography», *Early Science and Medicine* 10, n.º 2 (2005): 274.

347Camerota, 280.

348Camerota, 285.

349 Muchas de las características de la fotografía comparten rasgos con el arte descriptivo holandés. Una especie de objetividad que los primeros fotógrafos otorgaban a la imagen producida por las primeras cámaras. La fotografía parecía ser capaz de dar a la naturaleza la posibilidad de representarse a sí misma sin intervención del ojo humano. La visión de la fotografía era una fusión entre conocimiento y representación, que estaba marcada por la manera kepleriana. Por supuesto que el medio fotográfico trajo con el paso del siglo XX otro tipo de reflexiones y cuestionamientos. Alpers, *El Arte de Describir*.

El desarrollo de la navegación, las observaciones astronómicas, los estudios topográficos y geológicos realizados durante los viajes y expediciones contribuyeron al desarrollo de nuevos conocimientos y técnicas de producción de imágenes no sólo en el campo científico sino también en el artístico. El valor epistemológico de las imágenes está determinado por la historicidad de la visión y cada herramienta de producción de imágenes incorpora una teoría de la visión. En el siglo XVII, la transformación del punto de vista producida por la incorporación de perspectivas provenientes de la cartografía, la ingeniería militar y la óptica fue una verdadera transformación cultural. La oposición entre arte y ciencia, entre creación y método científico es una oposición binaria que no se adecua a la coexistencia entre dos ámbitos que durante el período colonial se encuentran estrechamente conectados. Autores como James Elkins han abordado las imágenes no artísticas y las áreas grises entre arte y ciencia, desde el punto de vista de los estudios visuales, abriendo paso a la reflexión sobre la producción y visualización del conocimiento. En ese sentido, autores como Caroline Jones y Peter Galison han propuesto dejar de lado la oposición entre ambos campos y comprender al arte y a la ciencia como dos modos de ver y conocer³⁵⁰. La pregunta no pone foco en los límites y diferencias sino en el modo en que estos diversos campos, medios, soportes y dispositivos operan culturalmente y forman parte de la cultura. Desde ese punto de vista, el modo en que estas imágenes impactaron en la cultura visual europea no puede dejar de señalar las diferencias regionales y el lugar que el continente americano tuvo en ese desarrollo político, científico, militar y comercial. En el contexto español, las imágenes trataban en su mayoría asuntos religiosos aunque hubo temas de desarrollo más limitado como la pintura costumbrista o la topográfica que tenía un papel relevante en países como Holanda³⁵¹. Aunque cabe mencionar el caso de los trabajos de Anton van der Wyngaerde en torno a 1560 representando gran parte del territorio español, las estampas del francés Louis Meunier con vistas de ciudades españolas hacia 1668 o las aguadas del viaje por España de Cosme de Médicis entre 1668-1669. El impulso descriptor ligado a los mapas y vistas insistió mucho menos en el punto de observación monocular, como lo denomina Jay, buscando más bien describir y cartografiar el mundo antes que utilizar la ilusión tridimensional³⁵². Se centró en la descripción antes que en la alegoría o el emblema. La perspectiva, con su precisa asignación de un “correcto” punto de vista, la cámara oscura, utilizada por los pintores holandeses del siglo XVIII, base de la estructura de la máquina fotográfica y de la cámara de vídeo; y luego los Panoramas del ochocientos, con sus lienzos dispuestos a 360° grados en un espacio inmersivo y envolvente son todos ejemplos de dispositivos que supieron sintetizar los diversos modos de concebir la relación entre imágenes, sus medios y sus espectadores definiendo verdaderos “régimenes escópicos” que dieron estructura a los discursos y prácticas.

El caso de los panoramas es sintomático porque fueron el resultado del desarrollo cartográfico y el surgimiento de aparatos ópticos, una relación entre técnica e imagen pero también del espectáculo. Es sugerente que el trabajo de archivo sobre estos aparatos esté ligado profundamente a la historia de la magia, el circo y el teatro antes que la ciencia o el arte. Relegados como espectáculos masivos y ciencia aplicada al disfrute de las masas, no han sido recuperados en toda su dimensión y potencia como verdaderos actos de imagen de la cultura visual colonial y posterior. Estas máquinas ópticas proliferaron por todo el globo y tuvieron un papel clave en la construcción de la cultura visual colonial y el desarrollo de las expediciones científicas, la observación natural y la cartografía. Estos aparatos, recuperando

350 Caroline A. Jones y Peter Galison, *Picturing Science, Producing Art* (Psychology Press, 1998), 6.

351 Javier Portús, «La ingeniería en la pintura española de los siglos XVII y XVIII», en *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, ed. Alicia Cámara Muñoz (CEEH, 2005), 55.

352 Jay, *Ojos abatidos*, 53.

las vistas y la perspectiva renacentista, expandieron la mirada hacia unas colosales producciones en 360° que la promoción de los panoramas se encargaba de publicitar como una experiencia envolvente e inmersiva (Fig.133). En 1788 el irlandés Robert Barker desarrolló la idea, presentando una imagen pintada a mano de Edinburgo sobre un círculo de lienzo de 8 metros. En 1800 se exhibieron en París dos panoramas: *Una vista de París desde el tejado de las Tullerías* y *La evacuación de Toulon por los ingleses en 1793*. Los panoramas eran herederos de la tradición topográfica del siglo XVII y la influencia y fascinación que ejercieron en toda Europa las *vedute* del veneciano Antonio Canale (1697-1768) durante el siglo XVIII. Las técnicas para producirlos fueron estableciéndose con el paso del tiempo y acompañaron otro nuevo tipo de imágenes lúdicas y comerciales como los dioramas, cosmoramas, navaloramas, pleoramas y fantasmagorías. Se necesitaba una gran superficie de lienzo con medidas de 15 metros de alto por 120 metros de largo que se exhibían en un espacio circular. Los espectadores observaban desde una plataforma central³⁵³. Su objetivo era sorprender al público masivo a través del espectáculo inmersivo de imágenes que escenificaban grandes sucesos y la visión de ciudades. Estos dispositivos heredaron la perspectiva topográfica y óptica de las vistas de puertos, la transformación de la mirada cenital de los mapas y las ilustraciones de viajeros y naturalistas que habían colmado los libros con grabados y estampas difundidos por todo Europa sobre el continente americano.

El panorama involucraba una relación entre imagen y cuerpo puesto que el visitante no observaba una superficie plana como la del cuadro, sino que debía caminar y moverse para experimentar la visión que ofrecían los extensos lienzos en rotonda. La descripción iba de la mano de los detalles, ya que muchos panoramas eran valorados por su capacidad de ofrecer perspectivas convincentes tomadas como documentos de la realidad. Dieron rienda suelta al deseo de reconocer las ciudades europeas pero también de explorar las de otras latitudes, como las colonias americanas. Como señala Bastida de la Calle, “el espectador perdía el sentido del espacio y la distancia al verse inmerso en una pintura extremadamente realista, con una escala y perspectiva tan perfectas, que en ausencia de cualquier medio de comparación con lo real, permitía a la gente realizar un sueño de la época: viajar sin tener que desplazarse; participar en el presente de algo que estaba lejos en el espacio o en el tiempo”³⁵⁴. Los panoramas abrieron camino hacia una cultura visual que encontraba en el horizonte una línea divisoria entre la realidad y la posibilidad. Libros, cartas, pinturas, obras literarias se caracterizaron de ahí en adelante por la búsqueda de una perspectiva cenital y elevada para observar las ciudades o las acciones. Lo que Walter Benjamin en su libro de los pasajes denomina una literatura panorámica³⁵⁵. Esta obsesión por una nueva visión desde arriba se encarna en el famoso Colosseum construido en el *Regent Park* de Londres en 1829 para exhibir un panorama de la ciudad. El año que abrió al público reunió mas de un millón de visitantes. Como señala Dunlop, los panoramas ofrecieron a los visitantes una visión del mundo que se organizaba a su alrededor. Una visión asociada a la burguesía pero también a los nuevos Estados que competían por el dominio de los territorios y su explotación global³⁵⁶. Para Benjamin, así como la estructura de hierro se desprendía del arte, los panoramas lo hacían respecto de la pintura. Su relación era próxima a los nuevos aparatos de visión que a los elementos artísticos. Los panoramas se empeñaban en la imitación de los cambios de luz

353 María Dolores Bastida de la Calle, «El panorama. Una manifestación artística marginal del siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma*, Facultad de Geografía e Historia. UNED, VIII Historia del Arte, 2001, 207.

354 María Dolores Bastida de la Calle, «El panorama. Una manifestación artística marginal del siglo XIX», *Espacio, Tiempo y Forma*, Facultad de Geografía e Historia. UNED, VIII Historia del Arte, 2001, 211.

355 Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (Madrid: Ediciones AKAL, 2005), 47.

356 Catherine Tatiana Dunlop, *Cartophilia: Maps and the Search for Identity in the French-German Borderland* (University of Chicago Press, 2015), 147.

de las horas del día. Establecieron una relación entre el arte y la técnica. “Al buscar producir cambios asombrosamente parecidos en la naturaleza representada, los panoramas anticipaban el camino de la fotografía, del cine mudo y del cine sonoro”³⁵⁷. Las imágenes que habían sido celosamente guardadas por Felipe II como documentos de Estado se convirtieron en espectáculos públicos, a medio camino entre la ciencia y la ilusión. Como señala Oetterman “eyes once piously raised to contemplate the heavenly hosts have now dropped to size up the economic potential of the surrounding environment”³⁵⁸. Las vistas y panoramas crearon un espacio artificial, donde el observador descubría el horizonte.



Figura 133: Robert Barker, Vista panorámica de Londres, 1792.

VISTAS Y PANORAMAS DE CIUDADES.

La influencia de los métodos de producción de imágenes y saberes propios de un campo que hoy denominaríamos científico, introdujo dentro de la práctica artística, un nuevo punto de vista e idea de mundo global. Un mundo que debía describirse y conocerse pero que, fundamentalmente, podía ser observado más allá de la línea de horizonte. Las vistas ópticas de ciudades y las vistas topográficas responden a esta problemática. La incorporación de saberes del ámbito cartográfico dentro del espacio artístico, puede rastrearse en obras como *Civitates Orbis Terrarum* de Franz Hogenberg editado por Georg Braun en 1617, donde se exploran diversos puntos de vista de ciudades en una misma publicación, a partir de una vista cenital de París, una vista a vuelo de pájaro de Barcelona y una compleja composición que muestra la ciudad de Toledo (Figs.134-135-136). La obra ofrece una multiplicidad de puntos de vista y perspectivas que involucraban la elevación de la mirada sobre el territorio. El mundo adquirió una dimensión global donde el horizonte ya no era su límite. Los lectores podían recorrer geografías lejanas desde su visión privilegiada.

La visión panorámica excedió así el ámbito meramente de gobierno atravesando todas las capas de la sociedad. Científicos, artistas, militares, ingenieros, curiosos, mirones y aficionados fueron parte de un próspero mercado de estampas y vistas, panoramas y máquinas ópticas. El crecimiento de este circuito recibió el impulso de un tipo de imagen en particular que cobró relevancia y se difundió por toda Europa durante el siglo XVIII. Las *vedute* italianas dieron origen a un estilo pictórico, desarrollado sobre todo en Venecia. Presentaban vistas generalmente urbanas, en perspectiva, llegando a veces a un estilo cartográfico, donde se reproducen imágenes panorámicas de la ciudad, describiendo con minuciosidad canales, monumentos y lugares típicos, solos o con la presencia de la figura humana. Concebidas como recuerdos para viajeros extranjeros, las *vedute* tuvieron un gran éxito, llegando su influencia a casi todos los rincones de Europa y generando una nueva relación con los

357 Walter Benjamin, Libro de los Pasajes (Madrid: Ediciones AKAL, 2005), 40.

358 S Oetterman, The panorama: history of a mass medium (Nueva York: Zone Books, 1997), 25.

espacios, las geografías y territorios ofrecidos para la vista y el deleite. Sus mayores exponentes fueron Canaletto, Bernardo Bellotto, Francesco Guardi, Michele Marieschi y Luca Carlevarijs. Contenían una clara influencia de paisajistas como Nicolas Poussin, Claude Lorrain o Salvatore Rosa, así como del paisajismo holandés. Pueden rastrearse en los trabajos de Gaspar van Wittel, activo en Venecia, Nápoles y Roma entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, un autor de paisajes urbanos con ruinas y monumentos, así como pequeñas figuras humanas (Fig.137). Las *vedute* fueron pensadas como vistas imaginarias aunque con el tiempo pasaron a ser imágenes extraídas de la realidad, a veces con un gran detallismo y una minuciosa descripción del mundo circundante. Lo que las *vedute* incorporaron fue el uso de amplias perspectivas, de espíritu escenográfico con una utilización de la luz con clara intención atmosférica y la búsqueda por la descripción de la vida en ese lugar. Esto dio lugar a un interés no solo artístico sino también político, puesto que las vistas de ciudades y puertos proliferaron a lo largo del siglo XVIII siendo en su gran mayoría encargos estatales. No sólo en España sino otros países como Francia e Inglaterra vieron la luz proyectos similares. En Francia se realizó una famosa serie de vistas de puertos encargada por el Marqués de Marigny y que fue editada por Alexandre Jean Noel y Francois Allis bajo el título *Collection de ports d'Espagne et Portugal* (1788-1790)(Fig.139)³⁵⁹.



Izquierda: Figura 134: Toledo en la obra *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1618). Derecha: Figura 135: París en la obra *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1618).

359 Una colección de estas vistas puede consultarse en línea en el catálogo de la British Library: <https://www.bl.uk/picturing-places/articles/alexandre-jean-noels-collection-of-spanish-and-portuguese-ports>. Existe una colección de vistas de Madrid de los siglos XVIII al XX editada por el Museo de historia de Madrid, Museos de Madrid, Madrid, 2001.



Figura 136: Barcelona en la obra *Civitates Orbis Terrarum* (1572-1618)



Izquierda: Figura 137: Gaspar van Wittel, *El puerto de Venecia desde el muelle de San Marcos*, 1697. Museo del Prado.
 Derecha: Figura 138: Giovanni Antonio Canal (Canaletto), *La Regatta vista da Ca'Foscari*, circa 1740. National Gallery, Londres.



Figura 139: Allix François, Noël Alexandre, *Vue du Port de Cadix*, 1788, París. Colección British Library, Londres, Maps K.Top.72.14.

Estos viajes visuales fueron la primer forma de apropiacionismo cultural de la clase burguesa en la Europa de la Ilustración, una especie de “acto depredador” que tendía a la posesión material del mundo en el ámbito del espectáculo óptico³⁶⁰. La conciencia incorpórea de los nuevos medios digitales y dispositivos puede estar conectada de algún modo con esta forma de experiencia óptica así como la antigua sensación de éxtasis, en donde el propio cuerpo produce la sensación de haberse abandonado a sí mismo. En el mundo virtual, el cuerpo real descansa inerte, como en el sueño, mientras el cuerpo virtual se encuentra inmerso en un mundo diferente. Como señala Belting, en este caso como en el pasado, el mecanismo parece ser similar. Las imágenes desprenden la mirada del cuerpo y nos llevan hacia un lugar imaginario, donde el cuerpo no puede seguirla³⁶¹. En el libro del astrónomo Lorenzo Hernáz y Panduro, éste invita a sus lectores a realizar un viaje mental por los planetas:

Habitadores de la tierra con el cuerpo, y observadores del Cielo con el espíritu ejercitaremos el noble gran carácter, que el Hacedor nos ha dado de Cosmopolitas y Señores del universo. Al salir de la Tierra amado compañero mio, no te juzgues forastero de los nuevos países que visitarás, porque a todos ellos te dan derecho patricio el título y la dignidad que gozas de Cosmopolita, nombre con el que te llamaré todo el viaje³⁶².

El viaje imaginario se convierte en un viaje liberador así como apropiador, a través de estampas, de vistas o de imágenes mentales. El lector es un cosmopolita, un viajero que cambia su cuerpo en interacción con el dispositivo que le permite, sin moverse de su lugar, encontrarse en lugares lejanos. Ejemplo de estos dispositivos es el *Mondo Novo* difundido en Venecia, que podía adquirirse para funciones privadas y transportarse, permitiendo al observador disfrutar de los juegos ópticos de la luz y la sensación de inmersión y profundidad producida por la lente (Fig.140,141). El *tutilimundi* de Goya es una fantástica tesis sobre esta cultura visual del viaje y su evolución (Fig.142). El término alude a un cosmorama portátil con una cámara oscura a través de la cual se ven aumentadas figuras en movimiento, una derivación de la linterna mágica de Athanasius Kircher (1654), que proyecta las imágenes que contiene. El *tutilimundi* no proyecta: se mira dentro de él, como las pantallas de los móviles hoy o la realidad virtual. Su origen estaba asociado al su uso en el teatro como artefacto escénico que abría a la experiencia de lo maravilloso. Con el correr del tiempo, el término se utilizó para describir aparatos de uso en ferias y el grabado de Goya de 1820 nos habla no solo de la difusión de estas máquinas ópticas sino el surgimiento de diversos públicos y modalidades de espectacularización del viaje imaginario y la experiencia óptica. El *tutilimondi* de Goya nos presenta dos personajes, uno que observa dentro del cosmorama y el otro, que espía entre las nalgas del primero como si fuesen el punto de observación y lente amplificadora del artefacto³⁶³. Dos modos de mirar, dos modos de espectáculo diferentes y dos modos diferentes de diversión y espectáculo³⁶⁴.

360Jesusa Vega González y Jesusa Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* (Editorial CSIC - CSIC Press, 2010), 410.

361Belting, *Antropología de la imagen*, 90.

362Lorenzo Hervás y Panduro, *Viage estático al mundo planetario* (Madrid: en la imprenta de Aznar, 1793), 21, Universidad de Oxford.

363 Que observe las nalgas del personaje es sugerente, si pensamos en establecer una conexión entre la forma del cuerpo y la relación con lo humano. En una obra como *Desnudo* de Lee Miller, cien años después que la de Goya, la pregunta es otra. La desorientación del cuerpo y la forma como una imagen crítica al antropocentrismo moderno de la cultura occidental. La imagen evoca también al acéfalo de Bataille, anticipándolo. Ese hombre sin cabeza que se opondría al racional enalteciendo los instintos. El *Desnudo* de Miller va más allá, porque en cuerpo con las nalgas hacia arriba, éstas ocupan el lugar de la cabeza, toda una petición de principios.

364Wendy Pullan y Harshad Bhadeshia, *Structure: In Science and Art* (Cambridge University Press, 2000), 182.



Figura 140: *Mondo Novo* (Pantoscopio), 1770, madera y vidrio. Museo del Precinema, Padova. Foto: elaboración propia.



Figura 141: *Mondo Novo* (Pantoscopio), Vista (detalle) 1770, madera y vidrio. Museo del Precinema, Padova. Foto: elaboración propia.



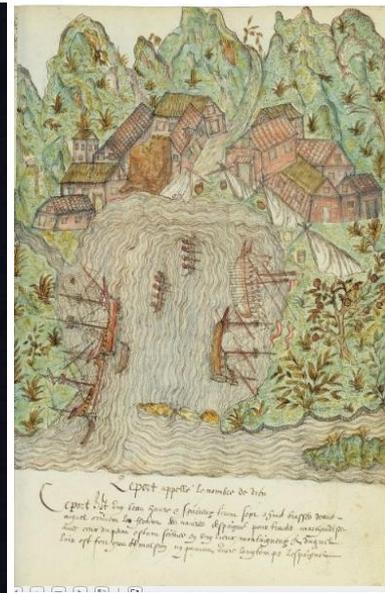
Figura 142: Francisco de Goya, *Tutilimundi*, aguada con tinta parda a pluma, pincel y lápiz negro, 1814-1823, Album c. 71, Hispanic Society, Nueva York.

Esta cultura visual del artificio óptico y del viaje imaginario, encontró en las colonias un terreno para la fantasía. Los antecedentes ya se encontraban en las primeras vistas de ciudades americanas durante la llegada de Colón. La *Epistola Christofori Colombi* (Fig.143) impresa en Basel en 1494 es la primer vista de una ciudad en el nuevo continente y muestra el largo camino de transformación en la forma de visualizar y comprender las colonias. El artista presenta un castillo, un símbolo común en los mapas medievales para figurar una población. Encontramos esta misma perspectiva y elementos en una imagen de *Histoire naturelle des Indes*³⁶⁵(1580), una de las primeras imágenes de Panamá (Fig.144) que dista de ser cartográfica en términos contemporáneos. Ambas recuerdan a imágenes previas como las del libro de viajes de Marco Polo (Fig.145) con evidentes elementos de la tradición medieval. La vista del cerro de Potosí incluida en las crónicas de Pedro Cieza de León de 1553, es una de las primeras que se realiza a partir de una observación de primera mano (Fig.146). Como sugiere Kagan, aunque las vistas producidas durante el siglo XVII pueden parecer escasas y producto de cierta indiferencia en su representación, es necesario recordar que la monarquía española las consideraba secretos de estado, por lo que su circulación se encontraba condicionada³⁶⁶. Esto hizo que las publicaciones de Atlas editadas por holandeses, franceses e ingleses creara un circuito activo de producción de vistas de ciudades americanas respondiendo a los intereses comerciales de esas potencias y alimentando el surgimiento de un público ávido de noticias. Esto se puede observar en casos como el encargo de 1782 de la Real Calcografía al dibujante Pedro Grolliez de una serie de vistas de los puertos más importantes de España. Para 1785 ya contaba con 33 finalizados que luego pasaron a estampa³⁶⁷.

365 Se puede consultar el manuscrito digitalizado en: <https://www.themorgan.org/collection/Histoire-Naturelle-des-Indes>

366Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, 74.

367Muñoz, *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, 67.



Izquierda: Figura 143: Vista de la Española, De Insulis nuper in Mari Indico repertis in Carolus Verardus: Historia Baetica. Basel: I.B. [Johann Bergman de Olpe], 1494. Jay I. Kislak Collection, Rare Book and Special Collections Division, Library of Congress (048.01.01). Derecha: Figura 144: Anónimo. Histoire naturelle des Indes, 1580. Pierpont Morgan Library, Nueav York.

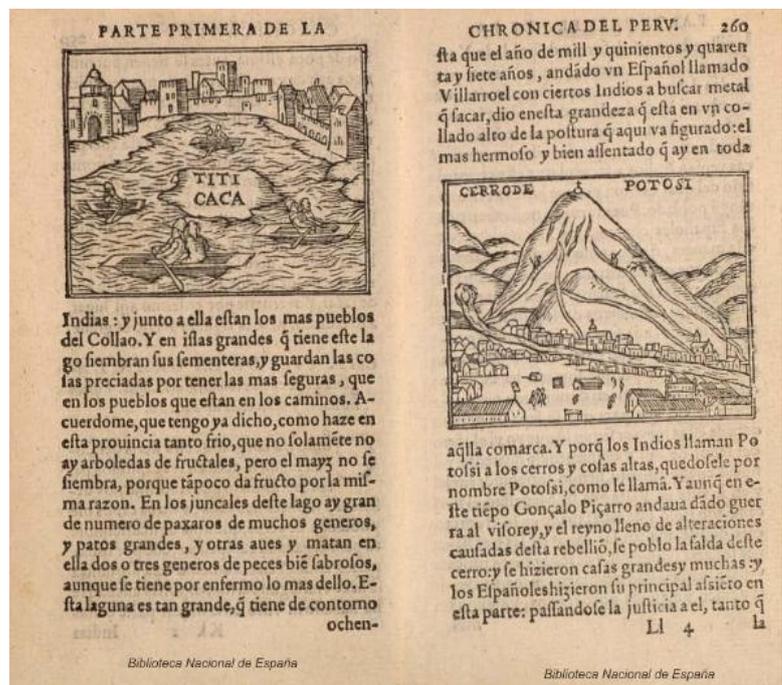
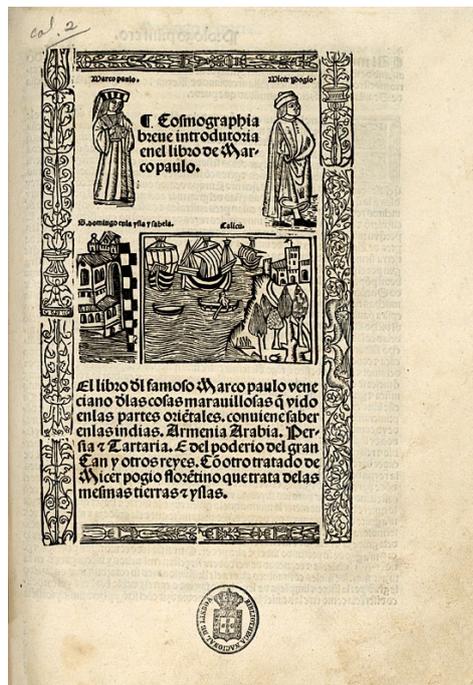


Figura 145: Polo, Marco, 1254-1323. El libro d[e]l famoso Marco paulo veneciano d[e] las cosas maravillosas q[ue] vido en las partes orie[n]tales. ... - Seuilla: por Iuan Varela d[e] Salama[n]ca, 1518. BNP RES. 217//2 A. Figura 146: Pedro Cieza de León, Parte Primera de la Crónica del Perú, Vista cerro potosí y vista del lago Titicaca, Amberes: en casa de Juan Steelsio, 1554. Biblioteca Nacional de España, R/37005.

Lo que estas imágenes nos permiten observar es no sólo el modo en que la expansión de la cartografía y los aportes del campo de la astronomía, la matemática y la óptica fueron transformando el modo en que se figuraba la realidad americana sino la irrupción de una mirada nueva, la de los indígenas y la realidad americana. Podemos tomar como ejemplo el mapa que acompañaba a la Relación geográfica de Texupa (1579)³⁶⁸ donde se observan elementos indígenas como el de los caminos iluminados en ocre con huellas de pies humanos. Alrededor del plano de Texupa se figura un paisaje imaginado mezclado con glifos y un calli en el primitivo asentamiento (**Fig. 147**).



Figura 147: Mapa de Texupa, 1579. Manuscrito sobre papel dibujado a plumilla en tinta negra. En: Manso Porto, Carmen. Los mapas de las Relaciones geográficas de Indias de la Real Academia de la Historia. Revista de Estudios Colombinos, n.º 8, 2012, pp. 23-52

Las *vedute* italianas ofrecieron un modelo para las vistas ópticas, grabados que representaban ciudades, monumentos y paisajes de todo el mundo o reproducían importantes acontecimientos históricos, con una doble finalidad: entretener e ilustrar a los observadores. Las vistas eran más simples, se eliminaban detalles y se incorporaba el uso del color y el contraste. Las vistas se veían mediante un aparato denominado *zograscope*, expuesto en las salas donde se podían contemplar y gracias a un juego de lentes y espejos se conseguía potenciar los efectos de profundidad y volumen. Estas vistas son consideradas como uno de

368 El mapa acompañaba a la Relación geográfica de Texupa (1579), firmada por el corregidor Diego de Avendaño, que responde al interrogatorio (1577) enviado por Felipe II a las autoridades de las Indias.

los antecedentes del pre-cine (**Figs. 124-150**). El zograscopio era un dispositivo que mejoraba la sensación de profundidad de la imagen plana creando estereopsis. Estos dispositivos eran entretenimientos de salón. Para estas máquinas ópticas se imprimían imágenes en perspectiva, especialmente vistas de arquitectura urbana. En ese sentido es necesario diferenciar entre las vistas ópticas y los panoramas puesto que en el primer caso se busca la ilusión de la profundidad y en el otro la inmersión. La relación entre las vistas de Buenos Aires y el desarrollo de esta industria comercial se despliega en un escenario exclusivamente europeo para un público europeo³⁶⁹. Las máquinas ópticas para observar estas vistas urbanas se convirtieron en un objeto que podía ser adquirido a diferentes precios y calidades. Algunas de estas máquinas eran desmontables y se podían llevar “en el suelo de un cofre”, según se ofertaba en un anuncio del 12 de marzo de 1762 del Diario Noticioso y se detallaba el contenido de “cristales finos y doce estampas de buen gusto, como así mismo tres retratos de Estampa, con marcos dorados y cristales de los Reyes nuestros Señores”³⁷⁰. Esto indica que eran objetos bastante comunes y fáciles de comprar. En el Diario de Madrid del 25 de mayo de 1802 se informa que “En el puesto de romances y comedias que hay en la calle del duque de Alba, nº7, se vende una máquina óptica muy cómoda para divertirse con ella en cualquier casa, o para llevarla fuera de Madrid”³⁷¹. La diversidad de aparatos ópticos para visionar vistas, estampas y grabados era amplia. Existían algunas especializadas como la que se anunciaba en el Diario de Madrid del 15 de marzo de 1804, una “máquina óptica con mapas”. Habitualmente junto a estas máquinas se vendían colecciones de estampas para utilizar con ellas. Estas máquinas se vendían en los establecimientos de abaniqueros, estamperos, libreros y ópticos. Los formatos eran variados y los mecanismos que se diseñaban para “pasar” las estampas con comodidad sin tener que poner manualmente una por una muestran la difusión que tenía este tipo de aparatos. Como señalan Vega y González, el creciente mercado internacional llevó a una normalización del tamaño de las estampas. Debido a que el tema más vendido eran las vistas urbanas y de monumentos, se generalizó un formato horizontal, basado en una lámina de cobre de 300 x 450 mm, ocupando la imagen unos 230x400 mm. En España se hablaba de vistas ópticas o vistas en perspectiva, siendo una traducción de la utilizada en Francia *vue d'optique*³⁷². El material más común era el cobre y la técnica del aguafuerte aunque también se empleaba buril. La calidad variaba según cada país, con Londres y París a la cabeza. El caso de las vistas inglesas es especial puesto que empeñaban el saber de los topógrafos para realizarlas. Se contrataban grabadores y estampadores y a iluminadores. Las producidas en París, de menor calidad, se realizaban en aguafuerte y se hacía el acabado a pincel. Los formatos eran realmente diversos y su masividad dio rienda suelta a esta diversidad. La masividad, su reproductibilidad y el plagio, así como su carácter de espectáculo, las ubican en una zona gris respecto de su clasificación. Pero esto solo es válido si pretendemos distinguir entre imágenes artísticas y no artísticas. Esa distinción y los elementos antes mencionados fueron probablemente lo que condenaron a esta clase de imágenes a un segundo plano desde la perspectiva de la Historia del Arte. Las vistas ópticas se asociaron inmediatamente con los relatos de viaje puesto que proponían una experiencia que creaba la ilusión del desplazamiento y la profundidad. El turista sedentario podía tener una doble experiencia, la del relato y la de la máquina óptica. Artistas, científicos, coleccionistas y consumidores de imágenes fueron parte del despliegue de una cultura visual que encontraba

369 Estas máquinas ópticas llegaron a Buenos Aires al menos a mediados del siglo XVIII, aunque se tiene constancia de que ya los jesuitas las habían llevado a las misiones e introducido en América.

370 Diario Noticioso, curioso, erudito y comercial público y económico, 12/03/1762, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Hemeroteca Digital, HN/2736.

371 González y Vega, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, 378.

372 González y Vega, 379.

nuevos puntos de apoyo entre una estética del mirar, el rigor intelectual y el surgimiento de diversas audiencias de especialistas, curiosos, mirones y aficionados que buscaban qué hacer en su tiempo de ocio. El vedutismo desde el terreno del arte, los experimentos con la cámara oscura y los escenarios del teatro popular junto al nuevo espíritu viajero fueron los elementos centrales de una nueva cultura visual que unía el espectáculo culto y el popular.



Izquierda: Figura148: Anónimo, *Vue de la Ville de Cadix du côté du Port*, Siglo XVIII, Vista óptica 257 x 399 mm. Derecha: Figura 149: Charpentier, *La Vista de la Torre, el puente y parte de la ciudad de Londres desde el río*, circa 1750, Vista óptica, 227 x 392 mm, Palau Antiguitats, Barcelona. La comparación entre la vista de Cádiz, la de Gibraltar y esta nos permiten observar la diferencia de calidad y técnicas de realización.



Figura 150: Zograscopio, Francia, 1830. Museo del Precinema de Padova. Foto: Elaboración propia.

El motivo mas difundido eran las ciudades y por lo general eran copias de otras, dando por resultado paisajes completamente alejados de la realidad de la ciudad que se retrataba. Este carácter intercambiable de las imágenes era común así como los plagios y copias de un centro productor a otro. Un ejemplo de esta intercambiabilidad lo encontramos en una vista de Buenos Aires del año 1863, editada originalmente en *Géographie universelle: revue, rectifiée et complètement mise au niveau de l'état actuel des connaissances géographiques* de Conrad Malte-Brun. Esta vista no concuerda con la realidad geográfica de Buenos Aires, presentada entre altas montañas y el río como un basto mar (**Fig.151**). Los edificios no son reconocibles y la costa tampoco. Es probable que la imagen haya sido utilizada para representar otra ciudad americana, posiblemente Río de Janeiro, si tomamos en cuenta el paisaje en esta obra de Rugendas de 1820 (**Fig.152**) donde se puede observar mucha mas coincidencia con la vista topográfica de esa costa en particular, especialmente las montañas y el ángulo de la vista de la playa. Que se produjeran estos usos intercambiables y confusiones entre unas ciudades y otras, más aún cuando eran lejanas como las de las colonias americanas, es un ejemplo del modo en que las vistas ópticas y los relatos de viajeros, contribuyeron a divulgar el estereotipo imaginado de las ciudades y aquellos elementos que las caracterizaban ante los ojos de quienes nunca habían estado allí. Dentro de este escenario de ilusiones ópticas, impresores y artistas, nos interesa preguntar cuál fue el lugar de Buenos Aires dentro de ese circuito. Nunca productora de sus propias imágenes, sino objeto de la cartografía, la topografía, las expediciones y el arte.

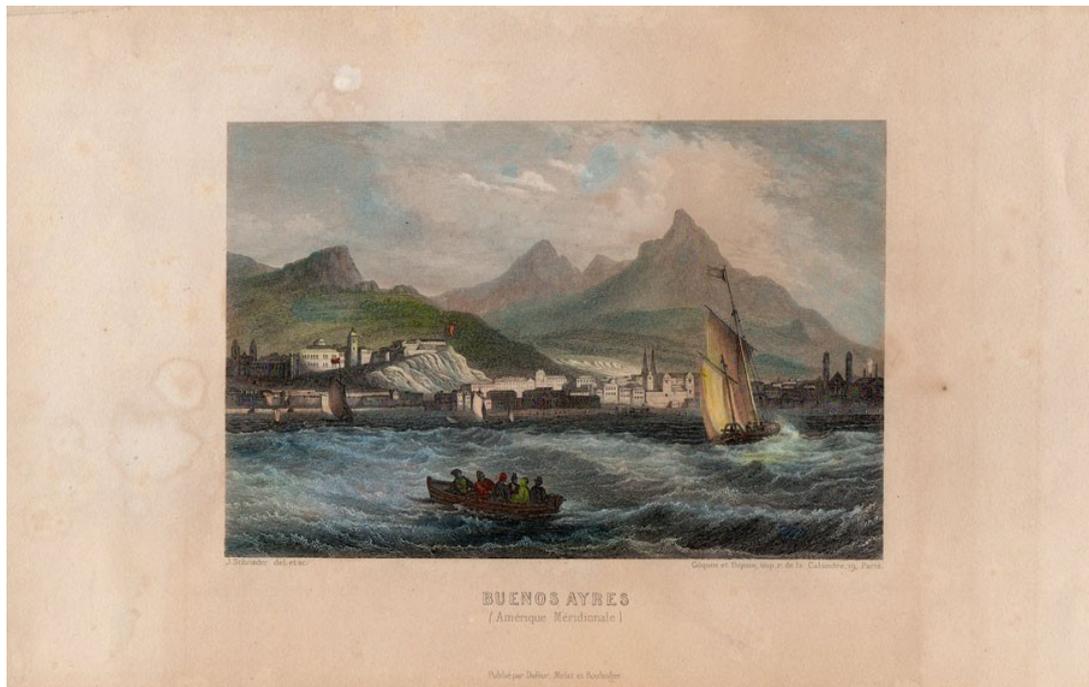


Figura 151: Buenos Aires, dibujado (del.) y grabado (sc.) por J. Schroeder (Imp. Gilquin et Dupain, r. de la Calandrie 19, Paris). Publicado en *Géographie universelle de Malte-Brun : revue, rectifiée et complètement mise au niveau de l'état actuel des connaissances géographiques*. Tome 7 / par E. Cortambert (Dufour, Mulat et Boulanger, 1858-1860, París). La imagen pertenece a la edición de 1863-64, Tomo VII. Bibliothèque nationale de France, G-3338.



Figura 152: Johann Moritz Rugendas, Porto da praia dos Mineiros no Rio de Janeiro. Desembarque de negros, 1820

LAS VISTAS DE BUENOS AIRES

Aunque la vista realizada por Fernando Brambilla en 1794, durante la expedición de Malaspina es considerada como la primer vista de la ciudad, la historia de las imágenes de Buenos Aires se remonta al siglo XVI. La primera de la que se tiene noticia es la de Johannes Vingboons y se titula *Desde el río* (Fig.153). Esta imagen goza de cierta aura de verosimilitud en cuanto a una representación realista del aspecto de la ciudad, según la valoración de Guillermo Moores “puede decirse que ésta es la primera vista de Buenos Aires trazada sin fantasía y ajustada a la realidad” puesto que “sobre las barrancas, dibujadas con bastante exactitud, se distinguen claramente el fuerte primitivo, las capillas, conventos, ermitas y también la primitiva Catedral”³⁷³. La vista de Vingboons es una vista topográfica del puerto, una vista “desde afuera” al igual que la vista de Brambilla desde el sudeste. Aunque la primera responda al criterio de una vista topográfica de puerto y la segunda se encuentre más próxima a las *vedute*, ambas mantienen el punto de vista externo. Ni la imagen de Vingboons ni la imagen de Brambilla exploran la vida y costumbres de la ciudad. Tampoco una es mas detallista o verosímil que la otra. Por el contrario, el grabado de De Bry incluido en el libro publicado por Ulrich Schmidt sobre el viaje al Río de la Plata entre 1535-1554, fue la primera imagen que presentó una vista de la situación de la ciudad y sus habitantes (fig.154).

373Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960), 17.

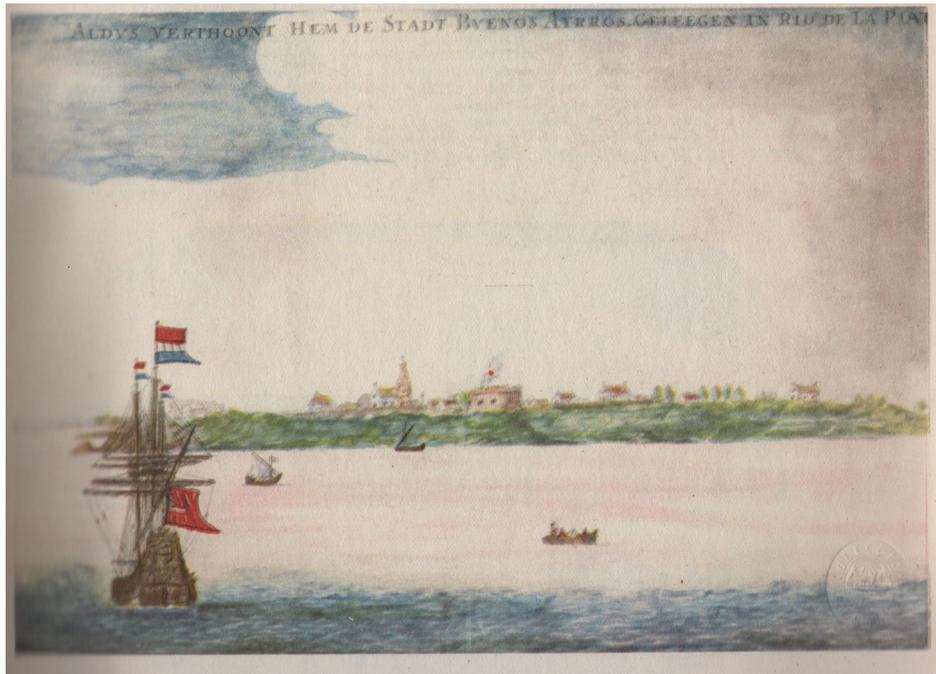


Figura 153: Imagen de Buenos Aires atribuida a Johannes Vingboons Se puede leer: "por lo tanto lo que muestra la ciudad de Buenos Aires, ubicado en Río de la Plata", ca.1628. Biblioteca del Vaticano. Registro Latino 2106, Signatura 12. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 154: Theodore De Bry, Buenos Aires, grabado en cobre. Publicado en el libro de Ulrich Smith, *Viaje al Río de la Plata* (1535-1554). Edición de 1559. Foto: elaboración propia.

La *Vista de Buenos Aires* de autor anónimo realizada entre 1671-1683 (Fig.155) se ubica dentro de la tradición de representaciones topográficas de puertos. Este grabado, que Felix Outes ha fechado entre 1671 y 1673, permite observar el perfil de la ciudad desde el río junto a la costa y situación del fuerte. Pero no se encuentran vistas a vuelo de pájaro, muy difundidas en Europa hacia la misma fecha. Otra vista topográfica de puerto es la de 1748, que muestra la planta de la ciudad desde el río. Es un grabado en cobre cuyo título se

encuentra enmarcado dentro de una orla en la parte superior. Mientras que estas imágenes son consideradas mas fidedignas, el *Prospecto da Cidade de Buenos Ayres* plantea una descripción bastante alejada de la realidad (Fig.156) para Moores, que lo considera un simple croquis de “muy pobre dibujo y de escaso valor documental”. Si la comparamos con otra perspectiva de 1769 realizada por el segundo piloto de la fragata española San Francisco de Paula, José Antonio Puig para el diario de navegación de la embarcación, se puede notar la absoluta diferencia entre ambas “perspectivas”, siendo esta última una imagen que intenta detallar el amarradero de la ciudad en tres cortes sucesivos o perfiles (Fig.157).

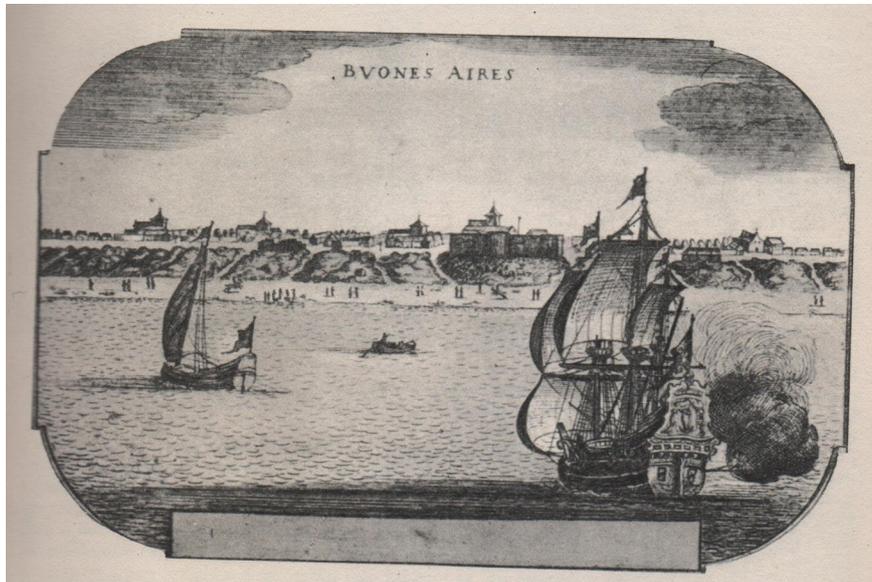


Figura 155: Buenos Aires, grabado anónimo, fines s.XVII. 180X117mm. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

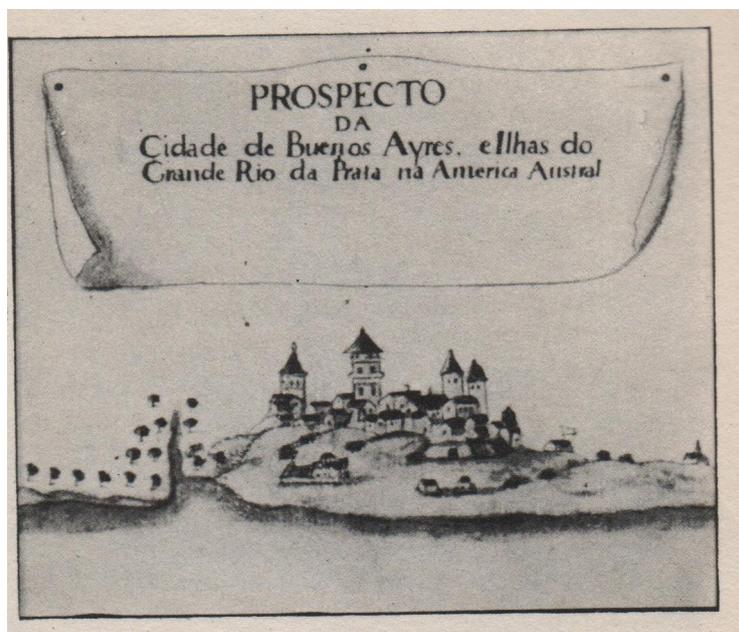


Figura 156: Prospecto da Cidade de Buenos Ayres, Archivo de Marina y Ultramar de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Reproducción publicada *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960), p. 18. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

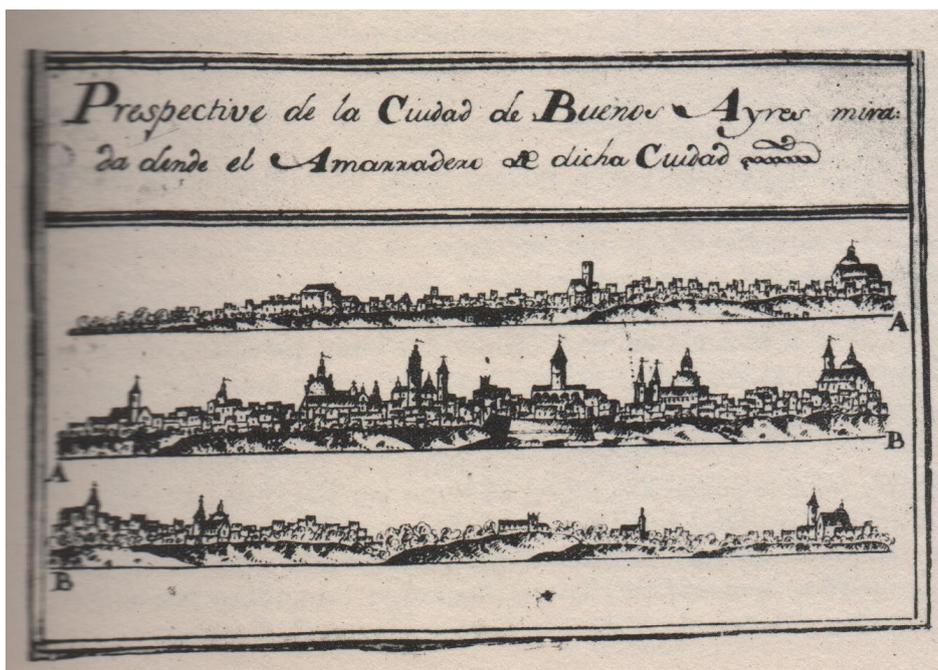


Figura 157: Perspectiva de la Ciudad de Buenos Aires vista desde el amarradero. Croquis realizado por el segundo piloto de la fragata española San Francisco de Paula, José Antonio Puig en el diario de navegación en el viaje a Cadiz el 25 de noviembre de 1769. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

Las imágenes de la Buenos Aires colonial pertenecen a medios y técnicas de producción de imágenes diversas, difundidas en Europa a partir del siglo XVI. Este conjunto de imágenes permite cuestionar la idea de que la cultura visual rioplatense era limitada. La cultura visual porteña no era pobre o escasa puesto que la dimensión visual excede la mera producción de obras pictóricas. Un dato que suele olvidarse es que, por ejemplo, en Buenos Aires existían aparatos ópticos para exhibiciones públicas y podemos fecharlos probablemente desde mediados del siglo XVIII. Según refiere Mariano Bosch la primer linterna mágica que llegó al territorio de la Argentina fue traída por los jesuitas. En el área de Buenos Aires, varios artistas tenían en su poder linternas mágicas, como el platero José Bocchi en el siglo XVIII, el pintor Martín de Petris y el relojero Santiago Antonini, italianos los tres. En 1795, el jesuita vasco Juan Bautista Goiburu adquirió la linterna mágica de Bocchi con la que dio exhibiciones en el Real Colegio de San Carlos y en el Real Seminario Conciliar de Buenos Aires, hasta su fallecimiento en 1813. Su pariente y quien lo alojaba, el Presbítero Antonio Pisacarri, recordaba haber presenciado exhibiciones de la linterna mágica en su casa, realizadas por su tío. Mas tarde, la ciudad pudo gozar de espectáculos públicos con linternas mágicas cuando Joaquín Pérez instaló una en le Plaza de la Victoria para las fiestas mayas de 1825, donde la gente podía ver batallas e imágenes alusivas) así como mas tarde el “panorama”, que ofrecía el inglés Juan Wynn en la Fonda de Comercio, una sala donde mostraba vistas de ciudades europeas³⁷⁴. De acuerdo con Vicente Gesualdo, fue el platero italiano José Bocchi llegado a Buenos Aires en 1790, quien primero realizó exhibiciones en Argentina, con una Linterna de su propiedad traída desde Europa. Este artefacto consistía en una cámara oscura con un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocaban transparencias pintadas sobre placas

³⁷⁴Mariano Bosch, *Historia del teatro en Buenos Aires* (Buenos Aires: El comercio, 1910).

de vidrio³⁷⁵. Bocchi, vendió su linterna al Padre Juan Bautista Goiburu, quien realizó muchas proyecciones con este aparato en el Real Colegio de San Carlos y en el Real Seminario Conciliar de Buenos Aires. Las ventanas de las habitaciones de Picasarri daban sobre el río, y cuando en 1811 la escuadrilla española de Montevideo bombardeó Buenos Aires, este cura fue acusado de hacer señales a los realistas, por los intervalos de la luz de la linterna al pasar sus vistas, lo que originó su destierro. Mas tarde, otros extranjeros comenzarían a importar la novedad, y así comenzaron las exhibiciones masivas en los centros urbanos y rurales más importantes de nuestro país³⁷⁶. El caso particular de las máquinas que vendió Martín José de Altolaguirre al colegio de Montserrat de Córdoba, también nos da una pista acerca de la difusión de estos aparatos en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires. Según se desprende de una serie de documentos del Archivo del Colegio de Montserrat³⁷⁷ podemos afirmar que al menos hacia 1798, Altolaguirre ya contaba con una linterna mágica en su casa y la ofrece por primera vez al colegio. Para tasar la colección de máquinas fueron convocados justamente Bocchi y De Petris³⁷⁸ (fig.158).



Figura 158: Linterna mágica en el gabinete del Colegio de Monserrat en Córdoba, Argentina. Foto: Elaboración propia.

La presencia de este tipo de dispositivos ópticos, refuta la idea de una cultura literaria antes que visual en el ámbito rioplatense así como un público no preparado para su recepción. La hipótesis de una cultura visual pobre y escasa se basa en una concepción limitada del propio

375 Gesualdo Vicente, “Los antecedentes de la linterna mágica en el Río de la Plata” en *Todo es historia*, No 248, Buenos Aires, 1988. Vera de Flachs, María Cristina, *Un viajero italiano en Hispanoamérica en tiempos de la emancipación: Giuseppe Bocchi*, Revista RIME; Cagliari- Cerdeña, Año 2013.

376 De Gesualdo, Vicente “Los salones de Vistas Ópticas, antepasados del cine en Buenos Aires y el interior”, en Revista *Todo es Historia*, (Buenos Aires, 1988).

377 Los documentos a los que tuvimos acceso pertenecen al Archivo del Colegio de Montserrat, A.C.M, Diversos asuntos, 1711-1850, folios 67 a 92 y 110 a 138.

378 Según el inventario, la colección estaba integrada por una máquina eléctrica, una batería, un hemisferio de metal, un pirómetro, un hidrómetro, una garrafa de vidrio, un electrómetro, una cámara oscura y una máquina neumática.

concepto de cultura visual. Para Silvestri, por ejemplo, la ausencia de una “alfabetización visual” por la cual “el sentido retórico de las imágenes, sólo posible de comprender si se poseen ciertas destrezas, es dificultosamente aprehendido o simplemente obviado” explicaría esta realidad local. Por otro lado, estas ideas acerca de la cultura visual rioplatense también están asociadas a la construcción de un “desierto” pampeano como producto de una iconografía deudora de la alegoría romántica³⁷⁹. Es necesario considerar una genealogía de estas imágenes y los dispositivos que operaron en la producción de una visualidad porteña particular que se remonta a su misma fundación. La ausencia de artistas, el poco interés que podía suscitar el paisaje o las expediciones científicas no pueden explicar sin más la perspectiva externa y no involucrada en la vida y costumbres de la ciudad durante el período colonial. El paisaje no puede ser considerado como un “testimonio gráfico” producido como tal pero tampoco los mapas. La relación entre arte y ciencia es mucho más compleja, como han demostrado Svetlana Alpers o Tanja Michalsky. Estas imágenes, estos paisajes que se producían de las colonias americanas eran artefactos visuales que respondían a una cultura visual europea, tanto de la dominación comercial como del espectáculo público, en la que diferentes medios y dispositivos de la imagen permitían dejar volar la imaginación construyendo geografías posibles antes que lugares concretos. Estas imágenes no eran realizadas en términos de registros gráficos y descriptivos de los territorios. El establecimiento de una comparación entre imágenes que documentan e imágenes inventadas es propio del siglo XIX, cuando la imagen comienza a ser pensada desde sus técnicas de producción. Panoramas, daguerrotipos, máquinas pre cinematográficas y el cinematógrafo dieron lugar a una nueva forma de concebir la imagen como medio capaz de registrar el mundo sin la intervención de la subjetividad. En relación a la llegada de la fotografía, Walter Benjamin señala justamente que “la fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intromisiones subjetivas de la información pictórica”³⁸⁰. Esta *intromisión pictórica* no era un elemento que se buscara evitar en las vistas y pinturas de los siglos XVII y XVIII. Para Jonathan Crary, los problemas referidos a la representación y la apariencia de las imágenes artísticas durante el siglo XIX, son inseparables de una reorganización masiva del conocimiento y las prácticas sociales que transformaron por completo las capacidades productivas, cognitivas y los deseos de los sujetos³⁸¹. Es por eso que sugiere poner el foco en el observador como el punto central de las transformaciones de la cultura visual moderna. Un observador transformado por la llegada de dispositivos ópticos y de la visión como los panoramas, los dioramas o el estereoscopio. La producción de imágenes “realistas” anteriores a la llegada de la cultura visual masiva del siglo XIX puede diferenciarse para Crary partiendo de dos instrumentos ópticos: la cámara oscura y el estereoscopio. El estereoscopio es producto de una abstracción y reconstrucción radical de la experiencia óptica y esto hace necesario reconsiderar por completo el concepto de realismo en el siglo XIX³⁸². En ese sentido, es interesante la propuesta que hace Laura Malosetti-Costa para abordar esta ausencia de imágenes paisajísticas de la ciudad. Ausencia de paisajes no solo producidos por artistas locales sino por los viajeros ingleses, alemanes y franceses que llegaban a la ciudad en busca de nuevos panoramas³⁸³. La pregunta por las imágenes de Buenos Aires es una pregunta por la mirada europea sobre su territorio y vida.

379En trabajos que intentan una relectura de estos aspectos, como el de Graciela Silvestri, «Errante en torno de los objetos que miro. Relaciones entre artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense», en *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, ed. Graciela Batticuore, Klaus Gallo, y Jorge Myers (Buenos Aires: Eudeba, 2005), 225-43, encontramos igualmente este tipo de presupuestos.

380Benjamin, *Libro de los Pasajes*, 40.

381Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century*, 3.

382Crary, 9.

Pero como señala Malosetti-Costa, esta mirada expansiva, colonial, económica y comercial que caracteriza la producción y cultura visual del siglo XVIII, plagada de naturalistas, viajeros y dispositivos de la visión como los panoramas y las *vedute*, es difícil de encontrar en el caso rioplatense. Si bien la vista de Brambilla se considera la primera, es en cierto modo porque es una imagen pensada desde los parámetros de la representación pictórica. Este tipo de imágenes de principios del siglo XIX se encontraban en publicaciones del éxito editorial basadas en relatos de viajeros. Este impulso se encuentra en las vistas “pintorescas” de Emeric Vidal, Pellegrini o Pallière. No es un dato menor, puesto que es en ese momento inicial del siglo en el que por primera vez los usos y costumbres, los habitantes y la ciudad propiamente, se presentan en las imágenes que ilustran estas publicaciones europeas. Antes de estas primeras colecciones de vistas y acuarelas que exploran la vida de la ciudad, las vistas que se conocen y conservan son ubicadas desde el río. Una explicación posible es que fueron publicadas en Europa y su dispersión puede ser la razón por la cual se conoce un número reducido de éstas. Pero en comparación con otras ciudades coloniales, la breve colección que existe es un dato que no se puede eludir. La existencia de escasas vistas topográficas de puerto y ninguna vista a vuelo de pájaro hasta llegado el siglo XIX son datos llamativos si tomamos en cuenta que una de las pocas vistas a vuelo de pájaro de la ciudad es la de Dulin, de principios del siglo XX. Para Fara uno de los motivos que puede explicar esta modesta cantidad de imágenes puede ser el poco interés que despertaban a la mirada pictórica unas costas que no se destacaban por su encanto natural a diferencia de ciudades como Río de Janeiro. Pero las pocas imágenes no pueden ser atribuidas a la falta de belleza del territorio o el atractivo natural de su geografía. En ese sentido, Gombrich ha señalado que la idea de un arte inspirado en la belleza natural es una simplificación peligrosa³⁸⁴. Como vimos para el caso de los planos de la ciudad, la visión de la ciudad fue una visión externa, preponderantemente cartográfica y topográfica y esto condicionó de modo particular a la cultura visual rioplatense. El caso que analiza Malosetti-Costa referido a la ausencia de un paisajismo del desierto pampeano en comparación con el paisajismo norteamericano, es un ejemplo de estos procesos y del rol de las imágenes en la constitución del Estado Nacional a lo largo del siglo XIX. Las carretas y los trenes fueron un elemento extraño en la llanura pampeana, elementos foráneos antes que expresión del progreso. Las imágenes del territorio pampeano no fueron pensadas para provocar el deseo de conquista. Las escasas pinturas estuvieron empapadas de nostalgia o exotismo, pero siempre con una mirada desde afuera, no involucrada con la exploración o apropiación de esa tierra³⁸⁵. El antihispanismo es un elemento que no puede ser desatendido en esta genealogía visual puesto que el contraste entre las imágenes del norte y el sur de las colonias es evidente desde sus orígenes. Si consideramos que el fuerte y la ciudad fueron vistos desde una perspectiva externa es necesario destacar que el interior de la ciudad y el territorio se figuran como un espacio desértico y vacío, con habitantes exóticos y carentes de impulsos de progreso. Esta colección de imágenes no es considerada en este trabajo en términos artísticos o de géneros sino como un universo visual que condicionará la historia de la ciudad y los modos en que fue pensada e imaginada por sus habitantes. Estas imágenes pueden dividirse entre los planos y mapas y por otro lado, las vistas. Tomemos el caso del Plano de Buenos Aires de 1756, atribuido al P. José Quiroga,

383 Laura Malosetti Costa, «¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino», en *Errante en torno de los objetos que miro. Relaciones entre artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense*, ed. Graciela Batticuore, Klaus Gallo, y Jorge Myers (Buenos Aires: Eudeba, 2005), 291-303.

384 Ernst Gombrich, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento* (Madrid: Debate, 2000).

385 Malosetti Costa, «¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino», 303.

realizado por encargo del gobernador Andonaegui (Fig.159) y un plano anónimo de 1782 (Fig.160)

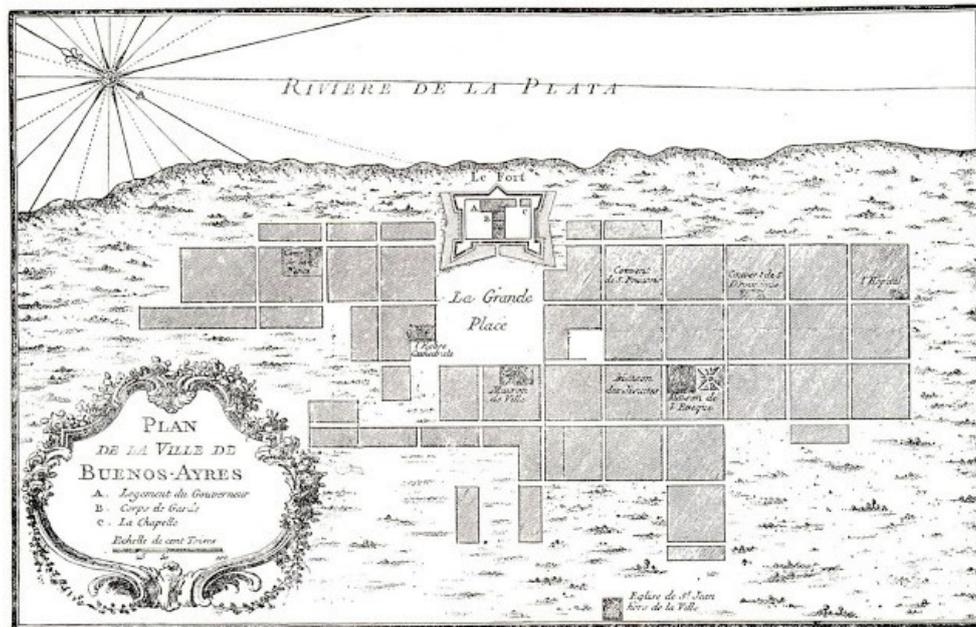


Figura 159: Plano de Buenos Aires, atribuido al P.José Quiroga, realizado por encargo del gobernador Andonaegui. Publicado por P. Charlevoix en su "Histoire du Paraguay" en Paris, 1756.



Figura 160 Plano de autor anónimo de 1782.

Como señala Aliata, estas imágenes corresponden a aquellas vistas en las cuales la ciudad sólo es reconocible a partir de sus referencias edilicias y monumentos. Sus tamaños están distorsionados y los edificios “se erigen como los principales puntos de atención que sobresalen sobre una estructura amorfa, prácticamente indiferenciada, donde no es necesario informar ninguna otra cosa más allá de los rasgos distintivos de las tipologías edilicias

existentes”³⁸⁶. Para Aliata, esto no es el resultado de impericias técnicas puesto que ninguna de estas vistas incorpora el modo de perspectiva aérea y oblicua que se popularizó durante el Renacimiento, sino que apunta a ofrecer una visión de conjunto de la ciudad. Lo que todas estas imágenes están indicando es que se debe reconocer que nos enfrentamos a diferentes maneras de visualizar la ciudad durante el siglo XVIII. Las vistas, por su parte, responden a un tipo de representación cartográfica donde aparece la línea de horizonte, como se observa en el dibujo del asedio de Haarlem elaborado por Pieter Jansz en 1628 (Fig.161). Para el caso de Buenos Aires esta perspectiva no se encuentra en ninguna de las imágenes conocidas durante el siglo XVII y XVIII, salvo, en cierto modo, en el grabado de De Bry de 1599. Este es un elemento a destacar, puesto que las vistas de las colonias que se ofrecían a los lectores interesados en las noticias del mundo fueron editadas en el norte de Europa, reutilizando las imágenes existentes. La ciudad de Santo Domingo que se podía encontrar en los Atlas europeos es un caso que puede ejemplificar esta situación. Realizada por el grabador italiano Battista Boazio que acompañaba a Francis Drake en su viaje por el Caribe en 1585, fue publicada primero en 1588 (Fig.162). La misma vista sin cambios es reutilizada por Theodore De Bry en 1599 (Fig.163), por John Ogilby en *América* (1671) (Fig.165), Alain Manesson Mallet en *Description de l’universe* (1683) (Fig.164), Carel Allard en *Orbis habitatus* (1681) o la de Pierre Van der Aa en *La galerie agreable du monde* (1700-1730)³⁸⁷.



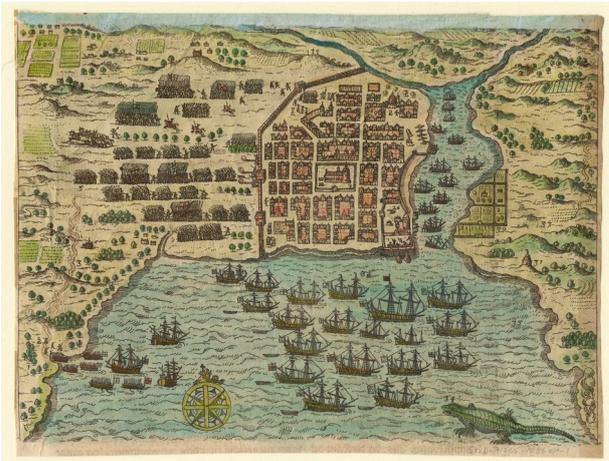
Figura 161 Dibujo del asedio de Haarlem elaborado por Pieter Jansz en 1628.

Las vistas europeas fueron el modelo para crear las americanas agregando los elementos exóticos y datos ofrecidos por relatos como los de los grabados de De Bry. Este último retoma la vista realizada por Boazio manteniendo el uso del color, un elemento relevante que indica la vocación por la descripción y el detalle. Estos elementos habían sido destacados por

386Facundo Aliata, «De la vista al panorama. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano», *Estudios del Hábitat* 2 (5) (junio de 1997): 19.

387Kagan, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, 71.

naturalistas como Aldrovandi, para los que el color y los recursos del arte en beneficio de la descripción del mundo eran fundamentales³⁸⁸. La idea de la experiencia sensorial y perceptual se acentúa en ambas imágenes, que ofrecen no solo un punto de vista a vuelo de pájaro sino detalles sobre flora, fauna y territorio. Para el caso de Buenos Aires no se conoce ninguna que presente este tipo de vocación descriptiva y nivel de detalle de la ciudad, urbanización, geografía, flora y fauna. Mientras que la mayoría de la ciudades coloniales contaban con diferentes perspectivas y vistas en numerosas publicaciones, Buenos Aires no presenta el mismo punto de vista.



Izquierda: Figura 162 Francis Drake, Santo Domingo 1585, grabado coloreado a mano, Baptista Boazio, 1589. Derecha: Figura 163 Theodore De Bry, Vista de Santo Domingo en estado de sitio, 1599. Grabado. Colección Militar Anne S. K. Brown de la Biblioteca de la Universidad Brown.



Izquierda: Figura 164 Alain Manesson Mallet, Santo Domingo, en *Description de l'universe*, 1671. p.321. Derecha: Figura 165 John Ogilby, América. 1683

388 Sobre este tema puede consultarse el trabajo de Fischel, «Drawing and the Contemplation of Nature. Natural History around 1600: The Case of Aldrovandi's Images».

Las primeras vistas de la ciudad de Buenos Aires datan de la expedición de Malaspina, considerada como uno de los viajes más impactantes del siglo XVIII. Autorizada por Floridablanca, buscaba promocionar el poder del imperio español y asegurar el futuro de las colonias a partir de su exhaustivo conocimiento y descripción. La expedición partió el 30 de julio de 1789 para regresar a Cádiz el 21 de septiembre de 1794, habiendo recorrido las islas Canarias, el río de la Plata, la costa de la Patagonia, las islas Malvinas, la Tierra del Fuego, Chile, Perú, Ecuador, Panamá, Nicaragua, Méjico, California, Alaska, las islas Marianas, Filipinas, Australia y Tonga³⁸⁹. Contó con la participación de pintores como José del Pozo, José Sánchez, José Guío y Jerónimo Delgado, que tenían como objetivo registrar desde las ciudades y tipos humanos a la flora y fauna. La colección de estas imágenes fue dividida en varios archivos y repartida entre diferentes repositorios. En Argentina, es la Colección Bonifacio del Carril la que reúne algunas láminas sobre los viajes en el área sur, entre las cuales el pintor italiano Fernando Brambilla, realizó las vistas más importantes. Estas vistas³⁹⁰, creaban una imagen de la vida y situación de esas ciudades y sus habitantes. Anterior a las litografías de Brambilla es *Tres vistas de Buenos Aires en 1770*, tomadas desde el embarcadero por José Antonio Puig, segundo piloto de la fragata española "San Francisco de Paula" (Fig.157) y que pueden clasificarse dentro de la tradición de vistas que fueron incorporadas en los mapas y en los paisajes que muchos viajeros dibujaban en sus cuadernos de viaje, como el caso de Jan Van Goyen y sus perfiles de ciudades. Como señala Alpers, estas imágenes presentan *lugares posibles* antes que geografías concretas³⁹¹. La *Vista de Buenos Aires* fue realizada desde el Río de la Plata, donde se pueden apreciar la catedral y la residencia del virrey (Fig.166). Para José Torre Revello existe una aguada anónima de 1794 que se encuentra en el Museo Naval de Madrid y que atribuye a José Cardero y no a Brambilla. Moores también sostiene que la aguada anónima fue la imagen que tomó Brambilla modificándola con un frondoso ombú a la derecha (Fig.167). Esta última imagen es la que utilizó Felix De Azara para su *Vue de Buenos Ayres* donde el grabador, al no invertir la plancha hizo que la vista tomada desde el sur se convirtiera en una vista desde el norte. Esa imagen fue ampliamente reproducida con algunas variantes y utilizada por Bartolomé Maura para realizar un grabado cuya plancha se conserva en el Museo Naval de Madrid (Fig.168). Para Bonifacio del Carril, esta imagen puede considerarse como "la primera representación gráfica de Buenos Aires en la que se ve a la ciudad como tal a fines del siglo XVIII"³⁹².

389 La inmensa tarea que llevaron a cabo durante los sesenta y dos meses embarcados, recopiló datos referidos a astronomía, radiografía, botánica, zoología, mineralogía, edafología comparada, minería y técnicas mineras, sociología, demografía, etnología, lingüística, historia prehispánica, farmacopea, salubridad ambiental, recursos vivos, caminos y comunicaciones, numismática, urbanismo, imposiciones fiscales, tráfico marítimo y aduanas, construcción naval, recursos pesqueros, fortificaciones y defensa, universidades, hospitales, censos eclesiásticos, además de un exhaustivo estudio físico-geográfico. HIGUERAS RODRÍGUEZ, María Dolores: «La Expedición Malaspina (1789-1794). Una empresa de Ilustración española» en: *El Pacífico español. De Magallanes a Malaspina*. Barcelona, 1988. pp. 147-163. Ed. de Carlos Martínez Shaw.

390 Es necesario establecer la diferencia entre vistas y panoramas, puesto que las vistas se realizaban sobre medios de la imagen como grabados, litografías y pinturas, mientras que los panoramas retoman la tradición de la ilusión y la inmersión en virtud de su soporte y su extensión de 180° o 360°. Retomaremos más adelante esta distinción para analizar este tipo de imágenes y soportes en relación a la cartografía y el daguerrotipo.

391 Alpers, *El Arte de Describir*, 230.

392 Bonifacio del Carril, *Monumenta Iconographica* (Buenos Aires, 1964), 37.

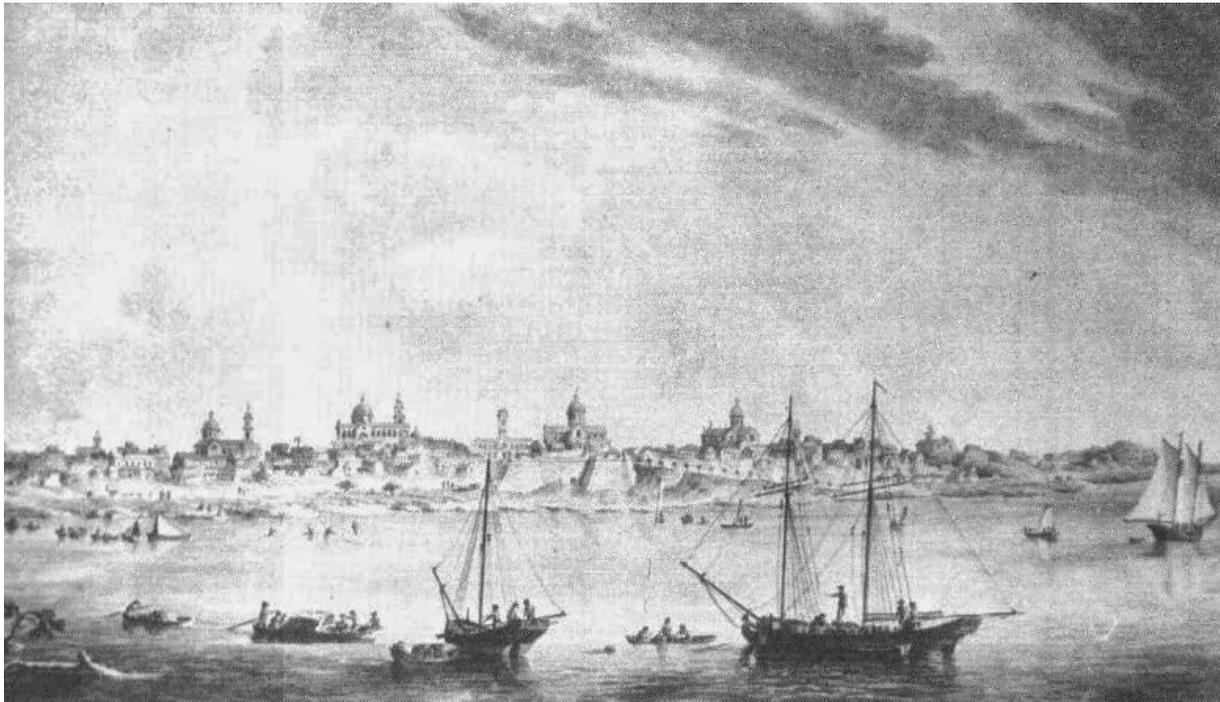


Figura 166 Fernando Brambila, Vista de Buenos Aires desde el río. Museo Naval del Ministerio de Marina, Madrid. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 167 Buenos Aires, copia de la aguada anónima ejecutada en el año 1794 desde el sudeste de la ciudad. Esta aguada fue utilizada por Brambila para realizar la Vista de la ciudad de Buenos Aires. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 168 Fernando Brambila, Vista de la ciudad de Buenos Aires, fines del S. XVIII. Museo Naval, Madrid, 1726 (55). Esta imagen es la que utilizó Felix De Azara para *Vue de Buenos Ayres* que fue publicada en el atlas de sus viajes. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

La vista desde el sudeste fue la única vista de la ciudad que circuló hasta la publicación de las acuarelas en el libro *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Montevideo* de Emeric Essex Vidal en 1820 en Londres³⁹³. Si tomamos la imagen original de Brambila de 1794 y la comparamos con las imágenes posteriores que circularon sobre la ciudad notamos que es esta única imagen la que se retoma con modificaciones una y otra vez. La *Vue de Buenos Aires* de 1809, publicada en la colección de Félix de Azara es un claro ejemplo junto a *View de Buenos Aires* de John Byrne publicada en la colección de viajes de Pinkerton de 1813 (Fig.169-170). La transformación es de orientación mientras que los elementos son los mismos, la carreta con los bueyes y de fondo las cúpulas de la Catedral y las iglesias. La vista de Brambilla difícilmente puede describirse en los mismos términos que las *vedute* italianas. Estas últimas presentaban vistas generalmente urbanas, en perspectiva, llegando a veces a un estilo cartográfico, donde se reproducen imágenes panorámicas de la ciudad, describiendo con minuciosidad canales, monumentos, etc. Concebidas como recuerdos para viajeros extranjeros, las *vedute* tuvieron un gran éxito, llegando su influencia a casi todos los rincones de Europa y generando una nueva relación con los espacios. Pero las imágenes de Buenos Aires son imágenes que no se involucran ni proponen deseo alguno de conocimiento, conquista, dominio o exploración. Es una visión desde afuera, una única posición de observación. Si consideramos que esta imagen de Brambilla fue copiada y reelaborada una y otra vez a lo largo del siglo XIX, podemos concluir que la imagen de Buenos Aires es y ha sido una imagen preponderantemente externa.

393 Catalina Fara, «Miradas sobre el agua. Recorridos de la modernidad en las imágenes de Buenos Aires desde el Río de la Plata: 1910-1936.», 19&20 10, n.o 2 (diciembre de 2015): 20,



Figura 169 *Vue de Buenos Ayres*, Grabado en cobre, 333x235 mm. Publicado en *Collection de pplanches*, lámina XVII de la obra de Félix de Azara, *Voyages dans L'Amérique Meridionale*, París, 1809, 4. vol. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 170 *View of Buenos Ayres*. John Byrne. Grabado en cobre. Medidas: 21,7 x 17,7 cm. Buen ejemplar. Moores, n. 17. Publicado en la colección de viajes de Pinkerton "A general collection of the best and most interesting voyages and travels in all parts of the world" (Longman, London, 1808-1814), en el tomo XIV, p. 642, editado en 1813. Derecha, Litografía de Brambila. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

El *Prospetto di Buenos Aires* de 1817 publicado en las páginas 328 y 329 del Tomo II de *Viaggi nell'America Meridionali* de Felix de Azara en italiano en Milán modifica estas dos últimas versiones, quitando los árboles de la margen izquierda y acercándose mucho más a la ciudad (Fig.171). Mantiene el carro con los bueyes, pero han desaparecido los bueyes junto al hombre. El grabado de 1820 publicado en *Travel in South America* del reverendo William Bingley en Londres, titula la imagen como *Buenos Ayres Great Square y Buenos Ayres fort*. La imagen modifica algunos detalles de la de 1817, faltando algunas cúpulas y edificios aunque regresan los bueyes junto al hombre. Es una mezcla entre la de Brambila y las posteriores (Fig.172). El *Prospetto di Buenos Aires* grabado en cobre en la edición de Firenze del texto de Azara cambia los bueyes por un caballo que está siendo domado por un hombre. Un hombre solitario observa el río dirigiendo, quizás, su mirada a la ciudad, donde los edificios cobran más relevancia (Fig.173). Una vista de 1830 recupera el árbol de la versión de 1813 y se supone editado en alguna guía europea (Fig.174). La ciudad se ve difusa al fondo mientras que la escena principal se focaliza en el hombre con la carreta y los bueyes. Un grabado en madera de 1837 publicado en *Geographie Illustré* por H. Chauchard en París, retoma los elementos originales y la vista desde la perspectiva norte (Fig.175). El grabado *Los ingleses atacan á Buenos Ayres y son rechazados* de 1807 es otra vista de la ciudad que retoma la de Brambila desde el sur ofreciendo una detallada descripción de las barrancas y los edificios modificando el primer plano donde no son las carretas sino el ejército inglés el que avanza por la costa (Fig.176). Antes de la publicación de la vista de Brambila invertida en el libro de Félix de Azara, las imágenes relativas a las invasiones inglesas y la reconquista de Buenos Aires presentan una serie de elementos particulares. Un grabado en cobre con el título “Reconquista de Buenos Aires” de 1806 aparentemente publicado en Madrid muestra una escena bélica en el escenario de un fuerte de Buenos Aires que no es fácil reconocer como tal (Fig.177). Que no se conocieran otras imágenes de la ciudad es posible puesto que hemos visto que no se realizaron sino hasta el siglo XIX. Hasta ese momento las pocas vistas existentes no evidencian interés por detalles apreciables respecto de las construcciones y el entorno urbano. Otras ediciones contemporáneas como las de *Buenos Ayres from the Narcissus*, tomada en 1807 desde esa embarcación y publicada en *Military Memoirs of Four Brothers* en 1829 o los grabados ingleses “*the capture of Buenos Yres 28 June 1806*” editado en octubre de ese mismo año son vistas tomadas desde el agua en las que no se aprecian detalles ni accidentes geográficos sino una vocación más pictórica que narra un suceso (Figs.178)

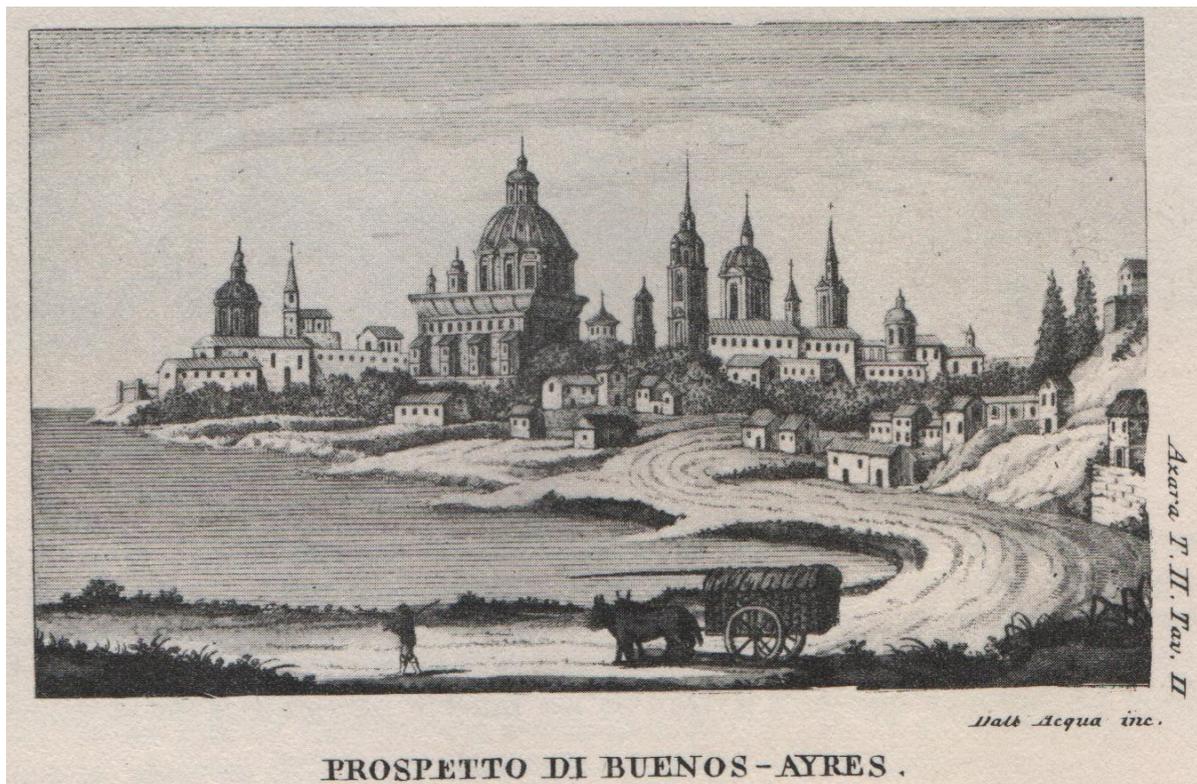


Figura 171 Prospetto di Buenos Aires, grabado en cobre coloreado, 106x63 mm. 1817. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 172 William Bingley, Buenos Aires, grabado en cobre, 83x45 mm, publicado en *Travels in South America from modern writers*, Londres, 1820. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 173 Prospetto di Buenos Aires, aguatina coloreada, 210x150 mm. Publicada en la primera edición del Tomo II de la parte dedicada a América en *Il costume antico e moderno*, Milan, 1815-1829, 17. vols. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 174 Buenos Aires, grabado en cobre, coloreado, 71x54 mm. Publicado alrededor de 1830, posiblemente en alguna guía europea. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

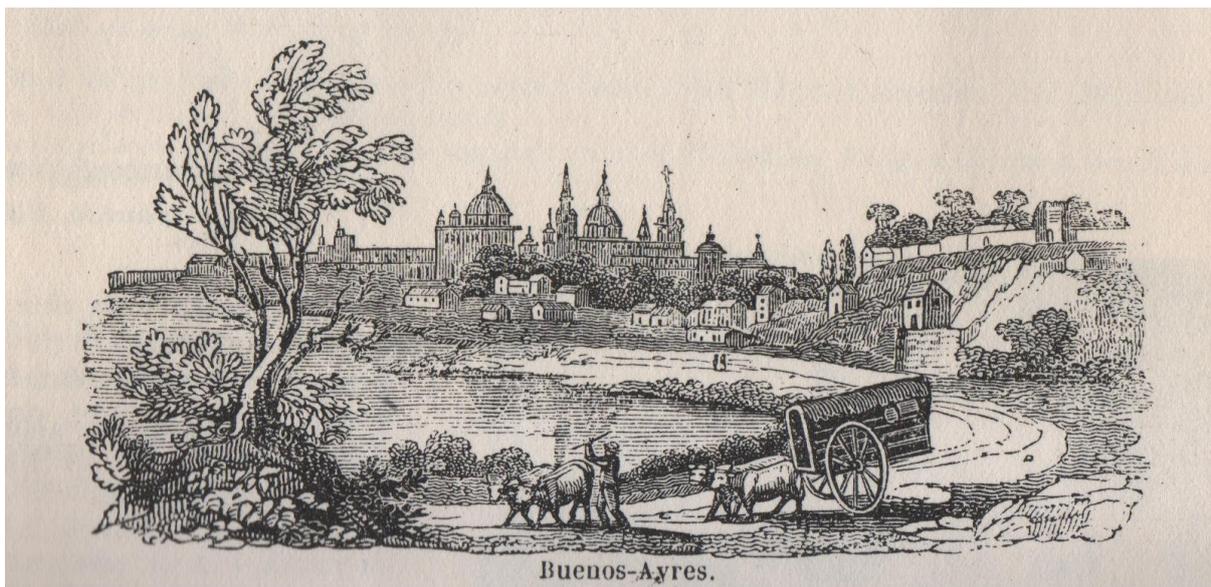


Figura 175 Buenos Aires, grabado en madera, 78x38 mm, publicado en 1837 en la *Geographie illustré* de Chauchard y A. Müntz, París, 1837. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

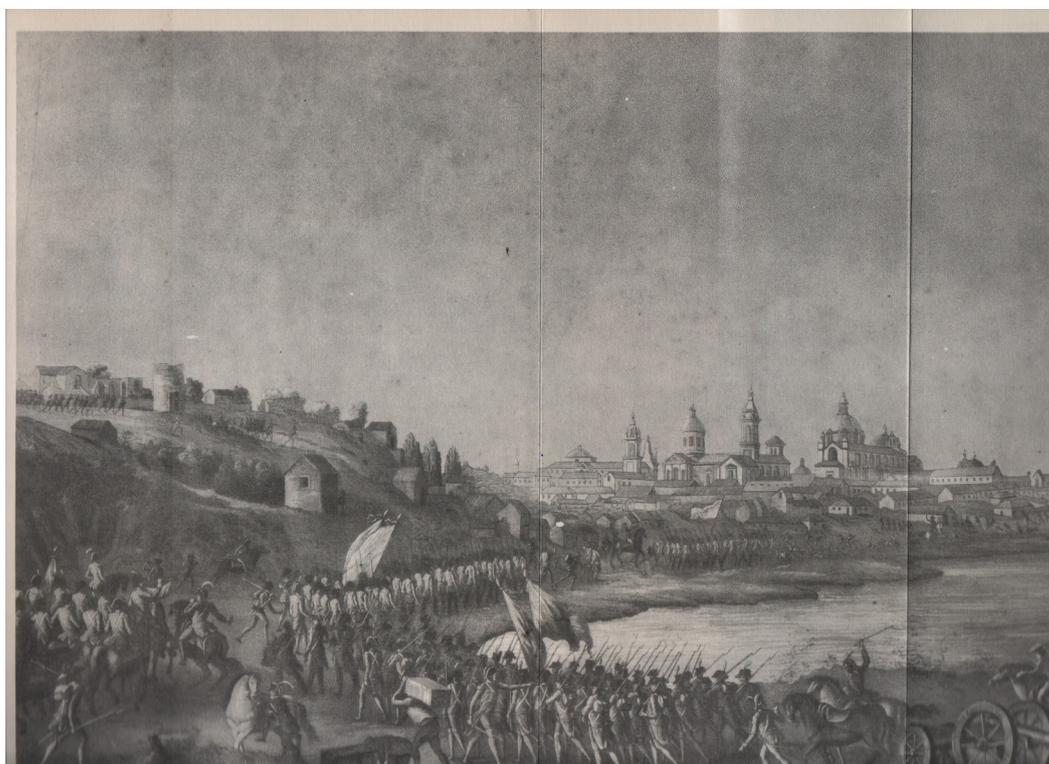


Figura 176 Los ingleses atacan á Buenos Ayres,, grabado 572 x 388 mm. Grabado por José Cardano, publicado por el Depósito Hidrográfico de Madrid. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

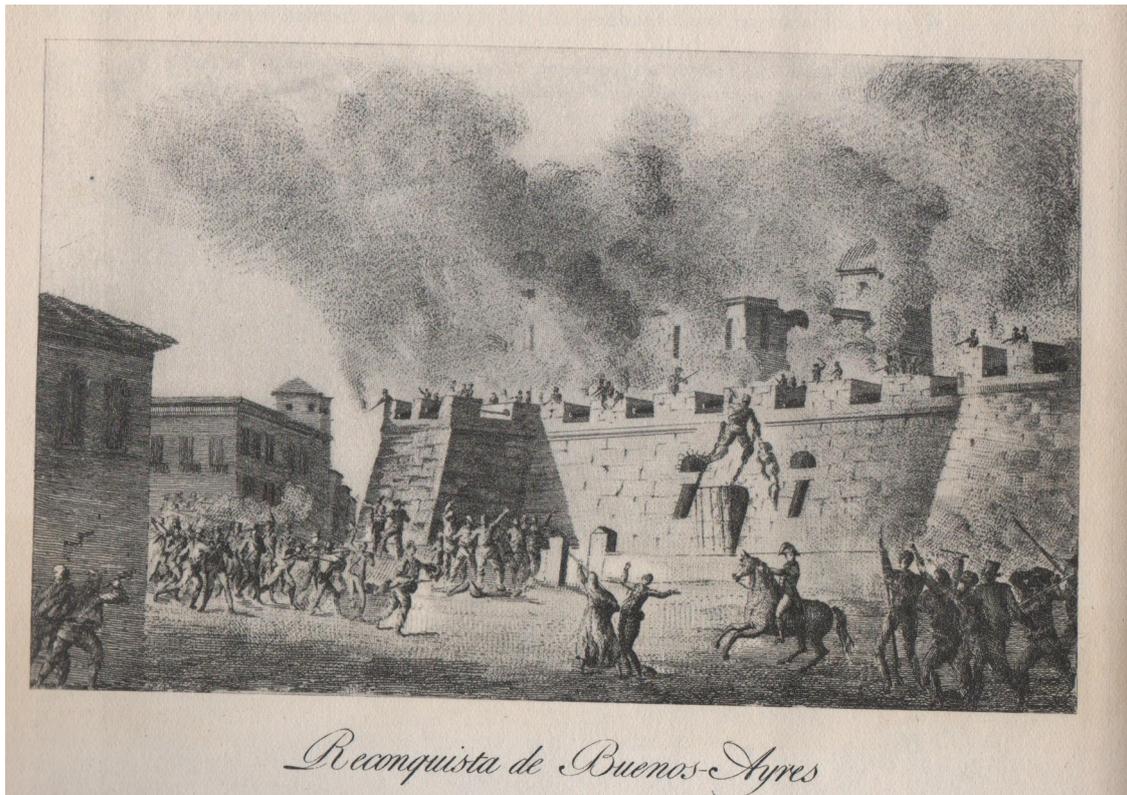


Figura 177 Reconquista de Buenos Aires, grabado en cobre. 248X157mm. Sin indicación de autor ni fecha de impresión. Guillermo Moores sugiere que fue publicada en Madrid entre 1806 y 1807. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

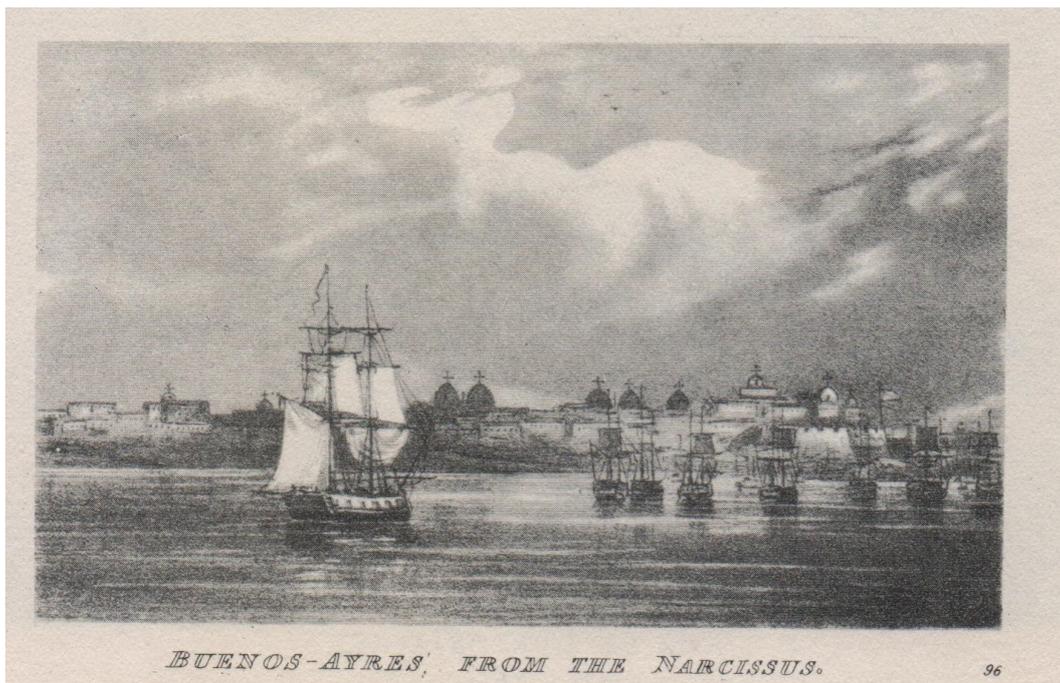


Figura 178 Buenos Ayres from the Narcissus, Litografía, 143 x 87 mm. Publicada en *Military Memoirs of Four Brothers*, Londres, 1829. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

El derrotero de la vista de Brambilla es fascinante, puesto que la encontramos reapropiada y modificada una y otra vez a lo largo de todo el siglo XIX. Un grabado de 1840 editado en París modifica los personajes, que ahora son una pareja de campesinos junto a la orilla con su carreta. Los árboles son reemplazados por una vegetación baja de arbustos mientras que en una litografía de 1841 se enmarca la misma escena con árboles y tupida vegetación, la ciudad está rodeada de pinos y arboledas mientras que los personajes se distribuyen por el campo y la rivera con carretas y bueyes. Las cúpulas al fondo han perdido algunos de los edificios de la zona sur. Un grabado de 1859 publicado en Madrid en *Nuevo viajero universal* de Nemesio Fernández Cuesta, presenta una novedad. La vista de la ciudad es nocturna, la luna ilumina el río, una barca y una costa sin vegetación. La ciudad al fondo se ve como una silueta de perfiles de cúpulas rectas. Todas estas vistas son variaciones de una sola, la de Brambilla y la ciudad continúa siendo observada desde afuera. Como señala Fara, esta fórmula fue retomada durante el siglo XIX y reinterpretada por los artistas. Una fórmula donde encontramos “los mismos elementos presentes en las estampas y acuarelas circulantes en el momento: el perfil con los edificios del Fuerte, la iglesia de la Merced y la Catedral en el fondo, y un primer plano con escenas costumbristas de lavanderas, aguateros y carretas”³⁹⁴. La escena del puerto la podemos encontrar en otras imágenes de Brambilla durante la expedición, como es el caso de la *Vista de la ciudad de Lima* y sus alrededores (Fig.179) La recurrencia de esta fórmula en las imágenes posteriores del siglo XIX es evidente. En el caso del grabado en madera de Adolphe D'Hastrel, *Vue de Buenos Ayres*, 1823 (Fig.180) la imagen retoma directamente la de Brambilla de 1794 desde el río sumando elementos pictóricos a través del color y la presentación de un río iluminado y una costa que refleja sus colores. Una particular imagen de la que Guillermo Moores advierte que “Esta vista, lo único que tiene de Buenos Aires es la leyenda. Ignoramos dónde fue publicada”³⁹⁵ fue editada en la *Geographie Universelle* de Malte Brum en París en 1859 y presenta una Buenos Aires con montañas en un escenario muy alejado de su realidad geográfica (Fig.181) que evidencia la relación entre imágenes y ciudades posibles, inventadas o imaginadas antes que correlatos reales con su situación geográfica. Es el caso del grabado *Vue prise de la place de la Douane* publicado en 1861 (Fig.182). Una panorámica que combina referencias verdaderas con algunas inventadas, puesto que el espigón que ingresaba a la Aduana tenía el ancho de la trocha angosta utilizada para trasladar la mercadería mientras que las personas descendían por otro muelle, ubicado entre las actuales calles Mitre y Perón, y se internaba hacia el río unos 210 metros.

Las vistas de Buenos Aires coinciden con la etapa de su mayor crecimiento pero también con la llegada de los viajeros europeos en búsqueda de nuevos horizontes comerciales a partir del siglo XIX, período que excede este estudio. El impacto de estos viajes en la producción de imágenes para un amplio público no estuvo exento de la reapropiación de grabados y dibujos que ya se encontraban en circulación. Un ejemplo es el aguafuerte *Piazza del Mercato di Buenos Ayres* para la que se utilizó el original de Emeric Essex Vidal, "Plaza" en *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video*, editada en 1820 (Figs.183-184). Imágenes como las del libro de Vidal ya no pertenecen al período colonial. Este es uno de los elementos que puede explicar su surgimiento frente a la llamativa ausencia durante los siglos anteriores. En apartados previos se señala el contraste entre las imágenes de la América española y la América protestante bajo la fórmula de una verdadera guerra de imágenes. Esta guerra, definió y delimitó los elementos y fórmulas visuales que condicionaron los imaginarios entre el norte y el sur del continente.

394Fara, 21.

395Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895*, 154.



Figura 179 Fernando Brambila, Vista de Lima desde los alrededores, Museo Naval, Madrid. 1726 (58). Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

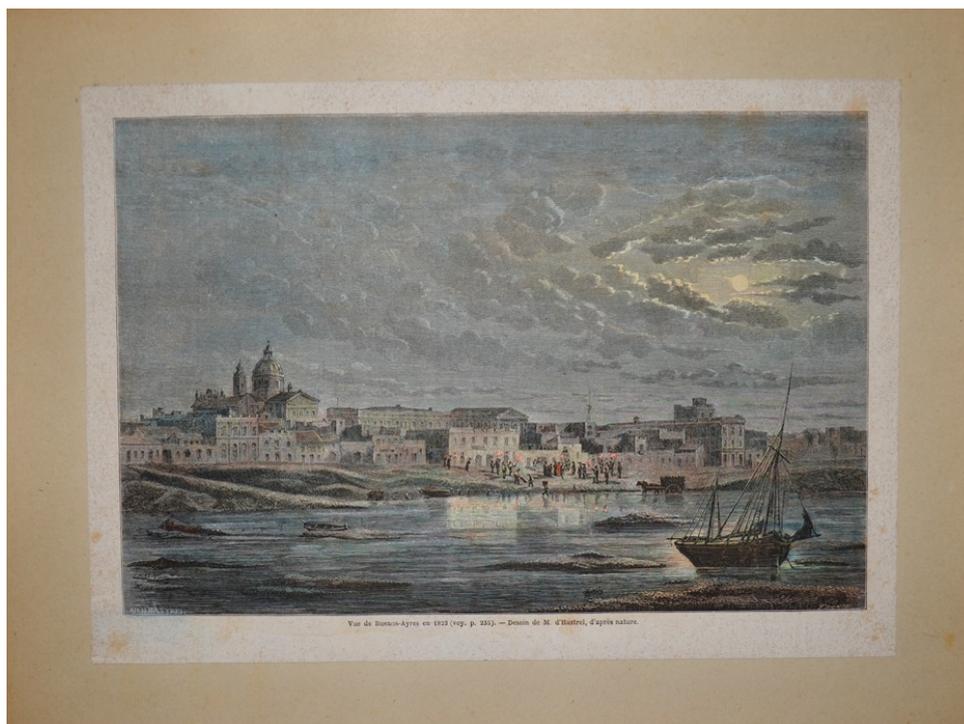


Figura 180 D'Hastrel, Adolphe, *Vue de Buenos Ayres*, 1823. Grabado en madera, coloreado. Medidas: 163 x 237 mm. Publicado en "*Le Tour du Monde*", primer semestre de 1860. Erróneamente el periódico publica la fecha 1823, cuando fue en 1839 que D'Hastrel estuvo en Buenos Aires. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

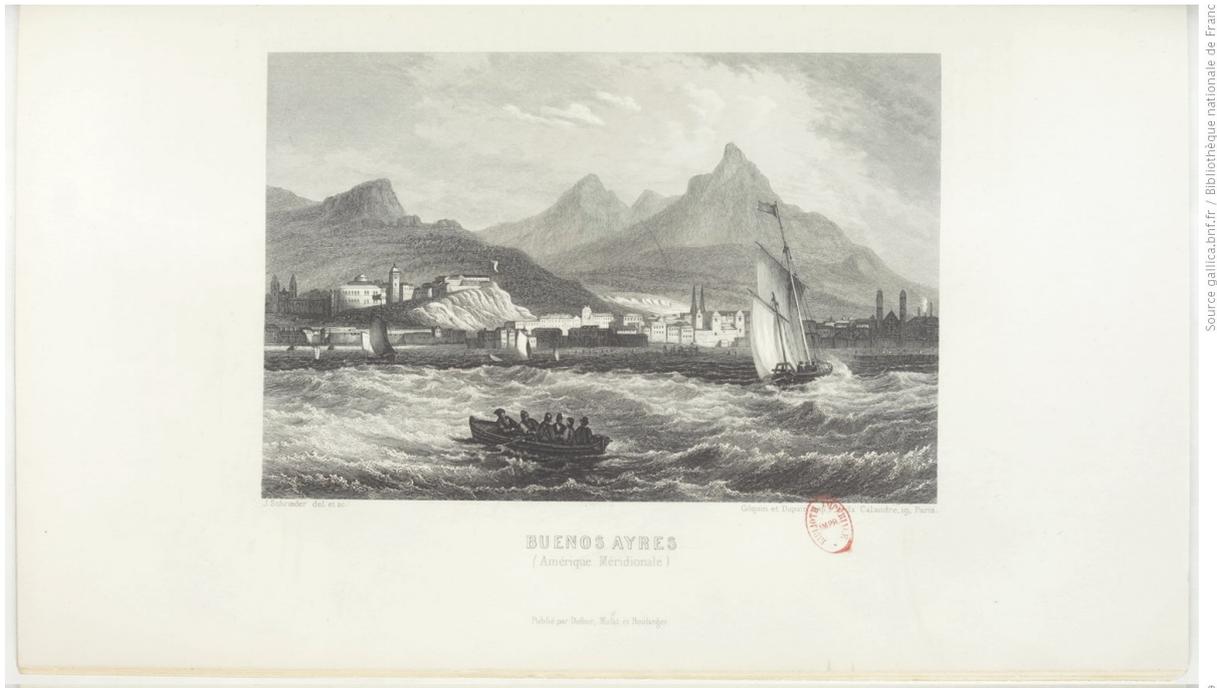


Figura 181 Vista de Buenos Aires. Grabado en acero. Medidas: 155 x 105 mm Editado en *Geographie Universelle* de Malte Brum, París, Boulanger et Legrand, 1859. Tomo VI, entre las páginas 184 y 185. Publicado en Moores, n. 154. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 182 Vue prise de la place de la Douane // Vista tomada de la plaza de la Aduana. Paris, L. Turgis Jne. Imp.r Editeur des Ecoles 80. Publié le 1er Juillet 1861. Dessiné et lithographié par Deroy. Litografía: 500 x 380 mm. Papel: 717 x 550 mm. Moores, n. 169. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

El marcado espíritu anti-hispano de las imágenes producidas por holandeses, ingleses y franceses impactó de tal modo en la cultura visual de las colonias al punto de hacer evidente que un territorio como Buenos Aires no podía ser sino un espacio desértico y desolado, cuyo interés solo podía reducirse a su posición estratégica. Que la ciudad de Buenos Aires sea objeto de interés de imágenes, grabados y estampas recién después del período colonial – un período marcado por una impronta absolutamente anti-hispana- puede ser una explicación frente al derrotero que sus imágenes presentan desde la fundación de la ciudad. El fuerte carácter anti-hispano y la llegada de viajeros ingleses y franceses, pudo haber sido parte de la razón por la cual comenzó a ser descrita y representada en diversos medios de la imagen, aunque a diferencia del territorio norteamericano, es vista bajo un cristal diferente. Las imágenes de la ciudad y sus pobladores son antes que imágenes del progreso, descripciones exotizantes bajo la mirada de los comerciantes que buscaban negocios de ultramar en los exterritorios españoles. Esto no quiere decir que la cultura visual rioplatense durante el período colonial fuese escasa, sino todo lo contrario. Fue una cultura visual diferente a la del período posterior, y se basó en la circulación de mapas, planos y grabados. Es importante tener en cuenta que si bien no se produjeron vistas *de* la ciudad en gran cantidad, las imágenes que circulaban *en* la ciudad era abundantes. Retratos, miniaturas, imágenes devocionales, estampas y grabados, propios de la cultura visual española, fueron parte de la realidad de la ciudad. Ambos datos forman parte de la cultura visual rioplatense y definen el derrotero de sus transformaciones. En estos apartados se prestó atención a aquellas imágenes donde aparece la ciudad como objeto de representación visual. Esas imágenes antes que pictóricas fueron cartográficas, del ámbito de la ciencia y de la ingeniería militar. Las pocas vistas – tan difundidas en Europa – recién comienzan a aparecer durante el siglo XIX. Los ejemplos son abundantes, entre ellos los grabados de Vidal, las litografías de Pellegrini, los grabados de Gregorio Ibarra y aquellos que se publicaban en la imprenta de César Hipólito Bacle. Todas estas imágenes son imágenes producidas por extranjeros para Europa y su circuito de un nuevo público lector que asiste además a los espectáculos de panoramas y otras máquinas ópticas que permitían viajar a los espectadores alrededor del globo. Buenos Aires fue vista no solamente desde un punto exterior desde el río sino que, además, estas imágenes fueron realizadas para un circuito editorial foráneo y ese dato también tiene que ser una referencia que debe contemplarse a la hora de reflexionar sobre la historia de la cultura visual rioplatense. Es decir, diferenciar entre el rol de las imágenes europeas en la expansión atlántica y el surgimiento de un nuevo público burgués y el impacto de esas imágenes en la construcción de la forma de pensarse localmente la ciudad. Las imágenes *de* Buenos Aires nos hablan del modo en que fue pensada y vista desde la mirada extranjera, mientras que las imágenes *en* Buenos Aires nos hablan de una cultura visual local que no puede ser escindida de la europea, pero que necesariamente presenta una especificidad que analizaremos en la segunda parte de este estudio.



Figura 183 Market Place, Emeric Essex Vidal. Reproducida en: Guillermo Moores, Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895 (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.



Figura 184 Piazza del Mercato di Buenos Ayres, aguafuerte coloreada. Medidas: 264 x 170 mm. Publicado en *Il Costume antico e moderno*, Milán, 1825. Reproducida en: Guillermo Moores, *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895* (Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960) Foto: Elaboración propia.

III SEGUNDA PARTE: LAS IMÁGENES EN BUENOS AIRES

En *La Guerra de las imágenes* (1990), una obra estimulante y pionera de Serge Gruzinski, se caracterizaba a la América colonial como un laboratorio de imágenes que se desplegaba bajo la forma de una guerra visual³⁹⁶. El libro proponía una comparación atrevida e interesante que llevaba a reflexionar sobre similitudes asombrosas entre el barroco americano y el escenario contemporáneo. Se hacía eco del concepto de era neo barroca, introducido en la década de los años ochenta, recuperando los elementos de un régimen escópico caracterizado por la saturación, el exceso y la mezcla³⁹⁷. Lo interesante de este trabajo es que hacía foco sobre una diversidad de imágenes que excedía a las artísticas, extendiendo su mirada incluso hacia las golosinas. A diferencia del caso estudiado por Gruzinski, la situación de Buenos Aires, apremiada por penurias económicas a lo largo de los siglos XVI y XVII, es para Garavaglia la de una ciudad que experimentó un barroco tardío³⁹⁸. Esta experiencia desfasada, en relación a otras ciudades coloniales, se refiere por un lado a la conversión tardía en capital del virreinato y por el otro, a la ausencia de una corte virreinal. Si se observan los documentos relativos a este período, la situación de apremio económico provocó un difícil equilibrio entre el cumplimiento de las celebraciones, tanto el aparato regio como religioso, y la demostración de lealtad que se esperaba de ella. Es importante señalar que aunque la ciudad sufría la falta de propios, en numerosas ocasiones se gastaba más de lo que tenía. El despliegue del fasto involucraba no solamente el espacio de las ciudades, corrales de comedia y tablados, sino la problemática presencia de imágenes religiosas, muñecos, tarascas y mascaradas que apelaban a los sentidos. El movimiento, la danza, los excesos formaron parte de una experiencia sensorial, óptica y háptica, en la que tramoyas, santos voladores y artilugios ópticos se ubicaron en los límites entre lo sacro y lo profano.

Esta expresión festiva y escenográfica fue objeto de críticas provenientes de los países del norte de Europa, que recuperaron antiguos debates iconoclastas en abierta guerra contra la corona española. Como reacción, el Concilio de Trento tomó medidas para enfrentar las acusaciones de idolatría y salvajismo que se atribuían a los españoles. Ataques que, como se plantea en la primera parte de este estudio, también se materializaron en una intensa batalla visual en las publicaciones de Atlas holandeses, alemanes e ingleses. Una estrategia visual que se asentó sobre viejas discusiones y recursos visuales para cuestionar la legitimidad del poder español. Esto manifiesta el modo en que las invariantes morfológicas activadas por contextos sociales y políticos diversos, producen en diferentes contextos efectos similares. Esto no reduce a las imágenes a una simple gramática visual de la propaganda sino al análisis de las condiciones de aparición y de desaparición de las formas visuales de lo político³⁹⁹. La iconoclasia fue uno elemento central de las estrategias visuales que, apoyadas en antiguas fórmulas y discursos, produjeron un efecto de resquebrajamiento de la imagen del Estado absolutista y el poder monárquico en las colonias. Justamente, durante el período que este

396 Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)* (Fondo de Cultura Económica, 2012).

397 Especialmente, en la obra de Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1999). En esa obra Calabrese define la era *neo barroca* como “la búsqueda de formas- y su valorización- en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad y la mutabilidad.” Calabrese, 12.

398 Juan Carlos Garavaglia, «El teatro del poder: Ceremonias, tensiones y conflictos en el Estado Colonial», *Boletín del Instituto de historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, Tercera Serie, 14 (Semestre de 1996).

399 Christian Joschke, «À quoi sert l’iconographie politique?», *Perspective 1* (2012): 190.

trabajo aborda, y en el contexto de los debates que la Reforma protestante había introducido, se pueden leer escritos de plumas españolas y americanas atacando las formas de expresión populares y festivas, así como devocionales, en los territorios españoles. No son pocos los que se avergüenzan de las conductas en las fiestas y en los ámbitos privados del hogar. Milagros, santos voladores, cruces que lloran o apariciones a lo largo de todo el imperio español despertaron críticas profundas. Aún entrado el siglo XVIII, estas conductas seguían vigentes y sería erróneo considerarlas residuales o expresiones de religión popular, frente a los discursos ilustrados. La ilustración en el ámbito de la América colonial española, no es un discurso único ni totalizante, sino un entramado que adquirió un cariz des-españolizante – como el de la Reforma - antes que ilustrado.

CAPITULO I: LAS IMÁGENES EN EL ESPACIO PÚBLICO.

Las celebraciones públicas fueron un elemento central de las cortes en España, desde el siglo XVI. Durante el reinado de Felipe II y Carlos V se desarrolló un sistema de mecenazgo teatral y las cortes españolas fueron foco de producción de este tipo de espectáculos⁴⁰⁰. La palabra, la gestualidad y los vestuarios caracterizaron las piezas teatrales que gustaban a los nobles españoles. Como señala Ferrer Valls, este terreno del fasto, de la mascarada y el torneo dramatizado, tenía su origen en la cultura medieval y fue uno de los elementos de mayor influencia de la cultura de los siglos XVI y XVII en España⁴⁰¹. Las fiestas virreinales no fueron ajenas a este carácter y tradición teatral. Incorporaron elementos locales y se difundieron a lo largo de toda la colonia. La relación entre la emblemática y el orden político se ha convertido en un espacio ineludible dentro del área de los estudios coloniales. En ese sentido, las fiestas no pueden comprenderse sin establecer la necesaria relación con los espejos de príncipes como su contra parte, elementos que se analizan en la tercera parte de este estudio.

El análisis de los documentos contenidos en las *relaciones de fiestas*, ha evidenciado el papel y dinámica de las celebraciones en el mundo hispánico. El Obispo de Saisons describía la función central de la oración cristiana en el espacio público como un medio con un poder especial sobre el colectivo que se congrega:

la vista de los que oran con más fervor y humildad excita a los demás, y produce en su corazón afectos de piedad, les recuerda la presencia de Dios, sus miserias, necesidades, e indignidad, humillándolos (...) De todas estas oraciones desiguales entre sí en fervor y mérito, se forma una sola y única oración que sube hasta el trono de la misericordia de Dios. Las súplicas de los fieles congregados, aunque imperfectas, cada una en particular, componen por su unión un perfume de excelente olor (...).⁴⁰²

La fiesta virreinal es una *tecnología del espectáculo*, donde la definición de la ciudad como escenario, supone una idea bastante consecuente con la percepción cultural que se tenía del espacio desde el Renacimiento hasta el siglo XIX⁴⁰³. La perspectiva articula dos dimensiones:

400Teresa Ferrer Valls, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», 1994, 17.

401Teresa Ferrer Valls, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa», 2008, 19.

402 *Instrucciones o pláticas para los domingos y fiestas del año*, Tomo II. Escritas y publicadas en francés por el Ilustrísimo Obispo de Soisons, Francisco, Duque de Fritz-James y traducidos al castellano, Imprenta de Don Josef de Urrutia, 1791, p. 8.

403Jorge López Lloret, «La fiesta urbana en la definición de los cuerpos cívicos», en *VARIACIONES sobre el cuerpo humano*, ed. Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz (Sevilla: Universidad de Se-

el espacio de ilusión y el espacio natural. Como señala de la Flor, lo que sustenta este doble escenario es la segunda naturaleza o el segundo entorno entendido como un artificio. La fiesta opera a partir de una lógica de la disimulación. El teatro de Calderón de la Barca es un ejemplo de esta esencia del espectáculo, ya que su teatro compone un sistema de miradas y juegos de miradas que indagan entre lo real y lo ficticio, las apariencias y la realidad⁴⁰⁴. Las formulaciones de Guidobaldo del Monte⁴⁰⁵ en *Perspectivae* (1600) influyeron en los diseños sistematizando la perspectiva y haciendo coincidir el punto de fuga con el punto de vista del espectador, convirtiendo el espacio escénico en un espacio tridimensional. Estas innovaciones técnicas constituyeron un nuevo sistema representativo teatral en donde las influencias italianas en España transformaron, no sin resistencias, la antigua teatralidad castellana creada para oír⁴⁰⁶. El teatro de Calderón manifiesta un claro ejemplo del gusto por las innovaciones italianas, los efectos visuales, las máquinas y los autómatas. Los cambios de escena a escena se hacían en “un abrir y cerrar de ojos” sin que nadie pudiera descubrirlo. Una de las situaciones más atractivas y espectaculares eran las ascensiones al cielo. La invención del mecanismo de la *tramoya* para generar ese efecto, además de la aparición de ángeles y demonios, fue uno de los recursos que las hicieron populares⁴⁰⁷.

La práctica escénica cortesana del Siglo de Oro es una historia de préstamos entre el fasto dramático cortesano y la representación cortesana. En el siglo XVIII fueron objeto de críticas, especialmente por la puesta en escena del espacio teatral de la ciudad, donde la escenografía se convirtió en una “mímesis escandalosa”⁴⁰⁸. La fiesta del Corpus Christi es un ejemplo de esta evolución hacia el carácter teatral de la escenificación visual de los siglos XVII-XVIII. La celebración religiosa articulaba los elementos profanos y sagrados de manera diversa. Un ejemplo, son los autos sacramentales a partir del siglo XV, herederos de los primitivos autos medievales. En España, el Cabildo patrocinaba los autos, que se escenificaban frente a la catedral antes de la salida del Corpus⁴⁰⁹, existiendo ya desde el siglo XV datos referentes a la existencia de una floreciente actividad teatral religiosa. En 1264 el papa Urbano IV proclamó un día consagrado a la devoción del Santo Sacramento y más tarde, el Concilio de Viena de 1311, confirmó la bula *Transiturus de hoc mundo* de Urbano IV que fijaba el día jueves siguiente al domingo de la Santísima Trinidad⁴¹⁰. Según Urbano IV, la fiesta debía ser una exaltación de júbilo en la que “todos, así Clerigos, como legos, canten con gozo y regocijo cantares de loor”⁴¹¹.

villa, 1999), 81.

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

405 Sobre este tema puede consultarse el trabajo de Martin Kemp, *La ciencia del arte: La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Buenos Aires, Akal, 2000.

406 María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos* (John Benjamins Publishing, 1990), 171.

407 Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII* (Galaxia Gutenberg, 1995), 119.

408 Baroja, 119.

409 Fernando Martínez Gil y Alfredo Rodríguez González, «Del barroco a la ilustración en una fiesta del Antiguo Regime: El Corpus Christi», *Cuadernos de historia Moderna*, 2002, 960.

410 La festividad del Corpus Christi fue establecida por el sínodo Diocesano de Lieja de 1246, el Papa Urbano IV por Bula *Transiturus ad hoc mundo*, de 1264 la estableció para todo el pueblo cristiano.

411 Martínez Gil y Rodríguez González, «Del barroco a la ilustración en una fiesta del Antiguo Regime: El Corpus Christi», 161.

A partir del siglo XIV, la fiesta cobró gran popularidad y en España ingresaron las procesiones del Corpus por influencia francesa a través de Cataluña⁴¹². Estas expresiones no tardaron en ser cuestionadas, rechazándose sus alegorías, sus expresiones y participantes. Tanto los autos como las comedias de santos fueron prohibidos “por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos muy indignos y desproporcionados para representar a los Sagrados Misterios”⁴¹³. Según el caso analizado por Martínez Gil para la ciudad de Toledo, en su origen los autos referidos a la navidad, Semana Santa y *Corpus Christi* eran interpretados por los propios clérigos con danzas y espectáculos, que el Concilio de Toledo de 1565, prohibió para dar paso a las compañías profesionales de teatro⁴¹⁴. A lo largo del siglo XVII existió una marcada resistencia a que estas representaciones se desarrollaran dentro del espacio sagrado de las iglesias. El Padre Juan de Mariana, en su *Tratado contra los juegos públicos (1609)*⁴¹⁵, censuraba esas representaciones que, bajo un barniz devocional, eran burlas de la religión.

Cómo puede ser conveniente que hombres torpes representen las obras de las vidas de los santos y se vistan las personas de San Francisco, sancto Domingo, la Magdalena, los Apóstoles? ¿No es esto mezclar el cielo con la tierra, o, por mejor decir, con el cieno, las cosas sagradas con las profanas?⁴¹⁶

La mezcla entre entretenimiento y sacralidad constituía el centro del debate sobre las expresiones de la religiosidad del pueblo. El mismo de Mariana calificaba estas celebraciones como la expresión de las vanidades y lo pecaminoso. La fiesta del Corpus y su octava fueron consideradas desde el siglo XVI, como expresiones de teatralidad y profanidad antes que de religiosidad. En Castilla eran comunes las representaciones el día del Corpus, llamadas *entremeses* que se realizaban sobre unos teatros ambulantes hechos sobre carros, con escenografías⁴¹⁷. Los *entremeses* de Zaragoza en el siglo XV, presentaban variadas temáticas, como las del Infierno, el Juicio Final, vidas de Santos o Descendimiento de la cruz⁴¹⁸. Los temas eran por lo general extraídos del Evangelio o de las vidas de santos, con tramas sencillas y muy populares. En 1427 se menciona la presencia de la *tarasca* o dragón en las representaciones para el Corpus⁴¹⁹. A estas se sumaron otros animales como el pez, el águila, los leones, las culebras y los gigantes. Los gigantes desfilaban en las fiestas del Corpus y

412 José Antonio Mateos Royo, «Teatro religioso y configuración escénica: los entremeses del “Corpus” de Zaragoza (1480)», *Archivo de filología aragonesa*, n.º 52 (1996): 110.

413 Jéssica Castro Rivas, «Arellano, Ignacio Y Duarte, J. Enrique El auto sacramental», *Revista chilena de literatura*, n.º 68 (abril de 2006): 161.

414 Martínez Gil y Rodríguez González, «Del barroco a la ilustración en una fiesta del Antiguo Regime: El Corpus Christi», 962.

415 El tratado lo publica por primera vez en 1609, Antonio Hierato en España. La traducción fue hecha por el propio De Mariana, del latín. La obra contenía siete tratados, de los que la parte tercera, *De spectaculis*, se corresponde con el tratado contra los juegos públicos. Hemos tomado la edición de 1854 de este tratado, editada por M. Rivandeyra, bajo el título *Obras del padre Juan De Mariana: Historia de España, Tratado contra los juegos públicos, Del Rey y de la institución real*. La procedencia de este ejemplar es la biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

416 Obras del Padre Juan de Mariana, *ibíd.*, p 414.

417 Royo, «Teatro religioso y configuración escénica», 111.

418 María Isabel Falcón Pérez, «La procesión del Corpus en Zaragoza, en el siglo XV», 1984, 633-38.

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

están documentados en las ciudades de la Corona de Aragón y Toledo en 1493⁴²⁰. Hasta el siglo XVI, los muñecos eran llevados por hombres en zancos, a partir del siglo XVII los gigantes comenzaron a ser fabricados de cartón y piedra. Fascinantes en las procesiones, estos muñecos se mostraban como alegorías. La tarasca era una alegoría de la herejía y el diablo o la serpiente del Apocalipsis mientras que los gigantes estaban asociados con los vicios. Para la construcción de las imágenes y escenarios, se consultaban numerosos libros de emblemas. Laberintos, epigramas, jeroglíficos conformaban un complejo programa iconográfico. También eran claves los libros *Emblematum Libellus*, de Andrea Alciato, publicado en 1560, las *Empresas Morales* de Juan de Borja o los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco. La cultura emblemática llegó simultáneamente a España y América. Víctor Mínguez, en su estudio sobre la emblemática en América y España, señala que no hubo una etapa pre-emblemática (en la que el emblema era considerado patrimonio exclusivo de las élites) sino que esta cultura se difundió cuando se popularizó, convertida en un instrumento pedagógico de la moral contra reformista y propaganda monárquica. Estas búsquedas de justificación de la presencia de las figuras móviles en las procesiones, se sustentaba en la asunción de la sencillez del pueblo. Los carros que transportaban estos escenarios móviles, eran paseados por la ciudad mientras los vecinos reconocían las imágenes, contemplaban los vestuarios, se fascinaban con las máscaras. Si bien el gusto por los monstruos, animales gigantes y muñecos pertenecían al acerbo cultural de la Antigüedad, adquirieron un nuevo significado como alegorías de la deformidad moral⁴²¹. La tarasca, representando a un dragón, está documentada por primera vez en Sevilla, e iba acompañada de otras figuras divertidas, que se movían desde el interior de los carros. Personificaba al diablo y al mundo de la carne, lo bajo, los vicios⁴²² y evolucionó a lo largo del siglo XVIII hacia formas más complejas que fascinaban más por el asombro que por su poder de catequesis. Esta fue una de las razones por las que la Iglesia comenzó a considerarlas inútiles⁴²³. El padre jesuita de Mariana, se quejaba de la inadecuación de las comedias y sus recursos para representar algo tan sagrado como la vida de un Santo.

Digo que conviene honrar a Dios inmortal y a todos los santos con toda nuestra alegría, con votos, sacrificios, canciones, flores, ramos hermosamente compuestos y entretejidos y no dejar cosa alguna de las que se entiende puedan aumentar la religión y la piedad en los ánimos de los mortales; los cuales, como se gobiernan por los sentidos, se mueven principalmente por el exterior aparatado de las cosas, ornato y pompa. Pretendo empero que los faranduleros se deben de todo punto desterrar de las fiestas del pueblo cristiano y de los templos⁴²⁴.

Consideras como actos de imagen esquemáticos y sustitutivos⁴²⁵, estas imágenes manifiestan el modo en que la imagen devocional pasaba de la latencia a la agencia en un juego de cambios con el observador/a, alcanzando un rol autónomo y activo. El acto de imagen esquemático se expresa en la vida, la eficacia inmediata, o empleada instrumentalmente, de composiciones de cuerpos, autómatas y bio-artefactos. Está determinado por la disolución de

420Fernando Martínez Gil, «La expulsión de las representaciones del templo (los Autos Sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)», *Hispania* 66, n.º 224 (30 de diciembre de 2006): 959-96.

421Martínez Gil, «La expulsión de las representaciones del templo (los Autos Sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)», 152.

422Francisco Cornejo Vega, «La escultura animada en el arte español: evolución y funciones», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 9 (1996): 248, <https://doi.org/>(Revista) ISSN 1130-5762.

423Alfredo Aracil, *Juego y Artificio: Autómatas y Otras Ficciones en la Cultura Del Renacimiento a la Ilustración* (Cátedra, 1998), 346.

424 Obras del padre Juan De Mariana, Del rey de la institución real, cap IV, *Ibíd.*, p. 432.

425Bredekamp, *Teoría del acto icónico*.

los límites entre obra de arte y organismo. Este campo alude a todas las áreas del dar vida artístico tal como aparece en los *tableaux vivant*, como se propugna desde la Edad Media tardía hasta el presente. Automatas, figuras que cobran vida, esculturas parlantes son actos de imagen esquemáticos que manifiestan el potencial latente de la imagen que pasa a primer plano cuando se transforma en un ser humano, permitiendo que una *imago agente* se vuelva completamente animada y sintiente. Estas representaciones callejeras con imágenes vivientes se mezclaban con las hechas por el teatro litúrgico celebrado dentro de las iglesias. La celebración del Corpus era una fiesta de alta participación en el espacio urbano. La procesión aglomeraba a su alrededor tanto a los miembros de la Iglesia como a las autoridades locales y vecinos. La decoración de los balcones, el arrojar flores, los saludos de arcabuz y escopeta, la presencia de la música en forma constante en todos los reinos de España, hacen del Corpus una de las fiestas centrales de la experiencia religiosa colonial. El *Vía Crucis* fue otra de las expresiones de la religiosidad. La rememoración de los momentos de la Pasión, tal como había sido fijado por los franciscanos en 1342, sumó rápidamente las teatralizaciones y escenificaciones populares a las que después se incorporaron las prácticas de disciplinantes, extendidas por San Vicente Ferrer⁴²⁶. Si bien eran prácticas destinadas a la privacidad de la vida religiosa, no tardaron en convertirse en un espectáculo público. Reiteradas veces en las ordenanzas de la ciudad de Buenos Aires, la prohibición de este tipo de prácticas se encuentra en los documentos del Cabildo. El 26 de marzo de 1771, el gobernador Juan José de Vértiz prohibió la penitencia del sangrado durante semana santa⁴²⁷ mientras que el 3 de abril de 1775 por orden del Gobernador Diego de Salas se reiteró el mismo bando sumando la prohibición de cohetes y hogueras⁴²⁸. El 16 de marzo de 1785 el intendente Francisco de Paula Sanz nuevamente prohíbe la penitencia de sangre⁴²⁹.

En América, las ficciones y los artilugios teatrales suponían una doble peligrosidad. En México, fray Luis de Zumárraga daba cuenta de esos peligros al advertir que para los *naturales* era costumbre “que...han tenido en su antigüedad, de solemnizar las fiestas y sus ídolos con danzas, sones y regocijos”. La posibilidad de que ocultaran debajo de las fiestas cristianas sus antiguas herejías era un riesgo muy costoso para dejar librado al azar⁴³⁰. No eran extrañas las coincidencias entre celebraciones religiosas y rituales americanos⁴³¹. Las disputas sobre las expresiones de la religión popular en los territorios conquistados se basó en la evangelización a través de la persecución de la herejía, la superstición y lo falso asociado a la idea del ídolo prehispánico y su sustitución. Las imágenes y las deidades encarnadas en

426 Esther Fernández de Paz, «La religiosidad popular sevillana en sus manifestaciones y culto externo», *Revista Destiempos* 15 (agosto de 2008): 301.

427 Bandos de Virreyes y Gobernadores del Río de la Plata, Libro 3, folio 195, AGN, Sala IX.

428 Bandos de Virreyes y Gobernadores del Río de la Plata, Libro 3, folios 377-378, AGN, Sala IX.

429 Bandos..., Libro 5, folios 49-50, AGN, Sala IX.

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

431 Sobre este tema pueden consultarse los trabajos de Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner*. 1942-2010, FCE, México, 1994; Gabriela Ramos y Enrique Urbano, *Catolicismo y extirpación de idolatrías: siglos XVI-XVII: Charcas, Chile, México, Perú*, Centro de Estudios Regionales andinos “Bartolomé de las Casas”, 1993; Teodoro Hampe Martínez, *Cultura barroca y extirpación de idolatrías: La biblioteca de Francisco de Ávila, 1648*, Centro de Estudios regionales andinos “Bartolomé de las Casas”, 1996; Irene Marsha Silverblatt, *Luna, sol y brujas: géneros y clases en los Andes prehispánicos y coloniales*, Centro de estudios regionales Bartolomé de las Casas, 1990; Fernando Armas Asín, *La construcción de la Iglesia en los Andes. XVI-XX*, Pontificia Universidad Católica de Perú, Fondo Editorial, 1999; Paulo Drinot y Leo Garofalo, *Mas allá de la dominación y la resistencia: estudios de historia peruana siglos XVI-XX*, IEP, 2005; Enrique Urbano, *Mito y simbolismo en los Andes: la figura y la palabra*, Centro de estudios andinos Bartolomé de las Casas, 1993; Ciudad Ruiz, Andrés. *Cosmovisión e ideología en los Andes prehispánicos*, SEACEX, 2004.

materialidades diversas, provenientes del mundo religioso americano se fundieron con lo maravilloso cristiano y las prácticas populares cristianas. La imagen era, más que evangelizadora, milagrosa. Los cultos domésticos y los objetos se asociaron en esta secreta unión que permitía la aparición de lo híbrido y lo clandestino, el ocultamiento de rituales recuperados o aún no perdidos, identificaciones de santos y dioses locales, viejas huacas, viejos espacios sagrados plagados de cruces cristianas y antiguas. La lucha contra esas creencias suponía una artillería visual y verbal intensa. Dónde se alojaban el demonio y la idolatría, cómo desterrar creencias encarnadas en todo tipo de soportes irreconocibles para la mirada europea. La imagen no era atacada solamente por la confusión que podía generar, por la simulación, por la idolatría o su utilidad entre el pueblo sino también como vehículo de la catequesis. La búsqueda del efecto de la imagen en el sentimiento religioso fue una función heredada desde la Edad Media a la que se sumaron la teatralidad junto con una batería de objetos, materiales e imágenes que no fueron simplemente expresiones de religiosidad sino una experiencia visual y corporal que tuvo a la ciudad hispano-colonial como escenario privilegiado.

EL CRECIMIENTO URBANO DE BUENOS AIRES

Buenos Aires era una aldea de casas bajas que fue transformándose en la residencia de las autoridades eclesiásticas y políticas, a la par que acumulaba funciones: portuaria, mercantil, fortaleza militar, mercado, capital de la Gobernación del Río de la Plata en 1617 y del Virreinato del Río de la Plata en 1776. Buenos Aires fue trazada en forma rectangular, conteniendo 144 manzanas. El casco urbano estaba constituido en torno a la Plaza Mayor y lo limitaban las actuales calles 25 de Mayo, Balcarce, Estados Unidos, Chacabuco, Maipú y Viamonte⁴³². Las numerosas iglesias que el plano original proyectaba, transformaron a Buenos Aires, tomando la expresión de Aslan, en una ciudad-convento⁴³³. Juan de Garay asignó el solar 2, a la Catedral y la manzana 35, a la Iglesia de Santo Domingo, cedida después a los Mercedarios⁴³⁴. En 1603, la orden de Santo Domingo estableció su convento y capilla en las actuales calles Defensa, Belgrano y Venezuela. En la manzana 122, actuales calles Defensa, Balcarce, Moreno y Alsina, se levantó en 1589 la iglesia de los franciscanos. En 1601 finalizaron la construcción de la Capilla de San Roque⁴³⁵. La Plaza Mayor era el centro de la actividad civil y política, circundada por las Iglesias y las casas de las familias de los pobladores más importantes. Las familias fundadoras habitaban próximas a la Plaza Mayor, y a las iglesias y conventos⁴³⁶. En la primera parte, se analizó la situación geográfica de la

432 Araceli De Vera, «“Estructura social de Buenos Aires y su relación con el espacio colonial. 1580-1627”», *Revista Historia Crítica* 18 (1999): 16.

433 Aslan Liliana. *Buenos Aires-Montserrat 1580-1970*. (Inventario de Patrimonio Urbano) Bs As, 1991.

434 Garay, en el repartimiento de la ciudad adjudicó a Santo Domingo la cuadra en la que actualmente se encuentra la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced. En el Archivo General de la Nación se encuentran los documentos relativos a la fundación y cambio de sitio de los Padres Dominicos. En el folio 437 del libro de Tesorería de Buenos Aires de 1580-1606, el padre Bernardino de Lárraga, vicario del Convento de Santo Domingo pide al Cabildo “le haga la merced de darle el sitio y solar y campo que caen al cerco donde al presente tienen sus casas y corrales de ganados en la estancia del Riachuelo”.

435 De Vera, «“Estructura social de Buenos Aires y su relación con el espacio colonial. 1580-1627”», 20.

436 Las manzanas cercanas a la plaza fueron divididas en cuartos llamados solares destinados a la edificación de las casas de los “vecinos” y las más lejanas se entregaron enteras y se llamaron cuadras, para producción

ciudad, construida frente al río, teniendo como foco central la Plaza, el puerto y el fuerte. Como señala Otero, la idea original era la utilización del territorio a partir de una organización anular signada por una ocupación próxima de los vecinos a las fuentes de poder encarnadas en estos edificios.

Si los primeros relatos se refieren en su mayoría a las características del puerto y las condiciones de navegación, el crecimiento urbano lento y paulatino dará lugar a las primeras descripciones de la ciudad. La precariedad inicial da paso a relatos que componen una realidad urbana que se transforma muy lentamente. A principios del siglo XVIII, las crónicas de los viajeros describían a la ciudad como pobre e insignificante. Como hemos visto en el caso de las vistas de la ciudad, es necesario destacar que el interés por la ciudad, tanto pictórico como literario, es casi exclusivo del siglo XVIII, cuando experimentó un crecimiento poblacional significativo y se finalizaron las construcciones de la mayoría de Iglesias y edificios de gobierno. Esto se observa en la comparación de los censos de 1726 y 1795. En 1744 la población era de 2868 habitantes, para 1744 había ascendido a 12.044, un aumento de casi el 76%, alcanzando en 1795 los 35.000⁴³⁷. Para 1740 ya contaba con media legua de longitud sobre el río y tenía algunos edificios de ladrillos de dos pisos además de haberse iniciado la construcción de la iglesia y Convento de la Merced, la iglesia de San Francisco y la capilla San Roque. Pero entre 1750 y 1810 Buenos Aires creció no solo poblacionalmente sino también en su arquitectura y en la expansión geográfica de sus límites⁴³⁸.

A la par que se reorganizaba administrativamente la ciudad y se convertía en capital del virreinato, comenzó a transformarse en su aspecto y calidad de vida. Las calles eran oscuras, siempre en mal estado, provocando trastornos a las carretas y a los caminantes⁴³⁹. Las repetidas Órdenes y Bandos emitidos sobre la higiene de la ciudad nos muestran un espacio público que lentamente se irá transformando. El 3 de noviembre de 1766 el Gobernador Francisco Bucareli, prohibió arrojar animales muertos, basuras y desperdicios a orillas del río y en los baldíos, reglamentación que aparece en forma sostenida a lo largo de las décadas⁴⁴⁰. Los comerciantes que estacionaban en la plaza dejaban regueros de comestibles y deshechos al retirarse, mientras que los vehículos de carga transitaban por la ciudad. En el estudio sobre

hortícola. Rodeando a la ciudad se estableció un ejido de 25 cuadras de frente por una legua de fondo, para uso común de los vecinos, para pasturas. González Lebrero, Rodolfo, *La pequeña aldea. Sociedad y economía en Buenos Aires. 1580-1640*, Buenos Aires, Biblos, 2002, p 102

437 Maximiliano Salomón, Cristina Fükelman, y Daniel Sánchez, «Arte, vida e ideas en Buenos Aires colonial», *Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas* 80 (1997): 2.

438 La Real Cédula del 3 de noviembre 1769, fijaba la creación de 6 nuevos curatos ante el aumento de la población de la ciudad. “*Conociendo la suma falta de pasto espiritual que había en el distrito de esa ciudad y sus arrabales, y la imposibilidad de lo que ministracen los dos curas rectores de la Catedral, mediante el considerable aumento del vecindario, pasasteis los correspondientes oficios con ese Gobernador, como mi Vice Patrono, para proceder a la desmembración y erección de nuevas parroquias, que enterado de la urgentísima necesidad, concedió su permiso para desmembrar y eregir las parroquias que fueren precisas, y en consecuencia procedereis a la desmembración y erección de cuatro nuevas parroquias con seis curatos ...*” Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, Oficina General de Estadística, 1855. p 31.

439 El mal estado de las calles parece haber sido constante. La insistencia de las Ordenes y Bandos al respecto lo evidencia.: 11 de septiembre de 1753, 21 de febrero de 1755, 27 de mayo de 1755, 11 de septiembre de 1761, 13 de marzo de 1762, 21 de marzo de 1763, 5 de diciembre de 1763, 28 de febrero de 1764, 6 de mayo de 1766, 18 de agosto de 1766, 20 de septiembre de 1770, 1 de diciembre de 1774, 15 de enero de 1782, 18 de febrero de 1784, 30 de junio de 1790, 10 de enero de 1791, 15 de marzo de 1791, 23 de mayo de 1796, 16 de septiembre de 1799, 30 de julio de 1804. El arreglo se dejaba en manos de los vecinos, y se mandaba a fiscalizar su cumplimiento.

440 AGN, IX, Bandos..., Libro 3, folio 101.

la ciudad en Nueva Granada para el período 1760-1810 de Alzate Echeverri⁴⁴¹, se describen las transformaciones que las ciudades de España y América sufrieron a lo largo del período borbónico. El discurso de la higiene y la salud pública se tradujo en normativas que se extendieron a todo el reino. La basura fue una de las principales preocupaciones junto a las emanaciones y olores⁴⁴². Era costumbre en las ciudades, que los vecinos arrojaran la basura a las calles y cursos de agua, convirtiéndolos en canales fétidos⁴⁴³. Hacia la década de los años 70, durante el gobierno Juan José de Vértiz, se iluminaron las calles, se finalizó la construcción de las iglesias, se realizaron obras de desagüe y construcción de nuevos edificios⁴⁴⁴.

La ciudad de Buenos Aires experimentó un lento proceso de crecimiento urbano pero también en relación a la presencia de artistas y obras gracias al impulso dado por las órdenes religiosas. Aunque de lenta construcción, las Iglesias fueron quienes albergaron en su interior la mayor parte de las imágenes y obras encargadas en la ciudad. Buenos Aires era una ciudad identificada por sus torres y cúpulas de iglesias, sobre una tierra llana que se veía desde el río. La vida religiosa era un elemento aglutinante de la ciudad. En 1609 contaba con los conventos de las órdenes mercedaria, franciscana, dominicos y jesuitas. En 1587 los franciscanos construyeron un convento en el que ofició el primer sacerdote de la ciudad. En 1602 se construyó la capilla San Roque. En 1601 los dominicos contaban con un pequeño monasterio y en 1603 construyeron su convento de las calles Defensa, Belgrano y Venezuela. Los jesuitas llegaron a Buenos Aires en 1608 y ocuparon la manzana perteneciente al adelantado Juan Torres de Vera y Aragón, frente al fuerte. En 1661 se trasladaron a la manzana ocupada hoy por la iglesia de San Ignacio⁴⁴⁵. Junto al crecimiento demográfico se desarrollaron nuevas poblaciones y las reformas administrativas se tradujeron en la creación de nuevas parroquias y curatos. Es importante tener en cuenta que en la ciudad colonial, el clero no es una realidad inserta o ajena a la sociedad sino parte fundamental de esta. En el medio urbano, los conventos desarrollaban actividades tanto pastorales como culturales y educativas, pero, fundamentalmente, desempeñaron un papel clave en la economía local. A base de donaciones y compras, estos conventos lograron adquirir un importante capital y relevancia en la economía de la ciudad, especialmente a través del préstamo⁴⁴⁶.

441 Alzate Echeverri Alzate, *Sociedad y Orden: Reformas Sanitarias Borbónicas en la Nueva Granada 1760-1810* (Universidad del Rosario, 2007).

442 Una de las obligaciones de los Alcaldes de Barrio creados por Vértiz y elevados en número por Arredondo en 1790, era controlar la limpieza evitando que los vecinos arrojaran basuras e inmundicias así como animales muertos, obligando a los vecinos a conducir la basura con sus esclavos a un lugar destinado para ello, o bien con carretilleros. Véase *Instrucción provisional de las obligaciones a que los alcaldes de barrio deben sujetarse y aplicar su zelo para conseguir el mejor orden de gobierno de sus respectivos distritos*, enero de 1794, Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, Oficina General de Estadística, 1859, 36.

443 Es interesante tener en cuenta, lo que señala Alzate Echeverri respecto de la definición del término basura en la España del siglo XVIII. La “basura” se definía, en 1726, como “el polvo, broza y la inmundicia que se recoge barriendo para arrojarla al campo o a la calle”. En 1780 ya es definida como lo que se “recoge barriendo y el deshecho de las caballerizas.” De allí que no es de extrañar las confusiones que se generaban con las ordenanzas, respecto de qué se entendía por basura y qué podía arrojarse o no a la calle o al río.

444 Bando del Gobernador Juan José de Vertiz ordenando el arreglo de las calles y su iluminación. AGN, IX, Bandos..., 1 de diciembre de 1774, Libro 3, folios, 353-361. El 27 de septiembre, el teniente del Rey, Diego de Salas, nombra a Juan Ferrer como encargado de la iluminación de las calles de la ciudad. Ordena a su vez, a todos los habitantes de la ciudad, el pago de una cuota mensual de alumbrado. AGN, IX, Bandos..., Libro 4, folios 19-20.

445 Rodolfo Eduardo González Lebrero, *La pequeña aldea: sociedad y economía en Buenos Aires (1580-1640)* (Editorial Biblos, 2002), 106.

El ejercicio del patronato Real en épocas de Carlos III no se caracterizó por el cumplimiento de los deberes de dotar los templos y erigir iglesias, por lo que las estrategias para su finalización y mantenimiento se dividían entre las limosnas, las donaciones y los pedidos al rey. En 1752, según se informa al Rey el 27 de octubre de 1757 por el archivero de la Secretaría de Despacho Universal, Manuel José de Ayala, el Obispo de Buenos Aires Monseñor Cayetano de Agramont, había comunicado al Consejo de Indias

que habiendo comenzado a repararse la misma (la Catedral) , se cayó del todo en los días 23 y 24 de mayo del mismo año, y que reconocida la poca firmeza de las paredes que quedaron, havia sido preciso derrumbarlas enteramente y empezar a levantar otra desde los cimientos con mas solidez y extensión que la arruinada, empezando que por el subido precio de los materiales en aquel puerto, pasaría su coste según el precio del alarife mas calificado de aquella ciudad de 200 pesos⁴⁴⁷.

Según este informe, las limosnas no alcanzaban para costear el arreglo de la Iglesia, que en comparación con las de San Francisco, la Merced y la de los padres Jesuitas, era más pequeña y precaria. En ese sentido, se aconseja al Rey, la posibilidad de que sea su patrono, consiguiendo fondos tomando “un cuarto por ciento sobre los caudales que entran en la Provincias de arriba”. En 1770, en una carta del Obispo de Buenos Aires del 21 de febrero, se remiten los planos de la ciudad para el trazado de las nuevas parroquias que estaban previstas desde 1730. El Obispo envía un plano en el que destaca con colores diferentes, los terrenos y espacios de la ciudad destinados a su erección. La catedral es

lo mas principal y pingüe de la ciudad según se ve en el lleno de sus cuadras que constan cada una de 199 varas y aunque el numero de almas que contiene es poco menos que todas las demas parroquias tiene empero las tres comunidades religiosas⁴⁴⁸.

Por la carta del obispo, sabemos que las parroquias proyectadas eran las de San Nicolás, la de la Santísima Concepción en el alto de San Pedro, la parroquia de La Piedad,

nueva iglesia que en atención a la falta de misa y confesores en aquel barrio, comenzó a fabricar un pobre hombre llamado Manuel Gómez, quien habiendo cogido la muerte en medio de esta obra mando en su testamento que la mitad de los cortos bienes que dejaba se gastasen en proseguir la obra⁴⁴⁹.

En el barrio de Montserrat señala la nueva parroquia de Nuestra Señora de Montserrat, solicitada “por la devoción de los catalanes y limosnas dellos ordinarios”. En la costa se edificó una capilla de Nuestra Señora del Socorro. En una cata del 11 de diciembre de 1780, del Obispo de Buenos Aires a Joseph de Gálvez, se informa sobre la construcción de la iglesia Catedral, que:

446 Los ingresos a los conventos provenían en parte de las donaciones capellánicas de particulares, retribución por servicios religiosos, ventas de hábitos para mortaja, limosnas, donaciones y la explotación de establecimientos productivos. Este dinero era prestado a un interés anual de hasta 5% y se daba como garantía de pago una propiedad inmueble¹. Como señala Di Stefano, el espectro social al que se prestaba dinero era bastante amplio: hacendados, militares, artesanos, comerciantes y viudas. Los préstamos de las órdenes significaban una inyección de dinero en la economía local más que importante que evidencia una iglesia que en lugar de inmovilizar el dinero en gastos para pompas y lujos barrocos, se movía por una lógica racional y económica.

447 Consultas y pareceres dados a su majestad en asuntos del Gobierno de Indias, Volumen I, 1766. Catedral de Buenos Aires, Códice 755, AGI.

448 Carta del Obispo de Buenos Aires sobre la situación la erección de nuevas parroquias, Buenos Aires, Legajo 305, AGI.

449 Buenos Aires, Legajo 305, AGI.

la fabrica de la iglesia se halla concluida y solo faltan las torres, en losado, altares, cuyo costo respecto de lo que se ha gastado puede ser muy poco”⁴⁵⁰ Pero la obra parece detenida y “el coro se halla a la puerta de la iglesia sin reja mezclado el clero con los seglares y no solo la silla episcopal sino también la del Virrey están sin la decencia correspondiente al carácter de ambos ministerios⁴⁵¹.

La transformación en capital del virreinato hizo necesaria la transformación de la ciudad y la finalización de las obras. La mayoría de los templos estaba en situación precaria. La priora del Convento de las Catalinas, con carta del 7 de diciembre de 1767, solicita a la ciudad ayuda para la compra de un retablo.

Esta es la falta de retablo para el altar mayor de nuestra iglesia pues como todos saben por falta de dicho adorno está tan indecente y ridículo, que mas parece una infeliz barbería que templo y habitación del Rey del cielo⁴⁵².

Pero también los vecinos y vecinas de Buenos Aires entendían que la terminación y embellecimiento de los templos era necesaria. Es el caso de María Ventura Basualdo y Núñez, que con carta del 26 de junio de 1798, solicita a la Reina limosnas para finalizar el tabernáculo de la Catedral:

Inflamada la suplicante en cordial devoción a este Misterio de nuestra religión y observando la suma pobreza a que está reducida esta Santa Iglesia Catedral, por haberla suspendido ha mas de diez años 60 años que el augusto Padre la había destinado de los Novenos para su fabrica, entro en el empeño en procurar limosnas de el pueblo para que se dorase el Tabernáculo maior, a fin que aumentándose el culto exterior de la Divina Magestad Sacramentada, fuese adorado y reverenciado como corresponde⁴⁵³.

La súplica de María Basualdo no se queda allí. Se dedica a pedir limosnas y escribe cartas al Virrey y al Obispo, logrando reunir dinero para terminar el frente del tabernáculo a estrenarse el día de la Santísima Trinidad. En su análisis, ella misma considera la importancia de la belleza de las imágenes en su capacidad de despertar el fervor y la devoción de los vecinos. Como vemos, los encargos locales no tenían la envergadura de los hechos por ciudades como Lima o Cuzco. Buenos Aires recibía pocas obras porque los pedidos eran escasos y no había artistas de la calidad suficiente para realizarlos o el dinero para costearlos. Es por eso que fueron las instituciones eclesiásticas no fueron simplemente ámbitos de participación y sociabilidad centrales de la organización colonial sino aquellos espacios donde circulaban imágenes puesto que tanto el clero, las órdenes como las cofradías eran piezas importantes en el sistema económico colonial⁴⁵⁴. La iglesia de San Francisco contaba a mediados del siglo

450 Buenos Aires, Legajo 606, AGI.

451 Buenos Aires, Legajo 606, AGI.

452 Buenos Aires, AGN, Sala IX, 7-1-5.

453 AGI, Estado, 78, N. 9.

454 Esta temática también se recrea en el trabajo de Carlos Mayo y Jaime Peire, *Iglesia y crédito colonial: la política crediticia de los conventos de Buenos Aires 1767-1810*, (RHA, n° 112, 1991). Este enfoque plantea la importancia de concebir a los conventos como entidades no aisladas de lo social. Los trabajos de Patricia Fogelman (*Cofradías de élite en la campaña bonaerense colonial. La cofradía del Santísimo Rosario en Luján a fines del siglo XVIII*, 1995) abren el camino a la comprensión de la inserción de lo religioso en lo civil. Fundamentalmente desarmando el escenario religioso en pequeñas piezas que lo revelan complejo. Esas piezas son las órdenes, las cofradías, el clero secular y el clero regular. Cada una encuadraba ciertos grupos sociales con un espíritu común. En este sentido los trabajos de María Elena Barral (*Una cofradía religiosa en la campaña bonaerense. Pilar a fines del siglo XVIII*, 1995), Elena Salerno (*Las cofradías. Un pequeño espejo del Buenos Aires colonial*, 1991) y Patricia Fogelman son fundamentales. Las terceras órdenes y cofradías no sólo eran para la élite sino que existieron cofradías populares formadas por negros, indios y mestizos. Este tipo de cofra-

XVIII con una importante cantidad de tallas en madera policromada. Es el caso de las imágenes de Nuestra Señora de la Merced y la Virgen del Carmen, ubicadas en la Capilla doméstica del claustro; el San Juan Bautista, Santa Isabel y Zacarías, del Altar Mayor de la Capilla de San Roque, pedidos al tallista portugués Manuel Díaz; o las imágenes de vestir de San Francisco Solano y San Buenaventura.⁴⁵⁵

Buenos Aires no contaba con un gremio de artistas sino con un modesto grupo de pintores, plateros y tallistas. Los pedidos eran hechos por las órdenes, las congregaciones y las cofradías pero también por particulares. Se evidencia, por ejemplo, en el del navío Matamoros procedente de España en 1780, en el que Ignacio Díaz envía a Manuel Rodríguez de la Vega, mil libros de oro para dorar el retablo de Jesús Crucificado del Convento de Santo Domingo. Se enviaron también “8 quadritos con el retrato de su majestad” y “6 quadritos pintados”⁴⁵⁶ En el navío el Andaluz, dos misales para el convento de las Capuchinas, solicitados por Joseph de Gainza para entregarlos a las religiosas como limosna⁴⁵⁷. En 1782 en el navío San Lorenzo, llegaron de España, para el Convento de la Recolectión de Buenos Aires, 4 niños, 2 cristos, un bulto y una lámina de María de los Dolores⁴⁵⁸. En el navío Nuestra Señora de Montserrat, llegaron imágenes en un “baul dorado de buena calidad” y “una capilla de campaña con sus ornamentos”, con procedencia de Catalunya⁴⁵⁹. Ejemplo del ingreso de piezas italianas en Buenos Aires es una imagen romana en piedra marmolada del Niño Jesús que es enviada a Sor María Antonia de la Paz y Figueroa en febrero de 1784 de parte del Padre Gaspar Xuares para la Casa de Ejercicios Espirituales de Buenos Aires⁴⁶⁰. En 1780 había veintidós tallistas activos, diez doradores, siete pintores y siete escultores (Fig.185). El crecimiento de este grupo hace que se solicite al Cabildo “fundar un tribunal que conozca sobre las causas de los maestros artistas”⁴⁶¹. Portugueses, italianos, filipinos, españoles. Los artistas se multiplican y el gusto local se va constituyendo. El número de tallistas contaba con 5 españoles, 14 lusitanos, 1 filipino y 2 italianos (Fig.186).

días fueron estudiadas por Ana María Martínez, Luis María Calvo, Luisa Millar, María Ester del Rey y del Moral y Noemí Bistué en *Imaginería y piedad privada en el interior del virreinato rioplatense* (1996: 177-184). Estas investigaciones han dado cuenta de que las cofradías eran un canal privilegiado de comunicación entre lo civil y lo religioso.

455 Los trabajos clásicos sobre el área del Río de la Plata son los de Adolfo Ribera y Hector Schenone, *El arte de la imaginería en el Río de la Plata*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1948; *Tallistas y escultores de Buenos Aires colonial: El maestro Juan Antonio Hernández*, Universidad de Buenos Aires, 1948; Adolfo Ribera, *El retrato en Buenos Aires: 1580-1870*, Universidad de Buenos Aires, 1982; *Historia general del arte en la Argentina: pintura, grabado: el mobiliario en el Río de la Plata; Directorio de orfebres rioplatenses: siglo XVI al XX*, Fondo Nacional de las Artes, 1996; *Los pintores del Buenos Aires Virreinal*. Los trabajos más recientes que pueden consultarse son los de Andrea Jáuregui y Marta Penhos, *Las imágenes en la Argentina del período colonial: Entre la devoción y el arte*, En José Emilio Burucúa (ed), Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política. Vol.1, La época colonial, v.22, II, Siglo XXI.

456 Registro de Navíos, 1780, 3571, AGN, Sala IX.

457 Registro de Navíos, 1780, 3571, AGN, Sala IX.

458 Registro de Navíos, 1782, 3571, AGN, Sala IX.

459 Registro de Navío, 1780, 3571, AGN, Sala IX.

460 Andrea Jáuregui y Marta Penhos, «Las imágenes en la Argentina colonial», en *Arte, sociedad y política*, ed. José E. Burucúa (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999), 88.

461 Archivos del Cabildo de Buenos Aires, Serie III, Tomo IV, Libros xxxv y xxxvi, p 517.

Especialidad	Censo 1780
Tallistas	22
Escultores	7
Pintores	7
Doradores	10

Figura 185 Porcentaje de artistas según su especialidad. Cuadro: Elaboración propia.

Nombre	Nacionalidad	Especialidad	Arribo a Bs As
Pedro Carmona	Portugués	Tallista	
Isidro Lorea	Español- Villafranca	Tallista	1757
Juan Antonio Gaspar Hernández	Castilla	Tallista	1772
Juan Antonio de la Fuente	Alto Perú	Tallista	1730
José Domingo Mendizábal		Tallista	1730
Miguel de Careaga		Tallista	1730
Domingo Pereira de Braga	Portugués	Tallista	1730
Ignacio de Arregui		Tallista	1728
José De Souza	Portugués	Tallista	1748
Bartolomé Ferrer	Mallorca	Tallista	
Miguel González	Paraguay	Oficial Tallista	
Hilario Suárez	Paraguay	Oficial Tallista	
Luis Agustín de Avellaneda	Catamarca	Oficial Tallista	
Esteban Sampzon	Filipino	Tallista	
Tomas Saravia		Tallista	1774
José Pereira	Portugal	Tallista	
Antonio Ribera		Pintor y dorador	
Elías Ribas	Portugués	Pintor y dorador	1776
Martin Martínez	Castilla	Dorador	1799
Justo Doldán	España-Castilla	Dorador y pintor	1785
José Beche	Español	Dorador	1788
Antonio de Lemos		Dorador	

Juan Bautista Caballero	Francés	Dorador	1801
Juan Quaresma Enríquez	Portugués	Escultor	1766
Miguel Leiba	Buenos Aires	Escultor	
Manuel González		Escultor	1777
Marcelo Durante	Italiano	Escultor	
Francisco Pimentel		Pintor	1772
Martin de Petris	Italiano	Pintor	
Miguel Aucell	Español-Valencia	Pintor	
Ángel María Componeschi	Italiano	Pintor retratista	
José De Salas	Español- Madrid	Pintor	1772

Figura 186 Fuente: Censo 1780, AGN, IX, 35- Artistas activos en el período 1780-1810. Cuadro: Elaboración propia.

Por la carta que el tallista de Tarragona, Bartolomé Ferrer, le envía a su esposa Francisca Morilla en 1781, notamos que el lento auge económico en Buenos Aires permitía a este artista evaluar traerla para asentarse definitivamente.

Yo he ganado aquí 523 pesos, fue lo que me quedó libre y 133 que gasté en la enfermedad son los 656. Los 274 que gané en San Francisco añadiéndole hasta 328 he comprado un mulato llamado Domingo Ferrer por mi apellido" (...) bueno es no perder la ocasión y si acaso te vinieras iras a parar con D. Juan Angel Lasceno el cual te dara casa y comida interin yo acabe el retablo⁴⁶².

De hecho, según el censo de 1780, Bartolomé Ferrer contaba con un taller y al menos dos oficiales tallistas, los paraguayos Hilario Suárez y Miguel González. Además de los tallistas, pintores y doradores, los plateros fueron quienes tuvieron mayor presencia en Buenos Aires desde los comienzos. Si bien su reconocimiento como gremio de derecho fue tardío, de hecho funcionaba como tal. El superintendente Francisco de Paula Sanz, en 1788, impuso control al trabajo de los plateros a través de un censo y la implementación de un examen previo⁴⁶³. La reglamentación del trabajo de platero era común a todo el reino. Las Ordenanzas de Murcia dictadas por Felipe V fueron las normativas que reglamentaron sus prácticas. El 15 de febrero de 1748 se encomendó al Maestro Platero Alonso Suárez Albistur que examinara el número de maestros plateros en la ciudad detallando nombre y nacionalidad de cada uno. Este censo tenía la intención de detectar la presencia de extranjeros sin licencia en la ciudad. Fundamentalmente por la importante presencia de plateros portugueses y el constante enfrentamiento y rivalidad con los plateros españoles. En 1749 había 15 maestros plateros y 12 ayudantes⁴⁶⁴. En 1769 había 25 maestros plateros y en 1777 su número ascendía a 48. De esos 48, 15 eran portugueses, 6 españoles y el resto criollos. La presencia de artistas y plateros

462 Carta de Bartolomé Ferrer a su esposa Francisca Morilla. En: Márquez Macías, Rosario. *Cartas de amor y silencios. La correspondencia privada entre Buenos Aires y España en el siglo XVIII*, Fundación para la Historia de España., n° VII, 2004-2005, pp229-242.

463 AECBA, Serie III, Tomo II, p 306, AGN, Sala IX.

464 Censo año 1748, Legajo 3, AGN, Sala IX.

portugueses era tal que un informe de 1788 señalaba que los portugueses conformaban el 33.3% de los plateros de la ciudad con tienda de platería abierta⁴⁶⁵.

A partir de la creación del Virreinato del Río de la Plata, las órdenes y las cofradías dinamizaron el espacio artístico de Buenos Aires elevando la cantidad de pedidos. En ese escenario, los artistas, que no conformaban un grupo amplio, se transformaron lentamente en un conjunto estable, que cubría los pedidos locales, reemplazando en muchas ocasiones las solicitudes al exterior. Imágenes, lienzos, figuras móviles, estandartes y muñecos poblaron las calles en las principales fiestas religiosas y en las pocas, pero presentes, representaciones teatrales. Las Iglesias transformaron sus fachadas e interiores, con retablos finalizados y dorados, estatuas y tallas que poblaron sus recintos y se tornaron familiares para sus feligreses. Según los datos de los inventarios de bienes muebles e inmuebles del Convento de San Ramón, de los mercedarios, correspondiente al período 1788-1792⁴⁶⁶, sabemos que para esa fecha el convento contaba en su altar mayor con:

está todo un retablo concluido. En el medio está colocada Nuestra Santísima Madre con su corona de plata adornada de muchísimas piedras preciosas. Al lado derecho de Nuestra Madre, San Pedro Nolasco de vulto con su vandera de plata y la Iglesia que tiene en la mano también de plata y su diadema de lo mismo. Y a la izquierda del mismo está San Pedro Pascual con su capa de coro encarnada y su vaculo de plata. En el mismo altar Mayor se hallan dos sagrarios, uno grande y el otro pequeño y sus dos mesas⁴⁶⁷.

El Altar Mayor, con la figura central de Nuestra Señora de las Mercedes, de estilo barroco, de planta curva y con un solo cuerpo sobredorado, con molduras ornamentales, exhibía un sobre relieve con la Aparición de la Virgen a San Pedro Nolasco y al Rey de Aragón, tabernáculo realizado por Tomás Saravia⁴⁶⁸. Por su parte el púlpito, con la imagen de San Pedro Nolasco, con ornamentación vegetal, los símbolos de los evangelistas y el escudo español, cierra el conjunto. Se detallan también los altares del Convento y su estado al momento de realizar el inventario⁴⁶⁹. En el área de la sacristía el Convento contaba con un “retablito nuevo dorado en donde está colocado el Señor de la humildad y paciencia con su corona de espinas y sus tres potencias de plata y la puerta del nicho con su correspondiente vidriera y llave”⁴⁷⁰. Muchos de esos altares estaban bajo el cuidado de los hermanos cofrades de la Archicofradía del Rosario de Nuestra Señora de las Mercedes. Fueron las cofradías quienes también intervinieron en el espacio religioso y público, no sólo con los encargos hechos sino con las custodias y cuidados

465 Sobre la presencia de portugueses en Buenos Aires puede consultarse el trabajo de Marcela Tejerina, *Luso-brasileños en el Buenos Aires Virreinal: trabajo, negocios e intereses en la plaza naviera y comercia*, EdiUNS, 2004.

466 AGN, IX, 7-2-6.

467 AGN, IX, 7-2-6.

468 Mas tarde fue reemplazado por otro realizado en el siglo XIX.

469 El Altar del Sepulcro. Terminado y dorado. El Altar de San José. Concluido pero sin dorar. El Altar de San Juan Tadeo. Mantiene el retablo viejo, que está dorado. En el nicho de arriba exhibe una imagen de Nuestra Señora de la Concepción con corona de plata. El Altar de San Serapio. De esta altar se encuentra colocado el primer cuerpo del retablo. El Altar del Rosario. El Altar de Santa Ana. Concluido pero sin dorar. El Altar de San Ramón Nonato. El retablo está dorado. El Altar de la Santísima Trinidad. Se encuentra dorado “con su varandillas de fierro donde está el misterio de la Santísima Trinidad y al pie una (...) con su vidriera dentro está colocada una imagen de Nuestra Señora del Tránsito”. El Altar de Santa María del Socorro. Altar concluido de nuevo y sin dorar. El Altar de Santa Bárbara. Altar que se mantiene son el retablo antiguo. El púlpito está concluido pero sin dorar. En el remate del púlpito se encuentra una imagen de San Pedro Pascual. AGN, IX, 7-2-6

470 AGN, IX, 7-2-6.

de los altares y el patrimonio artístico de las Iglesias. La orden mercedaria solicitó un sobre relieve para el altar de San Pedro Nolasco, a Antonio Gaspar Hernández así como una imagen de San Pedro y otra de Santa Bárbara. En 1784 encargaron a Tomás Saravia el Retablo Mayor; en 1788 el púlpito y en 1780 el retablo de Nuestra Señora de Belén. El Señor de la Paciencia y la Humildad es solicitado al tallista filipino Esteban Sampzon. En 1789 José de Salas realizó el lienzo de la Santísima Virgen de Mercedes para el Retablo Mayor de la Iglesia de la Merced. Por su parte, la orden Franciscana, con presencia en Buenos Aires desde 1587 en el solar que Juan de Garay les asignara en 1583⁴⁷¹, contaba en 1604 con un nuevo convento e iglesia, reemplazando a los anteriores de adobe, en donde se encuentra la actual Capilla de San Roque. En 1731 los hermanos franciscanos Fray Gabriel y Fray Juan de Arregui, mandaron construir una nueva iglesia más grande, con proyecto del arquitecto jesuita, Andrés Blanqui. Bajo la guardia de Fray José Ignacio Pérez se construyó en 1757 el claustro que conduce a la sacristía y se hicieron “notables adquisiciones de adornos de altares, imágenes y otras cosas”⁴⁷². Hacia 1766 la orden aumentó la cantidad de obras del Convento. Se hicieron las obras de carpintería del coro, se fue terminando con la edificación y se adquirieron imágenes, cuadros y pequeñas obras para el interior del convento. La orden solicitó en 1760 un lienzo de la Resurrección, un lienzo de San Luis para la Iglesia de San Roque y en 1767 un lienzo de San Ignacio. José de Souza realizó el altar mayor de la Capilla de San Roque mientras que Manuel Díaz, varias tallas policromadas, como las de San Juan Bautista, Isabel y Zacarías, la familia de la Virgen y la familia de San Juan. En 1780 se renovó el primer cuerpo del altar mayor, se doraron altares, se compraron imágenes y ornamentos. En 1783 la Iglesia fue consagrada por el obispo Sebastián Malvar y Pinto. En 1795 Gregorio Cañas realizó dos retablos para la Capilla y en 1791, Luis Oben construyó el órgano, trabajando la escultura Manuel Díaz⁴⁷³. En el inventario de 1785 figura una imagen de Nuestra Señora de la Piedad en un nicho adornado con cuatro pilastras talladas, saliendo a los costados arbotantes de talla “fabricada a la moderna en que están esculpidas las armas de la religión”. Se colocaron “los patriarcas Santo Domingo y San Francisco, cuyas obras están en construcción y la talla correspondiente a estos y a los canceles está pagada al maestro”⁴⁷⁴. En 1800 la orden adquirió varias alhajas y un cuadro de la Crucifixión del Señor con la Virgen, San Juan y Magdalena al pie de la cruz. Después de la expulsión de los Jesuitas, los franciscanos fueron los principales importadores de tallas policromadas desde las misiones ya que la imaginería religiosa producida en estas era abundante. A principios del siglo XIX, la misión de Santa Rosa contaba con más de 45 esculturas de tamaño natural y algunas doradas y estofadas, labradas en su mayoría en *igary* y con predominio de imágenes de Cristo y María.

El crecimiento de la ciudad fue acompañado por el crecimiento de obras e imágenes que se ubicaban en el espacio público y privado y mediaban las relaciones sociales. En la rendición de cuentas del mayordomo de la Iglesia de San Nicolás de Bari, Antonio Miguel Moreno, por los gastos realizados entre el 22 de febrero de 1798 hasta 1801⁴⁷⁵ se observan no sólo los gastos hechos por reparaciones y ornamentos sino también para las fiestas. En mayo de 1798 se colocaron vidrios y se compraron manteles para los días festivos “pues no había ningunos”. En julio se inició la obra de la capilla de desamparados y la capilla del Carmen y en enero de

471 Puede seguirse el detalle del proceso de construcción de la iglesia en el documento que aporta Quesada en Miguel Navarro-Viola y Vicente Gregorio Quesada, *La Revista de Buenos Aires: Historia americana, literatura y derecho* (May, 1864).

472 Navarro-Viola y Quesada, 56.

473 Por este trabajo se abona a Tomás Saravia, tallista, 1700 pesos y a Manuel Díaz, 65 por los ángeles.

474 Navarro-Viola y Quesada, *La Revista de Buenos Aires*, 44.

475 Registro de Aduana, Legajo 21-4-3, AGN, Sala IX.

1790 se compró un cáliz de plata y se continuó con las obras comenzadas en julio, a cargo “del facultativo Juan Antonio Hernández”. Se repararon los cuadros de la sacristía, representando el misterio del Señor en el Jordán mientras que en marzo de 1800, se solicitó a Antonio Hernández, tres mesetas para los lados del altar y una para la sacristía. Se compraron dos peanas para San Nicolás y la custodia y el adorno y talla del frente del púlpito y arregló la pintura de la Pura y Limpia Concepción de María. Por su parte, el dorador Antonio Ribera, se encargó de pintar y dorar el marco, frente y repisa de ese cuadro, platear 2 cuadros de madera que sirven en las funciones de segunda clase, “por no usar tanto los de plata” y componer la lámina que representa “la zena del señor que se pone en el monumento”⁴⁷⁶.

Otra de las órdenes principales de la ciudad, la orden de Santo Domingo, presente desde la fundación de Buenos Aires, construyó el primer templo a principios del siglo XVII. En 1751 comenzó la construcción de la iglesia de Santo Domingo bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, inaugurada en 1774. La orden había solicitado en 1772 a José de Salas un cuadro de San Vicente Ferrer para el convento de Santo Domingo. Una imagen de bulto de San Juan Bautista y una del niño Jesús a Juan Antonio Gaspar Hernández, una talla de Santa María Magdalena y un Santo Domingo Penitente a Esteban Sampzon y una de la Divina Pastora a Manuel Díaz. En 1804 contaban con el famoso lienzo de Ángel María Camponeschi, el Lego José de Zamboraín. En 1799, se entregó un cuadro de María Antonia de la Paz y Figueroa, para la Casa de Ejercicios Espirituales, en recuerdo de la religiosa fallecida un año antes.

Estos datos manifiestan el proceso a partir del cual las cofradías y las órdenes religiosas comenzaron a definir sus gustos y preferencias. Tenían un estricto calendario que determinaba los actos de culto y etiqueta obligados. Cuando un cofrade moría era obligación de los demás asistir al entierro portando velas, era obligación rezar con el capellán lunes y viernes por la noche y sacar en procesión el Rosario por las calles, alzando también el correspondiente estandarte con la imagen de la devoción a la que estaban destinados. Novenas, sermones, misas constituyen el calendario rigurosamente observado.⁴⁷⁷ Estos calendarios hacían de las cofradías focos que dinamizaban el circuito de obras y artistas. La *Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores* compró en 1752 una imagen de bulto de la Dolorosa para sacar en las procesiones. En 1757 su tesorero, futuro alférez real y donante de varias obras al Cabildo, Jerónimo Matorras, regaló a la Hermandad una imagen enviada por Juan Sánchez de la Vega, vecino de Cádiz. Es una imagen de la Virgen de los Dolores similar a la venerada en la Hermandad de los Dolores de Cádiz. También se dio el gusto de pedir al artista Juan Antonio Gaspar Hernández, de Valladolid, el retablo para la imagen de la Dolorosa⁴⁷⁸. En 1776 donó al Cabildo una imagen del patrono San Martín de Tours destinada a la Catedral⁴⁷⁹. El Santo Cristo del altar izquierdo del crucero de la Catedral, fue donado por el gobernador del Río de la Plata, José Martínez de Salazar, en 1671. El mismo gobernador fue fundador de la Cofradía del Santo Cristo de Buenos Aires. La imagen, tallada en madera policromada con un Cristo crucificado con 4 clavos, de 1.75 de altura y 1.50 de brazos con una cruz de 3 metros por 2

476 AGN, Sala IX, Registro de Aduana, Legajo 21-4-3.

477 Un ejemplo lo encontramos en el acuerdo establecido entre los cófrades de la Archicofradía del Rosario de Nuestra Señora de las Mercedes con el Convento de San Ramón. El acuerdo establece que cuando un hermano muere es obligación de los religiosos otorgar a los cofrades la tercera parte de la Iglesia que mira al poniente, para la sepultura. También se espera que 12 religiosos estén presentes para el responso cantado, 9 misas rezadas, 9 misas cantadas de honras, y 6 religiosos para acompañar los cuerpos junto con un diacono y subdiácono. AGN, IX, 7-10-8.

478 Jáuregui y Penhos, «Las imágenes en la Argentina colonial», 45.

479 Acuerdos del Cabildo de Buenos Aires, 9 de octubre de 1776, Serie IX, Tomo XLIX, pp 740-741.

metros, fue realizada por el tallista portugués, Manuel de Coyto. Como plantea Patricia Fogelman, la cofradía construía el sentimiento de hermandad en lo espiritual y fueron un instrumento potente de consolidación del cristianismo, cumpliendo con un rol social material y espiritual, además de constituirse en espacios de consolidación y construcción de identidad de los distintos grupos sociales⁴⁸⁰. Generaban un activo circuito de obras y materiales diversos para cumplir con sus obligaciones respecto de los sufragios por las almas de los difuntos. En 1803, el mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo, encarga a Ángel María Camponeschi un lienzo de San Vicente Ferrer. Al año siguiente le es encargado el famoso retrato del lego Fray José de Zamboraín. Esta catolicidad ambiente, como lo ha llamado Di Stefano, permeaba toda la vida y agrupaba y condicionaba a los diferentes grupos⁴⁸¹. El objetivo de las cofradías como asociaciones de fieles era la devoción de un santo o advocación, los servicios litúrgicos, la caridad o el rezo por las almas. Para Fogelman, también debemos advertir cómo la elección de una advocación o patrono refleja la simpatía de cada grupo dentro de la estructura colonial⁴⁸². Pero su función más acabada dentro del sistema colonial era sin duda la creación de lazos de reciprocidad entre castas. El impulso que dieron estas asociaciones al circuito artístico en la ciudad se tradujo en el crecimiento del esplendor de las fiestas y celebraciones públicas.

IMÁGENES Y DEVOCIONES EN EL ÁMBITO PÚBLICO.

Buenos Aires, como el resto de los reinos de España, cumplía con un abultado calendario de festividades en el que la fiesta del patrono San Martín de Tours, tenía un lugar preponderante. A lo largo del siglo XVII, la documentación del cabildo muestra una relación inversamente proporcional entre la situación de apremio económico y los gastos desmedidos en algunas fiestas. El cabildo corría con los gastos de la cera, ya que además era una fiesta de tablas para la que debía incurrirse en el gasto de construcción de los escenarios. Esto suponía, además, los bailes, la procesión por las calles y las corridas de toros. Los gastos solían ser altos y desmedidos en relación a los propios del Cabildo. Por ejemplo, en 1689 se destinaron \$150 pesos para la compra de cera pero no se contaba con esa cifra por la que se ordena tomarla de las alcavalas⁴⁸³. Desde la fundación de la ciudad, el Cabildo – cuya construcción se inicia en 1608 – tenía un

“quadro de lienzo en que estan dibuxados los Patrones desta ciud.^d, que lo son la Virgen Santissima maria nra. Señora de las niebes y San martin Con las armas R.^s Y que dho. Lienzo respecto de su antigüedad Se halla quasi Sin efigies es necesario que se haga y forme otro de nuebo”⁴⁸⁴.

480 Patricia Fogelman, «Una cofradía urbana y otra rural en Buenos Aires a fines del período colonial», *Revista Andes* 11 (2000): 179-207.

481 Roberto Di Stefano-Loris Zanatta, *Historia de la Iglesia argentina: Desde la Conquista hasta fines del siglo XX* (Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2015).

482 Las cofradías debían contar con la aprobación de la corona y las autoridades para poder existir. Se diferenciaban de las terceras órdenes ya que estas últimas eran mucho más orgánicas por depender de una orden regular y compartir devociones y objetivos con esta.

483 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVII - Libros X y XI* (Buenos Aires, 1924), 245.

484 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVIII - Libros XII y XIII. Años 1692-1700* (Buenos Aires, 1925), 20.

Esta descripción del cuadro de los patronos es del 9 de febrero de 1692, por lo que podemos asumir que no había sido reemplazado ni solicitado uno nuevo antes de esa fecha. La imagen de bulto de San Martín de Tours también se encontraba para esas mismas fechas en una situación de deterioro. El 19 de agosto de 1699, el capitán Gabriel de Aldunate, Procurador del despacho de la corte, dona “tela de milan blanca Otras cinco de Tafetan para Una Bestidura del SS.º San Mrn” para que tenga la “desencia debida Su Santo Simulacro” y puede ser paseado para pedir por la sequía y la plaga de langostas⁴⁸⁵. La figura del patrono no era sacada en procesión solamente el día de su fiesta, sino también durante momentos difíciles del año marcados por plagas y sequías. La situación económica de la ciudad también condicionó la realización de las fiestas patronales y regias, al punto de hacerlas coincidir para reducir los gastos. Por ejemplo, en octubre de 1713 el cabildo resolvió realizar las fiestas patronales y con ellas los honores por el nacimiento del príncipe Luis, para reducir los gastos en luminarias, mientras que se dejó a los tenderos y pulperos la realización de las encamisadas y las corridas de toros⁴⁸⁶. En América, las fiestas variaban en esplendor según los recursos locales. Si bien el aparato litúrgico que rodeaba el evento repetía un conjunto de elementos estereotipados, cada evento adquiría cierta distinción según la ciudad y su composición étnica. Si analizamos la difusión de advocaciones y santos preferidos en Buenos Aires, podemos observar que la mayoría era de origen europeo, así como las imágenes devocionales privadas. Aunque una advocación local como la de la Virgen de Copacabana puede ser rastreada ya desde el siglo XVII en el Hospital de San Martín, donde en la capilla se encontraba “una devoty y milagroza ymagen de nuestra Señora de Copa Cabana fabricado con algunas lismosnas y corttas rrenttas que en tiempo de mayor comerzio dieron algunos devottos”⁴⁸⁷.

Las celebraciones más importantes de la ciudad eran la del patrono y el Corpus Christi. La fiesta incluía tres tipos de participantes: los cabildantes, el Gobernador y los religiosos. Es necesario notar que la llegada de la figura del virrey, introdujo modificaciones tanto protocolares como políticas en la ciudad. El Corpus sevillano es quizás el que más herencias había dejado en América. Los elementos que se incorporaban en su celebración eran la procesión, paseo de la tarasca y otras figuras móviles, representación de autos sacramentales y música y danza. Desde su fundación, los festejos del Corpus porteño fueron sencillos. El recorrido que se dibujaba en la procesión era un camino jerarquizado que asociaba el grado de movilidad de los cuerpos en relación con su posición social. Se elevaban dos retablos, que se colocaban en la carrera⁴⁸⁸. Los soldados iban abriendo el camino con disparos. Detrás, se acercaban los franciscanos, los coros de la catedral, la orden monástica de Santiago y Santo Domingo. La imagen de Cristo se colocaba en un altar elevado rodeado por las personas de rango de la ciudad, con velas e incienso. Acompañaban también el paso, los estandartes y reliquias. La procesión se cerraba con otro conjunto de soldados y el resto de las órdenes. El pueblo observaba a los costados de las calles, que se lucían con los colgantes de los balcones, tapices, colgaduras de algodón, plumas y pájaros atados con hilos. Oro, plata y festones construían una imagen llamativa junto a los arcos contruidos en las calles⁴⁸⁹. Si tomamos

485 Archivo General de la Nación, 555.

486 AGN, AECBA, 23 de octubre de 1713, Serie II, Tomo II, p. 344-347.

487 20 de mayo de 1682. Archivo General de la Nación, Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVI - Libros X y XI (Buenos Aires, 1921), 80.

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

489 Emeric Essex Vidal, *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video: Consisting of Twenty-Four Views: Accompanied with Descriptions of the Scenery, and of the Costumes, Manners, &c. of the Inhabitants of Those Cities and Their Environs* (R. Ackermann, 1820), 310.

como referencia los documentos del cabildo del año 1605⁴⁹⁰ y 1693, se colocaban altares en las cuatro esquinas de la plaza. Las calles por donde procesionaba la imagen de bulto debían ser cubiertas “de Junco Verdes Ynojo Laureles y otras Yervas olorosas Enramen Y se hagna pilares y arcos Capazes Cubiertos de dhas. Yervas de modo que desaogadam.^{te} pueda andar dha procesion”⁴⁹¹. También eran colocados “pilares y arcos vestidos de laurel” que debían ser cubiertos por los pulperos y comerciantes⁴⁹². Para el Corpus había fuegos artificiales, salvas y música⁴⁹³. Existen registros de la costumbre de realizar danzas de indios y mulatos ante la imagen de Cristo durante la procesión⁴⁹⁴. Los pulperos corrían con el gasto de las ramas y flores y los gremios de la ciudad costeaban las danzas y los carros⁴⁹⁵. Las danzas de los gremios provenían de una larga tradición medieval y cortesana que durante los siglos XVI al XVIII pasa a formar parte, como un elemento más, de la cultura para la comunicación social, propia del rito moderno como espectáculo de poder. García Bernal señala que dentro de estas manifestaciones medievales ligadas a las artes y oficios, la mascarada es aquella que evoluciona de manera más llamativa y se adecua a este nuevo escenario⁴⁹⁶. La mascarada fue durante la edad media y el Renacimiento, una práctica ligada a la diversión popular y realizada por grupos de danzantes. A partir del siglo XVI, la danza por gremios sigue siendo expresión popular pero es incorporada al ceremonial público de la entrada real y otras ceremonias de recibimiento oficial. Se produce un giro de la diversión medieval de estas danzas y juegos hacia una función dramática y representativa que se completa con la aparición de los carros alegóricos. Ejemplo de esto son los festejos por la exaltación al trono de Carlos I en Buenos Aires. En estos festejos, los plateros tenían la obligación de cooperar con la celebración. Para la exaltación al trono los plateros costearon:

un Carro triunfal tirado de Mulas, que llevaba la efigie del Rey, y la Reyna, que eran dos niños, debajo de un Dozel. En el medio del carro hiba un Cuño de moneda fingiendo que sesella, con tres personas que hiban maniobrando. Igualmente siete músicos y en el pescante la América echando una relación en elogio de nuestros Monarcas. Después seguía una Danza compuesta de veinte hombres, que duró como media hora y se tiraron unas medallas de Plata que dicen por un lado `Viva el Rey Carlos IV` y por el otro `Por los plateros de Buenos Ayres año 1790⁴⁹⁷.

Es importante destacar que la incorporación de estos carros y celebraciones gremiales tradicionales al fasto público, suponía para cada gremio la lucha por costear los más deslumbrantes y aparatosos para demostrar su vasallaje al soberano. Muchas veces sobrepasando su capacidad económica, costearo carros engalanados y deslumbrantes que

490 AGN, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires, vol. 1 Tomo I, 6 de junio de 1605, (Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907), 142.

491 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVIII - Libros XII y XIII. Años 1692-1700*, 129.

492 Resoluciones del Cabildo del 6 de mayo de 1694. Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVIII - Libros XII y XIII. Años 1692-1700* (Buenos Aires, 1925), 228.

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

494 Por ejemplo, se registra en los festejos del Corpus de los años 1692 y 1700. Véase AECBA, Tomo VIII.

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

496 José Jaime García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias* (Universidad de Sevilla, 2006), 535.

497 Citado en Taullard, Alfredo. *Platería sudamericana*, Editorial Renacimiento, 2004, p 53.

circulaban por la ciudad ante la mirada de los otros. Por su parte cofradías e iglesias costeaban en las fiestas músicos, ornamentos y ceras. Las mascaradas se incorporan primero a la celebración pública real y recién en el siglo XVII se sumaron a las fiestas religiosas, en el ciclo immaculista. Como señala Bernal, la mascarada es una cultura callejera, itinerante y dramatizada ligada a la política de la corona y reúne dos componentes básicos: la búsqueda del asombro y sorpresa en el desfile y la imitación de mundos en el paseo de los carros. Las mascaradas fusionaron en el festejo público, el asombro, la fuerza de la procesión y la ilusión escenográfica⁴⁹⁸. Las danzas de enmascarados, de influencia granadina y sevillana, abrían la procesión al igual que en España, junto a figuras móviles como la tarasca. La presencia de la tarasca se puede confirmar a lo largo del siglo XVII en la ciudad. Un ejemplo es el de Corpus Christi de 1630, para el que el cabildo manifiesta, como lo hará a lo largo de todo el período, la dificultad de costear la fiesta con los propios “para la tarasca y gastos cera y danças para la fiesta del Corpus rrepartirse entre los pulperos tiendas de mercaderes y oficiales lo que es menester para esto”⁴⁹⁹ mientras que también para las celebraciones de 1712, se hubo tarasca y gigantes⁵⁰⁰ Por lo general, las cofradías garantizaban el ornato de la capilla y el altar. La archicofradía del Rosario de la iglesia de la Merced, por ejemplo, acordó en 1735 hacer un marco de vidrios frente a la capilla para dar luz y usar el vestido de brocato los días de la Concepción, San Pedro Nolasco, la Encarnación y fiesta de Nuestra Señora de la Merced.⁵⁰¹ La cofradía sacaba a la Virgen en andas para la fiesta del Corpus. También el Cabildo participaba en las fiestas aportando los músicos o, como en 1775, 4 altares y colgaduras para las casas capitulares.⁵⁰²

A lo largo del siglo XVIII el interés por las representaciones teatrales y el consumo de obras de arte y objetos de devoción se incrementó. Las llegadas de funcionarios se festejaban con corridas de toros, encamisadas y mascaradas que daban vida a las calles de la ciudad. Se iluminaban los edificios principales y se disfrutaba de las mojigangas, encamisadas y luces. Según Torre Revello, en el siglo XVIII también se presentaron comedias en tablados levantados en la Plaza Mayor con gran cantidad de atracciones. Las familias adineradas iluminaban, a la par del fuerte, el Cabildo y la casa del obispado, las fachadas de sus casas. Es interesante señalar el crecimiento en el gasto de iluminación en estos festejos acompaña el crecimiento de la ciudad y sus demostraciones de vasallaje al Rey. Si en 1765 se gastaron \$168 pesos, en 1785 la suma había ascendido a \$200, en 1807 a \$717 pesos y en 1810 a \$725⁵⁰³. La aparición de las Casas de Comedia en Buenos Aires data de 1783.⁵⁰⁴ En 1747, por celebración de la proclamación de Fernando VI, se representaron en un escenario improvisado, *La vida es sueño* y *Las armas de la Hermosura* de Pedro Calderón de la Barca y *Primero es la honra* de Agustín de Moreto y Cabaña.⁵⁰⁵ En 1760, por la exaltación de Carlos III se representó en la ciudad *El segundo Scipión* de Calderón de la Barca mientras que en 1789 ya existía el Teatro de la Ranchería que sería más tarde la Casa de Comedias⁵⁰⁶. Antes de esas fechas, los jesuitas habían nucleado alrededor del Colegio de San Carlos, las pocas

498 Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, 538.

499 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo VII- Libros IV-V* (Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1909), 121.

500 AGN, AECBA, 6 de mayo de 1712, Serie II, Tomo II.

501 AGN, Sala IX. Acuerdos de la Archicofradía del Rosario con el Convento de San Ramón, 33-5-7.

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

503 José Torre Revello, *Crónicas del Buenos Aires colonial* (Taurus, 2004), 124.

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

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

representaciones teatrales que podían presenciarse en la ciudad. En 1640 al celebrarse el primer siglo de la fundación de la Compañía de Jesús, los estudiantes del Colegio de Buenos Aires representaron un Auto sacramental y construyeron dos carros triunfales con forma de castillo y con forma de nave⁵⁰⁷.

Desde 1713 se rastrear prohibiciones por la exhibición de piezas teatrales y en 1721 se registra la realizada por los alumnos del Colegio, “*Judith, alegoría del triunfo de María sobre el príncipe del infierno*”. El repertorio de las representaciones teatrales estaba conformado por las comedias clásicas de Terencio y Plauto y las religiosas sobre acontecimientos bíblicos⁵⁰⁸. Hasta 1757 la ausencia de teatros en Buenos Aires se correspondía con la ausencia de compañías teatrales, por lo que las representaciones estaban en manos de aficionados. El teatro estaba ligado a los ámbitos religiosos y políticos. Hasta su expulsión, fueron los jesuitas los que llevaron a adelante las representaciones teatrales. Según comenta Furlong, hacia 1713 las quejas en el Colegio del Salvador se dirigían hacia los alumnos por el tiempo que consumían en la preparación de estos espectáculos⁵⁰⁹. En el inventario de obras del teatro de la Ranchería se encontraba gran cantidad de textos teatrales con obras de Calderón, sainetes de Ramón de la Cruz, comedias, tonadillas, zarzuela en prosa y la música de *Las armas de la hermosura* y posiblemente *El amor de la estanciera*, obra de la gauchesca primitiva⁵¹⁰. En 1789 se representó la primera obra de un autor criollo, *Siripo*, de Manuel de Lavardén.⁵¹¹ Si bien las representaciones teatrales porteñas eran dominio de los religiosos o de las celebraciones reales, fueron utilizadas por los particulares como medios para la recaudación de fondos destinados, por ejemplo, a la construcción o finalización de obras en la Catedral. El obispo de Buenos Aires, Cayetano Marcellano Agramont, con nota al Gobernador, solicitó entre 1751 y 1759, la apertura de un teatro público, consciente de los beneficios de la recaudación para las iglesias⁵¹². También el mayordomo de la fábrica de la Catedral, Domingo

506Revello, *Crónicas del Buenos Aires colonial*, 256.

507Guillermo Furlong, *Los jesuitas y la cultura rioplatense: exploradores, colonizadores, geógrafos, cartógrafos, etnólogos, filólogos, historiadores...*, Biblos (Buenos Aires: Urta y Curbelo, 1994), 147.

508Laura Mogliani, «Teatro y poder en el Buenos Aires colonial», en *Escena y realidad*, ed. Osvaldo Pellettieri, Galerna (Buenos Aires: Editorial Galerna, 2001), 141.

509Furlong, *Los jesuitas y la cultura rioplatense*, 147.

510Laura Mogliani, «Teatros, empresarios y actores», en *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*, ed. Osvaldo Pellettieri, Galerna (Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005), 112.

511 Las obras representadas en Buenos Aires desde 1717 son: *No puede ser guardar una mujer*, de Agustín Moreto y Cabaña; 1721, *Judith, Las glorias del mejor siglo*, por los alumnos del Colegio del Salvador; 1747, *Efectos de odio y de amor*, realizada en un corral a cargo de militares; Calderón de la Barca; *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, en el teatrillo de la fortaleza, por parte de un grupo de teatro español; *Las armas de la hermosura*, de Calderón de la Barca; *Loa para la ascension al trono de Fernando VI*; 1760, *El segundo scipion*, Calderón de la Barca; 1761 *loas* por la exaltación al trono de Carlos III; 1789, *La inclusa, Sirpo*, Manuel de Lavardén; 1802, *El chasco de los aderezos*; 1803, *El contrato anulado*, de Benoit Joseph Marsollier de les Vive-tieres; 1804, *El barón*, de Fernández Moratin; *La buena criada*, de Carlo Goldoni; *Las áspides de Cleopatra*, de Francisco de Rojas Zorrilla; *Zaira*, de Voltaire; 1805, *El emperador Alberto*, de Antonio de Valladares y Sotomayor; *La constancia española*, de Compañía de Eusebio Rivera; 1806, *Clelia triunfante en Roma, El montañez sabe bien donde le aprieta el zapato*, Luis Antonio José Moncín; 1808, *Doña Inés de Castro, La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada*, de Juan Francisco Martínez; *Misanropía y arrepentimiento*, de August Von Kotzebue; *Roma libre*, adaptación de *Roma Salvada*, de Voltaire; 1809, *El triunfo del Ave María*, de Rosette Niño; 1811, *Cómo luce la lealtad a la luz de la vista de la traición*, de Tomás de Añorbe y Corregel, *El virtuoso argentino*; *La constante Griselda, La más hidalga hermosura*, de Francisco de Rojas Zorrilla. Fuente: Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)* (Editorial Galerna, 2005).

512Pellettieri, 93.

de Basavilbaso, entendía los beneficios económicos de la existencia de una Casa de comedias y en una carta al Gobernador, señala que

habiendo esta ciudad á solicitud de algunos particulares, determinado para la común diversión, se abriese teatro público, donde a costa de una corta pension, se recreasen los ánimos, con las decentes representaciones que en semejantes casos acostumbran los mas católicos y arreglados pueblos, parece muy conforme, no solo al celo que ha manifestado siempre el publico en el adelantamiento de la construcción de dicha iglesia sino también, a la necesidad que esta padece, por lo corto de sus rentas; el que se interese su fabrica en alguna parte de lo que se vcontribuye, imponiendo á beneficio suyo, á lo menos, un real de plaa por cada sujeto ó persona que asistiere; ó bien en lo mismo que se suministra por la entrada(...)⁵¹³

Pero el Cabildo negó también el permiso que solicitara José de Andonaegui para representar comedias. Más allá de estas prohibiciones, en 1756 se comenzó a construir el primer teatro estable. El acuerdo del Cabildo del 17 de septiembre de 1783, expresaba la necesidad de un teatro en una ciudad que crecía.

Se espera que produzca el establecimiento bastante fruto, y que al mismo tiempo Se proporcione en esta Capital uno de aquellos entretenimientos que se permiten en las Poblaciones mas cultas⁵¹⁴

El teatro era considerado una necesidad para la ciudad, siempre y cuando, al construir el establecimiento se tuviera en cuenta que la diversión debía evitar la mezcla de los sexos y que no se debía representar nada que pudiera “*corromper y relajar las costumbres*”. Claramente, la creación del Virreinato del Río de la Plata modificó las posibilidades de los porteños y las porteñas de asistir a las representaciones teatrales. Las nuevas relaciones comerciales y crecimiento de la ciudad, encontraban a la élite porteña mas predispuesta al gasto artístico y consumo de arte. En 1783 se representaran obras costeadas por particulares para deleite del amplio público que se iba constituyendo. Para el Virrey Vértiz, la diversión popular era un elemento necesario de cualquier gran capital. Uno de los objetivos de Vértiz con la iluminación de las calles de la ciudad era combatir el viejo pretexto de la oscuridad de éstas para la construcción del teatro. En esos años el teatro fue alquilado por la suma de mil pesos anuales. Vértiz había establecido que las representaciones teatrales fuesen en beneficio de los niños expósitos⁵¹⁵.

La casa de comedias se construyó en forma precaria, con techo de paja. El empresario Francisco Valverde se había comprometido a edificar un coliseo similar a los de España pero mientras llegara la aprobación del Rey, propuso que, provisoriamente, la casa de comedias fuera un galpón de madera cubierto de paja, en el paraje llamado *La Ranchería*. Se acordó una entrada de “*dos reales para los blancos y uno para el que no lo sea*”. El 16 de agosto de 1792, la casa de comedias se incendió por un cohete que fue arrojado desde el atrio de la iglesia de San Juan Bautista del convento de capuchinas, algo que evidencia la precariedad de la construcción. Los corrales de comedia en España, como su nombre lo indica, eran precarios y muy sencillos, en muchas ocasiones sin techo y fueron incorporando lentamente el lujo y los

513 Carta de Domingo de Basavilbaso al Gobernador de Buenos Aires, reproducida en la Revista de Buenos Aires, Historia Americana, literatura y derecho, Buenos Aires, junio de 1869, Año VII, N° 74.

514 AECBA, 17 de septiembre de 1783, Serie III, Tomo VII, 1782-1785, p 249.

515 “pero cuidando atentamente se purifique de cuantos defectos puedan corromper la juventud o servir de escándalo al pueblo; que se revisen antes las comedias y se quite de ellas toda espresion inhonesta o cualquier pasaje que pueda mirarse con este aspecto teniendo dadas las mas estrechas providencias para que allí no haya el menor desorden(...)”, Reproducido en *La Revista de Buenos Aires*, Historia americana, literatura y derecho, Buenos Aires, mayo de 1865, año II, N° 25, p. 23.

ingenios mecánicos. Según el acuerdo del cabildo del 16 de diciembre de 1778, Bartolomé Casa solicitó el permiso para la construcción del Coliseo⁵¹⁶. Recién en 1804 se comenzó con la construcción, en donde actualmente se encuentra el Teatro Colón⁵¹⁷. La única preocupación del Cabildo de Buenos Aires para la construcción del teatro de la Ranchería era el orden, la separación de los sexos y, por supuesto, la decencia de las obras. Antes de la construcción del primer teatro, las representaciones se realizaban en espacios provisorios o lugares como el Fuerte. La casa de comedias también funcionaba como escenario de los bailes de máscaras. Fue en uno de estos festejos durante el gobierno de Vértiz, cuando se produjo el famoso altercado con el padre José de Acosta, en el que el franciscano condeno a todos los que asistieran a esas celebraciones. El sermón de Acosta, tras el incendio de la Ranchería por el cohete arrojado desde el atrio de la iglesia de San Juan Bautista, daba cuenta de la censura del religioso y de un claro discurso condenatorio hacia las mujeres antes que a los hombres:

Hermanas mias...no, ya no sois mis hermanas! ¡Estais impuras!...Os advertí como a la sombra Del gran Omnipotente era gran culpa buscar las ocasiones de pecar y habéis insistido en ir... ¡Señor! ¡Señor! ¿ Qué endemoniada sierpe se ha apoderado de estos pobres corazones que sólo a ti pertenecían? ¡Cómo se han marchitado con la lascivia danza las cándidas flores que te daban a porfía? En ese lugar de liviandad y locura se han perdido las almas... Por eso lo fulminaste tú, Señor, con el fuego, y en él perecerán las pecadoras⁵¹⁸.

El sermón de Acosta cuestionaba la moral de las porteñas, pero también la permisividad del Virrey que había autorizado los bailes y había impulsado la construcción de la Ranchería. Inmediatamente Vértiz, solicita al superior de la orden, Fray. Roque González, un sermón de desagravio. Lo que el sermón de Acosta manifestaba, era la intromisión de un religioso y un religioso regular, en una decisión de Gobierno. Si bien desde España se expidieron dos Reales Cédulas con fecha 7 y 14 de enero de 1774, reiterando la prohibición de los bailes, Vértiz respondía argumentando el por qué de su decisión de permitirlos en espacios cerrados como al Ranchería o las casas de las familias. En sus memorias, dejará en claro que los regulares, en especial los franciscanos, se han caracterizado

por la indiscreta libertas ó las espresiones poco meditadas con que han declamado en los púlpitos en odio de las Providencias del Gobierno, sin penetrar su verdadero espíritu, (...) viniendo a ser asi su predicación, no de paz, como la enseña Cristo en su Evangelio, sino de sedición⁵¹⁹.

Los altercados producidos entre los regulares y los funcionarios de gobierno fueron constantes respecto de las injerencias de poder y jerarquías en los actos públicos en los que se hacían visibles y en los que cualquier modificación suponía la transgresión de un orden establecido naturalmente y por costumbre. Estos incidentes se multiplicaban a la para que la ciudad

516 “Se hizo presente por el S.^{or} Alcalde de primer voto haverle entregado el S.^{or} Sindico Pror. Gral, el expediente de la Solizitud que ante el ax.^{mo} S.^{or} Virrey haze d.ⁿ Pedro Jose Patron, en nombre de D.ⁿ Bartholome Masa, p.^a poner un Coliseo o Casa de Comedias en esta Ciudad, de que S. E dio / vista a dho S.^{or} Sindicio Prior”. AECBA, Serie III. Tomo VI, 1777-1781, p.307.

517 El paraje donde se comenzó a levantar el Coliseo, era un paraje desolado que se solía llamar “el hueco de las animas”. Mientras se lo construía se dispuso provisoriamente el Teatro Argentino frente a la Iglesia de La Merced.

518 Sermón del padre Jose de Acosta, citado en: Andruchow Marcela, Costa Maria Eugenia y Milazzo, Gisella. “La fiestas de carnaval en el Buenos Aires virreinal frente a los modelos coercitivos eclesiástico e ilustrado”, En: Roberto Casazza (Editores) Javier Storti, Lucía Casasbellas Alconada, Gustavo Ignacio Míguez, *Artes, ciencias y letras en América colonial - Tomo 1* (Teseo, 2009), 110.

519 Citado en Andruchow Marcela, Costa Maria Eugenia y Milazzo, Gisella. “La fiestas de carnaval en el Buenos Aires virreinal frente a los modelos coercitivos eclesiástico e ilustrado”, En: (Editores), 111.

ampliaba sus espacios para la realización de ceremonias y piezas teatrales. En 1760, por la exaltación al trono de Carlos III, celebración que duró 21 días, se construyó un tablado en la Plaza mayor para las representaciones teatrales, la música y la danza. Se levantó una fachada con bastidores para simular un edificio, que enfrentaba al Cabildo. En 1789, Arredondo hizo traer de Madrid un grupo de comedias adecuadas para representar y revisadas por la censura. Fueron el fraile Casimiro Ibarrola en 1783 y José Acosta en 1784, quienes atacaron desde el sermón las representaciones teatrales por su peligrosidad. Para Ibarrola y Acosta, las representaciones y quienes asistían a ellas eran pecadores. Por lo que Vértiz exigió un resarcimiento, al considerar que desde el sermón no se podía predicar sobre los asuntos del gobierno, según lo establecía la Real Cédula del 17 de marzo de 1768⁵²⁰.

Dentro del teatro de la Ranchería, las jerarquías se encarnaban en la distribución de los espacios y los colores. Virrey y Cabildo poseían sus palcos preferenciales y particulares, adornados con alfombras, colgaduras, cornucopias y sillas de terciopelo. Con la construcción del Coliseo Provisional en 1808 las disputas y desaires entre el Cabildo y los eclesiásticos no finalizaron. Después de la muerte del Virrey del Pino, la Real Audiencia abrió el teatro designando como Juez a un oidor. El Cabildo asumió esta actitud como una ofensa a su jurisdicción. Tiempo después, con el nombramiento de Sobremonte y la ratificación del poder de la Audiencia sobre el control del teatro, el Cabildo continuó con su queja jurisdiccional. El conflicto de jerarquías continuaba encarnándose en las disputas protocolares y espacios de la ciudad. Hacia 1810, los escritos comienzan a defender el teatro y las representaciones, no como medios de contención popular o diversión, sino como medios de educación y elevación moral de los pueblos. Centrados más que en las comedias que se representaban en España, en el teatro clásico y de origen no español.

No sólo las representaciones teatrales provocaron conflictos entre el Cabildo, los virreyes y los obispos, las celebraciones públicas como los bailes de máscaras y carnaval, fueron fuentes de controversias. El caso de los bailes es el más conocido. La fiesta del Corpus es la más antigua desde la fundación de la ciudad. A lo largo de esos años, la presencia de indios y negros había generado las reacciones de disgusto de los religiosos y funcionarios alrededor de las danzas. El Corpus era una fiesta que suponía una serie de elementos provenientes del ámbito profano, como las representaciones teatrales, las danzas y los muñecos que se llevaban en las procesiones. En el caso de las danzas, se registran en Buenos Aires varios pleitos sobre su decencia. En 1769, el regidor Gregorio Ramos Mejía se quejaba de la “Ynsolencia de los Danzarines e indigencia” y planteaba al cabildo, se resuelva eliminarlas. Como ha sugerido Torre Revello⁵²¹, la diferencia entre “bailar” y “danzar” aparece reflejada en los expedientes y quejas que se sucedieron a lo largo de esos años. Las danzas se referían a movimientos más recatados mientras que bailar implicaba usar todas las partes del cuerpo haciendo movimientos en mayor libertad. Es así como se habían importado las danzas cortesanas de España a las reuniones nocturnas porteñas. La denominación de saraos para estas reuniones expresaba una práctica privativa de las familias acomodadas. Estos saraos se realizaban también durante el periodo de carnaval dando lugar a los bailes de mascaradas. Las mascaradas se realizaban por lo general en lugares cerrados. El propio Virrey Vértiz, permitió estas reuniones, siempre y cuando se realizaran en ámbitos cerrados donde pudiera evitarse y controlarse el desorden. Durante el gobierno de Vértiz la Ranchería funcionó como un espacio adecuado para esas mascaradas. Estas resoluciones del Virrey y del Cabildo, así como las reglamentaciones de la ciudad, contenidas en el *Estatutos y ordenanzas de la ciudad de la Santísima Trinidad Puerto de Santa María de los Buenos Aires (1668)*, hacen evidente el

520Pellettieri, *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, 99.

521Revello, *Crónicas del Buenos Aires colonial*, 230.

interés por controlar las expresiones festivas del Corpus. Demuestra que esta fiesta contenía un alto grado de elementos que generaban desorden, mezclaban varones y mujeres, y la utilización de elementos profanos que la convertían en un espectáculo antes que en una celebración religiosa. Garavaglia señala que el Consejo de Indias denominara a esta fiesta como “*un acto público de religión*” evidencia no sólo la búsqueda de publicidad que caracterizaba a la corona española, sino la constante fuente de conflictos que significaba que el poder capitular tuviera injerencia sobre la fiesta en su organización y sostén pecuniario⁵²². El 17 de mayo de 1774, por Bando del Gobernador Juan José Vértiz, según una Real Orden, se prohibió el uso de máscaras y se establecieron penas para los contraventores.⁵²³ El control de la expresión pública de prácticas populares como estas, traducía las tensiones de poder entre lo político y lo religioso como ámbitos de control. Los cruces verbales entre Vértiz y el franciscano José de Acosta, produjeron una intensa discusión en torno a las fiestas.

Hemos visto cómo, desde el sermón, el padre Acosta atacó fuertemente la realización del carnaval en la ciudad, provocando la condena de Vértiz y la exigencia de un sermón que reparara la ofensa. La disputa llegó al Consejo de Indias.⁵²⁴ Como señala Garavaglia en su análisis del altercado entre Acosta y Vértiz, el debate giraba en torno a la indecencia de los bailes de máscaras puesto que el desorden confunde y mezcla los sexos.⁵²⁵ Pero también contienen los desbordes de los pueblos mientras se los entretiene. El abogado fiscal del virreinato, en 1781 así lo entendía al expresar que las fiestas eran funcionales ya que hacían posible al pueblo “continuar con sus encargos, atender sin el desaliento que causa la falta de diversión a sus obligaciones y estar promptos y vigilantes a serbir al Rey.”⁵²⁶ El fasto público era una estrategia visual que reforzaba los lazos políticos y simultáneamente los renovaba. En este sentido, Serge Gruzinski⁵²⁷ ha analizado cómo, la celebración no reflejaba solamente el orden del mundo colonial como una interpretación metafórica sino que la fiesta se transformaba en un espacio de pugna. Junto a esta guerra visual en el espacio público, el orden visual colonial también era un orden de lo íntimo, lo privado y la fe personal. El desarrollo y difusión de cofradías y asociaciones laicas impulsaron en el contexto íntimo del hogar y las relaciones familiares una cultura visual basada en las imágenes, que no fue ajena a estos conflictos.

522 Juan Carlos Garavaglia y Juan Marchena Fernández, *América Latina de los orígenes a la Independencia* (Editorial Critica, 2005), 479.

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

524 AGI, Buenos Aires, Legajo 196.

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

526 AGI, Buenos Aires, Legajo 147.

527 GRUZINSKI, Serge. “El Corpus Christi de México en tiempos de la Nueva España” En: *Celebrando el Cuerpo de Dios* (Anotiné Molinié) Lima, PUCP.

CAPITULO II: LAS IMÁGENES EN EL ÁMBITO PRIVADO

LAS COFRADÍAS COMO ESPACIO DE UNIÓN ENTRE EL ÁMBITO CIVIL Y RELIGIOSO.

Las cofradías como asociaciones laicas respondían a necesidades tanto espirituales como materiales de sus miembros. Su proliferación asociada a la existencia del Purgatorio encarnaba la necesidad de control sobre la vida y el destino en el más allá. El Purgatorio fue concebido como un espacio fuera de este mundo⁵²⁸. Jacques Le Goff ha señalado que fue San Agustín el sostenedor del concepto más clásico de Purgatorio, distinguiendo entre el fuego eterno y el fuego del Juicio Final y la necesidad y eficacia de los rezos por las almas de los difuntos⁵²⁹. El papa San Gregorio señalaba en *Los Diálogos* la existencia de un fuego purgador de pecados. Las Misas Gregorianas tenían como destino la liberación y purificación de las almas y de allí la celebración de misas en su auxilio. Antes de 1170 aparecen en los textos las expresiones *ignis purgatorius*, *poena purgatoria* mientras que después de 1170 aparece en los manuscritos *in purgatois o purgatorium*. La palabra *ignis purgatorium* se transformó a finales del siglo XII en *purgatorium*⁵³⁰. El Purgatorio como espacio de purificación se constituye en el siglo XIII y fue descrito con detalle en *La Divina Comedia*. Se transformó en un espacio de purificación y de tormento en el que diversos elementos se articulan en la operación purgante del alma de los difuntos. Espacio de amor y de dolor, como señalara Santa Catalina de Génova en su *Tratado del purgatorio*⁵³¹. El fuego del purgatorio es un fuego purificador que no se confunde con el fuego eterno al que serán expuestos los impíos. Como ha señalado Le Goff, el Purgatorio, como espacio de purificación de los pecados y faltas, modifica los antiguos esquemas binarios de oposición entre el bien y el mal, dando paso a un esquema ternario en donde el Purgatorio aparece como un espacio concreto de expiación, para quienes no pueden salvarse en forma inmediata⁵³². La Iglesia Católica confirmó su existencia en el Segundo Concilio de Lyons, en 1274; en el Concilio de Florencia

528 Si bien el Purgatorio como espacio intermedio entre Cielo e Infierno hace su aparición en la Edad Media, podemos rastrear las primeras referencias en el Macabeo 12:39-45 (“Ejecutó entre sus soldados una colecta y entonces envió hasta dos mil monedas de plata a Jerusalén a fin de que allí se ofreciera un sacrificio por el pecado.” (Macabeos. 12, 43) “Esta fue la razón por la cual Judas ofreció este sacrificio por los muertos; para que fueran perdonados de su pecado” Macabeos, 12, 46). Específicamente en los pasajes donde Judas realiza una colecta para ofrecer sacrificios por los muertos en pecado. Allí se recomienda rezar por el alma de los muertos en pecado para que logren ser perdonados. En la primera carta a los Corintios 3, 13-15, también se alude a este espacio atemporal al referirse al fuego que probará la obra de cada cual. Es decir, existiría un estado, un espacio, un lugar en donde el alma es purificada de sus excesos y sus pecados.

529 Jacques Le Goff, *El nacimiento del purgatorio* (Taurus, 1989).

530 Emilio Antonio Riquelme Gómez, «Santos intercesores del purgatorio. Representaciones pictóricas en las Cofradías de Ánimas murcianas», en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte : actas del Simposium 2/5-IX-2008*, ed. F. Javier Campos y Fernández de Sevilla (Ediciones Escorialenses, 2008), 142.

531 “No creo que sea posible encontrar un contento comparable al de un alma del purgatorio, como no sea el que tienen los Santos en el Paraíso. Y ese contentamiento crece cada día por el influjo de esas de Dios en esas almas ; es decir, aumentando más y más a medida que se van consumiendo los impedimentos que se oponen a ese influjo”. Mas adelante Santa Catalina escribe: “Me parece ver que la pena de las almas del purgatorio consiste más en que ven en sí algo que desagrada a Dios, y que lo han hecho voluntariamente, contra tanta bondad de Dios, que en cualesquiera otras penas que allí puedan encontrarse. Y digo esto porque, estando ellas en gracia, ven la verdadera importancia del impedimento que no les deja acercarse a Dios” *Tratado del Purgatorio*, Santa Catalina de Génova, (1551) 1743 Almas ajenas a todo, absortas en el amor de Dios, 7.

532 Goff, *El nacimiento del purgatorio*, 9.

en 1439 y en el Concilio de Trento⁵³³. El Concilio de Trento se centró en el concepto de la expiación del Purgatorio mientras que las órdenes religiosas fueron sus ardientes defensoras⁵³⁴. Después del Concilio de Trento, la devoción por las ánimas del Purgatorio se transformó en un culto muy extendido en España. A lo largo del siglo XVIII fueron comunes los manuscritos relativos al Cielo, Infierno y Purgatorio junto con la alusión a la necesidad de pagar por las indulgencias de las almas en tránsito era explícita⁵³⁵. El culto por las almas se extendió y la cantidad de cofradías dedicadas a su administración creció de modo constante a lo largo de los siglos XVII y XVIII tanto en España como en América. En el siglo XVIII las cofradías, solo en España, superaban las 30.000⁵³⁶.

La afirmación de este dogma implicaba el control de la heterodoxia y la presencia contaminante de la Reforma. La exteriorización de la fe a través de los sermones, prácticas para alcanzar la salvación y remedios para la gloria eterna, no sufrió cambios cualitativos en vísperas del siglo XIX⁵³⁷. El cielo y el infierno formaban parte del imaginario colectivo español sobre la vida y la muerte. Aunque los manuscritos sobre el cielo, el purgatorio, el infierno o el limbo fueron constantes desde la Edad Media, la particularidad del siglo XVIII fue el auge y difusión de la devoción por las ánimas y su administración así como la publicación de gran cantidad de manuscritos⁵³⁸. Más allá de las ideas relativas al pasaje después de la muerte, es cierto que las imágenes exhibidas en las Iglesias y los objetos que los fieles tenían en su poder, fueron una de las vías más sólidas de constitución de esas concepciones en el imaginario colectivo. Las imágenes fueron las que encarnaron, en la visión cotidiana, la expresión del más allá y las ideas relativas al destino del cuerpo material y del cuerpo angélico. Si bien recibían las herencias de la tradición y la heterodoxia, también fueron catalizadoras de nuevas ideas sobre el infierno y el cielo. Las imágenes del Purgatorio se basaron en aquellos teólogos que lo habían descrito en formas más concretas. Es el caso de Santo Tomás de Aquino que lo describía como un lugar subterráneo. Después del Concilio de Trento se insistió más sobre el Juicio individual antes que el final, en la representación de la intercesión por las almas⁵³⁹. El Purgatorio cambió de naturaleza y de ser un lugar se convierte

533 Sesión XXV, 3-4 de diciembre de 1563. Decreto sobre el Purgatorio.

534 El Concilio había afirmado el dogma de la existencia del purgatorio: “las almas detenidas en el reciben alivio con los sufragios de los fieles, y en especial con el aceptable sacrificio de la misa. (...) cuiden los Obispos que los sufragios de los fieles, los sacrificios de las misas, las oraciones, las limosnas y otras obras de piedad, que se acostumbran a hacer por otros fieles difuntos, se ejecuten piadosa y devotamente según lo establecido por la Iglesia; y que se satisfaga con diligencia y exactitud cuanto se debe hacer por los difuntos según exijan las fundaciones de los testadores u otras razones, no superficialmente sino por sacerdotes y ministros de la Iglesia y otros que tienen esta obligación”, Concilio de Trento, Sesión XXV, 1563.

535 Cintia Canterla, «El cielo y el infierno en el imaginario español del siglo XVIII», *Universidad de Salamanca, Cuadernos dieciochescos* 5 (2004): 76.

536 Alfredo Martín García, «Iustración y religiosidad popular: El expediente de cofradías en la Provincia de León. (1770-1772)», *Estudios Humanísticos, Historia* 5 (2006): 138.

537 Canterla, «El cielo y el infierno en el imaginario español del siglo XVIII», 81.

538 En la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Canterla recoge una lista importante, entre el siglo XVII y XVIII, de publicaciones teológicas sobre la cuestión de las almas. Es el caso de los anónimos *An spiritus et anima in alia vita puniantur igne corporeo et quomodo*, *De absoluta revelatione alii cuius damnationis*, *Quaestio theologica*, sobre el infierno el libro del jesuita Lodovicus Montesdoca, *De Angelis et de ultimo fine hominis*, o el del jesuita Iosephus Riquelme, *De beatitudine, seu de ultio fine hominis atque Rius proprietatibus scholastica praelectio*. Pero no solamente escritos teológicos sino expresiones populares como es el caso del romance “Curiosa relación en que se refiere un milagro que ha obrado Dios nuestro Señor por intercesión de la gloriosa Santa Bárbara y el Santo Ángel de la Guarda, con dos devotos suyos, dándole al uno nueva vida y librando al otro de las llamas del infierno” Canterla, 83.

en un estado del alma, aunque su representación iconográfica no sufre grandes variaciones⁵⁴⁰. Las decisiones del Concilio sobre las actitudes ante la muerte demuestran que no era un fenómeno aislado sino un punto de referencia de todos los órdenes de la vida social⁵⁴¹. Como ha señalado Martínez Gil, el Concilio se transformó en un hito central de la historia de las mentalidades, alentando aquello que consolidaba la ortodoxia frente a la Reforma, como las actitudes ante la muerte, la creencia en el Purgatorio o la práctica de los sufragios⁵⁴². La existencia del Purgatorio daba importancia a dos momentos: el momento precedente a la muerte y la relación entre los vivos y los muertos. Su existencia implicaba la solidaridad entre los vivos y los muertos, estableciéndose vínculos estrechos a través de la administración de los sufragios y los fondos para su financiamiento. Los sufragios más eficaces eran la limosna, la plegaria y particularmente la misa, que se transformó, como señala Muñoz⁵⁴³, en la moneda de cambio de la salvación. En el conjunto de testamentos que hemos analizado para el período 1780-1810 en Buenos Aires, los gastos por misas solicitadas a cofradías y curas es importante. Es común encontrar gastos por más de 100 misas solicitadas por el alma de un difunto. Pertenecer a una cofradía, participar de sus prácticas y pautas establecidas era una manera de garantizar ciertas gracias e indulgencias. La administración del culto y de la salvación las transformaba en espacios de socialización por excelencia en la sociedad colonial. La creencia en un juicio inmediato después de la muerte se traducía en una serie de prácticas y acciones que garantizaban la salvación. Misas, funerales, procesiones, testamentos. La administración de la salvación se transformó en una de las funciones centrales de las cofradías y comenzaron a dinamizar, desde mediados del siglo XVIII en Buenos Aires, el circuito artístico. La petición de ayuda espiritual a la Virgen y a los Santos transformó a las parroquias en espacios dedicados a su devoción y a la socialización del culto, a través de las imágenes y los objetos devocionales que las cofradías y órdenes solicitaron. A lo largo del período colonial, se estima que Buenos Aires contaba con más de 100 cofradías (Fig.187 - 188).

Nombre	Iglesia de asiento	Fecha
Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora	Convento de San Francisco	1602
Cofradía de la Santa Caridad		
Cofradía de la Veracruz		XVII
Cofradía de la Santísima Virgen de Guía		XVII
Cofradía de la Señora de las nieves de los congregantes	Convento de la Merced	
Cofradía de las Benditas Animas del Purgatorio		1609
Cofradía de los Señores Soldados del Presidio de Buenos Aires	Convento Santo Domingo	1647

539Riquelme Gómez, «Santos intercesores del purgatorio. Representaciones pictóricas en las Cofradías de Ánimas murcianas», 498.

540Bueno Sánchez, Marisa, «Quasi ignem: Claves figurativas de la topografía del más allá», en *Pecar en la Edad Media*, ed. Carrasco Manchado, Ana Isabel (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006), 389.

541 MUÑOZ, Maria Teresa, *Francisco Piquer y la creación del Monte de Piedad de Madrid. 1702-1739, Moneda, espiritualidad y su proyección en Indias*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid,

542Martínez Gil y Rodríguez González, «Del barroco a la ilustración en una fiesta del Antiguo Regime: El Corpus Christi», 166.

543 Muñoz, Maria Teresa., *ibid*, p 169.

Cofradía de los Siervos de María Dolorosa		1793
Cofradía de San Martin		
Cofradía de San Pedro		
Cofradía de San Sebastián		
Cofradía de San Telmo		XVII
Cofradía del Angélico Dr. Santo Tomás		
Cofradía del Carmen y Benditas Animas	Iglesia de la Concepción	
Cofradía del Nombre de Jesús		XVII
Cofradía del Santísimo Rosario	Convento Santo Domingo	1596
Cofradía del Santísimo Sacramento	Iglesia de Santo Domingo	
Cofradía del Socorro	Iglesia de La Merced	1743
Cofradía de la Festividad del Dulce Nombre de María		
Cofradía de Jesús Nazareno		
Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios	Iglesia de San Miguel	1778
Cofradía de San Baltazar	Iglesia de La Piedad	1771
Cofradía de San Francisco Solano	Iglesia de San Francisco	
Cofradía de Santa María del Corvellón	Iglesia de La Merced	
Cofradía de Santa Rosa de Viterbo	Iglesia de San Francisco	
Cofradía de San Benito de Palermo	Convento de San Francisco	1769
Cofradía de Nuestra Señora del Carmen		XVII
Cofradía de San Antonio de Padua		XVII
Cofradía de nuestra Señora de la Soledad	Convento de San Ramón	
Archicofradía del Rosario de Nuestra Señora de la Merced	Convento de San Ramón	1732
Cofradía del Santo Entierro	Iglesia de La Merced	XVIII
Cofradía de San José y Animas del Campo Santo	Hospital Betlemítico	XVIII
Archicofradía del Santo Escapulario de María Santísima	Iglesia de la Concepción	1786
Cofradía de San Juan Nazareno	Convento de san francisco	1793
Cofradía de los nazarenos	Convento de la Merced	XVIII
Cofradía de Nuestra Señora de Montserrat	Convento de San Francisco	1793
Cofradía de María Santísima en el misterio de la Inmaculada concepción.	Convento de san francisco	XVIII
Cofradía de San Eloy		XVIII
Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores	Catedral	XVIII

Cofradía de las Benditas Animas del purgatorio	Catedral	1769
Cofradía de las Animas y Santo Cristo del perdón	San Nicolás de Bari	XVII

Figura 187 Las cofradías de Buenos Aires. Cuadro: Elaboración propia

Tipo de cofradía	Porcentaje
Marianas	34,14 %
De los Santos	29,2 %
Últimos Fines	17,07 %
Sacramentales	9,7 %
Jesús	7,3 %
Otros	2.5 %

Figura 188 Las cofradías de Buenos Aires según su tipología. Cuadro: Elaboración propia

Las cofradías de Buenos Aires funcionaron como elementos de cohesión espiritual de grupos y proliferaron en el siglo XVII y XVIII. El grupo de *vecinos* era un grupo estructurado que controlaba el gobierno de la ciudad a través de su participación en el Cabildo. Esta participación otorgaba a este grupo un estatus de distinción en la sociedad porteña, que definía un espacio en donde se construían las relaciones sociales, agrupamientos, intereses y objetivos⁵⁴⁴. Este grupo se mantenía cohesionado por lazos de reciprocidad, parentesco y compadrazgo que establecía lazos de pertenencia en la jerarquía social a través del ejercicio de similares formas de sociabilidad. Una de esas formas de sociabilidad fueron sin duda, las cofradías y hermandades de las que formaban parte. Como señala González Fasani, si bien las cofradías eran asociaciones voluntarias de fieles convocados por necesidades espirituales, eran también “un lecho institucional” donde se operaba la socialización de ciertas prácticas religiosas. Su clasificación y ordenamiento según castas y género daba cuenta de la organización y jerarquización social⁵⁴⁵. Las cofradías estaban orientadas al ritual asociado a las funciones y sufragios por las almas de los difuntos. Funcionaban bajo los lazos de reciprocidad a lo largo del tiempo, entre sus hermanos⁵⁴⁶. Los hermanos cofrades se proponían por medio de la devoción, no solo la salvación de sus almas sino la práctica de la oración. La espiritualidad personal (como la recepción de los sacramentos) y colectiva (como la

544 Ana Mónica González Fasani, «El espíritu cofradiero en el Buenos Aires colonial (siglos XVII-XVIII)», en *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. XVII-XIX)*, ed. Marcela Aguirrezabala (Bahía Blanca: EdiUNS, 2006), 60.

545 González Fasani, 162.

546 La reciprocidad suponía “el incremento mismo en el provecho espiritual que esperamos sacar en vida de tan santo establecimiento dirigido al alivio de aquellas almas, al paso que con el mismo nos haremos partícipes después de nuestros días de los sufragios que oportunamente nos debemos prometer de nuestros sucesores” AGN, Convento de San Ramón, IX, 31-8-5.

participación en una cofradía) constituyeron, por intermedio de lo religioso, las vivencias e imaginarios. Las primeras cofradías datan de principios del siglo XVII, entre ellas, la del Santísimo Rosario de Mayores, la Limpia Concepción y la Archicofradía del Rosario de Nuestra Señora de las Mercedes, de las Benditas Animas, de San José y de la Santa Caridad⁵⁴⁷. Estas organizaciones reforzaban la jerarquización social, identificando a sus miembros a través de un espacio físico de funcionamiento (el lugar de reunión de la cofradía), el culto al que estaba destinada (Santos, Virgen o sacramentales), las fiestas de las que participaban y los valores y códigos compartidos en común. La cofradía funcionaba no solamente como una agrupación destinada al culto sino también al cumplimiento de intereses económicos y auxilio en las necesidades. Las cofradías de Buenos Aires ocupaban el espacio urbano manifestando la organización jerárquica social y económica. Las distribuciones de los lugares en las procesiones o el orden de desfile, reproducían estas diferencias y las hacían visibles en la propia corporalidad. Como lazos entre lo religioso y lo civil, participaron de conflictos con los órdenes y el clero por los espacios simbólicos. Era en los espacios como el de la celebración de una fiesta o el lugar de enterramiento, en donde se generaban los conflictos por el control de lo imaginario, se renegociaban lazos y jerarquías, se transmitían o transformaban.

LAS IMÁGENES EN EL HOGAR

El estudio de documentación relativa a sucesiones reveló el número y tipo de imágenes que tenían en su poder los habitantes de la ciudad. Desde pinturas a imágenes de bulto que ocupaban destacados lugares en los muros y rincones del hogar hasta las muy variadas joyas y alhajas que detentaban sus habitantes. Pero las razones no eran solamente estéticas o religiosas sino también económicas. Esto demuestra que las imágenes de devoción circularon en el ámbito de los hogares como pinturas, objetos, imágenes de bulto pero también estampas, grabados y reliquias. El primer grabado realizado en la ciudad, según Trostiné, es el de Juan Antonio Callejas y Sandoval, publicado en el *Trisagio Seráfico* de 1781 (fig. 189) y tuvo una tirada de 1380 ejemplares⁵⁴⁸. La calidad de los impresos varía notoriamente, desde las más simples, como en el caso de la xilografía de San Antonio de Padua publicada en la Novena de 1783, a otras de factura más elaborada y gran difusión como la de Nuestra Señora de Luján, de Manuel de Rivera de 1789 (fig. 190). Esta última era un exvoto de agradecimiento por los favores de la Virgen obrando el milagro de sanarlo. A sus pies puede leerse “Me grabó en Bs. Ayres Manuel Rivera – Por devoción”, operando lo que Bredekamp denomina fórmula del Yo que establece una relación interactiva entre creador y propietario donde las obras asumen un rol principal. En la interacción entre imágenes, lo escrito y lo hablado se cumple una doble transición puesto que el parlante incorpora la pretensión de vitalidad de la imagen. Así, se crea una relación interactiva entre la imagen, la escritura y el lector “forzado”. Estos usos de la primera persona del singular despiertan la sospecha de fundarse sobre la creencia de los efectos a distancia, de naturaleza mágica u oculta⁵⁴⁹. Existió una imagen similar proveniente de otra plancha y con una leyenda más extensa (“Verdadero retrato de la Milagrosa Imagen de Na. Sa. De Luxan que se venera en su villa distante de 12 leguas de la Mui Noble y Leal Ciudad de Bs. Ayres”). Esta imagen de la Virgen se pasó de exvoto a indulgencia ofrecida por

547González Fasani, «El espíritu cofradiero en el Buenos Aires colonial (siglos XVII-XVIII)», 261.

548Guillermo Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810* (Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina, 1993), 257.

549Bredekamp, *Teoría del acto icónico*.

el obispo Azamor y Ramírez y la estampa alcanzó tal popularidad que se litografió en Francia tomando como modelo la de 1789. Los exvotos son más que simples expresiones de agradecimiento. El exvoto es una de las formas que abarca mayor número de imágenes, desde las más rudimentarias a las de más alto nivel. Los exvotos consideran a la imagen como el vehículo más eficaz y adecuado para expresar la gratitud. Fusionan la representación con la mediación y la gratitud e incluyen un mediador celestial, el suceso o circunstancia que fue la causa del pedido al mediador divino y la resolución que se deja asentada junto al agradecimiento. Pero estos elementos no componen en sí mismos un exvoto. Para que la imagen funcione es necesario que contenga una fórmula de agradecimiento, una ornamentación, coronación y una colocación dentro de un santuario o lugar adecuado. Se debe producir una promulgación de la imagen, es decir, la imagen debe activarse para que funcione, como en este caso con su impresión en forma de grabado. Aunque hayan sido algunas veces objeto de interés de la antropología, rara vez lo han sido para la historia del arte⁵⁵⁰. Para Didi-Huberman, es un objeto influido por un acontecimiento superior o lo que él denomina, síntoma. Son objetos a los que el donante está unido y objetos que le unen a algo. Es así que en su análisis, el exvoto no representa a alguien sino que representa el síntoma y el rezo de alguien. Como señala Freedberg, más allá de los elementos y de la mecánica de producción de la eficacia, debemos preguntarnos qué hay en la imagen que hace que las personas creen que reproduciéndola y utilizándola de ese modo lograrán algo más allá de la simple constancia pictórica⁵⁵¹. Su eficacia reside en su componente visual. Estas imágenes junto con las prácticas a ellas asociadas, como las peregrinaciones o las procesiones exhiben la potencia de la imagen como acto. Como señala Freedberg,

Viajamos hasta la pintura o la escultura; nos detenemos ante ellas en el camino; erigimos otras nuevas y de regreso nos llevamos copias y recuerdos. Estas imágenes obran milagros y dejan constancia de ellos; median entre nosotros y lo sobrenatural y graban en nuestras mentes el recuerdo de la experiencia. Está la imagen que se venera en el santuario, muchas veces *acheiropoietica* o por lo menos arcaica. A veces es reciente; siempre está adornada. A lo largo del camino están las imágenes más sencillas, amarradas a estacas o árboles; luego vienen las imágenes votivas mediante las que se expresa el agradecimiento y, por último, los *souvenirs* que compramos y nos llevamos a casa⁵⁵².

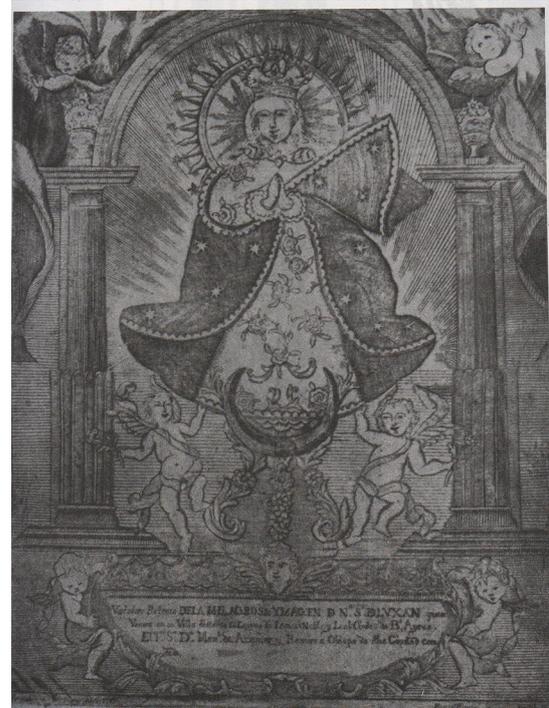
Las imágenes devocionales tienen eficacias que varían con el tiempo y algunas llegan a consagrarse de forma mundial. En ese sentido, no es la Virgen o un santo quien realiza el milagro, sino que es la imagen. Esto afecta también a su materialidad, puesto que no es su costosa factura la que las convierte en milagrosas sino aquello que ellas son capaces de hacer. Las imágenes secundarias parecen tener también eficacia, y puede ser llevada esa eficacia al núcleo íntimo del hogar o a la cama del enfermo. Pero en todos los casos, la baja calidad de las reproducciones, el ser imágenes comunes, simples y de los materiales más diversos no parece impedir la capacidad de obrar milagros y proteger a su portador. Fetiches, amuletos protectores, simples *souvenirs* o regalos; las imágenes secundarias proliferan, se acompañan de oraciones y del nombre del santo, la virgen o el Cristo que obra el milagro y tiene poder. La mayoría de los estudios antropológicos han reducido estos fenómenos y prácticas a conceptos poco precisos, basados en ciertas ideas sobre el poder de los objetos por algún tipo de carisma o transferencia de carisma que los peregrinos le atribuyen. Referirse a la magia o el maná no

550 Aunque antes que de rechazo “Habría que hablar de malestar y de puesta en crisis: malestar frente a la vulgaridad orgánica de las imágenes votivas; puesta en crisis del modelo estético del arte, fomentado por las academias, la crítica normativa y el modelo positivista de la historia como cadena narrativa continua y novela familiar de influencias”, Didi-Huberman, Georges. *Exvoto: imagen, órgano, tiempo* (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2014), 12.

551 David Freedberg, *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta* (Madrid: Catedra, 2009), 188.

552 Freedberg, 189.

resuelve ni explica estas preguntas abiertas sobre un fenómeno que no puede ser definido como superstición o creencia. Lo que caracteriza a la mayoría de los abordajes es la ausencia de una comprensión de las imágenes como aquellas que realmente hacen eficaces a los objetos. Hay un componente visual de la eficacia puesto que las imágenes no decoran los objetos.



Izquierda: Figura 189: Grabado de Juan Antonio Callejas y Sandoval publicado en el Trisagio Seráfico de 1781. Derecha: Figura 190: Nuestra Señora de Luján, grabado de Manuel Rivera, 1789.

Estos grabados demuestran que estos exvotos e imágenes milagrosas no solamente circulaban en la ciudad sino que se atesoraban en las casas, se exhibían o hacían milagros. Para comprender el espacio privado porteño referido a la presencia de imágenes, se trabajó en el relevamiento de 500 sucesiones ubicadas en la Sala IX del Archivo General de la Nación, con el objetivo de identificar en las sucesiones y bienes de difuntos el tipo y diversidad de imágenes en posesión de los habitantes en el período 1740-1810. El trabajo se realizó durante dos años. Terminado ese primer procesamiento de la información, pudimos compararlo y fusionarlos con el detallado y extenso trabajo de Nélida Porro Girardi y Estela Rosa Barbero⁵⁵³ de 1994, en el que se desarrolla un trabajo de análisis de una muestra mucho mayor, compuesta por 2000 sucesiones. La comparación de los resultados de ambos análisis presentaron una serie de tendencias constantes. En este apartado trabajaremos con la

553 Nelly Raquel Porro y Estela Rosa Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal: de lo material a lo espiritual* (PRHISCO-CONICET, 1994).

información provista por los dos estudios, tanto el realizado sobre una muestra de 500 como el de Porro y Barbero, con una muestra de 2000.

En la primera parte de este capítulo se describe el proceso de lento crecimiento de la ciudad que trajo aparejado un mayor gasto en compra de imágenes y objetos devocionales por parte de las iglesias, las cofradías y los privados. En este apartado se incorpora la dinámica dentro del ámbito íntimo de los hogares y la vida cotidiana, con el objetivo de reconstruir con más precisión el perfil de la cultura visual colonial en la ciudad. En términos generales, el estudio de los documentos reveló una presencia más que numerosa de imágenes de bulto y pinturas, con predominio de temas religiosos pero también profanos, como paisajes, retratos, mapas y un número elevado de objetos sin identificar. La razón de esta clasificación puede estar relacionada con que las representaciones profanas fuesen menos fácilmente identificables para los tasadores que estaban más familiarizados con las temáticas religiosas⁵⁵⁴.

Las sucesiones fueron una fuente importante de información en lo que respecta al tipo de imágenes que tenían en su poder los habitantes de la ciudad, como formas de expresión de sus devociones y el tipo de circulación que existía de estas. A su vez, el análisis refleja la importante conexión entre la expresión de la religiosidad personal y la participación en cofradías como nexos de unión entre lo laico y lo sagrado. Fue común que la mayoría de las parroquias tuvieran cofradías del Santísimo Sacramento y Benditas Animas del Purgatorio. La mayoría estaba dedicada a María bajo diversas advocaciones. Estas organizaciones tuvieron un papel central como administradoras de los sufragios para la salvación de las almas. El análisis del corpus de 500 sucesiones evidencia que el 49% de los y las habitantes del área declara pertenecer a una cofradía, Hermandad o Tercera Orden. Las más difundidas eran las de San Francisco, Santísimo Rosario, Nuestra Señora de la Merced y San Pedro.

Un documento clave para comprender el imaginario colonial sobre la vida y la muerte en el siglo XVIII, es sin duda el testamento. El testamento es un objeto jurídico pero también piadoso. Como señala Philippe Ariès, el testamento es un vehículo de la expresión personal de los sentimientos más íntimos en relación a las disposiciones para la salvación del alma y reposo del cuerpo⁵⁵⁵. Pero también, como lo indica María Elena Barral, era una forma de espiritualizar la riqueza al asociarla a la obra personal⁵⁵⁶. El testamento se aplazaba hasta los últimos momentos, quizás, como sugiere Casey, porque inspiraba temor. Era en ese momento cuando se revelaba la verdad en la última voluntad⁵⁵⁷. Testar es tener fe en Dios, prepararse para morir libera de la sensación de terror ante lo desconocido. El testamento era una forma de preparación para la muerte que podía llegar sin aviso y era necesario, y se animaba a los fieles para ello, testar. Por este motivo es, como lo indica su etimología, el testimonio de la voluntad. Antes que por el cuerpo, los cuidados debían ser por el alma del difunto. La enfermedad debía considerarse una situación natural, parte del designio divino. Una de las formas de acceder a una buena muerte era la realización del testamento en vida⁵⁵⁸. Como

554 Porro y Barbero, 309.

555 Philippe Ariès, *Morir En Occidente* (Adrina Hidalgo, 2007).

556 María Elena Barral, *De Sotanas Por la Pampa: Religión y Sociedad en el Buenos Aires Rural Tardocolonial* (Prometeo Libros Editorial, 2007).

557 James Casey y Juan Hernández Franco, *Familia, parentesco y linaje* (EDITUM, 1997), 21.

558 El testamento debía ser redactado en pleno goce de las facultades para evitar todo error, frente a tres testigos que pudieran avalar su autenticidad. Existían diferentes tipos de testamentos. El testamento abierto era el realizado ante escribano con presencia de testigos y fue la forma más utilizada. El mancomunado era realizado por dos personas, por lo general familiares y se redactaba en forma conjunta. El testamento por poder era que el que se ponía en vigencia después de la muerte de quien lo encomendara, es decir, ante la posibilidad de que una enfermedad o accidente no permitiera realizarlo, la persona designaba a alguien de confianza para que lo hicie-

documento, expresaba las ideas y concepciones de la persona sobre la muerte y la forma en la que deseaba se realizaran las honras y procedimientos adecuados para que su alma alcanzara el descanso eterno⁵⁵⁹. En el análisis de 500 sucesiones del área rural y urbana de Buenos Aires, correspondientes al período 1740-1810, los testamentos presentan una marcada regularidad en cuanto a los gustos y concepciones sobre las formas de expresar los deseos antes de morir. El 87 % de los testamentos analizados son individuales y solo hay un 13% de testamentos por poder. El formato de testamento regular continúa con la búsqueda de intercesores para el alma. La casi totalidad de los testamentos analizados declara como intercesora a la Virgen María. Declarar la fe tenía como finalidad la búsqueda del perdón, la posibilidad de que el alma iniciara el camino de su salvación cerrando en paz lo hecho en vida ante Dios, ante la familia y el resto de las personas. La encomendación del alma en el caso de los testamentos analizados no presente grandes diferencias. Siempre el destino del alma está en manos de Dios señalando que la ha criado a su semejanza. La presencia de la imagen de la intercesión es exclusiva de María y es acompañada por San José y santos de su corte celestial. El origen de esta predilección por María como intercesora puede estar relacionado con los ciclos de oraciones dedicados a María, ya desde el siglo XII, que se encarnaban en guirnaldas que se colocaban en las imágenes de la Virgen, como “corona espiritual”. Los Ave María se transformaron en un oración popular y las oraciones se codificaron y ordenaron en los rosarios como ciclos seriados de oraciones. El ciclo seriado de oraciones llamado *Stellarium* o corona de doce estrellas se distinguió entre otros en el siglo XVII⁵⁶⁰.

La mayoría de los testamentos analizados fueron realizados, según expresan sus autores, encontrándose enfermos de “enfermedad natural”. Ante la posibilidad de la muerte, un parto o un viaje parece haber sido común tomar la precaución de dejar señalada la voluntad. La hora mortis era un ritual pautado: Procesiones, misas, responsos y aniversarios así como banquetes fúnebres, túmulos con sus calaveras y ofrendas para el viaje. En Buenos Aires los espacios de entierro preferidos eran las iglesias del convento de San Francisco, Santo Domingo, Catedral y la Merced⁵⁶¹. En el 90% de los testamentos analizados el o la testadora dejaron señalada su voluntad respecto del lugar de sepultura y en muy contados casos a decisión del albaceas. Lo que indica la importancia que tenía el espacio físico en el que se descansaría eternamente. Lo vemos en la última voluntad de Juana Hoyos que se encarga de dejar en claro que no sólo desea ser enterrada en la Iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes, sino bajo el púlpito “que es el lugar donde me corresponde y toca por haver sido mi asiento de mucho tiempo a esta parte en virtud de la limosna que para ello dí”. También en la de Ana de Escobar que pide que “mi cuerpo sea sepultado en la iglesia del convento de Santo Domingo en la parte y

ra en su nombre si esto sucedía. El testamento fue sin duda una forma de expresión de la devoción y del modo de pensar y concebir la religión, la vida y la muerte

559Alejandra Bustos Posse, *Piedad y Muerte en Córdoba(Siglos XVI y XVII)* (EDUCC, 2005), 27.

560 Se basaba en la contemplación de las estrellas de la corona de la Virgen descritas en Apocalipsis 12, 1 y compuesto por doce Aves divididas en tres Padres Nuestros. Las doce estrellas fueron interpretadas primero como prerrogativas de la Virgen y posteriormente se asociaron a los gozos. En los siglos XVI y XVII los jesuitas las interpretaron como referentes de las virtudes de María. Las conexiones entre el *Stellarium* y la doctrina de la Inmaculada son claras en el siglo XVII. Como devoción privada el *Stellarium* se difundió por España y se hizo popular con las cofradías del Rosario. La aparición de este elemento en su iconografía es muestra de la difusión extendida de la advocación y del *Stellarium* como rosario concepcionista. El elemento de las doce estrellas sugiere así no solo la referencia narrativa de su significado sino también su sentido devocional en las prácticas de cofradías. La corona representa al rosario, por lo que sugiere su presencia y la práctica del rezo asociada a él, recordando las virtudes, prerrogativas y gozos. Es justamente el Ave María como uno de esos ciclos seriados de oraciones el que la transformó en intercesora ante Dios. Suzanne Stratton, «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de arte e iconografía* I-2 (1988): 68.

561Ricardo Cicerchia, *Historia de la vida privada en la Argentina* (Ed. Troquel, 1998), 145.

lugar donde tengo mi asiento y amortaxado con el auito y cuerda de Nro. Padre San Fran.co”. Conventos, parroquias, iglesias se transformaron en los espacios de descanso definitivo elegidos por los porteños. En Buenos Aires la preferencia por el Convento de la iglesia de San Francisco y la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, fueron dominantes, ya sea por pertenecer a una cofradía o Hermandad o bien por ser la iglesia a la que se acude regularmente. La mortaja como la última vestimenta del cuerpo tiene una importancia central. El 90% de los testamentos deja señalada claramente la voluntad al respecto. Los porteños y las porteñas prefirieron en todos los casos el hábito religioso (Fig.191).

Tipo de Hábito	Porcentaje	Muestra: 500
Hábito y cuerda de San Francisco	40%	
Hábito Mercedario	31%	
Hábito de Santo Domingo	15%	
Otros	14%	

Figura 191 Tipo de hábitos elegidos en Buenos Aires. Cuadro: Elaboración propia

La mortaja franciscana era portadora de las indulgencias de los papas y San Francisco era un intercesor de las Benditas Animas del Purgatorio. Si bien el lugar de sepultura y la mortaja fueron en la mayor cantidad de los casos, detalladamente señalados por los y las testadoras, el ritual de entierro se dejó en muchos casos en manos de los albaceas. La forma externa del entierro no parece haber sido de importancia ya que en raras ocasiones se dejaron órdenes sobre su realización. El ritual de entierro podía ser con cruz alta, cruz baja, con cruz, misas y responso, acompañado de cura y sacristán o como el de José Núñez con acompañamiento de sacerdotes, hachas de entierro, velas blancas, velas para altares y velas para novenario. Los sufragios fueron establecidos en su mayoría por los y las testadoras dejando en manos de los albaceas misas especiales y votivas. Lorenzo de Castro pidió un novenario de misas, mientras que Juan Bautista Cora, un responso cantado por su alma. Otros como Juana Hoyos dejaron dinero para embellecer la sacristía de la iglesia de la Merced y para fundar una capellanía para decir misas por su alma y por sus herederos “por siempre”. En algunos pocos casos como los de Joseph Gómez, el testador no dejó ninguna disposición sobre los sufragios por su alma o bien, como en el caso de la hermana Sor María Coletta, que lo deja a disposición del Monasterio de las Capuchinas, del que es novicia. Hubo diferentes tipos de sufragios. Las misas más comunes fueron las misas de entierro a las que se destinaba la llamada cuota pro-ánima que constituía la quinta parte de los bienes del o la testadora⁵⁶². La mayoría solicita se digan misas por su alma dejando su selección a sus albaceas (Fig.192).

562Posse, *Piedad y Muerte en Córdoba(Siglos XVI y XVII)*, 106.

Tipo de misa	Porcentaje	Muestra: 500
Rezadas	16,6%	
Con vigilia	7,5%	
De honras	13,3%	
Cabo de año	15,6%	
Cantada	10%	
Con responso	12%	
Con posas	9%	
De cuerpo presente	7%	
Por el alma	9%	

Figura 192 Tipos de misas solicitadas en testamentos. Cuadro: Elaboración propia

Algunos albaceas solicitaron a cofradías misas especiales, como Pablo Vilarino, que pidió al Convento de San Francisco 54 misas, cabo de año y responso por el alma de Juan Antonio Novas. Otros dejaban la orden para la fundación de una capellanía por parte de particulares o bien de figuras públicas como es el caso del obispo de Buenos Aires, Joseph Basurco y Herrera, que ordenó a su albacea Domingo de Basavilbaso, fundar una capellanía para el establecimiento de la fiesta de la Santísima trinidad en la iglesia Catedral. La capellanía era de 3.000 pesos para que con el

valor de sus réditos se haga se haga una fiesta anual con su Novena en la Sta Iga Cathedral de ella la que deberá empezar el Domingo antes del día de la ssma Trinidad, y en este dia se celebre la Missa mar cantada, con Musica y Sermon estando el ssmo manifiesto, y todo lo demás que se acostumbra, con la maior solemnidad

Desde el ámbito público, los funerales del Obispo Manuel de Azamor y Rodriguez en 1796, es un ejemplo de la persistencia de las prácticas referidas a la muerte. El 8 de octubre se llama a un cura para darle la extremaunción mientras el Obispo escucha misa “en el altar portátil que se colocaba al efecto en su propio gabinete” y diariamente recibía “el sagrado viático llevado desde dicho altar, o desde el oratorio de su palacio”. A su muerte, el 2 de octubre de 1796, la ciudad prepara los funerales abriéndolos con el redoble de campanas que replicaron todas las parroquias. El cuerpo fue embalsamado, se lo vistió con los pontificiales, guantes morados y mitra y se lo colocó en posición según el ceremonial sobre un colchón forrado de tafetán negro con dos almohadas de terciopelo carmesí con franjas y borlas de oro. Todo colocado sobre un túmulo de dos gradas cubierto de bayetas negras mientras en el altar de la sala que servía de oratorio y otras tres mas que se armaron, se celebraron misas. Los regulares cantaron misas con vigilia y responso junto al cuerpo y por la tarde se dio ingreso al público. El día 4 continuaban las misas cantadas y rezadas con cuerpo presente. Para cuando ingresara el público, se colocó entre sus manos un Santo Cristo de plata y hachas de cera por todas partes. Se cubrieron la puerta de la Catedral y del Seminario y colocaron seis mesas cubiertas con

colchas de terciopelo carmesí con franjas de oro sobre alfombras de bayeta negra, con hachas. Frente al cuerpo desfilaron el Cabildo, Justicia y Regimiento con mazas y se dio comienzo al entierro que duro desde las cuatro de la tarde hasta las nueve de la noche, caminado en procesión por el circulo de la Plaza Mayor, primero los particulares que asistían invitados, después las cofradías y hermandades con sus pendones y estandartes rezando el rosario, después el Real Colegio de san Carlos y las comunidades religiosas con sus cruces, luego el clero entre los que iban cuatro pajes del Virrey Pedro Melo de Portugal con hachas en las manos, siguiendo finalmente el féretro en hombros de sacerdotes con casullas, todo rodeado de hachas. Finalmente iba el Cabildo y junto con ese cuerpo la familia del difunto. El cuerpo se llevó a la Catedral, que estaba rodeada por el regimiento de la ciudad para hacerle honores militares. En la capilla mayor se había dispuesto otro túmulo de dos gradas vestido de bayeta negra con muchas velas encendidas. Los días siguientes continuaron las misas cantadas con vigilia y responso y sobre el túmulo se colocó una colcha de terciopelo carmesí con borlas de oro, con unos almohadones en la parte superior con una calavera que calaba una mitra. El 29 de noviembre se realizaron las honras con misas contadas y réquiem. Se construyó en la capilla mayor un túmulo de arquitectura dórica de tres cuerpos

“con muchas pirámides, estatuas y luces; en el segundo cuerpo que estaba interiormente vestido de negro, se registraba el esqueleto de la muerte con su guadaña, y en el primero que lo estaba en su interior de damascos carmesíes y amarillos, se miraba una vara de vistosa figura cubierta de terciopelo carmesí con franjas y borlas de oro sobre la cual pendía una casulla de raso morado soberbiamente bordada con realce de oro y sobre ella un cojín de terciopelo carmesí igualmente guarnecido, estaba la mitra preciosa, y por bajo, mirando al pueblo se puso sobre otro cojín el báculo, el sombrero y un escudo de las armas del difunto”.

Se señala la composición de la escena, ya que las luces “se dispusieron de modo grave y fúnebre” y se colocaron por todos los arcos, columnas y túmulos tarjetones con jeroglíficos pintados y composiciones en hebrero, latín y castellano aludiendo a las “virtudes del difunto”. La organización del pasaje entre la vida y la muerte es una preocupación tanto como una escenificación. Los testamentos garantizaban el cumplimiento de los rezos, los aniversarios y las limosnas para facilitar el viaje, para guardar la memoria del difunto. El interés por la muerte no sólo era litúrgico, sino que reforzaba en el mundo de los vivos relaciones de poder y jerarquías. La vida durante el XVIII aún se rige por los tiempos de lo sagrado en medio del avance del proceso de secularización del tiempo y de las costumbres. Como señala Ricardo Cicerchia, el calendario fue un espacio de disputa entre el dominio religioso de la vida en su totalidad y el nuevo tiempo del ocio, los bares y el mercado⁵⁶³. El tiempo ritualizado, pautado se mezcla con el tiempo terrenal, del ocio, de las tertulias, del interés por la naturaleza y su medición y el hábito de lo cívico.

En el siglo XIX se transforma el tiempo regular, cíclico, de las procesiones y las misas, dando nacimiento al espacio público de las fiestas mayas, de los nuevos recovecos de lo íntimo, de lo privado, de lo político. En ese choque de sensibilidades, las imágenes expresarán el nuevo tiempo de la vida y la muerte con una nueva visibilidad. Ese espacio civil, de lo público, basado en la idea de la unión de los sujetos como iguales ante la ley no se acomoda a una sociedad articulada por lazos de parentesco y estamentales. Exceptuando la Hermandad de la Santa Caridad, fundada en 1727, primera organización de asistencia en Buenos Aires, la mayoría aparece desde mediados del XVIII: Colegio de Huérfanas (1755), la Casa de Niños Expósitos (1779), Hospital de los Bethlemitas (1748). Durante este siglo Buenos Aires cuenta con unas 35 asociaciones piadosas laicas. La cofradía ofrecía también a sus integrantes

563Cicerchia, *Historia de la vida privada en la Argentina*, 205.

beneficios auxiliares además de los piadosos, esto es, la posibilidad del acceso al préstamo de dinero ante la ausencia de entidades de este tipo. En siglo XIX convivieron las prácticas ligadas a los ciclos de la vida y la muerte. En 1822, por ejemplo, se prohibieron las inhumaciones de cadáveres en las iglesias y misas de cuerpo presente por razones de higiene y sanitarias, los que nos da la pauta de que estas prácticas no habían perdido vigencia sino que eran constantes y regulares. La existencia de un nuevo discurso asociado a la higiene y la salud propios del siglo XIX era incompatible con viejas, pero vigentes, prácticas religiosas asociadas al más allá, prácticas funerarias que en algunos casos se remontaban a tradiciones tanto hispanas como indígenas y africanas. La ciudad como productora de suciedad y enfermedad dio lugar a las preocupaciones por la mortalidad urbana y la vigilancia de los centros generadores de enfermedad como los cementerios⁵⁶⁴. El espacio urbano debía adecuarse para permitir el crecimiento de la población. Las calles, la iluminación, la circulación, comienzan a ser los temas centrales de las transformaciones de las ciudades durante el reinado de los Borbones. Orden público y organización del espacio urbano fueron políticas claves de Carlos III en España y América. No solo el control de las expresiones de la religiosidad popular y las diversiones sino también el control de la ciudad desde el punto de vista de la higiene. Uno de los temas que se repiten con insistencia en las normativas dispuestas para las ciudades es la del control del olor, de las emanaciones. Las basuras en las calles imponen la necesaria pavimentación. Se buscaba desodorizar, preservar al suelo de la impregnación de las emanaciones mefíticas. La putrefacción hacía necesaria la lucha contra las emanaciones y el uso de métodos de prevención. Uno de esos métodos fue establecer los cementerios fuera de las iglesias. Los cadáveres debían ser enterrados rápidamente, y ser cubiertos con abundante tierra. Lentamente, el Estado va apropiándose de las tareas que las cofradías llevaban adelante, tomando esas prácticas como funciones propias del poder público⁵⁶⁵.

Esta relación de tensión entre el Estado y las prácticas religiosas se va tornando cada vez mas intensa a finales del siglo XVIII, puesto que los conflictos sobre las expresiones de la religiosidad se registran con frecuencia en los archivos del Cabildo, lo que indica que no eran expresiones que perdían presencia en la sociedad rioplatense sino que persistían. Conflictos entre el espíritu de control y las prácticas cotidianas vigentes y aferradas en la sociedad colonial. Lo que los testamentos nos están indicando es que la muerte a lo largo del siglo XVIII y el XIX era un tema de suma importancia, más que desde el aspecto jurídico desde el afectivo y vital. Mas del 90% de los testamentos analizados no pidió que se ejecutara su ritual de entierro a través de limosnas, sino que hubo un interés marcado por el cumplimiento detallado de una voluntad en la muerte que garantizara el rápido pasaje por el purgatorio para el encuentro final con Dios. El testamento y la organización de la liturgia de la muerte fueron prácticas celosamente calculadas. Los testamentos nos permitieron acceder a un universo visual plagado de imágenes que se guardaban y mostraban celosamente en el espacio íntimo del hogar.

564Alzate, *Suciedad y Orden*, 41.

565Fogelman, «Una cofradía urbana y otra rural en Buenos Aires a fines del período colonial», 185.

DEVOCIONES PORTEÑAS.

El análisis de los testamentos da cuenta de las preferencias de las y los porteños a lo largo del siglo XVIII en lo que respecta a devociones. Según el estudio de Porro y Barbero, las imágenes individuales identificadas por tipo de objetos señalan una preeminencia de figuras de bulto y pinturas (Fig.193). Si la clasificación es por el tipo de advocación, la imagen de la Virgen es la preferida por sobre el resto (Fig.194).

Tipo de objeto	Cantidad (muestra: 2000)	Porcentaje
Figuras de bulto	1168	58.40 %
Cuadros	807	40.35 %
Medallas	13	0.65 %
Relicarios	8	0.40 %
Figuras en piletas	4	0.20 %

Figura 193 Tipo de objetos encontrados en bienes de difuntos, AGI. Fuente: Estudio de Porro y Barbero.

Advocación	Cantidad (muestra: 2000)	Porcentaje
Jesucristo	598	29.90 %
Virgen	807	40.35 %
Santos	565	28.25 %
Ángeles	30	1.50 %

Figura 194 Advocaciones según objetos encontrados en bienes de difuntos. Fuente: Estudio de Porro y Barbero.

El análisis detenido del tipo de imágenes y la devoción asociada nos permite comprender algunos aspectos de la religiosidad, imaginar, en cierto grado, cómo estaban habitados y poblados los interiores de los hogares. Más que decoraciones, las devociones dan cuenta de los valores espirituales de sus poseedores, los deseos personales y pertenencias a cofradías, regiones, etnias, etc. Imágenes en las paredes, imágenes de bulto, vestimentas para imágenes, relicarios y joyas, componen un universo visual y sensorial en el que se construye la mirada porteña. Se consideran primero las imágenes de pinturas y figuras de bulto, según su advocación, para pasar de allí a otro tipo de objetos piadosos y objetos profanos. Dentro del universo visual de la imaginería porteña la Virgen María, como en el resto de América, tuvo un lugar central. La iconografía de María se transformó en una imagen potente y milagrosa en toda América a través de sus múltiples advocaciones. El resurgimiento mariano había

comenzado ya en el siglo XII, con las catedrales donde se colocaban las representaciones de la maternidad divina. Las primeras manifestaciones de la Virgen son las del tipo *Sedes Sapientiae* de tradición bizantina, las vírgenes románicas que llenan las catedrales y se asocian a los viejos cultos de deidades femeninas y paganas. Entre la segunda mitad del XVI y finales del XVII las manifestaciones de piedad ligadas al dogma de la concepción se multiplicaron en España⁵⁶⁶. La cantidad de cofradías amparadas bajo esta advocación creció en forma espectacular durante el siglo XVII y el dogma fue objeto de debates intensos⁵⁶⁷. Pío V, en 1570 intervino sobre el tema y prohibió las disputas que se producían en los sermones sobre la cuestión inmaculista. El 12 de septiembre de 1617 el Papa Paulo V impuso silencio a quienes defendieran las tesis maculistas⁵⁶⁸. En España, la celebración puede ser rastreada desde 1273 en Santiago de Compostela y en 1281 en Barcelona⁵⁶⁹. La devoción por la Virgen María se hizo popular y a lo largo del siglo XVI y especialmente el XVII los debates sobre la limpia concepción de María fueron moneda corriente en España⁵⁷⁰. Las imágenes de María Inmaculada así como las expresiones de fervor y amor hacia su figura se difundieron por toda la península y generaron acalorados debates y manifestaciones populares, transformando a María en un emblema. La defensa del dogma no fue solo hecha por jesuitas y franciscanos sino también por la propia corona española, que consiguió ciertos privilegios como la utilización del azul en los días de festividad de la Inmaculada⁵⁷¹. Para Suzanne Stratton, el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen junto a la Eucaristía, es uno de los dogmas que provocaron controversias y disputas al señalar la unión mística con Dios y su presencia en el mundo empírico⁵⁷². El Culto a la Inmaculada Concepción puede ser fechado en América, según Elisa Vargas Lugo a partir de las primeras incursiones españolas en el continente⁵⁷³. Cortés enarboló como su estandarte una imagen de María, Virgen Purísima, como primera imagen en América. Sus imágenes ingresaron fundamentalmente a través de los franciscanos

566 Aunque recién hacia 1854 mediante la bula *Ineffabilis Deus*, Pío IX lo declaró como tal.

567 Santo Tomás de Aquino defendía la doctrina *Santificatio in Utero* que absolvía a María pero no la libraba del pecado original. Duns Scoto y fundamentalmente los franciscanos fueron los arduos defensores de la tesis inmaculista. Fue justamente el franciscano Sixto IV quien publicó en 1477 la constitución *Cum praeexcelsa* en la que se establecía una misa y un oficio para su festividad y en 1483 la constitución *Grave nimis* en la que se hacía práctica toda la doctrina que había sido elaborada hasta entonces, PEÑA, Carlos. *Religión y política durante el Antiguo Régimen*, Universidad de Granada, Granada, 2001, p 105.

568 La bula no defendía el dogma de la inmaculada concepción pero si permitía su devoción. A los maculistas se les prohibía exponer en público sus ideas. Por su parte Gregorio XV publica en 1622 el *Sanctissimus* y Alejandro VII el breve *Sollicitudo omnium ecclesiarum* el 8 de diciembre de 1661. Todos decretos a favor de las posturas inmaculistas que prohibían enseñar nada contrario a esa doctrina.

569 El Concilio celebrado en 1310 en Salamanca dejaba claro que la fiesta debía celebrarse el 8 de diciembre. Hacia 1350 hay datos sobre su celebración en Córdoba y en 1369 en Sevilla.

570 Es el caso de la revuelta producida por las expresiones de duda sobre la limpia concepción de María, del Prior del Convento Dominicano de Regina Angelorum en Sevilla en 1613. Ante las expresiones del Prior, los hermanos franciscanos, los jesuitas y otras órdenes apoyadas por el arzobispo, fueron los promotores de una revuelta popular para agravar al prior.

571 Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos* (Ediciones AKAL, 2003), 43.

572 En España, desde épocas tempranas, la imagen y adoración de la Inmaculada tuvo una amplia difusión. En 1218, Pedro Nolasco funda la orden de Nuestra Señora de la Merced, después de que María se le aparece pidiéndole que constituya una orden dedicada a la redención de los cautivos. El emblema mercedario llevará de allí en más a la Virgen y los transformará en sus defensores. Si bien la fiesta de la Inmaculada Concepción se celebraba en el siglo XIII y se incrementó en XIV difundiéndose ampliamente por España durante el siglo siguiente, la evolución de su iconografía fue más lenta. Analizaremos en los apartados siguientes la evolución de su iconografía. Stratton, «La Inmaculada Concepción en el arte español».

573 Elisa Vargas Lugo, *Imágenes Guadalupanas. Cuatro siglos*. (México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987).

y los jesuitas. La difusión de la iconografía de la Inmaculada Concepción de María en España se inició en el siglo XV adaptando las representaciones medievales de María a la doctrina immaculista. Su iconografía se fundamentaba en fuentes de tipo narrativo. Recién hacia 1500 la representación de la Inmaculada se asemeja a la que se transformó en su iconografía específica en el siglo XVII. Stratton señala que la devoción española por María bajo la advocación de la Inmaculada se inicia entre los teólogos, llegando a los monarcas y filtrándose al pueblo en forma tardía. El pueblo optaba antes por la eficacia práctica de los santos⁵⁷⁴. Pero en América, María se transformó en la patrona y protectora, su difusión y representación no tuvieron límite. Esa preferencia americana es sugerente y nos lleva a preguntarnos por los elementos y sentidos que la transformaron en la gran devoción continental. Su capacidad de fusionar elementos cristianos y no cristianos la transformó en una emblema de poder, amor y acción. A finales del siglo XVII la iconografía de la Inmaculada se había establecido y su traslado a América la transformó no sólo en su patrona sino en una de las imágenes más eficaces y difundidas. Durante los procesos de independencia se convirtió en imagen de los pueblos americanos. Si revisamos las imágenes contenidas en los inventarios de bienes que se realizaron sobre una muestra de 500 sucesiones, encontramos que el 52% de los testamentos analizados posee imágenes marianas. El estudio de Porro y Barbero, arroja una tendencia similar sobre la base de 2000 casos (Fig.195-196)

Advocación (Muestra: 500)	Porcentaje
Limpia Concepción de María	18%
Nuestra Señora de la Merced	14%
Nuestra Señora de los Dolores	8%
Nuestra Señora del Carmen	5%
Nuestra Señora del Rosario	10%
Nuestra Señora de Belén	3,3%
Sin identificar	41.7 %

Figura 195 Tipo de advocación encontradas entre bienes de difuntos, AGI. Cuadro: Elaboración propia

Advocación	Cantidad (Muestra 2000)	Porcentaje
Limpia concepción	186	23.05 %
Nuestra Señora de los Dolores	111	13.75 %
Nuestra Señora del Rosario	109	13.51 %
Nuestra Señora del Carmen	99	12.27 %
Nuestra Señora de la Merced	93	11.52 %

574 Stratton, «La Inmaculada Concepción en el arte español», 21.

Nuestra Señora de Belén	24	2.97 %
Nuestra Señora de los Remedios	15	1.86 %
Otras	170	21.07 %

Figura 196 Tipo de advocación. Fuente: Estudio de Porro y Barbero.

La piedad mariana estaba profundamente arraigada en América en virtud de la abrumadora cantidad de imágenes de las que se tiene registro, no solo en Buenos Aires, sino en el continente. Claramente, la diversidad de advocaciones señalan los perfiles y preferencias de quienes las alojaban en sus casas. Por ejemplo, la devoción por la Limpia Concepción de María tuvo en América como defensores a los franciscanos y tuvo un importante culto privado entre los porteños. Bustos Posse señala que para 1776 había en Buenos Aires 128 imágenes de bulto de esta advocación⁵⁷⁵. Nuestra Señora de la Soledad representada con la Virgen después de que Jesús es crucificado, era una devoción muy popular en Extramadura. La advocación de Nuestra Señora de las Mercedes también era una imagen popular en España junto con la del Rosario. En 1781 y 1782 se publicaron novenas a Ntra. Sra. de la Merced con una tirada de 984 ejemplares y en 1785 y 1808 se editó la *Novena deprecatoria de la Sma. Virgen María de la Merced, redentoria de cautivos, eficaz remedio para conseguir las divinas mercedes y misericordias en todas nuestras necesidades*⁵⁷⁶. Como vemos en los cuadros de porcentajes, dentro de las advocaciones, la Limpia Concepción es la preferida en el ámbito porteño. Algunas de las imágenes que se encuentran en los inventarios son costosas, como la de Felipe de León, de Cádiz, que es de oro⁵⁷⁷. En algunas casas las colocan con todo su “aderezo”, en un nicho dorado con tres cristales que permite una buena vista de la imagen y sobre la mesa que usa de peana “dos floreros de China” y dos palmatoria para iluminarlas en días de fiesta o durante las prácticas piadosas⁵⁷⁸. También era común que presidiera las habitaciones privadas además de colgarse en las paredes de las casa, como la de Josefa Ruiz en el barrio de la Merced, donde colocó “un cuadro bueno, tasado en 14 pesos, que representa la Coronación de la Virgen como Reina de los Cielos y la Tierra”. En 1783, la imprenta de Niños Expósito hizo imprimir la imagen en estampas⁵⁷⁹.

La advocación de Nuestra Señora del Carmen parece haberse difundido en forma importante a lo largo del XVIII, contándose en Buenos Aires 31 imágenes de bulto y 68 lienzos según datos de Bustos Posse⁵⁸⁰. Pero las imágenes inventariadas revelan más matices. Algunas no eran tasadas por su escaso valor, como las que tuviera en posesión un negro llamado Santiago que tenía “2 efigies de María Santísima” sin más ornato que “un nicho ordinario”⁵⁸¹. Por el contrario, otras imágenes eran de alto valor, como la de Idelfonso Rodríguez, una Virgen del Carmen con corona de plata con “una roseta de topacio en las orejas, perlas finas en el

575 Posse, *Piedad y Muerte en Córdoba (Siglos XVI y XVII)*, 230.

576 Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*, 507.

577 Bienes dejados en su testamento por Felipe de León, AGN, Protocolos, 2, 1790.

578 Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 321.

579 Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*, 505.

580 Posse, *Piedad y Muerte en Córdoba (Siglos XVI y XVII)*, 242.

581 Tasación de los bienes de Santiago, negro esclavo de la Iglesia Catedral, AGN, Sucesiones, 8139.

escapulario y oro en el escudo”⁵⁸². Los materiales son diversos, desde pinturas a simple papel, láminas de plata y carey a figuras de bulto, medallas, efigies y pilas de agua bendita. La imagen y su materialidad también dan algunas pistas sobre el modo en que se buscaba cumplir con la devoción de preferencia. En los registros de Porro y Barbero, se encuentran 99 imágenes de la Virgen del Carmen, entre las que destaca la insistente búsqueda de Juan José de Lezica por una talla en madera de esta advocación. Solicita a la ciudad de la Plata una talla de madera en 1790, recibiendo por respuesta del artista Sebastián Antonio Arana que es imposible cumplir con el encargo. Se intentó en dos ocasiones realizar el pedido, pero se fracasó por falta de instrumentos y por “carecer de alfajía para labrarla”. Lo que Arana le explica a Lezica es que “no es posible conseguir en esta efigie de madera porque todas son de yeso”⁵⁸³. Lo que da cuenta de la emergencia de un mercado en donde primaban las reproducciones en serie y de bajo costo por sobre los pedidos de trabajos de mayor calidad y mejores materiales.

La Virgen del Carmen está asociada a las ánimas del purgatorio, por lo que su difusión no resulta mas que natural en una sociedad como la porteña. Esto hace que fuera posible que su imagen se llevara como escapulario sobre el pecho (de hecho existía en la Iglesia de la Concepción, la Archicofradía del Santo Escapulario y Hermandad de Ánimas, que probablemente utilizara esta insignia). Como se observa, la preferencia de las advocaciones es de claro corte Europeo. La Virgen de los Dolores, por ejemplo, tuvo diez publicaciones que llegaban a los hogares a la hora de la oración. Desde 1781 a 1810 se hicieron 9 ediciones del *Septenario de los Dolores de María y la Novena. Ntra.Sra. La Sma. Virgen María de los Dolores con la corona de su Santísimo Hijo Jesús Crucificado Nuestro Señor*⁵⁸⁴. Su presencia en los hogares no es menor y en muchas ocasiones formando grupos con la Virgen de la Piedad, de las Angustias y de la Soledad, todas referidas a la Pasión. La virgen de Belén, por su parte, se presenta en pinturas antes que imágenes de bulto. Cultos específicos como el de la Virgen de Aranzazu, se ofrecían a la vista como en la casa de María Elena Lezica, que junto al escritorio de su casa exhibía un cuadro de esta acompañado de dos advocaciones locales, la Virgen de Luján y la Virgen de Nieva. Su hermana Bernarda, poseía un cuadro de la patrona de Bilbao, Nuestra Señora de Begoña⁵⁸⁵. Ambas eran hijas de un vizcaíno, dato que cobra relevancia en virtud de la amplia presencia de vascos en Buenos Aires. Los habitantes de origen catalán preferían imágenes de la Virgen de Montesarrat, como Matías Grimau y el platero Juan Francisco Ortega, que tenía un nicho con una valiosa efigie de seda valuada en 100 pesos⁵⁸⁶.

Las advocaciones de origen geográfico específico de ciertas regiones de España se repiten en los inventarios de los porteños en compañía de advocaciones locales como la de Luján. Es peculiar la ausencia de ciertas imágenes devocionales netamente americanas como la de la Virgen de Copacabana, de la que solo encontramos un registro de un relicario y de la que existía una imagen milagrosa desde el siglo XVII en la capilla del Hospital de San Martín. La Virgen de Luján, por el contrario, contaba con gran cantidad de devotos, entre ellos el obispo de Buenos Aires, Sebastián Malvar y Pinto, que en 1778 dejó como ofrenda a la virgen su precioso anillo de pastor. Manuel de Azamor Rodríguez le entregó a la imagen su cruz

582 Tasación de los bienes de Idelfonso Rodríguez, AGN, Sucesiones, 7778.

583 Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 324.

584 Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*, 118.

585 Tasación de los bienes de María Bernarda Lezica, Sucesiones, leg. 6496, En: Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 326.

586 Declaración de bienes de Juan Francisco Ortega, 14-12-1786, Protocolos, Reg. 5, 1786.

pectoral y una cadena de oro ornamentada con brillantes. En 1800, Victoria Basavilbaso ordena que se le envíe a la Virgen “un vestido de tisú de oro con dos mantos de brocato azul de plata” que hace confeccionar con las medidas de la imagen, mientras que Miguel de Aguirre compró un barco que llevará su nombre, Nuestra Señora de Luján⁵⁸⁷.

Otras imágenes, como la del Rosario, se acompañan con grupos de santos como San Francisco, San José, San Antonio y San Vicente⁵⁸⁸. La virgen del Rosario y su cofradía fundada en América por la Orden de Predicadores contaba con alta adhesión entre los cuerpos militares indios. Cuando en 1602 los dominicos fundan en Buenos Aires un convento y cofradía, la veneración de los habitantes de la ciudad por esta advocación era muy amplia, convirtiéndose después en la de la “Reconquista y Defensa de Buenos Aires”⁵⁸⁹. La devoción del Rosario, de origen sevillano, fue difundida por los Jesuitas, por lo que también la iglesia de San Ignacio albergaba su imagen (en 1807 se realizó una función solemne en su honor después de los sucesos de las invasiones inglesas). En lo que se refiere a las imágenes de bulto, su vestimenta era tema de sumo cuidado. Telas costosas con plata, lana de plata nueva, tapiz azul con galones de oro fino y plata falsa. Los adornos, de oro con diamantes, rosarios de perlas, oro y plata. Junto a ellas, candeleros de plata hasta modestas papeleras con flores y efigies que reproducen la imagen de la Virgen.

Junto a la imagen de la Virgen María, los santos ocuparon el segundo lugar entre las devociones. Los Santos, como intercesores de las almas en el Purgatorio, se convirtieron en patronos de las cofradías, ayudando a salvar a las almas. La santidad es fruto del ejercicio de las verdades del Evangelio y la vivencia profunda y amorosa de la fe. Hagiografías, visiones, martirios, invocaciones convierten a los santos en objeto de amor y admiración. El culto a los Santos tiene su origen en el culto a los mártires, expandiéndose poco a poco al mundo monástico, obispos y figuras destacadas. La veneración de los Santos y sus reliquias se transformó en símbolo del cristianismo frente a las críticas de la Reforma. Los lugares sagrados y las fiestas dedicadas a ellos, los transformaron en referentes cercanos y populares. Su devoción se sustentaba en su patronazgo, la protección de las tumbas y espacios de culto, la sanación, los milagros ligados a la vida cotidiana y los ciclos vitales. Los patronos funcionaban como protectores, como ejemplo y como personas jurídicas que formaban sus corporaciones y a su vez exigían veneración y culto. Después de la devoción por la Virgen María, los santos ocupan el segundo lugar las preferencias de los porteños, como imágenes intercesoras por el alma. Los Santos interceden por las almas por su cercanía a Dios y son venerados por sus obras como modelos. El Concilio de Trento en su sesión XXII sobre el sacrificio de la Misa recordaba ya la necesidad de la invocación y veneración de las reliquias de los santos. Es “bueno y provechoso” evocar a los Santos para que intercedan salvíficamente. Se impulsó así entre los obispos la necesidad de evocar sus vidas y prácticas pero también se consideró central el control de la difusión de sus imágenes y su corrección iconográfica. Las imágenes no eran representaciones sino presencias del Santo en la tierra. El encuentro con la imagen deviene un encuentro vital y afectivo que provoca amor, prácticas de devoción y acciones concretas destinadas a su culto. El análisis de las sucesiones señala para las devociones dedicadas a los santos y santas, que el 100% los invoca como intercesores junto a la Virgen María y 49% posee alguna imagen (Fig.197).

587 Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 329.

588 Tasación de los bienes de Rufina Domech, AGN, Sucesiones, 5400.

589 Guillermina Casado, «La cofradía de los señores soldados del presidio de Buenos Aires (1639-1762)», en *Derecho y administración pública en las Indias hispánicas: actas del XII Congreso Internacional de Historia del Derecho Indiano (Toledo, 19 a 21 de octubre de 1998)* (Univ de Castilla La Mancha, 2002), 1017.

Santo	Porcentaje (Muestra: 2000)
San Antonio de Padua	32,92%
San José	20,88%
San Francisco de Asís	5,66%
San Francisco de Paula	3,72%
San Juan Apóstol	3,01%
Santa Ana	2,65 %
San Pedro	1,95 %
Otras advocaciones	29,20%

Figura 197 Devociones dedicadas a Santos. Fuente: Estudio de Porro y Barbero.

Las imágenes de santos más difundidas en la ciudad eran diversas. San Antonio de Padua gozó de una gran popularidad. Su imagen, portada en diferentes medios y materiales, era común en los interiores de los hogares. Cercana a sus poseedores, para sanar y devolver la salud, como en la casa de Antonia Ramos⁵⁹⁰, talladas en marfil “con ramo, diadema y potencias del Niño de oro”, en “nichito de plata sobredorado”⁵⁹¹ adornando el altar del dormitorio o iluminada con unos simples candeleros de lata en la botica de Pedro Zabala⁵⁹². Las imágenes de santos varían en calidad y materiales. La preferencia del hábito franciscano por parte de cofrades porteños es evidente, y sus imágenes eran vestidas con ropas suntuosas, joyas y se le sumaban cruces de diamantes en sus manos. Es interesante resaltar el caso de una imagen articulada de San Francisco en posesión de Juan González Sandoval, impulsada con un resorte que camina y ejecuta varios movimientos con la cabeza, las manos y los ojos⁵⁹³. Como señala Bredekamp, el autómatas cumple el precepto de la vida mediante una motricidad vital. Estas *imago agentes* se vuelven completamente animadas y sintientes a través del movimiento como actos de imagen esquemáticos⁵⁹⁴. Su presencia en Buenos Aires refuerza la hipótesis de la amplia circulación de objetos e imágenes europeos en la ciudad y la capacidad económica de solventarlas. Estos autómatas eran tanto imágenes devocionales que hacían cobrar vida a un santo como objetos de diversión y fascinación. Los santos tenían en Buenos Aires un lugar privilegiado. En 1783 la imprenta de Buenos Aires reeditó la Novena del glorioso San Antonio de Padua con una xilografía que exhibe al santo de pie. A esa novena le

590 Testamento de Antonia Ramos, Protocolos, Reg. 6, 1804.

591 Tasación de los bienes de Rosa Alvarez, Sucesiones, 6-3-1778, Leg. 3863.

592 Bienes de la Botica de Manuel García, Tribunales, 15-1-1778, Z, 3, exp. 17.

593 Telégrafo Mercantil, Buenos Aires, 29-11-1801, n.º 31, p. 252, en: Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 333.

594 Sobre su difusión en las cortes europeas y en las colecciones de las Kunstkammer, véase Bredekamp, Horst. *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina*, Il Saggiatore, Milán, 2016.

siguió la reedición de 1795 que incluía los gozos⁵⁹⁵. Imágenes, novenas y libros sobre las vidas de santos se encuentran en los altares caseros y las pequeñas bibliotecas privadas. En Buenos Aires se publicaron novenas y devocionarios, como el *Devocionario de sus privilegios, gracias y glorias*, editado en 1791 y dedicado a San José⁵⁹⁶, que gozaba de gran difusión entre los porteños junto a San Francisco y San Antonio, el de San Eloy (Fig. 199) San José y el niño (Fig. 201) o San Telmo (Fig. 200). Del relevamiento de Porro se desprende el número de 118 imágenes y 113 poseedores. Algunos como Pedro José López tienen dos figuras, de su especial devoción, que lo acompañan en sus tareas diarias en el taller de carpintería donde la exhibe⁵⁹⁷. Otros como José León de Barúa expresan su devoción financiando la celebración de su patrono en el convento de San Francisco, costeando el vino, la cera y la pintura y dorado de su altar⁵⁹⁸. Las imágenes y los libros dedicados al santo de preferencia denota la presencia de su culto en la ciudad. El obispo Azamor y Rodríguez tenía un libro sobre la vida de Santa Rosa de Lima en su biblioteca. Lorenzo José Gorostizu y Polanco y Bernardo Delgado poseen libros sobre la vida de San Isidro Labrador⁵⁹⁹. Entre los dueños de imágenes, un buen número lleva el nombre del santo. Se le ofrecen novenas, misas y música. Antonio Vélez, por ejemplo, hace que su esclavo Atanasio, que es músico, toque y cante en la iglesia durante las novenas para Santa Ana y los días 26 de cada mes en la celebración en su honor⁶⁰⁰. Muchos devotos de la santa se reunían delante de la imagen los días martes para rezar cinco Padre Nuestros y cinco Ave Marías seguidos de los ejercicios publicados en la ciudad en 1789⁶⁰¹.



Figura 198. Grabados de una plancha del taller de los niños expósitos de Buenos Aires (siglo XVIII).

595 Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*, 105.

596 Furlong, 121.

597 Tasación de los bienes de Pedro José López, 2-5-1792, Sucesiones, Leg. 6727

598 Inventario y tasación de los bienes de José León Barúa, 29-11-1791, Sucesiones, Leg. 4307.

599 Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 385.

600 Declaración de bienes de Antonio Vélez, 3-10-1792, Protocolos, Reg. 3, 1792-1794.

601 Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*, 66.

Los interiores de los hogares cuentan con objetos de diverso valor y materialidades. Reliquias, como la de Santo Domingo que guarda Tomás Pablo de Aoiz⁶⁰² o pinturas como las series de cuadros sobre la de Santa Rosa, compuestas por 6 piezas⁶⁰³. No faltan las imágenes de bulto. Ana María Allende posee una de Santo Domingo⁶⁰⁴ y Petrona Cabezas una de Santa Catalina a la que le confeccionó tres vestidos de seda con una valiosa cruz de oro y esmeraldas y un topacio⁶⁰⁵. Algunas imágenes privadas se mostraban al público en las iglesias. En el Convento de la Merced, una imagen de Santa Bárbara propiedad de Inés Serrano estaba colocada en el altar dedicado a ella, mientras que otros santos como San Martín de Tours, patrono de la ciudad, se alimentaban por sus festividades públicas. Una novena compuesta por Pantaleón Rivarola fue publicada en 1790 y reimpressa en 1806 por cuenta del cabildo por el triunfo sobre los ingleses durante las invasiones⁶⁰⁶. El estudio de Porro arroja la presencia de 230 cuadros dedicados a los santos y mas de 1120 imágenes de las que no se puede identificar el tema. Estas cifras evidencian la presencia común y la difusión de imágenes en el ámbito íntimo, junto con las lecturas de libros y novenas, estampas, imágenes de bulto y objetos piadosos que se poseían. Junto a las imágenes también se descubren cabelleras para la Virgen, coronas para figuras de bulto y nichos⁶⁰⁷.



Izquierda: Figura 199. San Eloy, grabado de 1783. Centro: Figura 200 San Telmo, grabado de Manuel Pablo Núñez de Ibarra. Plancha existente en el convento de Santo Domingo de Buenos Aires. Derecha: Figura 201 San José y el niño Jesús, xilografía aparecida en una publicación de 1800.

Además de los santos, los pasajes bíblicos son imágenes predilectas de los porteños. Hay un número variado de pinturas que cuelgan en los interiores de los hogares. Pasajes del Antiguo Testamento, como la creación del mundo⁶⁰⁸, la historia de Tobías, la serpiente de metal que

602 Inventario de los bienes de Tomás Pablo de Aoiz, 25-8-1784, Sucesiones, Leg 3864.

603 Inventario y tasación de los bienes de Eufrasio José Boyso, 1-9-1784, Sucesiones, Leg. 4306.

604 Testamento de Ana María Allende, 2-3-1804, Protocolos, Reg. 6, 1804.

605 Declaración de bienes de Petrona Cabezas, 19-9-1785, Protocolos, Reg. 5, 1785.

606 Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*, 181.

607 Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 346.

Moisés mando poner en el monte⁶⁰⁹ y la destrucción del mundo⁶¹⁰. Del Nuevo Testamento figuran en los inventarios la serie de parábolas, una serie de 5 y de 16 cuadros que cuentan la historia del hijo pródigo y el Bautismo del Eunuco⁶¹¹. Podemos notar que el arte religioso no fue solamente una simple herramienta de la evangelización o la política. Lo tangible y lo intangible se combinaban para construir las visiones sobre la vida después de la muerte. La eficacia simbólica, las prácticas y los sentimientos de amor y devoción unidos a las imágenes y objetos dan cuenta de una presencia vital y afectiva de la imagen. Los inventarios de bienes registran su presencia en forma común e insistente (Fig.202). No sólo las imágenes se veneran, se exhiben, se llevan en andas y se les cumple promesas. Los objetos piadosos también constituyen un sistema de presencias tangibles e intangibles. En los inventarios relevados, el 63 % contiene este tipo de objetos.

Tipo de objeto piadoso	Porcentaje (Muestra=500)
Nichos	8.3%
Rosarios	38.8%
Crucifijos	26%
Cruces	9%
Pilas de agua bendita	6,5%
Relicarios	6,4%
Joyas	5%

Figura 202 Objetos piadosos encontrados en bienes de difuntos, AGI. Cuadro: Elaboración propia

Cruces de diamantes, de plata, sortijas de diamantes o relicarios de plata componen la colección de objetos que se llevan colgando del cuello, se atesoran entre los bienes preciados o se exhiben en la misa del domingo. La artillería de objetos piadosos y expresiones de fe acompañan la vida cotidiana. Las reliquias están presentes en los hogares porteños y se las venera aunque no se encuentran bien documentadas en los archivos de testamentos y bienes. Entre las pocas de las cuales se ofrecen detalles, se encuentran 19 *Lignum Crucis* exhibidas en relicarios, tanto de oro como madera o cristal. No faltan las indulgencias ni las pilas de agua bendita así como medallas que lucen la imagen del santo preferido. El estudio de Porro arroja la existencia de mas de dos centenares de rosarios y alhajas sin contar los mas modestos de madera. Estos materiales diversos demuestran la existencias de una devoción porteña que sigue las claves propias de la cultura visual barroca. La existencia de preferencias de advocaciones europeas por sobre las americanas también es un elemento diferenciador de la ciudad y sus habitantes. Las casas porteñas exhibían sus imágenes antes los ojos de sus habitantes y los vecinos. Sobre la sala, sobre un mueble, junto a la mesa de costura o las sillas, las figuras acompañaban en las tareas cotidianas, en la enfermedad y en el trabajo diario. Las

608 Tasación de los bienes de Lorenzo López, 1-1782, Sucesiones, Leg. 6725.

609 Testamento de Pedro Coletti, 14-1-1782, Protocolos, Re. 1, 1782.

610 Tasación de los bienes de Mónica Toledo y Sandoval, 19-2-1782, Sucesiones, Leg. 8558.

611 Recibo de dote de José del Sar a favor de Leonarda Dieppe, 6-3-1782, Protocolos, Reg. 4.

advocaciones predilectas se conectaban con las virtudes que esos santos hacían manifiestas, la pertenencia geográfica o la capacidad de sanación y milagro. El estudio de Porro arroja la existencia de 70 santos entre las imágenes porteñas. De ese número, 56 son hombres y solo 14 mujeres, lo que implica 509 imágenes de santos masculinos y solo 56 femeninos. Hay algunas ausencias llamativas, como la de los apóstoles. Todas las devociones, eran exteriorizadas a través de la posesión de imágenes y figuras, la pertenencia a una tercera orden o la elección de un hábito o mortaja específico. Entre los documentos relevados, en 165 hogares se da una relación directa entre las efigies existentes y los nombres de alguno de sus miembros. Entre esos casos, en 14 se da la coincidencia entre imagen poseída, nombre y disposición testamentaria⁶¹². Las figuras de bulto fueron comunes como en el resto de las colonias y España. Al igual que en el resto de los reinos, se ordenaban ciertos cuidados para evitar las modas profanas a la hora de vestir una figura. Muchos reprobaban la costumbre de vestir las imágenes y adornarlas con elementos profanos, ciertos colores y joyas que servían al escándalo antes que a la devoción. En los Sínodos españoles del siglo XVI se trata el tema advirtiendo sobre excesos y normas para los territorios americanos. Una figura no podía ser vestida con ropas de ninguna persona mundana o de mal vivir. En Buenos Aires, las figuras de vestir habitaban tanto en las iglesias como en las casas particulares. Domingo Basavilbaso tenía en la sala de su casa una Virgen del Rosario con un adorno de perlas y su hija, Victoria, poseía una de la Virgen de Luján, vestida con ropas que había hecho confeccionar con vestidos suyos⁶¹³. Vestir una imagen demandaba tiempo y dinero. Muchas veces se le confeccionaban varios atuendos y para los días de fiesta se reservaban los mejores. La figura de la Dolorosa de Josefa Troncoso tenía “dos mudas de ropa”⁶¹⁴ y la de Juana Serrano “un vestido de lana de plata o el de rasete con galones de oro fino”⁶¹⁵. Un esclavo guarda en un “cajoncito ordinario” la ropa de su imagen de la Virgen María⁶¹⁶. Una mujer parda libre, Francisca Rosa Suárez, trabaja como cocinera y ahorra para engalanar su figura de la Virgen del Rosario con un nicho nuevo dorado, vestidos, alhajas y una caja donde guarda la ropa con la que viste a la efigie junto con una alfombra de 2 ½ varas de largo “para el uso de dicha Señora” y deja escrito en su testamento que por ninguna causa pasen a propiedad de otra que no sea “esta Serenísima Señora”⁶¹⁷. Es interesante remarcar el interés de los poseedores de estas imágenes por el destino de éstas después de su muerte. Muchos toman el cuidado de dejar indicaciones en sus testamentos respecto de sus preciadas devociones. Las pinturas se exhiben en las paredes mientras que las estatuillas, nichos, joyas y relicarios adornando diversos ambientes de a casa. Gran número de figuras de vestir se ubican cuidadosamente en el hogar. Se cosen y cuidan sus ropas y adornos y se ubican cercanos a las pilas de agua bendita que no faltan en los hogares. Pero junto a las imágenes religiosas se atesoran también otros elementos que se les unen y potencian. Amuletos hechos de dientes de yacaré, colmillos de caimán engarzados en plata se embutían, engarzaban o se usaban como guarniciones para ahuyentar los males. Los hogares están habitados por imágenes que sanan, protegen y guían. Estas prácticas y estas relaciones íntimas con las imágenes perviven a lo largo del tiempo, aún al comienzo del siguiente siglo, cuando las expresiones de la fe se consideren ejemplos de “devociones mal arregladas”.

612 Porro y Barbero, *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal*, 349.

613 Bienes de la familia Basavilbaso, Sucesiones, 4310, vol. 1 y 2.

614 Inventario de los bienes de Juan Lozano de la Fuente, 3-7-1802, Sucesiones, Leg. 6496.

615 Testamento de Juana Serrano, 5-5-1802, Protocolos, Reg. 4, 1802-1803.

616 Tasación de los bienes de Santiago, negro esclavo de la Iglesia Catedral, 4-9-1801, Sucesiones, Leg. 8139.

617 Inventario de los bienes de Juan Bautista Cora, 5-11-1781, Sucesiones, leg. 5340.

CAPITULO III: IMAGINES AGENTES

La relación establecida entre las imágenes y el público a lo largo de la historia del cristianismo es una historia de ambigüedades y conflictos. La acusación a los cristianos de idólatras era antigua. No sólo los cátaros sino los infieles, advertían la confusa relación entre la imagen y la fe de los cristianos. La multiplicación material del cuerpo de Cristo, de la Virgen y de los santos había sido objeto de debates sobre la idolatría y la verdadera esencia intangible de Dios⁶¹⁸. La apelación a viejas tradiciones en defensa de las imágenes se remontaba incluso a la atribución supuesta de imágenes de la Virgen realizadas por el mismo San Lucas⁶¹⁹. El Concilio de Nicea II aportó argumentos directos de la Biblia. Esas referencias se encontraban aun planteadas en los tratados de pintura del siglo XVII. Si el propio Dios se había mostrado ante Daniel (Dn 7, 9-14) y Ezequiel (Ez 1, 4-28) de tal forma que ellos lo habían logrado describir, entonces también era posible para los artistas representarlo⁶²⁰. Otras voces, como la de San Bernardo de Claraval, fundador del Císter, sostenían que la Iglesia debía utilizar sus recursos en las verdaderas imágenes de Cristo que eran los pobres y no en las suntuosas imágenes. Pero las imágenes comprendían otro aspecto negativo, eran imperfecciones, objeto de su propio deterioro. Las imágenes fomentaban la pérdida del camino del verdadero culto espiritual, en favor de un culto carnal, que no lograba encontrar en el interior del alma la verdadera veneración. San Bernardo condenaba la imparable invasión de imágenes de las catedrales. No solo a la representación y el culto estaban ligados las imágenes como producciones materiales sino a la propia mano que las producía. En su Historia Eclesiástica, Teodoro Lector narra cómo, a un pintor que había intentando representar a Dios como Zeus, se le había secado la mano. En sus recomendaciones a los pintores y escultores, Juan de Interián Ayala (1782) retoma la misma referencia, señalando que un pintor que representó a

Christo Señor nuestro en traje de Júpiter tonante, fulminando el rayo, y con las demás señales e insignias de aquella impura deidad; la que sin duda no imitará en el día de hoy ningún hombre pío, y con mucha razón, singularmente después del exemplar castigo con que en pena de su lascivia y desvergüenza, castigó Dios justísimamente a aquél atrevido pintor a quien se le secó la mano al punto que concluyó dicha Imagen⁶²¹.

Estas referencias seguían siendo argumentos comunes en la época de Ayala, para quien el artista debía ser veraz y solo podía serlo si tenía fe y conocimiento de las escrituras. La

618 El tema del cuerpo de Jesús va más allá de un debate religioso. Atraviesa toda la historia de occidente en lo que se refiere al cuerpo y fundamentalmente a la imagen. Los propios padres de la Iglesia se referían a la institución como cuerpo de Cristo. Un cuerpo de una doble y contradictoria dualidad, pues es tanto un cuerpo de naturaleza humana como de naturaleza divina. La historia europea de las imágenes, centrada en la figura de Jesús y María, es también una historia de los conceptos del cuerpo y sus imágenes. Belting, *Imagen y culto*.

619 Es el caso de numerosas imágenes milagrosas, como la de Nuestra Señora de Alconada, que según se narra, “por tradición de padres a hijos se dice que esta prodigiosa Imagen es una de las que hizo Nicodemus y vinieron a España conducidas de los primero Varones Apostólicos, que traxeron a estos Reynos la luz del Evangelio” *Compendio Historico en que se da Noticia de las. Imagenes de Maria Santissima en los Santuarios de Hespaña: Refieren sus principios y progresos con los principales milagrosy aparecimientos*, escrito por Juan de Villafañe, Imprenta de Eugenio Garcia de Honorato, 1726, p.44, Procedencia del original: Universidad Complutense de Madrid.

620 Muela, *Iconografía de los santos*.

621 Juan Interián de Ayala, *El Pintor christiano y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas: Dividido en ocho libros, con un apendice* (por D. Joachin Ibarra ... se hallará en Madrid, en casa de D. Felipe Alverá ..., en la de Pedro Martinez ... y en la de Fermín Nicasio ..., y en Barcelona en la de Francisco Ribas, 1782), 76.

creación artística debía ser entonces objeto de control y debía regularse. Para Ayala los desvíos de los pintores eran producto a bien del libre juego de su imaginación, por falta de instrucción o bien “por condescender con los desvariados caprichos de los que las encargan”⁶²². La libre imaginación del artista es definida como un abuso que solo puede conducir a la burla, la deshonestidad y la lujuria, puesto que además, las imágenes son peligrosos vehículos para el desenfreno del pueblo. Aunque estos debates y los discursos protestantes durante el siglo XVII pueden parecerle lejanos y ajenos en el tiempo, están unidos por la relación entre fórmulas visuales y estrategias del poder que los convirtieron en eficaces vehículos en la disputa con el imperio español. Los discursos iconoclastas revisitaban los argumentos desde San Bernardo a Santo Tomás, que si bien comprendía la utilidad de éstas, denunciaba su peligrosa capacidad de emocionar.

La Reforma Protestante reabrió el debate sobre el poder de las imágenes. Las celebraciones públicas fueron el centro de las críticas que apelaban a la explicación de las diferencias entre lo elevado y lo popular, lo alto y lo bajo. Se habla de magia, animismo o falta de educación y se reducen los comportamientos a meros residuos incivilizados o perturbaciones mentales. La tardía respuesta ante los sucesos iconoclastas protestantes puso en evidencia las necesidades de control sobre la imagen y la imaginación. Lo interesante de las disposiciones del Concilio de Trento es que no solo son simples recetas de control iconográficas, de estilos o figuraciones aprobadas y desaprobadas moralmente, sino que tienen una vocación manifiesta por el control de la imagen. Las historias que llegaban del norte narraban el modo en que los protestantes rompían las estatuas de la Virgen, quemaban crucifijos, acribillaban imágenes de santos. Las historias narraban cómo, en los países del norte, se burlaban de la santa misa y la presencia de Cristo en la eucaristía. Se insultaba a Jesús y a la Virgen y se ultrajaba a Cristo y a sus emblemas. Más que exageración o exceso, el arte se había convertido en un sistema de resistencias. La Contrarreforma puso a las imágenes en el centro del debate, porque las ubicó en el lugar del desagravio. La imagen era una reparación, cada vez que se destruía una, una nueva ocupaba el lugar de la que era retirada. Ese juego de sustituciones y reparaciones lo ocupó primordialmente María, como símbolo e imagen de la diferencia de doctrinas y como símbolo de la propia monarquía española⁶²³. Para la Reforma, la proliferación de imágenes de los católicos no eran expresiones verdaderas y auténticas de profunda piedad, sino medios para adoctrinar a través de técnicas pedagógicas que provocaban emociones y recogimiento mientras que los componentes de la religiosidad cristiana se transforman en “engaños visuales”. La historia de las imágenes ligadas a la devoción no implica solamente la historia de los préstamos entre la escultura y la pintura desde el punto de vista de intercambios formales y técnicos. El Concilio había sido claro en relación a la necesidad imperiosa respecto de la producción de las imágenes y se centró en la idea del decoro para contener a la pintura y la práctica artística. Fue el clero el que de allí en más elaboró decenas de tratados moralizantes que buscaban poner fin a los abusos en materia de pintura sagrada y a su vez señalaban las formas correctas de representar los pasajes sagrados. Al año del dictamen del Concilio de Trento, ya se habían publicado una serie de tratados referidos a estas normativas. Es el caso de *Dialogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'Historia* (1564) de Andrea Gilio; el de *De imaginibus et miraculis sanctorum* (1569) de Castellani; las *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* (1577) de San Carlos Borromeo, el *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* (1582) del obispo de Bolonia Gabrielle Paleotti y unas décadas más adelante, el *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649) de Francisco Pacheco. Los tratados exigían al pintor no solo el respeto de los parámetros de representación sino

622 Ayala, *El Pintor christiano y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, 17.

623 Belting, *Imagen y culto*, 2010.

también el acompañamiento con el conocimiento, el sentimiento de fe y la piedad como elementos esenciales para la creación de esas imágenes. Cada personaje representado tiene atributos y características internas y externas que deben respetarse. Para Paleotti no debían representarse en actitudes jocosas ni en maneras poco dignas. Para Borromeo, los desnudos debían ser solo aquellos exigidos necesariamente. A su vez, se condenaban representaciones de seres de vida licenciosa, algo que el propio Caravaggio había sufrido en la censura de sus obras, al utilizarlos como modelos para las figuras sagradas. Este rigor puesto en las representaciones se tradujo en controles y censuras⁶²⁴. En el proceso seguido contra Pablo Veronés por su *Última Cena* pintada para el Refectorio de los dominicos de San Juan y San Pablo, el propio Veronés reclamaba su libertad artística. Cuando los inquisidores le preguntan “Pero no sabéis que en Alemania y otros países y lugares infectados con la herejía acostumbran vituperar y mofarse de las cosas de la Santa Iglesia Católica a causa de estas pinturas llenas de frivolidad y sensualidad?” se hace evidente el temor a que el libre albedrío del pintor abonara a las críticas iconoclastas de los protestantes.

Otro ejemplo son los sueños y las visiones como objeto de control y censura. El cuerpo ocupa aquí el lugar central. La diferenciación entre las imágenes propias (sueño) y las ajenas (visión) era central en el terreno del arte oficial producido por la iglesia. Las visiones se encarnaban en nuevos medios portadores, del cuerpo pasaban a la tela, la escultura, los libros y los pasajes como verdadero fenómeno transmedial y figural. La vieja distinción medieval entre *somnium caeleste* y el *somnium animale*, así como el *somnium naturale*, meramente fisiológico, tiene una evidente semejanza en el barroco con aquel sueño que tiene connotaciones místicas y proféticas. Aunque también existen los sueños ficticios que pueden servir como alegorías y tener un cariz persuasivo y didáctico. Es el caso de los sueños de los escritores y los poetas, del que sin duda Dante es el más claro ejemplo. Existen así sueños que son relatos alegóricos y sueños que son místicos y por tanto verdaderos. El completo y detallado estudio de Grusinzi en el México colonial, pone en evidencia esta compleja relación entre imágenes externas e internas, su interrelación y el papel de las imágenes oficiales y las imágenes milagrosas. Lo invisible se hacía visible a través de las visiones. Cuando estas imágenes pasaban a otro medio portador que no era el del cuerpo de quien había tenido la revelación, la imagen se transformaba en una síntesis de la experiencia del sueño. Al mismo tiempo que se simulaba la visión también se la controlaba. Las imágenes se aparecían a los indios y a los devotos. La Virgen de Guadalupe, Santa Rosa de Lima o un santo que se presenta para cumplir un milagro. Las visiones de místicas y profetas necesitaban de la supervisión religiosa y el control político. Santa Rosa o Mirrah, la esclava filipina bautizada por los franciscanos como Catarina, por Santa Catarina de Alejandría. En ambos casos, las dos mujeres tienen un confesor que controla sus visiones. El libro y las imágenes de la santa fueron censurados en reiteradas ocasiones. En el caso de Santa Rosa de Lima, encontramos una verdadera avalancha de imágenes póstumas. Las efigies y copias de sus retratos, así como los asociados

624 El mismo Miguel Ángel había sido censurado con su Juicio Final en su exhibición en 1541, por haber pintado, para algunos, una sala de baño o un prostíbulo. O como escribiera en su *Due Dialogui* (1564) Andrea Gilio se preguntaba “Cómo tolerar esa Santa Catalina de Miguel Ángel a la que ha hecho reclinarse en gesto poco honesto ante un San Blas que, sobre ella, con los pectorales la amenaza para que se quede quieta, mientras ella le mira como si dijera ‘¿ qué piensas hacer?’ o algo parecido?”. Estas reacciones no fueron aisladas, ya que el propio papa Pablo III llegó a pensar en eliminarlo y el debate sobre esta obra fue incluido en el Concilio de Trento entre los 33 decretos urgentes del 21 de enero de 1564. No quedó allí el escándalo producido y unos años después de varias intervenciones, Santa Catalina estaba completamente cubierta y vestida mientras que San Blas había girado su cabeza hacia Jesús. Es interesante señalar que hacia 1649, Francisco Pacheco criticaba, como creyente, a Miguel Ángel, pero lo admiraba como artista. Si bien los tratados constreñían a los artistas a una representación guiada por la fe, había cientos de casos de artistas que habían desobedecido las consignas tridentinas. Muela, *Iconografía de los santos*, 30.

a apariciones (por ejemplo, Guadalupe), se replican – a veces incluso con modificaciones. Como señala Freedberg, estas variaciones no se aplicaban a las imágenes que habían realizado algún milagro, respetándose más los modelos iconográficos originales. Los retratos de Santa Rosa tuvieron especial atención, siendo portadores de sus prodigios. Milagros, visiones y revelaciones se plasman en grabados, pinturas y xilografías. Pero la imaginación privada no podía quedar fuera del control oficial. Si la imagen milagrosa poseía ese valor, las escenificaciones y la teatralidad despertaban en los espectadores la impresión de percibir visiones. Los sueños y las visiones como vía de acceso a significados profundos y revelaciones en el barroco son un tema central puesto que la imagen religiosa no es una simple imagen en términos de mera representación. Su control se hizo imperativo, no solo en la fiesta pública sino en la intimidad de los hogares porque se las aplaude, se les canta, se las pasea, se las toca. El duque Francisco de Fitz-James, Obispo de Soissons, señalaba el peligro y los límites que el culto a las imágenes de la Virgen María y los santos podía llevar en la confusión y emoción que provocaban:

Es cierto que a veces se producen estos sentimientos con exteriores acciones bastante semejantes a aquellas con que damos culto a Dios, como genuflexiones, humillaciones, inciensos, adornos de Iglesia y solemnidades en los Divinos Oficios. Más, según el principio ya sentado, todas estas acciones se refieren a Dios, y se le tributan todos estos honores en memoria de los Santos y en reconocimiento de las gracias que les hizo⁶²⁵.

Para el duque, el culto siempre está referido a Dios y no a los santos o la Virgen en sí mismos, aparece aquí uno de los argumentos heredados de las discusiones medievales iconoclastas. Las fiestas dedicadas a ellos eran expresiones dirigidas a Dios y tienen como finalidad exaltar en los feligreses las acciones de los santos como ejemplos mientras que las reliquias y sitios destinados a los santos y la virgen, la provocación del sentimiento de amor a Dios. Las imágenes son mediadoras entre Dios y los hombres y su devoción es hacia Dios. Para el Obispo, una “devoción mal arreglada” es justamente aquella que por solo pensar en los santos olvida a Dios, es decir, por solo pensar en la imagen deviene idolátrica. La devoción “mal arreglada” también se expresa en la simple exhibición de símbolos como rosarios, cruces y medallas como señales de devoción, para no tener que pensar en cumplir con las obligaciones del verdadero cristiano. El exceso de manifestaciones, devociones, adornos son, para él, maneras de alejarse de la verdadera disposición y recogimiento necesarios para acercarse a Dios. El fondo de estas críticas es profundamente iconoclasta en un contexto en el que su recuperación apuntaba a las expresiones de la fe y la inflación visionaria de los cristianos. La experiencia privada y pública de la fiesta y la fe es una experiencia óptica y háptica que pone en juego toda la potencialidad de la imagen como acto.

Esta experiencia visionaria y exaltada estaba atravesada por diferentes artefactos y escenificaciones que provenían de las Wunderkammer, las colecciones de naturalistas y viajeros así como del campo artístico. En 1646, el padre jesuita Kircher describió en su libro *Ars magna lucis et umbrae* un artilugio que combinaba el mecanismo de la linterna mágica con el del obelisco egipcio, que parecía hacer cobrar vida a una silueta demoníaca a través de su proyección⁶²⁶. Linternas mágicas, fantasmagorías, juegos de luces y sombras se unen a las figuras móviles que desde la Edad Media cobraban vida al procesionar por el espacio de la ciudad, humanizando la presencia del santo o la Virgen entre quienes observan

625 *Instrucciones o pláticas para los domingos y fiestas del año*, Tomo II. Escritas y publicadas en francés por el Ilustrísimo Obispo de Soissons, Francisco, Duque de Fitz-James y traducidos al castellano, Imprenta de Don Josef de Urrutia, 1791, p. 47.

626 Víctor I. Stoichita, *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock* (Barcelona: Siruela, 2006), 157.

conmocionados. En las celebraciones de Valencia, por la canonización de San Luis Beltrán, en 1608, según se narra en las relaciones de fiestas de esa ciudad, se levantaron varios tablados costeados por órdenes religiosas y particulares. Los jesuitas habían levantado uno que incluía imágenes del niño Jesús y santos pero también “relicarios, cabezas y canillas de santos”. En otro tablado, un San Juan Bautista bautizaba a Jesús arrodillado, mientras próximos a estas imágenes, dos esculturas de Padre e Hijo, dejaban salir de sus pechos unas fuentes de agua “como rayos de luz”⁶²⁷. Las comedias de santos se escenificaban en los tablados provisorios de las ciudades y hacían cobrar vida a los santos y santas. Por ejemplo, en la comedia de santos de Cañizares, *A cual mejor, confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús*, de 1727, se podía observar cómo aparecían la Virgen y el Niño descendiendo desde los cielos, rodeados de ángeles, mientras los santos se elevan sobre dos columnas. Toda la escena se oía acompañada de música mientras el Espíritu Santo unía a los dos santos, con plegarias, volando de una punta a la otra del escenario⁶²⁸. En las *Relaciones de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de San Isidro*, de 1622, comentadas por el propio Lope de Vega, se describe el escenario preparado para la realización de las comedias *La niñez y La juventud de San Isidro*. Según el relato, se utilizó una tramoya de 40 pies de alto, con una nube en su extremo y encima “la Fama con una bandera en la mano, y cuatro ángeles que volaban alrededor, sin ver su movimiento como si fuera una máquina semoviente o autómatas, de la que escribe Herón Alejandrino, jamás vista en España”⁶²⁹. La afición por estos montajes maravillosos e ilusorios no era solo propiedad del pueblo sino también de las cortes y los nobles. Aunque, como sugiere Ferrer, la diferencia en la capacidad de gasto en el ámbito cortesano y el municipal, determinará la evolución del teatro cortesano y del teatro de corral⁶³⁰. Las comedias de santos fueron representadas tanto en corrales como al aire libre, en puertas de las iglesias o en las plazas que se convirtieron en verdaderos espectáculos, sumando a las procesiones y autos, las tramoyas y mecanismos que hacían mover a las imágenes y esculturas. El sentido de lo teatral está en lo más profundo de la cultura de los siglos XVII y XVIII, regida por una inflación visionaria⁶³¹. El juego de la apariencia y la simulación, que Baltasar Gracián describía como “una farsa con muchas tramoyas, célebre espectáculo en medio del aquel gran teatro del mundo”⁶³².

Las figuras móviles religiosas pueden documentarse desde las miniaturas de las Cántigas de Alfonso X. Las figuras móviles medievales, pensadas para actuar dentro del recinto sagrado de las iglesias se convierten, en el siglo XVII, en figuras que irrumpen en las procesiones por las calles de la ciudad. El IV Concilio de Letrán, en 1215, fue el trasfondo del resurgimiento de las llamadas imágenes vivientes. Como señala García Avilés⁶³³, la respuesta del concilio a la herejía cátara, que consideraba al mundo como obra del demonio, fue la focalización en la

627 Teresa Ferrer Valls y Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III* (Tamesis, 1991), 161.

628 Jean Canavaggio, *La comedia: seminario hispano-francés* (Casa de Velázquez, 1995), 94.

629 Lope de Vega, *Relacion de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de San Isidro*, Madrid, Viuda de A. Martín, 1622. Transcripción de María Grazia Profetti en “El último Lope” En: *La década de oro de la comedia española 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas del teatro clásico*, Universidad de Castilla La Mancha, 1996, p. 22.

630 Valls, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», 100.

631 José Luis Sánchez Lora, «Claves mágicas de la religiosidad barroca», en *La Religiosidad Popular II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, ed. Carlos Álvarez Santaló y María Jesús Buxó i Rey (Anthropos Editorial, 2003), 77.

632 Antonio Prieto Baltasar y Morales, *El criticón* (Iter Ediciones, 1970), 166.

633 Alejandro García Avilés, «Imágenes “vivientes”: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio», *Goya: Revista de arte*, n.º 321 (2007): 324.

figura de Cristo y la teoría de la transustanciación. Esta centralidad de la imagen de Cristo se tradujo en el énfasis puesto en la materialidad del ritual y la liturgia. La presencia real de Cristo en el vino y el pan era la presencia material y tangible de Dios en lo cotidiano. Lo que las imágenes de Cristo potenciaron fue su dimensión humana. Eran capaces de emocionar, y como sostiene García Avilés, expresaban, en el siglo XIII, su cariz material. De allí en adelante las historias de imágenes que cobran vida para convertir a los infieles, se multiplican. Crucifijos que abrazan, santos que se aparecen. Los autómatas, los títeres, las muñecas, los gigantes o las máscaras ingresaron al universo de las representaciones callejeras⁶³⁴. Las esculturas animadas con fines religiosos son de las más antiguas y claros ejemplos de actos de imagen esquemáticos. Capaces de encarnar a la divinidad y moverse, manifestaban secretamente la vida del personaje. Frente al público que las contemplaba, revivían el cuerpo y presencia del santo, la Virgen o Cristo. El movimiento identificaba inmediatamente la unión entre imagen-divinidad. Algunas de estas estatuas móviles eran complejos autómatas. Un ejemplo son los “Crucificados para ser Descendidos” en Sevilla durante la Edad Media. Poseían brazos articulados para cumplir con esa función⁶³⁵. Otro ejemplo es el de la maquinaria y escenografía que construyó Brunelleschi para la celebración de la Anunciación en la Iglesia de San Felice. Vasari la describió como un ingenio que hacía ver en lo alto un cielo lleno de figuras vivas moverse y luces que aparecían y desaparecían en un abrir y cerrar de ojos⁶³⁶. La utilización de estos ingenios por parte de las órdenes religiosas se encontraba muy difundida entre los jesuitas. Para la canonización de Ignacio de Loyola, se colocaron en el espacio del Colegio de los jesuitas, tramoyas palaciegas sobre la base de etiquetas propias de las cortes extrapoladas al espacio sagrado. La Capilla Mayor fue transformada en un cielo compuesto de toldos y diversos entramados y colgaduras para recibir al nuevo siervo de Dios⁶³⁷. Si las figuras medievales eran simbólicamente potentes por sus gestos (como la bendición), las del siglo XVII son figuras vivas, que buscan un efecto de realidad a través del efecto en el público. Se incorporaba al espacio de representación, el volumen, el relieve y el cuerpo como en los frescos de Masaccio en el Carmine, donde creó una imagen totalmente dual con su *Adán y Eva expulsados del Paraíso*. La luz de la ventana que ingresaba generaba una estructura compleja que participaba del mundo de la imagen sobre la pared y de la realidad de la luz del sol. Como sugiere Stoichita, esta obra creaba como ninguna otra antes, una nueva estética basada en la relación entre el cuerpo, el espacio, la sombra y la luz. Los elementos realistas, como ojos, vestiduras y cabellos naturales, convirtieron a las tradicionales estatuas en imágenes vivas⁶³⁸.

Las imágenes de vestir acentuaban el efecto de teatralidad además de humanizar a los personajes que encarnaban. La presencia de estas imágenes con ojos de vidrio y cabellos naturales, no dejó de generar espanto o expresiones de disenso desde la perspectiva de la

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

635 Vega, «La escultura animada en el arte español», 241.

636 Aracil, *Juego y Artificio*, 299.

637 José Jaime García Bernal, *El Fasto Público en la España de Los Austrias* (Universidad de Sevilla, 2006), 280.

638 Victor Ieronim Stoichita, *Breve Historia de la Sombra* (Siruela, 1999), 5.

religión oficial. Ya en 1635 en España, el padre Villegas se quejaba de lo que este tipo de imágenes producía en el desvío de la verdadera fe:

y si bien suele ser esta abuso mas ordinario y comun del mundo, en que las imágenes las visten ya de damas, y a las damas las visten de imágenes: pero también suele aver en esta materia algún abuso en personas virtuosas; de las quales algunas, como traen el alma galana allá dentro, visten a los santos de sus oratorios con tantos dices y galas que es cosa indecentísima; y a vezes le da a un hombre ganas de reir, viendo las brujeñas que poenen a los santos. (...) Qué cosa más indecente que una imagen de Nuestra Señora con saya entera, ropa, copete, Valona, arandela, gargantilla y cosas semejantes?⁶³⁹.

La apertura de la liturgia y el rito cristiano hacia el espacio público de la ciudad, desde el siglo XVI, fue evidenciando el proceso de pérdida del carácter religioso de las representaciones, como las comedias de santos, en favor de su carácter espectacular. Francisco Moya y Correa, planteó una férrea crítica a las comedias de santos, acusando a una actriz que representa a una santa, porque “saca lagrymas de los oyentes: pero al mismo tiempo que lloran hipocrytas los ojos, se abraza por ventura al sugeto que las derrama, en deseos lascivos de la comediante”⁶⁴⁰. Las comedias generan así la “devoción propia de un teatro; ciertamente nada a propósito para la unión de el Espíritu Santo, ni para que en el derrame su divino Espíritu sino que es una devoción de pura representación, y aparente”⁶⁴¹. La antigua discusión referida a la palabra y la imagen fue recuperada para afirmar que la palabra de los evangelios seguía siendo la herramienta más potente de transmisión y enseñanza. En el siglo XVIII estas tensiones se intensificaron y por Real Cédula del 9 de junio de 1765⁶⁴², Carlos III prohibió la representación de autos sacramentales y comedias de santos. Medida que Nicolás Blanco en su *Exámen teológico-moral sobre los actuales de España (1766)*, dedicado al Obispo de Huesca, festeja por considerar que las comedias son:

una especie de profanación sacrílega que hemos visto en los Teatros públicos, y privados, baxo el título de Comedias de Santos y Autos Sacramentales; porque la divina Providencia suscitó el zelo de nuestro Católico Monarca Carlos III y condenó esas representaciones (...) A la verdad que, cosa mas agena a toda razón, que convertir en juguete y diversión profana en el Teatro los Misterios Sagrados de Nuestra Santa Religión⁶⁴³.

El efecto de la teatralidad era considerado contraproducente y esa tensión se traduce, como se mencionó en los apartados anteriores, en la crítica al desorden o el fomento de los malos hábitos. El discurso de la alteración del orden es evidente en las ordenanzas y debates sobre las modalidades de las procesiones y las prácticas devocionales populares. Encapuchados, flagelantes, empalados, danzas y comidas en el espacio público, son visualizados como gestos que irrumpen y rivalizan con otras manifestaciones litúrgicas como las del poder real⁶⁴⁴. En el

639 Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa*, 116.

640 Francisco de Moya y Correa, *Triumpho sagrado de la conciencia: ciencia divina del humano regocijo. Bienaventuranza de los pueblos, ciudades y reinos, cifrada en aquellas palabras celestiales Beatus populus, qui feit jubilationem*, editado por Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, 1751, p. 187.

641 Francisco de Moya y Correa, *Triumpho sagrado de la conciencia...*, *Ibíd.*, p. 117.

642 Antonio Javier Pérez y López, *Teatro de la legislación universal de España e Indias: por orden cronológico de sus cuerpos y decisiones no recopiladas*, Tomo IV, 1792, p. 532.

643 Nicolás Blanco, *Exámen teológico-moral sobre los teatros actuales de España*, Imprenta de Francisco Moreno, Zaragoza, 1766.

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

centro de la discordia, las imágenes vivientes se convirtieron en el principal foco de ataque. Imágenes que, desde la Antigüedad, habían protagonizado historias fantásticas en las que cobraban vida. En la *Metamorfosis*, Ovidio narra el episodio de Pigmalión y su amor por una estatua de marfil que lograba transmutar de piedra a carne. Aunque antes de cobrar vida por la gracia de la diosa Afrodita, la estatua ya parecía viva. Tanto Platón como Aristóteles habían hecho referencia a la escandalosa existencia de estas estatuas que parecían vivas y de las que se debía desconfiar. Estas estatuas despertaban el secreto deseo de su posesión privada aún cuando muchas fueran exhibidas públicamente como tributos a los dioses⁶⁴⁵. La tradición cristiana, crítica de estos aberrantes deseos y amores de los antiguos hacia las estatuas, retomó la tradición del Timeo de Platón en la que se introduce la idea del artista creador de belleza como *Speculum Dei*. Pero a su vez, contradictoriamente, su tradición narrativa también incorporaba historias de estatuas de la Virgen “encantadas” como aquella del joven que se compromete con la Virgen. El joven pone una alianza en el dedo a una estatua de ella, según se narra las Cántigas de Alfonso X.

A partir del Renacimiento, la agalmatofilia fue un recurso útil para explicar la excelencia escultórica o para condenarla. La recurrencia de las imágenes animadas denotaba, como señala González García, el carácter tridimensional de los objetos escultóricos y su capacidad de ocupar el espacio a la manera de los seres vivientes⁶⁴⁶. La discusión y comparación entre la pintura y la escultura llevaba a la defensa de la práctica de unos y de otros. Los escultores defendían su profesión ante múltiples acusaciones. El debate entre venecianos y florentinos sobre la escultura, realizaba para los del véneto a la pintura y el color frente a la escultura. En España, el debate sobre la capacidad mimética de la escultura también recogía la tradición de Pigmalión y retomaba el dictamen de Vasari sobre la escultura y la agalmatofilia. La pintura podía engañar, pero la escultura promovía emociones, no siempre deseables, y conmocionaba los sentidos. El propio Francisco Pacheco, siguiendo a Vasari y su condena a la escultura, criticaba en su tratado, el ilusionismo y la carencia de razón de quienes, ante la contemplación de estos objetos, se llenan de deseos lascivos. Para Pacheco las diferencias entre pintura y esculturas son numerosas, porque:

De dos cosas que ai en todos los cuerpos que son la sustnacia, i los accidentes, los escultores imitan mas la sustancia, i los pintores los accidentes. Por dode la figura de relieve tiene mas de lo natural quanto a lo sustacial i asi la escultura tiene el ser, i la pintura el parecer porque le llega con mas perfeccion a lo verdadero i parece que es mas capaz de movimiento i vida (si fuera posible) i estaría a cargo del escultor la voz de las figuras, relinchos de los caballos, i otras acciones naturales, i no al del Pintor. Y por esto los ídolos de los antiguos eran de relieve, para engañar mejor, i quien quizo hacer creer q hablaban, se aprovechó de la Escultura como se vio en Egipto⁶⁴⁷.

La escultura se dirige a las pasiones, a los sentidos, al cuerpo y lo pecaminoso. Como el propio Pacheco señala, “los que vieron y tocaron las estatuas (exemplos indignos) como llevados de desordenada pasión carecen de toda razón i estima”⁶⁴⁸. La pintura está relacionada con la imagen del artista creador de belleza y no con la creación de las apariencias y la provocación sensual. La necesidad de establecer parámetros para representar la imagen

645 Juan Luis González García, «Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la Imitatio Creatoris, de Platón a Winckelmann», *Anales de Historia del Arte* 16 (1 de enero de 2006): 137,

646 García, 144.

647 Francisco Pacheco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas : describense los hombre eminentes que ha auido [sic.] en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del puntar al temple*, Editada por Simón Fajardo, 1649, p.25.

648 Francisco Pacheco, *Ibid.*, p. 26.

sagrada se traduce en la elaboración de tratados sobre los modos de pintarlas y esculpirlas. Porque, como escribe Juan Durán y de Bastero, en la traducción del tratado del mercedario Juan Interían de Ayala, los errores de representación “*pueden imbuir errores perjudiciales al pueblo rudo e ignorante*”⁶⁴⁹. Para Ayala es evidente que “son por lo común los ojos de los hombres resbaladizos, e inclinados al mal”. Por eso recomienda al pintor no pintar “hechos torpes y deshonestos, aunque estos sean tomados de las Sagradas Escrituras, sino que en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, guardará también toda honestidad, y decoro, evitando en quanto sea posible, toda desnudez”⁶⁵⁰. Pintar o esculpir se convierten en prácticas que deben ser reguladas y realizarse en cierto grado de virtud. Para el calificador del Santo Oficio de Zaragoza, Antonio Arbiol, las imágenes y las comedias eran peligrosas porque

la perdición de las almas en tales divertimentos es notorio, pues mirando a las comediantas adornadas y saboreándose y complaciéndose los hombres en sus vistas, meneos, bayles y palabras afectadas, como las pinta Salomon a las mujeres perdidas, no es tan fácil librarlos de delectaciones morosas, que son pecados mortales⁶⁵¹.

Los sentidos, exacerbados en la vivencia del espectáculo en los teatros o en las calles, son peligrosos canales del pecado y del desorden. La imagen emociona pero también, adquiere un carácter sensual y es obligación del cristiano reprimir las pasiones. La participación y exhibición de esas imágenes en las fiestas públicas, generaba las más variadas condenas. Inocencio III en 1210, prohibió las representaciones en los templos. En 1512, en Sevilla se prohibieron las vigilias de Santos por el escándalo que las danzas, cantos y comidas provocaban. Las imágenes no se limitaron a su exhibición en el espacio cerrado de los templos, sino que expandieron su presencia al espacio público de la ciudad. Su aumento y proliferación iba acompañado de la participación en las expresiones festivas públicas que se tornaban más elaboradas y costosas. El peligro de las imágenes se encuentra asociado directamente con las conductas que despiertan. Cuando hablamos de conducta o respuesta, nos referimos a las manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador⁶⁵². La configuración formal de la imagen determina su aspecto pero también es capaz de crear significado por si misma, de movilizar, de perturbar.

En Buenos Aires no faltaron imágenes milagrosas que intercedían por la ciudad. Podemos tomar dos ejemplos separados en el tiempo, uno en 1688 y otro en 1807. El primero hace referencia a una imagen que se sacó en procesión para pedir por la grave situación de la propagación de la viruela en la ciudad. El cabildo acordó el 11 de octubre que el patrono, San Martín de Tours fuese llevado en procesión al Colegio de los Jesuitas, para encontrarse con la imagen de la Virgen de las nieves, hasta la finalización del novenario, para ser luego devuelto a la Catedral⁶⁵³. En 1695, el cabildo propone procesionar al santo por las heladas y sequías, pero advierte el estado de deterioro de la imagen del patrono que se encuentra en la catedral junto al “Santissimo Christo de Buenos Ayres”. El objetivo es llevarlo al encuentro de la Virgen de las nieves, también patrona de la ciudad, en la iglesia de San Ignacio y de allí a la

649 Luis de Duran y de Bastero, prólogo a *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas*, de Juan de Interian de Ayala, Joaquin Ibarra Editor de la cámara de S.M, 1782, p.II.

650 Juan de Ayala, *El pintor christiano...*, Ibíd, p. 23.

651 Antonio Arbiol, *Estragos de la luxuria y sus remedios, conforme a las divinas escrituras y santos padres de la Iglesia*, Publicada por Gerónimo García, en Barcelona, Pablo Campins editor, 1736, p. 60.

652 Freedberg, *El poder de las imágenes : estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*, 14.

653 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVII - Libros X y XI*, 212.

de Santo Domingo para encontrarlas con la del Rosario⁶⁵⁴. El otro ejemplo ocurre durante las invasiones inglesas de 1807, que generaron la inmediata solicitud a la Virgen del Rosario que interceda ante el invasor:

El día 28 resuelve el Cabildo pasar oficio al padre prior de Santo Domingo para pedirle “se saque en procesión por las calles a la Serenísima Reina de los ángeles y Señora Nuestra María Santísima del Rosario, la del nicho, a fin de implorar a Dios, por su intercesión, por la felicidad de las armas católicas contra los enemigos británicos que se han apoderado de la capital de Buenos Aires (...)”⁶⁵⁵.

El Virrey, a la partida del ejército, declara su seguridad ante la victoria, mediante la intervención de la Virgen. Pero antes de llegar desde Córdoba a Buenos Aires, la Virgen del Rosario ya había otorgado el triunfo. En Buenos Aires,

(...) la grey católica, que es toda Buenos Aires, se refugia en el Rosario. El prior de los dominicos, fray Gregorio Torres, que sabe ya de la encendida promesa de Liniers a la Virgen, insta de seguro a los cófrades a secundarla con la devoción que le es más grata. Y ella se cumple en cada casa. (...) Y el Ave, María, suena en todo hogar, en la íntima, en la santa congregación de la familia, de la familia toda – ancianos, jóvenes, niños, amos y esclavos – postrada ante el conveniente altarcillo del gran crucifijo, delante del fanal en el que está la imagen de bulto de la Santa Señora...⁶⁵⁶

La Virgen no solamente intercede en la reconquista de la ciudad sino que protege a sus habitantes desde las imágenes ubicadas en las hornacinas de los hogares. El Virrey ofrece a la Virgen en la Iglesia dos de sus estandartes. En la Oración del Dean Funes en Córdoba, el 23 de agosto de 1807, se atribuye la victoria a la Virgen. Y el propio Liniers, inventariando el botín tomado a los ingleses, destaca que no solo tiene en su poder 26 cañones y 4 abases sino “las banderas del regimiento 71, las que yo tenía votadas a Nuestra Señora del Rosario”⁶⁵⁷. El 24 de agosto, Liniers concurre a la iglesia de Santo Domingo a “ofrecer” a la imagen de la Virgen las banderas tomadas a los enemigos y testimoniar públicamente que el triunfo correspondía a ella⁶⁵⁸. La escena fue pública e imponente. Finalizó con un *tedeum* que ofició el Obispo mientras la gente se postraba a los pies de la imagen⁶⁵⁹, que más tarde se convertiría en la Virgen de la Reconquista. Según algunos registros, sabemos que la fiesta fue suntuosa. El Cabildo había solicitado que la Virgen bajara de su nicho en la Iglesia y para ponerse al alcance de las *manos* del pueblo para que este “desahogue el gozo habitual que tiene de su augusta presencia disfrutándola así más de lleno, y más en circunstancias de que también conseguirá la de su Divino Hijo en el Sacramental Altar”⁶⁶⁰. La fiesta de agradecimiento por los favores concedidos corre por cuenta del alcalde de 1º voto. Las crónicas señalan que

Al pie de la nube se puso el famoso simulacro de N. Señora con un vestido de rico brocado encarnado con flores de plata y sus joyas comunes, sobre un sencillo y vistoso pedestal proporcionado a su tamaño, cubierto de vestido de raso que remedaba al jaspe liso de claro

654 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVIII - Libros XII y XIII. Años 1692-1700*, 311.

655 Ignacio Garzón, *Crónica de Córdoba* (A. Aveta, 1902), 83.

656 Arturo Capdevila, *Las invasiones inglesas: crónica y evocación* (Espasa-Calpe Argentina, 1946), 39.

657 Cayetano Bruno, *La Virgen Generala* (Editorial Didascalía, 1954), 152.

658 Ignacio Núñez, *Noticias históricas de la república argentina* (Imprenta de Mayo, 1857), 58.

659 Oficio del Cabildo secular de Buenos Aires al Rey. Archivo General de la Nación, Bs As, Documentos de la Biblioteca Nacional, leg. 187, 1780.

660 Bruno, *La Virgen Generala*, 170.

amarillo con fajas y filetes de esmaltes violados. Tenía dos ángeles pequeños a los lados, que mostraban a sus banderas los nombres de Jesús y María, que son escultura facultativa⁶⁶¹.

Es importante notar que la imagen de la Virgen, como simulacro supone la presencia de una imagen que es más que un representación. La cofradía del Santísimo Rosario de Córdoba la llama imagen milagrosa. En Charcas, el Arzobispo que sin conocer aun las noticias había solicitado los favores a la Virgen de Guadalupe, habla de “la milagrosa imagen que es con tanta razón el blanco de nuestra ternura” para que interceda por Buenos Aires, comunicándole a Liniers que sacarán en procesión a la imagen⁶⁶². El arzobispo Moxó escribió a la madre priora del convento de las catalinas de Buenos Aires, el 13 de agosto de 1807, que

“Yo no puedo expresar, hijas mías, el consuelo y alegría que tuve con semejante noticia...Teniendo a la sazón delante de los ojos una hermosísima imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, me postré luego a sus plantas para darle las más humildes y sinceras gracias”⁶⁶³.

En Córdoba, el propio Deán en sus declaraciones señalaba que el triunfo de la ciudad se había producido mientras los habitantes se postraban ante la imagen. Las calles se poblaron de fiesta, de “jolgorio”, hubo fuegos artificiales y representaciones teatrales, aunque el Cabildo decidió que “no se había de permitir baile, por los motivos que es inútil de expresar a los que no tienen ojos y juicio”⁶⁶⁴. Para el Cabildo era impensable acabar una fiesta de piedad y devoción popular con saraos e indecencias.

Las imágenes aparecen una y otra vez en estos actos de protección e intercesión. Por ejemplo, en la batalla de Salta, la primera posición importante que cae en posesión de las tropas de Belgrano es la del convento de la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced, cuyo escapulario llevaban los soldados en el pecho como “divisa de guerra”. Es el escapulario, es la imagen de la Virgen la que porta el poder y no su idea o prototipo. La imagen es poderosa, no sólo en el ámbito público sino también el privado e íntimo. En una carta del 28 de marzo de 1810, el Dean Ambrosio escribe a su hijo sacerdote, José Felipe, “Si quieres te mandaré el cuadro de mi Dolorosa, cuyo original nos ha traído tantos bienes cuanto debemos y esperamos de su divino hijo N.S.J.C.”⁶⁶⁵. Una aparición fundacional es sin lugar a dudas la de la virgen de Luján. Cien años más tarde de los relatos narrados en México sobre la Virgen de Guadalupe, en 1630 en Luján, María se manifiesta en el Río de la Plata. La insistencia de la pequeña figura para quedarse en el territorio, un poco mas alejado de su actual ubicación ya que la historia señala el camino donde se quedó la Virgen en la zona de Pilar, cerca del Río Lujan. Un esclavo africano, del que se dice se llamaba Manuel, nacido en Cabo Verde, se queda junto a la figura. De allí en más, la narración oral describe la relación de María y Manuel, su servidor de allí en mas, que morirá en olor de santidad. La historia de la imagen de la Virgen recupera una fórmula que se reitera en la América colonial. Imágenes que se trasladan hacia un punto geográfico donde parece existir un plan celestial, sea la salvación, fundación o realización de un milagro. La imagen milagrosa tiene la capacidad de moverse, caminar o trasladarse. Las ropas de la Virgen de Luján, por ejemplo, amanecían llenas de barro y abrojos, evidenciando cómo esta salía por las noches entre los campos a buscar pecadores. En 1812, Manuel Belgrano visitó María en Luján, para rezar el Rosario con sus soldados y ofrecer a la Virgen en 1813 dos banderas tomadas al enemigo en la batalla de Salta.

661 Archivo del Instituto de estudios americanistas de Córdoba, docum. n. 5902, citado en *Ibid.*, 171.

662 Cayetano Bruno, *La Virgen Generala* (Editorial Didascalía, 1954), 176.

663 Archivo de la Biblioteca Nacional, manuscrito 3894.

664 Archivo del Instituto de estudios americanistas de Córdoba, docum. n. 6164.

665 Archivo del Instituto de estudios americanistas de Córdoba, docum. n. 5662.

LAS DEVOCIONES “MAL ARREGLADAS”: EL ANTI-ESPAÑOLISMO A COMIENZO DEL S. XIX.

El período colonial está marcado por los conflictos religiosos y políticos en los que las imágenes tuvieron un rol protagónico. Desde la expulsión de los jesuitas y próximos al cambio del siglo, los discursos de las élites comenzaron a condenar las expresiones devotas como formas de piedad popular. Una expresión de la devoción basada en los milagros, las visiones y una relación afectiva y sensorial con las imágenes. Las expresiones de la piedad y la presencia de las imágenes en todos los ámbitos de la vida comenzaron a percibirse como supersticiones y excesos. Cuando los excesos eran de los indígenas, el desprecio era completo. La elaboración de esta nueva sensibilidad y posicionamiento ante la cultura visual colonial no tardó en identificar a las clases populares como los vehículos del descontrol y la idolatría. Dentro de ese modelo, la sensibilidad religiosa y estética quedaron en el límite de lo tolerable, dando lugar a la visualización de las masas como un actor social compuesto por grupos de sujetos incultos e ignorantes. Donde antes habían existido potentes imágenes del espectáculo público y la intimidad de cada devoto, incluso sus sueños y visiones, ahora se denunciaban falsos milagros, visiones, reliquias y revelaciones. Durante el IV Concilio Mexicano, en 1771, por voluntad del propio rey, se exigió la destrucción de las imágenes y capillas que se consideraran inútiles. El culto de los indígenas era considerado un culto exterior, una especie de barniz de religión que ocultaba un falso sentir religioso. Ese argumento sostenía las bases de la idea de que las representaciones y espectáculos no eran propios para ello, puesto que el oído debía triunfar por sobre las emociones y las pasiones que se encienden a través de los ojos. Muchas representaciones de la Pasión de Cristo⁶⁶⁶ fueron prohibidas, aunque no era la primera ni última vez que una forma de catequesis como esta había sido objeto de censura. Conductas y milagros que en siglos anteriores eran homologados y aceptados por la Iglesia, se convirtieron en peligrosos símbolos de ignorancia.

El cristianismo, religión y pensamiento de lo figural, nunca había sido un simple vocabulario iconográfico⁶⁶⁷. Este resurgimiento de discursos logocéntricos que apelaban a una jerarquización sensorial, puede ser confundido con una argumentación con bases ilustradas. Pero su origen puede ser rastreado desde los primeros debates en torno al lugar de las imágenes a lo largo de la Edad Media e incluso. Como señala Gruzinski, en la América colonial se desarrolló un discurso psicologizante del culto de las imágenes que podemos extender sin duda al contexto contemporáneo. Un discurso por el cual la imagen fascina a los niños, las mujeres, los indígenas o los incultos. Lo alto y lo bajo se miden a partir de una jerarquía de lo sensorial, donde la imagen nunca es puesta en un lugar de igualdad junto al lenguaje. En ese sentido, autores como Freedberg, Gamboni o Mitchell insisten en este mecanismo que opera la oposición entre culto-popular, intelectual-emotivo. Se ridiculizan prácticas visuales, respuestas y acciones en donde las imágenes tienen el papel desencadenante. De la devoción se llega a la burla, la risa y la mofa del pueblo, los otros, los incultos. En las colonias la imagen indígena fue ridiculizada, perseguida o prohibida. El culto indígena era entendido como algo pernicioso, indebido e indecente, credulidad y sencillez de gentes simples. Si lo híbrido o la mezcla eran la base de la denuncia que operaba debajo del ídolo indígena en los siglos anteriores, el discurso absolutista lo convirtió en irreverente y ridículo⁶⁶⁸.

666Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*, 200.

667Cabello, «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología», 164.

668 Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*, 203.

Cuánto de estos debates llegó a Buenos Aires a finales del siglo XVIII es una pregunta relevante. La ciudad había experimentado el tardío impulso de convertirse en capital virreinal, incorporando la figura del virrey, su cuerpo político y administrativo. Había sufrido el ataque inglés a principios del siglo XIX y la ausencia del monarca en 1808. Indudablemente las transformaciones debieron impactar de modo profundo en la ciudad. Hacia 1803, una carta a Ambrosio Funes de Francisco de Letamendi, realizaba un análisis del clima social porteño. “Aquí está mucho mas apagada la devoción, y nadie piensa ahora en fomentarla, ni propender a solemnizar las festividades”. Los porteños parecen “huir de los templos donde hay Jubileos para poder formar tertulias en otros que no hay tal atención”. Un elemento que destaca Letamendi es significativo: “y así con el roce de los extranjeros va perdiendo esa ciudad a pasos largos hasta los principios de la religión, sobre la cual tiene ya voto hasta las mujeres más ignorantes, y no es delito hablar de sus dogmas con la mayor libertad”⁶⁶⁹. Es curioso señalar que en otras valoraciones de la época, los extranjeros aparecen una y otra vez como los elementos disolventes de la sociedad colonial y de la identidad española. El contacto con ellos impacta tanto en la religión y sus formas de expresión profundamente arraigadas en la sociedad porteña así como en la misma lealtad al rey. González señala que no solamente el elemento externo funcionaba como puerta de entrada de nuevas ideas y nuevas prácticas sino que desde la propia sociedad colonial, nuevas ideas y concepciones filosóficas y políticas permitían hablar de una especie de ilustración católica en el Río de la Plata⁶⁷⁰. Las cofradías mismas dan cuenta de un proceso de modernización interno que impactó en la actualización de mobiliarios, imágenes, pinturas y esculturas sino también en las formas de organización interna y de gobierno. Pero asumir que las transformaciones que involucran a las imágenes y el campo de la visualidad son solo explicables a partir de la idea del gusto y el impacto del discurso e ideas ilustradas, es dejar de lado aquello que hace a la especificidad de la imagen y aun complejo proceso de ataques y cuestionamientos que recuperan argumentos ya existentes desde la Edad Media. La carta que escribe Letamendi expresa valoraciones sobre los cambios que se fueron operando hacia fines del siglo XVIII en relación a las imágenes, el campo visual y las prácticas sociales. Letamendi es un personaje peculiar, ya que es quien encarga a Ángel María Camponeschi el retrato de San Vicente Ferrer, que tanto impacto había provocado entre los habitantes de la ciudad (Fig.203). El retrato, que mostraba al santo predicando y señalando el cielo con una llamarada sobre la cabeza, como “Apóstol de las Españas”, parece haber cobrado tal popularidad, que en su correspondencia se hace referencia al éxito que tuvo la pintura en la Buenos Aires de esos años. La pintura tuvo que ser llevada de casa en casa para que pudiera ser apreciada y contemplada⁶⁷¹. Las imágenes generaban un impacto considerable tanto en el hogar como en los espacios públicos y una mirada extranjera, como la del inglés Alexander Gillespie, también lo nota en la Catedral donde hay “a final historical painting of the Act of Apostles, which produces a striking effect”⁶⁷².

Las imágenes tenían un especial papel en la vida cotidiana de los habitantes y sin duda no eran simplemente con-figuradas por los discursos del momento. Los discursos ilustrados no necesariamente fueron aquellos que modificaron el orden visual colonial. Suele sostenerse en general que las imágenes fueron experimentando críticas, transformaciones o destrucciones en función de los cambios en las ideas políticas coloniales. Pero la imagen funciona dentro del campo social como un elemento vivo y constitutivo de ese campo social. Comenzamos a ver

669 Ricardo González, «Devoción y razón las cofradías de Buenos Aires en los albores de la independencia», 1, accedido 20 de junio de 2015.

670 González, «Devoción y razón las cofradías de Buenos Aires en los albores de la independencia».

671 Furlong, *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*, 239.

672 Alexander Gillespie, *Gleanings and Remarks: Collected during Many Months of Residence at Buenos Ayres, and within the Upper Country* (Printed by B. Dewhirst for the author, 1818), 81.

que tanto la celebración pública como la experiencia religiosa pública y privada no fueron espacios secundarios que acompañaron los cambios sino que, se convirtieron en escenario y marco de esas transformaciones. La imagen como agencia y como experiencia no es la portadora de un discurso sino una experiencia sensible, compleja y de alto poder político e ideológico. Las transformaciones del orden visual estuvieron atravesadas tanto por los impactos directos o indirectos de las nuevas ideas políticas como del superviviente gesto iconoclasta, protestante y anti-español. El gesto de limpiar, modernizar, destruir el adorno, la experiencia sensorial, vital, afectiva en favor de la apelación cognitiva-intelectiva de la palabra, el verbo y el discurso del fiel, no es un argumento exclusivo de un discurso ilustrado sino que, hemos visto en apartados anteriores, recupera una antigua discusión sobre la imagen y su relación con lo invisible. Como plantea Boehm, tres hitos en la historia determinaron los discursos sobre la imagen. El Decálogo del libro del Éxodo con la prohibición de la imagen de Dios, el ataque de Platón hacia las imágenes y el problema del carácter invisible de Dios y visible de Cristo, que si bien universaliza lo icónico, argumenta que el verdadero creyente es un oyente⁶⁷³. Esta recuperación operó del mismo modo que en el siglo XVI en el discurso reformista. Los antiguos argumentos teológicos sobre las imágenes fueron un modelo para los razonamientos políticos. Estos argumentos funcionaban como modelo debido a la centralidad de la noción de encarnación. En las antiguas concepciones romanas, emperadores y reyes estaban donde estaban sus imágenes. La imagen del emperador debía ser tratada como si fuese el propio emperador ya que atacar una imagen permitía atacar a su prototipo. La insistencia en el monoteísmo del Decálogo fue seguida por una clara ecuación entre la idolatría y la figuración⁶⁷⁴. Este cuestionamiento de lo visual, permite pensar que existen actitudes recurrentes a lo largo de la historia en relación con las imágenes y es apresurado relegarlas a un segundo plano meramente ilustrativo de las transformaciones y debates políticos y sociales de cada época. La disputa por el orden visual en Buenos Aires fue una disputa política que excede la simple influencia de ideas ilustradas. En ese sentido, para Freedberg, incluso un estudio superficial deja claro con qué frecuencia la política se mezcla con la teología y cómo patologías individuales pueden cruzarse y a menudo exacerbar los contextos históricos específicos de determinados momentos y movimientos iconoclastas. Ambos motivos y medios se repiten, incluso hasta el grado más específico. Actos similares se repiten a lo largo de la historia, una especie de repertorio de motivos básicos de destrucción o censura. En el caso de Buenos Aires, este trabajo no analiza actos de iconoclasia sino de ataque a formas de acción e interacción con lo que se comenzará a denominar “el antiguo simulacro”. Los discursos protestantes del siglo XVI pueden ser rastreados en los relatos de viajeros que llegan a la ciudad y mas tarde en los propios actores políticos locales.

673 Boehm, «¿Más allá del lenguaje?»

674 Freedberg, *Iconoclasia. Historia y Psicología de la violencia contra las imágenes*.



Figura 203. San Vicente Ferrer, Ángel María Camponeschi, 1803, Museo Isaac Fernández Blanco.

En Buenos Aires, las críticas sobre la relación entre las personas y las imágenes -no solo en las fiestas sino en sus propios hogares- apeló a los antiguos discursos iconoclastas pero un nuevo contexto político y cultural. Las críticas al desorden de los sentidos no eran nuevas y se articulan perfectamente con las críticas protestantes al desenfreno de los católicos con ellas. Uno de los ejes sobre los que giran los ataques son los que aluden directamente al reconocimiento del poder de las imágenes y sus modos de acción. El Concilio de Trento se había focalizado en el control del decoro y las representaciones pero sin poder frenar las prácticas y conductas hacia y con las imágenes. Esto demuestra que las imágenes no son solo formas, figuras o meros medios materiales. Como señala Mitchell, no existen medio visuales, ni sonoros, ni táctiles en forma separada. Lo que define la naturaleza propia de lo visual es su capacidad producir una experiencia completa que apela a toda la percepción como una experiencia imaginaria, sensorial y significativa⁶⁷⁵. La transformación de la monarquía española en monarquía universal católica dio un nuevo impulso al debate iconoclasta medieval, un discurso que adoptó un rasgo característico que fue su carácter íntimamente anti-español. Las imágenes coloniales articulaban muchas más influencias que las hispanas, y habían sido permeables a la mirada indígena y las imágenes del resto de Europa. Es por eso que hablar simplemente de una transformación de “estilos” o del gusto en términos de influencias ilustradas en el Río de la Plata sería perder de vista una serie de elementos que transformaron la cultura visual colonial. En los estudios coloniales, la introducción de la idea de centro y periferia, relativa a las categorías estéticas y del gusto, convirtió a las producciones locales en meras copias de segunda mano evitando comprender lo que Keith

675 José Luis Brea, *Estudios visuales* (Ediciones AKAL, 2005).

Moxey denomina múltiples modernidades⁶⁷⁶. Para el caso porteño, el impacto de esa mirada hizo que durante mucho tiempo, las imágenes fueran observadas y estudiadas a partir de fines del siglo XIX con la constitución de un campo artístico de corte europeo en el Río de la Plata⁶⁷⁷. Este trabajo plantea el modo en que las imágenes jugaron un rol central en las transformaciones que la llevaron de capital virreinal a centro de la revolución independentista. Un proceso de des-españolización que se focalizó en el ataque y cuestionamiento de antiguas prácticas y del “antiguo simulacro”.

Las descripciones de los viajeros durante el siglo XIX dan cuenta de la pervivencia de prácticas que conviven con las nuevas expresiones de fe. Un viajero inglés, se detiene en la peculiar descripción de las prácticas cotidianas en la ciudad. Las formas de la religiosidad española se expresan en prácticas y uso de imágenes religiosas. Se encuentra por doquier con “small figures of the virgin Mary, in glass cases, are kept in the apartments of various houses”⁶⁷⁸. Según el viajero se ven con mas frecuencia en las casas de menos recursos de la ciudad, donde conviven “the costly saint and miserable dirty furniture of the rooms contrasted”. En las calles también se encuentran imágenes devocionales, como

a full-length figure of a saint, in a wire cage, with lamps on each side, is in the street of Le Cuyo, placed in accordance with a vow made in a period of danger; but in general, there are less externals of the church in the public streets and roads than might be expected⁶⁷⁹.

La crónica de 1821 aporta una serie de elementos interesantes. Si bien la década no había beneficiado a las iglesias, las prácticas religiosas mantienen los elementos virreinales así como el uso de imágenes. Es un dato curioso que se utilizaran “small tables, with virgins, Jesus and crosses”⁶⁸⁰ para que los presos solicitaran clemencia durante las procesiones en varias de las iglesias de la ciudad. El autor no da mas detalles, pero podrían ser tablas al estilo de las *tovolette* renacentistas utilizadas en Italia con indulgencias que pervivían como prácticas en las calles porteñas. Estas acciones durante las celebraciones del jueves santo se suman a las colas realizadas para besar y tocar la imagen de la Virgen en los altares por donde “people press around, to kiss the garments of the 'mother of God'”. La Iglesia de la Merced sacaba una imagen de Jesús a la puerta para que “many devout female kissed the ropes which tied the wrists of the imagen”. También, los intensos interiores de las iglesias, en especial la Catedral, con velas, incienso y “glittering altars, with the prostrate females attended by their slaves and servants”. La impresión que deja la ciudad en los ojos extranjeros se repite frecuentemente en los relatos. La devoción femenina les parece severa e inflexible; las procesiones de santos y figuras en andas, el tacto de las imágenes, las expresiones exteriores de la fe y su convivencia con las nuevas experiencias de los cafés y las tertulias, expresiones de esa españolidad idólatra e iletrada. Por ejemplo, el Viernes Santo se quemaban imágenes de Judas, práctica que para un viajero inglés era un “grotesque affair”⁶⁸¹. Las figuras de Judas eran quemadas en las calles ante los gritos de la multitud mientras que los diarios la califican un acto bárbarico. La crónica describe la actitud de la población porteña como “española”, recuperando la vieja fórmula y supervivencia de los discursos anti-hispanistas del

676 Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia* (España: Sans Soleil, 2015).

677 Véase el detallado trabajo de Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*.

678 George Thomas Love, *A Five Years' Residence in Buenos Ayres: During the Years 1820 to 1825 : Containing Remarks on the Country and Inhabitants and a Visit to Colonia Del Sacramento* (G. Herbert, 1825), 106.

679 Love, 106.

680 Love, 114.

681 Love, 115.

siglo XVI, que encontraban eco en las posiciones más modernas de la sociedad porteña. No por nada, Mariquita Sánchez de Thompson señalaba que el confort y el buen gusto eran elementos que había conocido Buenos Aires gracias a los ingleses.

Los ingleses han hecho a este país mucho bien, es justo decirlo. Nos trajeron la luz, el amor al confort, las comodidades de la vida toda, el aseo en todo. No puede haber un contraste más completo que el cuadro de este país cuando vinieron los primeros ingleses⁶⁸².

Las valoraciones de las prácticas y gestos católicos están íntimamente ligados a la españolidad de los habitantes. Mariquita Sánchez valora el período virreinal como un sistema de 300 años de colonia española que funcionaba a través de tres cadenas: “el Terror, la Ignorancia y la Religión Católica”⁶⁸³. El discurso iconoclasta anti-español puede parecer demasiado lejano temporalmente como para asumir que operaba dentro de esas transformaciones de fines del XVIII en el ámbito local porteño. Pero una mirada más atenta puede revelar algunas posibles conexiones que es necesario tener en cuenta. No es solo el discurso protestante sino esta larga supervivencia de una debate más amplio en relación con la capacidad y potencia de la imagen como productora de prácticas y sentidos. La expresión de la religiosidad tanto en España como en la América colonial era objeto de críticas externas e internas. Las críticas a la idolatría o las “devociones mal arregladas” fueron objeto de declaraciones de obispos, párrocos y laicos. Pero la expresión y vivencia de la fe católica era en esencia visual, corporal, sensorial. Fuese a través de imágenes en medio portadores como pinturas y esculturas, o bien en las propias visiones y sueños que utilizaban al cuerpo como medio para manifestarse, el cristianismo es una religión de lo figural. La palabra de Dios también era un vehículo para ver-figurar una imagen de Dios. La Buenos Aires de fines de siglo se encuentra con la expresión de estas formas de la religiosidad frente a las transformaciones convulsivas del período. La voz de Mariquita Sánchez describiendo una misa de resurrección en el barrio de la Merced presenta un primer escenario

Arreglaron una armazón para formar una nube. ¿Hecha de qué, me dirán? De algodón teñido de celeste, mezclado con blanco y salpicado de estrellas de esmalte; ya podrás pensar, a las doce del día, la ilusión completa de esto. Dentro de esta nube, venía un niño muy lindo vestido de ángel, que tenía una voz lindísima y a tiempo del Gloria se descolgó de la media naranja, hasta la altura de una araña, cantando el Gloria y echando flores y versos, y del mismo modo lo volvieron a subir. Juzga el miedo del pobre muchacho, la sorpresa del auditorio, la satisfacción de los inventores y la conversación que este hecho dejaría en el pueblo⁶⁸⁴.

Mariquita señala con tono crítico que “podrás pensar la importancia de estas funciones, en las que gastaban sin piedad, unas veces por devoción y otras por amor propio”. Un eco de Erasmo y de Lutero resuena en sus palabras: el gasto de las imágenes bien podría gastarse en los pobres, las verdaderas imágenes de Dios. En el relato de Mariquita queda en claro que las consideraba un gasto sin sentido además de ridículas. Prácticas que con frecuencia se atribuían al pueblo inculto y no a las clases acomodadas, que también participaban e interactuaban con las imágenes. Las imágenes para devoción como se destacan en el apartado anterior, eran numerosas. Desde las pinturas y retablos hasta pequeñas figuritas móviles, como la ofrecida en venta por Juan Manuel González de Sandobal en el *Telégrafo Mercantil*, “un altar portátil sin uso” y varias efigies entre las que destaca una de San Francisco de Asís

682 Mariquita Sánchez, *Intimidad y política: diario, cartas y recuerdos* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010), 150.

683 Sánchez, 123.

684 Sánchez, 134.

que se movía por impulso de un resorte⁶⁸⁵. Fascinantes, móviles y fantasmáticas, mitad devocionales, mitad artilugios divertidos y mecánicos que fascinan con su rústica forma de cobrar vida. En los entornos familiares y en las expresiones públicas, las imágenes están unidas a las prácticas de un pueblo considerado inculto. Durante la procesión de Semana Santa, por ejemplo, los hombres se vestían de blanco “con la cara cubierta y las espaldas desnudas; y que corría la sangre por las calles en que pasaban estas procesiones, porque en las disciplinas se ponían puntas o vidrios para que hirieran bien”. Mariquita nuevamente apunta, “Yo no alcancé, gracias a Dios, a ver esto”⁶⁸⁶. Pero si había presenciado las procesiones con niñas vestidas de ángeles, con “rizos y polvos y llevaban en las manos un atributo de la Pasión”. Las niñas “sufrían el martirio con estos vestidos” aunque sus madres estaba contentas de exhibirlas así. Los recuerdos de Mariquita describen las prácticas virreinales al tiempo que las valora como ridículas e innecesarias.

Las fiestas religiosas eran sin lugar a dudas los momentos en los que las prácticas devotas ofrecían espacio para la crítica de la nueva sociedad de los cafés y las tertulias a finales del XVIII. Por ejemplo, durante el viernes santo, la ciudad ponía en escenario ante la vista de todos el descendimiento de la cruz. Los sacerdotes salían de las iglesias para desclavar a Jesús. La jornada duraba todo el día y contaba siempre con accidentados que se desmayaban por la gran concurrencia. Una vez colocada la imagen de Jesús en el sepulcro salía la procesión y allí “salían de la iglesia las accidentadas en sillas o camas y todo el pueblo parecía sumergido en la gran meditación del mas grande de los hechos”⁶⁸⁷. Una de las mas concurridas celebraciones era la procesión de los mercedarios con el Señor Resucitado. El domingo se llevaba la imagen de Jesús, a la madrugada, desde la iglesia de La Merced para encontrarla con la imagen de la Virgen que venía desde la iglesia de Santo Domingo. Las dos procesiones se encontraban en la plaza y enfrentaban en saludo a las imágenes. Una práctica que aun se continua haciendo en la ciudad.

La fiesta en el mundo colonial recuperaba y ponía en escena una antigua tradición que se manifestaba desde la Edad Media en la utilización de escenarios como los de los Sacro Montes y los Vía Crucis, que ofrecían, haciendo uso de todo tipo de despliegues, una veraz presentación de los misterios y los episodios de la vida de Jesús. A partir de los primeros proyectos de este tipo realizados en España, como es el caso del convento de Santo Domingo de Scala Coeli en Cordoba, ideado por el zamorano Álvaro de Córdoba tras su visita a Jerusalén en el año 1419; y el Vía Crucis de la Casa de Pilatos en Sevilla, creado por Fadrique Enríquez de Ribera tras su peregrinación en 1518, se construyeron muchos otros complejos en toda la península. De hecho, inspirado por los religiosos españoles que habían mostrado el gran influjo positivo de estos espacios en las almas de los fieles, Leonardo da Porto Maurizio decidió trasladar el modelo a Italia, erigiendo a lo largo de su vida más de quinientos Vía Crucis didácticos. A finales del siglo XIX, el escritor británico Samuel Buttler, describía el modo en que las estatuas de lo Sacro Montes fascinaban a quienes las visitaban:

Además, y por encima del deseo de ayudar a las masas a comprender más vívidamente los sucesos de la vida de Cristo, hay algo que sin duda obedece al deseo de atraer a la gente dándole lo que le gusta...Pues la gente se deleita con estas estatuas. Escuchen el discreto susurro “oh bel” que sale de sus labios cuando se asoman por las rejas; y cuanto más vistosa es la capilla, tanto más satisfechos quedan por regla general. Les gustan esas figuras tanto como

685 *Telégrafo Mercantil* 29-11-1801, t. 1, p. (576). Citado en: María Eugenia Martese, «Aspectos del Buenos Aires virreinal a través de los avisos del *Telégrafo Mercantil* (1801-1802)», *Épocas. Revista de Historia*, 2012, 101.

686 Sánchez, *Intimidación y política*, 137.

687 Sánchez, 139.

a nuestro pueblo gustan las de Madame Tussaud... Pero ¿cómo, por favor, podemos impedir que se adore a las imágenes?, o que se las ame⁶⁸⁸.

Este fragmento se refiere al Sacro Monte de Varese en 1881. A la pregunta final de Butler es difícil dale una respuesta satisfactoria. La idea de que las imágenes provocan en el pueblo reacciones erradas o peligrosas sostiene la tradición de ataque y sospecha que recae sobre éstas. Pero las imágenes son artefactos y no meras representaciones o simulacros destinados al engaño. La comprensión de los modos en que las imágenes viven y producen sentido no puede lograrse si se las reduce a meras representaciones manipuladas de lo real. La imagen no es sino cuando es animada, activada. La imagen es inseparable de las conductas que produce y esas conductas responden a su propia naturaleza. Como señala Mitchell, “Cuando se trata de imágenes, como diría Bruno Latour, nunca hemos sido, y probablemente nunca seremos, modernos”⁶⁸⁹. Si pensamos en las actuales expresiones de fe hacia las imágenes nos encontramos con respuestas no muy diferentes a las de los siglos pasados. Las esculturas del parque temático Tierra Santa en Buenos Aires, de cartón piedra junto con atracciones robóticas animadas no se alejan del gesto original que articula espectáculo y devoción: el espectador puede distanciarse de la escena y limitarse a admirar el arte o el artificio, pero todos los recursos empleados –la policromía, el cabello real o los atavíos de la vida cotidiana, se reiteran como hace siglos. Los animatronics, la iluminación o la música, en el caso de Tierra Santa– invitan también a fusionar la imagen y el prototipo. Encontramos otros elementos que conectan la experiencia del parque temático con la de los Sacro Montes ideados por Leonardo da Porto Maurizio en el siglo XVIII (fig.) o las procesiones de la Buenos Aires colonial. Como buena parte de los predicadores de su tiempo, Leonardo, según los cronistas de la época, era capaz de convocar a miles de personas y sus performance poseían ciertos rasgos espirituales y pragmáticos. Llevaba el cilicio, a menudo la corona de espinas en la cabeza, y se sometía, en público, a prácticas penitenciales muy severas, propugnando el valor del ascetismo y la soledad. Exceptuando estas últimas recomendaciones, su estilo performativo y espectacular encuentra una particular equivalencia en los múltiples Vía Crucis vivientes que se celebran durante el Viernes y el Sábado santo. Salvando las distancias, lo que se evidencia es que el uso de las imágenes en determinados contextos catequéticos en los que se promueve el imperativo de la *imitatio Christi*, encuentra tanto en los escenarios coloniales como en el parque de Tierra Santa su plasmación. En el contexto contemporáneo, alejada de la severa devoción de Leonardo da Porto Maurizio, e integrada en un nuevo modelo de ocio religioso-cultural capitalista en que los promotores principales de estos Vía Crucis ya no son las iglesias franciscanas –principales impulsores de la devoción a la Pasión de Cristo– o la jerarquía eclesiástica, sino la iniciativa privada de personas como Fernando Pugliese o Jan Crouch –impulsor y escultor de Tierra Santa y directora de *The Holy Land Experience* respectivamente–, o de empresas como *Carrefour*, principal patrocinador del parque temático porteño. En ambos casos, las valoraciones y comentarios sobre este tipo de espectáculos pueden tener más puntos de encuentro de los que a simple vista se pueden pensar. La sospecha referida no solo al carácter espectacular de las teatralizaciones, variando de medios y tecnologías disponibles, sino también aquello referido a las imágenes, el aura y la idea de copia.

Las devociones “mal arregladas” continúan siendo uno de los focos mas comunes de ataque cuando se valoran las expresiones de la fe. Este tipo de prácticas quedaban injustamente relegadas a las clases populares o bien, en el caso colonial, totalmente fundidas con una

688 Butler, S. *Alps and sanctuaries* (Londres: Stroud, 1986) p. 249-251.

689 W. J. T. Mitchell, «La plusvalía de las imágenes», en *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)* (España: Shangrila, 2014), 118.

naturaleza “española” profundamente idolátrica y oscurantista. Un viajero anónimo de origen inglés, calificaba a estas fiestas y procesiones como una verdadera “maquinaria de poder” de la que el mismo, siendo protestante, escribe: “Me abandoné a la fantasía, con el pensamiento embargado por el espectáculo que presenciaban mis ojos”. El relato del viajero, entre 1820 y 1825 no ofrece una descripción de las iglesias porteñas y las prácticas devocionales contemporáneas a los relatos de Mariquita Sánchez de Thompson. La Catedral ofrece a la vista imágenes de la Virgen y el Niño Jesús de deslumbrante vestido. Flores naturales y artificiales se combinan con la presencia de reliquias y la irrupción de insignias de guerra ubicadas sobre la parte superior de la nave. Unas veinte banderas capturadas a los españoles penden del techo, con el nombre de Fernando VII. El altar mayor repleto de joyas, deslumbra al inglés cuando se encienden las velas. Tanto las autoridades municipales como del gobierno acuden a las fiestas formando procesión, práctica colonial en nuevo contexto patriótico. El inglés no deja la ironía, al describir la iglesia de San Francisco. Si es su iglesia favorita, es porque el efecto de las imágenes, el oro y los azulejos que parecen mármol le fascina “porque a mi, como a los niños, me fascina lo que brilla”⁶⁹⁰. Las crónicas a través de los ojos de los viajeros ingleses no se diferencian de algunas valoraciones de locales, como la de Sánchez. La crítica hacia la iglesia y las prácticas religiosas identificadas con la colonia y lo hispano se complementaban en las plumas de unos y otros. Pero aunque mal vistas o ridiculizadas, mas por su comparación con las prácticas de los protestantes antes que por un discurso ilustrado o modernizador. Las crónicas del viajero anónimo relatan la vigencia de las expresiones religiosas. La Semana Santa, con varias misas y sermones durante el día, ofrecía el espectáculo de todos los habitantes en las calles durante el Jueves Santo.

En 1821 vi imágenes y otros objetos religiosos en las esquinas de las calles principales; prisioneros con grilletes solicitaban caridad, mesas con vírgenes, cruces e imágenes de Jesús: pero estas costumbres están muy dejadas. Cerca de la Iglesia se suelen erigir altares de este tipo el Jueves Santo y el pueblo se estruja por besar las prendas de la “madre de Dios”⁶⁹¹.

Las prácticas religiosas porteñas son a veces grotescas a los ojos de los extranjeros. El caso de la quema de los muñecos de Judas no puede mas que horrorizarlos. Son diversiones “de la plebe”. Pero también los gestos de las mujeres que en la entrada de la iglesia de la Merced, con una “monumental efigie de Cristo”, besan las sogas con las que está atada la imagen a la cruz. Devoción del tacto y el ojo, tocar y mirar se entrelazan en un acto que puede rozar la lascivia. Personajes como el obispo de Soissons, un siglo antes, arrojaban feroces críticas a las falsas e incorrectas formas de culto. Las “devociones exteriores” como rezar ciertas oraciones, portar alguna medalla o escapulario

lisonjeándose que de este modo se librarán de todo mal, y de la desgracia de morir en pecado mortal, y sin pensar en cumplir con las obligaciones esenciales del Christianismo, ni en volverse á Dios por la penitencia, ni imitar a María Santísima, ni a los Santos (...) ⁶⁹².

La devoción mal arreglada es superstición. Los fieles debían ser instruidos correctamente según los lineamientos del Concilio de Trento, que había sido obligado en cierto modo por la presión del norte a tomar medidas en relación con las expresiones de la fe. Esas devociones tenían como causa el mal uso y comprensión de las imágenes, pinturas y objetos. Un

690 George Thomas Love, *A Five Years' Residence in Buenos Ayres: During the Years 1820 to 1825: Containing Remarks on the Country and Inhabitants and a Visit to Colonia Del Sacramento* (G. Herbert, 1825).

691 Love, *A Five Years' Residence in Buenos Ayres*, 1825.

692 François Fitz-James (Obispo de Soissons), *Instrucciones o platicas para los domingos y fiestas del año* (en la imprenta de Don Josef de Urrutia, 1791), 50.

Diccionario de teología de 1845 ataca directamente a los religiosos como artífices de la perpetuación de este tipo de prácticas.

Los religiosos, y principalmente los mendicantes, ya por celo, ya por interés atraían los fieles a sus iglesias por medio de devociones con frecuencia mal arregladas, multiplicando las cofradías, las indulgencias, las reliquias, los milagros, las historias falsas y apócrifas haciendo con este motivo cuestiones lucrativas⁶⁹³.

Reliquias, escapularios, medallas milagrosas, imágenes móviles que cobran vida en las procesiones. Abrazos, caricias y besos de los devotos que se aproximan a sus santos predilectos. La expresión devota fue foco de las críticas más diversas. La expulsión hacia afuera desde el interior de las iglesias, de sus imágenes, de sus formas de la devoción pautadas, rítmicas, mengua sus fuerzas ante una nueva sensibilidad de lo íntimo, de lo laico, de lo racional que tardará en instalarse en el mundo compartido. Algunos autores han planteado la transformación de la sociedad colonial en lo que respecta a las devociones e imaginarios políticos, desde la oposición entre una piedad barroca y una piedad ilustrada. Para Peire, las ideas ilustradas ingresaron en el Río de la Plata y transformaron desde finales del XVIII a la sociedad porteña. En ese sentido, analiza el caso de la orden dominicana. En 1802 los dominicos muestran una clara postura condenatoria de los frailes franciscanos ante la fiesta de los patriarcas y su realización. Pero creemos que es posible analizar esa manifestación en un contexto no necesariamente ilustrado. Los frailes declaraban rechazar las ceremonias que se hacían con sus imágenes ya que todos los hombres “sensatos” que miraban veían el espectáculo como algo ajeno al culto católico. Peire señala que la fiesta siguió celebrándose del mismo modo, más allá de que algunos frailes la calificaran “de lo más ridículo”, considerando que había protestantes habitando en la ciudad y podrían burlarse⁶⁹⁴. Los dominicos buscaban persuadir a los franciscanos de reformar la ceremonia en la que se encontraban las imágenes de Santo Domingo y San Francisco. Para Peire los dominicos encarnan una postura moderna de transformación de una práctica hecha por costumbre, por una más moderna. Es importante señalar que este tipo de críticas eran comunes desde el Concilio de Trento y que nuevamente introducir la idea de lo tradicional frente a lo moderno nos impide comprender los mecanismos de funcionamiento de las imágenes y de la cultura visual. Lo inapropiado de una representación, una procesión o fiesta, la ridiculización de prácticas como las de vestir y adornar imágenes o utilizar esculturas móviles, ligadas a las diversiones populares más que a la fe, formaron parte de las tensiones que la propia Contra Reforma había creado, enfrentando a religiosos y pueblo y no derivaban de un debate estético sino político y teológico de larga data. La misma fiesta de la Inmaculada Concepción ya había enfrentado a dominicos y franciscanos. La irreverencia y ridículo eran críticas presentes en los siglos XVI, XVII y XVIII y no son un termómetro tan claro de la transformación de la religiosidad porteña a finales del siglo XVIII desde los parámetros ilustrados.

Las reformas tenían rasgos en común con los proyectos ilustrados en la toma de decisión sobre algunos aspectos como la religión, pero no podemos afirmar que la intención de la monarquía española fuera de corte ilustrado o se pensara desde esos parámetros. Es el caso de las figuras móviles utilizadas en las procesiones, como las tarascas y gigantes que se han analizado. Desde sus inicios se intentaba justificar su presencia interpretándolas como alegorías y mecanismos de llegada a un pueblo considerado “sencillo”. No fue raro considerarlos entretenimiento de pueblo o de niños o “mamarrachos” que distraían a la gente

693 Bergier (Nicolas Sylvestre), *Diccionario de teología: A-Cur (1845. XLIII, 597, [6] p.)* (Imprenta de Primitivo Fuentes, 1845), 286.

694 Jaime Peire, *El Taller de de[sic] Los Espejos: Iglesia e Imaginario, 1767-1815* (Editorial Claridad, 2000), 182.

de la devoción. Pero lo que a fines del XVIII y comienzo del XIX horrorizaba era su utilización en festejos públicos no religiosos y la creación de desorden. Ese fue también el caso del Carnaval y las sucesivas reglamentaciones que sufrió en Buenos Aires. El jesuita Juan de Mariana, en su Tratado contra los juegos públicos, se quejaba justamente de la vergüenza y “torpeza” de estas celebraciones. Celebración que se “se lleva por las calles y por los templos con tal sonada y con tales meneos cual ninguna persona honesta sufriera en el burdel. Por ventura, es esto ser cristianos?”⁶⁹⁵. La teatralidad de la fiesta, lo “farandulero”, el aparato ilusorio del espectáculo, son elementos constantes de las críticas. Los niños con alas de cartón, los santos de madera de las cofradías, los estandartes y figuras vestidas, los fuegos artificiales o los bailes indecentes, hacían preguntarse si se estaba frente a una fiesta religiosa. Lo que es sospechado es la fiesta pública y el orden público. En 1755, un extranjero que presenciaba la fiesta del Corpus en Barcelona, escribía frente al paseo de los gigantes y la “alegría del populacho” que “hay en ellas tantas locuras y cosas ridículas que cuesta trabajo no reventar de risa”⁶⁹⁶. Otro viajero anónimo hacia 1760 declaraba también que:

las procesiones son extravagantes. Llevan figuras de gigantes y monstruos que prueban que la caballería y lo maravilloso son la base de todos los milagros de los santos cristianos (...) todas estas señales de superstición no se ven ya en el resto de Europa sino con indiferencia y desprecio⁶⁹⁷.

Para este viajero, la fiesta ridícula del cristiano español tenía el efecto de caldear la imaginación y “llenar la nación de fanatismo”. Es lo “español” de la fiesta lo que es condenado como expresión ilusoria y fanática. La “extravagancia” del ritual católico en España era un elemento que acompañaba su realización desde los comienzos, lo que se exagera a finales del XVIII es la obsesión por el control del orden público. Lo estético no establecía una relación mecánica con lo discursivo ni se transformaba a la par. Son los extranjeros los que consideran “extravagantes” o “ridículas” las fiestas pero no los españoles o los americanos. Lo ilustrado se superpone con la crítica protestante sobre la expresión de una religiosidad católica en proceso de transformación.

Lo que las críticas ilustradas remarcaban era una valoración elitista de la religiosidad que contraponía lo popular con la supuesta racionalidad de la élite cuya religiosidad se expresa de forma opuesta (o supuestamente lo hacía). Al interior del propio mundo español, críticos como Campomanes expresaban hacia 1750, su repudio a la fiesta y las desviaciones “del torpe vulgo” y las “procesiones irrespetuosas” con sus elementos profanos⁶⁹⁸. Para otros contemporáneos a Campomanes, las fiestas eran nacidas “efecto de la ignorancia, la irreverencia y el desacato”. En 1717, en Granada, durante la fiesta del Corpus, un juez pedía que se extinguieran los abusos y el ridículo. Las fiestas y el arte de finales del XVIII se transforman así en un espacio de pugna donde el poder político se convierte en espectáculo público y la imagen pertenece al mundo de lo bajo, lo popular. La imagen y la palabra se escinden como marcas indudables de lo culto y lo popular. Para Peire este tipo de sensibilidad moderna era claramente visible entre la sociedad porteña y se refleja en la actitud de los dominicos ante la solicitud de un nuevo retablo para su Iglesia por ser “feísimo o por mejor decir ridículo retablo mayor”. Pero si los retablos, al interior de la Iglesia, se transformaban en estilo pero no en eficacia o devoción, las fiestas y las procesiones, las imágenes que se

695 Juan de Mariana, *Obras del padre Juan de Mariana* (M. Rivadeneyra, 1854), 542.

696 William A. Christian, Palma Martínez-Burgos García, y Alfredo Rodríguez González, *La Fiesta en el mundo hispánico* (Univ de Castilla La Mancha, 2004), 164.

697 Christian, García, y González, 167.

698 Christian, García, y González, 170.

guardaban celosamente entre las cofradías o los privados, seguían funcionando y remitiéndose a una sensibilidad que no había pasado de moda, incluso entre los miembros de la élite. La fiesta fue, junto a las imágenes y figuras, el vehículo de un imaginario colectivo en el que lo sagrado y lo profano siempre estaban en tensión y articulación. Porque la visualización de uno y de otro se superponía bajo los mismos elementos escenográficos y recursos teatrales. Tensión y complementariedad que imponía una lógica propia en donde los elementos se articulaban en forma dinámica. Una sensibilidad basada en un sistema litúrgico que desplegaba una serie de ceremonias civiles y religiosas coherentes con el espacio imaginario-jerárquico de la sociedad colonial.

El antiguo peligro de la imagen idolátrica da paso al discurso del desorden, el decoro y la ignorancia. Los movimientos independentistas hicieron un uso crítico de la imagen colonial en el que se mezclaran tanto el discurso de la corona española como el de las miradas ilustradas. En Buenos Aires, como hemos visto, las críticas a las expresiones devocionales comienzan a ser identificadas con ese carácter “mal arreglado” del cristiano español, que tantas sátiras había poblado en los pasquines holandeses, ingleses y alemanes construyendo no solo la imagen del español avaro, violento y pretencioso sino también la leyenda negra americana. Contra las imágenes se articularon el discurso anti-español, elementos de corte ilustrado y valoraciones que el siglo XVIII había esgrimido como gesto de control y ataque hacia las imágenes. La primera etapa colonial en América se había caracterizado por la extirpación de la idolatría y la imposición de nuevas imágenes frente a los ídolos indígenas. El absolutismo atacó esas imágenes ofrecidas tanto al indígena como a la propia sociedad virreinal, reforzando la imagen del monarca por sobre las demás. Los procesos independentistas fundieron el discurso absolutista del control y ridiculización de la imagen junto con el ataque al antiguo simulacro español. En el discurso ilustrado de la Revolución Francesa, aunque uno de los principales objetivos era sustituir las imágenes de la religión por las de la razón, el enfoque principal de los revolucionarios tenía la clásica y directa intención de derrocar y eliminar las imágenes y los símbolos del Antiguo Régimen. Lo que sustenta la afirmación de que las antiguas fórmulas y motivos de ataque hacia las imágenes seguían operando en un contexto diferente. Mas tarde, la llegada del espíritu del romanticismo a mediados del siglo XIX, recuperó un peculiar entusiasmo por las imágenes, las devociones populares y la religión.

IV TERCERA PARTE: EL APARATO REGIO EN BUENOS AIRES.

La mayoría de las monarquías, desde su origen mismo, se han caracterizado por el interés manifiesto en el uso de las imágenes como elementos clave de propaganda política. Si se analiza el caso de la monarquía hispánica, se observa cómo los principales monarcas supieron rodearse de los más afamados artistas de la época para ser retratados y mostrar así una imagen de poder y cohesión. Sus creaciones circularon por todos los rincones del imperio construyendo una genealogía visual de las sucesivas generaciones y casas reales. Analizando algunos pormenores de estas imágenes –como los momentos en los que se optaba por ciertas iconografías, las fechas en las que se multiplicaban las copias, la calidad fluctuante de las mismas, las reacciones dispares de quienes las observaban, los festejos que se realizaban en torno a ellas – se advierte la dimensión de un fenómeno que va más allá de la consideración habitual que de él se suele tener. El enfoque de la iconografía política⁶⁹⁹ pone de manifiesto que el estudio de temáticas como el derecho a la imagen y el retrato de sustitución incluyen necesariamente reflexiones antropológicas y jurídicas y que, las relaciones de las imágenes con las realidades políticas no depende del escenario político sino más bien de las formas institucionales y de las configuraciones históricas⁷⁰⁰. Si los mecanismos políticos que están en juego en ciertas imágenes pueden provocar efectos similares en contextos políticos diferentes, el caso de las imágenes del monarca en las colonias americanas debe ser observado teniendo en cuenta que el arquetipo del estado moderno ha acompañado diferentes sistemas políticos y que los mecanismos visuales pueden funcionar de manera similar. En lugar de condicionar la dimensión de lo visual a la idea simplificadora de manifestaciones simbólicas, el concepto de *Pathosformeln* permite referirse al estudio de casos tan diversos como los mencionados, entendiendo que si las invariantes morfológicas activadas por contextos sociales y políticos variados, producen en diferentes contextos efectos similares, entonces morfología e historia son inseparables. Esto no reduce lo visual a una simple gramática de la propaganda sino que abre una puerta de entrada al análisis de las condiciones de aparición y de desaparición de las formas visuales de lo político⁷⁰¹. El gasto en presentaciones estéticas públicas es entendido así como una puesta en escena controlada y, por lo tanto, una actividad mediática que de una manera cada vez más específica se dirige a distintos destinatarios. No se propone comprender las imágenes como documentos auténticos e inequívocos de los hechos políticos sino que se los considera como planteos y estrategias que conllevan intereses, cuyos resultados están acuñados o son quebrantados por la voluntad de un comitente, por las expectativas de un público a ser convencido y también, por la postura personal de un artista u otro productor⁷⁰².

En la primera parte de este estudio se planteó la existencia de un sistema mixto de figuración del poder, donde la geografía del imperio y las imágenes del monarca funcionaron como los dos motores principales de promoción de la corona española en sus territorios. Jeroglíficos, emblemas, retratos, sellos o monedas fueron utilizados como vehículos para difundir la imagen del monarca en tanto actos de imagen sustitutivos. La existencia de los territorios americanos hizo necesario trasladar el aparato regio a las colonias y esto supuso la implantación de un modelo que presentó variaciones locales. Estos matices fueron más que

699 Propuesto por los investigadores Horst Bredekamp, Uwe Fleckner, Martin Warncke y Christian Joschke dentro del proyecto *Politische Ikonographie* en el llamado núcleo de Hamburgo. Véase Uwe Fleckner et al. (eds., *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 vol., Múnich, 2011).

700 Christian Joschke, «À quoi sert l'iconographie politique?», *Perspective* 1 (2012): 187-92.

701 Joschke, 190.

702 Martin Warncke et al., *Politische Ikonographie. Ein Handbuch* (C-H-Beck, 2014).

meras diferencias de protocolo y marcaron derroteros propios dentro de los procesos de independencia americanos. El caso de Buenos Aires que se analiza es un ejemplo de esta situación. La ausencia física de los monarcas en América hizo necesario mantener un delicado equilibrio entre la presencia de sus cuerpos sustitutos y los debates políticos que aconsejaban al Príncipe la prudencia en relación a su visibilidad. El equilibrio entre la presencia pública y la distancia de sus súbditos fue el eje de los debates políticos y diplomáticos. La distancia y la ausencia física del rey fueron contrarrestadas con la presencia de su imagen en la vida pública de las colonias. Pinturas, jeroglíficos, esculturas, retratos, escudos hicieron posible la exaltación de la figura real. Tanto los Austrias, como los Borbones después, construyeron una visualidad basada en la mitología como exaltación de las virtudes del monarca. La concepción dinástica empleada por la nueva casa real para la legitimación del poder sufrió ciertas variaciones en los sistemas estilísticos y narrativos, dando lugar a nuevas formas del control absolutista de los territorios conquistados, que se habían convertido en colonias⁷⁰³. A lo largo del siglo XVIII, los Borbones desplegaron una intensa acción de promoción de la imagen del Rey en toda América, siendo la fórmula de la fiesta, la procesión y la liturgia sus vehículos de difusión principales. Pero ya desde el siglo XVI, las celebraciones eran un elemento central de las cortes en España. Si bien puede asumirse que en las colonias americanas no existía el peligro de secesión o de amenazas exteriores como sucedía en Europa, el escenario americano ofrece una interpretación opuesta a la de esta aparente protección ofrecida por la distancia geográfica y la estructura social. En ese sentido, no es en vano recordar que los procesos de independencia americanos construyeron una nueva imagen referida al poder en la que la figura del Rey fue objeto de amor, destrucción y, finalmente, olvido. La vacante regia de 1808 dio comienzo a un proceso de transformación en relación a su figura y su relación con el poder del Estado, en el que la imagen de Fernando VII fue objeto de todo tipo de pasiones encontradas. El rey se convirtió en la encarnación y, a su vez, en la disolución, de la nación Española⁷⁰⁴. Esto pone de manifiesto que la imagen de los monarcas y sus medios portadores distan de ser solamente meros registros, representaciones o símbolos sino verdaderos actos de imagen. Los cuerpos del rey y su presencia cargada de matices y variaciones territoriales, pueden ofrecer un nuevo ángulo de análisis para comprender el proceso de independencia desencadenado por la figura de Fernando VII. Esto, además, pone en evidencia que la imagen del rey ha sido –y sigue siendo– un objeto de estudio central por las singularidades que entraña su propia naturaleza y por el desafío que nos impone al implicar conceptos tan complejos como la presencia y la semejanza. La importancia de la obra de Kantorowicz⁷⁰⁵ radica en su capacidad para dibujar un escenario de actuación completamente nuevo y revolucionario en el campo de la historia política y jurídica. A pesar de ceñirse, en principio, a una disciplina y tratarse de un campo de estudio limitado (la monarquía inglesa de época medieval, con algunas alusiones a otras monarquías), el ámbito de influencia de su estudio, pronto desbordó sus propósitos iniciales abriendo perspectivas hasta la fecha muy poco trabajadas desde la perspectiva de la imagen⁷⁰⁶. Para pensar el caso específico de la imagen

703 Víctor Mínguez, *Los Reyes Distantes: Imágenes Del Poder en el México Virreinal* (Universitat Jaume I, 1995), 96.

704 Sobre este tema en particular se recomienda la lectura del trabajo de Marco Antonio Landavazo Arias, *La máscara de Fernando VII: discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis: nueva España, 1808-1822* (Zamora: El Colegio de Michoacán A.C., 2001).

705 Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval* (Ediciones AKAL, 2012).

706 En la estela de esta corriente revisionista, aunque desde otros planteamientos metodológicos, Louis Marin publicó en 1975 su obra *Le portrait du roi*, aportando también una mirada nueva a un tema largamente estudiado. Desde un recorrido afín a la filosofía (con deudas de la, por aquél entonces bulluciosa, semiología), aborda un estudio verdaderamente original de la imagen del rey en el que introduce un elemento nuevo: el concepto de

del rey dentro de la monarquía española, es necesario señalar que las obras fundacionales de Bloch⁷⁰⁷ y Kantorowicz se focalizaban en el estudio de Francia e Inglaterra. Como señala Rucquoi, de allí en adelante, los estudios referidos a las formas y representaciones del poder en Francia e Inglaterra se convirtieron en las únicas formas posibles y concebibles del poder en la Edad Media⁷⁰⁸. La monarquía en la península ibérica presenta algunos elementos que la diferencian de las de Europa del norte y esas particularidades han sido interrogadas en España por investigadores que han ofrecido una mirada renovadora. Dentro de un panorama verdaderamente amplio, son sin duda ineludibles los trabajos de Víctor Mínguez Cornelles⁷⁰⁹ o Fernando Rodríguez de la Flor⁷¹⁰. A su vez, es imposible no mencionar los aportes de Victor Stoichita referidos al análisis de la imagen sacralizada del retrato regio en España en el período barroco⁷¹¹. Estos enfoques, desde diversas perspectivas, han permitido comenzar a delinear la compleja cultura visual colonial y el ejercicio del poder monárquico expandiendo el análisis hacia las imágenes en el centro de las expresiones festivas.

Por otro lado, así como se ha planteado en la segunda parte de este estudio que las expresiones festivas coloniales presentaron variantes en cada punto del imperio español, el aparato regio también fue un espacio de divergencias. Con ese objetivo, se parte del análisis de ciertos aspectos de la tradición jurídica medieval que permiten comprender las particularidades de la imagen del rey en relación con la existencia de dos naturalezas asociadas a su cuerpo. Partiendo de las bases teóricas que sustentan la idea de esta naturaleza dual del cuerpo del soberano, esta cuarta parte propone comprender ese cuerpo, natural y político, desde la definición de medio portador propuesta por Hans Belting y el concepto de acto de imagen sustitutivo propuesto por Horst Bredekamp. Estos conceptos permiten comprender de qué modo este sistema mixto de poder de la monarquía hispánica, fue implantando y actuó en la ciudad de Buenos Aires y cuáles fueron sus variantes en relación con sus pares americanas. Esas diferencias y matices tuvieron un impacto directo en el proceso de independencia a partir de la vacante regia de 1808. La emblemática, la teoría política y los debates en torno al rey y al Estado son analizados desde la perspectiva de la iconografía política a partir de la difusión y empleo de fórmulas visuales precisas que no fueron descartadas durante el proceso de independencia sino que, por el contrario, encontraron una nueva vida a lo largo del siglo XIX en la construcción del estado nacional.

“presencia”. Marin no duda al atribuir a los retratos reales una connotación de “presencia real”, la cual justificaría los singulares usos “humanizados” a los que eran sometidas estas imágenes. Si bien su obra no encontró la repercusión que probablemente mereciera, sus ideas impregnan en buena medida las trayectorias de autores como Jean-Luc Nancy o Georges Didi-Huberman.

707 Marc Léopold Benjamin Bloch, *Los reyes taumaturgos: estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra* (Fondo de Cultura Económica, 2006).

708 Adeline Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España», *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* XIII, n.º 51 (1992): 57.

709 Mínguez Cornelles, en el marco del grupo de investigación IHA - *Iconografía e Historia del Arte* (Universidad Jaime I de Castellón) viene realizando numerosas investigaciones de la imagen monárquica entre las que podemos destacar *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (1995); también dentro del equipo de IHA pueden destacarse las aportaciones de Inmaculada Moya, tales como *La mirada del virrey. Iconografía del poder en la Nueva España* (2003) para el caso Americano.

710 Rodríguez de la Flor, por su parte, es quizá uno de los autores contemporáneos más originales e inspiradores, en el ámbito de habla hispana, y de entre sus obras podemos destacar *Imago: la cultura visual y figurativa del Barroco* (2009) donde trabaja determinados aspectos de la imagen real mediante una metodología arqueológica –de raigambre foucaultiana– en la que el pasado y el presente se entrelazan de manera extraordinaria y sumamente inspiradora.

711 Victor I. Stoichita, *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español* (Madrid: Alianza, 1996).

CAPITULO I: LA TEORÍA DE LOS DOS CUERPOS DEL REY.

En su estudio, Kantorowicz señala tres naturalezas ligadas a la dualidad corporal del monarca y que forman parte de la base y sustento de la teoría medieval sobre sus dos cuerpos. La naturaleza cristocéntrica, la politicéntrica y la iuscéntrica. La primera se basa en la recuperación de una serie de tratados anónimos del siglo XI en los que se desarrollan ideas sobre el concepto de persona *geminada*. Si bien el concepto aludía tanto a los reyes como a los obispos, lo que resulta interesante es la combinación de poderes espirituales y seculares en una misma persona. El rey se presentaba como una persona mixta, reconocida a partir del acto de la unción, deviniendo así una *gemma persona*, divina y humana al igual que el propio Cristo. Como vemos, este concepto deriva del lenguaje cristológico⁷¹². En la Península Ibérica, la conversión de los visigodos al cristianismo durante el reinado de Recaredo I (586-601), implicó no solamente el comienzo de un nuevo tipo de religiosidad sino también una nueva concepción de lo político. La primera unción de la que se tiene registro entre los reyes visigodos data del siglo VII⁷¹³. La unción no era “como la sacerdotal, sino Real al modo de los Reyes de Israel, que fueron los primeros entre los reyes Christianos de España: y se ungían en la Corte por mano del Arzobispo de Toledo, que les hacía entonces la exhortación del camino real para reynar”⁷¹⁴. En el capítulo 75 del IV Concilio de Toledo, se llama a los reyes “Cristos del Señor”⁷¹⁵. A diferencia de los reyes del Antiguo Testamento, los Reyes del Nuevo Testamento no anunciaban a Cristo sino que se convertían en sus imitadores. Los reyes lo personificaban siendo sus vicarios en la tierra. Un siglo después el rito llegó a la corte francesa con la unción de Pipino el Breve. Para Rucquoi, la Península Ibérica se caracteriza por tres elementos particulares: el concepto abstracto de *Imperium*, heredado de Roma; la figura de la conquista y las cruzadas; y la adopción de la sabiduría como atributo divino de los dioses otorgado a los reyes españoles. Estos tres elementos pueden haber hecho disminuir el

712 No es nuestra intención abordar aquí el debate referido al cuerpo en la cultura occidental, pero sin duda el cuerpo encarnado de Dios y toda la corporeidad referida a ese modelo nos remite al problema del *Corpus Christi* y su compleja dualidad. La propia teoría de la transubstanciación motivó extensos debates que en la Edad Media tendieron a exagerar la pretensión de una “presencia real” del cuerpo de Cristo en el sacramento. El tema del cuerpo de Jesús va más allá de un debate religioso; atraviesa toda la historia de occidente en lo que se refiere no solamente al cuerpo sino fundamentalmente a la imagen. Los propios padres de la Iglesia se referían a la propia institución como cuerpo de Cristo de un modo que se aproximaba a la idea dual del cuerpo de Jesús como cuerpo natural y como cuerpo encarnado en el sacramento. Un cuerpo de una doble y contradictoria dualidad, pues es tanto un cuerpo de naturaleza humana como de naturaleza divina. Es por eso que, como plantea Belting, la historia europea de las imágenes centrada en la figura de Jesús y María, es también una historia de los conceptos del cuerpo y sus imágenes. Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011), 49.

713 La influencia visigoda dejará huellas en el camino transitado por los reyes hispanos hasta la construcción de un imperio de dimensiones impensadas con la conquista de América. Sobre el debate acerca del acto de unción entre los reyes visigodos, véase Isidro Gonzalo Bango Torviso, «Hunctus Rex. El imaginario de la unción de los reyes en la España de los siglos VI al XI», *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, n.º 37 (2011): 749-66.

714 Enrique Flórez, *España sagrada, teatro geographico-historico de la Iglesia de España: origen, divisiones y limites de todas sus provincias, antigüedad, traslaciones y estado antiguo y presente de sus sillas en todos los dominios de España y Portugal, con varias dissertaciones criticas para ilustrar la Historia Ecclesiastica de España. De la santa iglesia de Toledo en quanto metropolitana, de sus concilios y honores sobre las demas iglesias de estos Reynos, juntamente con los santos de la Diecesi y provincia antigua de Toledo; añadense algunos apendices de documentos hasta hoy no publicados, ilustrando el Chronicon del Biclarense, con los de San Isidoro y respondienddo en el prologo a un moderno estrangero sobre la venida de Santiago* (por Antonio Marín, 1751).

715 Francisco Antonio González, *Coleccion de cánones de la iglesia española* (Alonso, 1850), 57.

protagonismo de la teatralización que acompañaba los ritos de unción de los monarcas en otras cortes como la Francesa⁷¹⁶. El proceso de conversión de una sociedad imperial al cristianismo fue acompañado por el reforzamiento del carácter teocrático de los reyes. La adaptación de los principios del derecho romano suponía que lo que el emperador era para su imperio, lo era cada rey para su reino. En los estudios sobre las cortes francesa e inglesa, es común encontrar referencias a relatos mágicos y milagrosos donde los reyes –producto de la unción– curan a los enfermos. Pero esta virtud aparentemente propia de los monarcas de Europa del norte, ya era objeto de cuestionamiento en el siglo XVII, ya que así lo testimonian las palabras de Juan de Solórzano Pereira en el *De Indiarum iure* (1629):

(...) los dichos reyes católicos de España, gozan de poder, concedido por Dios, para expulsar demonios de los cuerpos de los posesos (...) Así no tienen que envidiar a los reyes de Francia e Inglaterra, que, según estos mismos autores, así como Virgilio Polidoro y otros muchos que ellos afirman refieren y Alán Coop, suelen curar las peperas (comunmente lamparones) y bendicen los anillos que alejan la epilepsia (...) Dice este autor que los reyes de Aragón devolvieron la salud a menudo a los aquejados con la entedicha enfermedad de las paperas. Y se les ha concedido así mismo ese otro privilegio de la unción con el óleo sagrado, del que se glorían en demasía los antedichos reyes de Francia e Inglaterra⁷¹⁷.

Los reyes españoles también eran reyes taumaturgos⁷¹⁸. La unción era sin duda un gesto cuyo nacimiento se había producido en la Península Ibérica con los visigodos. Incluso en una fecha tardía como 1811, las Cortes de Cádiz señalaban que España era el reino que “ha sido el primero de la cristiandad que ha denotado por medio de la unción o consagración de sus reyes, la eminente dignidad que constituye a sus personas en sagradas e inviolables”⁷¹⁹. La unción era un gesto que transformaba a los reyes de hombres mortales a vicarios de Dios. Sus acciones estaban necesariamente atravesadas por la autoridad moral, que los obligaba a hacer cumplir el mandato divino. La unción no sólo legitimaba a los monarcas sino que les otorgaba un carácter casi milagroso. El caso español es especial, ya que el rey hispano se convirtió en la cabeza de una monarquía católica y fusionó en su cuerpo natural el dominio de un imperio bajo la guía de Dios. Como señala Kantorowicz, tanto en el lenguaje medieval como en el de los juristas Tudor, se presenta una ficción similar: la de un súper-cuerpo real unido en forma misteriosa con el cuerpo natural del rey; si bien existe una diferencia entre el cuerpo geminado de la teoría medieval y el cuerpo doble de los juristas ingleses. La unción aportaba al rey un cuerpo de gracia por el cual se convertía en otro hombre. Naturaleza y gracia se

716 Se ha debatido bastante sobre este punto. Para Rucquoi, antes que hablar de un proceso de secularización del poder en las cortes Castellanas y Aragonesas, propone focalizar el análisis en la herencia del *Imperium*. Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España», 63.

717 Juan de Solórzano Pereira, *De Indiarum iure* (Editorial CSIC - CSIC Press, 2000).

718 Sobre la discusión acerca de la unción en la Península Ibérica en los reinos del Castilla, la postura de Adeline Rucquoi (“De los reyes que no son taumaturgos”) y otros investigadores apunta no tanto a un proceso de secularización de estos reinos sino a una menor teatralización o puesta en escena de la liturgia de la unción. La teoría del fuero es bastante clara en los documentos relativos a Alfonso X. Sobre este debate, véase: Francisco Javier Fernández Conde, *La religiosidad medieval en España* (Universidad de Oviedo, 2005). Por otra parte, autores como José Manuel Nieto Soria, abundan en la hipótesis de que la realeza castellana medieval era tan consciente de su carácter sagrado, que no precisaba expresarlo a través de elaboradas ceremonias. José Manuel Nieto Soria, «Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla de siglo XIII», *En la España medieval*, n.º 9 (1986): 709-30.

719 España Cortes de Cádiz, *Diario de las discusiones y actas de las Cortes* (Madrid: en la Imprenta Real, 1811), 168.

unían en el monarca como ser geminado. La teoría de la persona mixta estaba directamente asociada a las capacidades temporales y espirituales antes que a la idea de los dos cuerpos del rey. El cuerpo natural y político se desarrollará junto con el avance de otras formas de concepción del Estado.

El cuerpo del rey supone así la existencia de un dualismo corporal, al igual que en el culto a los muertos, donde el cuerpo de un sujeto de alto rango podía ser distinguido. Este segundo cuerpo artificial era posible de traspasar a muñecos para sobrepasar el complejo intervalo entra la muerte del monarca y la coronación del siguiente. Estos dobles del rey, que podían portar incluso la máscara mortuoria de cera, eran una *persona ficta* que encarnaba al rey. Una ficción corporal donde la figura del muñeco imitaba a un cuerpo y la dignidad del rango buscaba un cuerpo⁷²⁰. Esta ficción corporal permitía que el cuerpo del rey muerto cediera su manifestación a un cuerpo sustituto. Estas *effigies* o cuerpos virtuales se almacenaban después sin cuidado en baúles al finalizar la ceremonia. El propio concepto de *effigie* plantea incluso el problema de la capacidad de representatividad de la imagen del cuerpo. El uso humanista del concepto de *effigies* para referirse tanto al propio cuerpo como al retrato del cuerpo indica, a través de esta ambivalencia, la polémica en torno a la imagen del cuerpo y la imagen de la persona. La duración orgánica de los cuerpos podía vencer al tiempo en la transposición a imágenes sustitutivas. Ceroplastias o fotografías, por ejemplo, operaban a partir de la relación entre la imagen y la huella para dar nacimiento a un acto de sustitución de la imagen por el cuerpo mortal. En un texto de 1902, Warburg se refiere al arte viviente del retrato y el modo en que la burguesía florentina iba haciendo efectivo el poder y voluntad del sujeto comitente al surgir el *uomo singolare* que buscaba conjurar la finitud humana a través de la transfiguración de sus rasgos en la imagen. Tanto el retrato del siglo XV como los *boti*, hicieron posible el proceso de individuación de los rostros. Esto muestra, como plantea Michaud, que “el retrato no debe ser solamente definido a partir de su capacidad mimética (su conformidad con el personaje que representa) sino en los valores dramáticos de la comparecencia in *effigie*. El retrato de cera hiperrealista y sobreindividuo lleva la huella profunda de los mitos de salvaguardia que acompañan en su curva a la historia de la representación de los cuerpos en una imagen”⁷²¹. En otro texto de 1907, *La última voluntad de Francesco Sassetti*, el florentino en el fresco de Ghirlandaio en Santa Trinita, deja el mundo para reencarnarse en una imagen. Animación, reencarnación, vida y movimiento se presentan así como una de los principales elementos que atraviesan la historia de la imagen, el cuerpo y la muerte como actos que definen diferentes medidas de lo humano y sus fronteras. La semejanza, tal cual la entiende Belting, no se basa en una idea de realismo (*likeness*) sino que es una manifestación de lo visual. Es la base de la *Bildmagie*, la magia visual que produce una identificación entre imagen y prototipo. Estos conceptos hacen referencia a la praxis de la imagen, a la capacidad de agencia que emana de su propia condición como acto creador y productor de sentido. La imagen ha demostrado su poder para adquirir un ser, para albergar y encarnar en nombre de un cuerpo aquella presencia ahora ausente. En el caso de las imágenes del rey, al igual que las *effigies* romanas, que aparecen de modo independiente del cuerpo y dan nacimiento al doble, son cuerpos prestados. La sustitución da lugar a la transformación y la duplicación del cuerpo. La animación de la imagen fue producto de su activación vital en el proceso ritual, el uso de la escenificación, el movimiento, el sonido o la escritura. Los dos cuerpos del rey pueden ser entendidos como un acto de imagen sustitutivo donde se produce un intercambio de cuerpos por imágenes. A lo largo de la Baja Edad Media, se elaboró un nuevo modelo de persona mixta derivado del derecho. El Rey ya no se comprende como un Dios devenido tal por la gracia, sino que el Rey se presenta como *ius*, ley viviente y guardián

720 Belting, *Antropología de la imagen*, 122.

721 Philippe Alain Michaud, *Aby Warburg y la imagen en movimiento* (Buenos Aires: Libros UNA, 2017), 102.

de la ley de Dios⁷²². Kantorowicz encuentra condensada esta idea en el *Liber Augustalis*, la colección de constituciones sicilianas publicadas por Federico II. Bajo este supuesto, el Rey se convierte en Padre, Hijo y Señor de la justicia. Una idea cuyo germen puede rastrearse desde la Antigüedad, en la filosofía griega y en el derecho romano. A partir del siglo XIII, en Europa se comienzan a codificar los derechos propios interpretados y completados con el Derecho Común. Este movimiento comienza con el *Liber Augustalis* y se extiende por los territorios cristianos occidentales. En la Península Ibérica es Jaime I quien da comienzo a una importante obra jurídica con los Fueros de Valencia⁷²³ y los Usatges para Cataluña⁷²⁴. En Castilla, los primeros signos de apertura y recepción de esta nueva cultura jurídica se dieron entre los siglos XI y XII por la influencia extranjera que ingresaba a través de su contacto con el exterior (fundamentalmente por intermedio del Camino de Santiago). Esta nueva cultura jurídica se expresó con mayor vehemencia en las cortes de Alfonso VIII y Fernando III, hasta alcanzar su máxima expresión en las cortes de Alfonso X⁷²⁵. En las Siete Partidas, Alfonso X señala que “Vicarios de Dios son los Reyes, cada uno en su Reyno, puestos sobre las gentes para mantenerlas en justicia e en verdad, quanto en lo temporal, bien assi como el emperador en su imperio”⁷²⁶. Se observa cómo la naturaleza del poder monárquico en la Península Ibérica deriva del derecho romano revisado a mediados del siglo VII. La Iglesia encontraba necesario el control de los reyes y la influencia visigoda remarcaba la figura de un rey destinado a velar por la fe de sus vasallos de un modo casi mesiánico⁷²⁷.

Esta imagen mesiánica del monarca resonará siglos más tarde, en una monarquía que tenía el mandato de defender la fe católica. A través de los gestos litúrgicos, la dinastía de los Austrias había logrado la más perfecta unión entre Dios y la Corona. El gesto de Felipe IV bajo la lluvia, en el *Corpus Christi*, acompañando el cuerpo de Jesús, o el rito eucarístico como dogma insignia junto al dogma de la Inmaculada Concepción de María, se transformaron en símbolos innegables de la comunión entre Dios y el Rey, entre la Corona y la religión. Como ha señalado Víctor Mínguez, Felipe IV cumplió este acto aparentemente casual, asimilado al ceremonial cortesano, en 1621 y en 1635, convirtiendo la humillación ante el viático en signo de identidad de los Austrias. La leyenda que fundaba y glorificaba la casa dinástica, señalaba

722 Para el caso de la Península Ibérica, podemos encontrar la imagen del rey como justicia en las monedas visigodas. Normalmente, presentan de un lado el nombre del monarca en latín y del otro se acompañaba con las palabras *iustus* o *pius*. Un estudio clásico sobre las monedas visigodas es el de George Carpenter Miles, *The Coinage of the Visigoths of Spain, Leovigild to Achila II*. (American Numismatic Society, 1952). Las monedas visigodas aportan también algunos elementos referidos a los símbolos de poder del monarca. Como señala María del Rosario Valverde Castro, en ellas se puede encontrar un paralelismo entre los atributos de la realeza visigoda (coraza o diadema, fíbula, cetro cruciforme, coraza y yelmo) con la de los emperadores bizantinos. Véase: María del Rosario VALVERDE Castro, «Simbología del poder en la monarquía visigoda», *Studia Historica: Historia Antigua* 9, n.º 0 (1991).

723 Manuel Dualde Serrano, ed., *Fori Antiqui Valentiae. Edición crítica* (Madrid-Valencia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950).

724 Un estudio sobre la construcción del poder en la Castilla explorando la conexión entre la tradición jurídica visigoda y el pensamiento de Alfonso X, Cf. Óscar Mazín Gómez y Ariel Guance, eds., «El derecho del rey: el sentido de la realeza y el poder de la monarquía castellana medieval», en *México en el Mundo Hispánico*, vol. II (México: El Colegio de Michoacán A.C., 2000).

725 Alfonso X no estaba desconectado de la figura de Federico II ya que su hermano Felipe había participado de la Corte Imperial y su padre Fernando III había intercambiado cartas con él. Sobre esta nueva cultura jurídica en la Península Ibérica, y en especial en la obra de Alfonso X, véase el trabajo de Antonio Pérez Martín, «La obra legislativa alfonsina y puesto que en ella ocupan las Siete Partidas», *Glossae. Revista del Derecho Europeo* 3 (1992): 9-63. Sobre otros aspectos de las reformas y vida de Alfonso X puede consultarse la compilación de Miguel Rodríguez Llopis, *Alfonso X* (Editora Regional de Murcia, 1997).

726 *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso El Sabio* (Madrid: Imprenta Real, 1807). Partida II, tít. I, ley V.

727 Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España», 65.

que el conde de Habsburgo, en el año 1340, había sido el primero en arrodillarse ante el viático al cederle el caballo a un sacerdote que llevaba a un enfermo. De esta forma su devoción fue premiada con un imperio para él y su descendencia⁷²⁸. Años más tarde, el singular Carlos II, regresando de una cacería, encontró también a un sacerdote llevando el viático y rápidamente le ofreció su carroza. Episodio que se recogió en la calcografía del grabador holandés Romeyn Hooghe y en una relación impresa en Sevilla⁷²⁹. La *pietas eucharistica* de los Austrias se convirtió en todo un símbolo de esa dinastía e incluso en una imagen reiterada en infinidad de obras pictóricas y grabados. La relación de los monarcas españoles con la defensa de la cristiandad es un elemento de análisis clave. La Península Ibérica estaba marcada por la herencia de Constantinopla y Bizancio referida a la idea del *Imperium*, a lo que cabría sumar los poderes plenos otorgados por el Patronato Real en América. En la *Historia General y Natural de las Indias* (1535) Gonzalo Fernández de Oviedo señala que al Rey Carlos V “le hizo Dios escogido para la suprema dignidad del mundo e república cristiana (...) para que se conquiste el resto del mundo en lo ponga Dios todo y toda la infidelidad debajo de la bandera de Jesús y obediencia y servicio de tan Cristianísimo monarca...”⁷³⁰. El imperio y la reconquista de los territorios durante la Edad Media fueron la base del poder de los reyes españoles. La República Cristiana se basaba en la política de la virtud, con lo que la religión y la legitimidad de la dinastía reinante se fusionaron desde el reinado de los Reyes Católicos hasta la muerte de Carlos II⁷³¹. En el *Discurso breve de las miserias de la vida y calamidades de la religión católica*, Juan de Palafox y Mendoza declara que “Una patria tenemos y essa es Christo; no ai mas que una Nación y essa es Christiano”⁷³². La patria del cristiano tenía una jurisdicción terrenal propia: la monarquía hispana⁷³³. El siglo XII dotó a los reyes españoles con un atributo divino en tanto lugartenientes de Dios en la tierra⁷³⁴ y, por lo tanto, el rey español devino un rey-santo, por encima del estado laico y el eclesiástico⁷³⁵. El avance de esta nueva cultura jurídica se desarrolló en conjunto con la elaboración de los llamados Espejos de Príncipes. Aunque se ha señalado como su origen el *De Civitate Dei* de San Agustín, es posible identificar los orígenes de este género en los escritos de Jonas de Orleans, hacia el siglo IX⁷³⁶. Entre 1280 y 1285 Edigio Romano redactó el *De regimine principum*, durante los últimos años del reinado de Alfonso X, siendo traducido y adaptado en reiteradas ocasiones. Las propias Partidas son escritos didácticos al servicio de la política y del gobernante. Los espejos de príncipes fueron vehículos privilegiados de la exaltación dinástica, ya que se presentaban como las enseñanzas

728 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 93.

729 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 12 (2000): 100.

730 Citado en David A. Brading, *Orbe indiano: de la monarquía católica a la República criolla, 1492-1867*, trad. Juan José Utrilla (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 15.

731 Esteban de De Gori y Marina Gutiérrez De Angelis, «Siervo de Dios, siervo del Rey. La obediencia política en la monarquía católica», en *Servidumbres voluntarias*, ed. Natalia Lorio y Andrea Torrano, Brujas, Cuadernos de nombres (Argentina, 2010).

732 Julián Viejo Yharrassarry, «Razón de estado católica y monarquía hispánica», *Revista de estudios políticos*, n.º 104 (junio de 1999): 233-44.

733 De Gori y Gutiérrez De Angelis, «Siervo de Dios, siervo del Rey. La obediencia política en la monarquía católica».

734 Adeline Rucquoi, *Rex et sapientia: Estudios sobre la Península Ibérica medieval* (Editorial Universidad de Granada, 2006).

735 Rucquoi, «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España», 70.

736 Emilio Mitre Fernández, «El Siglo Alfonsí: cultura histórica y poder real en la Castilla del siglo VIII», en *Alfonso X*, ed. Miguel Rodríguez Llopis (España: Editora Regional de Murcia, 1997), 94.

que el monarca recibía de sus predecesores en el trono. De ahí que en la propia iconografía, en las exaltaciones y, fundamentalmente, durante las exequias, el motivo del espejo se hiciera presente⁷³⁷. Los espejos de príncipes, en su aspecto literario, eran tratados políticos que debatían las ideas propuestas por Maquiavelo sobre el príncipe y el estado moderno. Los libros de emblemas, por su parte, aportaban otras fuentes fundamentalmente visuales pero también textuales⁷³⁸. Toda la emblemática desplegada para resaltar la figura del Rey en las fiestas tenía como objetivo construir y reforzar los lazos de obediencia hacia un Rey que gobernaba para defender la palabra de Dios. En el Panegírico Real de 1658, González de Rosende define al Monarca hispano con precisión:

“Que blasón lo distingue? El de católico. Y la Iglesia, cómo se llama? Católica, no cristianísima. Catholican Ecclesiarum repite el símbolo de nuestra fe. Con que, habiendo comunicado a este príncipe el atributo mas glorioso de la Iglesia su madre, él, sin competencia, es el primogénito”⁷³⁹.

El rey como *iustitia animata*, comprendía a la justicia como el poder intermediario entre Dios y la Tierra. El 1796, el propio Virrey del Perú, Francisco Gil de Taboada y Lemes, ante las políticas absolutistas de los borbones y los conflictos por la aplicación de medidas ligadas al ejercicio del Patronato Real definía a los Reyes como

los sagrados substitutos del mismo Dios para el temporal gobierno de sus pueblos, y los que ejercitando el poder y la grandeza que reciben de su divina mano, tienen como autores de las leyes civiles y protectores de las eclesiásticas la hermanada obligación de que unas y otras se observen con pureza⁷⁴⁰.

El caso del Patronato Real en América⁷⁴¹ reforzó aún más la figura de un Rey como encarnación de la justicia al tomar el poder de la propia Iglesia en las colonias⁷⁴². Esto nos lleva a la tercera naturaleza del Rey, que encontramos en el postulado de la realeza politicéntrica. El pasaje de la Alta Edad Media a la Baja supuso transformaciones entre la Iglesia y el poder de los reyes. En el nuevo contexto, la Iglesia adoptó el prototipo de la monarquía como modelo. Teólogos, canonistas y, más tarde, juristas, distinguieron entre el *corpus verum* (individual) y el *corpus mysticum* (colectivo o corporativo). Los juristas identificaron el *corpus mysticum* con el *corpus fictum*, la *persona ficta* del derecho romano, y finalmente con cualquier cuerpo o corporación. Es a partir de este planteamiento cuando Kantorowicz rastrea el proceso por el cual el rey se convierte en una “corporación

737 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 100.

738 Véase por ejemplo, Saavedra Fajardo, D, *Idea de un Príncipe Político christiano representada en cien Empresas*, Múnaco, Imprenta de Nicola Enrico, 1640; Solórzano, Juan de. *Emblemata Centum*, regio-política, Madrid, 1653; Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610.

739 Citado en Fernando Negredo del Cerro, «La palabra de Dios al servicio del Rey: La legitimación de la Casa Austria en los sermones del siglo XVII», *Criticón*, n.º 84 (2002): 304.

740 Gil de Taboada y Lemes, Francisco. *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú*, 1796, p. 10.

741 Como señala Ayrolo, el patronato fue ejercido a través de la aplicación de dos herramientas: los recursos de fuerza y los *pase regios*. El recurso de fuerza funcionaba en la apelación a las autoridades del Estado en casos de abuso eclesiástico. Los *pase regio*, *placet* o *exequátur* consistían en un examen de los documentos romanos por parte de la autoridad real. Este procedimiento era utilizado para revisar, antes de ser enviadas, las bulas y otras disposiciones a las Indias por sospecha de ser contrarias al derecho de Patronato Real. AYROLO, Valentina. *Funcionarios de Dios y de la República: clero y política en la experiencia de las autonomías provinciales*, Buenos Aires, Biblos, 2007, p.55.

742 La pretensión de los reyes españoles sobre el patronato universal no era nueva, pero en 1735 se constituye la Junta del Patronato con el fin de negociar un concordato con la Santa Sede. Finalmente en enero de 1753 se firmó un concordato para dar fin a la disputa por el patronato universal y el Papa lo concedió a perpetuidad al rey español. De ahí en adelante el patronato será entendido y asumido como una regalía soberana del Rey.

unipersonal”, un cuerpo político. En la fórmula canónica *Dignitas non moritur* expresada en las decretales *Quoniam abbas* y *Quia Sedes*, se distingue entre el individuo mortal que porta una dignidad y la dignidad inmortal en sí misma. La distinción entre la persona del Rey y la dignidad de su rango fue explícita entre los juristas ingleses. La expresión se puede encontrar tanto en inglés (*The King, as King, never dies*) como en francés (*Le roi ne meurt jamais*)⁷⁴³. Ingleses y franceses tomaron estas ideas directamente de los juristas medievales del siglo XIII. A través de esta fórmula se entiende que la dignidad no muere jamás, el cuerpo mortal sí. Las ideas acerca de la perpetuación de la dignidad real podemos encontrarlas ya en 1215 en el decreto del Papa Alejandro III, *Quoniam abbas*, referido al abad de Winchester muerto y su sucesor, sin especificar un nombre que identificara a una persona sino señalando que *Dignitas nunquam perit*. Este decreto dotará de sustento a la fórmula que a partir del siglo XVI debía pronunciarse a la muerte de los reyes franceses: “El Rey ha muerto, viva el Rey” y será base de la doctrina de la unicidad del antecesor y predecesor en la dignidad. Aunque previa a la fórmula francesa que introduce simplemente la expresión *el Rey*, antes del siglo XVI la expresión parece haberse referido a la *Royal Majesty* (*Regia maiestas non moritur*)⁷⁴⁴; fórmula ligada de forma directa con la exaltación dinástica.

Las confusiones provocadas por la utilización de la metáfora del cuerpo hicieron necesario introducir el concepto de dignidad, que alude a la singularidad del cargo real y no de la persona. Pero la confusión se generaba en relación a un cuerpo político y un cuerpo natural que podían distinguirse pero no separarse. La persona privada del Rey también era simultáneamente una persona pública que pertenecía a todo el reino. El cuerpo político del rey (la *persona ficta*) ocupaba el mismo lugar que el cuerpo natural (la persona real). El cuerpo del rey debe pensarse desde el concepto de acto de imagen sustitutivo. Un ejemplo significativo de esta problemática lo encontramos en las efigies (muñecos) realizados en los funerales reales de ciertas monarquías (especialmente desde el siglo XV hasta el XVIII, en Francia e Inglaterra) (Fig.204,205,206,207,208).

Cuando el rey moría, su cuerpo efímero era desplazado y se construía una efigie de madera semejante al difunto⁷⁴⁵. En este momento el “rey” (entendido como cuerpo –bien natural, bien artificial– portador de la idea de monarquía) era la efigie y sobre ella recaía todo el ceremonial y protocolo de corte. Se observa aquí perfectamente que el medio es un cuerpo o carne de imágenes, que puede participar en la construcción de éstas, sólo si quienes lo miran participan de su activación. A diferencia de los papas y los obispos, el cuerpo del rey es un cuerpo que posee descendencia y su continuidad está dada a través del cuerpo natural⁷⁴⁶. El caso de Carlos II es especial por su cuerpo enfermizo y débil. Su delicada complexión y sus constantes padecimientos fueron foco de las críticas y amenazas hacia la corona⁷⁴⁷. Antes de que fuera confirmada su esterilidad, tanto Austria como Francia habían pactado el reparto del imperio español. Durante la adolescencia de Carlos II, la regencia en manos de su madre tuvo la necesidad de confrontar los ataques y rumores e incluso las guerras visuales a través de imágenes sobre el joven Rey.

743 Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France* (Francia: Librairie Droz, 1960).

744 Giesey, 179.

745 Ernst Benkard, *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*, ed. Gorka López de Munain (Ed.) (Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2011), 38.

746 Silvia Manzo, «Los usos políticos del cuerpo: los dos cuerpos del rey en la filosofía política de Francis Bacon», *Kriterion: Revista de Filosofía* 49, n.º 117 (2008): 177-99.

747 Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», 2000, 98



Figura204 Izquierda. Efigie funeraria de tamaño real del rey Carlos II de Inglaterra con el hábito de Gran Maestre de la Orden de la Jarretera, realizado en febrero de 1685; Centro Figura 205: efigie funeraria de la reina Elizabeth I de Inglaterra; Derecha: Figura 206 Efigie funeraria en cera del rey Guillermo III de Inglaterra.



Figura 207 Muñecos y effigie de Catalina de Valois y Enrique VII. Figura 208 Cabeza policromada de María de Inglaterra.

Los retratos de Sebastián Herrera Barnuevo, del rey niño, lo mostraban sano y elegantemente vestido con los signos y simbologías habituales de la realeza (Fig.209,210). Pero lo que llama la atención es la exhibición de toda esa simbología junta en sus retratos, una simbología ausente en los monarcas anteriores. En muchos de los retratos de Carlos II encontramos alusiones sobre su autoridad como rey que se basan en la ostentación de su pertenencia dinástica. Lo interesante de su imagen es el modo en que se buscó evidenciar en los retratos aquella que hacía referencia a su cuerpo político y no natural. Más que una construcción

ficticia de la imagen del Rey, estos retratos se convierten en una clara expresión de su dualidad corporal. Son imágenes del Rey, no de Carlos II como individuo. Son la imagen del poder monárquico, no de la persona. Su cuerpo físico era un cuerpo portador al igual que el retrato. Comprenderlas como ficciones o engaños implicaría asumir la idea de acto de representación en tanto semejanza, pero el retrato del monarca no se basa en la fisonomía ni en la semejanza, sino en el cuerpo dinástico como cuerpo político. Tras la muerte de Carlos II y la llegada al trono de Felipe V, su imagen se vio impulsada por un despliegue visual que contrastaba marcadamente con la del enfermizo Carlos II. Frente a la ya débil salud del último rey de la dinastía Habsburgo, la imagen de Felipe se realizaba en términos de su juventud y su belleza. Los atributos de belleza y el poder no son simples elementos desconectados. Huarte de San Juan, en su famoso tratado *Examen de ingenios para las ciencias*, señalaba que

Ser el rey hermoso y agraciado es una de las cosas que más convidan a los súbditos a quererle y amarle, porque el objeto del amor, dice Platón que es la hermosura y buena proporción; y si el Rey es feo y mal tallado es imposible que los suyos le tengan afición, antes se afrontan de que un hombre imperfecto y falto de los bienes de la naturaleza los venga a regir y mandar⁷⁴⁸.

La belleza y la apariencia física son estrategias de poder para atraer lealtades y voluntades. Carlos II, más allá de su cuerpo físico endeble y enfermizo, fue un ejemplo máximo de la construcción de la sucesión dinástica a través de las imágenes. La metáfora del sol fue un claro ejemplo del modo en que un rey vuelve a brillar después de otro, más concretamente, la institución monárquica antes que el hombre mortal. El Rey establecía un nexo directo con Dios a través de la metáfora solar⁷⁴⁹. Carlos II fue enaltecido como “Rey Sol del Orbe”, como máxima apoteosis de la casa de los Austrias⁷⁵⁰. Como el ave fénix, el sol siempre vuelve a brillar. El argumento de la *dignitas* estaba íntimamente ligado al dogma de la dualidad del cuerpo de Cristo. En ese sentido, Kantorowicz señala que la teoría de los dos cuerpos del rey, puede comprenderse como una cristología real o encarnación política de la *dignitas*. La imagen del Rey no se refiere a un cuerpo natural sino a un cuerpo político, que al igual que sus demás medios sustitutivos, extendía su presencia espacial y temporalmente. En el pasado, estas imágenes se vinculaban físicamente a un espacio público y convivían con el espectador, exigiendo como respuesta un gesto de lealtad y obediencia. Actualmente, las imágenes del Rey se corporizan en nuevos medios portadores, siendo objeto tanto de censuras, atentados y destrucciones, como de respeto y fascinación.

Entre los siglos transcurridos entre la Edad Media hasta el siglo XVIII, la concepción de la indisolubilidad del cuerpo político y natural del Rey –y de su *dignitas*– fue sufriendo notables transformaciones. Es por eso que la separación definitiva de los dos cuerpos del Rey se conecta directamente con el desarrollo del Estado⁷⁵¹. Fueron justamente los Borbones quienes llevaron adelante el proceso de construcción del Estado sostenido por una burocracia central, la promoción de la imagen del Rey y el despliegue de un absolutismo que impactaría directamente sobre los dominios de ultramar⁷⁵².

748 Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias...* (Imp. de Ramón Campuzano, 1846).

749 Víctor Mínguez, *Los Reyes Solares: Iconografía Astral de la Monarquía Hispánica* (Universitat Jaume I, 2001).

750 Eugenia Bridikhina, *Theatrum mundi: entramados del poder en Charcas colonial* (Plural editores, 2007).

751 Ana María Lorandi, *Poder Central, Poder Local: Funcionarios Borbónicos en el Tucumán Colonial: Un Estudio de Antropología Política* (Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial, 2008), 207.



Izquierda. Figura 209 Carlos II, en el retrato anónimo (Museo Lázaro Galdiano, 1670-1675), el rey se presenta con la galería de imágenes de sus antepasados, evidenciando claramente su cuerpo como un cuerpo dinástico y político, que se refuerza con la presencia del león a sus pies. Derecha. Figura 210 El Rey Juan Carlos I de España exhibía en sus mensajes de Navidad su despacho poblado de imágenes dinásticas. Antes de su abdicación, las fotografías junto a los cuerpos portadores siguientes se hizo más que evidente en los sitios oficiales de la casa real española, es el caso de la fotografía junto a su hijo Felipe y su nieta Leonor.

El rey Carlos III, en las Instrucciones para Visitadores Reformadores, apuntaba contra las órdenes religiosas desplegando una política de control que disponía que en toda confesión y toda conversación privada se enseñara como máxima cristiana la fidelidad al Rey⁷⁵³. En 1791, se publicó en Madrid la traducción al castellano, del libro del duque Francisco de Fitz-James, en el que podía leerse una expresa declaración de la obediencia política al Rey basada en el designio divino:

[los vasallos del Rey] deben estar prontos a servir al Rey, no escuchar jamás ninguna proposición contraria a su servicio, no entrar en ninguna maquinación ni conspiración; y mucho menos tomar las armas contra él, baxo cualquier pretexto que se de bien del Estado,

752 Sobre este debate pueden consultarse los trabajos de François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias, Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid, Encuentro, 2009; Joseph Pérez y Armando Alberola

Romá, *España y América entre la ilustración y el liberalismo*, Casa de Velázquez, 1993; Góngora, Mario; "Estudios sobre el Galicanismo y la Ilustración católica en América Española", *RChHD*, 125, Santiago de Chile, 1957; Mestre, Antonio; *Despotismo e Ilustración en España*, Editorial Ariel, Barcelona, 1976, Tomsich, María Giovanna; *El jansenismo en España, Siglo XXI de España editores*, Madrid, 1972; Chiaramonte, José Carlos; *La Ilustración en el Río de la Plata*, Puntosur editores, Buenos Aires, 1989

753 Antonio Domínguez Ortiz, *Las Clases Privilegiadas en el Antiguo Regimen* (Madrid: Ediciones AKAL, 1985), 111.

Religión o Justicia: aun quando el príncipe sea excomulgado, herege, idólatra, perseguidor, tirano: aun quando el Papa absolviese a sus vasallos del juramento de fidelidad, o los amenazara con excomunión, y aun los llegase a excomulgar. Ninguna razón puede justificar la sublevación de los vasallos contra aquel que Dios ha establecido para gobernarlos: ninguna potestad de la tierra puede romper los eslabones de la cadena que los tiene unidos a él; y esta es la doctrina del Cristianismo⁷⁵⁴.

La dinastía como encarnación de la dignidad que nunca muere –como ave fénix– se vio reforzada por el discurso dinástico a lo largo de los siglos XVII-XVIII. La muerte física del monarca era el momento clave de sostén y perpetuación de la institución monárquica⁷⁵⁵. El momento de la muerte del rey era el instante en el cual se ponía en evidencia la naturaleza de los reyes: su perpetuación eterna por intermedio del pasaje de un sucesor al otro. Esto también reforzaba el mecanismo por el cual se recordaba a los antepasados y se sellaba el poder dinástico. Por este motivo, los medios portadores del rey eran un elemento central del aparato regio en los dominios americanos. Su utilización es más que simplemente ceremonial o metafórica. En las celebraciones por la boda de Fernando VI y Bárbara de Braganza en Bogotá, el carro triunfal portaba las dos *effigies* de los reyes como si fuesen realmente los monarcas. Los dos rostros se asoman por la ventana del carro ante los saludos y gritos de alegría del pueblo reunido en la plaza (Fig.211). Otro ejemplo es el boceto para el retrato de familia de Felipe V, realizado por Jean Ranc (1723) donde el rey se presenta junto a su esposa, Isabel de Farnesio, los infantes Felipe y Carlos y los hijos de María de Saboya, el infante Fernando y el príncipe Luis (Fig.212). Carlos señala un retrato de su hermana, Mariana Victoria de Borbón, prometida a Luis XV y enviada a la edad de 4 años a la corte francesa. Aunque ausente físicamente, el retrato la presenta dentro de la pintura de Ranc como un cuerpo más.



Figura 211 Bodas de Fernando VI. El rey y su esposa, Bárbara de Braganza son paseados en carro

754Soissons, *Instrucciones o platicas para los domingos y fiestas del año*, 355-56.

755 Para el caso español puede consultarse el trabajo de VARELA, J. *La muerte del Rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner, 1990.



Figura 212 La familia de Felipe V, Jean Ranc (1723) Museo Nacional del Prado. Fig. Juan Carlos I de España y la Reina Sofía se fotografían con el presidente de Francia y su esposa junto a la misma imagen.

Los momentos de las vacantes regias con la ausencia del cuerpo del monarca eran momento clave. Carlos V, cuando aún no había comunicado la abdicación de forma oficial pues su cronología va de 1551 a 1555, ordenó a Tiziano, su pintor favorito, la elaboración de una obra gran pintura hoy conocida como *La Gloria* y que se conserva en el Museo Nacional del Prado (Fig. 213). En ella, bajo una gloria encabezada por la Trinidad y custodiada por la Virgen y San Juan Bautista, vemos en la parte derecha a Carlos V envuelto en un sudario y con la corona imperial a los pies, acompañado de su mujer Isabel de Portugal, un joven Felipe II y otros familiares y personajes bíblicos. Se trata pues de la plasmación visual de la renuncia con un tono marcadamente genealógico cuya importancia va más allá de lo testimonial o decorativo. El propio emperador se la llevó a su retiro en Yuste donde pasó sus últimos días. La imagen muestra la efigie del monarca despojado de su cuerpo dinástico; no es ya el emperador del Sacro Imperio y el rey que gobernó con mano dura los reinos hispanos, sino un hombre que teme a la muerte y que, por medio de la pintura, solicita a la Santísima Trinidad el perdón de los pecados y el acceso a la vida eterna. El cuerpo político del rey había sido ya transferido a Felipe II quedando sólo un anciano consumido por la gota y por una vida colmada de excesos.

El caso de Fernando VII es clave en lo que respecta a la sucesión dinástica y al cuerpo del rey como portador de un cuerpo político. Las imágenes de Fernando VII fueron, en ese sentido, especiales⁷⁵⁶. Si el Rey era el centro del Imperio, su cabeza y su corazón, éste era sin duda el que lo mantenía unido. Como ha planteado Mínguez, fue en América donde la metáfora solar del rey encontró su más plena expresión⁷⁵⁷. El rey era el cimiento de la sociedad y las metáforas familiares estuvieron a la orden del día. Siglos después, un personaje tan complejo como Juan Carlos I –en términos de legitimidad dinástica– fue consagrado como Rey de España por el dictador Franco y objeto de metáforas similares.

⁷⁵⁶Marco Antonio Landavazo Arias, *La máscara de Fernando VII: discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis : nueva España, 1808-1822* (El Colegio de Michoacán A.C., 2001).

⁷⁵⁷Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 61.



Figura 213 Tiziano. La Gloria (Detalle). 1550-51. Óleo sobre tela. 346 cm × 240 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

La complejidad de los cuerpos políticos de los monarcas fue objeto de análisis de los juristas Tudor, especialmente el caso de Edward Coke y Francis Bacon. Su objetivo era remarcar que la persona del rey englobaba tanto un cuerpo natural como un cuerpo político, introduciendo con ello la idea del rey como aquel cuerpo único que contenía el cuerpo político del reino. En los *Informes* de Edward Plowden⁷⁵⁸, obra escrita durante el reinado de Isabel I, encontramos el lenguaje con el que los juristas ingleses definían a la realeza y sus atributos:

Su cuerpo natural (considerado en sí mismo) es un cuerpo mortal y está sujeto a todas las dolencias que provienen de la naturaleza y del azar, a las Debilidades propias de la Infancia o la Vejez, y todas aquellas flaquezas a las que están compuestas los Cuerpos naturales de los otros hombres. Pero SU cuerpo político es un cuerpo visible e intangible, formado por la Política y el Gobierno y constituido para dirigir al Pueblo y para la administración del bien común, y en este cuerpo no cabe ni la Infancia, ni la Vejez, ni ningún otro defecto ni flaqueza a los que el Cuerpo natural está sujeto, y por esta Razón, lo que el Rey hace con su cuerpo político, no puede ser invalidado ni frustrado por ninguna de las incapacidades de su Cuerpo Natural⁷⁵⁹.

El cuerpo político del monarca se perfila con una clara superioridad sobre el natural. El Rey es una corporación unipersonal que fusiona en su persona dos cuerpos de naturalezas diferentes: el cuerpo natural del rey (mortal), no estaba separado del cuerpo político (inmortal). La dualidad corporal del monarca, aquella que rastrea Kantorowicz en la jurisprudencia medieval, fue un punto clave de construcción del poder y también de construcción del estado. Por ese motivo, hemos señalado la importancia de distinguir entre la *imagen* y los *medios* en los que esta se corporiza, puesto que los medios portadores se transforman, a la par que las imágenes se mantienen vivas migrando de unos a otros. La historia de las imágenes no puede desconectarse de la historia de sus medios portadores, pero tampoco la historia de los medios puede ser solamente una historia de las técnicas. Por esa razón también es una historia de aquellas prácticas simbólicas a las que llamamos

758 *The Commentaries, Or Reports of Edmund Plowden: ... Containing Divers Cases Upon Matters of Law, Argued and Adjudged in the Several Reigns of King Edward VI., Queen Mary, King and Queen Philip and Mary, and Queen Elizabeth [1548-1579]. To Which Are Added, The Quæries of Mr. Plowden* (H. Watts and W. Jones, 1792).

759 Citado en: Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey*, 41.

percepciones en el sentido de su comportamiento cultural colectivo⁷⁶⁰. La imagen del rey nos obliga a recuperar estas distinciones, propuestas por Belting, entre la imagen y el medio portador. El cuerpo y su imagen en la tradición pictórica habían planteado el problema de la relación entre la imagen del cuerpo y la imagen de la persona⁷⁶¹. La imagen y el cuerpo son formas ligadas al tiempo. El retrato del rey no es independiente de su cuerpo, pero su cuerpo no es un cuerpo común puesto que puede ser portado por uno artificial, de ahí su condición como acto de imagen sustitutivo. En *Amor, Honor y Poder*, Calderón escribe: Este es del Rey tan natural retrato *que siempre que su imagen considero/llego a verle quitándome el sombrero/con la rodilla en la tierra*⁷⁶². Lo que hace ponerse de rodillas al personaje de Calderón frente a la imagen del Rey no es solamente que esa imagen representa su figura sino que además tiene su poder⁷⁶³. El retrato establecía una relación compleja, más allá de la mera semejanza o representación de una persona de carne y hueso. En *De Diversis quaestionibus*, San Agustín sugería que el espejo era el soporte privilegiado del cuadro. La palabra latina *imago* podía significar tanto estatua, pintura o máscara, como la semejanza o reflejo de una cosa como idea o imagen mental –definición a la que se asocia la concepción agustiniana de la imagen–. Se presenta como un caso especial de *similitudo* que ahonda en las ideas de semejanza, parecido, imitación y analogía, puesto que demanda una relación más inmediata entre imagen y objeto. La *imago* sería por tanto la idea de una imagen como reflejo o semejanza de algo, y la imagen que tenemos de Dios sería una imagen en el alma, proyectada como en un espejo⁷⁶⁴. La idea la *Imago speculum* ligada a la *similitudo* se recuperaría con fuerza renovada en los tratados del siglo XVI. Así, el retrato del Rey no es producto de la copia o la imitación, es, como señala Stoichita, retomando a Carducho, un ejercicio espiritual, porque un retrato “ha de alcanzar un estado particular de recogimiento interior para captar la persona del Rey”⁷⁶⁵. Una especie de instantánea moral, espiritual y casi carnal del alma y cuerpo del monarca en tanto Rey y no en tanto simple mortal; una imagen que puede poseer, y de hecho lo hace, la encarnación de su figura, esto es, la presencia de su poder y su genealogía familiar. En este sentido, Carducho había utilizado las distinciones hechas por Santa Teresa en sus visiones –entre imagen y visiones de apariencias– en las que comparaba la imagen con el retrato y la apariencia con el modelo viviente. Es por eso que el cuadro de cuerpo entero del Rey reproduce la *aequalitas*, funciona como una visión de apariencia. En San Agustín la *aequalitas* es la semejanza perfecta, igualdad perfecta en el ser que se asocia a la co-eternidad. Es lo que Stoichita denomina la metafísica del retrato del soberano, condición que implica necesariamente el retorno de la idea de *rex-imago-dei*⁷⁶⁶. Existe una esencia inmutable del monarca que se expresa a través de diversas fórmulas como la ecuestre, la caza, o las

760Belting, *Antropología de la imagen*, 63.

761Belting, 62.

762 Pedro Calderón de la Barca, *Amor, Honor y Poder* (Linkgua digital, 2010), párr. 935-940. Ver también: Victor Ieronim Stoichita, «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez», en *Otras Meninas*, ed. Fernando Marías (Madrid: Siruela, 1995), 194.

763 El relato de Plutarco sobre el general de Alejandro Magno, que comenzó a temblar al ver el retrato del emperador es una antecedente claro: “Dícese por fin que fue tal y tan indeleble el miedo que se infundió en el ánimo de Casandro, que largos años después, cuando ya reinaba en Macedonia y dominaba la Grecia, al poner los ojos en la imagen de Alejandro, se quedó repentinamente pasmado, y se le estremeció todo el cuerpo; de tal manera que con dificultad pudo recobrase del susto que aquella vista le causó”. Plutarco, *Las vidas paralelas de Plutarco* (Madrid: Imprenta Nacional, 1822), 92.

764Matthew Drever, *Image, Identity, and the Forming of the Augustinian Soul* (Oxford University Press, 2013), 39.

765Victor Ieronim Stoichita, «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez», en *Otras Meninas*, ed. Fernando Marías (Siruela, 1995), 194.

766Stoichita, 97.

insignias. El retrato del Rey no es un retrato entendido como imagen semejante de una persona, sino una efigie del monarca. Una imagen más cercana al espejo con el que Agustín definiera la imagen de Dios dentro de nuestra mente. Los ojos del espíritu, como en el caso del icono, son aquellos que permiten ver correctamente el *corpus repraesentatum* del rey. A esto es importante agregar que la imagen del rey solo se podía observar en los momentos en los que la *apparitio regis* se ponía en escena y se *activaba*. Los tratados de pintura habían debatido en Europa largamente sobre el retrato. Para Carducho, el retrato solo podía realizarse como una “*cosa pia*” que representara a “*personas santas*”. Por este motivo, estaba destinado a los Reyes además de los personajes bíblicos. Bajo este prisma, el retrato no es profano ni puede utilizarse profanamente a no ser que se distinga, como hacía Paleotti, entre público (*statua*) y privado (*ritrato*)⁷⁶⁷. A las *effigies* reales se les delegaba la representación del antiguo cuerpo. Belting señala que frente a las *effigies* reales, las figuras de tumbas, donantes y retratos si bien llaman la atención por analogías formales no estaban documentadas en tanto portadoras de representación. Pero la representación personal en el retrato moderno tampoco era una cuestión privada o libre de derechos sino que estaba vinculada a convenciones y derechos que pueden ser integrados en el cuadro general de la representación. La relación fisonómica con la persona a la cual tenía que recordar no tenía un único sentido. Portador y propietario del retrato estaban vinculados a normas sociales que él representaba y de las que, como persona individual, dependía. Una variante del retrato era la máscara mortuoria, que llegó a usarse para producir los retratos y se extendió como género independiente. Detrás del retrato se oculta un rostro mortal con el que se establece una comunicación a partir del rostro pintado sobre el medio, que es la pintura. El retrato es un medio del cuerpo que exhorta a participar. En tanto que medio, apela a una inmortalidad solo reclamada hasta entonces por la nobleza⁷⁶⁸. Pero el retrato burgués requiere la exploración de una subjetividad, la construcción de los propios ojos como ventana del alma, a partir de la invención del rostro como tal. Como ha planteado David Le Breton⁷⁶⁹, es posible hacer una genealogía del sentimiento del rostro en tanto construcción cultural. Si bien la Edad Media rechazó la individuación del sujeto, ya que el rostro no tenía un valor específico, durante el Renacimiento el rostro devino en el de un individuo, se convirtió en epifanía del sujeto y surgió así el retrato en sentido tradicional⁷⁷⁰. Es entonces cuando el interés por la “semejanza” irrumpe⁷⁷¹ hasta que finalmente llega la fotografía, momento en el que se instala la democratización del rostro y su explosión⁷⁷². La nueva “facialidad” del retrato, el devenir Rostro-Retrato alude a lo que Jean Luc Nancy atribuye como el re-descubrimiento de la mirada interior que permite al sujeto ser descrito y percibido como sujeto observante⁷⁷³. La mirada se convierte en medio y expresión de la

767 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582), 323. Tomado de Stoichita, «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez», 198.

768 Belting, *Antropología de la imagen*, 54.

769 David Le Breton, *Rostros: ensayo antropológico* (Letra Viva, 2010).

770 Como sugiere Hans Belting la invención del retrato burgués supuso una verdadera provocación al cuerpo de la nobleza, que era quien gozaba del monopolio de la representación. Es por eso que el género del retrato en el ámbito flamenco encontró legitimación como culto a los difuntos. El retrato como medio para el recuerdo.

771 Sobre la relación entre retrato, rostro y semejanza es ineludible el libro de Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato* (Aamorrtu Editores España SL, 2006).

772 Una explosión y popularización que además dio nacimiento al documento de identidad con foto, a la fotografía y su uso policial, a la indagación de las fisonomías de los criminales y la antropometría, entre otras muchas prácticas similares.

773 La fotografía digital nos enfrenta a una nueva etapa, que, para autores como Fontcuberta, “parece haber puesto en entredicho los valores que durante años se han ensalzado de este medio: el ser un espejo con memoria”, Joan Fontcuberta, *El beso de Judas.: Fotografía y verdad* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997), 137. Para Belting, la fotografía, nacida en relación con la analogía corporal, se enfrenta a un presente en el que es

representación del Sujeto, su objetivo es mostrarlo al mundo. Gracias a la mirada el retrato deja de ser un objeto y ofrece un rostro auténtico con el que entramos en contacto⁷⁷⁴. El retrato produce un desvelamiento, sacar hacia afuera un rostro, un proceso de “destelamiento” y no de reproducción de un referente⁷⁷⁵. El “destelamiento” provoca la exposición del sujeto y pone en relación a un sujeto con un sujeto expuesto. No se trata de una tela a la que se le ha delegado el sentido de su representado ni de un sujeto que se reconoce como tal en el lienzo. Se trata de dos superficies que deben abrirse a la mirada del otro. Pero el retrato real no tiene esta función sino que persigue la producción simbólica de los cuerpos del rey antes que de una subjetividad. El retrato burgués es un retrato fisonómico que alude a un cuerpo individual, mientras que el del Rey es genealógico. Esto queda perfectamente evidenciado en el modo en que los retratos de los nobles eran objeto de la celebración de esponsales, incluso a distancia, o en la forma en que, en los territorios conquistados de América, se realizaban las proclamas, esponsales y exequias con las imágenes del rey y su esposa, otorgándoles la misma lealtad y solemnidad que se le otorgaría a la persona física del Rey.

La imagen del rey fue objeto de una estrategia de promoción pública de su figura que la constituyó en un medio eficaz de construcción del poder a través de los medios portadores más diversos⁷⁷⁶. Muñecos, retratos, insignias, monedas y estandartes componían un universo visual que se desplegaba ante una mirada capaz de activar esas imágenes. La imagen del rey pertenece a una práctica visual ligada a la sucesión legal en la que un portador vivo tomaba su lugar en la línea sucesoria. Este derecho a la representación era un derecho transcorporal. Separar esa imagen de un medio como el retrato es olvidar que el medio que la portaba constituía y establecía el carácter legítimo de ese derecho. Antes que un acto de representación, la imagen del Rey era un derecho a la representación. Esta naturaleza de la imagen regia y su potencia política así como capacidad de encarnar un cuerpo dinástico a través de sus medios portadores es también la razón por la cual fue objeto de ataques y castigos. El castigo hacia *effigies* regias a través de diferentes manifestaciones de carácter popular es moneda corriente a lo largo de los siglos. Uno de los gestos más comunes es la inversión de la imagen del monarca, con origen posible en la *pittura infamante*, un género pictórico surgido en el Renacimiento italiano al calor de las proposiciones jurídicas en torno a la fama y a la infamia en el derecho romano. La atención a este concepto impulsó el desarrollo de la retratística durante ese período, con el objetivo de loar las virtudes y atributos de personajes a los que se otorgaba distinción⁷⁷⁷. Simultáneamente nació otro género que operaba la inversión contraria. Degradar y castigar a aquellos personajes que transgredían los valores merecedores de respeto. Muchas ciudades italianas adoptaron el concepto jurídico de infamia dando lugar a la creación de diversos castigos. Una de esas prácticas era la ridiculización de los sujetos que no podían ser físicamente castigados. En esos casos, ante la ausencia del acusado, se atacaban los artefactos o elementos materiales que pudieran ser susceptibles de encarnar al condenado. Tumbas de antepasados podían ser profanadas,

construida digitalmente. La construcción de los cuerpos en forma digital, trastoca la antigua relación de semejanza y de contacto por exposición –del que hablaba Roland Barthes– interrumpiendo la idea de cuerpo original e irreplicable. La fotografía analógica, sin duda, estaba atada a los cuerpos. La pos-fotografía libera a la imagen de la analogía con el cuerpo y de la conexión espacial y temporal.

774 Hans Belting, *Facce. Una storia del volto*. (Roma: Carocci Editore, 2013).

775 Nancy, *La mirada del retrato*.

776 Para el caso de Felipe II, véase el libro de Bouza, *Imagen y propaganda*.

777 Es el caso, por ejemplo, de la exposición pública de ciertos valores cívicos y municipales por medio de la imagen de los *voti* a tamaño natural que ocupaban grandes espacios de la iglesia de la Santísima Annuziata em Florencia. Las efigies era tanto de antiguas glorias de la ciudad como de ciudadanos contemporáneos, que construían una galería de *uomini famosi* que inspiraban a la devoción y reverencia de los ciudadanos.

escudos de armas, emblemas o retratos eran deshonrados en público, reventados, ensuciados con heces o colgados del revés. El rey de España no escapó a esas prácticas, llegando hasta nuestros días⁷⁷⁸. El rey era una figura inalcanzable para el ejercicio del justicia. La Inquisición había utilizado el modelo de la *executio in effigie* para aquellos casos en que las personas estuvieran ausentes y la sentencia recaía por esa razón sobre las representaciones del acusado. En las manifestaciones contemporáneas sobre la imagen del rey de España, guardando las distancias entre una práctica y otra, podemos encontrar ecos de estos gestos. En lo que respecta a la pintura difamatoria, han permanecido algunos ejemplos del uso de esta práctica, generalmente destinadas a personajes notorios. La pose degradante con la cabeza hacia abajo era el modelo más extendido, guardando algunas posibles conexiones con la imagen del arcano número 12 del Tarot, el colgado. Este gesto figura en muchos relatos de manifestaciones populares contra imágenes castigadas a lo largo del tiempo. Un caso que llega hasta nuestros días es el de Felipe V, que lleva más de 50 años del revés en el Museo de la Ciudad de Xátiva como símbolo de desaprobación hacia el rey borbón que se reitera por ejemplo en las reacciones producidas tras la abdicación de Juan Carlos I de España (Fig.215,214,216,217,218)⁷⁷⁹. El caso de Isabel II también es conocido. La imagen de una reina inmoral dio lugar al descontento contra la propia dinástica borbónica. En un episodio de durante el levantamiento revolucionario de La Gloriosa, las muestras de descontento sobrepasaron la de la sátira gráfica. Como señala una crónica

(...) el pueblo se dirigió a la plaza de la Constitución y en su centro encendió la hoguera a donde con indecible entusiasmo fue arrojado el retrato de aquella reina destronada que existía en el salón de la Diputación Provincial, el que había en las Casas Consistoriales, así como los sillones, doseles, tablados y demás atributos del trono (...) la misma hoguera se encendió en la Plaza Nueva y en la Rambla del Centro, rasgándose, escupiéndose, pisoténándose y quemándose el retrato de aquella ingrata señora(...)⁷⁸⁰.

El busto de la reina fue arrastrado con cueras y arrojado al mar desde la muralla. El pueblo destruyó los escudos reales y en varias calles se quemó la corona. Como vemos, los cuerpos del rey nunca fueron meras representaciones. Retratos, escudos, emblemas y otros elementos capaces de encarnar la figura del monarca fueron castigados, ejecutados o dañados. Esto nos alerta sobre su capacidad de exceder su cariz estético o artístico y dar cuenta del poder de las imágenes del monarca como potentes medios de promoción y perpetuación de su poder político y dignidad dinástica así como medios para su rechazo, destrucción o castigo. El cuerpo del Rey es un cuerpo místico, “el rey es verdaderamente su imagen y detrás de ella hay solamente agazapado un hombre de carne mortal, un ser corriente”⁷⁸¹. El rey es un cuerpo natural y político que sin la imagen no es nada. En una caricatura de 1840, William Thackeray desmonta el artilugio del cuerpo regio (Fig.219). Las trampas de los artistas cortesanos quedan al desnudo en forma irónica. El rey, una vez despojado de sus atuendos y de la gloria que luce en el famoso cuadro de Hyacinthe Rigaud, se convierte en un anciano decrepito.

778 Esta temática en especial la hemos abordado en el trabajo Gutiérrez De Angelis et al., *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí: la imagen del rey en la cultura visual 2.0*.

779 Un dato peculiar es que la fecha de coronación de Felipe VI en 2014 fue justamente el 19 de junio, el mismo día en el que Felipe V mandó quemar la ciudad de Xátiva.

780 M. M. de Lara, *El cronista de la revolución española de 1868: narración fiel de todos los sucesos que componen el glorioso movimiento, con todos los documentos oficiales que se han publicado durante su curso hasta la constitución del gobierno provisional* (C. Verdager, 1869), 110.

781 Carmelo Lisón Tolosana y Salustiano del Campo Urbano, *La Imagen del rey: (monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias): discurso de recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Carmelo Lisón Tolosana y contestación del Excmo. Sr. D. Salustiano del Campo Urbano, sesión del 4 de febrero de 1992* (Espasa Calpe, S.A., 1992), 184.

Como reza el epígrafe, el cuerpo político del rey (representado por el pelucón, ropaje, botines, atributos) sumado al cuerpo natural de Luis (anciano y con bastón) se convierte en *le Roi Soleil* Louis XIV. Si tomamos en consideración esta compleja dualidad corporal, el cuerpo del monarca y sus medios portadores devienen vehículos fundamentales de las estrategias visuales del poder colonial.



Izquierda Figura 214 Tarragona (2014). Manifestantes republicanos castigan *in effigie* una imagen del próximo monarca, Felipe VI, luego del anuncio de la abdicación de su padre, Juan Carlos I. Derecha Figura 215 Retrato de Felipe V invertido, ciudad de Xátiva, donde ordenó incendiar la ciudad por su resistencia durante la Guerra de Sucesión.



Izquierda Figura 216 Felipe VI invertido en un Twitter ante su inminente coronación como rey de España (2014). Centro Figura 217 Quema de una imagen del rey Juan Carlos en la Universidad de Barcelona. Derecha Figura 218 Fotocopia de un retrato de Juan Carlos I colocada en el salón de sesiones del municipio navarro de Villava. Al haber quitado el retrato del monarca le fue exigido al municipio volverlo a colocar porque lo obliga la ley. El Municipio respondió con esta degradación de la imagen del monarca, fotocopiado en una cartulina.

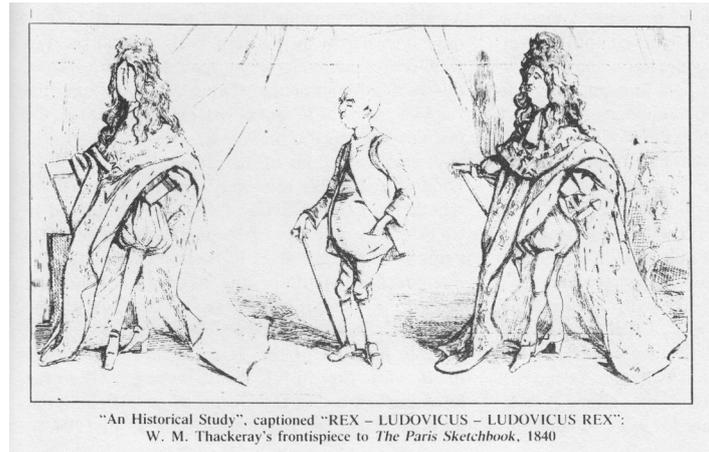


Figura219 William Thackeray, “An Storical Study”, The Paris Sketchbook, 1840.

CAPÍTULO II: EL APARATO REGIO EN BUENOS AIRES (S. XVI-XVII)

La importancia del ceremonial en el ámbito cortesano fue profundamente analizada por Norbert Elias⁷⁸², como un mecanismo de construcción y afirmación del poder. El aparato regio se presenta como un aceitado mecanismo de representación y diferenciación social, en el que cada individuo según su posición, despliega estrategias destinadas a la conquista de estatus y privilegios dentro de ese sistema. Estos actos teatralizados en el ámbito de la corte y del espacio público de las ceremonias funcionaron como un constante juego de reconocimiento escénico de la posición de cada individuo⁷⁸³. Como señala Ortemberg, autores como Maravall⁷⁸⁴ plantearon el análisis de la celebración barroca desde el punto de vista de una subjetividad de época particular. La introducción de la dimensión sensorial y visual del espectáculo barroco, a través del asombro, la sorpresa, los ingenios teatrales y el fasto aportó una nueva mirada sobre la experiencia festiva⁷⁸⁵. Pero en cierto grado, Maravall redujo el espectáculo a una simple estrategia de dominación a través de la manipulación del pueblo. El asombro, el componente dramático, la tramoya y los ingenios mecánicos fueron comprendidos como expresiones populares, que apelaban a los sentidos y no a la palabra. Visión, olfato, tacto y oído articulados en una experiencia fascinante⁷⁸⁶. El análisis de Maravall sobre el carácter sensorial del barroco como una especie de pedagogía y propaganda política para el pueblo, define al espectáculo como una potente herramienta de control y dominación, pero lo reduce a un mero mecanismo de alienación del pueblo. Pero la imagen no puede ser reducida a un simple vehículo de propaganda ni apelar a una dualidad entre

782 Norbert Elias, *La Sociedad Cortesana* (USA: Fondo De Cultura Económica USA, 2012).

783 Pablo Ortemberg, *Rituales de poder en Lima (1735-1828) - Fondo Editorial PUCP* (Lima: Fondo Editorial PUCP, 2012), 66.

784 José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco* (Editorial Ariel, 2012).

785 Ortemberg, *Rituales de poder en Lima (1735-1828) - Fondo Editorial PUCP*, 67.

786 La visualidad es una experiencia espacio-temporal completa. La sonoridad es un elemento clave. Las entradas de virreyes desplegaban un espacio tiempo visual en el que el sonido de las salvas marcaba el ritmo del festejo. Marcas sonoras del poder que determinan tiempos, gestos y distribuciones de cada grupo en el espacio físico del a ciudad.

alto/bajo, corte/pueblo o intelección/emoción para evaluar las conductas y respuestas provocadas por las imágenes o el propio régimen de visualidad colonial.

La fiesta formó parte de la cultura visual virreinal como una estrategia de consolidación y transmisión del poder del estado centrado en la figura del monarca. Para que el aparato visual regio se activara se utilizaban artefactos como las arquitecturas efímeras, emblemas, jeroglíficos y carros triunfales, motivo por el cual se puede afirmar que la cultura visual colonial es efímera, protésica y sensorial. Esta puesta en escena utilizaba una serie de fórmulas visuales basadas en la mitología como exaltación de las virtudes del monarca. La concepción genealógica empleada por la nueva dinastía para la legitimación del poder sufrió ciertas variaciones en los sistemas estilísticos y narrativos, dando lugar a nuevas formas de control absolutista de los territorios conquistados, que se habían convertido en colonias⁷⁸⁷. Desde el siglo XVI las celebraciones fueron un elemento central de las cortes en España. Durante los reinados de Carlos V y Felipe II se desarrolló un sistema de mecenazgo teatral y las cortes españolas fueron foco de producción de este tipo de espectáculos⁷⁸⁸. La palabra, la gestualidad y los vestuarios caracterizaron las piezas teatrales que gustaban a los nobles españoles. La imagen del rey como centro del espectáculo festivo hace que, tanto las juras como las exequias reales cobren una dimensión central. Ambas expresiones festivas son momentos en los que el cuerpo político del rey se regenera en un nuevo cuerpo portador llevando su dignidad real hacia una perpetuación constante. Son dos instancias de renovación y reafirmación del poder así como dos momentos en los que la demostración de lealtad al monarca provocaba la competencia para reafirmar a su vez los beneficios y el estatus social dentro del sistema cortesano. Por este motivo, el ceremonial suponía la exhibición de gestos bien calculados. Simultáneamente, los elementos, imágenes y objetos que intervenían eran más que meros acompañantes del espectáculo. La cortesía medieval fue fusionada, través del Renacimiento, con los gestos paganos y clásicos que evocaban batallas y triunfos romanos, personajes imperiales o de la antigüedad, arquetipos heroicos. Un claro ejemplo de esto son los Arcos del Triunfo, los Palios y las entradas a caballo. Una práctica que evidencia claramente esta utilización de la antigüedad en las fiestas fastuosas para celebrar a los monarcas, es el de la arquitectura efímera. Durante el período colonial, el Arco del Triunfo permaneció como elemento constante de las festividades, especialmente en las entradas de virreyes en las colonias. Los arcos, como espacio que se atravesaba para ingresar a la ciudad, cumplían un rol principal para el sistema político de la monarquía. En Buenos Aires, para las exequias de Carlos III, el túmulo construido en su honor exhibía “Arcos en sus cuatro frentes, lleno de luces y diferentes Targetas y poecias apropiadas”⁷⁸⁹. No faltaban jeroglíficos y emblemas como en el resto de las ceremonias de los reinos de España. Luego de las ceremonias en la Iglesia, el Virrey se retiró al oratorio de la fortaleza y el Dean de la Catedral rezó un responso en el altar donde se encontraba el retrato del rey difunto presidiendo ese último gesto. El retrato del rey se encontraba en el oratorio de la fortaleza como símbolo del poder secular y no en la Catedral. Como señala Garavaglia, esto es “un símbolo indudable de los derroteros de los nuevos tiempos impulsados por la dinastía borbónica en las relaciones entre ambos poderes”⁷⁹⁰. Por su parte, para la proclama de Carlos IV ocuparon el balcón central del Cabildo los retratos de los monarcas bajo el dosel como era costumbre. Las casas circundantes a la Plaza Mayor se revistieron de colgaduras mientras los vecinos se apiñaban

787 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 96.

788 Valls, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», 17.

789 Juan Carlos Garavaglia, *Construir el estado, inventar la nación: El Rio de la Plata, siglos XVIII-XIX* (Prometeo Libros Editorial, 2007), 40.

790 Garavaglia, 40.

para el espectáculo que se iba a desarrollar. En los ángulos de la plaza se habían colocado cuatro arcos del triunfo alusivos⁷⁹¹. Las salvas marcaron la confirmación de la aclamación junto con las monedas con la *effigie* del nuevo rey. El estandarte real luego de ser paseado, fue expuesto hasta la medianoche en el balcón principal de las Casas Capitulares, colocado sobre almohadones de terciopelo rojo. Pero el esplendor de la proclama de su antecesor no había sido superado por las modestas celebraciones que se destinaron a Carlos IV. Justamente, Ortemberg señala que las reformas borbónicas en América limitaron los gastos suprimiendo la entrada pública a caballo de los virreyes e hicieron perder poder y carisma a la figura del virrey⁷⁹². Estas modificaciones en la expresión del ceremonial tuvieron que impactar necesariamente en la eficacia de las estrategias visuales que mantenían el equilibrio político en las colonias. A la pérdida de poder de la imagen del virrey por parte de las reformas se debe sumar la precariedad del equilibrio político en una ciudad como Buenos Aires que no contaba con una nobleza titulada ni una corte virreinal. Estos elementos necesariamente deben ser comprendidos como causas operantes en los procesos de resquebrajamiento de la imagen del rey durante los sucesos de 1808. Si tomamos en consideración que también el cabildo vio mermar su poder desplegado en el ámbito visible de lo público, al suprimirse las entradas públicas para oficiarse las juras dentro del recinto de la Audiencia, las modificaciones en el aparato regio sin duda impactaron en la desintegración del poder monárquico. A comienzos del siglo XIX los Cabildos recuperaron su rol protagónico y, acertadamente, Ortemberg se pregunta si la razón de estas transformaciones políticas se debe a que aumentaba el control o a que aumentaba el desorden.

Las juras y exequias reales fueron aparatos del poder regio que apelaron tanto al ámbito cerrado de la corte como al público de la ciudad. El escenario callejero, cuidadosamente construido y dispuesto para el momento del festejo o el luto por la muerte del monarca, funcionaba sin duda como elemento de cristalización del poder y de su promoción. Cuando en 1516 se alzaron los pendones por Juana y el Rey don Carlos se estableció el modelo de celebración para todos los reinos. Cada ciudad quedaba obligada a repetir el ceremonial para demostrar su fidelidad. En el siglo XVIII esta estrategia fue exportada a los territorios que pertenecieron a la corona de Aragón⁷⁹³. Cuando se proclamó a Luis I en 1724, la ceremonia se impuso en todas las ciudades que hasta el momento no cumplían con ese ceremonial. El pasaje de la ceremonia pactista de los Austrias hacia el absolutismo de los Borbones se caracterizó justamente por el protagonismo del estandarte real y, en América, por la pérdida paulatina de poder y carisma de la figura del virrey, una figura central para el mantenimiento del equilibrio político en las colonias.

Las Relaciones de fiestas americanas muestran que la fiesta colonial siguió en términos generales los parámetros de la metrópoli. Muchos emblemas y jeroglíficos utilizados en las celebraciones americanas se basaron en crónicas como las de Pedro Rodríguez de Monforte⁷⁹⁴, *Descripción de las honras que se hicieron a la catholica Magd. Don Phelippe quarto* (Madrid, 1666). En estas fiestas, el uso de emblemas y jeroglíficos puede llevarnos a preguntar cuál era la comprensión real que de ellos tenía el público general. Antes que ser imágenes para ser leídas o interpretadas, estos artefactos responden a fórmulas visuales que

791 Revello, *Crónicas del Buenos Aires colonial*, 154.

792 Ortemberg, *Rituales de poder en Lima (1735-1828) - Fondo Editorial PUCP*, 87.

793 Víctor Mínguez, «The Oath ceremony in New Spain: proclamations to Ferdinand in 1747 and 1808», *Varia Historia* 23, n.o 38 (diciembre de 2007): 2.

794 Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripcion de las honras qve se hicieron a la catholica Magd. de D. Phelippe quarto, rey de las Españas y del nuevo mundo, en el Real Convento de la Encarnacion, qve dispvso ... D. Baltasar Barroso de Ribera ...* (por Francisco Nieto, 1666).

formaban parte de la memoria visual colectiva. El emblema era un medio de incorporación de hábitos e ideas sobre el poder. Catafalcos, arcos del triunfo, carros alegóricos, funcionaban más por su espectacularidad y activación visual-emocional antes que por los mensajes pictóricos. Un túmulo llevaba en su presencia misma su mensaje esencial, más allá de los símbolos y jeroglíficos que pudieran exhibirse en su construcción. Exequias y Juras fueron instantes de reafirmación del poder monárquico así como también costosas expresiones de fidelidad en las que los gastos podían alcanzar sumas elevadas. La celebración imponía un estricto orden y distribución espacial⁷⁹⁵ donde las imágenes no eran las únicas protagonistas. Salvas, sonidos, espacios, gestos y miradas componían una experiencia inmersiva, sensorial y teatral. El espectáculo de las juras, por ejemplo, presentaba al rey antes los ojos de los súbditos a partir del uso de una cortina de tela que se corría para dejar ver el retrato del monarca.

Durante el reinado de los Austrias fue común la identificación de los reyes hispanos con héroes clásicos hasta el siglo XVII. Por ejemplo, en las honras de Felipe IV en México el túmulo de la catedral exponía numerosas esculturas en las que se observaba a Jasón, Jano, Teseo y Prometeo. Por su parte, la Inquisición en el Convento de Santo Domingo de esa misma ciudad, propuso un paralelismo entre Felipe y el rey Tarquino Numa⁷⁹⁶. Ocho esculturas acompañaban el túmulo construyendo una serie de paralelismos: Felipe IV como Numa se justificaba junto con Fernando el Católico como Rómulo; Felipe II y Numitor, que practicaron la prudencia; Carlos V que unió las coronas de Austria y España como Tacio a los sabinos y romanos; Felipe III y Pomponio fueron ambos piadosos. Completaban el conjunto cuatro esculturas de virtudes: la fe, la esperanza, la prudencia y la piedad. Con los Borbones la retórica exaltadora de los monarcas con base mitológica y heroica no varió sustancialmente. Como señala Mínguez, las referencias mitológicas en América continuaron a lo largo del siglo XVIII⁷⁹⁷. En los cuadros de la proclamación de Felipe V se veía a Ulises, Atlante, Apolo, Perseo y Mercurio. No eran meras comparaciones, sino que cada una afirmaba la superioridad del monarca y sus virtudes. El héroe clásico era el prototipo humanista de la virtud, de allí que una figura como la Hércules fuera una presencia constante en los programas simbólicos. Fue recién a finales del siglo XVIII cuando la imagen mitológica aplicada a los reyes hispanos fue cuestionada. Es por eso que la figura del héroe clásico pertenece a dos tradiciones diferentes. Por un lado aquella que la monarquía española utilizó en sus programas iconográficos y por otro lado la del héroe decimonónico. El héroe que se compara con los reyes es el emblema de las virtudes de la tradición humanista mientras que el héroe del siglo XIX, es un héroe trágico que exhibe la fórmula de la muerte bella.

Cuánto impactó la ausencia del monarca en el territorio americano y de qué modo los matices en las celebraciones de cada virreinato fueron piezas clave del proceso de independencia son preguntas que involucran al aparato regio y a la figura del rey. En ese sentido el virrey como doble, espejo y alter-ego⁷⁹⁸ del rey se constituye en un elemento clave de análisis dentro de la corte colonial. El caso de Buenos Aires es particular puesto que su primer virrey arribó a la

795 Por ejemplo, para las honras fúnebres de Luis I en Santa Fe (Colombia) los asistentes se acomodaron del siguiente modo: La Real Audiencia en los estrados abajo del túmulo, junto al evangelio. Frente al túmulo el Dean y Cabildo. Detrás de la Audiencia, los dominicos. A espaldas de la Audiencia, los Franciscanos y a sus espaldas los jesuitas y detrás el Colegio Real Mayor y Seminario (Biblioteca Nacional de Madrid, Fol. 6v-7r, 1726).

796 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 51.

797 Mínguez, 52.

798 Nos resulta acertada esta definición del virrey como alter-ego del monarca propuesta por Santiago Sebastián. Véase: Sebastián, Santiago. "Origen y difusión de la emblemática en España e Hispanoamérica", Goya, Madrid, núm. 187-88, 2-7,.

ciudad con la tardía creación del Virreinato del Río de la Plata en 1776, cuando las figuras de los virreyes ya habían sufrido la embestida de las reformas perdiendo parte de su capacidad política como centro de las estrategias visuales. El aparato regio funcionó como el verdadero mecanismo de construcción de la imagen ideal-utópica de un monarca distante y lejano que no se dejaba ver y cuya presencia se transfería a los virreyes locales. En ese sentido, Horst Bredekamp ha mostrado cómo la figura de Leviatán como metáfora del Estado moderno ubicada en el frontispicio del libro de Thomas Hobbes (Londres, 1551) permitió legitimar un sistema de gobierno en contextos políticos diferentes, como el que aborda este estudio⁷⁹⁹. La imagen logró su efecto mucho más allá del sistema monárquico para el cual había sido concebida, tal es el caso de la llegada del siglo XIX, período que se analiza en los últimos apartados de este trabajo.

BUENOS AIRES, UNA CIUDAD SIN CORTE VIRREINAL.

La instauración de los virreinos en América hizo surgir lo que se ha denominado “cortes de nuevo cuño”, cortes creadas como imágenes distantes del rey y su corte⁸⁰⁰. La corte virreinal, como imagen distante del rey, creó una artillería simbólica potente para representar el poder. El grupo originario que acompañara a Garay en la fundación de la ciudad, no superaba las 76 personas⁸⁰¹. Catorce eran españoles y el resto eran españoles criollos y mestizos nacidos en Asunción⁸⁰². En el siglo XVII, ser vecino suponía la ascendencia española, la posesión de una casa en la ciudad y una residencia continua de al menos 4 años. El privilegio que otorgaba la vecindad era el de poder ser elegido para formar parte del cabildo. Este primer grupo de vecinos inició una incipiente red comercial. Como señala Perusset, la actividad económica inicial de este grupo se repartía entre la tierra y el comercio. En Buenos Aires, el derecho de vecindad provenía mayormente de la propiedad de la tierra antes que de la encomienda, como en otras regiones. Estas familias, como grupo originario, se transformaron en los *vecinos* con derecho de propiedad sobre la tierra, ocupando la zona norte-sur de la ciudad. Los fundadores de Buenos Aires, fueron los primeros en constituirse bajo la categoría de vecinos. Era un grupo selecto que poseía derechos, como el de recibir tierras por parte del Rey. La jerarquía de los vecinos se basaba en los criterios nobiliarios, los méritos o las distinciones que los miembros de las familias habían acumulado. El servicio al Rey, la participación en la conquista o una herencia nobiliaria, posicionaba a los miembros de las familias porteñas en el espacio social. La relación con el Rey era una relación contractual, basada en derechos y obligaciones mutuas. Cuando Juan de Garay funda la ciudad, es obligación repartir las tierras

799 Horst Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien* (Akademie, 1999).

800 Antonio Alvarez-Ossorio Alvarez Ossorio Alvariano Alvariano, «La corte: un espacio abierto para la historia social», en *La Historia Social en España. Actualidad y perspectivas.*, Actas del Primer Congreso de la Asociación de Historia Social (Zaragoza, 1991), 27.

801 Las tierras fueron distribuidas entre las siguientes familias: Pedro Rodríguez, Pedro Isbran, Miguel Navaro, Juan de Navarro, Miguel del Corro, Gerónimo Perez, Pedro Luis, Pedro Fernández, Miguel Gómez, Francisco Bernal, Bernabé Veneciano, Miguel López Madera, Alcalde Rodrigo Ortíz de Zárate, Pedro Alvarez Gaytan, Victor Casco, Diego de Labarrieta, Juan Fernández de Enciso, Alonso de Escobar, Anton de Higuera, Esteban Ruiz, Cristobal Altamirano, Juan Fernández de Zárate, Alonso Gómez, Anton Roberto, Anton Izarra, Pedro de Quiróz, Pedro de Gerez, Luis Gaytan, Juan de Torres de Vera, Alonso de Vera. En: *Memorias y noticias para servir a la Historia Antigua de la República Argentina*, Imprenta de Mayo, 1865.

802 Macarena Perusset, «Elite y comercio en el temprano siglo XVII rioplatense», *Fronteras de la historia, Bogota*, 2005, 288.

y las encomiendas entre quienes lo acompañan. Las tierras que los primeros vecinos de Buenos Aires poseían eran fruto de mercedes reales. Como señala Perusset, las tierras no eran suficientes para aspirar al estatus señorial. Tierras sin mano de obra eran inservibles⁸⁰³. El trabajo manual era un trabajo degradante y en Buenos Aires las encomiendas de indios eran muy pobres. La carencia de indios y la fuga de muchos después de la huida de sus encomenderos hicieron que la ciudad, pobremente habitada, diera espacio al crecimiento de otro grupo social compuesto por los comerciantes portugueses y españoles. Este nuevo grupo se estableció en la ciudad y organizó el control del comercio. Lo que caracterizaba a este grupo de pobladores no originarios, eran sus contactos, lazos e influencia además de buenos capitales. El dinero sustituía en buena medida su falta de abolengo. Los comerciantes tenían lazos muy cercanos con los funcionarios del estado. Estos dos grupos, el de los fundadores o *beneméritos* y el de los comerciantes o *confederados*, componían el escenario de una ciudad posicionada de cara al comercio de ultramar. Para Perusset, hasta 1620 podemos hablar de una etapa de formación de la élite porteña con dos grupos opuestos que no constituían en sí mismos un grupo de poder definido⁸⁰⁴. El grupo de fundadores contaba con honor y poder pero no con riquezas. El grupo de los *confederados*, no podía participar del Cabildo, organismo que regulaba lo referente al comercio local, pero poseía grandes capitales y contactos. La estrategia del grupo de comerciantes para convertirse en el grupo de poder local, se basó en el monopolio del comercio. La entrada de esclavos por el puerto de Buenos Aires y las constantes prohibiciones impuestas por la corona, provocaron múltiples estrategias para evadir reglamentaciones. Lo que se tradujo en el despliegue de tácticas al margen de la ley. El grupo de los *confederados* organizó el comercio ilegal, encontrando en esa práctica el origen del aumento de sus fortunas personales y de su poder.

En Buenos Aires, los gobernadores eran elegidos desde una lógica militar mientras que la élite porteña estaba conformada por las familias fundadoras dedicadas al comercio y al contrabando. A diferencia de Perú, Cuba y México, los pobladores de Buenos Aires no detentaban títulos de nobleza titulada. Este concepto hace referencia a la categoría social otorgada por el Rey a quienes conformaban la élite social en América.⁸⁰⁵ Como señala Nora Siegrist, en su estudio sobre la hidalguía en Buenos Aires, en una sociedad en donde los rangos sociales eran centrales, los criollos hicieron prevalecer su descendencia de los primeros fundadores⁸⁰⁶. Los primeros pobladores, llamados *los beneméritos*, permitían esgrimir una distinción social.

A lo largo del siglo XVII, muchos españoles emigraron a América, portando títulos de nobleza. Como ha señalado Steve Stern, esas primeras camadas de españoles estaban inspiradas por un espíritu de conquista, en la esperanza de ver acrecentadas sus fortunas⁸⁰⁷. Para Perusset, fue la meta del enriquecimiento personal la que motivó a los peninsulares a emigrar a América y la que sembró el sentimiento del lucro en las sociedades coloniales del siglo XVII. La búsqueda del enriquecimiento se desvaneció rápidamente por la marginalidad de la región, impulsando a los pobladores a buscar nuevas vías de enriquecimiento y de

803 Perusset, 290.

804 Perusset, 295.

805 En el Río de la Plata se presentaban títulos de hidalguía, aunque los de nobleza titulada eran contados. Es el caso de la hermana del Virrey Cevallos o el del Virrey Liniers con el nombre de Conde de Buenos Aires.

806 Nora Siegrist de Gentile, Nora Siegrist Zapico Hilda, y Hilda Raquel Zapico, eds., *Familia, descendencia y patrimonio en España e Hispanoamérica: siglos XVI-XIX* (EUDEM, 2010), 3.

807 Steve Stern, «Paradigmas de la conquista: historiografía y política», *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* 6 (1992): 94.

estatus social⁸⁰⁸. Es por eso que el comercio, a diferencia de lo que sucedía en España, se convirtió en una actividad creadora de estatus social. El contrabando había nacido junto con la fundación de la ciudad. Estas prácticas ilegales respondían a los parámetros culturales de la época, basados en las relaciones de dones y contra dones de servicios y privilegios entre el Rey y los súbditos y a las condiciones que la misma corona había establecido en el funcionamiento de las colonias. Pero el concepto de corrupción no puede ser aplicado para el período colonial. Los actores sociales eran actores colectivos, estructurados y permanentes, que poseían formas propias y reglas de funcionamiento y articulación interna así como práctica de sociabilidad. Las relaciones sociales del período colonial se basan en relaciones de grupo y es por eso que las tensiones y conflictos comprometían corporativamente a esos grupos y no a los individuos⁸⁰⁹. La inobservancia de la ley implicaba la tolerancia de ciertas prácticas ilegales. El mismo Rey, aún cuando podía ejercer de cuando en cuando el poder de la ley, muchas veces toleraba la ilegalidad como contraprestación por servicios. También es importante destacar el fenómeno generalizado del contrabando en la sociedad andaluza del siglo XVIII y la importante presencia de andaluces en Buenos Aires. En 1717 Cádiz había relevado a Sevilla como puerto de control del comercio americano. Las rutas andaluzas de contrabando se ampliaban rápidamente. Contrabandistas, guapos y bandoleros conformaban las categorías de personajes marginales que perseguía la corona⁸¹⁰. Ya desde 1597 existen registros de que Buenos Aires comerciaba con otros países europeos⁸¹¹.

El establecimiento de lazos de sangre o espirituales construyó relaciones duraderas entre los integrantes de las familias porteñas, dando lugar a negocios, fundaciones de clanes y riquezas en común. Porque las estructuras de reciprocidad (orden del parentesco) y las estructuras de subordinación (orden de lo político) no son términos que se excluyen⁸¹². Las relaciones políticas fundadas en la utilización del principio de descendencia y del parentesco proveen a lo político de un lenguaje y modelo. El compadrazgo es un parentesco ritual que establece relaciones sociales no basadas en la consanguinidad o el matrimonio. El compadrazgo es la expresión más extendida de parentesco ritual e implica un sistema simbólico complejo. La religiosidad española se caracterizaba por la fuerte relación establecida entre el padrino bautismal y su ahijado así como la asociación de esta relación ritual a las hagiografías. El padrinzago establecía una relación afectiva entre padrino y ahijado que fundaba una relación de compadrazgo entre el padrino y los padres del niño o la niña. En las partidas de Alfonso el Sabio, la partida 4, título 7, leyes 1 y 2, definen al compadrazgo como un parentesco espiritual⁸¹³. A su vez extiende el compadrazgo a las esposas de los compadres entre sí⁸¹⁴. El

808 Perusset, «Comportamientos al margen de la ley: Contrabando y sociedad en Buenos Aires en el siglo XVII», 288.

809 Perusset, «Elite y comercio en el temprano siglo XVII rioplatense», 111.

810 Emilio Palacios Fernández, «“Contrabandistas, guapos y bandoleros andaluces en el teatro popular del siglo XVIII”», en *Al margen de la Ilustración. Cultura, arte y literatura en la España del siglo XVIII* (Rodopi, Amsterdam-Atlante, 1998), 12.

811 Por ejemplo, en 1597 se da el primer contacto entre Buenos Aires y Holanda con el buque *De Vliegunde Raven*, proveniente de Angola.

812 Georges Balandier, *Antropología política* (Ediciones Del Sol, 2004), 123.

813 *Las siete partidas del Sabio Rey Don Alfonso el Nono: Copiadas de la Edición de Salamanca del año 1555 que publicó el Señor Gregorio López*, Joseph Thomas Lucas (ed.), 1757, Biblioteca de Catalunya, p.92.

814 En el *Compendio del Derecho público y común de España o de las leyes de las siete partidas* (1784), el parentesco espiritual se define como “una compaternidad; y es de dos maneras: una que se contrae por el bautismo y otra por la Confirmación: Por el Bautismo se contrae entre el bautizante, y el bautizado, y el que le tiene en la pila sagrada, y el padre, y la madre del bautizado, y por esto se hace comadre la muger del bautizante con los padres del bautizado. También se contrae por la confirmación entre el confirmante, y el que le presenta, ó

compadrazgo es un lazo espiritual, no sanguíneo, que establece una relación profunda y duradera de parentesco ritual entre familias. Al formar parte de los lazos de parentesco, implicaba en el sistema español, una serie de prohibiciones y leyes⁸¹⁵. Los lazos que el compadrazgo establecía entre las familias era una potente estructura que consolidaba las relaciones de grupos y la defensa de sus intereses⁸¹⁶. Los lazos políticos y sanguíneos permitieron al grupo de los *confederados* constituirse en un grupo de presión que logró ingresar al Cabildo porteño. Compra de cargos, relaciones de dependencia, deudas y lealtades fueron los recursos de este grupo para fusionarse al de los *beneméritos* y constituirse, en el siglo XVII, en el grupo de poder local. Como señala Perusset, el grupo de los confederados (los comerciantes-terratenientes) desarticuló al grupo de los fundadores (hacendados) quienes fueron cooptados a través de la creación de lazos de parentesco entre familias, compra de votos o endeudamiento. De allí que, tempranamente en el siglo XVII, las dos facciones se fundieron en un solo grupo dirigente que poseía el control del poder político y la riqueza en la ciudad. Los dos grupos no se alternaron en el poder sino que uno absorbió al otro, emergiendo un nuevo sector⁸¹⁷. La élite porteña funcionó como un grupo que estrechaba lazos de parentesco no sólo con comerciantes, terratenientes y funcionarios sino con un resorte clave de la sociedad colonial que fue la Iglesia. Como señala Peire, las lealtades familiares jugaban un papel clave y eran un pilar fundamental de la inserción del clero regular en el sistema social colonial. Ya sea por lealtad familiar o por compra de cargos, los sobornos eran moneda corriente dentro de la jerarquía eclesiástica como estrategia familiar⁸¹⁸.

A través de las Reformas, la monarquía estableció lazos comerciales más estrechos con las élites locales y el control era de hecho bastante permisivo en lo que respecta a la aplicación de las leyes. El poder central negociaba con los comerciantes locales a través de vínculos más estrechos y por este motivo los comerciantes se convirtieron en cuerpos autónomos integrantes del Estado monárquico⁸¹⁹. Como señala Kraselsky en su estudio sobre las

tiene al tiempo que se confirma, y el padre y la madre del confirmado” *Compendio del Derecho público y común de España o de las leyes de las Siete partidas, colocado en orden natural*, Volúmen I, Vicente Vizcaíno Pérez, 1784, Universidad de Lausanne, p.82.

815 En la *Summa de Doctrina Christiana* (1555), se establece que el padre del bautizado no puede casarse con la madrina de su hijo, ni con la mujer que entonces tenía su padrino. La madre del bautizado no puede casarse con el padrino de su hijo ni con el marido de su madrina. El bautizado no puede contraer matrimonio con la mujer de su padrino ni con sus hijos, ya que provocaría una relación incestuosa. “El que en alguno de los tres grados se juntare, comete incesto o sacrilegio” *Summa de Doctrina Christiana*, Alonso Martínez de Laguna, Casa de Luan de Canoua, 1555, Universidad Complutense de Madrid, p. 121.

816 En las Cortes de Cádiz de 1812, se evidencia el poder que este lazo tenía entre los españoles “Ya es tiempo de regenerarnos. La constitución, esta sagrada dádiva que la benéfica mano de V.M ha hecho a los pueblos, les da reglas para que sea conservada su libertad y guardada la justicia: ésta está escrita en la frente de todos los españoles, como lo está el nombre de Dios. La gran dificultad consiste en hacerla observar, en hallar pagadores cuya incorruptible rectitud y patriótico zelo les haga olvidar de que son de carne y sangre: que no conozcan paisanaje, compadrazgo, amistad, intercesión, confabulación, parentesco, condicipulado, colegialismo, confilosophismo jansenismo ni francmasonerismo literario ni teológico” *Diario de las discusiones y actas de las Cortes*, Volumen 15, Imprenta Real, 1812, Universidad Complutense de Madrid, p. 90.

817 Perusset, «Elite y comercio en el temprano siglo XVII rioplatense», 301.

818 El grado de integración de la elite porteña con las autoridades gubernamentales y con la Iglesia no debe ser subestimado. En el caso de los capítulos conventuales analizados por Peire, las disputas se producían entre facciones al interior de estos grupos en las que el Virrey y el Rey se convertían en los árbitros del conflicto. Los lazos de unión entre la élite y el clero a través del parentesco y el compadrazgo también suponía una conexión clave de estos grupos para el acceso al crédito. La mayoría de los visitantes y reformadores señalaban la cantidad de “descuidos” en las cuentas de las órdenes y el clero en lo que se refiere a censos Jaime Peire, *El Taller de de[sic] Los Espejos: Iglesia e Imaginario, 1767-1815* (Editorial Claridad, 2000), 97.

819 Javier Kraselsky, «“De las juntas de comercio al consulado. Los comerciantes rioplatenses y sus estrategias corporativas, 1779-1794”», *Anuario de Estudios Americanos* 64 (diciembre de 2007): 147.

estrategias corporativas de los comerciantes porteños, el nacimiento del Consulado de comercio de Buenos Aires, en el último cuarto del siglo XVIII, responde a este proceso de estrechamiento de los lazos entre la monarquía y los grupos de poder locales americanos⁸²⁰. A la corona le reportaba la obtención de ingresos monetarios de sus territorios de ultramar. Para los comerciantes significaba la obtención de ventajas comerciales y el reforzamiento de los lazos corporativos. Los comerciantes porteños tenían el control de las Juntas de Comercio desde 1779. En las Juntas, los comerciantes trataban sus conflictos colectivos y decidían acciones y estrategias frente a la corona. Después del Reglamento de comercio de 1778 que permitía la fundación de consulados, los comerciantes porteños promovieron la formación de estructuras permanentes para representarlos como grupo corporativo. Las Juntas funcionaron de hecho como consulado hasta que éste fue formalizado en 1794 y de este modo los comerciantes locales desarrollaron variadas estrategias ante las trabas y conflictos aduaneros con Lima y España. Esto impulsó a las Juntas a actuar como lazo de unión corporativo y mecanismo de presión para negociar con el poder central. La creación del consulado fue producto de la necesidad de los comerciantes porteños de afianzar su poder y defender sus intereses corporativos a través de la legalización de su actividad y, como muestra el estudio de Kraselsky, revela que los aportes de la comunidad a la corona, a través de donativos reales y derechos de exportación, eran indispensables.

La élite porteña constituida en el siglo XVII era un grupo mixto, sin títulos nobiliarios y con una particular ideología en virtud del origen de sus integrantes. Extranjeros y españoles, comerciantes sin hidalguía y con profesiones y oficios variados. Este grupo de poder diferenciaba a Buenos Aires de otras ciudades del virreinato puesto que la convertía en una ciudad sin corte virreinal, en donde el comercio era la vía de enriquecimiento y adquisición de estatus. Por su parte, quienes componían el estrato más bajo, también construían redes de relaciones mutuas y favores. Entre indios, negros, mulatos, pardos y blancos marginales, se generaron patrones de asentamiento. En el caso de estudio analizado por Otero, sobre la dinámica social de estos sectores, se describe como reprodujeron y recrearon los modelos sociales imperantes en el cosmos social de la ciudad⁸²¹. Cada uno de estos grupos disputaba el mantenimiento de prerrogativas donde las estrategias de la plebe recrearon las tipologías de conducta desarrolladas por los grupos dominantes articulando estrategias para su movilidad social. Como señala Otero, la plebe estaba constituida por capas heterogéneas de individuos que adecuaron sus conductas a los procesos de negociación, conflicto y favores recíprocos. En este escenario las formas de ejercicio del poder y comprensión de la práctica política son claves para entender los procesos de transformación a finales del siglo XVIII. La organización social colonial no puede comprenderse si se excluyen las tres formas básicas de relación: el compadrazgo como parentesco espiritual, los gremios como identidad corporativa y las cofradías como espacios de construcción de identidad y de sociabilidad tanto de grupos dominantes como subalternos. Es por eso que los conflictos entre estos grupos, son reveladores de la dinámica social rioplatense en la conformación de una élite porteña y su reacción ante las reformas borbónicas primero, y la vacante regia de 1808 después⁸²².

820 Kraselsky, 168.

821 Osvaldo Otero, «De esclavos a mercaderes, amos y otos. Contribución al estudio de las redes sociales de la plebe, en el Buenos Aires tardocolonial», en *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. XVII-XIX)*, ed. Marcela Aguirrezabala (Argentina: EdiUNS, 2006), 329.

822 Un trabajo minucioso y extenso sobre las cofradías en América y específicamente en Córdoba, es el de Ana María Martínez de Sánchez. *Cofradías y obras pías en Córdoba del Tucumán*, Córdoba, EDUCC, 2004.

EL APARATO REGIO EN LOS SIGLOS XVI Y XVII

Con motivo de la muerte de Felipe II el 13 de septiembre de 1598, la ciudad de Buenos Aires organizó – un año después - las primeras exequias reales, en medio de su precaria situación. La celebración de las honras fúnebres de los monarcas se organizaba en tres partes: la arquitectónica, a cargo del Cabildo, encargada de la construcción de túmulos en las iglesias o piras funerarias; la ideológica a cargo del clero a partir de la elaboración de epitafios, jeroglíficos y lemas así como el diseño de alegorías con escenas mitológicas y cuadros históricos; y finalmente la festiva, acompañada por un programa acústico y visual, como repique de campanas y velas⁸²³. En una relación enviada el gobernador Diego Rodríguez de Valdes⁸²⁴, este describe de qué modo, más allá de la apremiante situación de la ciudad, los cuarenta y cinco vecinos realizaron los actos para las honras del rey⁸²⁵. El 2 de julio de 1599 el gobernador había recibido la Real Cédula en la que se le informaba la muerte del monarca, enviada por el fiscal de la Real Audiencia de Charcas. En el documento explica el motivo por el cual las honras demoraron en realizarse ya que no había con qué realizar los lutos, posponiendo su realización hasta que pudiese enviar a alguien a Córdoba para buscarlos. Finalmente se decomisaron paños de un navío holandés que había sido interceptado en julio de ese mismo año⁸²⁶. El escenario de las honras fue la catedral junto a los conventos de Santo Domingo, La Merced, San Francisco y San Ignacio. La semejanza entre la expresión de las honras por las exequias reales y las celebraciones de la semana santa da la pauta de su importancia así como el aprovechamiento de los pocos recursos con los que contaban la ciudad en el siglo XVI⁸²⁷. Un año después de producida la muerte de Felipe II, la ciudad pudo honrarlo el 19 de diciembre de 1599 con un catafalco funerario que se colocó en el crucero frente al Altar mayor. Zapico señala que aunque la ciudad no contaba con el dinero necesario para poder llevar adelante importantes gastos en las celebraciones públicas, se puede constatar la relación inversa entre ingresos y gastos por parte del Cabildo. Para el Corpus Christi del año 1610 se gastaron \$139,4 pesos en cera, gasto que superaba las posibilidades del presupuesto de la ciudad cuyo monto de ingresos por propios era de \$300⁸²⁸. Otro ejemplo de gastos excesivos corresponden a los realizados por las exequias de la reina Margarita de Austria. El 2 de julio de 1613 el cabildo informó los \$313,5 gastados para las honras y la iluminación del túmulos junto a “almohada y la corona y demás cosas precisas”⁸²⁹. Se había propuesto tomarlos de las Penas de Cámara pero al no tener permiso de esto el Procurador General, se acordó que los 300 pesos fuese cubiertos por los propios de la ciudad.

La documentación del cabildo de Buenos Aires para los siglos XVI y XVII muestra claramente que las dificultades para el cumplimiento del ceremonial reflejaban la constante

823Eugenia Bridikhina, *Theatrum mundi: Entramados del poder en Charcas colonial* (Plural editores, 2007), 184.

824 Archivo General de Indias, CHARCAS,27,R.7,N.16

825 Archivo General de Indias, CHARCAS,27,R.7,N.16

826 La relación que da cuenta de lo sucedido con ese barco holandés se encuentra en Archivo General de Indias, CHARCAS,27,R.7,N.15.

827Hilda Raquel Zapico, «Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales», en *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires: (S. XVII-XIX)*, ed. Zapico (EdiUNS, 2006), 121.

828 Zapico, 124.

829 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires · Biblioteca Digital*, vol. 2 Libros I-II (Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907), 463

tensión entre su realización y las penurias económicas de la ciudad. El 10 de noviembre de 1605, por ejemplo, el Cabildo fija el protocolo para el paseo del Estandarte Real⁸³⁰ y detalla el estado del antiguo estandarte. Se agradece al capitán Hernando de Vargas por “un estandarte nuevo de damasco encarnado guarnesido con sus flocaduras de seda y botones de y cordones de mysama seda amarilla y colorada con la ymagen de la Madre de Dios y las Armas Reales del Rey Nuestro Señor con pasa maneria a la redonda de oro”⁸³¹. La importancia de los objetos que presentifican al rey no solo se reducían al estandarte, que a duras penas se lograba mantener en condiciones, sino a todos aquellos ligados a su figura. La llegada de una Real Provisión, por ejemplo, imponía reglas precisas de honra a la presencia del monarca. El 22 de noviembre de 1606 el Regidor Bartolome López irrumpe en el Cabildo con una Real Provisión que fue tomada “con el acatamiento debido debido en sus manos y los pusieron sobre sus cavezas y vesaron y dixeron que las obedecia como cartas y provisiones del Rey Nuestro Señor”. La pobre economía de la ciudad no implicaba la ausencia de la activación del aparato regio pero sí, las diferentes estrategias para cumplirlo. El 5 febrero 1622 llegó a Buenos Aires un despacho desde la Audiencia de la Plata con un Real Cédula dirigida al Gobernador Diego de Góngora, informando la muerte de Felipe III y solicitando como era la costumbre, la realización de las exequias y honras fúnebres:

“La pena y desconsuelo a que tan gran perdida obliga y ciertos de que vos y todos estos Reynos terneis el que deveis como tan buenos y leales criados y vasallos y para que en estas partes como en esas se hagan las demostraciones exteriores y que en semejantes oraciones se acostumbraran ordenareis que esa ciudad y vezinos della y de las demas ciudades y lugares de esa provincia se vistan de luto y con el hagan las obsequias y onrras con la solenidad que en tal caso de requiere teniendo vos en esto particular cuydado que os pertenece por racon de vuestro officio que en ello me serbireis de madrid a primero de abril de seiscientos y veinte y un anios Yo el Rey”⁸³².

El cabildo acusa recibo de la documentación pero inmediatamente el regidor Diego de Trigueros plantea la obligatoriedad de los regidores de realizar los lutos y, simultáneamente, “que se avia de aser atento que no se tiene propios”. Nuevamente se presenta el problema de conseguir las telas negras y se propone recolectar “baetas y anascostes y todas las cosas negras de que se pueda hacer lutos de donde quiera que estuvieren con quenta y rracon para tomar dello la cantidad que fuere menester para los lutos de los deste cavildo”⁸³³. El 14 de marzo el Cabildo continúa respondiendo, ante el pedido de Diego de Góngora de celebrar las exequias, que el cabildo no cuenta con los fondos necesarios para costearlas y realizarlas en la Catedral después de Semana Santa.

“aviendolo oydo y entendido los capitulares unanimes y conformes dijeron que como a su merced consta este cavildo no tiene propios de ymportancia y esos pocos empeñados en mucha cantidad de pesos que en muchos años no se puede desempeñar que cada capitular por

830 El protocolo establecía que el Estandarte debía ir en medio de la Justicia Mayor y del Alcalde de primer voto, luego delante de los Oficiales Reales y en orden los Regidores por su antigüedad de dos en dos y luego delante el Capitán. La importancia de establecer el protocolo responde a que se “debe venerar pues el Estandarte del Rey Nuestro Señor en el qual estan la ymagen de nuestra Señora Madre de Dios La Virgen Santa María y en el otro lado las ynsignias y Armas Reales de Nuestro Señor” Archivo General de la Nación, Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires · Biblioteca Digital, vol. 1 Tomo I (Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907), 163.

831 Archivo General de la Nación, 1 Tomo I:164.

832 Buenos Aires, *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires Volumen V Libro III-IV*, Biblioteca General de la Nación (Buenos Aires: Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1907), 184.

833 Buenos Aires, 186.

lo que deben a su Rey y señor y por el amor que le tienen como leales basallos estan prestos a acudir con sus personas y aderesos al luto de dichas obsequias y a todo lo demas”⁸³⁴.

Ante esta respuesta, el gobernador asume los gastos y “ofrece haser de su hacienda todos los gastos de sera tumulo ynsinias y demas cosas necesarias para las dichas osequias en qualesquir cantidad que sea”. Aunque Diego de Góngora ofrece financiar el túmulo y la cera, el cabildo sigue sin conseguir los paños negros para los lutos que han de portar Justicia y Regimiento. En una carta del 6 de junio de 1622⁸³⁵, el gobernador de Buenos Aires, Diego de Góngora, acusa recibo de la carta enviada sobre la muerte de Felipe III el 31 de marzo de 1621 y confirma que los días 8 y 9 de abril los religiosos y el cabildo asistieron a la catedral donde el dean cantó la misa y el obispo predicó un sermón “con dolor y lágrimas que le acompañaron los presentes”.

Las exequias no puede ser analizadas sino en estrecha unión con las proclamas, es decir, la muerte del monarca lleva inevitablemente a la expresión de su corporalidad dual y la perpetuación de su cuerpo político. Esta cualidad de la imagen fue explotada por las *effigies* de estado, que se crearon para llenar el período de un interregno, con una cuasi activa representación del estado⁸³⁶. Como señala Bredekamp en su análisis del Leviatán de Hobbes, la función de las *effigies* para llenar el interregno y de ese modo evitar la siempre presente amenaza de una guerra civil, lo incitó a afirmar que el pueblo, sin esta eternidad artificial, podría “volver a la condición de guerra en cualquier época”. La figura artificial que el estado representa, atestigua esta inmortalidad artificial, precisamente porque el soberano, en su persona física, era mortal. Estas estatuas “vivientes” hechas por el hombre en forma de *effigies* reales, destinadas a reinar en el interregno, conformaron para Bredekamp, una fuente definitiva para la figura del Leviatán de Hobbes. Estas estrategias políticas se constituyen en el modelo de toda una iconografía de la época. Desde este punto de vista, el momento entre las exequias y la proclama se transforma en un instante de negociación del equilibrio del poder y del pacto político entre rey y vasallos, poniendo en evidencia el rol de las imágenes como actos constitutivos del poder. En ese sentido, la jura se convierte en el momento de confirmación y legitimación de ese poder y, por lo tanto, las estrategias y conflictos entre los diferentes cuerpos de la sociedad colonial se ponían sobre el escenario. Las exequias de Felipe II y la aclamación de Felipe III son el primer escenario para este momento de transición del poder en Buenos Aires, donde el lugar central lo tenía el Estandarte Real. Si bien no hay referencias entre los documentos del cabildo a la realización de la aclamación de Felipe IV, se observa que la ciudad cumplió, durante el siglo XVII y, en la medida de sus posibilidades, con la puesta en marcha del aparato regio, celebrando también los nacimientos de príncipes. Para el nacimiento de Baltasar Carlos de Austria, hijo de Felipe IV, por ejemplo, el cabildo ordenó que la celebración se hiciera en la Catedral y se hagan “luminarias y a gente de a caballo y se le suplique se repiquen las campanas como se acostumbra y (...) se hagan fiestas rreales de toros y de cañas (...) de manera que eche de ver el gusto y lealtad con que esta Ciudad sirbe a su Majestad en ocasiones semejantes”⁸³⁷. Para el nacimiento de Carlos II, coinciden las fechas de los festejos de San Martín de Tours y el recibimiento del Sello Real y nuevamente el cabildo expresa “los ymposibles con que se hallaba esta ciudad”⁸³⁸. La celebración se realizó

834 Buenos Aires, 199.

835 Archivo General de Indias, CHARCAS,27,R.11,N.156.

836 Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien*.

837 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo VIII. Libros IV-V* (Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1639), 207.

838 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XI - Libros VI y VII* (Sopena, 1914), 442.

recién al año siguiente. Es interesante observar el modo en que el Cabildo ordenó la celebración. En el acta del 14 de mayo de 1664 establece que “para que se agan con toda solemnidad y que ningun se escusse (...) que las personas que se nombraren salgan con pena de cinquenta pesso corientes” además de tener la obligación de poner luminarias en las puertas y calles con pena de cuatro pesos a quienes no cumplieran⁸³⁹. Se constituyeron cuadrillas con vecinos para el control de esta ordenanza y se colgó en la puerta del cabildo la noticia para que todos pudieran verla. Se construyó un tablado y se instó a componer “tres mascararas”, una al cabildo, una a los mercaderes y la otra a los gremios de oficios. Sobre los festejos se refiere en las actas del 16 de julio de 1664 que se realizó una misa cantada en la iglesia de San Ignacio. La noche anterior se realizó una mascarada con regocijos, luminarias y “costosas galas y libreas” mientras que los gremios ofrecieron una mascarada “muy lucida así de gastos como de çaraos y danças que asta en nueva tan alegre no se reserbaron los yndios y negros de açer sus festines”. Se desarrollaron camisadas que duraron que duraron mas de ocho días, mientras que hubo corridas durante tres⁸⁴⁰. Mas allá de las diferencias en su composición social y poblaciones, la ciudad reproducía las características de los festejos peninsulares. Es el caso de las cañas, fiesta con caballos de la que participaban los nobles españoles, en conmemoraciones como las juras. Como señala Zapico, si bien en Buenos Aires comenzaron siendo exclusivas de los vecinos ilustres, con el paso del tiempo se tornaron mas permisivas, incluyendo la participación de indios y negros⁸⁴¹.

La muerte de Felipe IV, que daría lugar a la compleja figura de Carlos II en términos de la doble corporalidad de los monarcas, se notificó en Buenos Aires el 22 de diciembre de 1666. Con carta a la reina confirmando la recepción de la noticia, el cabildo expresa la lealtad de la ciudad informando la realización del luto con “la ostentacion y Grandeça que hasta oi en estas provinçias no se vio devaxo de los limites de su Pobresa y en el estado ynferior que se halla en esta çidad por la falta de todo Pero los Animos afectos voluntad y cariño Pudieron suplir qualquier defecto en la pompa (...)”⁸⁴². Nuevamente el cabildo suplica a la corona ayuda para la difícil situación de la ciudad, como ya lo había hecho en tiempos de Felipe III y Felipe IV. Un mes después, el 3 de enero de 1667 tuvo lugar la aclamación de Carlos II presentando el Estandarte Real, que fue paseado frente a todos los cuerpos de la ciudad. En la plaza se había levantado un tablado con gradas donde subió el corregidor Amador de Rojas y Azevedo acompañado en cada esquina por “dos reyes de armas nombrados para este funzion” ante una multitud donde exclamó el nombre del Rey y “batiendo el Real Estandarte lo Repitió tres vezes” que fueron acompañadas por artillería⁸⁴³. El 29 de octubre de 1667 el Cabildo informa a la reina sobre la realización de los festejos y honras con

la ostentacion y Grandeça que hasta yo en estas provinçias no se vio devaxo de los limites de Su Pobresa y en el estado ynferior que se halla en esta ciudad por falta de todo Pero los animos afectos voluntad y cariño Pudieron suplir qualquier defecto en la pompa con que se acudio a obligasion tan devida juntamente vino horden Para que se levantase el Real Estandarte Por nuestro Rey y Señor Don Carlos Segundo⁸⁴⁴.

839 *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Libro IX.* (Buenos Aires: Imprenta de Guillermo Kraft, 1895), 37.

840 *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Libro IX.*, 47.

841 Zapico, «Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales», 142.

842 Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XII. Libros VII-VI-II* (Buenos Aires, 1914), 409.

843 Archivo General de la Nación, 359.

844 Archivo General de la Nación, 409.

La carta enumera la serie de penurias que atraviesa la ciudad, desde la pobreza absoluta, la falta de comida y vestimenta a la situación defensiva de un fuerte que sigue sin construirse y un puerto que es invadido por barcos extranjeros. El contraste entre esta aclamación y las anteriores tiene como trasfondo la creación de la Audiencia de Buenos Aires, que operó durante un breve período entre 1663 y 1672⁸⁴⁵. La nueva Audiencia fue establecida como audiencia virreinal en 1785⁸⁴⁶, funcionando hasta 1812. Los debates que se produjeron en torno a su creación estaban directamente relacionados con la situación del puerto de Buenos Aires, su economía y la amenaza holandesa, portuguesa e inglesa. En 1660, Carlos II expresa en un reporte, la razón principal por la que decide crear la Audiencia. Desde Inglaterra y Holanda llegaban noticias de la importante ganancia económica que producía en particular el comercio con el puerto de Buenos Aires. Importantes cantidades de plata son las remesas que se llevan por la venta de mercancías y los permisivos beneficios que les ofrecen las autoridades locales⁸⁴⁷. La década de 1660, bajo el gobierno de Pedro Baigorri, es en particular la más escandalosa por la cantidad de barcos holandeses, ingleses y franceses que traen mercaderías y se llevan la plata producida en Potosí. La conspiración de Alberto Janssen durante ese período, para facilitar a la corona francesa la conquista de Buenos Aires y sus negocios con barcos holandeses, son un ejemplo de la situación estratégica de la ciudad y la falta de control. En una de sus cartas a Colbert, Janssen se refiere a Buenos Aires como “el corazón de la ambición suprema del imperio español”, una ciudad sin fuerte ni protección alguna y una población sin ánimos de resistencia⁸⁴⁸. El empeño de la corona española por frenar el contrabando desde Holanda y la poca respuesta de las autoridades de Buenos Aires, es notorio. En 1657, por ejemplo, les avisa de la salida de veintiocho naves desde el puerto de Rotterdam. Ante las quejas de los funcionarios de la corona ante las autoridades holandesas, la respuesta de estas es que son las autoridades de los puertos quienes tenían “la mayor culpa, pues era cierto que si los mercaderes y capitanes de navios no ha lesen tan buen acogimiento en los gobernadores no hubiera en Holanda tanta prisa para ir a las Indias”⁸⁴⁹.

El establecimiento de la Audiencia supuso la llegada de nuevas autoridades y nuevos protocolos como el Palio, que fueron objeto de disputas y entredichos entre los diferentes cuerpos políticos. El Palio dentro del ceremonial de la monarquía hispánica, fusionó la práctica destinada al ámbito religioso con los nuevos objetos que hacían presente al monarca. Utilizado para entradas reales fue el centro de los principales conflictos en la colonia ante las pretensiones de algunos virreyes y gobernadores de ser recibidos así a su llegada, algo que se observa con reiterada insistencia hacia fines del siglo XVIII. Ser recibido bajo el Palio era una prerrogativa de los reyes que se ejercía, por ejemplo, con la llegada del Sello Real.

845 Todos los pleitos regresaron a la jurisdicción anterior, la Audiencia de Charcas, y a la jurisdicción del virrey del Perú. El presidente de la audiencia, José Martínez de Salazar, cesó en ese cargo pero continuó como gobernador del Río de la Plata. Un texto clásico sobre el establecimiento de la audiencia es el de Abelardo Lavaggi, *La primera audiencia de Buenos Aires: (1661-1672)*, 1982.

846 AGI, Sobre fundación de la Audiencia de Buenos Aires, 15 de Junio de 1780, Estado 78, N., 44 y Estado, 78,N.45.

847 David Freeman, *A Silver River in a Silver World: Dutch Trade in the Rio de La Plata, 1648–1678* (Cambridge University Press, 2020), 180.

848 Sobre el contrabando y la connivencia de autoridades locales en la fuga de plata hacia Holanda, Inglaterra, Francia y Portugal, especialmente en la figura de Baigorri y los planes de Alberto Janssen para facilitar la conquista de Buenos Aires para la corona francesa, véase el trabajo de Freeman, *A Silver River in a Silver World*.

849 Real Cédula, *Al gobernador de Buenos Aires avisandole las noticias que se han tenido de los navios que han salido de Holanda para ir a aquel Puerto y los demas de las Indias, y lo que con ellos se ha de ejecutar*, 27 de noviembre de 1657, reproducido en Buenos Aires (Argentina : Provincia) Dirección General de Estadística, Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, 1869, 28.

El fallecimiento de Carlos II junto a la crisis por la sucesión dinástica tuvo su eco en las colonias americanas. En Buenos Aires, la noticia se conoció el 22 de agosto de 1701 y en comparación con la aclamación del monarca, las honras se redujeron a la suspensión de las corridas de toros y la expresión del luto a la espera de las noticias de España. Uno de los elementos a los que se debe otorgar atención es a la llamativa nula presencia de menciones a retratos del monarca en este período. No es fácil presentar una situación precisa de los retratos de los reyes en la ciudad de Buenos Aires desde su fundación. La mayoría de los estudiosos del período, como Adolfo Ribera⁸⁵⁰, dejan en claro la dificultad que esta tarea presenta puesto que antes del siglo XVIII los datos son vagos y difusos y se ignora si se pintaron retratos en la ciudad. El primer artista del que se tiene referencia es Rodrigo de Sas, instalado en la ciudad por un breve periodo desde 1601. El gobernador Alonso de Ribera dejaba constancia de esa carencia de pintores en un carta del 12 de febrero de 1608, al señalar que además de Sas “no hay otro pintor que pinte cosa de consideración y hace muchas imágenes para las iglesias y otras devociones”. Otro pintor del que se tiene registro, contemporáneo a Sas, es Juan Bautista Daniel, hacia el año 1606 permaneciendo también por poco tiempo. Furlong señala la existencia de una anotación del año 1607, donde que consta que este pintor de origen noruego “hará año y medio entró por el puerto de Buenos Aires sin licencia de Su Majestad, por orden del Gobernador Hernando Arias, tiene el caudal mil y quinientos pesos, es soltero, ocúpase en pintar”⁸⁵¹. Para Ribera es probable que estos dos artistas hayan realizado retratos⁸⁵², aunque solo se conocen dos obras de Daniel fechadas entre 1610 y 1613 en Bolivia y Córdoba, lo que hace suponer que no permaneció en Buenos Aires mucho tiempo desde su llegada en 1606. Es necesario tener en cuenta también que el edificio del cabildo comenzó a construirse en 1608, por lo que es de suponer que se encargara en algún momento posterior a esa fecha un retrato del rey. La primera construcción del edificio acabó en ruinas y en mayo de 1682, se planteó la construcción de un nuevo edificio de dos plantas, que contendría una planta alta para la Sala Capitular y Archivo: y una planta baja, para la cárcel para personas privilegiadas y calabozos comunes para hombres y otro para mujeres, un cuarto para vigilancia y habitaciones para jueces y escribanos. Se puede conjeturar que para esta nueva distribución mas ambiciosa que la primera se haya solicitado al menos un retrato real.

CAPITULO III EL IMPACTO DE LAS REFORMAS BORBÓNICAS

En las últimas décadas del siglo XVIII fueron implementadas una serie de reformas políticas y económicas en España y los reinos del ultramar. Las medidas fueron adoptadas con el intento de ejercer un mayor control local en América y encontraron dura resistencia entre los gobiernos locales americanos. Desde España, se buscó controlar y sustraer autonomía a las instituciones americanas pero sin modificar los principios generales del derecho castellano⁸⁵³. Las reformas pretendieron imponer un nuevo modelo sociocultural que implicaba transformaciones en esferas y ámbitos que habían pertenecido exclusivamente a las corporaciones eclesiásticas⁸⁵⁴. Desde la Edad Media, como heredera del universalismo del

850 Adolfo Luis Ribera, *El Retrato en Buenos Aires: 1580-1870* (Universidad de Buenos Aires, 1982), 15.

851 Guillermo Furlong y Florian Baucke, *Iconografía colonial rioplatense, 1749-1767: costumbres y trajes de españoles, criollos e indios* (Buenos Aires: VIAU y Zona, 1938), 233.

852 Ribera, *El Retrato en Buenos Aires*, 17.

853 Lorandi, *Poder Central, Poder Local*, 18.

854 Annick Lampériér, «La representación política en el Imperio español a finales del Antiguo Régimen», en *De la monarquía a las repúblicas. Representación, justicia y gobierno en Iberoamérica, siglos XVIII - XIX*,

Imperio Romano, la Iglesia católica se encontraba por encima de cualquier reino terrenal. La teoría conocida como de las dos espadas otorgaba una serie de derechos, privilegios y sistema fiscal propio a la Iglesia y los religiosos. En 1565, Felipe II proclama en la *Nueva Recopilación* el derecho al Patronato Real:

Por derecho y antigua costumbre y justos títulos y conesiones apostólicas, somos patronato de todas las iglesias de este Reino y nos pertenece la presentación de los arzobispados, obispados y prelacones y abadías consistoriales destos Reinos, aunque vauquen en la corte de Roma⁸⁵⁵.

Ya Alfonso X lo había definido como el derecho que adquirirían los monarcas como patronos de la Iglesia en lo relativo a la designación de candidatos para beneficios eclesiásticos⁸⁵⁶. Pero es la Bula de Alejandro VI la que confirmará el dominio y posesión de los reyes católicos sobre las Indias⁸⁵⁷. A través del patronato regio, la corona había alcanzado un poder jurisdiccional sobre los asuntos eclesiásticos que generó, en variadas ocasiones, fricciones y conflictos. El Patronato Real era un cuerpo de normas que regulaba la vida eclesiástica en América. En 1493 el Papa Julio II concedió a los Reyes Católicos los territorios de conquistados y en 1508 les otorgó el patronato sobre las iglesias que se construyeran en América⁸⁵⁸. Según Ribadeneyra, el Derecho Canónico establece como fundamento para el Patronato la dotación, la edificación y la fundación de Iglesias en América. Y se define por la potestad otorgada para el nombramiento (presentación) de cargos eclesiásticos, porque los Reyes son *potestades patronímicas*. Cedido por las Bulas de Alejandro VI y Julio II a los Reyes Católicos, el patronato les otorgaba la prerrogativa de presentar a la santa sede los candidatos para ocupar cargos eclesiásticos en América. El 1796, el Virrey del Perú, Francisco Gil de Taboada y Lemes, definía a los Reyes como

los sagrados substitutos del mismo Dios para el temporal gobierno de sus pueblos, y los que exercitando el poder y la grandeza que reciben de su divina mano, tienen como autores de las leyes civiles y protectores de las eclesiásticas la hermanada obligación de que unas y otras se observen con pureza⁸⁵⁹.

Es esta esencia del Rey la que fundamenta el Patronato, entendido por el virrey como una “regalía”. El patronato Real como derecho, establecía que a la corona le correspondía fundar y dotar iglesias, curatos de misión, hospitales y conventos así como presentar cargos para candidatos eclesiásticos, fijar los límites de los obispados y percibir derechos económicos. La

ed. Marco Berlingieri (Turin: Otto Editore, 2000), 55-75.

855 La Nueva Recopilación, Libro I, Ley I, Título VI, 1565.

856 Díaz Patiño, Gabriela. “Los debates en torno al Patronato eclesiástico a comienzos de la época republicana. El caso de Michoacán”, Revista Estudios Latinoamericanos, n° 43, Weimar, 2006, p. 397.

857 Bula de Alejandro VI concediendo a los Reyes Católicos y a sus sucesores absoluta autoridad en los territorios descubiertos o conquistados en Indias, AGI, PTR, LEG, 61, DOC. 471493-05-03.

858 En el Manual Compendio del Regio Patronato Indiano, para su fácil uso en las materias conducentes a la práctica (1755), Antonio Joachin de Ribadeneyra señala que “Nadie duda ser los Reyes de España, como Reyes de Castilla, y Leon, Patronos absolutos, y únicos en las Indias de todas sus iglesias, no solo en el modo regular canonico, con que este Derecho de Patronato nace, y se funda entre los Canonistas, sino aun en los modos civiles, con que proviene, y se considera según las disposiciones de las Leyes Seculares. Fueron conforme a estas considerados como Patronos, y Abogados, porque en su protección, y abogacía reconocieron los Clientes un derecho de micion, defensa, y patrocinio en todas sus Causas, y esta micion y defensa expresamente se enumera entre los Derechos del Patrono, según el texto Canonico, y nuestros Reyes Catholicos gozan sobre todas las Iglesias de Indias de una tan absoluta, y universal protección(…)” Antonio Joachin de Ribadeneyra Barrientos, Manual compendio de el regio Patronato Indiano: para su mas facil uso en las materias conducentes à la practica ... (por Antonio Marin, 1755).

859 Gil de Taboada y Lemes, Francisco. *Memorias de los virreyes que han gobernado el Perú*, 1796, p. 10.

ley prohibía la erección de iglesias sin el consentimiento del rey e implicaba un complejo papeleo burocrático para expedir Reales Cédulas y una licencia. Sin licencia del rey no podían erigirse monasterios, hospitales o capillas puesto que estos edificios debían llevar el escudo real. A lo largo del tiempo, los reyes españoles fueron sumando privilegios, consolidando así el poder sobre los dominios de América. Es necesario señalar que a lo largo del siglo XVIII, la propia definición y comprensión del Patronato Real fue objeto de tensiones entre la corona y la Iglesia. Finalmente en 1735 se constituyó la Junta del Patronato con el fin de negociar un concordato con la Santa Sede que dio fin a la disputa por el patronato universal cuando el Papa lo concedió a perpetuidad al rey español. De allí en más fue entendido y asumido como una regalía soberana del rey, tal cual ordenó Carlos III al establecer la normativa de que cualquier asunto referido a la administración de la Iglesia sería fundamentado en el patronato como prerrogativa de la soberanía⁸⁶⁰. Esta estrategia de intervención del poder civil sobre el eclesiástico se convirtió en el origen de sucesivos entredichos con los funcionarios reales. A principios del siglo XIX, el propio concepto de patronato fue puesto bajo la lupa. En Buenos Aires en 1810, la Junta Suprema consultaba a Gregorio Funes sobre la adecuación o no de esa potestad a las funciones de gobierno. Para Funes, el patronato real era una preeminencia inherente a la soberanía y por tal, su ejercicio, al no ser inherente a la persona de los monarcas, recaía en quien ejerciese esa soberanía. Las reformas borbónicas modificaron el mapa político de las colonias americanas. El virreinato del Perú, con sede en Lima, se organizó en 1542. Su jurisdicción se extendía por todo el territorio de América del sur. Esto se mantuvo hasta el siglo XVIII con la creación del virreinato de Nueva Granada en 1717 (suprimido en 1723 y reimplantado en 1739) y en 1776 el del Río de la Plata. El virreinato del Río de la Plata comprendía la jurisdicción de la Audiencia de Charcas, la gobernación de Paraguay y Uruguay⁸⁶¹. Los Borbones adoptaron una política de centralización y control de los reinos de América. En 1782 se sancionó la Real Ordenanza de intendentes de Ejército y Hacienda, que creaba un organismo de gobierno destinado al control de territorios menos extensos⁸⁶². A partir de 1788 Buenos Aires se transformó en intendencia⁸⁶³ bajo mando directo

860 Valentina Ayrolo, *Funcionarios de Dios y de la República: Clero y Política en la Experiencia de Las Autonomías Provinciales* (Editorial Biblos, 2007), 58.

861 Antes de la introducción de las Reformas, el virreinato se dividía en 96 provincias repartidas en tres jurisdicciones: 48 pertenecientes a la Audiencia de Lima, 30 a la del Plata y 18 a la de Chile. Este sistema fue reemplazado en el siglo XVIII por el de intendencias. En 1772, la Ordenanza de intendentes fue aplicada al Río de la Plata y se extendió a Perú, por la Real Cédula del 17 de febrero de 1787. AGI, Audiencia de Lima, ES.41091.AGI/1.16403.9.

862 Sobre las reformas borbónicas puede encontrarse una extensa bibliografía. Sobre las relaciones entre los borbones y los grupos de elite locales en América pueden consultarse los trabajos de David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla*. 1492-1867, FCE, México, 1998; Tulio Halperin Donghi, *Reformas y disolución de los imperios ibéricos, 1750-1850*, Historia de América Latina, Tomo III, Alianza, Madrid, 1985; John Lynch, *El siglo XVIII*, Crítica, Barcelona, 1991; Jorge Gelman, "La lucha por el control del estado: administración y elites en hispanoamérica", En: Tándeter, Enrique (Comp.) e Hidalgo Lehuedé, Jorge (Comp), *Procesos americanos hacia la redefinición colonial*, Ediciones de la UNESCO, Trotta, Madrid, 2000.

863 La reorganización del mapa americano, mantuvo la figura del virrey como funcionario central pero creando la figura del intendente en reemplazo del cargo de gobernador. Esos nuevos intendentes tenían múltiples competencias. Tenían competencia en los asuntos de Hacienda y relativos al fisco. Previo a las Reformas, los gobernadores no tenían injerencia en estos asuntos. Las cuestiones relativas al fisco recaían en el Secretario de Hacienda, que junto a la Junta Provincial de la Real Hacienda, controlaba la recaudación de las cargas tributarias. En este sentido, Lorenzo remarca que estas reformas quitaron al cabildo el manejo de los "propios" y "arbitrios" con el afán de construir una administración eficiente. Los intendentes eran funcionarios administrativos antes que militares y eso los diferenciaba de los antiguos gobernadores. Es también signo del espíritu administrador de las reformas, la extinción del cargo de teniente gobernador y la creación en su lugar del de Subdelegado de Real Hacienda. Es clave señalar que esta reacomodación de cargos e injerencias jurisdiccionales impactó sobre el funcionamiento de los cabildos. Los cabildos fueron sometidos al control político y financiero de los intendentes. De allí en más las elecciones capitulares debían ser confirmadas por el virrey o el intendente.

del Virrey. Montevideo se transformó en una gobernación militar dependiente de la intendencia de Buenos Aires⁸⁶⁴.

La creación del Virreinato del Río de la Plata introdujo reformas administrativas en Buenos Aires. Los virreyes, como capitanes generales, estaban al mando de las tropas y la defensa del virreinato. Eran la máxima autoridad asumiendo el cargo de capitanes generales, jefes de tropas, vicepatronos de la iglesia, presidentes de la audiencia, superintendentes de hacienda y protectores de indios. A diferencia de virreinos como el de Perú o México, en donde los virreyes formaban una alta magistratura alrededor de la que existía una corte, en Buenos Aires, los virreyes fueron elegidos por su capacidad militar. En este sentido, Torres Arancivia, en su análisis de las cortes virreinales en Perú, muestra cómo la creación de los virreinos reforzaba la figura del virrey creando alrededor de su figura cortes que reflejaban o calcaban la corte real castellana⁸⁶⁵. De allí que los rituales y símbolos del poder ligados a su persona se transformaron en objetos de disputa e intriga en la sociedad colonial. Las resistencias de las élites a estos funcionarios y los cortos períodos de gobierno que la corona permitía también limitaban sus poderes e injerencias. Las reformas en las colonias crearon un ejército de nuevos empleados del Estado. Según los datos del estudio de Susan Socolow (Fig.220) sobre la burocracia colonial en Buenos Aires, podemos advertir el crecimiento que impulsa la creación del Virreinato del Río de la Plata:

Puestos burocráticos	1767	1778	1779	1785	1790	1803	1810
Virrey, Gobernador y Secretaria	3	6	6	6	8	15	17
Superintendente y Secretaria	-	-	-	7	8	-	-
Real Audiencia	-	1	-	12	15	19	17
Tribunal de cuentas	3	6	20	23	18	27	22
Real Hacienda	6	6	20	23	18	27	22
Aduana	-	6	14	20	24	28	27
Tabacos	-	5	17	20	23	26	25
Correos	2	5	5	6	9	9	9
Propios y arbitrios	-	-	-	5	3	-	-

864 La creación de la Audiencia de Buenos Aires ya había generado quejas. Juan José de Toledo, escribano de la Audiencia de Charcas, con carta del 27 de septiembre de 1787, señalaba los perjuicios que esto acarrearía para ellos. Sobre la creación del virreinato del Río de la Plata, escribía que “Habiendose separado esta provincia y la del Tucumán y del Paraguay de la de la Plata iba a verificarse a lo menos por mitad la rebaja de derechos”. Y para minimizar esos daños proponía arbitrios y fueros: “1 Que se le concediere facultad de poner presente en la Escribanía de la nueva Audiencia de Buenos Aires o la de venderla a su favor si se consideraba separada, como en caso semejante se resolvió a favor del Marques de Salinas, escribano mayor de Gobierno en Lima con motivo de la desmembración para el Virreynato de Buenos Aires. 2 Que a cada una de las escribanías de la Audiencia de la Plata se le dotase con mil pesos con atención a que los relatores gozan de ochocientos. 3. Que se agregase a su escribanía el juzgado de bienes de difuntos y a la de su compañero el de la provincia”, AGI, Estado, 79, N, 49.

865 Eduardo Torres Arancivia, *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII* (Fondo Editorial PUCP, 2006), 59.

Temporalidades	-	-	-	4	3	3	-
Total	14	35	83	126	134	164	142

Figura220 Fuente: Susan Socolow, *The bureaucrats of Buenos Aires*, Duke University Press, 1987, p 28.

La estrategia referida a la imagen del rey no tardó en transformarse en un asunto de estado. El rey Carlos III, en las *Instrucciones para Visitadores Reformadores*, apuntaba contra las órdenes religiosas desplegando una política de control que disponía que en toda confesión y toda conversación privada se enseñara como máxima cristiana la fidelidad al Rey⁸⁶⁶. Conflictos y disputas por espacios de poder se encarnaron fundamentalmente en las disputas sobre la práctica de la pastoral, la forma de asistir a una procesión, las miradas y ademanes entre los Obispos y los burócratas del Cabildo o la Real Audiencia.⁸⁶⁷

El primer gobierno de un virrey en Buenos Aires fue el del teniente general don Pedro de Cevallos. Duró solamente unos meses, arribando a la ciudad el 15 de octubre de 1777 y regresando a España, desde Montevideo, el 26 de junio de 1778⁸⁶⁸. Su misión era la de la implantación definitiva del gobierno en la ciudad y el control de los portugueses y su constante amenaza. La Real Cédula del 27 de octubre de 1777 de Carlos III dispuso a Vértiz como virrey⁸⁶⁹. El tercer Virrey, el Marqués de Loreto, llegó al gobierno el 7 de marzo de 1784, retomando y continuando la obra de renovación urbana comenzada por Vértiz. En 1785 se estableció en Buenos Aires el Tribunal de la Audiencia con jurisdicción en Buenos Aires, Paraguay, Tucumán y Cuyo. El sucesor de Loreto, Nicolás de Arredondo recibió su cargo el 4 de diciembre de 1785 y durante su gobierno, se implantó en 1794 el Consulado, que funcionaba como tribunal de Comercio y Junta de Fomento y protección de la economía. EL 5 de febrero de 1794 Arredondo cedió su cargo a Pedro Melo de Portugal y Villena. La súbita muerte de Melo implicó para la Audiencia recurrir por primera vez a los “pliegos de providencia”. Estos papeles solo podían abrirse ante una situación de muerte o accidente del virrey para dar cargo interino a tres funcionarios en tanto fuese designado un nuevo virrey. La

866 En 1791 se publicó en Madrid la traducción al castellano, del libro del duque Francisco de Fritz-James, en el que podía leerse una expresa declaración de la obediencia política al Rey basada en el designio divino “Llos vasallos del Rey] deben estar prontos a servir al Rey, no escuchar jamás ninguna proposición contraria a su servicio, no entrar en ninguna maquinación ni conspiración; y mucho menos tomar las armas contra él, baxo cualquier pretexto que se de bien del Estado, Religión o Justicia: aun quando el príncipe sea excomulgado, herege, idólatra, perseguidor, tirano: aun quando el Papa absolviese a sus vasallos del juramento de fidelidad, o los amenazara con excomuniación, y aun los llegase a excomulgar. Ninguna razón puede justificar la sublevación de los vasallos contra aquel que Dios ha establecido para gobernarlos: ninguna potestad de la tierra puede romper los eslabones de la cadena que los tiene unidos a él; y esta es la doctrina del Cristianismo” (Soissons), Instrucciones o platicas para los domingos y fiestas del año, 355-56.

867 Actas del Cabildo de Buenos Aires, Tomo V, Serie III, Libro XXXVIII, p 434.

868 Fue designada su misión a través de la Real Cédula del 1 de agosto de 1776.

869 Vértiz realizó una serie de obras que modificaron el aspecto y vida de la ciudad. Creó el Hospital de Niños Expósitos y el Protomedicato. Ordenó la vigilancia de alimentos, reglamentó sus precios, prohibió la circulación de pasquines, cercó los baldíos y creó los comisarios de barrio para que junto a los alcaldes, controlaran el orden y las costumbres. Su gobierno también se caracterizó por el alumbrado de las calles, el discurso de la higiene y el establecimiento de la Casa de Comedias en la esquina de las actuales calles Alsina y Perú. Desde Córdoba solicitó el envío una imprenta que se funcionó en la casa de Expósitos. Construyó el Paseo de la Alameda sobre las barrancas del Río, fundó la escuela de San Carlos, creó la Junta de Temporalidades para administrar los bienes de los Jesuitas. A su vez cumpliendo con la Real Ordenanza de 1782 implantó la división de intendencias.

persona designada en forma provisoria fue el mariscal de campo Antonio Olaguer Feliú, que se desempeñaba hasta ese momento como sub inspector general de tropas en Montevideo. El 2 de marzo de 1797 asumió el cargo de virrey interino hasta que el 14 de marzo de 1799 tomó el cargo Gabriel de Avilés y del Fierro, Marqués de Avilés para entregar recién el 20 de mayo de 1801 el mando a su sucesor, Joaquín del Pino y Rozas. Del Pino falleció en 1804 y el sucesor interino fue Rafael de Sobremonte.

La llegada del primer virrey coincide con la etapa de crecimiento poblacional de la ciudad experimentado a finales del siglo XVIII, sumado a la importante actividad comercial y el contrabando. En el censo de 1778, José Luis Moreno establece una estratificación ocupacional sobre 2755 casos. De esas cifras se desprende un 66.40% que pertenece a la clase media de comerciantes por sobre los propietarios rurales. Esto distingue a la ciudad de otras americanas puesto que las sociedades urbanas coloniales, como señala Socolow, “se componían de una élite, una clase media pequeña y un gran estrato inferior que comprendía a los trabajadores y los más pobres”⁸⁷⁰. A este panorama debe sumarse la llegada de los funcionarios de gobierno que trajo consigo la creación del virreinato del Río de la Plata. Los burócratas se convirtieron en un nuevo actor social y el estado adquirió cada vez más rasgos centralizadores. A su vez, junto a los espacios tradicionales de organización social y política, se incorporaron instituciones como el Hospital de Expósitos, la Casa de Corrección, el Protomedicato, el Consulado, el Monopolio del Tabaco y nuevos espacios culturales como la Casa de comedias o la aparición de periódicos.

El aumento de la población también se tradujo en el aumento de personas con autoridad pública. Durante el gobierno de Vértiz, habiendo dos Alcaldes Mayores, se crearon dieciséis Alcaldes de Barrio. Estos alcaldes exhibían su insignia en un Bastón de puño de Marfil ya que, como señala el informe del Virrey Arredondo, “contribuye visiblemente en una gran parte al mejor gobierno y policía de un pueblo, que podrá contar en el día con sesenta mil almas a muy corta diferencia”. Arredondo elevó a veinte el número de Alcaldes por un auto acordado el 11 de febrero de 1790. El acuerdo se puso en práctica en enero de 1794, demarcando los veinte barrios y estableciendo las obligaciones de los Alcaldes⁸⁷¹. El tema del orden estaba ligado sin duda a la presencia de extranjeros y a las crecientes preocupaciones de la Corona por el pueblo en armas. A mediados del siglo XVIII el número de habitantes españoles alcanza el 33,1%, el de europeos, 11,5%, y el de criollos 17,1%⁸⁷². De los españoles, la mayoría son sevillanos, vascos, catalanes y canarios. En 1778 el 28% de la población es negra, producto de la trata de esclavos⁸⁷³. Para este período los censos reflejan un crecimiento sostenido. Según los datos de Lyman Johnson, que aporta el estudio de Emir Reitano sobre la población portuguesa en Buenos Aires, encontramos que para 1774 se estima que la población de Buenos Aires era de 10.056 habitantes; para 1778 era de aproximadamente 24.364 y para 1810, de 41.642⁸⁷⁴. La presencia de extranjeros, basándonos en los censos de 1744, 1778, 1804, 1810, parece haber sido importante. Según Reitano (Fig.221), para 1744 la población blanca comprendía el 80,2% de la población, la población negra y mulata, el 16, 9% y la india y mestiza el 2,9 %. Para 1810, la población blanca comprendía el 66,8%, la negra y mulata el 28,4% y la india y mestiza el 4,8%⁸⁷⁵. En 1804, el Marqués de Sobremonte ordena la realización de un censo de extranjeros. La presencia de extranjeros se tornaba en ciertos periodos bastante peligrosa. El censo de 1804 revelaba la

870Salomón, Fükelman, y Sánchez, «Arte, vida e ideas en Buenos Aires colonial», 5.

871Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, Oficina General de Estadística, 1859, 33.

872 Maximiliano Camarda, «La unidad doméstica en la ciudad de Buenos Aires a mediados del siglo XVIII», *Revista Diálogos* 9, n.º 2 (2009): 301.

873 Cicerchia, *Historia de la vida privada en la Argentina*, 34.

presencia de 455 extranjeros, el de 1807, 368, el de 1809, 376⁸⁷⁶. Los portugueses, a finales del siglo XVIII y principios del XIX fueron los extranjeros con mayor presencia en la ciudad seguidos por los italianos (en su mayoría genoveses). Los italianos comenzaron a transformarse en un grupo en aumento desde la segunda mitad del XVIII. Hacia 1804 el número de italianos era de 96, de los cuales, 54 eran genoveses. La transformación del puerto de Buenos Aires en un centro clave de comercio y contrabando, generó oportunidades para asentarse en la ciudad. Un tercio de los artesanos de la ciudad, en 1744, era de origen italiano⁸⁷⁷. Es el caso de la familia de Manuel Belgrano. Domenico Belgrano, comerciante nacido en Oneglia, llegó en 1757, tras haber pasado dos años realizando sus actividades en Cádiz⁸⁷⁸. Se casó con una porteña, con lazos eclesiásticos en Santiago del Estero y Buenos Aires, abriéndole la posibilidad de una exitosa carrera comercial⁸⁷⁹.

La presencia de extranjeros provocaba en un constante recelo hacia las actividades que realizaban. Uno de los objetivos de la creación de Alcaldes de Barrio durante el gobierno del Virrey Vértiz y más tarde de Arredondo, fue el de un control más cercano y efectivo de los extranjeros de la ciudad. Asociados a los vicios, los extranjeros son proclives al desorden porque se caracterizan por:

censurar y criticar las providencias y disposiciones del Gobierno, exceso que sobre ser tan reprehensible, ocasiona la desconfianza pública, llegando al extremo de infundir recelos en el pueblo, interpretando malignamente las noticias que publica relativas a la Metrópoli y estendiendo otras adversas con el siniestro fin de entibiar el celo y patriotismo de estos habitantes y el interés que han tomado en su misma causa, que es el de la nación española de que son parte integrante estos países⁸⁸⁰.

Desde este punto de vista, no es de extrañar la propuesta de creación de un Tribunal de la inquisición en Buenos Aires, para controlar el ingreso de extranjeros, que optaban por una ruta poco controlada como la del Río de la Plata, para ingresar por Buenos Aires y llegar a Perú. Si bien el proyecto no prosperó, denota la preocupación por el ingreso de extranjeros, en especial portugueses⁸⁸¹.

874 Emir Reitano, «Ascenso social, consolidación y prestigio. El caso de los portugueses y sus redes sociofamiliares en el Buenos Aires tardocolonial», *Trabajos y comunicaciones*, n.º 32 (2006): 110.

875 Reitano, 8.

876 Facultad de Filosofía y letras. Documentos para la Historia Argentina. Territorio y población. Vol X. Padrones ciudad y campaña de Buenos Aires, 1726-1810. Buenos Aires, editorial Peuser, 1955.

877 Fernando Devoto, *Historia de Los Italianos en la Argentina* (Editorial Biblos, 2006), 25.

878 Existía justamente un dicho popular que afirmaba que el oro de América era en Génova enterrado.

879 Devoto, *Historia de Los Italianos en la Argentina*, 26.

880 *Instrucción provisional de las obligaciones a que los alcaldes de barrio deben sujetarse y aplicar su zelo para conseguir el mejor orden de gobierno de sus respectivos distritos*, 11 de febrero de 1790, Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, Oficina General de Estadística, 1859, 36.

881 En una carta del 25 de marzo de 1754, el jesuita Juan de Escandón, escribía al padre Pedro Arroyo “que si siempre ha sido y se ha juzgado necesaria aquí otra Inquisición distinta de la de Lima, ahora lo es y se juzga por mas necesaria e indispensable que nunca, porque esto se va inundando cada día mas de portugueses, y no digo mas, pero sepa V.R. que son ya tantos que en Buenos Aires y su jurisdicción, se asegura que llegan a seis mil, de los cuales están muchos ya allí avecindandos y casados” (Medina, 2008:333).

Nacionalidad	1774	1804	1807	1809
Portugueses	69%	57%	64%	46%
Italianos	5,8%	22%	20,1%	17,8%
Franceses	13,2%	11%	9,5%	15,6%
Ingleses	8,8%	4,7%	1,6%	13,5%
Otros	3,2%	5,3%	4,8%	7,1%

Figura221 Detalle: Porcentaje de nacionalidades entre la población extranjera en la ciudad de Buenos Aires. Fuente: Emir Reitano⁸⁸².

Los extranjeros creaban recelos tanto por su asociación a la falta de lealtad al rey como por su influencia en el comercio local. Las relaciones de parentesco y compadrazgo permitieron su incorporación y fusión con el poder de las familias locales. A lo largo del siglo XVIII las transformaciones impactaron de forma visible en el espacio físico de la ciudad y en las relaciones entre los viejos y nuevos grupos de poder. La ciudad constituida alrededor de la plaza, la catedral y el cabildo experimentó un proceso de crecimiento poblacional sostenido que impactó en la demanda de viviendas y nuevos espacios para habitar. Esa nueva demanda se tradujo en una alta ocupación del suelo urbano y la aglomeración de habitantes en un espacio reducido. Esto provocó la cercanía y convivencia entre sectores de poder y subalternos en un mismo espacio de la ciudad. Para Otero, este aparente desorden urbano no era tal sino que era la exteriorización física generada por las fuerzas económicas⁸⁸³. Tanto la arquitectura como las formas del habitar en la ciudad, fueron las expresiones de diferenciación social y de estatus y se utilizaron como elementos simbólicos que marcaban la distancia social y la pertenencia.

El comercio y las redes de negocios entre Buenos Aires y el resto del Virreinato y entre Buenos Aires y Europa, dio lugar al crecimiento de negocios familiares. El padrón del año 1738 arroja el dato de 75 personas relacionadas con el comercio, de los que el 30% se dedica a la importación y exportación mayorista. Los comerciantes (mayoristas), los mercaderes (minoristas) y los tratantes llegaban desde Galicia, Vizcaya y Navarra. Para 1744 el número de personas vinculadas al comercio era de 222. En el padrón de 1778, de los 2.750 jefes de familia masculinos listados, 653 son comerciantes y 138 figuran como empleados comerciales, administrativos y aprendices⁸⁸⁴. Los andaluces, provenientes en su mayoría de Cádiz, se asentaron en la ciudad, en el bajo del Riachuelo, y se dedicaron casi con exclusividad al comercio. Por su parte, los extranjeros portugueses fueron los que se radicaron desde el siglo XVI en forma creciente. En ese escenario, las alianzas conyugales jugaron un rol en la producción y reproducción del poder de la élite colonial. Los extranjeros

882 Reitano, «Ascenso social, consolidación y prestigio. El caso de los portugueses y sus redes sociofamiliares en el Buenos Aires tardocolonial», 14.

883 Otero, «De esclavos a mercaderes, amos y otros. Contribución al estudio de las redes sociales de la plebe, en el Buenos Aires tardocolonial», 5.

884 AGN, Sala IX, 24-3-4. Citado en OLIVERO, Sandra. «Los andaluces en el Río de la Plata. Siglos XVII-XVIII», Contrastes, Revista de Historia, N°13, 2004.2007, p. 128.

ingresaban en esas redes a través del matrimonio⁸⁸⁵. El crecimiento de la burocracia local favoreció la creación de una élite local, políticamente activa. Los funcionarios públicos, los comerciantes y los demás grupos que componían la sociedad porteña, establecían lazos de parentesco y reciprocidad entre ellos, creando lazos de lealtad e intereses locales ajustando la ley a esas necesidades. Las leyes se acomodaban a los intereses de las élites comerciales porteñas. Esos grupos de interés se convirtieron en grupos de poder que se transformaron en grupos de presión con influencia en el Cabildo y en las decisiones locales⁸⁸⁶. En sus memorias, Miguel Ángel de Lastarría analiza los sucesos de 1810 en Buenos Aires. Una de las causas de la insurrección porteña, es a su entender, la ligada al comercio. Como encargado del comercio de las minas en Chile, había propuesto

un proyecto de reglamento para el comercio activo de Buenos Aires con el extranjero, pues me hallaba con sobrada experiencia para preveer que de no reformarse el que regia (...) se prostituiría aquel emporio habrazando equivocadamente las suigestiones insurreccionales que asomaban cuando el exmo. Señor Virrey, que expulsaron los rebeldes, se vio precisado a autorizar tan oportuno tráfico marítimo de acuerdo con todas las otras autoridades y gefes de oficinas, que se reunieron que dicen avierto: pero los ocultos corifeos de la insurrección que no eran comerciantes preocuparon al común con la desconfianza de la aprobación de la Junta Central, con cuyo principal pretexto confundieron hipócritamente a aquel vecindario mercantil a que instalase una Junta igual a las de esa Península y señaladamente a la de Montevideo que representando a nuestro soberano cautivo, había abierto su puerto a los extranjeros, con tanta ventaja que la entrada de los primeros veinte buques había rendido en aquella aduana ochocientos mil pesos fuertes y enriquecido a los hacendados con la compra de sus frutos que con mucho costo conservaban almacenados⁸⁸⁷.

El grupo en ascenso de los comerciantes establecía lazos comerciales con el antiguo grupo de los fundadores y lograba influir en un Cabildo, antes prohibido para los de su clase. Es así como, carentes de títulos nobiliarios, comenzaron a establecer vínculos con las familias de los *beneméritos* a través del matrimonio, el compadrazgo y el madrinazgo. El establecimiento de parentescos sanguíneos y de parentescos simbólicos, componía una red de relaciones sociales basadas en dependencias y lealtades entre estos dos grupos sociales como grupo de poder. Estas estrategias conformaban la actitud colectiva de una élite colonial tendiente a la perpetuación y reproducción social⁸⁸⁸.

La ciudad de Buenos Aires fue creciendo lentamente como poblado y en su actividad comercial. Hacia 1760 contaba con los gremios de plateros, carpinteros, sastres, peluqueros, albañiles, zapateros, estiberos, herreros y armeros, pulperos y forasteros y de comerciantes⁸⁸⁹. La población se vio afectada por las inmigraciones y emigraciones constantes de sus habitantes, siendo la proporción de europeos mayor que la de criollos. La actividad ilegal, ligada al puerto y la presencia de comerciantes, se institucionalizó adquiriendo organización y normas propias⁸⁹⁰. Como señala Susan Socolow, Buenos Aires, desde su fundación,

885 Lebrero, *La pequeña aldea*, 81.

886 Perusset, «Elite y comercio en el temprano siglo XVII rioplatense», 23.

887 AGI, Estado, 78, N, 47.

888 Cristina Del Valle, «“Geografía política y espacios de poder. Acciones y reacciones del Cabildo porteño en la época tardocolonial. (1976-1810)”», en *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. XVII-XIX)*, ed. Marcela Aguirrezabala (EdiUNS, 2006), 24.

889 AGN, Auto del Gobernador interino Alonso de la Vega, 11 de septiembre de 1760, IX, Bandos de los Virreyes y gobernadores del Río de la Plata, Libro 2, folios 232-.233.

890 Perusset, «Comportamientos al margen de la ley: Contrabando y sociedad en Buenos Aires en el siglo XVII», 156.

sobrevivía gracias al comercio y dependía de él para prosperar⁸⁹¹. Ese comercio consistía básicamente en el contrabando de bienes provenientes de Europa, esclavos de África, productos agrícolas desde Brasil y su intercambio por plata con el Alto Perú, y algunos productos agrícolas con Paraguay y el área del río Paraná. Las reformas borbónicas buscaron generar un impacto rápido y efectivo sobre el control comercial español en América. El reinado de Carlos III dio impulso a una serie de reformas relativas al comercio marítimo. Las medidas de apertura se coronaron el 12 de octubre de 1778, con el *Reglamento de Libre Comercio de España e Indias*, que habilitaba 14 puertos españoles quebrando el monopolio de Cádiz y 19 americanos, incluyendo a Buenos Aires y Montevideo. Esta nueva reglamentación impedía el comercio a los extranjeros y el traslado de mercaderías solo era posible por buques españoles. Los portugueses eran los extranjeros con más presencia en la ciudad. Ingresaban por un puerto como el de Buenos Aires, con poco control, para dirigirse hacia Perú y otras ciudades. Las reglamentaciones de comercio marítimo apuntaban al control de la presencia de extranjeros en el Río de la Plata. Esto se hizo manifiesto en la expedición de Pedro de Cevallos en Colonia del Sacramento y Santa Catalina, en 1776. En 1795 se autorizó el comercio con las colonias extranjeras y en 1797 con países neutrales. En 1777 Ceballos declara el libre comercio del Río de la Plata con España y las colonias, lo que significó un triunfo de Buenos Aires sobre su rival, Lima. La creación del Virreinato en 1776, reorganizó jurídica y políticamente la región. La conversión de la ciudad en un polo administrativo y de intercambio demandaba flujos humanos y mano de obra que la obligó a crecer poblacionalmente en forma acelerada. Este crecimiento llevó a que la corona trasladara a Buenos Aires una burocracia administrativa rentada y un cuerpo militar. Como señala Otero la ciudad se desarrolló tomando características de ciudad autónoma haciendo dominio del espacio físico, un espacio no planificado y un uso intensivo del suelo urbano⁸⁹².

Desde 1590 llegaron a Buenos Aires comerciantes portugueses junto con la introducción de esclavos negros. Rápidamente los comerciantes comenzaron a controlar la ciudad y su vida económica, mientras el grupo de los fundadores se endeudaba y recurría a préstamos. Durante el siglo XVII se constituyó como un puerto activo, ligado a las economías del interior, fundamentalmente a la de la minería del Alto Perú. Entre 1590 y 1640 el tráfico con las colonias portuguesas de África Occidental y las costas brasileñas significó el mayor porcentaje de esa actividad portuaria⁸⁹³. El puerto de Buenos Aires recibía barcos españoles, autorizados y no autorizados, además de barcos holandeses y portugueses. La mayoría de esos navíos extranjeros llegaban a las costas rioplatenses amparados bajo el derecho de buscar refugio por mal tiempo o desperfectos. Estos barcos practicaban un activo contrabando de mercaderías, que incluían libros e imágenes, con la complicidad de algunos vecinos de Buenos Aires, para vender en otras regiones del interior. Una carta del Cabildo de Buenos Aires, con fecha 3 de julio de 1629, denunciaba ante el Rey a un barco holandés que traía “*quadernos de molde herético y contra la Real Corona de Vuestra Majestad*”⁸⁹⁴. La presencia de extranjeros está ligada al contrabando. Este tráfico tanto legal como ilegal fue la pauta constante de la actividad económica portuaria de Buenos Aires. La fundación de Colonia do Sacramento en 1682, modificó el mapa de ese tráfico. El sistema de Flotas y Galeones del que

891 Susan Migden Socolow, *The Bureaucrats of Buenos Aires, 1769-1810: Amor Al Real Servicio* (Duke University Press, 1987), 25.

892 Otero, «De esclavos a mercaderes, amos y otros. Contribución al estudio de las redes sociales de la plebe, en el Buenos Aires tardocolonial», 4.

893 Zacarías Moutoukias, «Burocracia, contrabando y autotransformación de las elites. Buenos Aires en el siglo XVIII», *anuario del IEHS* III, n.º Tandil (1988): 213.

894 Pedro Guibovich Pérez, *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial, 1570-1754* (Universidad de Sevilla, 2003), 62.

Buenos Aires quedaba excluido como parte del tráfico legal de mercancías y la prohibición desde 1595 de comerciar directamente desde el Río de la Plata, obligaba a los porteños a pedir autorización al Rey para cualquier navegación y hacía de Buenos Aires un puerto cerrado. Sin embargo, la ciudad comerciaba mientras la Corona necesitaba mantener un poblado en la puerta trasera del Virreinato del Perú. Si bien la Corona enviaba navíos de registro por cuenta de comerciantes españoles, como tráfico legal, este tráfico representaba un porcentaje bajo en el total. El estudio de Moutoukias (1988) sobre la actividad comercial en Buenos Aires, señala que el comercio no autorizado significaba la actividad mercantil más importante de la ciudad. Tanto el comercio autorizado como el no autorizado eran parte de un mismo fenómeno que caracterizaba el funcionamiento de la ruta que unía Perú con el Atlántico a través de Buenos Aires. La magnitud de la actividad fuera de la ley que se desarrollaba en el puerto de la ciudad no puede comprenderse sin observar cómo, en una ciudad con presencia de oficiales de la corona, Audiencia y guarnición militar, estos cuerpos formaban parte del núcleo dominante de una élite antes que de un grupo separado. La relación entre la élite local y los funcionarios de gobierno es central para comprender el funcionamiento de la actividad comercial de la ciudad. Los funcionarios de la corona eran incluidos dentro de la élite a través de relaciones de parentesco, alianzas y relaciones personales que provocaba una flexibilización de las estructuras administrativas y también nos obligan a comprender que la distinción entre legal e ilegal no debe hacerse desde los parámetros modernos. Esta “corrupción” debe considerarse como un sistema que se mantenía como resultado de una tensión entre el estado, la burocracia colonial y la propia sociedad colonial, en cuanto a la distribución del poder y de las riquezas. Esta tensión en el Río de la Plata, funcionaba en realidad como un motor de la propia economía que permitía a la Corona financiar su aparato administrativo y militar local gracias a la actividad económica fuera de la ley. Como indica Moutoukias⁸⁹⁵ a través del comercio ilegal, la corona financió la instalación de una base militar en Buenos Aires, envió tropas a Chile y recaudó importantes sumas en metálico. Este beneficio para la corona y para la élite local muestra que la administración colonial era el resultado de un pacto entre élite y corona antes que el resultado de una subordinación. A su vez, tanto los oficiales militares como los funcionarios se entrelazaban con los comerciantes y la actividad mercantil⁸⁹⁶. De esta manera, la corrupción se delinea como el medio por el cual los representantes locales del poder se integraron a la élite asociándola a la Corona⁸⁹⁷. Esa élite encontró a su vez un camino para la obtención de una distinción social a través de la pertenencia a una orden como la de Santiago o la de Carlos III. Es el caso de José Núñez⁸⁹⁸, oriundo de la Coruña, que ostentaba el título de Caballero de la Tercera Orden de Carlos III. En Buenos Aires, en el último cuarto del siglo XVIII, muchos comerciantes, como Juan Antonio Novas⁸⁹⁹, fueron miembros de la Orden Tercera de San Francisco, para canalizar sus intereses religiosos pero también para obtener un

895 Moutoukias, «Burocracia, contrabando y autotransformación de las elites. Buenos Aires en el siglo XVIII», 220.

896 En ese sentido, los oficiales participaban de actividades comerciales diversas que los convirtieron en un grupo con participación privilegiada y regular en ese tipo de actividades. No eran raros los oficiales dueños de pulperías y tiendas, proveedores de navíos o socios de capitanes. Por su parte, los funcionarios y magistrados estaban también implicados en actividades comerciales, especialmente la importación de mercancías. Y en el caso de los comerciantes, no era raro que alcanzaran puestos en alguna magistratura o de oficiales de guarnición. Esto se tradujo en una red de relaciones personales, clientelares, parentesco y amistad que hacían funcionar la economía local.

897 Moutoukias, «Burocracia, contrabando y autotransformación de las elites. Buenos Aires en el siglo XVIII», 243.

898 AGN, Sala IX, José Núñez, 1796, Sucesión 7260.

899 AGN, Sala IX, Juan Antonio Novas, 1794, Sucesión 7260.

espacio social desde el cual poder proyecta sus actividades mercantiles⁹⁰⁰. Los comerciantes porteños buscaron obtener títulos y mayorazgos así como exhibir escudos y blasones. Fue en ese sentido, que las estrategias adoptadas por cada familia en lo que respecta a los matrimonios, creaba y recreaba los lazos de sangre y de poder. Es el caso de la familia de Vicente de Azcuénaga. Su hija, Ana, presentó en 1787 información de nobleza y se caso más tarde con Antonio Olaguer y Feliú. A su vez, a la muerte del Virrey Pedro de Melo, Feliú acompaña en el memorial dirigido al Rey el 12 de septiembre de 1797, una solicitud para que se le conceda la Cruz de Carlos III⁹⁰¹. El estatus familiar crecía y permitía a los hijos ubicarse en puestos cada vez más altos de la administración virreinal. Así lo entendía José Alberto de Calcena y Echeverría, vecino de Buenos Aires, al solicitar con carta del 3 de noviembre de 1803, la suma de 20.000 pesos en tierras y un título de Castilla para sí y sus sucesores en recompensa por los servicios prestados.⁹⁰² La distinción social por la sangre y la nobleza implicaba la distinción en el espacio físico y simbólico así como el acceso a cargos como los de alcalde, regidor o alférez real y privilegios, como los de portar el estandarte real en las fiestas patronales. Al ponerse a la venta los puestos, se prescribía que al adjudicar cargos se diera preferencia a los primeros colonizadores y sus descendientes⁹⁰³.

EL APARATO REGIO EN EL SIGLO XVIII

El cambio dinástico en España tuvo un impacto directo en el fasto público en las colonias si consideramos además que la nueva dinastía importó estructuras de gobierno de la monarquía francesa. Estos cambios no se observan solamente en la reorganización de la burocracia y la organización del gobierno sino en la nueva relación conflictiva con la Iglesia. Estas transformaciones y tensiones comienzan a observarse a lo largo del siglo en los documentos del Cabildo de Buenos Aires. Si observamos la documentación del período, encontramos un aumento sostenido del gasto en la realización de las honras y aclamaciones, incluso para celebraciones como el nacimiento de un príncipe. Por ejemplo, los festejos por el nacimiento del príncipe Luis encontraron al cabildo con la falta de propios necesaria para su cumplimiento. Si bien el 20 de enero de 1708 se expresan los

“Ymposibles que median para no poder inmeditamente esta ciudad por medio de sus Diputados, manifestar a la Magestad del Rey nuestro señor que Dios guarde) las grandes obligaciones en que estan y deven reconocer a su Magestad estos Reynos, por aber asegurado en ellos, y los demas de la Monarchia, la desea subcess.on de que estavan tan necesitados... y respecto de que tan feliz anuncio en la aficion de Vasallos tan Leales, como los desta Ciudad pide el propasarse mas alla de su posibilidad, en la celebracion de los regocijos y Jubilos; para que estos Sean proporcionados a mostrar la fineza de sus havitadores, i se pongan en ejecuzion los que sean mas conbenientes”⁹⁰⁴.

900Gentile, Zapico, y Zapico, *Familia, descendencia y patrimonio en España e Hispanoamérica*, 7.

901 AGI, Estado, 80, N.42.

902 AGI, Estado, 78, N.14.

903María Andrea Nicoletti, «“El cabildo de Buenos Aires: Las bases para la confrontación de una mentalidad”», *Quinto Centenario* 13 (1987): 100.

904 AGN, AECBA, 20 de enero de 1708, Tomo II, Libro XIV, XV y XVI, 1708-1703, p.16.

Según la rendición de cuentas, se gastaron \$520 pesos, algo que el propio cabildo calificó como un gasto “ostentoso”⁹⁰⁵. Para las exequias de Felipe V y la aclamación de Fernando VI, la Real cédula del 31 de julio de 1746, ordenaba “que se moderen los túmulos escusando todos aquellos gastos que no sean muy precisos” y se solicita a los pulperos, mercaderes y vecinos que contribuyan para los festejos por encontrarse la ciudad “exhausta de propios”⁹⁰⁶. El alcalde de primer voto, Juan Antonio de Alquizaleete, costeó de su bolsillo los fuegos de artificio. Se organizó como era costumbre el Juego de Cañas entre los vecinos y corridas de toros. Se costeó un “carro Triumphal y otras Inventivas de festejos y regocijos” y hubo representación de comedias. Los gremios concurren con sus “mascaras, quadrillas y mojigangas y demas diversiones que en semejantes funciones que se acostumbra”⁹⁰⁷. Las relaciones por las honras por la muerte de Felipe V son una de las primeras de las que existe un relato completo entre los documentos del cabildo⁹⁰⁸. La celebración se llevó a cabo en la Catedral. Los lutos duraron seis meses y se debía llevar “un lazo encarnado” que “avibase mas el Sentimiento” que indicaba el dolor de los vasallos por la pérdida del rey. Se dispuso un mausoleo “cuya coronide, no se encumbraba a lo summo del Templo por la prevencion que el Rey Nuestro Señor se digno hazer en su Real Cedula de que por lo que mirasse a Tumulos se moderassen escusando todos aquellos que no fuessen muy precisos”. Sobre cuatro columnas se colocó una corona acompañada “de los despojos de la Parca” iluminadas por las luces de unas velas “que con sus lagrimas parecian Sombras de Albisima Sera” mientras que en el centro se descubría una imagen del Rey “con tanta propiedad que su memoria apuraba con el mayor esfuerzo del dolor”. La información sobre las *effigies* reales en Buenos Aires es escasa y se pierde el rastro de los pocos retratos de los que hay noticias. Un ejemplo es el de esta *effigie* usada en el túmulo de rey. Si bien una Real Orden del 31 de Julio de 1746 había ordenado moderar los gastos en las celebraciones, el Cabildo dejó registro de unas exequias con un “magnífico mausoleo” en que se “se descubría una imagen del Rey difunto con tanta propiedad, que su memoria apuraba con el mayor esfuerzo el dolor y pena del numeroso concurso”⁹⁰⁹. Esta arquitectura funeraria se acompañó con los clamores de los dobles de las campanas de todas las iglesias y la artillería que se disparaba desde el día anterior a cada hora. Las misas se multiplicaron en los altares de las iglesias. Para el día 10 de noviembre de 1747 a las tres de la tarde se dio inicio a los festejos por Fernando VI. Para el paseo del Estandarte Real se vistieron las calles con colgaduras y tapices. Fue colocado en la casa del Alcalde Francisco Rodríguez custodiado por la guardia de infantería en un “Riquissimo Dosel” que había sido adornado con “rapazejos recamados de oro y enageria” y construido con un aparato de dos cuerpos, donde el inferior tenía cuatro arcos “de muy bien hecha pintura y de varios colores que delineaban diferentes fabulas y tropheos militares” mientras que el superior follages y las Armas Reales. Al llegar el Alférez Real, tomó el Estandarte Real para llevarlo al paseo con el cuerpo de Dragones “espada en mano” y depositarlo en el tablado adornado en la plaza. La aclamación se acompañó arrojando monedas de plata acuñadas en Perú como “en medallas que mando hazer en esta ciudad para la función, con la Imagen e Incripcion de nuestro Rey”. El relato concluye con la exaltación de la fiesta misma, el orgullo de una ciudad que realizó “la mas gallarda funcion que se havia visto en este Pueblo”. Al finalizar la jura el

905 AGN, AECBA, 16 de diciembre de 1710, Tomo II, Libro XIV, XV y XVI, 1708-1703, p.355.

906 AGN, AECBA, 8 de julio de 1747, Tomo IX, Libros XXV. XXVI, XXVII, 1745-1750, Buenos Aires, 1931, p. 260.

907 AGN, AECBA, 9 de agosto de 1747, Tomo IX, Libros XXV. XXVI, XXVII, 1745-1750, Buenos Aires, 1931, p. 282.

908 AGN, AECBA, 24 de febrero de 1748, Tomo IX, Libros XXV. XXVI, XXVII, 1745-1750, Buenos Aires, 1931, p. 345-358.

909 Ribera, *El Retrato en Buenos Aires*, 21.

Estandarte fue llevado a la Catedral por las vísperas del Patrono y de allí a casa del Alférez Real, que colocó el Real Estandarte junto a “Dos Retratos de nuestros Reyes y Señores”. Fueron ejecutadas también danzas de indios bajo la orden de los Jesuitas que los habían traído desde Yapeyú. Al día siguiente, entre los festejos del Patrono hubo una verdadera fiesta de fuegos de artificio, hogueras y luminarias. El espectáculo contaba con “cohetes tronantes, ruedas y montantes” con la plaza “hecha un incendio” y la noche siguiente hubo nuevamente “otro Castillo combatiendo con unos navios y Galeras” para el que se utilizaron tramoyas y que iluminaron hasta entrada la noche toda la plaza, para el deleite del público. La tercera noche se repitió el espectáculo costado por el propio Alférez Real. El cuarto día se pudo ver un carro triunfal con una “delicada pintura, en la popa las Armas Reales, en la Proa los de la Ciudad y dos costados con tropheos militares y otros follages que llenaban el Campo que remataba el Perfil dorado” con treinta hachas de cera y seis faroles que “le hacían avivar las pinturas” y por dentro llevaba “las quatro partes del Mundo, Vestidas con trages correspondientes a su naturaleza” acompañado por un niño vestido como el nuevo rey, sentado en una silla que se colocó en el lugar más elevado. En la parte inferior iban músicos. Fue tal el éxito que debió repetirse al otro día, en el que también hubo una “marcha burlesca” con cuatrocientos hombres que acompañaban un carro con un dios Baco, costado por los artesanos de las artes mecánicas. A los carros siguieron los juegos de cañas y sortijas. Las dos últimas noches se ejecutaron dos comedias: *Las armas de la hermosura* y la otra *Efectos de odio y amor*, ambas precedidas por una loa. Para estas representaciones el gasto fue importante ya que “mandaron hazer y pintar tantos vastidores que se corriessen conforme los lanzes de las Comedias con armoniosa perspectiva y dieseen alma a los sucesos con la voz de los Comicos”. El relato destaca que la pintura “estaba tan viva que parecía que se quería asomar a salir del lienzo”. Días después el cuerpo militar representó *Primero es la honra y La vida es sueño* en un teatro armado con siete arcos de tafetanes y colgaduras de damasco carmesí que se usaban como telón. La escenografía construida para la proclama del rey disponía dos cuerpos repartidos entre “siete arcos de tafetanes muy vistosos y colgaduras de damasco carmesí, que sirviesen para las entradas y salidas que hicieron contal natural propiedad” y “tres arcos igualmente costosos en su ornamento, se veían un hermoso dosel en donde estaban colocados los retratos de nuestros Reyes y Señores, y en el centro, en la cima, las Armas Reales”⁹¹⁰ Todo se encontraba iluminado con luces provenientes de una araña de plata, una cornucopia de cristal que se había colocado en cada cuerpo y se reflejaba en espejos. El fuerte fue el lugar para los saraos y un concierto de música “adonde acudio toda la nobleza del Pueblo” mientras se bailaban “Contradanzas, minuets y Areas”. Al día siguiente los indios que habían traído los jesuitas desde Yapeyú ejecutaron un opera y danzaron. De los festejos realizados es importante destacar que es la primera vez que se mencionan retratos de los monarcas, siendo al menos cinco los que se pueden contabilizar. En cuando a encargos del cabildo expresamente de retratos, el primer registro que se encuentra en los documentos es del año 1755, cuando se encomendó Alonso García de Zúñiga para que mandara ejecutar “doz laminaz de retratos de los Reyez – que se mandaron azer”⁹¹¹. Se dispone que sean “a la similitud de laz que tiene El S.^r Marquez de Baldelirios, por desirse estan perfectaz”⁹¹². El Marquez de Valdelirios, fue nombrado por el Rey el 21 de julio de 1751 como el ejecutor de lo acordado con Portugal en el pleito por Colonia del Sacramento en el Tratado de Madrid de 1750. Con ese fin, Valdelirios viajó a Buenos Aires en febrero de 1752 donde encontró fuertes oposiciones a la ejecución del tratado por parte de los jesuitas. Es posible asumir que en ese

910 Ribera, 23.

911 AGN, AECBA, 24 de diciembre de 1755, Tomo I, Libros XVII, XXVIII, XXIX y XXX, 1751-1755, Buenos Aires, 1926, p. 589.

912 AGN, AECBA, 5 de noviembre de 1755, Tomo I, Libros XVII, XXVIII, XXIX y XXX, 1751-1755, Buenos Aires, 1926, p. 566.

viaje el marqués llevó a Buenos Aires los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza. Estos retratos fueron pedidos por el Cabildo el 5 de noviembre de 1755 “hacer los retratos de Su Majestad y que sean a similitud de los que tiene el señor marquez de Valdelirios, por decir están perfectos”. Fueron entregados el 24 de diciembre. En el detalle de los pagos, se deja constancia del pintor: Miguel Aucell. El caso de las fiestas de 1747 es el mismo, las actas capitulares describen los festejos pero se limitan a señalar la presencia de los retratos⁹¹³.

En relación a los retratos de los monarcas, recién a mediados del siglo XVIII se encuentran registros de la actividad de pintores en las actas del Cabildo informando sobre unos retratos de los reyes encargados a un pintor local. Para Ribera, antes de esa fecha es muy probable que existieran retratos de los monarcas españoles pero no realizados por pintores locales. Por ejemplo aquellos que poseía el gobernador José Martínez de Salazar. El gobernador donó una serie de imágenes a la Hermandad del Santo Cristo, entre las cuales se registran “dos cuadros del Rey y de la Reina”, hacia 1672. Ribera sugiere la posibilidad de que sea los retratos de Felipe VI y Mariana de Austria. Otro retrato de este tipo es el de Carlos II y otro de Mariana de Austria que ingresaron al Museo Histórico Nacional en 1890 y de los que se perdió por completo el rastro. La misma situación se presenta con “dos retratos al óleo de Felipe V y el otro de Gabriela de Saboya” ingresados al museo en la misma época y desaparecidos mas tarde. El retrato de Felipe V pudo ser copia del muy difundido cuadro de Jacinto Rigaud, luciendo el Toisón, la banda y la placa de Saint Spirit. Respecto de la reina, Gabriela de Saboya, Ribera sugiere su copia de las obras de Miguel Jacinto Meléndez como los mas probables por su difusión⁹¹⁴. Las noticias sobre retratos reales en el siglo XVIII son mas abundantes pero no siempre permiten conocer con detalle las obras y tener mayor perspectiva respecto de su procedencia y apariencia. De la reina María Bárbara de Braganza, Ribera señala un retrato de pintor anónimo, del siglo XVIII, que puede haber sido copiado del realizado por Louis Van Loo y del que no se puede afirmar con certeza que fuera realizado por Miguel Aucell. De Carlos III tenemos noticias de un retrato colocado en la sala capitular del cabildo y que fue obsequiado al virrey Marquez de Loreto⁹¹⁵.

Para la exaltación al trono de Carlos III el problema de la falta de propios del cabildo también fue solucionado por el aporte de vecinos de renombre como Matorras, que podían costear de su bolsillo parte de los espectáculos que se realizaban para honrar al rey. A diferencia del siglo anterior, los nuevos vecinos comerciantes y acaudalados podían participar de los beneficios de la generosidad como vasallos del rey en la exhibición de su lealtad. Para los festejos, Matorras como alférez real colocó en la puerta de su casa un bastidor de dos cuerpos y un arco donde se colocó una imagen del rey y el real estandarte. En el interior adornó “el Zagan con razonables pinturas” y en el patio diez bastidores que formaban un arco donde estaban “dos verdaderos retratos de Vras. Magestades, colocados en el fondo de un Pavellon de rico Damasco carmesi” que cubría un dosel. Los acompañaban “lienzos de bella pintura y proporcion agradable de los Señores Reyes Don Carlos Segundo y Don Phelipe Quinto y sus dos Hermanos que han ocupado tan dignamente su Trono” junto con los símbolos de la fama, el valor, la piedad y la justicia, las cuatro partes del mundo, “un magistrado Vestido de Ceremonia en ademan de solicitar Audiencia”, las armas de España y las de la ciudad y numerosos jeroglíficos. Con los caudales aportados por los vecinos se elevó el tablado para un teatro ubicado en la zona norte de la plaza, en el que se dibujaron “diversos Payses que fueron Capazes de llamar la atencion del hombre menos Curioso” y se colocaron banderas y

913 Ribera, *El Retrato en Buenos Aires*, 22.

914 Ribera, 20.

915 AECBA, 28 de agosto de 1789, Tomo IX, Libros XLIX, L, LI y LII. Años 1789 a 1791, AGN, Buenos Aires, p. 135.

gallardetes. Contaba con un cortinado para las funciones “Comicas, Bayles y Musicas” y se complementaba con el resto de fachadas de la plaza que se cubrieron con bastidores. Esta completa arquitectura presentaba una plaza repleta “con muchas fabulosas Deydades en ademan de obsequiar a V.M cuya efigie con ingeniosos y ciertos gereoglificos se divisava sobre el espacioso Balcon que estaba en el medio de la Perspectiva”. Por los documentos de la época sabemos que existían estas effigies del monarca, objetos de los que quedan algunos ejemplares como la *effigie* de Carlos III en un medallón de bronce coloreado (fig.222)⁹¹⁶.

Para el momento de la jura en la plaza, Matorras envió acuñar monedas con la efigie del rey de un lado y las armas de la ciudad del otro. Los fuegos artificiales se repartieron entre Matorras, el cabildo y los integrantes del cabildo. Además de los castillos de fuego y los combates de navios y galeras se pudieron ver “exalaciones de mano y de cuerda con Representacion de Coronas, de Cetros de los Augustos nombres de Vras. Magestades”. Entre los variados banquetes que se ofrecieron, uno de ellos contó con la presencia del marqués de Valdelirios y los oficiales de su expedición. Como en el caso de la jura a Fernando VI, hubo representaciones teatrales que en esta ocasión fueron *El segundo scipion*, para el que se habían destinados tramoyas y bastidores. Por su parte, el gremio de plateros levantó un castillo “de Perspectiva de tres cuerpos” que representaba a la fortaleza de Monjuy de Barcelona donde se imitaba el desembarco del rey. Cuando la embarcación llegó se elevó la bandera en el castillo y se dispararon veintiun piezas de salva. El de “barco” era una falua de “nueve varas” con seis marineros con remos con mascararas blancas, zapatos blancos, “medias encarnadas, calzon azul, camisola y virretina con las Armas de su Magestad sobre el frente”. Al timón otro enmascarado representaba al Marquez de la Victoria. La popa llevaba un “Pavellon de Damasco carmesi” junto a quienes representaban a los reyes. La barca se acompañaba al ritmo de flautas, clarines y música de cuerdas. Todo era acompañado por una mascarada de veinte personas vestidas con un traje blanco por delante y negro por detrás portando hachas blancas con inscripciones. La falúa se condujo por toda la ciudad “dandola el movimiento sobre pequeñas, ocultas ruedas, que hacia rurar suavemente los mismos que estaban dentro: de modo que pareciera dever su movimiento a la fuerza motriz que Simulaban los Remos”. El paseo por las calles fue acompañado por doscientas parejas enmascaradas y “extravagantes figuras”. El gremio de carpinteros se sumo con mascararas y mojjigangas con cuatrocientos participantes a caballo y diez juvenes a pie disfrazados de monos bailarines. Al dia siguiente, los sastres y cordoneros se presentaron a caballo y con mascararas junto a un carro triunfal imitando a un monte “en cuya cumbre se divisava a la fama” acompañada de música. Seguidamente los zapateros irrumpieron con sus mojjigangas con trescientas ochenta y siete parejas con trajes extravagantes y un carro triunfal. Todo esto se realizó frente a los retratos de los reyes que estaban ubicados bajo un dosel en el balcón. Los saraos no se realizaron en el fuerte sino el patio de la casa de Matorras, en el que se habían retirado los bastidores para dar lugar a “un grande estrado para las Madamas lo enriquecieron de pinturas muy bien ideadas, sobresaliendo entre ellas la de Vra. Magestad a Caballo, con inscripciones, que avian dictado la fidelidad y afecto”. El baile termino con unos muñecos de enanos y gigantes que se movían y bailaban, también fueron costeados por el alférez real y donadas para que fueran utilizadas en las fiestas del Corpus⁹¹⁷. El ceremonial ligado a las imágenes de la figura real suponía una visibilidad pública también para quienes gastaban su dinero en su esplendor. Gerónimo Matorras es un personaje que lo ejemplifica a la perfección. Cuando se desempeñó como Alférez Real, al asumir su cargo hizo limpiar las andas del bulto del patrono

916 Agradezco a la investigadora del Cabildo de Buenos Aires, Milena Acosta, que me envió la información y fotografía de esta *effigie* en el Museo de Luján.

917 AGN, AECBA, 22 de diciembre de 1760, Tomo II, Libros XXX, XXXI, XXXII y XXXIII, 1756-1761, Buenos Aires, 1926, pp. 540-567.

de la ciudad, San Martín e incluso costeando de su bolsillo varias piezas de plata que faltaban. Como se describe en la relación de méritos y servicios Matorras sacaba en su día y la víspera el Real Estandarte al paseo “con el esplendor correspondiente a la festividad” y sacó

Dicho Real Estandarte en la proclamación de S. M. reinante, e hizo la proclama en seis distintos parages y con tanto lucimiento en los actos públicos y funciones, que en tales casos se egecutan, qué no dejó qué apetecer á todo aquel vecindario, y al numeroso concurso de forasteros que concurrio a ellas; manifestando su generosidad y espendidez, costeándolas de su propio caudal y sin recibir ningún ayuda de costa, solo por el ardiente celo con que tributaba sus obsequios a tan elevado Soberano, pues cedió a la ciudad todas las máquinas y adornos que con este motivo había costeado a fin de que sirviesen en las solemnidades del Corpus ó en las que tuviesen por convenientes⁹¹⁸.

Los festejos se completaron con el diseño de un simulacro de edificio que reproducía su fachada. Esto demuestra que la ciudad replicaba dentro de sus posibilidades los elementos comunes al resto de sus pares europeas. Estos festejos tenían una clara finalidad política: la exaltación de la figura del Rey y el reforzamiento de las lealtades. Si tradicionalmente el monarca era rodeado con emblemas alusivos a la antigüedad clásica, en el siglo XVIII comienza a ligarse a las virtudes cívicas, exaltando sus logros contra los enemigos o como custodio de la paz⁹¹⁹. Algunos de estos elementos fueron trasladados a la flamante figura del Virrey.



Figura 222 Medallón de bronce coloreado con la *effigie* de Carlos III. Museo colonial e histórico Enrique Udaondo, Luján.

918 Pedro de Angelis, *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Rio de la Plata* (Imprenta del estado, 1836), 197.

919 Reyes Escalera Pérez, «Del esplendor al ocaso: La simbología política en la fiesta en Málaga y Granada. De Felipe V a Isabel II.», en *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, ed. Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal (Mexico: El Colegio de Michoacán A.C., 2002), 324.

La llegada del primer virrey al Río de la Plata fue motivo de transformaciones relacionadas con el ceremonial. La ciudad debió afrontar la realización de festejos inéditos que involucraron la llegada de funcionarios y cargos relativos a la persona del virrey. La nueva expresión de lealtad al monarca también supuso la exigencia de mayores gastos además de acentuarse los desaires y escándalos sobre disputas protocolares. Los documentos del Cabildo muestran un claro crecimiento de estos desacuerdos a partir de la llegada del virrey y las tensiones que se fueron produciendo entre Cabildo, Iglesia y Virrey.

El Cabildo de Buenos Aires recibió la noticia de la llegada de Pedro de Cevallos el 15 de febrero de 1777 y comenzaron los preparativos y la búsqueda de propios para costearlos. Se decidió recibirlo con Palio y Docel además de acondicionar la residencia⁹²⁰. Los gastos para el recibimiento se estimaron en doce mil pesos y los destinados a la refacción del Palacio en cinco mil⁹²¹. El Cabildo no contaba con esos fondos y se propuso crear una caja con las donaciones de los hacendados que para el mes de octubre seguían faltando. El recibimiento del virrey, que se encontraba en Montevideo, se planificó con el mayor cuidado para hacer

“publica demostraz.^{on} del Vasallaje que exige Semejantes óbsequios en ónor y gratitud del venefizio que con rejia, y liberal mano nos dispensa la M. en la ereccion de Virreynato, trasladando su R. A.^o y Viba ymagen en la Persona de S. ex.^a primer Virrey de esta Capital y Prvncias”⁹²².

Finalmente el 15 de octubre de 1777, Cevallos llega a Buenos Aires. El primer virrey del Río de la Plata hizo su ingreso a la ciudad bajo la lluvia y con palio. Lo esperaba bajo el dosel el retrato de Carlos III, copiado del que se había sido realizado en Madrid. Es recibido bajo lluvia al llegar al Cabildo. En el discurso que le dedica Marcos José de Riglos, alcalde de primer voto, encontramos las fórmulas clásicas referidas a los virreyes de México o Perú. Riglos habla del virrey conducido por “los carros de la fortuna” como deidad tutelar de los héroes, comparándolo con César. Cevallos como César y los soldados españoles como argonautas, son descritos triunfantes esgrimiendo las armas del rey. Ante tales proezas y logros, Riglos ofrece al virrey lo único que la ciudad tiene: “el Cavildo, esta Ciudad, y Sus vezinos no teniendo mas que ofrezzerle Se ofrezzen a sí mismos”⁹²³. Este pasaje es relevante en tanto nos permite reflexionar sobre la figura de los virreyes en América y sus variaciones. Su figura impulsó una iconografía especial y propia que los exaltaba como enviados del rey. Su presencia dio origen a fiestas especiales destinadas a su exaltación, especialmente las entradas, que se convirtieron en un elemento central de sostén de su poder político. Los trayectos que recorrían los virreyes no eran casuales y en muchas ocasiones, recordaban antiguas rutas de la conquista, revividas una y otra vez en cada recibimiento de uno nuevo. Centros como México o Perú podían desplegar esa activación geográfica-simbólica haciéndolos llegar desde el mar y recorriendo sitios claves de esa memoria espacial. Las celebraciones que aludían a esta figura apuntaban más a esta relación con la geográfica-simbólica antes que al ceremonial específico ligado a los dos cuerpos del rey. Desde el siglo XVI, se encuentran disposiciones sobre el ceremonial que indican esta diferencia. El 12 de diciembre de 1619, Felipe III ordena que “que por muerte de virreyes y presidentes y de sus mugeres no se pongan lomas y chias de luto y en las exequias de honras no usen de este trago

920 AECBA, Cabildo del 15 de marzo de 1777, Tomo VI, Libros XL-XLIV. Años 1777-1781, Serie III (Barcelona: Sopena, 1929), 46.

921 AECBA, 61.

922 AECBA, 130.

923 AECBA, 138.

ni consientan que se levante túmulo con la forma, suntuosidad y traza que se hace por las personas reales, a quien solamente pertenecen estas ceremonias”⁹²⁴.

Los virreyes atravesaban arcos, se los recibía con palios mientras se dirigían al palacio que sería su residencia. Como en la antigua Roma, cruzaban arcos habiendo recibido pleitesía en cada punto recorrido antes de llegar. Los arcos del triunfo contruidos y pintados por famosos artistas coronaban su espectacularidad con las tramoyas y armazones ingeniosos que resaltaban emblemas y jeroglíficos, imágenes de h eros y virtudes. Para el caso mexicano, Mínguez analiza la incorporación de f bulas paganas, convirtiendo a la mitología en el asunto favorito de estas construcciones efímeras. Las metáforas a veces superan la identificación de las virtudes del personaje con el virrey llegando a sostener su semejanza fisonómica. El virrey era una especie de h eroe retornado-resucitado que superaba las hazañas de los mitológicos, tal cual se desprende del recibimiento de Riglos a Cevallos. Podemos tomar como ejemplo el retrato del Virrey Güemes de Pacheco Padilla en México (Fig.223). Al virrey lo acompañan tres alegorías de virtudes. La alegoría de la Justicia (una matrona romana) que sostiene la balanza para medir las acciones. A la derecha se ubica Palas Atenea con coraza azul de guerrera sosteniendo una lanza y encarnando la prudencia. Detrás del Virrey, un personaje mitad femenino mitad hombre barbado, recuerda el doble rostro de Jano. El rostro de la prudencia capaz de visualizar el pasado, el presente y el porvenir⁹²⁵. Hay una evolución cronológica en relación a los personajes que va de los h eros griegos en el siglo XVII, pasando por los grandes dioses del panteón clásico como Marte, Apolo y Júpiter sumándose en el siglo XVIII los personajes bíblicos e históricos como Julio Cesar, como en el caso de Cevallos en el discurso de Riglos.



Figura 223 Virrey Don Juan Vicente de Guemes Pacheco de Padilla, Siglo XVIII. Anónimo. Banco Nacional de México, México.

924 *Recopilacion de leyes de los reinos de las Indias, mandadas imprimir y publicar por la Magestad católica del rey don Carlos II. nuestro señor* (Boix, 1841), 86.

925 Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España* (Universitat Jaume I, 2003), 64.

Otro elemento particular fueron los arcos del triunfo y las arquitecturas efímeras dedicadas a los virreyes que utilizan diversos recursos entre los que no faltan los jeroglíficos y emblemas. Entre los personajes destacados, Ulises o Hércules se repiten frecuentemente, ligando su figura con la virtud del ingenio y la astucia. El encargado de estas estructuras en la ciudad de México, Joaquín Velázquez de León expresa esa intención al sostener que frente a la exaltación heroica que raya la leyenda, es más deseable valorar la función ejemplar del virrey. Según Velázquez, el objetivo de estos programas simbólicos es

(...) alabar en medio del regocijo público las verdaderas virtudes de nuestros Heroes, y hacerlos con ellas recomendables á los Pueblos (...) y estos sólo podrán percibir sus acciones proponiendoselas historiadas, ò haciendolas (como vulgarmente dicen) de vulto: porque presentarselas de otra manera, es lo mismo, que darles á léer las Historias Egypcias por geroglíficos⁹²⁶.

Este pasaje no solo nos alerta sobre las variaciones y reflexiones sobre el uso de las arquitecturas y las imágenes como herramienta política sino también la declarada comprensión del poder de las imágenes en ese empeño. La imagen se prefigura como educativa herramienta popular que ejemplifica sobre el gobierno y sus gobernantes. Las enseñanzas políticas, señala Mínguez, encierran bajo los despliegues visuales las sutilezas de los Espejos de Príncipes. José Mariano de Abarca escribe en relación a la alegoría con motivo del arco del triunfo para la entrada del virrey de las Amarillas una expresa reflexión referida a los ojos y la vista del poder soberano

por mas distantes que se fixen los objetos, allí llega la actividad de la vista, nada se esconde à las atenciones de sus luces, solo a si mismos, aun estando tan cercanos, no se miran los Ojos. O què lucido exemplar de los Príncipes (...) si son los Ojos Hieroglyphico hermoso de los reyes, con mas propiedad, y ajuste son lucida empresa de sus Ministros⁹²⁷.

La metáfora de los ojos del rey se desarrolla también como metáfora de los ojos de su doble. La literatura política colonial se conecta con las crónicas de las fiestas en forma clara. A las arquitecturas y alegorías se suman los retratos como elementos distintivos americanos. La distancia de los reinos americanos hizo necesario trasladar la imagen del Rey a través de sus medios portadores y de la imagen de su doble, convirtiendo a estos últimos en personajes con un amplio poder⁹²⁸. Los virreyes no solo eran representantes del monarca en América sino vice-patronos de la Iglesia, jueces supremos honorarios, comandantes militares y ordenadores de pagos en la hacienda real. Esa acumulación de cargos exaltaba un poder al que se debe agregar el hecho de que el virrey habitaba en el palacio y se constituía a su alrededor una corte virreinal. La figura del virrey en América dio origen a galerías de retratos que se colocaban en su residencia. Esas galerías, en las que se sucedían uno tras otro los rostros de los virreyes, encarnaban no solo la legitimidad de su gobierno sino la unión de las dos vías de figuración del poder del monarca a través del territorio y la dinastía. A diferencia de los monarcas, los virreyes formaban parte de una linaje artificial compuesto por nobles de

926 Joaquín Velázquez de León, *Ilustracion de las pinturas del arco de triunfo, que para la entrada publica y solemne del excmô Señor Don Joachin de Monserrat Ciurana Cruillas Crespi de Valdaura Sanz de la Llosa Alfonso y Calatayud ...: erigio esta nobilissima ê imperial ciudad de Mexico el dia 25 de enero de 1761, quien la dedica a la Excma Señora Doña Maria Josefa de Acuña Vasquez ...* (En la imprenta de la Bibliotheca mexicana, 1761).

927 Abarca, José Mariano de (1756): *Ojo político, idea cabal, y ajustada copia de Príncipes, que diò a luz la santa iglesia metropolitana de México, em el magnífico arco, que dedicò amorosa en la entrada que hizo a su gobierno el excelentissimo señor don Agustín de Ahumada y Villalon*, con licencia en la imprenta de la Biblioteca Mexicana, enfrente de San Agustín. Año de 1756. Citado en Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 38.

928 Mínguez, 31.

diversas procedencias que encarnaban la figura del rey en los territorios americanos⁹²⁹. Carrió-Invernizzi plantea que, sin embargo, las galerías de retratos de las distintas cortes fueron emprendidas en momentos muy dispares, ya que dependían de la voluntad particular de determinados virreyes y de las exigencias concretas de cada territorio. Estas diferencias territoriales hacen necesario el estudio de las galerías de retratos en cada caso particular, ya que cada una manifiesta las diferentes atribuciones que adquirieron los virreyes y las distintas maneras en que los territorios fueron integrados dentro de la monarquía. Estas diferencias sustentaron también un relato histórico específico para cada uno de ellos que se refleja en sus proyectos de galerías de retratos⁹³⁰.

La comparación entre Buenos Aires y sus pares americanas presenta una serie de dificultades basadas por un lado en la corta duración del virreinato – solo treinta años – y la ausencia física de los retratos. Es cierto que los virreyes de Buenos Aires no contaron ni con el tiempo ni con el despliegue visual de sus pares americanas, menos aun del fasto público o de una corte virreinal en donde las series de retratos y galerías tuvieran un sentido expreso. Inmaculada Rodríguez Moya, retomando el estudio de Adolfo Ribera, sostiene que en el virreinato de la Plata hubo una galería de retratos en la sala del antiguo fuerte de Buenos Aires pero que, durante la revolución, la serie se desmembró⁹³¹. No hemos encontrado series de pinturas con las familias de virreyes ni pinturas en las que figuren en sus actividades o como protectores de las letras y las artes como sucedía en México o Perú⁹³², pero las razones pueden ser múltiples y en ese sentido, los retratos de virreyes en el Río de la Plata continúan siendo un desafío. Su ausencia puede responder a la imposibilidad de costearlos por parte del Cabildo o porque fueron destruidos, robados o perdidos. El Cabildo de Buenos Aires, expresamente con la llegada de Pedro de Cevallos, deja constancia de la voluntad de crear una galería de retratos de virreinal, por lo que podemos suponer, como plantea Ribera, que esa galería existió realmente en la Sala Capitular. El 22 de diciembre de 1777, el Cabildo considera que la ciudad, al haber sido elegida como capital de virreinato, tiene la obligación de solicitar un “retrato de Cuerpo entero de la Persona de dho. ex.^{mo} S.^{or} poniendole al Pie una relacion Suzinta y eloquente de Todas sus victorias y Triunfos reportados Sobre los enemigos”⁹³³. El retrato debía realizarlo el mejor pintor de la ciudad dejando constancia de la necesidad de “sacar los retratos a todos los demas Señores Subcesores” y se pongan en la sala capitular. El pintor elegido fue Miguel de Ausel, activo esos años y autor de los retratos del Rey y de Bárbara Braganza, pero el encargo no llegó a realizarse. Un año después de haber sido solicitado, Ausel “no pudo executar por no querer Sufrir S.E la pension de que d.ⁿ Miguel Ausel por espacio de tres, o quatro Dias dos oras, lo que expone para que no le resulte Cargo”⁹³⁴. Aunque el retrato no fue realizado, lo que cabe destacar aquí es que la voluntad de

929 Diana Carrió-Invernizzi, «Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)», en *À la place du roi : Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (xvie-xviiiè siècles)*, ed. Daniel Aznar, Guillaume Hanotin, y Niels F. May, Collection de la Casa de Velázquez (Madrid: Casa de Velázquez, 2017), 8..

930 Carrió-Invernizzi, 9.

931 Inmaculada Rodríguez Moya, «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII», *Tiempos de América* 8 (2001): 7.

932 Para un estudio detallado de la corte virreinal en estas regiones, véase por ejemplo Eduardo Torres Arancivia, *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII* (Fondo Editorial PUCP, 2006)., Manuel Rivero Rodríguez, *La edad de oro de los virreyes: El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII* (Ediciones AKAL, 2011). Moya, *La mirada del virrey*.

933 AECBA, 158.

934 AECBA, 308.

crear la galería existió y el estilo se enmarca dentro de aquellos propios del siglo XVIII de cuerpo entero.

Los retratos de los virreyes siguieron con cierta regularidad lo establecido por la corte de los Austrias en relación a su forma. Durante el siglo XVI los virreyes se representan en general de medio cuerpo sobre fondo neutro con cuerpo y rostro de medio perfil (Fig.224). A lo largo del siglo XVIII diversas influencias, entre ellas la francesa de la corte borbónica, introducen las escenas de pie, los telones, las pelucas y las vestimentas ricas y engalanadas. Dos elementos singulares presentan cambios. Los virreyes se presentan con las instrucciones en sus manos y los escudos cobran mayor dimensión que los anteriores, ubicados modestamente en un ángulo y de tamaño mucho menor. El bastón de mando también se pone en primero plano. Instrucciones, bastón y escudo son tres símbolos del cuerpo y poder del monarca (fig.225). El elemento innovador que ingresa a los retratos de los virreyes en el siglo XVIII es el de la cortina, expresión de la escenografía regia donde el retrato del monarca se ubicaba para ser aclamado.

Las variantes en las temáticas de los retratos también pueden clasificarse entre aquellas que construían un linaje y aquellas que construían un relato de los triunfos sobre los enemigos y el territorio. En el caso de este retrato de Cevallos que encarga el Cabildo, se corresponde con esta segunda categoría, ya que se solicita que sea con una relación de sus triunfos sobre los portugueses en Montevideo y la isla de Santa Catalina. Cabe destacar como se ha planteado en la primera parte de este estudio, que Buenos Aires fue un territorio atravesado por el conflicto militar como puerta de las indias y que sus primeras imágenes siempre fueron imágenes del territorio. Es necesario considerar además que no todos los virreyes contaban con las mismas prerrogativas y en Buenos Aires los gobernadores habían sido elegidos por sus capacidades militares antes que por cuestiones de linaje. La ausencia de los retratos nos impide considerar si su función era, por ejemplo, conmemorativa, para mostrar una continuidad institucional de la corte virreinal o si carecían de carga alegórica. El retrato de Cevallos no llegó a realizarse mientras que el de Vértiz, según la narración de Juan María Gutiérrez del año 1868

su retrato existía, como el de los demás magistrados de su clase, en las salas del antiguo fuerte. Esa galería, de la cual solo se conserva hoy en el Museo Público, el retrato del señor Melo de Portugal, fue dispensada en los primeros años de la revolución, y no hace mucho que sobre la tela en que estaba representada la imagen de la digna y meritoria persona de Vértiz, se hizo el retrato de un cualquiera por la brocha inhábil de un pintor principiante⁹³⁵.

Sobre el perteneciente a Pedro de Melo de Portugal, Moya señala que este retrato fue adquirido por el Museo Histórico, el 1 de octubre de 1890, procedente del Museo Público, que a su vez lo recibió en donación del señor José Juan de Larrañendi. Esta información se encuentra en el periódico *El Nacional* con fecha de 6 de abril de 1857. El retrato presenta

El virrey aparece en pie, vistiendo calzón corto, chaleco y casaca, con la mano derecha sostiene el sombrero y un bastón en el que se apoya. El fondo es oscuro, señalando el pintor los planos horizontal y vertical mediante el suelo embaldosado en perspectiva. Aparece el blasón en la parte derecha y la cartela en la parte inferior del cuadro. Una

935 Juan María Gutiérrez, *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza pública superior en Buenos Aires desde la época de la extinción de la Compañía de Jesús en el año 1767 hasta poco después de fundada la universidad en 1821: con notas, biografías, datos estadísticos y documentos curiosos inéditos ó poco conocidos* (J.M. Cantilo, 1868), 672.

mala restauración apenas permite distinguir la calidad del cuadro, lo que dificulta su atribución⁹³⁶.

La descripción es acorde al retrato que se encuentra en el Museo Histórico Nacional (fig.226), realizado por José de Salas. En el mismo museo, de los virreyes de Buenos Aires se conservan dos retratos más, que representan a Nicolás de Campo Marques de Loreto y Antonio Olaguer Feliu, de diferente factura y por lo tanto de diferentes autores. El retrato de Campo, que formaba parte de la colección de Ángel Carranza, es atribuido a un pintor local, según Adolfo Ribera, por su factura. En 1930 la colección del Museo Histórico contaba con un retrato de Avilés, del Pino y Sobremonte, de lo que no hay noticias después⁹³⁷. El retrato de Olaguer y Feliú fue donado por sus descendientes al Museo Histórico en 1898. El retrato es un busto donde el virrey luce la Cruz de Caballero de la Orden de Carlos III. Para Moya la factura de este busto puede ser atribuida a José de Salas. Según Nora Gómez, Salas realizó los retratos del Marqués de Loreto, Antonio Olaguer Feliú y Joaquín del Pino⁹³⁸.



Izquierda: Fig. 224 Gastón de Peralta (1566-68) Virrey de Nueva España. La fórmula impuesta por los Austrias para la representación de los Virreyes exhibe la austeridad con la que se componía en retrato. El virrey, con medio cuerpo de perfil, el escudo en un ángulo y de dimensiones pequeñas y la vestimenta sobria y de color negro. Derecha: Fig. 225. Manuel de Amat y Junyent Planella Aymerich y Santa Pau, virrey del Perú (1761-1779).

936 Rodríguez Moya, «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII», 8.

937 *Del Atlántico al Pacífico: gran guía ilustrada de turismo argentino-chileno* (Editorial Del Atlántico al Pacífico, 1930), 487.

938 Nora G. Gómez, «Geografías de la corte: El arte en el Virreinato del Río de la Plata», *Libros de la corte* n° 8, Año 6 (primavera-verano de 2014): 86.



Figura 226 Retrato del Virrey Don Pedro Melo de Portugal y Villena. Autor: Salas, M. Técnica: Óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional.

La creación del Virreinato del Río de la Plata hizo necesaria la difusión de las imágenes del monarca y del virrey. Aunque el Cabildo no contaba con propios y sólo había puñado de artistas, en Buenos Aires se realizaron algunas copias. Miguel Ausell pintó a pedido del Cabildo los retratos de Fernando VI y Bárbara de Braganza, José Simón realizó treinta retratos de Carlos III para mandarlos como modelo a las escuelas de dibujo en los pueblos de las misiones y Francisco Pimentel retrató al rey. A José de Salas se le encargó la decoración de las habitaciones del virrey en el Fuerte, los escudos de las armas de Castilla para la Administración de Correos y los retratos de Carlos IV y María Luisa de Parma para la fiesta de coronación así como el retrato de Fernando VII. Pero el esplendor de la corte virreinal no es un tema simplemente de pintores y artistas, dinero y fasto. Los nuevos centros como Buenos Aires no fueron ni espejo ni copia de las cortes peruanas y mexicanas. Al finalizar el siglo XVIII, la monarquía española ya no era una monarquía de la cortes⁹³⁹. La ausencia de corte virreinal dio espacio para el desarrollo de un poder local en manos de la elite, un poder administrativo de los funcionarios de gobierno antes que del virrey. En ese sentido, Brading señala el proceso por el que el espíritu regalista que centralizaba todas las jurisdicciones a una sola, la del rey, fue socavando el tejido de lealtades que funcionaban como pilar de la autoridad real⁹⁴⁰.

939Rodríguez, *La edad de oro de los virreyes*, 307.

940David A. Brading, «La España de los Borbones y su imperio americano», en *Historia de América Latina*, ed. Bethell, Leslie (España: Critica, 1990), 85-126.

Al igual que ciudades de Perú o México, los virreyes de Buenos Aires fueron recibidos desde su llegada al puerto de la ciudad, atravesando arcos. Para la llegada de Cevallos los gastos fueron costeados con dificultad. Su gobierno fue breve y en 1778 el Cabildo tuvo que preparar una nueva celebración para recibir a Vértiz. El 30 de junio de 1778 el Cabildo debatió los gastos para el recibimiento, comparando los que se realizan en México y Perú según las leyes vigentes al momento. El gasto para la llegada de Cevallos fue de doce mil pesos, por lo que se acuerda un gasto igual para Vértiz, considerando que los virreyes “representan la alta Imagen de Nuestro Soberano” y que el año anterior el Cabildo costó “quatro Dias de combite publico, orquesta y adorno, ynterior del Palazio”⁹⁴¹. Pero en 1780 el Virrey envía al Cabildo una resolución del rey por la cual

avisa haver resuelto S.M en Vista de la representacion que se le hizo a fin de que Se dignase determinar que Caudal y de donde havia de Salir este, Se ha de imbertir en el recibim.to de los ex.mos S.res Virreyes, por R. ôrn. de primero de Agosto del año proximo pasado, que en lo Venidero no se haga gasto alguno, para dho. fin ni el de otros Magistrados y Prelados⁹⁴².

La lectura de este cambio en el modo de recibir a los virreyes responde tanto a la situación económica precaria del Cabildo como a una reducción del fasto de las figuras virreinales en América por parte de la nueva dinastía gobernante. De todos modos, la llegada de los siguientes virreyes mantuvo los elementos que tradicionalmente había acompañado a su figura. Para la llegada del Marqués de Loreto el Cabildo dispuso, teniendo en cuenta la real orden de 1780, un recibimiento modesto. Para la llegada del nuevo virrey se limpiaron las calles y se mandó adornar los balcones “con la maior dezencia y que se formen tres Arcos a modo de Triunfales con todo aquel aparato posible en los parajes que consideren oportunos, a fin de que de esta Suerte Se haga la funcion con aquella Pompa que permite la cortedad de tiempo y la escasez de medios y arbitrios”⁹⁴³. A la llegada del Marqués de Loreto, el Dean Funes deja una descripción no muy feliz del sucesor de Vértiz, “rectitud pero una severidad indiscreta, una justicia de rigidez escrupulosa que degeneraba en inhumanidad, altivez austera, respuestas ambiguas, odio implacable”⁹⁴⁴. El Marqués de Loreto recopiló en sus memorias la serie de altercados vividos con los distintos cuerpos de la ciudad. Los desaires hacia su persona no podían ser tolerados, ya que “á los virreyes de las Indias, por su cargo y dignidad es debido el uso y observancia de las mismas ceremonias que se hacen á su real persona”⁹⁴⁵. Uno de sus sucesores, tiempo después, el Marqués de Avilés aún evalúa los problemas de la ciudad, ya que

Este virreynato de las Provincias del Río de la Plata está tan en embrion, que para ponerle en un regular jiro, se necesita bien el talento de V. E. y mucho tiempo de gobierno, para que tome un curso ordenado en todos sus ramos, y asi sólo por mayor hablaré de cada uno de ellos, que será mas que suficiente para que conociendo V.E. los males de mas gravedad, pueda dedicar sus conatos á corregir los de mayor necesidad y urjencia (...) ⁹⁴⁶.

941AECBA, 241.

942AECBA, 484-85.

943 AECBA, Tomo VII - Libros XLIV al XLVII. Años 1782 a 1785, Publicación del Archivo General de la Nación, Serie III (Buenos Aires, 1930), 324.

944 Pieroni Agustín, *El Virreino y los Virreyes* (Editorial Dunken, 2015), 93.

945 Sigfrido Augusto Radaelli, *Memorias de los virreyes del Río de la Plata* (Bajel, 1945), 355.

946 Radaelli, 496.

El nuevo virreinato es solo eso, un embrión en el que todo está por desarrollarse. Esto vale tanto para el despliegue de la propaganda política referida al poder soberano del Rey y del virrey como los mas variados altercados ceremoniales y protocolares. Para la aclamación al trono de Carlos IV en Buenos Aires, se produjeron una serie de entredichos entre el Cabildo, la Real Audiencia y Benito de Mata Linares. El Cabildo reclamaba el respeto por sus privilegios y jerarquía ante la Audiencia, respecto de un altercado ceremonial. La Real Audiencia, el Virrey y el subdelegado de la Real Hacienda habían acordado una modificación del ceremonial en las fiestas por la aclamación al trono de Carlos IV que consistía en modificar el protocolo de recibimiento el Virrey⁹⁴⁷. La modificación suponía que en el balcón principal de las casas capitulares se colocaran los asientos para los miembros de la Real Audiencia, sus mujeres e hijas y los contadores del Tribunal de Cuentas. EL Cabildo reaccionó entendiendo que esta modificación violaba sus derechos. El entredicho entre Benito de Mata Linares y el alcalde de primer voto, Cecilio Sánchez de Velazco, se centró por un lado en la costumbre del Cabildo de adornar el balcón que iban a ocupar. En el cabildo del 18 de noviembre de 1790⁹⁴⁸, se registra el entredicho entre Linares y el alcalde de primer voto. Linares entiende esta actitud del cabildo, junta a otras, como otro nuevo intento del Cabildo por atribuirse privilegios y fueros que no le corresponden. Como era costumbre, la resolución vino por petición al Rey para que interviniera sobre esta cuestión de protocolos. La Real Cédula de diciembre de 1791, resolvía que en toda ceremonia donde concurrieran el Virrey, la Real Audiencia, el tribunal de cuentas y el Cabildo, el Virrey debía ocupar el centro, la Real Audiencia ubicarse a la derecha y tribunal de cuentas y Cabildo, a la izquierda. Las mujeres de los ministros debían colocarse a ambos lados y se debía adornar decorosamente los sitios que ocuparían estos miembros. Los ejemplos de disputas de tablas son abundantes y muestran de qué modo pueden ser observados como un proceso de cosificación del poder, por el que los objetos, espacios y lugares ligados al ceremonial y el protocolo, encarnan significaciones tanto religiosas como políticas y nos obligan a preguntarnos por qué, sobre qué y quiénes eran los que entraban en conflicto alrededor de ellos⁹⁴⁹. La discusión podía recaer sobre un objeto en particular, como un pendón o un asiento, una vestimenta o una ubicación. Y el debate se generaba sobre los derechos de unos o de otros sobre ese uso o sobre ese espacio en concreto. Los altercados se producen por transgresiones del orden sentidas por el Cabildo, un obispo o un funcionario del gobierno. La alteración “pública” o “notoria por el pueblo” que aparece reiteradamente en los legajos de estas disputas hace referencia al problema de la transgresión y su visibilización en los espacios públicos en donde el poder está encarnado espacial y materialmente y en donde los actores sociales se exhiben y se inscriben en jerarquías.

Otro caso de disputas ceremoniales durante la aclamación de Carlos IV se produjo entre la Real Audiencia y el Cabildo de Buenos Aires por el ceremonial del besamanos y otros protocolos, suscitando la intervención del Virrey Nicolás de Arredondo, en 1790. El altercado entre la Real Audiencia y el Cabildo se inicia en octubre de 1790 respecto del lugar que deben ocupar las mujeres de los ministros de la Real audiencia y Tribunal mayor de cuentas, en las casas consistoriales, en las funciones públicas de toros. El altercado se produjo el día de proclamación del rey en que concurrieron igualmente a las casas consistoriales las mujeres de estos ministros. El Cabildo se defiende de la ofensa citando amparándose en la Recopilación de Indias, tit 15 libro 3, que manda que en estos actos públicos vaya el cabildo secular inmediato a la Real Audiencia sin que persona alguna se interponga, sino el Tribunal de

947 AGN, Testimonio del Real Acuerdo sobre el modo que se debe asistir el Virrey, Audiencia y tribunal de cuentas en las casas capitulares para la coronación de Carlos IV, 1790, Legajo 19-3-12, f.112. Citado en ZAPICO, Hilda, *Ibíd.*, p. 190.

948 AECBA, Cabildo del 18 de noviembre de 1790, Serie III, Tomo VI, 1776-1795, p.83.

949 Zapico, «Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales».

cuentas y el que sirviere el sello, y registro. Establece también que en la iglesia mayor y otras donde concurriera el virrey, y real audiencia entre, y se siente también en la capilla mayor en Bancos de Espaldar el Cabildo,

y las mujeres de los ministros se queden en la Peaña de la dicha capilla mayor sentanodse por la parte de afuera, lo que no solo denota que este muy ilustre cabildo puede alternar con las referidas mujeres sino que en todo acto publico las debe predecir, y ocupar lugar mas distinguido, contra lo que se dice en el expresado auto acordado, se recurra al virrey para que resuleva⁹⁵⁰.

La disputa está centrada en los órdenes de precedencia. El cabildo quiere asistir en lugar inmediato a la Real Audiencia. El cabildo entiende esto como violación de sus derechos, atentado al orden y *“régimen que florece en toda Republica bien goberanda”*. Meses antes, el 14 de octubre, se produce un altercado entre el Cabildo y el Regente Benito de Mata Linares. El Cabildo se proponía bajar con la Real Audiencia para cumplimentar al Virrey Arredondo, con motivo del cumpleaños del príncipe de Asturias. Recibió en la escalera del palacio un recado del Virrey para realizar la ceremonia acostumbrada, pero el Regente Mata de Linares, lo impidió. Cuando el Cabildo se propone bajar con la Real Audiencia, desde el salón del dosel del palacio de la Real Fortaleza, para *“cumplimentar al Virrey”* en conjunto, el Regente indica al Cabildo que debe ir a la sala del Tribunal a sacar a la Real Audiencia, volverla a dejarla allí luego de cumplimentar al Virrey y recién allí ir ante el Virrey el Cabildo. Por costumbre, el Cabildo señala que siempre subía y esperaba en las salas del palacio a que el Virrey saliese al dosel y lo cumplimentaba después de que lo hiciera la Real Audiencia a quien seguía inmediatamente en esta ceremonia. Y después, sin acompañarla, se restituía a sus casas conforme el ceremonial establecido en la ciudad de Lima. En ese momento, para *“no hacer escándalo”* el Cabildo hace lo pedido por Linares, y después de acompañar a la Real Audiencia, volvió al palacio para besar la mano del virrey en nombre de su majestad. Allí se encontró con que todos los demás cuerpos ya habían saludado y cumplimentado al virrey y por lo tanto, *“quedo la ciudad siendo el ultimo cuerpo en saludarlo”*.

El cabildo considera que no tienen obligación de ir a sacar a la Real Audiencia en ningún día. Y si se había ido en los últimos tiempos a la sala del tribunal a buscar a la Real Audiencia, en lugar de ir a la de palacio, era para hacerlo con la Real Audiencia *“como un solo cuerpo”* para cumplimentar al Virrey y *“no por sacar y cortejar a la real audiencia como ahora se pretende”*. Estos cambios exponen al cabildo en su autoridad ante el pueblo. *“no dar lugar a que con esto reciba detrimento en su athrowidad y decoro de que depende en gran parte el buen orden y régimen de la Republica”*⁹⁵¹. Finalmente el Virrey Arredondo interviene en la disputa. El Cabildo declara que desde el establecimiento de la Real Audiencia se acostumbra concurrir al palacio los días del besamanos, Cabildo y Real Audiencia juntos, sin que eso suponga la obligación del Cabildo de acompañarla. Es por eso que solicitan a Arredondo les permita concurrir solos al palacio separadamente de la real audiencia. El problema del altercado es que en este caso, asumen que este rito es el rito de demostración de amor y fidelidad al soberano. El cabildo entiende que esta demostración pública expresa que solo debe dirigirse al soberano y cumplimentarlo y a nadie más. De allí que exprese que si en esos años el Cabildo como cuerpo, fue a buscar a la Real Audiencia, *“no fue por cumplimentarla sino para ir como un solo cuerpo”* con ella a cumplimentar al Virrey. Y este gesto era un gesto de cortesía hacia la Real Audiencia. Finalmente Arredondo falla a favor del Cabildo y declara que no está obligado a ir a buscar a la Real Audiencia.⁹⁵²

950 AECBA, 11 de noviembre de 1789, Serie III, Tomo IX, p. 428

951 AECBA, 11 de noviembre de 1789, Serie III, Tomo IX, p. 431.

Estos conflictos, entre los numerosos que pueden encontrarse, nos permiten reflexionar sobre el modo en que tanto el ceremonial como una serie de gestos y objetos involucrados en el, se convierten en un espacio de disputa simbólica de poder. La búsqueda por el control de la obediencia política hacia la corona agudiza las relaciones entre los cuerpos burocráticos del Estado y el mapa de lealtades en las colonias. Los enfrentamientos entre el Cabildo y el clero regular son un ejemplo de esta tensión entre la corona y Roma. Para el Cabildo de Buenos Aires, son muestras inequívocas de carencia de religiosidad y “temeridad de desairar” al Cabildo, por ser soberbios y “descarriados”. Para el Cabildo, los religiosos regulares actúan con “espíritu de vanidad, soberbia y parcialidad” faltando al decoro y subordinación. Su carencia de humildad religiosa y falta de respeto por su espíritu de vanidad los hace sentirse superiores. Los límites de poder entre los religiosos y el cabildo son foco de problemas constantes. Para el Cabildo, los regulares deben subordinarse a sus decisiones y cumplir con un ceremonial acorde a esa relación de subordinación y de costumbre. Ceremonial que los religiosos transgredían una y otra vez con pequeños gestos que provocaban escándalos. Minúsculas radiografías de gestos y de acciones que indignan, alteran o exigen resarcimientos. La Iglesia y el poder monárquico se encarnan en estas conflictivas disputas de los grupos corporativos. Como sugiere Zapico⁹⁵³, lo que debemos destacar de estas situaciones es que estos conflictos fueron utilizados por el poder real y sus representantes para aumentar su intervencionismo en la vida municipal. En las ceremonias y los protocolos que se debían seguir, los elementos que componen estas liturgias, los pendones, los palios, los asientos y sillas, los espacios y posiciones, expresan significaciones políticas y religiosas. El desorden es “escándalo”, como expresaba en su carta Pedro de Cevallos al Obispo Manuel Antonio y más aún, el desorden es “notorio” y público. Se ve, se exhibe en un ademán, un gesto o una palabra fuera de lugar. Objetos, vestimentas y espacios públicos fueron encarnaciones materiales de un poder político en constante negociación. Poder que se defendía de las transgresiones a un orden que se debía mantener a toda costa, a través de la observancia de complejos protocolos y tratados, que establecían normas y prácticas altamente codificadas dentro de la celebración de estos rituales que componían sin duda, un espectáculo del poder. El ceremonial no es un simple gesto sino que es objeto de controles políticos, estrategias corporativas y reafirmación o transgresión de los lugares establecidos socialmente. Estas prácticas conforman el “antiguo simulacro” que, miembros de la junta de gobierno revolucionaria, como Mariano Moreno, proponían reemplazar.

CAPITULO IV: LOS ESPEJOS DE PRÍNCIPES: CULTURA VISUAL Y TEORÍA POLÍTICA.

Luego de la unificación llevada a cabo por los Reyes Católicos, los antiguos reinos medievales compartieron por primera vez un mismo monarca dentro de la Península. Un siglo después, la corona española contaba con el imperio de ultramar mas grande conocido hasta ese momento, estableciéndose a partir del reinado de Felipe II, la monarquía universal católica. Esta transformación introdujo en Europa un debate sobre la figura de los Príncipes que generó una intensa producción literaria sobre el gobierno y el derecho de los monarcas. A

952 AECBA, 12 de noviembre de 1789. Serie III, Tomo IX, 433.

953 Zapico, «Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales», 471.

la par de este debate, se desplegó en el ámbito visual una variada y compleja cultura emblemática entendida como una estrategia política y de gobierno. Como plantea Mínguez, el siglo XVI fue decisivo en el proceso de construcción visual de la imagen del poder de las monarquías europeas. La consolidación de los Estados fue acompañada por la publicación de *El Príncipe* (1532), un libro que provocó un profundo debate sobre las virtudes y cualidades de los nuevos gobernantes, reflejadas en los numerosos *Espejos de Príncipes* que vieron la luz a lo largo de esos siglos. Por otra parte, el arte se puso al servicio del poder desplegando un nuevo sistema iconográfico para presentar a los monarcas. El libro de Andrea Alciato, *Emblematum Libelus* (1531) estableció el punto de partida para los modelos y para los miles de libros de emblemas políticos que proliferaron por toda Europa, combinando imágenes y palabras.

La emblemática no fue una representación visual de conceptos teóricos. El discurso político se nutría de una inmensa cantidad de metáforas visuales y evidencia el modo en que la cultura visual instituye el orden social. Como plantea Mitchell, no existen medios puramente visuales o discursivos sino medios mixtos que se combinan entre sí y apelan a todos los canales y modos sensoriales y cognitivos. Los medios visuales involucran a los demás sentidos y por ese motivo deben ser considerados como medios mixtos⁹⁵⁴. El emblema es un medio mixto en el que la imagen no acompaña o refuerza el texto. El texto mismo es una metáfora visual que encuentra su formulación visual en la imagen que lo hace existir como concepto teórico-político sobre el poder. “Que el discurso verbal sólo se pueda evocar de forma figurativa o indirecta en una imagen no quiere decir que esta evocación se impotente, que el espectador no “escuche” ni “lea” nada en la imagen”⁹⁵⁵. Los Espejos de Príncipes eran visiones narrativas que tenían directa conexión con su contraparte del universo visual de la emblemática. La corona española fue especialista en vincular su imagen y dinastía con los héroes clásicos retomando el prototipo humanista de la virtud⁹⁵⁶. Las exequias de Carlos V son emblemáticas al haber establecido un parámetro iconográfico para las siguientes. Las exequias de Felipe IV en México, en 1666, identificaban al Rey con Jasón, Jano, Teseo y Perseo. Los Borbones extendieron la retórica mitológica desde las exequias a las bodas, nacimientos, coronaciones y otros festejos regioes⁹⁵⁷. Estos festejos tenían una clara finalidad política: la exaltación de la figura del Rey y el reforzamiento de las lealtades.

Los emblemas formaron parte del orden visual colonial y aunque la distancia con la metrópoli no permitía la importación literal de las formas visuales, los planteamientos americanos coinciden básicamente con los que conocían los españoles de la península. En América se imprimieron matices diversos sobre estos artefactos visuales, aplicados no solamente a la imagen del Rey sino especialmente de los virreyes como sus espejos o alter-egos. Como señala Mínguez, en los dominios coloniales se hizo patente el axioma defendido por los ensayistas políticos que aconsejaban al Príncipe prudencia en no dejarse ver demasiado por los súbditos⁹⁵⁸. Un buen monarca era aquel que era visto poco pero que lo veía todo. Simultáneamente, las colonias hacían necesaria su presencia, ya que la ausencia del monarca

954 Mitchell, W.J.T. ¿Qué quieren las imágenes? (Vitoria Gasteiz-Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones), 2017.p. 21.

955 Mitchell, *Teoría de la imagen*, 89.

956 Cfr. Checa Cremades, Francisco. *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.

957 Sobre las exequias de Felipe IV puede consultarse el trabajo de ALLO MANERO, A. (1981) *Iconografía funeraria de las Exequias de Felipe IV en España e hispanoamérica*, Cuadernos de Investigación. Historia, Logroño, vii, 73-96.

958 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 16.

en suelo americano generaba la necesidad de desplegar su imagen a través de otros cuerpos portadores además del cuerpo natural del monarca. En su empresa número 86, Saavedra Fajardo recomendaba al Príncipe un equilibrio entre la presencia pública y la distancia con los súbditos, comparándolo con el movimiento del sol. La distancia física podía ser entonces subsanada con la presencia de representantes y por ese motivo, la distancia obligó a diseñar una imagen de la monarquía donde el Rey será el centro, como el sol.

La colonias crearon una cultura visual poblada de emblemas, jeroglíficos, esculturas y retratos que se activaba en el espacio de la fiesta pública. El retrato, rodeado de alegorías, era un potente artefacto ideológico de la imagen regia. Leones, soles, espejos, fénix y diversos símbolos de su poder se dejan ver ante el público y los diversos estamentos de la sociedad colonial. Esa lejanía fue uno de los factores más importantes en el modo en que fueron diseñados los programas visuales e hicieron de América la tierra de los espejos y los dobles del rey. Para Mínguez, la imagen del rey “ocupa todo el espacio, difuminando las iconografías concretas de los distintos monarcas y ofreciendo una única imagen, institucional y dinástica”⁹⁵⁹. La transformación de los elementos asociados a los cuerpos del rey durante el el siglo XVIII supuso la incorporación de virtudes cívicas, exaltando sus logros contra los enemigos o como custodio de la paz⁹⁶⁰. Las Reformas Borbónicas edificaron el Estado en torno a la figura del Rey en oposición a la tradición pactista de los Austrias⁹⁶¹, basada en la relación vasallo-señor. El absolutismo compartía en ese sentido, como señala Ortenmberg un punto en común con el pensamiento ilustrado, en su rechazo por los privilegios de los cuerpos. La relación entre lo súbditos y el Rey debía ser una relación sin intermediarios⁹⁶² y su ausencia física en 1808 se convirtió en el punto de inflexión de la disolución de la legitimidad de su poder.

POLÍTICA Y EMBLEMÁTICA.

La singular recuperación de los jeroglíficos realizada por la *Hieroglyphica* de Horapollo retomaba la moda de la época Helenística de atribuir a los jeroglíficos egipcios una interpretación moralizante y elevada que iba más allá del significado funcional que les era propio. El manuscrito de los *Hieroglyphica* llegó a Florencia gracias al humanista Cristoforo Buondelmonti en 1422. La obra pronto se hizo famosa con varias ediciones y el propio Giovanni Pierio Valeriano realizó su propia compilación, también titulada *Hieroglyphica* (1556). En esa recuperación de la obra de Horapollo, los símbolos egipcios pasaban a constituir una forma elevada de conocimiento, eran concebidos como los signos de un lenguaje. Mediante estas imágenes, debidamente codificadas a partir del libro, se pueden transmitir mensajes. Los estudiosos de estas obras llaman incluso a estas imágenes “códigos

959Mínguez, 18.

960 Reyes Escalera Perez, «Filippo Picinelli en la fiesta barroca granadina», en *Las dimensiones del arte emblemático*, ed. Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo (Mexico: El Colegio de Michoacán A.C., 2002), 324.

961 Carmelo Lisöan Tolosana y Salustiano del Campo Urbano, *La Imagen del rey: (monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias): discurso de recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Carmelo Lisón Tolosana y contestación del Excmo. Sr. D. Salustiano del Campo Urbano, sesión del 4 de febrero de 1992* (Espasa Calpe, S.A., 1992).

962 Ortenmberg, Pablo. Algunas reflexiones sobre el derrotero social de la simbología republicana en tres casos latinoamericanos. La construcción de las nuevas identidades políticas en el siglo XIX y la lucha por la legitimidad, *Revista de Indias*, 2004, p. 700

visuales⁹⁶³. Toda esta corriente o moda de los jeroglíficos pasó a las artes, donde incidió con gran fuerza al considerar los artistas que habían descubierto todo un código visual y semántico por el que podían reflejar plásticamente su concepción del mundo. Alberti, Durero, como lo ha estudiado Panofsky; Leonardo, como lo explica Clark o Bramante como nos lo señala Chastel, entre otros, recurrieron a estos códigos de jeroglíficos que explican la trascendencia que el mundo de la literatura tuvo en las artes. Gracias a este tipo de literatura, que después derivará en la literatura emblemática, vemos un primer uso de la imagen pensada como lenguaje. Sin embargo, esto no pasa de ser una excepción que tiene lugar gracias a unos textos que actúan a modo de diccionarios visuales. Los artistas de época moderna se sintieron atraídos por estos repertorios visuales capaces de transmitir ideas. Por ejemplo, en la obra de *La oración en el huerto* de Mantegna realizada hacia 1460 y que se conserva en la National Gallery de Londres, vemos una serie de animales que, según González de Zárate, pueden ser entendidos siguiendo la obra de Horapollo. En la parte central-izquierda, aparece una liebre que, siguiendo la obra de Horapollo, podemos leer: “*Cuando quieren significar 'apertura' pintan una liebre, porque este animal tiene siempre los ojos abiertos*”. El evangelio de Mateo, fuente en la que se inspira la obra, pone en boca de Cristo la siguiente afirmación: “*Velad o orad para no caer en tentación*” (Mat. 26,41). Como explica este autor, “la liebre aparece junto a Cristo para potenciar la idea de vigilancia a que remite significativamente este animal, oponiéndose de esta forma al sueño que se manifiesta en los discípulos. Los diferentes animales que se disponen van potenciando alegóricamente el tema a que nos remite la pintura, siendo el buitre la imagen de la divinidad y la cigüeña la expresión de la piedad que Dios tiene con los hombres⁹⁶⁴. La obra de Alciato fue una de las más importantes en cuanto a la difusión e impacto en la formulación visual de las sentencias y consejos que ponía en juego, inspirados en Erasmo y su glosa de sentencias y en la Jurisprudencia romana clásica. Otro elemento que se recuperó de la Antigüedad clásica, fue el famoso símil horaciano de *ut pictura poesis*, mediante el cual se establecen las bases de la polémica relación imagen-texto. Horacio (s. I a.C.) se refiere con ello a la Ekphrasis que era habitual en su época: la descripción detallada mediante el lenguaje, de ciertos objetos u obras de arte. En los ejercicios de retórica, sus practicantes tenían que lograr mediante la técnica de la Ekphrasis, construir una imagen mental lo más detallada posible de un lugar, un clima o un objeto, llegando incluso a lograr transmitir con el lenguaje una experiencia a sus oyentes. El oyente era el que tenía que construir en su cuerpo, a partir de la información recibida, una imagen mental propia del objeto. Con el tiempo, esta idea de Ekphrasis se amplió, refiriéndose también a los textos que acompañan a las ilustraciones.

A diferencia de esta tradición y de teorías contemporáneas como la semiótica, este estudio cuestiona la idea del emblema como una simple arquitectura de signos donde prima el poder de la palabra. En ese sentido, Gottfried Boehm propone comparar el modo de significación de lo visual con una lógica de la intensidad o de las fuerzas, una inteligencia icónica que evoca una manera diferente de pensar. El modo en que utiliza la palabra iconología supone un desplazamiento del logos al icono, o mejor dicho, del icono como logos. El logos es más que verbal puesto que mostrar y decir son dos experiencias culturales diferentes. Se trata de una lógica que se construye al percibir, por ello ha de ser separada de modelo lingüístico en el cual

963 Tal y como explica Jesús María González de Zárate: Horapolo estructura su tratado de forma clara: en primer lugar señala la idea que desea significar, posteriormente indica el jeroglífico que responde a tal idea y en un tercer y último estadio establece una relación entre significado y jeroglífico propuesto. La *Hieroglyphica* se consideró por tanto como un código que permitía llegar al conocimiento de aquella escritura pretérita. Será en el siglo XIX cuando los grandes avances en egiptología permitan descubrir la auténtica dimensión de aquellos jeroglíficos Jesús María González de Zárate, “los *hieroglyphica* de Horapolo en el contexto cultural y artístico europeo de época moderna”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo II, 3, 1989.

964 Ibid.

se realiza al hablar. El emblema operó como una poderosa estrategia visual que ligaba a la imagen del Rey con concepciones vinculadas a las características, naturalezas, virtudes y temperamentos que los monarcas debían exhibir y que fueron encarnadas en los libros de emblemas. Bueno, sabio, hermoso, hechizado o deseado, responden a modelos e imaginarios ligados al monarca. Entre las virtudes de un rey la prudencia fue la más predicada a los monarcas en los siglos XVII y XVIII, puesto que era considerada una de las virtudes más importantes para un Príncipe. La Prudencia plantea la relación de las tres facultades del alma que intervienen en las decisiones: la memoria, la inteligencia y la previsión. Esas facultades operan sobre tres tiempos, el pasado, el presente y el futuro y por este motivo su expresión visual tomó como rasgo distintivo la figura de Jano. En ese sentido Panofsky la define como “el recuerdo del pasado, la ordenación del presente y la meditación del futuro”, un lema presente en los tratados medievales y escrito por San Martín de Braga. Junto con la templanza, la fortaleza y la justicia fueron virtudes asociadas a los gobernantes desde la Antigüedad⁹⁶⁵. La prudencia es la virtud del hombre político y el tiempo es su elemento, puesto que implica la memoria, la inteligencia y la previsión con el pasado, el presente y el futuro. Sus manifestaciones son diversas y variadas, como la de Atenea/Minerva (sabiduría-prudencia), cuyo más claro ejemplo es el de la *Atenea Partheneos* (Fig. 229).

La definición de la prudencia como sabia deliberación que permite distinguir el bien del mal, persiste en los pensadores romanos y llega hasta la Edad Media encarnándose en la representación de la Prudencia. San Agustín destaca de esta virtud el conocimiento de la verdad a través de la decisión y la providencia. En *De civitate Dei* (412-426), introduce la imagen de Jano, el dios que mira hacia todas las direcciones (civ. 7, 8). La condición dual de Jano fusiona la tradición antigua con la medieval, dando lugar a la representación de la prudencia con ese rasgo. Para Santo Tomás, la prudencia es una virtud de la razón, no especulativa, sino práctica: es un juicio, pero ordenado a una acción concreta. Es la virtud que dispone la razón práctica a discernir en toda circunstancia nuestro verdadero bien y a elegir los medios rectos para realizarlo. Las literatura moral y política destinada a los Príncipes funde estas tradiciones antiguas y medievales tomando como símbolo de los gobernantes a la prudencia como virtud cardinal. Los elementos que se fusionan en torno a la tradición que define a la prudencia como una virtud cardinal componen una serie de opciones visuales que articulan elementos como la serpiente, el rostro el espejo o los tres libros donde se inscribe la ciencia universal del tiempo. Los tres libros así como las tres caras reproducen el rostro de Jano, capaz de ver hacia todos lados (Fig.227). La prudencia queda ligada a los tres estados del tiempo puesto que son el fundamento del acto prudente. Como señala Castañeda, la representación visual de la bifrontalidad de la prudencia proviene del ámbito italiano. En el siglo XIV, Giotto interrumpe la tradición francesa de los tres rostros para recurrir a la bifrontalidad. En el fresco de 1305 en la Capilla Scrovegni, Giotto presenta a la prudencia con el atributo del espejo y los dos rostros además del libro (Fig.229), puesto que el espejo aparece como imagen del reflejo y la introspección, moralizando el rostro de Jano para equiparse a la fórmula visual de la prudencia (Fig.230,231)⁹⁶⁶.

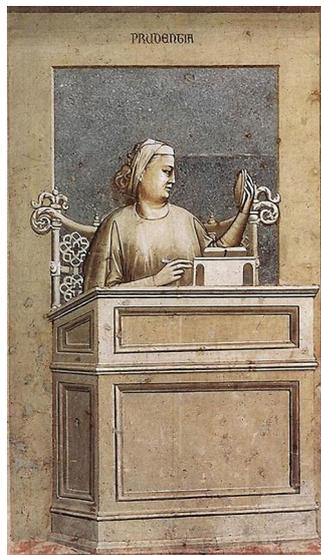
Si la Prudencia es la capacidad de discernir entre lo bueno y lo malo, siguiendo el consejo, su opuesto será la Fortuna, librada al eterno giro de la rueda en manos de una mujer de ojos vendados. En *La Rueda de la Fortuna* de Lorenzo Spirito Gualtieri, ilustrada en el *Libro delle*

965 Por ejemplo, las encontramos en Sócrates, Platón (Pl. R. IV; 427e) y Aristóteles (Arist. EN VI, 5; 1140a 25). Posterior a los griegos Cicerón (106-43 a. C.) y Séneca (4 a. C.- 65 d. C.). La prudencia como virtud cardinal junto a la fortaleza, la templanza y la justicia aparece recién en el siglo XIII con Santo Tomás al hacer uso de ese término para referirse a estas, en la *Suma Teológica*.

966 María Montesinos Castañeda, «Los fundamentos de la visualidad de la prudencia», *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 6 (2014): 112.

*Sorti*⁹⁶⁷ (Venecia, 1482) la rueda de la Fortuna exhibe a un Rey sentado en lo alto y en lo mas bajo un hombre tirado en el suelo (Fig.232). En la versión de John Lydgate, *The Falls of Princes* (Pynson, 1494) el rey ha perdido su corona (Fig.233) mientras que en *De fortunae mutabilitate* de Sebastian Brandt (1497), la rueda gira directamente entre asnos y personas disfrazadas como tales (Fig.234). En la Ilustración del libro de Petrarca, *Remedios de Buena y Mala Fortuna*, finalmente el Rey se ha convertido en un asno con corona (Fig.235). A partir del Renacimiento, la Fortuna es simultáneamente una capacidad asociada al bueno gobierno. Quien sepa conducirla y gobernarla podrá lograr su beneficio. Maquiavelo señalaba que el hombre de virtud (prudencia, voluntad y valor) es capaz de captar las circunstancias favorables y aprovechar el momento.

En el emblema de *Mercurio y Fortuna* de Alciato, el conocimiento puede dominar a la suerte. "Fortuna en una bola, y en un quadrado/ Mercurio está, que las artes enseña,/ Como los casos rebolver es dado/ A la Fortuna, que de esto es enseña./ Contra Fortuna el arte fue don dado,/ Y así contra ella el arte haze reseña./ Luego mançebo aprende buenas artes/ Que para dar ventura tienen partes"⁹⁶⁸. En el emblema 118: *Virtute Fortuna come*, Alciato une los dos elementos: Caduceo y Cornucopia. La Fortuna tiene la cualidad de aparecer tanto junto con las virtudes como enfrentada a estas (Fig.236).



Izquierda. Figura 227 Rostros de Jano. Centro Figura 228 Atenea Partenos. Mármol griego firmado Antiochos, copia del siglo I a. C. del original de Fidias del siglo V a. C. que se erigió en la Acrópolis. Derecha, Figura 229 Giotto, Prudencia, Capilla Scrovegni, Padua, 1305. Foto: Elaboración propia.

967 Biblioteca Nazionale Marciana, cod. It. IX, 87

968 Bernardino Daza, *Los emblemas de Alciato*, 1549: 234



Izquierda: Figura 230 Prudencia, Tumba de San Pedro Mártir (detalle) 1339, Giovanni di Balduccio, Milán, Basillica de San Eustorgio, Capilla Portinari. Derecha: Figura 231 Prudencia, Arca di Sant'Agostino a Pavia (detalle)s. XIV, San Pietro in Ciel d'Oro.



Izquierda: Figura 232 *La Rueda de la Fortuna*. Lorenzo Spirito Gualtieri, Libro delle Sorti (Venecia, 1482) Biblioteca Nazionale Marciana, cod. It. IX, 87. Derecha: Figura 233 *La Rueda de la Fortuna*. John Lydgate, *The Falls of Princes* (Pynson, 1494).



Izquierda, Figura 234 *De fortunae mutabilitate*. Sebastian Brandt, *Stultifera navis* (J. Bergman de Olpe, 1497). Derecha, Figura 235 Fig. Ilustración del libro de Petrarca, *Remedios de Buena y Mala Fortuna* (Augsburgo, Heinrich Steyner, 1532) fol.105v.

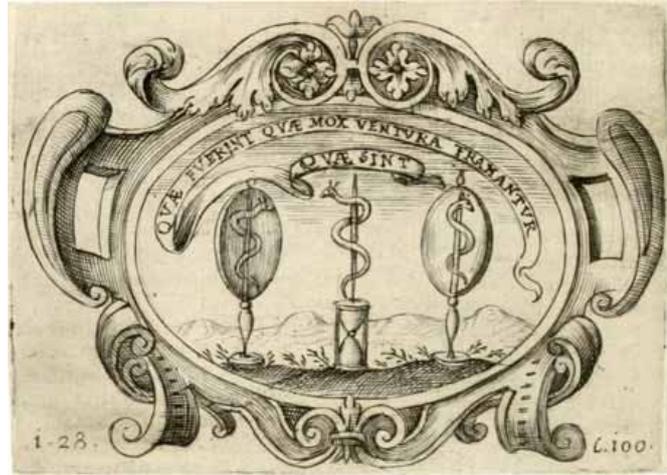


Figura 236 Alciato, Emblema 118: *Virtute Fortuna comes*.

El libro de Alciato es una de las referencias ineludibles para comprender la presencia de la Prudencia dentro de los tratados morales para los príncipes⁹⁶⁹. Alciato dedica 8 emblemas a esta virtud cardinal. El espejo resulta un elemento central en lo relativo a la virtud prudente de un Rey. Ripa la representa con un espejo en la mano bajo la misma figura que el emblema de Alciato, “El mirarse al espejo –la Prudencia– significa en este caso la cognición de sí mismo”(Fig.237)⁹⁷⁰. La prudencia se figura como una “Mujer que tiene dos rostros a semejanza de Jano. Ha de estarse mirando en un espejo, viéndose una serpiente que en su brazo se envuelve”. La serpiente cobra aquí el sentido bíblico (“Sed prudentes como las serpientes”). En la empresa 28 de Saavedra Fajardo se observan dos espejos como figuración la prudencia y nuevamente las serpientes anudadas en ellos (Fig,238). La Prudencia es así tanto espejo, rostro y dominio del tiempo. Los tres tiempos que son también los tiempos de la política, como vemos en el detalle de la virtud de la Prudencia en la «Alegoría del Buen Gobierno» de Ambroglio Lorenzetti (1348-49), en la pintura de Tiziano donde los tiempos deben ser guiados por la Prudencia (Desde pasado actúa con prudencia [en el presente] para no dañar la acción futura) (Fig.239)

969 Cuando Andrea Alciato envió el *Emblematum Liber* (1531) a su amigo Conrado Pautinger, el editor decidió agregar a los 99 epigramas una ilustración, que solicitó al pintor Jörg Breu.

970 Cesare Ripa, *Iconologia* (Appresso gli heredi di Matteo Florimi, 1613).



Izquierda: Figura 237. Cesare Ripa, *Prudencia*, *Iconología*. Derecha: Figura 238. Saavedra Fajardo, *Empresa 28*.

La Prudencia como virtud está presente en los tratados morales para los príncipes y se encuentra asociada con la simulación. La moral prudente y la prudencia política, que se expresa claramente en las palabras de Gracián:

modestos ojos entre cristales de disimulación... Ceñía sus sienes, por vendedora, y por reina – que quien supo disimular supo reinar–, con una rama del moral prudente⁹⁷¹.

Todo el *Oráculo manual* de Gracián describe un arte de la dominación mediante la simulación⁹⁷²; del mirar se pasa al admirar, porque la admiración es despertada por la simulación y por las apariencias⁹⁷³. Fingir con prudencia es una virtud. En la *Iconología* de Cesare Ripa la prudencia está representada como una mujer con dos rostros –como Jano– aludiendo a que la prudencia es una virtud y un pensamiento que llevan a hacer lo que es correcto y nace de la reflexión sobre lo pasado y el porvenir. Por su parte, la simulación se figura como una mujer que lleva una máscara sobre el rostro, poniéndolo de modo que se le

971 Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) (Linkgua digital, 2012), 319.

972 José Luis Sánchez Lora, «Claves mágicas de la religiosidad barroca», en *La Religiosidad Popular II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, ed. Carlos Álvarez Santaló y María Jesús Buxó i Rey (Barcelona: Anthropos Editorial, 2003), 84.

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

vean dos caras. En la simulación, la máscara que lleva la mujer oculta lo verdadero para que se vea lo falso. La prudencia y la moral de la prudencia son una moral práctica con una utilidad y una finalidad concretas: “nunca obra lo que indica; apunta, sí, para deslumbrar: amaga al aire con destreza y ejecuta en la impensada realidad (...) echa una intención para asegurarse la émula atención, y resuelve lueco contra ella, venciendo por lo impensado”⁹⁷⁴.

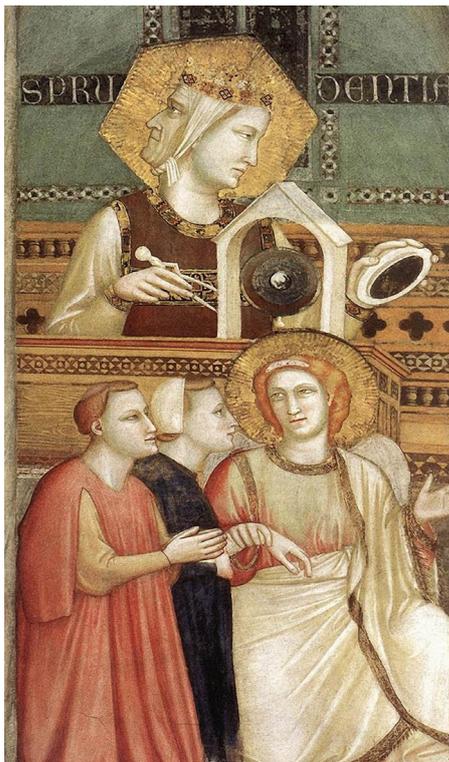
Las imágenes y emblemas utilizados en las ceremonias reales condensaban la lista de virtudes que los reyes españoles debían exhibir⁹⁷⁵. La *Alegoría del Buen Gobierno* de Ambrogio Lorenzetti (1338-1339) en el Palacio Publico de Siena exhibe la oposición entre el buen y mal gobierno. En la pintura, la Prudencia sostiene, sentada junto a la Paz y Fortaleza, un disco que lleva las inscripciones *Tempus praeteritum*, *Tempus praesens* y *Tempus futurum* atribuidas a Séneca. La fórmula visual de los dos o tres rostros está íntimamente conectada con el tiempo y con la memoria. Junto a estos de la Prudencia se incorpora el compás. En la *Alegoría de la Prudencia* (1291-1292) de Giotto en la Iglesia superior de San Francisco de Asís, una Prudencia con un compás toma las justas medidas. El compás puede ser también una regla, un disco, un transportador o una vara, a partir del siglo XV con el surgimiento de la cultura humanista y la irrupción de los instrumentos de medición y de exploración óptica (Fig.240,241).



Figura 239. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del Bueno Gobierno* (1338).

974 Baltasar y Morales, *El critición*, [por] Baltasar Gracián, 377.

975 Los estudios de Fernando R. De La Flor sobre las poéticas del poder en el barroco y el régimen visual ligado a ellas, son ineludibles. Sobre este tema en particular, pueden consultarse: *Fernando R. de la Flor, Pasiones Frías: Secreto Y Disimulación en El Barroco Hispano* (Marcial Pons Historia, 2005).; *Fernando R. de la Flor, Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano* (España: Ediciones AKAL, 2012).; *Fernando R. De la Flor, Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco* (España: Abada Ed., 2009).



Izquierda: Figura 240. Alegoría de la Prudencia, 1291-1292, Giotto iglesia superior de San Francisco de Asis. Derecha: Figura 241. Tratado de las virtudes cardinales en el que vemos a Luisa de Saboya representando la Prudencia, alrededor de 1510, pintura sobre pergamino.

Los reyes encontraban en el orden visual una figuración especial, a partir de una serie de elementos y simbologías provenientes de los valores humanistas. Para las exequias de Carlos III en Buenos Aires, se elevó un túmulo proyectado por brigadier José Custodio de Saa y Faria que llevaba el retrato del rey difunto acompañado de “ingeniosos lemas y elegantes sonetos que panegirizaban las virtudes del difunto monarca”⁹⁷⁶. A su vez, Matorras poseía junto a los retratos del monarca lienzos que representaban la Fama, el Valor, la Piedad y la Justicia como atributos del Rey. Objetos, animales, colores y planetas fueron atributos de los monarcas en tratados políticos basados en la heráldica, la emblemática y las alegorías. El León, como señala Mínguez⁹⁷⁷, no ha sido exclusivo de la corona española. Desde la Edad Media (en las representaciones del reino de León en los siglos XI y XII) hasta el siglo XX, el león acompañará la representación del rey hasta su conversión en imagen de la nación española. La imagen medieval fusionó al rey con el león, la fuerza con el poder político de la monarquía. El León tenía una clara conexión con la tradición medieval que lo unía a la imagen de Cristo. Los bestiarios medievales recuperaron una peculiar naturaleza del león, que paría cachorros nacidos muertos que durante días no daban señales de vida, pero que al tercero el león les daba vida con su aliento⁹⁷⁸. Esta ficción de Aristóteles y Plinio representaba a Jesús en el sepulcro y su posterior resurrección. Restos arqueológicos antiguos en regiones como la Villa de Espera en Cádiz, en una necrópolis ibero-romana, ofrecen la peculiar práctica de poner imágenes de leones sobre las tumbas de los reyes. Encontramos dos prodigios en la imagen del león, la capacidad de la resurrección y el poder de dormir con los ojos abiertos. Los

976 Revello, *Crónicas del Buenos Aires colonial*, 152.

977 Víctor Mínguez, «Leo Fortis, Rex Fortis. El león y la monarquía hispánica», en *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e hispanoamérica* (España: CSIC-Dpto. de Publicaciones, 2004), 57.

hallazgos arqueológicos permiten suponer que ya en la antigüedad prerromana se colocaban leones en las puertas de los templos y de los lugares donde se impartía Justicia. Alciato presenta un emblema peculiar: “Es un león, pero también un guardián, porque duerme con los ojos abiertos; por eso lo ponen ante la puerta de los templos”⁹⁷⁹. La tradición latina de presentar al león durmiendo en el desierto con los ojos abiertos fue rescatada por los autores cristianos. En el ojo del león que no duerme se encarnó la mirada de Cristo que todo lo ve, como pastor vigilante (otro emblema del Rey). Leones y dragones, en la tradición oriental, nunca cierran los ojos. El León fusionó la dualidad de Cristo divina y humana en su imagen, como después lo hará el doble cuerpo del Rey en tanto cuerpo mortal y cuerpo político. La fusión del león con el monarca en tanto emblema de fuerza y vigilancia como cualidades políticas del rey es una presencia constante en las alegorías del monarca. Alciato en su libro de emblemas (1531) muestra a un rey Agamenón con un escudo que lleva la imagen de un león. Funde al animal con la realeza. En la Iconología de Cesare Ripa (1593) el león es asociado a cualidades, conceptos y territorios variados, entre los que figuran virtudes como el dominio, la fuerza, la razón de estado o la templanza. En el emblema 23 de la tercera centuria de Covarrubias (fig.) que vela por la noche por sus súbditos o en la empresa 23 de Saavedra Fajardo (fig), con un príncipe contemplándose, como león, en un espejo. Una variante que sugiere Mínguez, es la de Hércules como emblema de la monarquía hispana, en donde el héroe aparece con la piel del león de Nemea. El último de los Austrias, Carlos II, tomará centralmente esa imagen para su figuración. Si el cuerpo natural del rey era débil y enfermizo, sus imágenes como portadoras del cuerpo político del Rey, pondrán en escena la fusión entre el león y el monarca. El León se relaciona con la Prudencia en algunos emblemas como *Vigilantia et custodia* (Fig.), que hace referencia, empleando el simbolismo animal de profunda raigambre en el mundo antiguo, a la proverbial capacidad del león como guardián, por su aptitud para dormir sin cerrar los ojos.

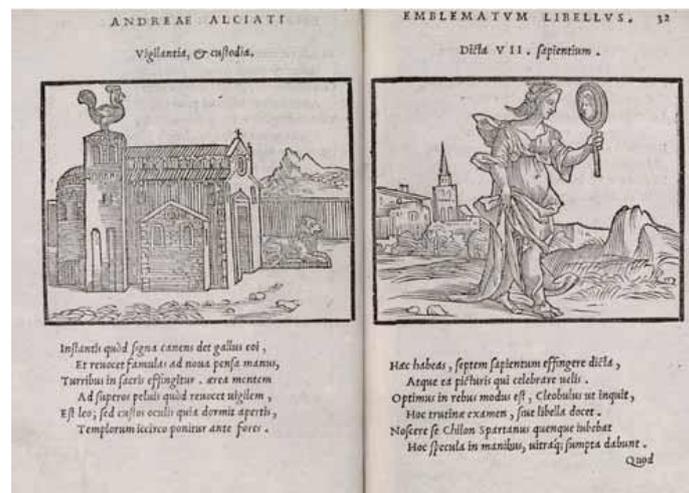


Figura 242 Alciato, *Vigilantia y custodia*.

978 En el Bestiario Divino de Guillermo de Normandía se podía leer: “Cuando la leona pare Su cría cae a tierra, muerta; Para vivir no tendrá fuerzas Hasta que el padre, en el tercer día, Le da calor con su aliento y lo lame por amor; De tal manera lo reanima”.

979 Los pasajes de la antigüedad que recuperan esta historia son variados y excede este trabajo su rastreo. Pero podemos mencionar algunos como el del Leccionario de Arsenal, Lectio II: “Leo etiam apertis oculis dormire perhibetur; quia in ipsa morte, in qua ex humanitate redemptor nostre dormire potuit, ex divinitate sua immortalis permanendo vigilavit” En: Emile Mle, *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El gótico* (Encuentro, 2001), 98.

Su lema dice “Aquí esta el león, que se pone ante las puertas de los templos porque duerme los ojos abiertos”. El comentarista de Alciato, Diego López, retomando a Hyerapolo agrega:

Y así, en Egipto, cuando querían pintar un hombre con gran cuidado, presto y diligente – prudente– pintaban la cabeza de un león, el cual velando cierra los ojos y durmiendo los tiene abiertos⁹⁸⁰.

Tiziano funde estos dos elementos como emblemas del Rey (Fig.243) en la *Mythologiae* de Natale Conti y en las *Imagini dei Dei degli antichi* de Vincenzo Cartari, publicadas en la época de realización de esta obra, figura la asimilación de los dioses del tiempo con la prudencia. En el *Tricipium*, Saturno y Serapis, aparece como manifestación solar y representación del tiempo (fig.245). Las tres cabezas animales que se ven en el grabado de Conti se corresponden con las tres formas del tiempo. Este motivo se hizo popular en España poco tiempo después de la muerte de Tiziano, apareciendo en los Emblemas morales de Sebastián de Covarrubias, en el emblema noveno de la centuria tercera. El emblema lleva el lema “Quae sunt, quae fuerint, quae mox ventura” (las que son, las que han sido y las que han de ser) (fig.244). Lo que vemos son tres cabezas: la de un perro, el león y sobre un pedestal que lleva escrito *prudentia*, el siguiente epigrama:

El perro y el león y la raposa, lo que fue, lo que es y lo futuro, declaran con pintura artificiosa, cual muestra el pedestal, firme y seguro símbolo sacro a la Fronisia Diosa, del prudente varón retrato puro, que advierte lo presente y lo pasado, con que previene lo que aún no ha llegado⁹⁸¹.

El *Tricipium* puede variar los animales (o hermas, sustituciones de los dioses por figuras animales), como en este caso el perro por el zorro o bien incluir cabezas humanas. Pero queda claro que en su conexión con la prudencia, la fórmula visual continua siendo la manifestación de la prudencia como la virtud del hombre que discurre por las tres formas del tiempo. A la Prudencia y al León debe agregarse la metáfora de la emblemática solar.



Izquierda: Figura 243. Tiziano, (1565-1570). *Alegoría de la Prudencia*, óleo sobre lienzo, 76,2 x 68,6 cm, National Gallery, Londres. Derecha: Figura 244. Covarrubias, León, perro y lobo. En: Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales* (Luis Sanchez, 1610)

980 Diego López, *Declaración magistral de las emblemas de Alciato*, Valencia, Gerónimo Vilagrasa, 1670, 90

981 Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales de Don Sebastian de Covarrubias Orozco...* (Luis Sanchez, 1610).

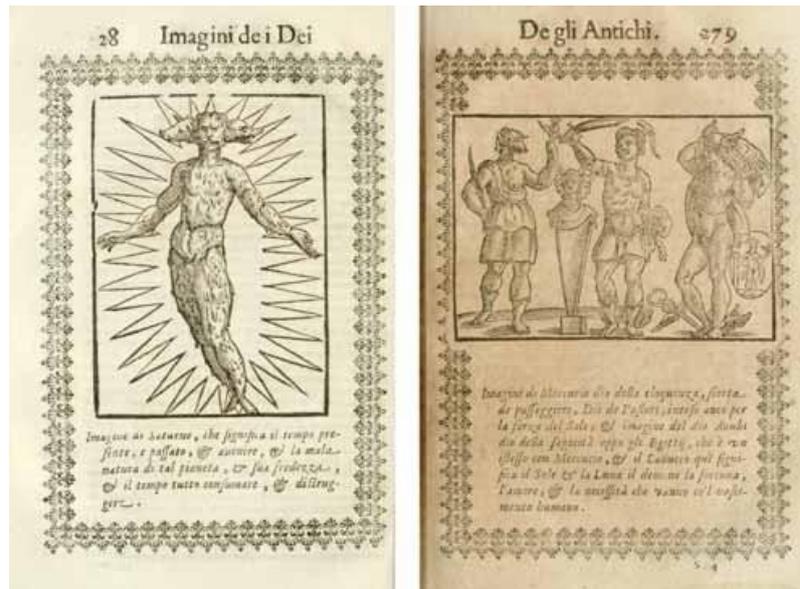


Figura 245. Saturno y Anubis-Hermes, *Imagini dei Dei degli antichi de Vincenzo Cartari*, Lorenzo Pasquati, 1607, Padova.

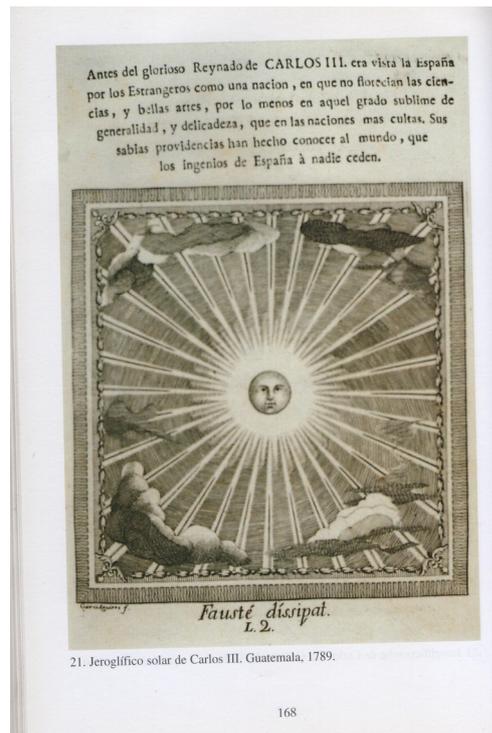
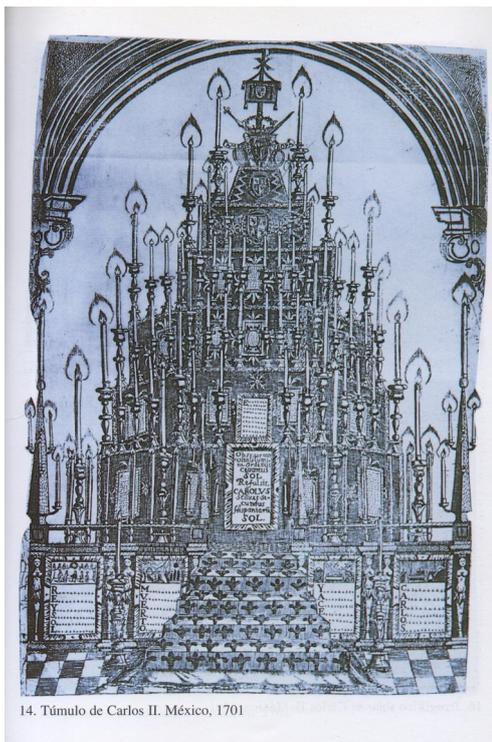
La metáfora solar, profundamente ligada a la figura de los reyes, implica la metáfora del resurgir del astro, al igual que el fénix. América reforzó con dedicación la imagen del monarca en tanto imagen dinástica. El discurso dinástico se desarrolló con gran intensidad en las colonias como clave de la perpetuación de la institución monárquica. A finales del siglo XVIII la institución así como la figura del monarca son objeto de debates y posiciones adversas desde la teoría política. Es la sucesión el momento en que se ponía en evidencia el mecanismo de la perpetuación. No solo el rey sino toda la sucesión dinástica se ponía en exhibición dentro de las celebraciones de proclamas y exequias. Son todos los cuerpos del rey el rey porque su cuerpo es político. Los ataques a esa imagen dinástica están directamente conectados con la ausencia física de Fernando VII y el impacto de las reformas borbónicas, que disminuyó el papel de la imagen genealógica en pos de un mayor control del territorio con medidas de corte absolutista. Un caso excepcional es el de Carlos II y la puesta en imágenes de todos estos símbolos articulados. Sus medios portadores tuvieron que encarar la ardua tarea de construir su imagen dinástica frente a su cuerpo débil y enfermizo. En el grabado de Pedro de Obregón (1671), encontramos varios de los elementos mencionados asociados al cuerpo del rey (Fig.246). Un joven Carlos II recibe de su madre regente, Mariana de Austria, un cartel en el que se lee “temor a Dios, reverencia a los padres y amor a los vasallos”. En lo alto el sol-Gehová y su padre-águila, Felipe IV, coronado que vuela hacia el sol, como único destino para un monarca. Como señala Mínguez, desde Felipe II en adelante, los Habsburgo incluyen en sus representaciones figuras celestiales y visiones que acompañan a los monarcas o los reciben en la corte celestial. Unían el retrato político con la representación de lo irrepresentable⁹⁸²(Fig.247). El caso del último Habsburgo resulta relevante desde el punto de vista de la identificación metafórica de todos los elementos que caracterizaron a la casa dinástica, especialmente el sol y el león.

982Stoichita, *El ojo místico*, 11.



Izquierda: Figura 246. Carlos II, Grabado de Pedro de Obregón. Derecha Arriba: Figura José de la Mota, Alegoría del Nuevo Mundo. 1721, Colección Felipe Siegel, Andrés y Anna Siegel. Derecha abajo: Figura 247 Wierix, El Salvador entrega las insignias del poder a Felipe II ante el pontífice, Estampa, 1568.

En el caso americano estudiado por Mínguez, Nueva España, los jeroglíficos solares se desarrollaron prolíficamente para los funerales de Carlos II en el catedral de México en el año 1700. El túmulo presentaba el eclipse solar bajo el lema “El sol eclipsado antes de llegar a su zenit”. El Enfermizo rey es un sol eclipsado. El catafalco exhibe una serie de pinturas que desarrollan el mito solar. Un detalle lo hace más espectacular en su simpleza. Cientos de luces lo iluminaron expandiendo la metáfora visual a una experiencia sensorial de una arquitectura lumínica que honraba al eclipsado monarca (Fig.248). Podríamos clasificar los jeroglíficos de Carlos II en dos grupos. Aquellos que apelan a la metáfora dinástica a través de los elementos claramente difundidos por los Habsburgo como representativos de su dinastía. Estos son los símbolos eucarísticos, la Inmaculada Concepción con la iconografía apocalíptica y los misterios de la fe católica. Como sus antecesores, Carlos también se arrodilla ante la corona y el cetro y se humilla ante la alegoría de la fe (Fig.249,250). El otro grupo de jeroglíficos se refieren a sus virtudes. Son virtudes de propiedades solares que se materializan en la figura del monarca junto al astro.



Izquierda: Figura 248 Túmulo de Carlos II, México, 1701. Derecha. Figura 249. Jeroglífico solar de Carlos II, Guatemala, 1789,

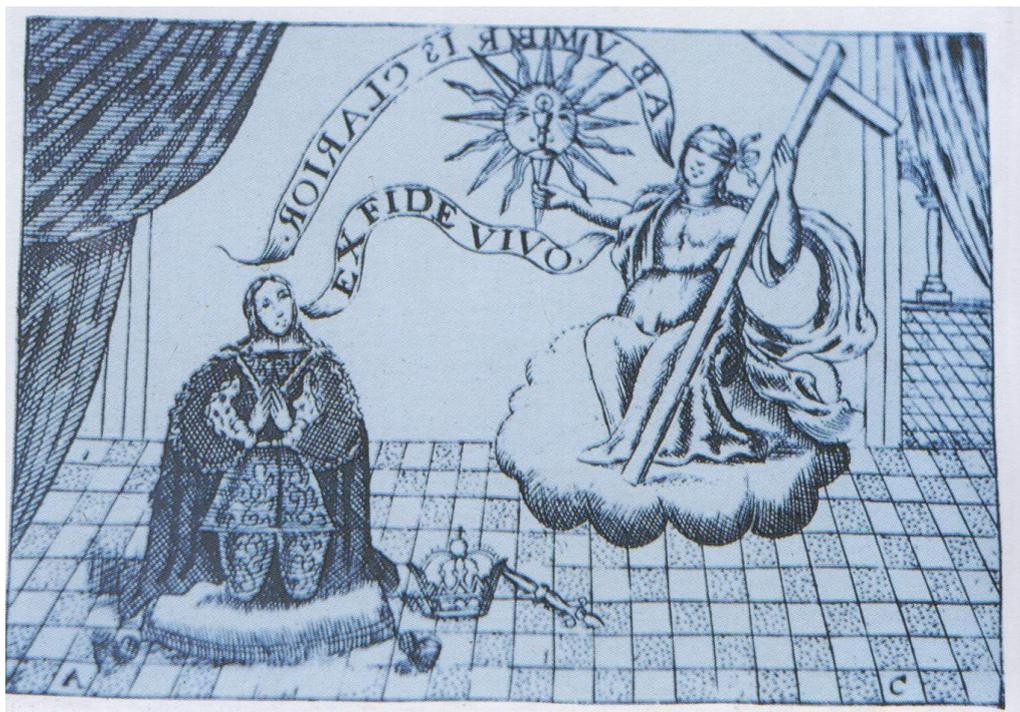


Figura 250 Jeroglífico solar de Carlos II, México, 1701. Reproducido en Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Valencia: Universitat Jaume I, 1995).

Los versos que acompañan la composición dejan entrever las loas a “Nuestro Ecclipsado Sol, es bien, se alabe, De virtuoso, y Prudente sin segundo. O! Diga el margen lo que en mi no cabe!”⁹⁸³. Aunque el sol había sido un símbolo de diferentes realezas europeas, las colonias americanas hicieron uso de esa metáfora de forma coherente. Si el monarca era el astro diurno, el virrey se figuraba en una imagen adecuada para acompañarlo, como el águila que mira directamente hacia el sol. Esto no quiere decir que en algunas ocasiones también fuese representado con el sol, fusionando al rey y a su doble. El sol como símbolo del rey permaneció vivo incluso durante los procesos de independencia o la ocupación napoleónica en España. En la crónica de la aclamación del trono de Fernando VII en la ciudad de Xalapa en 1808, José María Villaseñor Cervantes afirma que “así como en el cielo el Sol, es en la tierra el Rey, según Plutarco, el mas perfecto y hermoso simulacro de la Divinidad”⁹⁸⁴. La metáfora solar encarna a la dinastía y su perpetuación. La figura de Fernando VII se torna así una figura conflictiva, tanto cuando la metáfora solar se refiere a la sucesión dinástica como aquella expresada en la empresa 86 de Saavedra Fajardo, alusiva a la conservación de los reinos (Fig.251). El emblema alude al debate en torno a la conveniencia de que el Príncipe viaje por sus territorios para que los súbditos lo sientan próximo. En el emblema se conjugan dos elementos fundamentales del sistema mixto de poder de la monarquía hispánica, el sol y el orbe. El rey, como el sol, recorre el globo iluminándolo y se refiere a los príncipes que tienen que subsanar esa distancia peligrosa con los súbditos y con el territorio, con la elección acertada de ministros que los representen⁹⁸⁵.

Si se pierde un general, se substituye con otro; pero si pierde el príncipe, todo se pierde: como sucedió al Rey Don Sebastián. Peligrosas son las ausencias de los príncipes. En España se experimentó cuando se ausentó de ella el Emperador Carlos quinto. No es conveniente que el Príncipe por nuevas provincias ponga á peligro las suyas. El mismo sol, de quien nos valemos en esta empresa, no llegará a visitar los polos: porque peligrá entretanto el uno de ellos”⁹⁸⁶.

Esta estrategia fue aplicada en los territorios americanos, donde la ausencia permanente de los monarcas obligó a diseñar la figura de los virreyes y una imagen distante de la monarquía. Un poder que toma decisiones en la oscuridad de la corte, fuera de la mirada de los súbditos. Los resortes que mueve el rey como relojero supremo hacen de la visión la clave del poder, como sugiere Solórzano, “ocultos han de ser los consejos y designios del Príncipe”, el verdadero poder reside en no ser visto⁹⁸⁷. Si la cultura visual contemporánea se distingue, como argumenta Hito Steyerl, por las coordenadas de una perspectiva vertical en la que somos observados, escaneados y controlados (drones, cámaras de seguridad, satélites, cámara de *Google Street View*, etc) la fórmula barroca se define como un escenario formado por capas y velos en el que un solo ojo, un ojo sin párpados, con sus múltiples réplicas en cetros, funcionarios, espejos o emblemas, todo lo ve. El ojo del Rey es un ojo panóptico y protésico cuyo punto de vista estaba determinado por la visión global que la cartografía hizo posible sobre los territorios de ultramar.

983 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 67.

984 Mínguez, 85.

985 Víctor Mínguez, *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal* (Valencia: Universitat Jaume I, 1995), 17.

986 Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de vn principe politico christiano, representada en cien empresas: dedicada al principe de las Españas nvestro señor* (Nicolao Enrico, 1640), 553.

987 Harum Farocki, *Desconfiar de las imágenes* (Buenos Aires: Caja Negra, 2012).

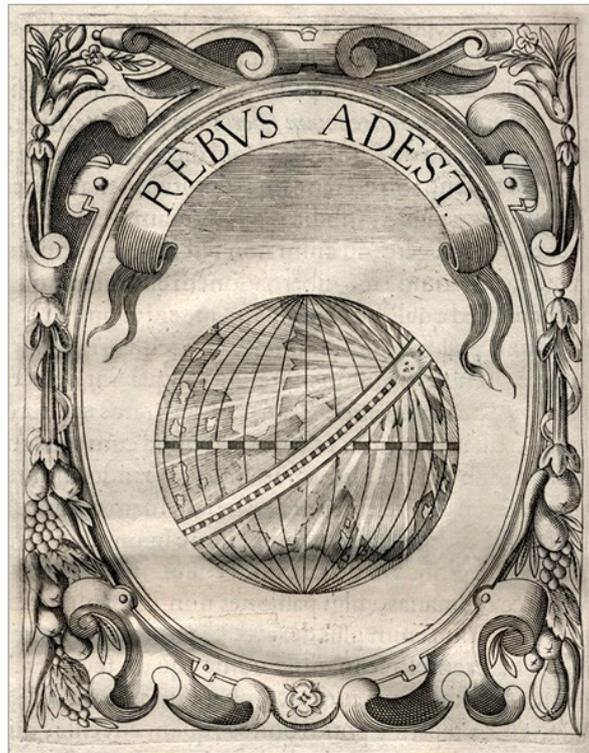


Figura 251. Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, LXXXVI, *Rebus adest*. 1649 (c.3F2v : p. 616 ; mm 154 x 121), Universidad de Modena y Reggio Emilia, Biblioteca universitaria del area jurídica.

La teoría política colonial se nutre de los experimentos ópticos que aportan metáforas, fórmulas y comparaciones visuales. Así como el poder se daba en imágenes, las cartografías imaginadas irrumpieron en Europa a través de los mapas, las mediciones y las cartas náuticas. La publicación de la carta de Colón, el *Mundus Novus* de Américo Vespuccio o las cartas de Mercator y Martin Waldseemüller basadas en esas descripciones, dieron lugar al primer mapamundi impreso de carácter científico. No solo en España sino en la conflictiva y anti española Europa del Norte, mapas y relatos llegaban a un amplio público. La carta de Hernán Cortés a Carlos V, fue publicada en 1524 en Nurember, llevando como anexo un mapa de Tenochtitlán. Lentes y mapas se fusionaron con los espacios públicos y la experimentación de la perspectiva en los escenarios de los teatros públicos. El urbanismo barroco, la fiesta pública y las esculturas efímeras llevan consigo, como plantea De La Flor, una ideología implícita. La expresión de un régimen escópico que cristaliza conceptos visivos sobre la idea del poder⁹⁸⁸. Dentro de ese régimen escópico, el cetro como elemento del poder llegó a ser concebido como “dotado de ojos”.

La *Iconología* es un libro fundamental para la comprensión de estas estrategias visuales y tuvo una gran influencia en las imágenes simbólicas de la pintura y escultura de los s. XVII y XVIII. La primera edición se publicó en Roma en 1593 como un catálogo descriptivo de alegorías, complementado en ediciones posteriores con grabados explicativos. El libro compila alfabéticamente un conjunto de texto e imágenes que describen e ilustran alegorías de las pasiones, vicios, virtudes, artes, sentidos y cualquier estado vital. La representación alegórica se realiza por medio de la figura humana, adornada con una serie de atributos que deben interpretarse como metáforas ilustradas, documentadas en fuentes de literatura

988 De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, 118.

medieval o culturas de la antigüedad. Nos interesa retomar aquí algunos casos referidos a las “virtudes” del Príncipe. En *Idea de un príncipe político cristiano presentada en cien empresas*, Diego de Saavedra Fajardo expone una serie de emblemas en los que el Príncipe y su imagen se fusionan con la mirada y el control. El ejemplo del León se reitera ahora ligado a los ojos y el control en forma clara:

Como el Leon se reconoze Rei de los animales, ò duerme poco, ò si duerme, tiene aviertos los ojos. No fia tanto de su Imperio, ni se asegura tanto de su Magestad, que no le parezca necessario, fingirse despierto, quando esta dormido. Fuerza es, que se entreguen los sentidos al reposo, pero conviene, que se piense de los Reyes, que siempre estan velando. Vn Rei dormido en nada se diferencia de los demas hombres. Aun esta pasion à de encubrir a sus Vasallos, i a sus Enemigos. Duerma, pero crean, que esta despierto. No se prometa tanto de su grandeza, i poder, que cierre los ojos al cuidado. Astucia, i disimulacion es en el Leon el dormir con los ojos aviertos, pero no intencion de engañar, sino de disimular la enagenacion de sus sentidos, i si se engañare, quien le armava acechanzas, pensando hallarle dormido, i creyere, que està despierto, suyo sera el engaño, no del Leon, ni indigna esta prevencion de su corazon magnanimo, como ni tampoco aquella advertencia de borrar con la cola las heullas para desmentillas al Cazador. No ai fortaleza segura, si no esta vigilante el recato. El mayor Monarcha con mayor cuidado a de coronar su frente no con la candidez de las palomas sencillas, sino con la prudencia de las recatadas serpientes, porque no de otra suerte, que quando se presenta en la campaña el Leon, se retiran de sus contiendas los animales deponiendo sus enemistades naturales, i coligados entre si, se conjuran contra el, asi todos se arman, i ponen azechanzas al mas Poderoso⁹⁸⁹.

El rey es sol, es león⁹⁹⁰, es pastor, pero mas que nada es un ojo. En ese mismo tratado, la empresa 53 muestra un cetro con ojos, una maquina elaborada que convierte la mirada en poder, en ojos, en visión (Fig). Un aparato icónico que crea un territorio de soberanía máxima. En ese emblema, Fajardo señala que

Un principe que ha de ver i oir tantas cosas, todo avia de ser ojos y orejas y ya que no puede serlo a menester valerse de los agenos. Desta necesidad nace el no aver Príncipe, por entendido, y prudente que sea, que no se sugete a sus Ministros, i sean sus ojos, sus pies i sus manos, conque vendra a ver, i oir con los ojos, i orejas de muchos, i acertará con los Consejos de todos⁹⁹¹.

En la empresa 28, al cetro se le suma la prudencia, encarnada por una serpiente ondulante (Fig.). Los ojos de esta serpiente metafórica están dotados de una nueva dimensión, ya no es un ojo actual sino un ojo que se sitúa en la coordenada del tiempo, utilizando espejos, leyendo el futuro. La mirada es ya una mirada expandida. La óptica y la pintura, en su constante influencia mutua, lo expresaba en sus experimentos anamórficos. La monarquía hispana fusionaba este doble de juego de lo apolíneo virtuoso y lumínico con la oscuridad de un régimen escópico del control, la vigilancia y el ejercicio del poder. La tensión entre la pastoral cristiana y la sujeción absoluta del imperio y las colonias. Una mirada anamórfica que se desdobra en el doble juego de la visión y las prótesis ópticas, las posiciones y los reflejos especulares. El poder es amorosa guía y vigilante coherción. De La Flor introduce el concepto de *potencia* como rasgo esencial de la politología barroca en el sentido de que la potencia al

989 Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas...* (s.n., 1642), 298.

990 Hemos abordado la imagen del rey como león en el apartado anterior. Un trabajo que estudia en detalle esta metáfora es el de Mínguez, «Leo Fortis, Rex Fortis. El león y la monarquía hispánica».

991 Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano representada en cien empresas...*, 396.

contrario de la efectuación, la fuerza, la violencia cruda, está directamente ligada a una mirada y un control de la esfera sujeta a la obediencia y la subordinación⁹⁹². El cetro es la potencia en su fórmula visual, es el pasaje a la acción soberana, es la capacidad de actualizar o ejercer la fuerza, el hecho de detentarla. Permite el control de la fuerza y la reserva exclusiva del “golpe” de Estado, en el sentido de la acción del príncipe y el uso de la violencia en interés de su reino.

La empresa 18 de Saavedra Fajardo nos presenta un globo terráqueo sobre el que vemos una mano sosteniendo un timón y un cetro coronado por la media luna, con el gobierno del estado mientras los rayos del sol caen en vertical indicando el origen divino del imperio (Fig.254). El lema que se lee así lo deja en claro: “reconozca de Dios el cetro”. La media luna refracta los rayos del sol, pero también la pala del timón con la que ha de gobernarse el estado. La sabiduría política supone la prudencia en espacio de la res pública pero ese saber está sin duda gobernado por la gracia de Dios. La invisibilidad del Príncipe precisaba de un medido equilibrio frente al peligro de la figura del Príncipe escondido. El rey es una corporización del poder que apela a estrategias visuales para multiplicar su presencia como cabeza del Estado y lugar donde reside el poder. El poder colonial es en cierto modo un poder de naturaleza escópica, puesto que se figura y se visibiliza como una capacidad de visión. No solo los telescopios o las lentes sino también la cartografía y los libros e ilustraciones de los viajeros y naturalistas, impactan en la conciencia de un imperio global. Este escenario de expansión territorial impulsó la presentificación del cuerpo del monarca en todos los reinos. Pero así como el retrato del monarca, el pendón real o el sello real funcionaban como un cuerpo más del rey, el cetro con ojos funciona como una prótesis de su cuerpo político, un desdoblamiento de su cuerpo por el que sus ojos son los ojos del poder. La figura del virrey incorporó también estas prótesis ópticas de la política (Fig.255.256)

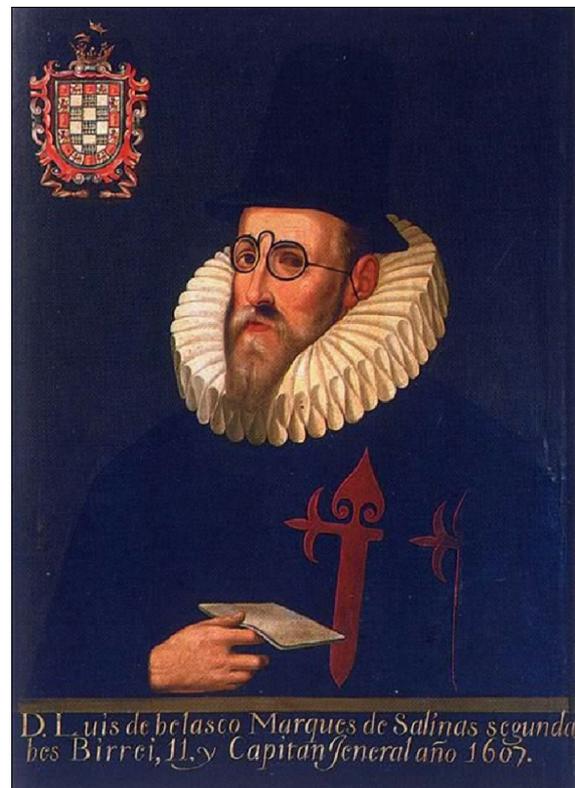


Figura 252. Saavedra Fajardo, Empresa 55. El Rey como un cetro con ojos.

992 De la Flor, *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*, 127.



Izquierda: Figura 253. Saavedra Fajardo, Empresa 28, Consúltese con los Tiempos pasados, presentes y futuros. Derecha: Figura 254. Empresa 18. El cetro, los rayos solares y la mano que comanda el timón.



Izquierda, Figura 255. Retrato del Virrey José Bernardo de Abascal y Souza (1806-1816), Virrey del Perú. En su mano, un catalejo junto con la pluma, los sellos y el escudo. Derecha, Figura 256. Retrato del Virrey Luis de Velasco, Marqués de Salinas, Virrey de Nueva España (1610) con gafas.

En su estudio sobre Hobbes, Bredekamp señala la importancia del frontispicio de la obra y el modo en que Hobbes expresa claramente que las estrategias visuales son el núcleo de la teoría

política⁹⁹³. Es una de las presentaciones visuales de la teoría política más profundas junto a los frescos de Antonio Lorenzetti. Este frontispicio es una imagen que configura el discurso político a través de la interconexión de la crítica de la teoría cartesiana del autómeta, la tradición hermética, la reflexión sobre las *effigies* reales, el planteo de una iconología política y los elementos de la teoría óptica del Leviatán. El Estado es una máquina viva dotada de razón creada por el hombre que, como apunta Bredekamp, surge del interés de Hobbes por la historia de *Asclepius*, el texto más famoso del *Corpus hermeticum*, que narraba la capacidad de los hombres para crear dioses que fueran capaces de pensar y actuar como pacificadores. En el *Corpus Hermeticum*, los dioses son creados como estatuas animadas con poderes proféticos, estatuas con vida dentro de ellas. La hipótesis de Bredekamp sostiene que no es el libro de Job sino este texto de la literatura ocultista hermética el que dio a Hobbes su lema para la introducción del Leviatán. El Estado como un hombre máquina gigantesca dotado de razón, es decir, la imagen del Estado moderno como una transformación del ídolo del estado egipcio. La obra de Hobbes dirige la atención hacia las imágenes en tanto el acto de hacer una imagen es para él más resistente al tiempo que el de leer o hablar. Esa cualidad la observa en las *effigies* de los reyes destinadas a la representación del estado. El derecho a la sucesión de ese cuerpo político del monarca necesita, con el nuevo estado, una eternidad artificial para ese cuerpo-máquina. Kantorowicz abordó ese cuerpo artificial en el caso del cuerpo del rey y sus *effigies* entendiendo que los cuerpos del rey construían una temporalidad artificial, por la que todos sus cuerpos portadores componían y confirmaban la inmortalidad de la monarquía. El rey era el cuerpo político del Estado y en él residía el poder mientras que el derecho de sucesión construía una eternidad artificial que preservaba y transmitía la presencia del rey a lo largo de los siglos. Lo que Hobbes plantea es la artificialidad de un cuerpo político que debe tornarse eterno.

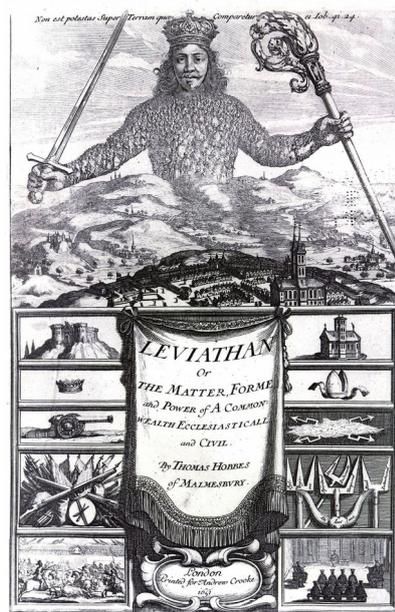


Figura 257 Frontispicio de la obra de Thomas Hobbes (1651)

El Leviatán produce, en ese sentido, una iconografía política en estrecha conexión con las *effigies* reales, conjugando la tradición hermética y la crítica al autómeta cartesiano, con los

993 Bredekamp, *Thomas Hobbes visuelle Strategien*.

aportes de la óptica. Para Bredekamp, el cuerpo político presenta un carácter contradictorio, siendo producto de los hombres que están subordinados a él y se expresa en la interacción de las formas del contacto visual entre ciudadanos, Leviatán y espectador. Las experimentaciones ópticas de la época ofrecían la posibilidad de considerar la imagen como algo conformado por fragmentos, entendiendo esa composición como un estado más alto de consciencia. El cuerpo político se figura compuesto por partes y fragmentos, corazón, cabeza, manos, cuerpo y piernas. El rey como cabeza y los vasallos como los elementos que componen ese cuerpo. Lo que Bredekamp denomina las bodas entre la óptica y la epistemología, permite comprender del proceso de transformación de la teoría sobre el estado a finales del siglo XVIII. La discusión sobre el poder y la legitimidad de ese poder, el cuestionamiento de la figura del monarca como cabeza del Estado, abrió las puertas a un intenso debate que las imágenes hicieron visible. Tendemos a pensar que es el discurso el que conduce a la teoría mientras que las imágenes desempeñan el papel pasivo de ilustraciones que sirven como objetos pasivos de explicación y descripción⁹⁹⁴. En ese sentido Mitchell sostiene que las imágenes son capaces de dar imagen a la teoría (*picturing theorie*). Estas metaimágenes se convierten en una reflexión de segundo orden sobre lo visual, encarnan la relación entre las imágenes y los discursos sobre el poder. Estas relaciones no suponen la subordinación de uno sobre el otro sino que dan cuenta de la eficacia e influencia de las imágenes y los dispositivos que conformaron una cultura visual expansiva y colonial. El caso de la emblemática y el frontispicio de Hobbes son un claro ejemplo.

A finales del siglo XVIII, la inestabilidad política en Europa dejó entrever el complejo escenario de disputa acerca del poder y el nuevo escenario geopolítico. Una imagen del período napoleónico retoma la fórmula hobbesiana del poder en la figura del emperador francés. La caricatura lo muestra como un coloso compuesto al igual que el Leviatán de Hobbes (fig.258), pero a diferencia de éste, su cuerpo ya no está conformado ni por los súbditos ni por el pueblo, puesto que su cuerpo es la residencia de un poder ilegítimo. Su cuerpo formado por las fortalezas del Rin, de Elba, Oder y Vístula forman un endeble esquema que es observado por la tela de araña manipulada por la mano que encarna a Inglaterra. La copia de esta caricatura en un aguafuerte española lo presenta como un jeroglífico de su figura, retomando la tradición hispana ligada a la figura del rey. Pero no es Apolo o Teseo quien encarna a Napoleón, “el destructor”, sino el “catálogo de sus irrisorios títulos usurpados” (fig.251). El águila francesa agazapada en forma de sombrero ruso alude a la derrota de la invasión a Rusia. Su rostro, está compuesto por los cadáveres de las víctimas de su ambición conquistadora, mientras su cuello encarna el río de sangre donde su propio ejército se vio derrotado. La mano que lleva la inscripción de Inglaterra manipula la telaraña que ha dado la picadura mortal a Napoleón. A diferencia de los cuerpos del rey o el Leviatán hobbesiano, aunque la fórmula de esta caricatura recupera algunos elementos similares, alude a un profundo debate sobre el lugar del poder que atraviesa el siglo XIX y que la ausencia física del monarca puso en jaque.

La idea de la legitimidad del poder, su conservación y ejercicio se convirtió en el punto sensible de los procesos de independencia americanos en el escenario de una Europa convulsionada donde los conceptos de soberanía, pueblo y poder se tornaron inestables. La descorporización del poder en la ausencia física del rey y la referencia al lugar del poder como lugar vacío estaba acompañada por la imposible representación de la sociedad bajo la imagen del cuerpo, bajo la forma de una comunidad positivamente determinada. Los procesos de independencia desataron “la experiencia de una sociedad insalvable, indomable, en la que el

994 Mitchell, *Teoría de la imagen*, 76.

pueblo será llamado soberano, ciertamente, pero en la que la cuestión de su identidad no dejará de plantearse, en la que la identidad permanecerá latente”⁹⁹⁵. La consecuencia de este proceso de desincorporación del poder puede ser observada en la dimensión visual, en tanto esta situación impactó en las estrategias visuales de ese poder y su reformulación.



Figura 258 Izquierda. Caricatura de Napoleón. Primer cuarto del siglo XIX. Estampa. "Vistula / Ynglaterra / Oder / Elba / Vesper / Rin / NAPOLEON." Cobre talla dulce, iluminada 22 x 16,6 cm. Inv. 4673. Museo Memoria Digital de Madrid. Museo Histórico, Ayuntamiento de Madrid. Derecha, Figura 259. Copia de la caricatura inglesa. Aguafuerte. 41,8 x 28,8 cm. Museo Memoria Digital de Madrid. Museo Histórico, Ayuntamiento de Madrid.

995 Lefort, Claude. "La imagen del cuerpo y el totalitarismo", en *La incertidumbre democrática. Ensayos sobre lo político* (Barcelona:Anthropos, 2004), 254.

CAPITULO V: LA DES-CORPORIZACIÓN DEL REY.

FERNANDO VII

La abdicación de Bayona inició un intenso debate referido a la imagen del rey español. Desde el punto de vista de las estrategias visuales del poder colonial, la imagen del monarca adquiere una dimensión central. Al igual que la figura de Carlos II, Fernando VII se convirtió en objeto de una estrategia visual que multiplicó sus effigies con marcada compulsión. Pero a diferencia de las del último Habsburgo, las effigies de Fernando buscaron, señala Guerra, compensar su ausencia⁹⁹⁶. Effigies, pañuelos, monedas, joyas, impresos, circularon abundantemente en España y en las colonias. Si bien el caso de Carlos II responde al contexto de la guerra por la sucesión de la corona y su debilitada salud, la proliferación de sus imágenes cobra particular interés, ya que estaban ligadas a la necesidad de evidenciar su cuerpo político como un cuerpo dinástico y garantizar en su figura el lugar de residencia del poder.

El caso de Fernando VII es particular, puesto que su ausencia física otorgó un matiz inédito a la figura de un monarca español. Esta situación, sumada al ya existente debate sobre el Estado, abrió paso a la conciencia de que un rey podía dejar de serlo. El problema de las lealtades y la reconfiguración de las estrategias visuales del poder dieron paso a una nueva guerra de imágenes en las que la metáfora solar y del corazón, el amor y la obediencia, fueron la punta del iceberg de un proceso cuyas consecuencias no podían vislumbrarse pero que, muestra de modo claro, el rol que las imágenes y las visualidades del poder tuvieron en los procesos políticos de transformación de los Estados coloniales en naciones independientes.

La ausencia física del rey y las operaciones visuales sobre su figura se encuentran directamente ligadas a las transformaciones que el concepto de soberanía experimentó durante los convulsos años de la vacante regia. Como señala Noemí Goldman⁹⁹⁷, esos años se constituyen en una bisagra si tomamos en cuenta la transformación del concepto de soberano y de soberanía. El impacto de las reformas borbónicas sobre la figura del monarca y las estrategias que se desplegaron a su alrededor, debe ser observado en relación al derrotero de estos dos conceptos. El concepto de *soberano* para referirse al monarca como aquel que detentaba el poderío absoluto sobre sus vasallos sin dependencia de otro orden superior, se ligaba a la *soberanía* como un atributo del rey. A finales del siglo XVIII escritos como el *Catecismo Real* (Madrid, 1786), difundidos ampliamente en las colonias, sustentaba el derecho divino de los reyes y la afirmación de su soberanía. Para las exequias de Carlos III y por pedido de Sobremonte, el Deán Funes pronunció una Oración Fúnebre por el monarca en la ciudad de Córdoba. Su aparente tono laudatorio hacia el rey y la monarquía fue leído en clave revolucionaria luego de los sucesos del 25 de mayo de 1810. El acto público en el que se leyó la oración fue el día 28 de abril 1789 en la catedral de esa ciudad y al año siguiente fue publicada. El pasaje que fue recuperado por los ánimos revolucionarios, señalaba que

Que importa que el hombre haya nacido independiente, Soberano, árbitro, y Juez de sus acciones? Estos privilegios del género humano en su infancia, debieron cesar en su adolescencia: no habiendo en este estado más ley que la que imponía el más fuerte ¿Qué venía

996 François-Xavier Guerra, *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas* (Madrid: Encuentro, 2011), 155.

997 Noemí Goldman, «Soberanía en Iberoamérica. Dimensiones y dilemas de una concepto político fundamental, 1780-1870», en *Diccionario político y social del mundo iberoamericano*, ed. Noemí Goldman, vol. II (Universidad del País Vasco, 2014), 17.

a ser la vida, el honor, y la hacienda, sino bienes contingentes de que podía ser privado impunemente? Para ocurrir a estos males fue necesario renunciar la igualdad de las condiciones, y levantar por medio de un pacto social un personaje moral, que uniendo en sus manos, y en su espíritu la fuerza, y la razón de todos, los pusiese en estado de seguridad, y defensa, y mantubiese la paz terminando las contiendas que de Ciudadano, a Ciudadano habian de suscitar sus diferentes pretenciones⁹⁹⁸.

La Oración contenía elementos que fueron interpretados unos años mas tarde como claro ejemplo de lo que se estaba gestando. El cambio político, la forma de comprender la relación entre el Estado y los hombres se perfilaba en esta profética lectura de Funes. No fue hasta después de 1810 que la oración fue leída en clave ilustrada o contractual y se buscaron las filiaciones políticas y conceptuales que la sustentaban. En ese sentido, Llamosas señala que Funes describe a Carlos III como un monarca ilustrado pero, para llegar a esa representación, debió apelar a recursos literarios para resaltar los progresos del reformismo borbónico. A su vez, el uso de un lenguaje moderno, con numerosas alusiones a la razón y las luces, pudo alimentar la confusión de aquellos que vieron en la cita de tono pactista, una referencia a Rousseau⁹⁹⁹. El tono pactista de la Oración establece una conexión directa con los valores del Antiguo Regimen

Y si estos son los fines de la Soberanía. ¿Quién no ve descender del Trono estas dos esenciales obligaciones, defender al estado con la fuerza de las armas, y gobernarlo con el imperio de la razón? Si, Señores, el Príncipe es como una roca en forma de Texado, por servirme del sublime emblema de Isaías, donde el Vasallo está a cubierto de las tempestades, y uracanes: Es la voz viva y el alma pública que anima, y dirixe a la multitud¹⁰⁰⁰.

Carlos III es el “guerrero” indicado para comandar a la Nación puesto que Dios, quien decide donde pone las coronas, lo ha elegido a el para dirigir los destinos. En Funes aun se sostiene la teoría del origen divino del poder regio, defendida por los Borbones. Se evidencian elementos de la ilustración católica, centrados en el rechazo de una religiosidad barroca entendida como superstición. Estos elementos son los que llevan a confundir rasgos ilustrados con gestos propios del Antiguo Regimen. Tanto en 1789 como en 1814, Funes puede justificar sus palabras en dos contextos diferentes. Pero no fue el único capaz de releer sus expresiones a la luz del cambio político veinticinco años después de la primera presentación de la Oración Fúnebre¹⁰⁰¹. La dualidad de sus palabras demuestra que la ausencia física de Fernando VII desestabilizó un modelo de Estado basado en la corporización del monarca y las imágenes del territorio. El cuerpo del rey como cuerpo natural y cuerpo político perpetuaba la fórmula de un Estado con el rey a la cabeza de la sociedad. Esta estructura implicaba a su vez un orden místico y espiritual donde el poder simbólico del monarca era de orden trascendental. Como ha sugerido Claude Lefort, la ausencia física del rey disuelve simultáneamente la corporeidad de lo social y “explota cuando se haya destruido el cuerpo del rey, cuando cae la cabeza del cuerpo político, cuando, a la vez, la corporeidad de lo social se disuelve. Entonces se produce lo que osaría llamar una desincorporación de los individuos”¹⁰⁰². El rey como cabeza del

998Oración fúnebre que en las exequias del católico rey Don Carlos III, celebradas en esta Santa Iglesia Cathedral de Cordova del Tucumán dixo el Doctor Don Gregorio Funes, Canónigo de Merced de la misma Santa Iglesia. Buenos Ayres MDCCXC. Con el Superior permiso. En la Real Imprenta de los Niños Expósitos, p. 227. citado en Esteban F. Llamosas, «Vos das los imperios, vos los quitas: el Deán Funes y su oración fúnebre a Carlos III (1789)», *Revista de historia del derecho*, n.º 39 (junio de 2010): 2.

999Llamosas, 3.

1000Oración fúnebre..., en *Archivo del Dr. Gregorio Funes...*, cit., p. 298.

1001 Llamosas, «Vos das los imperios, vos los quitas», 22.

1002 Claude Lefort, «La imagen del cuerpo y el totalitarismo», *Vuelta* 7, n.76 (s. f.): 18.

cuerpo político se des-encarna y se des-personifica el lugar del poder, quedando separada la figura del gobernante de la del Estado. Este proceso de descorporización, expresa para Lefort la transformación del símbolo del poder político así como un desprendimiento de la sociedad civil fuera del Estado, puesto que la figura del rey ya no puede contenerla¹⁰⁰³. Esta pérdida del cuerpo del monarca no puede ignorar el papel de las estrategias visuales del poder y menos aún de la personificación del monarca en sus múltiples cuerpos. Su presencia compulsiva en las colonias americanas junto con la presencia de los virreyes como sus dobles, indica el potente rol que tuvieron las imágenes en la construcción y en la destrucción del poder monárquico en América.

Este vacío de poder producido por la vacante regia convirtió a todo el aparato regio en el destinatario de un debate en torno a su transformación o destrucción. A partir de la ausencia del rey, la inestabilidad del antiguo orden implicaba que ahora el poder residía en un espacio vacío. La vacante regia desató un complejo proceso de transformación del Estado y la concepción acerca de donde reside el poder y qué lo legitima. Este proceso se observa en torno a los modos en que el cuerpo del monarca se había presentificado en las colonias americanas. Como señala Majluf, el reemplazo del rey por el escudo nacional en las monedas y el papel sellado “define con claridad absoluta la materialización en imagen de una nueva idea del Estado-nación. El escudo y la bandera permiten figurar al Estado, pero el concepto abstracto que encarnan no representa ya solo el espacio del poder, sino una inédita forma política”¹⁰⁰⁴. Como analiza detalladamente Majluf, los retratos de los héroes revolucionarios plantean una compleja contradicción en torno a la ocupación de un espacio de poder que se pretendía vacío después de la descorporización del monarca como figura del Estado.

El proceso desencadenado por la vacante regia ofrece matices y particularidades en cada región de las colonias americanas. La soberanía como concepto ante la ausencia física del rey presentó una gama de variantes compleja tanto en España como en América. Como señala Goldman, la voz soberanía se pluralizó y fue apropiada por múltiples sujetos colectivos como las provincias, los pueblos o las ciudades. Pero su asociación con un nuevo sujeto soberano, pueblo o nación, fue un dilema a partir de 1810, como se observa por ejemplo en el discurso de Mariano Moreno, que desplaza la idea del pacto de sujeción por la de contrato social¹⁰⁰⁵. En las dos primeras partes de este estudio se ha planteado la situación de Buenos Aires en torno a las estrategias visuales del poder monárquico en un territorio donde la personificación del monarca fue mucho más modesta que en sus pares americanas. Junto a esta menor capacidad de presentificación de la figura del monarca, la imagen del virrey como su doble arribó tardíamente a finales del siglo XVIII. El cuestionamiento de la legitimidad del poder como atributo del monarca, la búsqueda de la sustitución de los antiguos símbolos del poder por una nueva fórmula ligada a un concepto nuevo de Estado-nación, evidencia el impacto que en estas transformaciones tuvo también el marcado espíritu antihispano que caracterizó la mirada externa construida sobre la ciudad y el territorio por los extranjeros.

Las estrategias visuales del poder colonial fueron reutilizadas durante el proceso revolucionario, que apeló al espectáculo ritual de la escenificación del poder para sacralizar los nuevos ensayos de poder político y a la ausencia del monarca, para erigir nuevas autoridades. La imagen de Fernando VII vivió un intenso proceso de sacralización durante los

1003 Fernando Gutiérrez, «Poder y democracia en Claude Lefort», *Revista de ciencia política (Santiago)* 31, n.º 2 (2011): 247-66.

1004 Natalia Majluf, «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», *Historica* XXXVII 1 (2003): 92.

1005 Goldman, «Soberanía en Iberoamérica. Dimensiones y dilemas de un concepto político fundamental, 1780-1870», 24.

años de vacante regia a partir del cual fue objeto de amor, lealtad y exaltada manifestación de cariño. Pero ese exceso de amor, a partir de las formas que fue asumiendo el conflicto político, sufrió una mutación que, en pocos años, transformó al soberano en una figura lejana, despreciada y frágil. La crisis dinástica, el gobierno autonómico y más tarde las luchas independentistas, evidenciaron las formas que asumirían las estrategias visuales en torno a la figura del rey. La imposición de José I por parte de Napoleón Bonaparte, abrió una intensa polémica entre discursos e iconografías. Las imágenes de Fernando y su disputa con las figuras impuestas por Napoleón, fueron centro de las diatribas y de los documentos tanto en la Península como en América. Estas imágenes del rey Borbón articularon un complejo entramado de sentimientos diversos, sacralización, amor, lealtad y, finalmente, desencanto.

La lealtad al rey como cabeza y cuerpo del Estado es el punto más sensible de la desintegración del poder colonial. En una carta a la Junta Suprema de Sevilla, con fecha 3 de septiembre de 1808, el Consulado da las “pruebas más auténticas de lealtad y amor al deseado Fernando 7”.¹⁰⁰⁶ En ella se habla del “sentimiento unánime de la Nación”, una nación “honrada, valiente y religiosa” que se mantiene por los lazos estrechos y la “uniformidad de ideas” que son las que existen “en todos los habitantes de este suelo para sostener en el trono al legítimo monarca Fernando 7”. El Arzobispo de Buenos Aires, declara a la Junta y al Rey su fidelidad, estableciendo una contribución voluntaria de guerra para la Metrópoli.¹⁰⁰⁷ Con carta del 14 de septiembre de 1808, promete “defender nuestra Nación contra la páfida y violenta usurpación del tirano déspota, el Emperador de los Franceses”¹⁰⁰⁸. En ella explica que si los franceses y su emperador son movidos por la “ambición más execrable y sacrílega” es por esa razón que no pueden sofocar para el Obispo “los sentimientos en mi corazón y todos los afectos de mi alma”. Es la Divina Providencia quien guía a la nación con “prudencia, valor y energía”. Porque esa perfidia hiere a la “felicidad de estas colonias que dependen inmediatamente de la metrópoli del mismo modo que las ramas de un árbol dependen de un tronco”. La nación se mantiene unida en el amor al Rey, en la “conformidad de ideas y principios”. La unión es sellada, según el prelado, a partir de esa felicidad que otorga vivenciar internamente, manifestar y aclamar el amor por el Rey. Estos elementos constituyen, según sus propias palabras, la “felicidad pública y privada de la Monarquía y de todos los españoles”. Será el “corazón español” lleno de “ardiente patriotismo” quien se ofrece al soberano, “nuestro cariño y nuestra ternura” El 25 de septiembre de 1808 el Arzobispo de Buenos Aires escribe, “desde la cima de estos Andes mi imaginación y mi cariño me llevan de continuo hacia las famosas riberas del Guadalquivir”¹⁰⁰⁹. Con “los ojos bañados en lágrimas suplicándole que bendiga nuestras animas y defienda con su poderoso brazo a unos vasallos dignos sin duda del aprecio de todas las naciones del Orbe”¹⁰¹⁰. Una proclama de 1808 dirigida a los habitantes de la ciudad se declara que los vínculos que unen al monarca son indisolubles¹⁰¹¹. Se ha jurado al Rey y esa es razón suficiente para que,

1006 América. Buenos Aires y Montevideo. Comunicaciones sobre la lealtad del virreinato del Río de la Plata. Consulado de Buenos Aires y Arzobispo de Buenos Aires, 9-III-1808, Sevilla, 24-I-1809, Archivo Histórico Nacional de Madrid (en adelante AHN), Estado, 55,F.

1007 Las donaciones eran espontáneas y comunes así como las cartas y panfletos de manifestación de amor y lealtad al Rey.

1008 América. Buenos Aires y Montevideo. Comunicaciones sobre la lealtad del virreinato del Río de la Plata. Consulado de Buenos Aires y Arzobispo de Buenos Aires, 9-III-1808, Sevilla, 24-I-1809, Archivo Histórico Nacional de Madrid, AHN, Estado, 55,F.

1009 AHN, Estado, 55, F.

1010 AHN, Estado, 55, F.

1011 AHN, Estado, 55, E. La Proclama está firmada por Martín de Álzaga, Matias de Cires, Manuel Mansilla, Juan Antonio de Santa Coloma, Francisco Antonio de Belaustegui, Juan Bautista de Elorriaga, Esteban Rome-

basados en el amor y en la lealtad puedan “desaparecer todas vuestras incertidumbres”. En la *Circular del Excelentísimo Cabildo de Buenos Ayres a los del Reyno y a los Illmos. Prelados del Virreynato* del 26 de agosto de 1808, el “amado Monarca” que lleva el “voto unánime de la nación” ha sido traicionado por un tirano, y se han ultrajado así la “Religión, al Monarca y a la Patria”¹⁰¹² Se llama a “uniformar los sentimientos” de los españoles americanos con los de España. Nuevamente la distancia geográfica con lo amado se traduce en un lazo irrompible hecho por “fuertes vínculos de la sangre y del interés nacional” y aunque “un inmenso mar nos separa de la amable presencia de su Monarca, reside y habita en los corazones de estos, sus fieles vasallos”. Se está dispuesto a “derramar hasta la última gota de sangre en su obsequio” porque el amor deviene sacrificio.

El Virrey Liniers, junto al Obispo de Buenos Aires, el regente de la Real Audiencia, Lucas Muñoz y Cubero y el Alcalde de primer voto, Martín de Alzaga imprimen en la imprenta de los niños Expósitos el *Manifiesto del Superior Gobierno y Autoridades de Buenos Aires dirigido a los españoles*, el 9 de septiembre de 1808.¹⁰¹³ El “déspota atrevido” obliga con su traición a “sacrificarse por el Rey Fernando VII” al que han jurado “vivir siempre unidos como hermanos” sin temer a que “los americanos se separen de vosotros en la ocasión que os va a cubrir de gloria.” Observamos en estas palabras que no es el temor lo que mantiene la obediencia al rey sino el exceso de amor profesado por su monarca cautivo. El Deán Gregorio Funes, en su Proclama al clero del Obispado de Córdoba del Tucumán expresa con contundencia que el amor al rey es un amor religioso.¹⁰¹⁴ Aunque poco tiempo después, el propio Funes asumirá como legítimo el derecho de la Suprema Junta de ejercer el patronato.

Esos sentimientos fueron exaltados e insuflados a través de ceremonias, discursos, imágenes y prácticas políticas que buscaron recuperar y afirmar la fuerza simbólica que poseían las figuras reales borbónicas. Esas emociones, esas tensiones, esas representaciones se presentaron en el escenario de un siglo particularmente poblado de imágenes. Imágenes oficiales de un arte activo junto a las transformaciones que las propias reformas borbónicas operaron sobre las imágenes y la sensibilidad. Los Borbones lograron, como nunca antes se había logrado, otorgar fuerza devocional a las imágenes del rey y multiplicarlas por todo el imperio. Por lo tanto, en esa disputa entablada con el rey impuesto se recupera la fuerza devocional y sacra de la figura regia y se la inscribe en la imagen de Fernando VII. La defensa fernandiana también suscitó una prolífica sátira política para deslegitimar al soberano napoleónico y de este modo, provocar aquellas emociones y sensibilidades que vinculaban a los súbditos con su soberano cautivo. En este sentido, proliferaron las estampas anónimas donde aparecen expresiones tales como: “El rey de copas en el Despacho trabajando para la felicidad de España” (fig.260), “Cada cual tiene su suerte, la tuya es de borracho hasta la muerte” (fig.261). Mientras que en otras, España aparece representada en un hombre que defeca sobre el trabajo de Napoleón, defecando de alguna manera sobre su mismo poder. La sátira no era desconocida para los súbditos ya que, entre otras cosas, tuvo una significativa eficacia de la mano del propio Fernando cuando éste se enfrentó con su padre el Rey Carlos IV para socavar su poder.

ro, Olaguer Reynals, Francisco de Neyra y Orellano, Esteban Villanueva.

1012 América. Buenos Aires. Comunicaciones sobre le lealtad del virreinato del Río de la Plata. Cabildo de Buenos Aires, 7-VI-1808, 9-II-1809, AHN, Estado, 55, E.

1013 AHN, Estado, 55, E.

1014 AHN, Estado, 55, E.

La sátira como forma de deslegitimación se desplazaba hacia su adversario napoleónico logrando así configurar una de las mayores mistificaciones de un rey hispano. Un defensor de la causa fernandina, Pedro Cevallos, señalaba que:

Amados compatriotas: como católico, no he podido desentenderme de las ofensas que hace Buonaparte á nuestra santa religión: como patriota, cumplo la sagrada obligación de advertir las artes de que se vale para seducirnos: y como fiel vasallo de Fernando VII me juzgaría reo de lesa majestad, si oyese como mero espectador las injurias divulgadas contra su real persona.

El amor político hacia el Monarca y hacia la patria se constituye en la misma convocatoria a la defensa de la Monarquía y de la religión católica. La exaltación monárquica y la exaltación patriótica se combinaron con la tradición religiosa vinculada a la figura del rey. Esas identificaciones y sensibilidades fueron exaltadas e interpeladas para lograr un curso de acción política orientada a la resistencia a la imposición política de Napoleón Bonaparte. En relación con esto, Pedro Cevallos insistía en que Napoleón Bonaparte pretendía subordinar la religión para descomponer el amor por el rey español. Frente a ello, los partidarios fernandinos componen un lenguaje donde el exceso y la exaltación es la única medida para defenderlo y para restituirlo en su trono. El exceso aparece como la única medida para no perderlo todo, es decir, para no sumir a la monarquía en la disolución política y territorial. Por lo tanto, la exaltación desmesurada que se apega al linaje monárquico es resignificada como la virtud más digna del amor al soberano y la búsqueda por multiplicar sus presencias físicas a través de sus múltiples cuerpos políticos se hace casi compulsiva.



Figura 260 El rey de copas (Joseph Buonaparte) en el despacho trabajando para la felicidad de España, Junio de 1797. Bodleian Library, Universidad de Oxford.



Figura 261 Caricatura de José I Bonaparte, realizada durante su reinado entre 1808 y 1813. La opinión pública le apodó con el sobrenombre de "Pepe Botella". Cobre, talla dulce iluminada. 16,5 x 21,2 cm. Biblioteca Digital Memoria de Madrid, Museo de Historia, Ayuntamiento de Madrid.

El Comisionado Juan Manuel de Goyeneche, enviado por la Junta Central de Sevilla, le escribe al Presidente de la Audiencia de Charcas: “he logrado la gloria de admirar la lealtad sin límites de estos fieles habitantes, que acaban de cumplir en aquella Plaza con el deber de jurar nuestro Legítimo Soberano...”. El amor en exceso pretende fortalecer una lealtad sin fronteras que busca, entre otras cosas, la conservación del orden político. La lealtad, en palabras de Goyeneche, surge como la pasión más desmesurada del amor al Monarca. Podemos advertir que la exaltación desmesurada de los sentimientos regios pretende suscitar la lucha por el Rey Fernando VII y, al mismo tiempo, contribuye a politizar la vida social. En septiembre de 1808 el Virrey Santiago de Liniers explicaba ante la llegada de un enviado de Napoleón a Buenos Aires:

Si la lealtad mereciera premio sería uno de los más lisonjeros el de haber tenido un testigo de vista semejante a V. S. de lo que me ha inspirado el patriotismo en las presentes circunstancias, los principios del hombre de honor son invariables entodos acontecimientos por consiguiente un impulso irresistible imperioso me dictó la conducta y decoro que guardé... V. S ha presenciado que los mismos sentimientos que me animaron son de todos los habitantes de este feliz suelo, y puede V. S estar convencido que (...) no mostrará este pueblo menor energía que la que manifestó en los días 12 de agosto y 5 de julio decretando como decreto entonces de Vencer o Morir en la justa causa que defendía

Las palabras de Liniers permiten afirmar que ese impulso irresistible constituyó la medida del decoro y la conducta. Fue ese impulso patriótico el que apareció como un recurso político para intentar restituir un orden vapuleado por la crisis que abrió la interrupción dinástica. La tardía aparición de la figura del virrey en el Río de la Plata ha sido señalada como elemento

que no debe ser ignorado. Las transformaciones de la ciudad en términos de autoridades y legitimidades políticas tuvo un impacto en el surgimiento de nuevos discursos sobre la soberanía. Los difusos límites del poder en figuras como los virreyes, virreyes-arzobispos, gobernadores o intendentes, dan cuenta de un espacio de poder ocupado transitoriamente desde su misma fundación. El virrey porteño fue una pieza novedosa dentro del escenario político de la ciudad, articulando en algunas ocasiones la figura de arzobispo y de virrey en la misma persona y desdibujando las fronteras entre el orden político y religioso. Pero además, encarnaba por primera vez la imagen del rey en el propio territorio. Como el propio Vértiz señalara, los virreyes eran “como la viva imagen que representa inmediatamente la real persona en estas distancias”¹⁰¹⁵. La llegada de los virreyes importó un ceremonial nuevo que generó numerosos altercados protocolares entre los diferentes órganos de gobierno que evidenció las relaciones entre los grupos sociales y el paulatino ascenso de los militares como figuras clave. Un elemento a destacar que señala Garavaglia¹⁰¹⁶, son las tensiones entre el Cabildo y los miembros de las milicias. Tensiones de etiqueta entre cabildantes y militares comienzan a marcar la pauta del prestigio del que gozaban estos últimos hacia principios del siglo XIX. La presencia en procesiones y su imagen después de las invasiones inglesas influirán de manera indiscutible en los sucesos de 1810, puesto que la presencia inglesa dejó una imagen indeleble de las milicias pero no así de la figura del virrey.

Las estrategias visuales en Buenos Aires en torno al rey y virrey fueron ambiguas y manifiestan la existencia de una nueva cultura visual donde la superposición y la reapropiación jugaron un rol central. Los retratos de los monarcas son el primer elemento a tomar en cuenta en este proceso que comienza con la ausencia física del rey y la compulsiva multiplicación de sus imágenes. La vacante regia abrió las puertas a un proceso de transformación social y político en el que la cultura visual colonial se convirtió en territorio de sustitución antes que de destrucción. El antiguo modelo de la ocultación, la no visibilidad y el gobierno ejercido en las sombras de la corte, que Solórzano definió sin ninguna ambigüedad, como aquel donde “ocultos deben ser los consejos y designios de los príncipes”¹⁰¹⁷, se basaba en una idea de la visión como algo opaco, oculto y ambiguo. Pero la ausencia del rey modificó por completo el escenario y el despliegue de múltiples estrategias. En ese contexto de confusión, con apremio, Cisneros escribe sus impresiones sobre Buenos Aires

Vuestra Majestad sabe el peligroso estado en que hallé Buenos Aires y a todo este Virreinato cuando tomé las riendas del Gobierno: Dos temibles partidos en la capital, con ocasión del suceso del día 1º de enero del año pasado de 1809, un tumulto popular en la ciudad de la Plata que invadió al presidente de aquella Real Audiencia, que lo depuso, que lo arrestó y que atropelló los respetos de Las Leyes y de este superior Gobierno¹⁰¹⁸.

El virrey se refiere a una ciudad donde hay “resentimientos” y donde es necesario restablecer la “quietud pública” puesto que

la diversidad de opiniones sobre la suerte de España, los presentimientos de independencia, siempre lisonjeros al vulgo de los pueblos y otros males políticos que habían originado en este Virreinato el estado de la España y los notables sucesos anteriores a mi mando¹⁰¹⁹.

1015 Radaelli, *Memorias de los virreyes del Río de la Plata*, 31.

1016 Garavaglia, «El teatro del poder: Ceremonias, tensiones y conflictos en el Estado Colonial», 21.

1017 Juan de Solórzano, *D. Joannis de Solorzano Pereira... Emblemata centum, regio politica... cum quadruplici indice...* (in typographia... Garciae Morras, 1653).

1018 Radaelli, *Memorias de los virreyes del Río de la Plata*, 569.

1019 Radaelli, 570.

En sus líneas, anima al monarca a no decaer ante “una nueva tormenta que llenará de desconsuelo el real ánimo de V.E”. En el corazón del virrey se ha “derramado la copa de la amargura” y en el de los buenos vasallos. La metáfora de Cisneros apela al engaño y la falta de amor, puesto que son dos las causas de la sedición. Por un lado el pretexto de la pérdida de España y por otro la debilidad de los vasallos que son engañados con la independencia. Desde Montevideo los ingleses introducen gacetas, diarios y proclamas que encienden el panorama político con noticias por fuera de las que controla la metrópoli. América es incierta y su incertidumbre prende el fuego de los discursos facciosos y sediciosos. El Alcalde de primero voto, Juan José Lezica, se presenta ante el virrey para informarle “la convulsión que se notaba en parte del pueblo y de las repetidas instancias con que este Cabildo había sido requerido por diversos sujetos para tratar sobre la incertidumbre de las Américas, en el caso que ya se creía llegado de haberse perdido la España y caducado su Gobierno”. Cisneros reúne en Junta general a las autoridades. Si bien en una carta a Liniers del 4 de noviembre de 1809 Saavedra expresa claramente su postura

nuestra fidelidad al Rey, nuestro amor a su dominación es mayor y más enérgica que la de nuestros Enemigos; ellos traen de continuo en boca el Augusto nombre del Sor. Dn. Fernando 7º más su corazón no está como el nuestro, dispuesto a ser sacrificado en su servicio y defensa de sus Rs. derechos¹⁰²⁰.

En el Cabildo del 22 de Mayo de 1810 manifiesta su “inclinación a la novedad” al votar que “consultando la salud del Pueblo, y su atención a las actuales circunstancias, debe subrogarse el mando superior que obtenía el Exelentísimo Señor Virrey en el Exelentísimo Cavildo de esta capital, interin se forma la corporación, o Junta que debe egercerlo”¹⁰²¹ sin que quede alguna duda de que es el pueblo el que confiere ese mando.

La sospecha sobre ciertos grupos en relación a su verdadera lealtad al monarca español no es una novedad de 1808. El problema de los extranjeros y la fidelidad a la corona es un tema recurrente en los documentos de gobierno y del cabildo. De hecho, el 22 de agosto de 1801 el Virrey Joaquín del Pino responde a Pedro Cevallos Guerra, la Real Orden del 2 de julio de 1800, en la que se le plantea la necesidad de controlar a los “naturales” de América con ánimo independentista que han estado dialogando con los británicos. Los naturales son los hijos de españoles y de extranjeros nacidos en Buenos Aires. El pedido desde España es claro: “mantenerlos en tranquilidad”. Para 1811, la evaluación que el Comandante de Marina de Montevideo, José María Salazar realiza de la situación es más angustiante. Las autoridades no tomaron las precauciones que eran necesarias desestimando los síntomas que él lee. Para Salazar las señales eran claras. Su análisis de la situación delimita la existencia evidente del grupo rebelde. La fidelidad y la traición al rey conforman los dos bandos en disputa. Y un detalle que Salazar no deja de remarcar en sus cartas es que la traición y la falta de amor al rey y a la patria tienen también su origen en la permisiva llegada de extranjeros a Buenos Aires. Los traidores no son hijos de españoles sino de extranjeros: “los revoltosos son hijos de italianos, lo que confirma la sabiduría de las leyes de Indias de no permitir extranjeros”¹⁰²².

Los extranjeros fueron una presencia constante en Buenos Aires desde su primera fundación, dejando su impresión en la primera imagen de la ciudad en los crudos grabados de De Bry. Esta mirada externa desde el río y el modo en que el territorio fue presentado en Atlas y publicaciones cartográficas durante el período colonial, influyó en el modo en que la ciudad

1020 AGI, Buenos Aires, 505.

1021 *Archivos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo IV. Libros LXV, LXVI y LXVII. Años 1810-1811.* (Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 1927), 128.

1022 Carta del 23 de junio de 1810. AGI, Estado, 79, N 35.

se pensó a sí misma, como territorio y como parte del imperio español. Esta perspectiva externa, esta mirada desde afuera y la presencia de un aparato regio modesto, abrieron camino al cuestionamiento de la figura del rey no solo desde lo que se considera un discurso ilustrado sino también antihispano. Al comienzo de los sucesos de mayo, al igual que en la Europa protestante del siglo XVI, se tomaron como elemento central la imagen de España y del Rey como manifestación de la ilegalidad política, la avaricia y la conquista desenfrenada. En ese escenario, la virtud como emblema de la monarquía y del mismo rey, exponentes del sistema de valores humanistas, se transformaron drásticamente. El rey pierde la virtud como atributo, por la codicia y los defectos. Los antiguos estereotipos sobre la esencia española desplegados a lo largo de los conflictos con el mundo protestante cobraron un nuevo impulso durante los procesos de independencia. Los constantes conflictos entre España y el mundo protestante nos muestran que los discursos contra la imagen y contra cultura española en general fueron constantes y se diseminaron bajo la forma de libros, sermones, pinturas, folletos y pasquines. Una de las manifestaciones más importantes de propaganda política en el siglo XVII fue el volante ilustrado, un página impresa que llevaba una imagen en la parte superior y un texto en la parte inferior de la hoja¹⁰²³. Como señala Schmidt, estas hojas no solo circulaban en lengua vernácula sino también en latín. Su público era más amplio que el simple vulgo. Esos folletos presentaban al español como un personaje tiránico y despótico. Bajo el reinado de María Tudor, la posición antiespañola fue fundamentalmente xenófoba. Las imágenes anti españolas se caracterizaron por su rápida difusión y expansión¹⁰²⁴. La encarnación del Imperio Español en el ámbito visual no pudo escapar a la virulenta capacidad expansiva de la propaganda en su contra. Uno de los elementos políticos en disputa provenía de la aspiración española como monarquía universal católica. Algunas imágenes como la utilizada como material didáctico en la universidad de Altdorf (1667) mostraba una estatua colosal que encarnaba visualmente el modo en que los españoles se pretendían como señores del mundo, una especie de coloso-Leviatán cuyo cuerpo no lo componen los vasallos sino las pretensiones de un imperio corrupto (Fig.262). Así lo manifestaba gráficamente un volante llamado *El decálogo español* (*Die Spanische Zehen Gebott*) (1621) (Fig.263) que presentaba al español como un lobo en la mesa, un marrano en la alcoba y un zorro con las mujeres. La soberbia, el perjurio, la tiranía y la avaricia completan el escenario de las variables morales y éticas del español. La soberanía universal española es una burla universal frente a su decadencia moral. Un volante de 1632 denunciaba la *Enfermedad española*, exhibiendo a un señor con la panza completamente hinchada mientras detrás de él un monje exclama ¡Oh Santiago! Y un médico examina la orina (Fig.264). Unos campesinos llegan ofreciendo regalos, como una letrina o un estiercolero. Sobre el señor, una despensa con frascos llevan los nombres de *Monarchia*, *Tyrannis*, *Superbia*, *Avaritia*, *Perfidia*, etc. Otra lamina de 1621 muestra una serie de ciudades conquistadas con una cabeza de lobo al final. Han sido devoradas por un monstruo ansioso de más (Fig.). Una imagen notable que involucra algunos elementos analizados en aparatados anteriores referidos a la imagen del león en la emblemática echa mano del emblema real español para demonizarlos. El uso de la mosca española es un tema muy repetido, en el volante *El paciente palatino* (Fig.265) se ve un león encorvado que recuerda las empresas de Saavedra Fajardo, envuelto en un enjambre de moscas. A su lado un zorro retiene una retorta con orina y dentro de esta un pequeño dragón. El volante acompaña la curiosa imagen con una letrilla, dando a entender que dentro del cuerpo “teneis un demonio de asalto y guerra”¹⁰²⁵. La mosca española no es mas que Satanás y es la causa de la enfermedad.

1023 Schmidt, *La monarquía universal española y América*, 359.

1024 Sobre este puntual para el caso de la Guerra de los Treina Años, véase el extenso y detallado estudio de Schmidt, *La monarquía universal española y América*.

1025 Schmidt, 389.



Figura 262. “Colossus vel statua Regis Babylonici” (1667), reproducida por Peer Schmidt¹⁰²⁶



Figura 263 . El decálogo español, reproducido en Peer Schmidt.

1026 Schmidt, *La monarquía universal española y América*.



Figura 264 “Enfermedad española” (1632) reproducido en Peer Schmidt.



Figura 265. La mosca española en “El paciente palatino”. (1621) Reproducida en Peer Schimdt.

Estos elementos manifiestos en los volantes de propaganda, como la avaricia, la sed imperialista, la ausencia de moral o la monstruosidad componen una genealogía visual del rostro del poder que era cuestionado. En una caricatura francesa del siglo XVIII, España aparece representada a través de unos personajes que persiguen vagas burbujas, la voracidad por poseer tantos territorios y no poder mantenerlos bajo su dominio (fig.266). En el siglo XIX el mismo recurso aparece asociado a Francia e Inglaterra como las dos potencias que se reparten el mundo (fig.267). Con otro tono, la considerada primer viñeta de humor publicada en Argentina, *Viva el Rey*, del Padre Francisco de Catañeda, muestra a un burro gritando ¡viva el rey! satirizando la proclama de Pedro Antoño de Olañeta en favor del legitimismo español durante los sucesos de independencia (fig.268).



Izquierda: Figura 266. “*En voulant tout avoir il perd tout aujourdhy*”. Anónimo, *L’Espagne empirée*, siglo XVIII. Foto Bibliothèque Nationale de France. Derecha: Figura 267. James Gillray, *The plumb-pudding in danger, or state epicures taking un petit souper*. Aguafuerte coloreado, 26.1 x 38.1 cm. (Hannah Humphrey, 26 de febrero de 1805). National Portrait Gallery, Londres.

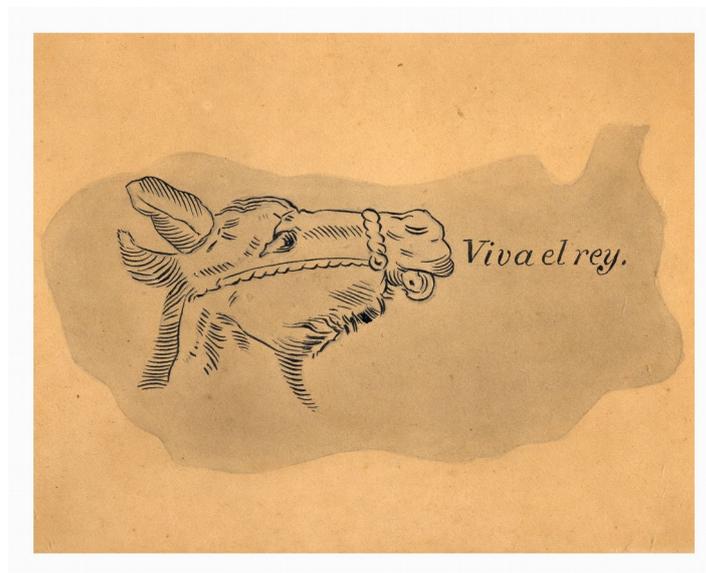


Figura 268. Primer viñeta de humor en Argentina (8-03-1924)

La transformación de las estrategias visuales del poder no puede ignorar por un lado la ausencia del monarca, que sustentaba la eficacia de la presencia de sus cuerpos políticos, y por el otro, el impulso de des-españolización que tuvo un peso decisivo a la hora de pasar del amor a la desobediencia política. La des-españolización (como el blanqueamiento de las iglesias protestantes del siglo XVI) de los aparatos visuales y ceremoniales que activaban la servidumbre “voluntaria” de los súbditos fue más un deseo que una realidad a lo largo del siglo XIX. Depuesto el virrey y el Rey cautivo, la “divinización de los déspotas” a través del aparato regio era objeto de preocupación. Mariano Moreno propuso erradicar los gestos, las ceremonias y los títulos que hacían efectivo ese aparato. La pompa del “antiguo simulacro” debía ser borrada, ya que se corría el peligro de que el pueblo creyera ver un virrey en una carroza escoltada al uso virreinal. Moreno tenía clara consciencia del modo en que el poder se corporiza a través de sus estrategias visuales. La ausencia del rey debía, necesariamente, implicar la ausencia de su aparato pero, antes que sustituciones violentas o iconoclastas de los objetos y símbolos del poder monárquico, como sucedió con la Revolución Francesa, los procesos de independencia americanos se caracterizaron por una operación de disociación entre las obras y los lugares y funciones originales de esos objetos. La reutilización del aparato regio no solo se produjo a partir del reemplazo por diferentes objetos sino por una operación de transformación y reutilización, en el sentido del concepto derridiano de *rature* [tachadura]. La tachadura del origen fue un modo de diferir su presencia, dejarlo atrás como la presencia de una ausencia. Este proceso de tachadura antes que iconoclasta fue des-españolizante y encontró en los retratos de los héroes un ambiguo cuestionamiento de su concreta sustitución, como señala Majluf en su análisis de los retratos de San Martín y Bolívar. En ese sentido, considera que solamente el escudo nacional podía neutralizar la amenaza que suponía la personificación del poder¹⁰²⁷.

SOUS RATURE: LA REVOLUCIÓN DE MAYO FRENTE AL “ANTIGUO SIMULACRO”.

La conmoción política producida por la invasión napoleónica y el cautiverio del rey transformó a la monarquía católica. En la resistencia a los ejércitos napoleónicos se volvió a aquellos valores y sentimientos que habían develado cierta eficacia para congregar a los hombres como feligreses y súbditos. Pero la escena había cambiado radicalmente, el rey no blandía su corona ni su espada y aquellos que formaban autogobiernos en la Península, como en América, debieron ensayar otros fundamentos políticos para suscitar la obediencia en tiempos convulsionados. Entre 1808 y 1809 la imagen de Fernando VII se transformó en un espacio de recreación, de disputa, de fervor y de identidad. Heredia, Secretario de Guerra, escribe al Virrey del Río de la Plata, el 7 de abril de 1811, sobre la delicadeza de la situación de Buenos Aires en manos de la Junta Revolucionaria. Para Heredia son necesarias la calma y cautela ante la inminencia de la pérdida. Pide al Virrey moverse “con todos los medios prudentes y activos que le dicte su celo en las actuales delicadas circunstancias para prevenir e imponer oportunamente y qual convenga al servicio de nuestro Amado Soberano”¹⁰²⁸. La Real Orden del 5 de mayo de 1810, con firma de Nicolás María de Sierra, solicita al Virrey del Río

1027 Majluf, «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», 108.

1028 Duplicado de oficio del Secretario de guerra, Heredia, al Virrey del Río de la Plata en el que se le advierte esté con cuidado por la delicada situación de aquellas provincias, AGI, Estado, 82, N 12.

de la Plata que le pida al Obispo de Buenos Aires la ayuda monetaria que tanta falta hace al “amado Soberano” para derrotar al tirano y liberar a la patria. “Si los Españoles Americanos se penetran bien de esta necesidad, y si todas las autoridades y clases del Estado toman interés en que se atienda a ella con la grandeza que corresponde, S. M confía en que sus justos deseos verán enteramente satisfechos.” Es necesario que en Buenos Aires vean la “urgente necesidad del Estado y la esperanza que S. M tiene de que esos buenos vasallos le socorran”¹⁰²⁹. La fidelidad y la traición al rey conforman los dos bandos en disputa en una ciudad que debe ser recuperada porque “las ideas subversivas están muy extendidas y solo la fuerza puede contener a los hombres en su dever”. Los deseos más “ardientes” lo mueven para conservar “la integridad de la Corona de nuestro Augusto soberano el Sr. Don Fernando 7”¹⁰³⁰.

La vacante regia potenció un proceso de transformación en relación a la figura del rey y el ejercicio de la política puesto que las estrategias visuales del poder colonial sufrieron el impacto de la vacante de regia. La imagen de Fernando VII fue objeto de amor, lealtad y exaltada manifestación de cariño pero ese exceso de amor sufrió una mutación, transformando al soberano, en un lapso de tiempo muy corto, en una figura lejana, despreciada y frágil. En el relato de Vicente Fidel López que reproduce Garavaglia, se destacan una serie de elementos referidos a la imagen que abren a la comprensión del papel de éstas en el proceso político de mayo. Según el relato, uno de los miembros del grupo de apoyo a Sobremonte, durante la Sala Capitular al día siguiente de la reconquista, el 14 de agosto de 1806, propone que se forme una procesión “con el retrato de Carlos IV a la cabeza y que saliese así por todas las Galerías del Cabildo a exigir que la multitud alborotada desagrase al rey con una obediencia inmediata”. El Fiscal Gorvea Badillo salió así con el retrato del rey levantado y de inmediato “apercibió la gente de aquella farsa grotesca cuando comenzaron las carcajadas, los apostrofes, los chistes, la burla.”¹⁰³¹ La ceremonia fallida, aún con el retrato del rey, se presentó como una acción caricaturesca para la muchedumbre y no como un momento de exaltación de la lealtad al rey. Los conflictos de tablas y etiquetas que se multiplicaron hacia finales del siglo XVIII evidencian el modo en que las relaciones sociales y de grupos se sustentaban en un precario equilibrio. Las invasiones inglesas dejaron al descubierto no solo la endeble figura del virrey frente a la imagen de las milicias, sino también una transformación en la jerarquización de los cuerpos y la creciente presencia del pueblo en las plazas y espacios públicos. Este relato de un acto ceremonial que se pretendía dramático y solemne se convirtió en una farsa ridícula frente a la multitud en la plaza¹⁰³². Esto no quiere decir que las estrategias visuales del poder colonial dejaron de ser mecanismos potentes de construcción del poder puesto que la Junta de Gobierno de 1810 puso especial atención en el modo en que debía ser organizado el nuevo órgano de gobierno. Las primeras instrucciones de la Junta establecieron que el fuerte sería su sede y se le debía dar el tratamiento de “Excelencia”. Las armas tenían que hacer a la Junta los mismos honores que antes hacían a los virreyes. Para Mariano Moreno, si la Junta promovía principios liberales, no podía entonces continuar con privilegios y prestigios antes dispensados a los virreyes:

1029 AGI, Estado, 82, N 2.

1030 Carta número 150 del Comandante de Marina de Montevideo, José María Salazar a Gabriel Ciscar diciendo acompaña varias gacetas de Buenos Aires (del 30 de agosto y del 10 de septiembre). Manifiesta: el daño que la Junta hace con sus escritos, la imposibilidad de contestarlos por no tener imprenta y los temores que abruiga al considerar las consecuencias que se seguirían si faltaran los medios para sostener aquella plaza, 14-IX-1810, AGI, Estado 79, N 40.

1031 Garavaglia, «El teatro del poder: Ceremonias, rensiones y conflictos en el Estado Colonial», 23.

1032 Juan Carlos Garavaglia, *Poder, conflicto y relaciones sociales. El Río de la Plata, SVIII-XIX* (Rosario: Homo Sapiens, 1999), 142.

“quedaba entre nosotros el virrey depuesto; quedaba una audiencia formada por los principios de divinización de los déspotas; y el vulgo, que solo se conduce por lo que ve, se resentiría de que sus representantes no gozasen del aparato exterior de que habían disfrutado los tiranos”, es por esa razón que esto hizo a la Junta “decretar honores al Presidente, presentado al pueblo la misma pompa del antiguo simulacro”¹⁰³³.

El peligro de la continuidad de estos gestos, radicaba en que “los hombres sencillos creerían ver un virrey en la carroza escoltada que siempre usaron aquellos jefes”. Aunque este debate no fue un tema secundario sino central, el antiguo ceremonial no fue abandonado por completo y se reconfiguraron sus antiguos elementos en función de la creación de un nuevo orden político. En ese sentido, las opiniones sobre el uso de los antiguos elementos del ceremonial español no son meros problemas de símbolos. En su estudio sobre las iconografías revolucionarias americanas, Majluf señala que si bien se ha prestado atención a figuras tan centrales como la de la Marianne francesa, las revoluciones americanas tomaron como base y estrategia visual de sus constituciones como repúblicas, a los escudos y banderas¹⁰³⁴. Las armas reales fueron reemplazadas por los escudos y el pendón real por las banderas. La mayoría de las nuevas repúblicas se centraron en las juras de las banderas y la circulación de las monedas con el escudo. Las monedas se convirtieron en uno de los símbolos más claros de la descorporización del monarca al ser eliminada su effigie. Mismo destino experimentó el sello real que fue sustituido en todos los documentos oficiales. Esta desaparición de los cuerpos del monarca expresa un nuevo concepto que encarna y no solo representa el espacio del poder, sino una inédita forma política¹⁰³⁵. Como señala Majluf, en ese escenario, los retratos de los héroes de la revolución jugaron un papel incierto y ambiguo. Por un lado por la reutilización de lienzos que provenían de los retratos reales y de virreyes y por el otro por la contradictoria relación entre estos y el nuevo carácter despersonalizado y des-corporizado del poder. El retrato evocaba-corporizaba la figura del monarca como cuerpo del Estado al héroe que no podía personificar al nuevo Estado.

A diferencia de la Revolución Francesa insuflada de un intenso espíritu iconoclasta, el ataque a las imágenes coloniales y los símbolos del poder monárquico presentaron matices respecto de la experiencia francesa¹⁰³⁶. Las escenas de destrucción de imágenes como estatuas y retratos fue menos espectacular e intensa, reduciéndose en la mayoría de los casos a sustituciones o re-apropiaciones, como el caso de los lienzos de los retratos de los monarcas y virreyes para reutilizar con las figuras de los nuevos héroes. Richard Wrigley, señala justamente que la sustitución no solo se produjo a partir de la destrucción sino del reemplazo, que puede ser pensado como una operación de transformación y reutilización desde el concepto derridiano de *rature*. Porque la tachadura del origen es a su vez un modo de diferir su presencia, dejarlo atrás como la presencia de una ausencia. El proceso de borrado y modificación de objetos y símbolos del poder anterior, opera una disociación entre las obras y los lugares y funciones originales. Fragmentos de materiales y reemplazo de piezas apuntaban a una nueva simbología sobre antiguos objetos que no solo reemplazaban sino que en cierto modo conmemoraban el mismo acto de aniquilación y sustitución como hito del paso del

1033 Mariano Moreno, *Escritos de Mariano Moreno...*, 1903, 571. Citado en Garavaglia, «El teatro del poder: Ceremonias, rensiones y conflictos en el Estado Colonial», 27.

1034 Majluf, «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», 85.

1035 Majluf, 92.

1036 Dario Gamboni, *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa* (Cátedra, 2014), 55.

viejo orden al nuevo¹⁰³⁷. El poder operaba bajo esta lógica de palimpsesto sobre las estrategias visuales del poder del pasado. La imagen del monarca fue sin duda la pieza principal de este proceso de sustitución antes que de destrucción. La imagen del rey fue borrada-tachada paulatinamente, dejando lugar a las expresiones festivas públicas. Este proceso que se inicia con la descorporización del rey y la descorporización de la política presenta matices en el territorio americano.

El año de la revolución fue el principio del complejo proceso de definición acerca de la legitimidad del poder y su origen. Soberanía, pueblo, Estado son el centro de la reformulación de las ideas acerca de la legitimidad de ese poder y su residencia. En ese sentido, en el campo visual las estrategias políticas fueron ambiguas pero no iconoclastas. Fue un lento proceso de sustitución en el que objetos como el escudo y los sellos tuvieron un rol central. En 1810 la imagen del rey no es eliminada. El Cabildo abonó estampas de seda y papel con el retrato de Fernando VII al maestro platero Juan de Dios Rivera¹⁰³⁸. Dos diarios anónimos durante las jornadas de mayo describían la imagen del día 21,

“Amanecieron el lunes 21 en la plaza Mayor, bastante porción de encapotados con cintas blancas al sombrero y casacas, en señal de unión entre americanos y europeos, y el retrato de nuestro amado monarca en el sombrero, de que vestían a todo el que pasaba por allí. Comandábalos French, el del correo, y Beruti, el de las cajas”¹⁰³⁹

En 1812 la ciudad ya contaba con cuatro fiestas cívicas relevantes en su calendario, la fiesta de San Fernando, la de la Reconquista, la de la Defensa y el 25 de Mayo. La imagen de Fernando aún está presente junto con las destinadas a recordar los sucesos de recuperación de la ciudad. De hecho, la junta se había denominado a sí misma, Junta conservadora de la soberanía de Fernando VII, aunque, a la par, había sido suspendido el paseo del Real Estandarte¹⁰⁴⁰. El Real estandarte tenía un papel central en las fiestas, porque estaba directamente asociado a la monarquía, como las aclamaciones o exequias reales. El acto central de estas fiestas solía ser el paseo del pendón real realizado por el alférez del cabildo a caballo. En 1811 fue suprimido por orden del gobierno revolucionario, el mismo año en que fue levantada la pirámide conmemorativa de la reconquista y defensa de la ciudad y de los hechos de 1810, en la Plaza Mayor. Inicialmente proyectado como un monumento efímero, terminó siendo permanente realizado en mampostería. La Junta decidió eliminar entonces toda referencia a las invasiones inglesas y reemplazar el blasón de la ciudad por la inscripción “25 de mayo de 1810”¹⁰⁴¹.

1037 Richard Wrigley, «Breaking the Code: Interpreting French Revolutionary Iconoclasm», en *Reflections of Revolution: Images of Romanticism*, ed. Alison Yarrington y Kevin Everest (Londres, 1993), 185.

1038 Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires (En adelante AECBA), Buenos Aires, AGN, Serie IV, Tomo IV, 1810-1811.

1039 Gabriel D. Lerman, *La Plaza Política: Irrupciones, Vacíos y Regresos en Plaza de Mayo* (Ediciones Colihue SRL, 2005), 42.

1040 AECBA, AGN, Serie IV Tomo V, 1812-1813 El estandarte de la ciudad de Buenos Aires, según el acta del Cabildo del 10 de noviembre de 1605, era de damasco encarnado con flocadura de seda amarilla y colorada y botones de cordón del mismo color. Exhibía de un lado la imagen de la Virgen y del otro las armas reales con pasamanerías de oro. A lo largo del tiempo ese parece haber sido su color. Era custodiado por el Alférez Real quien, hincado de rodillas y puestas sus manos entre las del Regidor diputado para la entrega formal, rendía pleito homenaje y juraba acudir como caballero hidalgo para defender la corona hasta derramar la última gota de sangre (Granada, Cervantes, & Valera, 1800, p. 210).

1041 José Emilio Burucúa y Fabián Alejandro Campagne, «Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur», en *Inventando la Nación: Iberoamérica Siglo XIX*, ed. Antonio Annino y Francois-Xavier Guerra (Fondo de Cultura Económica, 2003), 449.

El año 1813 fue el momento de creación y de reacomodación no solo de las festividades públicas, cívicas y ciudadanas sino de artillerías de nuevas imágenes. Como señala Garavaglia en relación a la bandera, la Asamblea había aceptado al sugerencia de Belgrano sobre la escarapela pero lo había criticado por la jura de la bandera hecha en Rosario en 1812. Para Garavaglia esta llamada al orden se explica por las negociaciones secretas que ciertos miembros enviados de la Asamblea llevaban adelante entonces con algunas potencias europeas:

Y si nos guiamos por las memorias de Beruti, sería en 1815 cuando por vez primera la bandera bandera celeste y blanca ondearía en el Fuerte de Buenos Aires. Estas banderas de 1813 serían entonces –hasta prueba contraria– las banderas españolas. Recordemos que sería el Congreso de Tucumán, el 21 de julio de 1816, después de declarar la independencia, quien oficializaría la bandera celeste y blanca como "peculiar distintivo de las Provincias Unidas"¹⁰⁴².

Según relata Bartolomé Mitre, la Asamblea contestó por carta a Belgrano, el 26 de junio de 1813 señalándole que “como la innovación del estandarte era materia constitucional, se había consultado el punto con la Asamblea” y con fecha 9 de julio, en referencia al estandarte real, “que debiendo cesar todo recuerdo poco compatible con los nuevos principios, no debiendo enarbolarse otros pendones que los de la libertad”¹⁰⁴³. Según Mitre, la Asamblea no se había pronunciado explícitamente sobre la bandera azul y blanca con el escudo en el centro, pero se comenzó a generalizar como un “símbolo de independencia”. El 5 de mayo de 1813 la Asamblea declaró día de la fiesta cívica al 25 de mayo de cada año. El día 11 se le comisiona a Vicente López y Planes, como miembro de la asamblea, proyectar un Himno Nacional. El Himno fue aprobado y declarado único Himno Nacional del Estado Gobernado “a nombre del Sr. Don Fernando VII”¹⁰⁴⁴. Las fiestas mayas que estableció la Asamblea, duraban 4 días y se componían como un festejo cívico en el que se exhibían los desfiles de tropas combinados con juegos, salvas y música. La plaza se iluminaba, se escribían poemas y carteles con los nombres de los caídos. Una crónica de 1828 en el *British Packet and Argentine news* señalaba que

En la noche del 24 se iluminaron la pirámide en el centro, las oficinas gubernamentales y residencias privadas. En cada lado de la pirámide aparecieron versos descriptivos y las banderas de las diferentes repúblicas sudamericanas fueron izadas¹⁰⁴⁵

Otro símbolo, presente en el escudo, puebla la plaza del 25 de mayo de 1813. El gorro frigio se convirtió en un elemento ineludible para los capitulares y gran parte de quienes asistieron a las fiestas. Por primera vez no se colocó la bandera española en el fuerte y se destruyeron a la vista de todos los elementos de tortura¹⁰⁴⁶. La creación de los símbolos patrios fue un proceso de constante cambio. Escudos, banderas e himnos fueron modificándose y adecuando a los diferentes momentos políticos. Incluso en el caso de los símbolos propuestos por la Asamblea, el restablecimiento de relaciones con España impuso algunas transformaciones de estos emblemas nacionales a los tiempos de la república ya consolidada. En octubre de 1813 el gobernador de la sitiada ciudad de Montevideo describía que :

1042 Juan Carlos Garavaglia, «“A la nación por la fiesta: las Fiestas Mayas en el origen de la nación en el Plata”», *Revista de Historia Bonaerense* 36 (2004): 13.

1043 Bartolomé Mitre, *Historia de Belgrano* (Mayo, 1859), 159.

1044 Vicente Gregorio Quesada, *Revista de Buenos Aires: Historia Americana, literatura, derecho y veriedades* (Mayo, 1871), 69.

1045 Lerman, *La Plaza Política*, 36.

1046 Gabriel Di Meglio, *Viva el Bajo Pueblo!: La Plebe Urbana de Buenos Aires y la Política Entre la Revolución de Mayo y el Rosismo (1810-1829)* (Prometeo Libros Editorial, 2006), 45.

Los rebeldes de Buenos Aires han enarbolado un pabellón con dos listas azul celeste a las orillas y una blanca en medio, y han acuñado moneda con el lema de Provincias Unidas del Rio de la Plata en Unión y Libertad”¹⁰⁴⁷

La simbología patria estaba íntimamente relacionada con los problemas fundamentales de los procesos independentistas en América, tales como la constitución, el régimen político o los sistemas educativos. Un elemento común a todos estos procesos es la presencia de símbolo tomados de la tradición europea, ya fuera de la emblemática o de la revolución francesa. Como señala Burucua, salvo en el caso de Paraguay, en el resto de las simbologías patrias latinoamericanas, se buscó en mayor o menor medida, incorporar la presencia de elementos prehispánicos. En el caso de los símbolos propuestos por la Asamblea el caso del gorro frigio, tomado de la emblemática revolucionaria francesa, las manos entrelazadas derivan de la tradición holandesa y los laureles se asocian a la victoria. El sol, probablemente, se relaciona con lo incaico. Es curioso señalar que la Asamblea, que había reprendido a Belgrano por el tema de la bandera en relación a que no era recomendable adelantarse rápidamente a las decisiones en una materia de tanta importancia, puso énfasis en ese símbolo, se declaró soberana, adoptó su sello, cambió las armas del Rey y adoptó un himno, toleró el uso popular de las insignias patrias en las fiestas pero las insignias reales siguieron en el mástil de Buenos Aires hasta 1815.

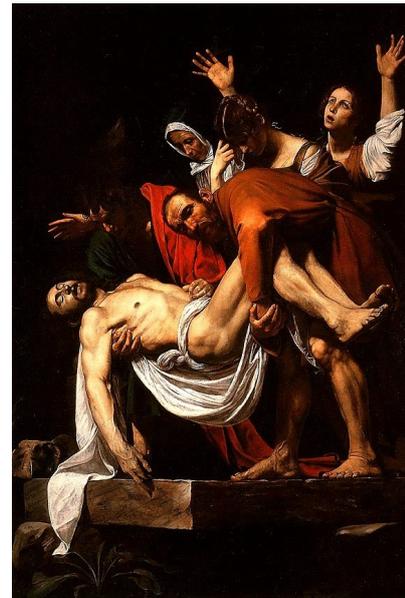
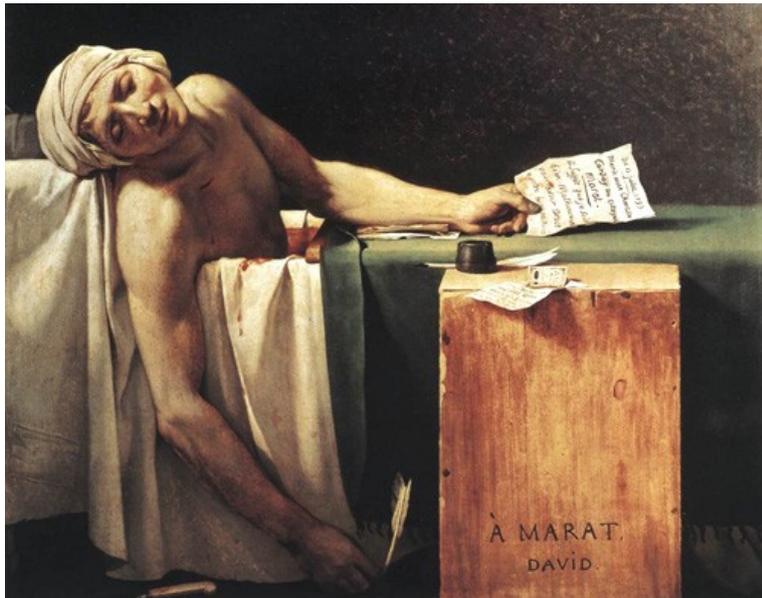
Además de la sustitución de símbolos la figura del héroe americano cobró un lugar central junto al de la abstracta República. Como señala Víctor Mínguez, se construyó un nuevo panteón mítico, con hombres cercanos y no con monarcas distantes¹⁰⁴⁸. El héroe se encarna en el acto de dar su vida por los ideales, mientras que el héroe monárquico exhibe las virtudes cristianas y celestiales. Desde las imágenes ya clásicas de la muerte de Marat hasta las construcciones visuales de los patriotas americanos, San Martín, Bolívar, Artigas hasta el Che Guevara, la fórmula del héroe apela a una serie de elementos comunes. La pintura sobre la muerte de Marat de Jacques-Louis David en torno a 1793-94 exhibe la *fórmula del pathos* helenístico transformada hasta convertirse en emancipación y libertad (fig.269). La muerte del revolucionario había conmocionado tanto al público que la Convención Revolucionaria encargó el retrato a David para montarlo en un funeral público para recordar a Marat. Como sugiere Stephen Eisenman, la mano que cae hacia el suelo sujetando la pluma recuerda a la mano sin vida y la losa de piedra del *Entierro de Cristo* de Caravaggio (fig.270)¹⁰⁴⁹. La exhibición del lienzo en un funeral popular aportó una fuerza en la que la fórmula activó los más diversos sentimientos reforzando la imagen del héroe trágico. Las series de Goya también encarnaron esta fórmula del pathos en *Los desastres de la guerra*. En “No se puede mirar”, asesino sin rostro ejecutan víctimas (fig.271) Goya se manifiesta como el artista que más desafió la tradición clásica de la muerte redimida en la batalla.

La celebración mitologizante de la figura del Rey fue cuestionada por la del héroe, ciudadano-patriota. Simultáneamente comienzan a instituirse nuevas formas de sociabilidad como las tertulias, salones y logias que contribuyen a crear una esfera de la opinión pública. Esto abrirá paso a la institución de una representación contractual de la sociedad como conjunto de voluntades de los individuos.

1047 Burucúa y Campagne, «Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur», 441.

1048 Mínguez, *Los Reyes Distantes*, 142.

1049 Eisenman, *El Efecto Abu Ghraib*, 119.



Izquierda: Figura 269. La Muerte de Marat, Jean-Louis David (1793), óleo sobre lienzo. Musée Royale des Beaux-Arts, Bruselas. Derecha: Figura 270. Entierro de Cristo, Caravaggio, 1603-04, óleo sobre lienzo, Pinacoteca Vaticana, Ciudad del Vaticano.



Figura 271. Francisco de Goya, “No se puede mirar”, perteneciente a la serie Los desastres de la guerra, c. 1814-18, aguafuerte.

Después de la Revolución de Mayo, las prácticas políticas y electorales en el Río de la Plata continuaban expresando una concepción colectiva y no autónoma del sujeto que lentamente irá desintegrándose a favor de representación de la sociedad como conjunto de individuos asociados libremente. El pueblo era el nuevo soberano y la legitimidad debía construirse sobre ese pilar. Los nuevos grupos y facciones se convirtieron en los nuevos contendientes, en el mismo escenario festivo público en el que se negociara el poder durante la colonia. El pueblo mantenía las viejas prácticas tradicionales y las élites asumían la necesidad de “educarlas” a través de la legislación, la construcción de una memoria histórica y la puesta en escena de rituales, festejos y símbolos de la nación. El mito clásico como simbología de la corona había entrado en crisis pero no desapareció. La fiesta patriótica centrada en la figura del héroe patriótico americano heredó sus fórmulas. La jura por la patria, retomó las fórmulas del ritual de lealtad hacia la figura del Rey. El grito *Viva la Patria* que se arrojaba tres veces en la plaza, bajo la misma distribución espacial, reproducía la misma organización que la fiesta por la

proclama del Rey. El estandarte real dió paso a las banderas, insignias y escarapelas que tomaban el lugar del Estado y el soberano. Frente a esos símbolos, los ciudadanos juraban lealtad. Tablados, estandartes, procesiones, los mismos elementos aún constituían los modos rituales que sacralizaban el Estado. Las mismas fiestas mayas, se estructuraron a partir de los ciclos, como el *Corpus Christi* o la Pascua. En el análisis de los festejos por las fiestas Mayas de 1840 en San Antonio de Areco que realiza Garavaglia¹⁰⁵⁰, la fiesta se inició el 24 por la noche y finalizó el 31 con una corrida de toros. La fiesta retoma elementos claramente coloniales como la misa y *Te Deum*, bailes, juegos de cañas, sortijas y monedas¹⁰⁵¹. Pero la utilización de los elementos y estructuras de las fiestas virreinales no eran simples reciclajes destinados a la promoción pública de los símbolos patrios sino que permanecían vigentes y simbólicamente potentes. A diferencia de la Revolución Francesa, en la que las fiestas se constituyeron a partir de la ruptura con el pasado, en América se reutilizaron las viejas fórmulas ligando el pasado inmediato con el presente y esto fue válido para las fórmulas visuales que continuaron activándose en el espacio público y en la memoria visual colectiva.

La primera y segunda parte de este estudio ha planteado las características locales de Buenos Aires como un territorio considerado como puerta de las indias, una frontera defensiva donde el aparato regio no tuvo la misma presencia que en otras latitudes. Esto no quiere decir que la ciudad fuese una simple periferia que no participaba de las estrategias del poder colonial. La situación geográfica y económica de la ciudad, la presencia de extranjeros y la injerencia de la mirada extranjera y sus intereses comerciales en la región, son los elementos que conforman un escenario muy particular en el área rioplatense. La presencia del monarca en términos de sus múltiples cuerpos y su delegación en la figura tardía del virrey, no hicieron del fasto ceremonial un herramienta menos potente que en el resto de sus pares americanas. Esta tercera parte ha planteado de qué modo hicieron evidente el inestable equilibrio de los diferentes grupos y las tensiones políticas y de intereses en relación con la metrópoli. La ausencia de una corte virreinal fue un elemento desestabilizador que abrió las puertas a negociaciones con la metrópoli basadas en los intereses de grupos concretos como el de los comerciantes. Su constitución como punto externo al territorio y la mirada extranjera anti hispana presente desde su fundación, tuvieron un impacto concreto sobre los procesos de constitución del Estado Nacional, un proceso de des-españolización y de tachadura de ese pasado, antes que iconoclasta.

1050 Juan Carlos Garavaglia, «Buenos Aires y salta en rito cívico: la revolución y las fiestas mayas», *Andes*, n.º 13 (2002): 707.

1051 Pablo Ortemberg, «Celebración y guerra: la política simbólica independentista del General San Martín en el Perú», 2006, 707.

V CONSIDERACIONES FINALES

El objetivo principal de este estudio fue realizar un aporte a la ampliación de los estudios sobre la cultura visual en el Río de la Plata, cuestionando algunas ideas relativas a la existencia y rol de las imágenes en Buenos Aires, como parte de las estrategias visuales de la política colonial. Con ese objetivo, se consideró un conjunto de imágenes producidas *sobre y en ella*, no sólo las artísticas sino también aquellas provenientes del campo científico y militar. La principal dificultad encontrada para encarar el análisis de este conjunto de imágenes fue su localización y catalogación. La mayoría, fueron identificadas en diversas publicaciones europeas así como archivos y repositorios locales, lo que implicó trabajar sobre un conjunto disperso y de acceso no siempre abierto. Esto tiene un impacto directo sobre las conclusiones que aquí se exponen, ya que son el resultado del análisis de un corpus posiblemente incompleto. A este corpus debemos incorporar los hallazgos de cartografías perdidas, que han transformado las ideas asentadas sobre el desarrollo de la ciencia en España.

Este escenario cambiante de acceso a los archivos, así como la conservación o catalogación en el Archivo General de la Nación, fueron elementos que aportaron gran dificultad al estudio de este tipo de imágenes en el ámbito del Río de la Plata. A pesar de esto, este trabajo buscó delinear una nueva perspectiva de análisis al no considerar a las imágenes técnicas como representaciones, documentos o evidencias historiográficas, sino como actos de imagen que fusionaron el impulso descriptivo, la ciencia y lo pictórico como estrategias visuales de la política española y la de las potencias rivales. Particularmente porque estas imágenes impulsaron el nacimiento de una mirada panorámica a partir de una serie de imágenes (mapas y vistas) y dispositivos (panoramas, dioramas, vistas 360°) que transformaron la cultura visual europea de modo profundo. Este punto de vista, esta capacidad de ver, se convirtió también en un asunto político, puesto que la política fue entendida como un juego de disputa óptica, en la que el cuerpo del rey como cuerpo político se vio involucrado de modo absoluto. Tomando en consideración estos elementos, el estudio se organizó a partir de tres ejes de análisis. El territorio como figuración del poder, los espacios de construcción del poder y el despliegue El del aparato regio como figuración del Estado.

El primer eje de análisis se focalizó en el modo en que la cartografía del período colonial hizo visible la historia y el orden social de la ciudad y qué conclusiones concernientes a la comprensión contemporánea de la ciudad podían derivarse de ese conjunto de imágenes. Al comparar a Buenos Aires con otras ciudades americanas y europeas, tanto las más importantes como aquellas sin grandes monumentos, construcciones o vida urbana, la ausencia de vistas de la ciudad fue el punto de partida para plantear dos preguntas iniciales. Por un lado, por qué motivo y qué impacto tuvo esta notable diferencia en términos sociales y políticos, y por otro lado, de qué modo el tipo de imágenes producidas sobre la ciudad fue un factor clave en su historia y visualización. Estos mapas, planos y vistas topográficas hicieron posible plantear un primer análisis sobre las variaciones regionales y las estrategias que fueron aplicadas a cada territorio y analizar qué elementos diferenciaron a Buenos Aires de sus pares americanas. Los mapas no contenían las complejas escenas de otras regiones y latitudes, pero son la producción casi exclusiva durante el siglo XVII junto a los grabados holandeses, puesto que las vistas del centro urbano tuvieron que esperar al siglo XIX para difundirse. Esto no quiere decir que Buenos Aires fuese una periferia colonial sino que estos mapas hicieron evidente la auto-percepción y construcción de un imaginario sobre la ciudad, mostrando una situación más compleja y activa de lo que se ve reflejado en los estudios sobre este período. El análisis de este conjunto de imágenes hizo evidente que el punto de vista externo condicionó la mirada

sobre la ciudad y el modo en que el territorio funcionó como puerta de las indias, frontera con el territorio indígena y puerto centralizador. La diferencia entre la cartografía utilitaria producida por la monarquía española y la producida en centros como Holanda, Francia e Inglaterra puso en evidencia las diferentes estrategias e intereses de cada región en el marco de la constante tensión y disputa entre las potencias por el dominio de las colonias. La mirada externa que construyeron los mapas, planos y vistas de la ciudad se mantuvo a lo largo de todo el período colonial contribuyendo a crear la imagen de un territorio vacío y agreste. Estas imágenes permiten afirmar que la mirada expansiva y colonial durante el siglo XVIII es difícil de encontrar para el caso de Buenos Aires. La mirada externa desde el río compuso dos espacios, uno externo (el río) y otro interno (la pampa, el desierto) que despertó un escaso interés de conocimiento. En ese sentido, las miradas de los viajeros sobre los territorios españoles fueron miradas exotizantes. Una futura investigación centrada en el estudio de los circuitos editoriales holandeses, alemanes y franceses donde se presenta el área del Río de la Plata, podría abrir a nuevas preguntas sobre el impacto e influencia de la mirada del norte de Europa en Buenos Aires.

El segundo objetivo de este estudio fue analizar un segundo conjunto de imágenes referido a aquellas producidas *en* la ciudad, su papel dentro de la cultura visual porteña y su rol en el mantenimiento del orden y las estructuras de poder. Como se ha señalado, este estudio pone su atención sobre un conjunto de imágenes que no fueron foco de interés de los estudios coloniales pertenecientes a este período, quedando relegadas a ilustraciones o documentos. En ese sentido, la dificultad se centró en la búsqueda e identificación de estos artefactos visuales. Tanto las imágenes técnicas como las artísticas forman una importante laguna en términos de documentación. El relevamiento y análisis de 500 testamentos en el Archivo General de la Nación, nos permitió refutar la idea de una ciudad periférica en términos de su participación cultural en el fasto público y en las prácticas devocionales privadas. Por su parte, las imágenes devocionales y el circuito artístico, si bien modesto, fueron producto del impacto del crecimiento urbano de la ciudad. El análisis de los testamentos y de las imágenes devocionales permitió describir un escenario más complejo respecto a la circulación y origen de las obras así como al tipo de devociones preferidas en el área rioplatense.

Otro elemento que dificultó el trabajo de archivo, fue la ausencia de documentos relativos a la realización de fiestas como las proclamas y exequias reales en el Río de la Plata. El trabajo con los documentos existentes del Cabildo de Buenos Aires nos permitió confirmar que Buenos Aires gastaba más dinero del que poseía en la demostración de su lealtad al monarca así como revela los mecanismos y relaciones de poder entre los diferentes actores sociales pero no necesariamente acceder a descripciones detalladas de las fiestas, las celebraciones o los objetos y obras de arte involucradas en estas ceremonias. Mas allá de estas ausencias, los documentos confirmaron la existencia de una cultura visual activa y una ciudad entendida como escenario donde el público porteño participaba del aparato festivo de la monarquía española. En ese sentido, los archivos consultados permitieron comprobar que la presencia de linternas mágicas y aparatos ópticos o de registros sobre proyecciones y gastos desmesurados en fiestas y procesiones, refuta la idea de una cultura visual pobre y escasa sin la presencia de un público capaz de disfrutar de esos espectáculos, frente a una cultura literaria más prolífica. Esta línea de indagación es un punto de partida para futuras investigaciones sobre los aparatos ópticos en la ciudad de Buenos Aires.

El tercer objetivo de este estudio fue analizar el rol de la figura del rey y del virrey. El análisis de los documentos del Cabildo de Buenos Aires desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII permitió por un lado, cuestionar la idea de una ciudad con un fasto público precario y periférica en su participación de la fiesta regia como mecanismo del poder colonial. Como

sucede en los ejes anteriores, la dificultad del trabajo con estos archivos y la ausencia de menciones sobre el derrotero de obras y objetos solicitados por el Cabildo, su posible destrucción durante el siglo XIX o desaparición de las colecciones de los museos nacionales, hizo que nuestras hipótesis sobre el aparato regio en relación a las obras referidas a las imágenes del rey y del virrey, se convirtieran en una pregunta abierta, puesto que no han perdurado en el tiempo los retratos regios que posiblemente existieron en la ciudad. Lo que si nos permitieron analizar los documentos, fue el impacto de las reformas borbónicas referido a la limitación de los gastos públicos. Estas modificaciones en el ceremonial fueron claves en el debilitamiento de la eficacia de la figura de virrey, si tomamos en cuenta su llegada tardía como actor dentro del escenario del poder local. La pérdida de poder de esta figura y la precariedad del equilibrio político en la ciudad se manifestó claramente en el estudio de las disputas protocolares y las tensiones entre el Cabildo, la Iglesia y el Virrey. Estas disputas se encuentran documentadas en los archivos del cabildo de Buenos Aires. Esto nos permitió sostener la hipótesis de que estas transformaciones que debilitaron la figura del virrey también limitaron el poder del Cabildo.

El cuarto objetivo de este estudio fue analizar la situación extraordinaria que alude al proceso desencadenado por la vacante regia a partir de la personificación del rey en sus múltiples cuerpos portadores. Estos elementos nos permitieron afirmar por un lado, que las estrategias visuales del poder colonial fueron reutilizadas durante el proceso revolucionario apelando al espectáculo ritual de la escenificación del poder para sacralizar los nuevos ensayos de poder político y por otro lado, que la ausencia del cuerpo del monarca no provocó la desaparición de su aparato. Antes que sustituciones violentas o iconoclastas de los objetos y símbolos del poder monárquico, como sucedió con la Revolución Francesa, el proceso de independencia se caracterizó por una operación de disociación entre las obras y los lugares con las funciones originales de esos objetos. La reutilización del aparato regio no solo se produjo a partir del reemplazo por diferentes objetos sino por una operación de transformación y reutilización, en el sentido del concepto derrideano de *rature* [tachadura]. La tachadura del origen fue un modo de diferir su presencia, dejarlo atrás como la presencia de una ausencia. Este gesto evidencia el inestable equilibrio de los diferentes grupos y las tensiones políticas y de intereses en relación con la metrópoli. La ausencia de una corte virreinal, la posición y situación del puerto y la presencia de extranjeros, fueron un elemento desestabilizador que abrió las puertas a negociaciones con la metrópoli basadas en los intereses de grupos concretos como el de los comerciantes. Su constitución como punto externo al territorio y la mirada extranjera anti hispana presente desde su fundación, tuvieron un impacto concreto sobre los procesos de constitución del Estado Nacional, un proceso de des-españolización y de tachadura de ese pasado. Respecto al aparato regio, la documentación ausente o faltante, también supuso la imposibilidad de encontrar mayores referencias sobre la realización de retratos regios. Las dificultades en el acceso a documentación o su inexistencia, la dispersión de las imágenes y su diversidad, hicieron que este estudio deje en suspenso una serie de preguntas que quizás puedan ser respondidas a partir de un futuro trabajo, que amplíe la búsqueda, recopilación e identificación de documentación, para superar estas lagunas existentes hoy.

VI BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. «Aby Warburg y la ciencia sin nombre». En *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*, 157-87. Buenos Aires: Anagrama, 2007.
- Agustín, Pieroni. *El Virreino y los Virreyes*. Editorial Dunken, 2015.
- Albardonedo Freire, Antonio. «La creación artística en la cartografía». En *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, España., 104-19, 2010.
- Alberola Romá, Armando, y Jesus Pradells Nadal. «Un cuerpo de elite en el Ejército de la España del Siglo XVIII: Los ingenieros militares.» *Catástrofes naturales, ciencia, técnica y política en la España Mediterránea durante el siglo XVIII*. Universidad de Alicante, 2006.
- Aliata, Facundo. «De la vista al panorama. Buenos Aires y la evolución de las técnicas de representación del espacio urbano». *Estudios del Hábitat* 2 (5) (junio de 1997): 11-20.
- Alpers, Svetlana. *El Arte de Describir. El Arte Holandés En El Siglo XVII*. Buenos Aires: Ampersand, 2016.
- Alvarez Ossorio AlvariñoAlvariño, Antonio Alvarez-Ossorio. «La corte: un espacio abierto para la historia social». En *La Historia Social en España. Actualidad y perspectivas.*, 247-60. Actas del Primer Congreso de la Asociación de Historia Social. Zaragoza, 1991.
- Alzate, Alzate Echeverri. *Suciedad y Orden: Reformas Sanitarias Borbónicas en la Nueva Granada 1760-1810*. Universidad del Rosario, 2007.
- Amadei-Pulice, María Alicia. *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. John Benjamins Publishing, 1990.
- Andrea Pinotti, y Antonio Somaini. *Cultura Visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2016.
- Aracil, Alfredo. *Juego y Artificio: Autómatas y Otras Ficciones en la Cultura Del Renacimiento a la Ilustración*. Cátedra, 1998.
- Arancivia, Eduardo Torres. *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*. Fondo Editorial PUCP, 2006.
- . *Corte de virreyes: el entorno del poder en el Perú en el siglo XVII*. Fondo Editorial PUCP, 2006.
- Arcaute, Agustín Ruiz de. *Juan de Herrera: arquitecto de Felipe II*. Reverte, 1997.
- Arias, Marco Antonio Landavazo. *La máscara de Fernando VII: discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis : nueva España, 1808-1822*. El Colegio de Michoacán A.C., 2001.
- Ariès, Philippe. *Morir En Occidente*. Adrina Hidalgo, 2007.
- Arteaga, Juan José, y Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo. *Uruguay: defensas y comunicaciones en el período hispano*. Ministerio de obras publicas y urbanismo, 1989.
- Aslan Liliana. *Buenos Aires-Montserrat 1580-1970. (Inventario de Patrimonio Urbano)* Bs As, 1991
- Aumont, Jacques. «Annonciations (Migrations, 3 1)» 12, n.º 3 (2002): 53-71.
- Avilés, Alejandro García. «Imágenes “vivientes”: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio». *Goya: Revista de arte*, n.º 321 (2007): 324-42.
- Ayroló, Valentina. *Funcionarios de Dios y de la República: Clero y Política en la Experiencia de Las Autonomías Provinciales*. Editorial Biblos, 2007.
- Balandier, Georges. *Antropología política*. Ediciones Del Sol, 2004.
- Baltasar y Morales, Antronio Prieto. *El criticón*. Iter Ediciones, 1970.

- Baroja, Julio Caro. *Las formas complejas de la vida religiosa: religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*. Galaxia Gutenberg, 1995.
- Barral, María Elena. *De Sotanas Por la Pampa: Religión y Sociedad en el Buenos Aires Rural Tardocolonial*. Prometeo Libros Editorial, 2007.
- Barrientos, Antonio Joachin de Ribadeneyra. *Manual compendio de el regio Patronato Indiano: para su mas facil uso en las materias conducentes à la practica ...* por Antonio Marin, 1755.
- Barteet, Cody. «Contested Ideologies of Space in Hispanic American Cartographic Practices: From the Abstract to the Real in Spanish and Indigenous Maps of Yucatán». *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review* 38, n.º 2 (2013): 22-39.
- Bastida de la Calle, María Dolores. «El panorama. Una manifestación artística marginal del siglo XIX». *Espacio, Tiempo y Forma, Facultad de Geografía e Historia*. UNED, VIII Historia del Arte, 2001, 205-17.
- Bateson & Mead e *La Fotografía*. Aracne, 2006.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Katz Editores, 2007.
- . *Facce. Una storia del volto*. Roma: Carocci Editore, 2013.
- . *Florenca y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Ediciones AKAL, 2012.
- . «Imagem, Mídia e Corpo: Uma nova abordagem à Iconologia». *Revista Ghrebh*- 1, n.º 08 (20 de agosto de 2011). <http://www.revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php?journal=ghrebh&page=article&op=view&path%5B%5D=178>.
- . *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Ediciones AKAL, 2010.
- . *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Ediciones AKAL, 2010.
- Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Ediciones AKAL, 2005.
- Benkard, Ernst. *Rostros inmortales. Una colección de máscaras mortuorias*. Editado por Gorka López de Munain (Ed.). Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2011.
- Bernal, José Jaime García. *El Fasto Público en la España de Los Austrias*. Universidad de Sevilla, 2006.
- . *El fasto público en la España de los Austrias*. Universidad de Sevilla, 2006.
- Biscay, Acaete du. *Relación de un viaje al Río de la Plata*. Barcelona: Red Ediciones SL, 2017.
- Bloch, Marc Léopold Benjamin. *Los reyes taumaturgos: estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Boas, Franz. *El arte primitivo*. Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Boehm, Gottfried. «¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes». En *Filosofía de la imagen*, 87-106. Universidad de Salamanca, 2011.
- . *Was ist ein Wild?* Munchen: W. Fink, 1994.
- Borderías Tejeda, Rita. «Las plantas americanas y españolas en el Siglo XVIII vistas a través de los óleos del Real Jardín Botánico de Madrid, del Quadro del Perú y de los bodegones de Luis Meléndez para el Real Gabinete de Historia Natural». *Revista Kaypunku* 3, n.º 2 (2016).
- Bosch, Mariano. *Historia del teatro en Buenos Aires*. Buenos Aires: El comercio, 1910.
- Brading, David A. «La España de los Borbones y su imperio americano». En *Historia de América Latina*, editado por Bethell, Leslie, 85-126. España: Critica, 1990.
- . *Orbe indiano: de la monarquía católica a la República criolla, 1492-1867*. Traducido por Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

- Brea, José Luis. «Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales». *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 3 (2006): 8-25.
- . *Estudios visuales*. Ediciones AKAL, 2005.
- Bredenkamp, Horst. *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*. Italia: Raffaello Cortina Editore, 2015.
- . *Teoria del acto icónico*. España: Akal, 2000.
- . *Thomas Hobbes visuelle Strategien*. Akademie, 1999.
- Bredenkamp, «Acto de imagen: tradición, horizonte, filosofía», *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago*. De Gruyter 12 (2014): 23.
- Bredenkamp, Horst, Vera Dünkel, y Birgit Schneider, eds. *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*. University of Chicago Press, 2015.
- Brendecke, Arndt. *Imperio e información: funciones del saber en el dominio colonial español*. Iberoamericana, 2012.
- Bridikhina, Eugenia. *Theatrum mundi: entramados del poder en Charcas colonial*. Plural editores, 2007.
- . *Theatrum mundi: Entramados del poder en Charcas colonial*. Plural editores, 2007.
- Brotton, Jerry. *Historia del mundo en 12 mapas*. Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014.
- . *Historia del mundo en 12 mapas*. España: Penguin Random House Grupo Editorial España, 2014.
- Bruhn, Matthias. «Beyond the Icons of Knowledge: Artistic Styles and Art history of Scientific Imagery». En *The Technical Image. A History of Styles in Scientific Imagery*, 36-45. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Bruno, Cayetano. *La Virgen Generala*. Editorial Didascalía, 1954.
- Bueno Jiménez, Alfredo. «La representación gráfica de los monstruos y seres fabulosos en el Nuevo Mundo. Siglos XVI-XVIII». En *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Vitoria Gasteiz - Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- Bueno Sánchez, Marisa. «Quasi ignem: Claves figurativas de la topografía del más allá». En *Pecar en la Edad Media*, editado por Carrasco Manchado, Ana Isabel, 330-89. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Burucúa, José Emilio, y Fabián Alejandro Campagne. «Mitos y simbologías nacionales en los países del cono sur». En *Inventando la Nación: Iberoamérica Siglo XIX*, editado por ANTONIO AUTOR ANNINO y FRANCOIS-XAVIER AUTOR GUERRA, 433-74. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bustamante, Jesús. «El conocimiento como necesidad de Estado: Las encuestas oficiales sobre Nueva España durante el Reinado de Carlos V». *Revista de Indias LX*, 218 (2000): 33-55.
- Cabello, Gabriel. «Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología». *Revista Sans Soleil*, n.º 1 (2013): 6-17.
- Cádiz, España Cortes de. *Diario de las discusiones y actas de las Cortes*. Madrid: en la Imprenta Real, 1811.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.
- Camarda, Maximiliano. «La unidad doméstica en la ciudad de Buenos Aires a mediados del siglo XVIII». *Revista Diálogos 9*, n.º 2 (2009).
- Camerota, Filippo. «Looking for an Artificial Eye: On the Borderline between Painting and Topography». *Early Science and Medicine 10*, n.º 2 (2005): 263-85.
- Canavaggio, Jean. *La comedia: seminario hispano-francés*. Casa de Velázquez, 1995.

- Canterla, Cintia. «El cielo y el infierno en el imaginario español del siglo XVIII». *Universidad de Salamanca, Cuadernos dieciochescos* 5 (2004): 75-95.
- Carey, Daniel. «Inquiries, Heads, and Directions: Orienting Early Modern Travel». En *Travel Narratives, the New Science, and Literary Discourse, 1569–1750*, editado por Judy A. Hayden. Routledge, 2016.
- Carril, Bonifacio del. *Monumenta Iconographica*. Buenos Aires, 1964.
- Carrió-Invernizzi, Diana. «Las galerías de retratos de virreyes de la Monarquía Hispánica, entre Italia y América (siglos XVI-XVII)». En *À la place du roi : Vice-rois, gouverneurs et ambassadeurs dans les monarchies française et espagnole (xvie-xviiiè siècles)*, editado por Daniel Aznar, Guillaume Hanotin, y Niels F. May, 113-34. Collection de la Casa de Velázquez. Madrid: Casa de Velázquez, 2017.
- Casado, Guillermina. «La cofradía de los señores soldados del presidio de Buenos Aires (1639-1762)». En *Derecho y administración pública en las Indias hispánicas: actas del XII Congreso Internacional de Historia del Derecho Indiano (Toledo, 19 a 21 de octubre de 1998)*, 1009-34. Univ de Castilla La Mancha, 2002.
- Casey, James, y Juan Hernández Franco. *Familia, parentesco y linaje*. EDITUM, 1997.
- Castro Hernandez, Pablo. «Enciclopedias de monstruos y prodigios: Una aproximación al libro de viajes de John Mandeville como catálogo de las maravillas del mundo a fines de la Edad Media». En *Monstruos y monstruosidades. Del imaginario fantástico medieval a los X-Men*. Vitoria Gasteiz - Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- Castro, María del Rosario VALVERDE. «Simbología del poder en la monarquía visigoda». *Studia Historica: Historia Antigua* 9, n.º 0 (1991).
- Castro Rivas, Jéssica. «ARELLANO, IGNACIO Y DUARTE, J. ENRIQUE El auto sacramental». *Revista chilena de literatura*, n.º 68 (abril de 2006): 265-67.
- Chapple, Anne S. «Robert Burton's Geography of Melancholy». *Studies in English Literature, 1500-1900* 33, n.º 1 (1993): 99-130.
- Christian, William A., Palma Martínez-Burgos García, y Alfredo Rodríguez González. *La Fiesta en el mundo hispánico*. Univ de Castilla La Mancha, 2004.
- Cicerchia, Ricardo. «De diarios, mapas e inventarios. La narrativa de viaje y la construcción de la modernidad». *Actas del 19th. International Congress of Historical Science. Universidad de Oslo*, 6 de agosto de 2000.
- . *Historia de la vida privada en la Argentina*. Ed. Troquel, 1998.
- Conde, Francisco Javier Fernández. *La religiosidad medieval en España*. Universidad de Oviedo, 2005.
- Connolly, Priscilla. «¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la Forma y Levantado de la Ciudad de México 1628 de Juan Gómez de Trasmonte». *Investigaciones geográficas, México*, n.º N°66 (agosto de 2008): 116-34.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts Institute of Technology, 1990.
- Cross, W. Redmond. «Dutch Cartographers of the Seventeenth Century». *Geographical Review* 6, n.º 1 (1918): 66-70. <https://doi.org/10.2307/207450>.
- Cuesta Domingo, Mariano. «Los cronistas oficiales de Indias. De López de Velasco a Céspedes del Castillo». *Revista Complutense de historia de América* 33 (2007): 115-50.
- Daston, Lorraine.; Gallisson, Peter. *Objectivity*. (Zone Books: Nueva York, 200).
- De Gori, Esteban de, y Marina Gutierrez De Angelis. «Siervo de Dios, siervo del Rey. La obediencia política en la monarquía católica». En *Servidumbres voluntarias*, editado por Natalia Lorio y Andrea Torrano, Brujas. Cuadernos de nombres. Argentina, 2010.
- De la Flor, Fernando R. *Imago. La cultura visual y figurativa del Barroco*. España: Abada Ed., 2009.

- De Vera, Araceli. «“Estructura social de Buenos Aires y su relación con el espacio colonial. 1580-1627”». *Revista Historia Crítica* 18 (1999).
- Del Atlantico al Pacifico: gran guia ilustrada de turismo argentino-chilena*. Editorial Del Atlantico al Pacifico, 1930.
- Del Valle, Cristina. «“Geografía política y espacios de poder. Acciones y reacciones del Cabildo porteño en la época tardocolonial. (1976-1810)”». En *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. XVII-XIX)*, editado por Marcela Aguirrezabala. EdiUNS, 2006.
- Devoto, Fernando. *Historia de Los Italianos en la Argentina*. Editorial Biblos, 2006.
- Díaz-Duhalde, Sebastián. *La última guerra. Cultura visual de la guerra contra el Paraguay*. Vitoria Gasteiz - Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2015.
- Díaz Patiño, Gabriela. “Los debates en torno al Patronato eclesiástico a comienzos de la época republicana. El caso de Michoacán”, *Revista Estudios Latinoamericanos*, n° 43, Weimar, 2006
- Didi-Huberman, Georges. *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*. Italia: Abscondita, 2014.
- . *Exposition Nouvelles histoires de fantômes*, par Georges Didi-Huberman et Arno Gisinger, du 14 février au 7 septembre au Palais de Tokyo, Paris XVI. Entrevistado por Jean-Max Colard, Jean Marie Durand, y Claire Moulene, 2007.
- Drever, Matthew. *Image, Identity, and the Forming of the Augustinian Soul*. Oxford University Press, 2013.
- Dualde Serrano, Manuel, ed. *Fori Antiqui Valentiae. Edición crítica*. Madrid-Valencia. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.
- Dunlop, Catherine Tatiana. *Cartophilia: Maps and the Search for Identity in the French-German Borderland*. University of Chicago Press, 2015.
- (Editores), Roberto Casazza, Javier Storti, Lucía Casabellas Alconada, Gustavo Ignacio Míguez. *Artes, ciencias y letras en América colonial - Tomo 1*. Teseo, 2009.
- Eisenman, Stephen F. *El Efecto Abu Ghraib*. Barcelona: Sans Soleil, 2014.
- Elias, Norbert. *La Sociedad Cortesana*. USA: Fondo De Cultura Economica USA, 2012.
- Elliott, John. En búsqueda de la historia atlántica. (Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2001).
- Elkins, James. *Pictures of the Body: Pain and Metamorphosis*. Stanford University Press, 1999.
- Elkins, James *Pictures and Tears: How a painting can make you cry o Pictures of the Body*, (Routledge, 2014).
- Elkins, James. *Six Stories from the End of Representation: Images in Patinings, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics and Quantum Mechanics, 1980-2000*. (Stanford University Press, 2008).
- Escalera Perez, Reyes. «Del esplendor al ocaso: La simbología política en la fiesta en Málaga y Granada. De Felipe V a Isabel II.» En *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, editado por Herón Pérez Martínez y Bárbara Skinfill Nogal, 317-43. Mexico: El Colegio de Michoacán A.C., 2002.
- . «Filippo Picinelli en la fiesta barroca granadina». En *Las dimensiones del arte emblemático*, editado por Bárbara Skinfill Nogal y Eloy Gómez Bravo, 124-36. Mexico: El Colegio de Michoacán A.C., 2002.
- Estadística, Buenos Aires (Argentina : Province) Dirección General de. *Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires*, 1869.
- Faeta, Francesco. «Crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie. Campo artístico, antropología, neurociencias». *Revista Sans Soleil*, n.º 1 (2013): 18-29.

- Falcón Pérez, María Isabel. «La procesión del Corpus en Zaragoza, en el siglo XV», 1984, 633-38.
- Fara, Catalina. «Miradas sobre el agua. Recorridos de la modernidad en las imágenes de Buenos Aires desde el Río de la Plata: 1910-1936.» *19&20* 10 (diciembre de 2015).
- Fernández Christlieb, Federico, y Gustavo Garza Merodio. «La pintura geográfica en el siglo XVI y su relación con una propuesta actual en la definición de paisaje». *Scripta Nova, Universidad de Barcelona* 10 (2006).
- Fernández de Paz, Esther. «La religiosidad popular sevillana en sus manifestaciones y culto externo». *Revista Destiempos* 15 (agosto de 2008): 299-319.
- Figueroa, Marcelo. «Cuestionarios, instrucciones y circulación de objetos naturales entre España y América (siglos XVI y XVIII)». *Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti"* año 12, n.º 12 (2012): 121-36.
- Fiorani, Francesca. «Cycles of Painted Maps in the Renaissance». En *The History of Cartography. Cartography in the European Renaissance*, editado por David Woodward, 3:804-30. University Chicago Press, 2005.
- Fischel, Angela. «Drawing and the Contemplation of Nature. Natural History around 1600: The Case of Aldrovandi's Images». En *The Technical Images. A History of Styles in Scientific Imagery*. University of Chicago Press, 2015.
- Flor, Fernando R. de la. *Mundo simbólico: Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*. España: Ediciones AKAL, 2012.
- . *Pasiones Frías: Secreto Y Disimulación en El Barroco Hispano*. Marcial Pons Historia, 2005.
- Fogelman, Patricia. «Una cofradía urbana y otra rural en Buenos Aires a fines del período colonial». *Revista Andes* 11 (2000): 179-207.
- Freedberg, D. «Empatía, movimiento y emoción». En *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*, 159-210. España: Shangrila, 2014.
- Freedberg, David. *El poder de las imágenes: estudio sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Catedra, 2009.
- . *Iconoclasia. Historia y Psicología de la violencia contra las imágenes*. Editado por Marina Gutiérrez De Angelis. Virotia Gasteiz-Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Freeman, David. *A Silver River in a Silver World: Dutch Trade in the Rio de La Plata, 1648–1678*. Cambridge University Press, 2020.
- Furlong, Guillermo. *Arte en el Río de la Plata: 1530-1810*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina, 1993.
- . *Los jesuitas y la cultura rioplatense: exploradores, colonizadores, geógrafos, cartógrafos, etnólogos, filólogos, historiadores...* Biblos. Buenos Aires: Urta y Curbelo, 1994.
- Furlong, Guillermo, y Florian Baucke. *Iconografía colonial rioplatense, 1749-1767: costumbres y trajes de españoles, criollos e indios*. Buenos Aires: VIAU y Zona, 1938.
- Gallese, Vittorio, y Michele Guerra. *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze*. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2015.
- Gamboni, Dario. *La destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa*. Cátedra, 2014.
- Garavaglia, Juan Carlos. «“A la nación por la fiesta: las Fiestas Mayas en el origen de la nación en el Plata”». *Revista de Historia Bonaerense* 36 (2004): 2-14.
- . «Buenos Aires y salta en rito cívico: la revolución y las fiestas mayas». *Andes*, n.º 13 (2002): 0.
- . *Construir el estado, inventar la nación: El Rio de la Plata, siglos XVIII-XIX*. Prometeo Libros Editorial, 2007.

- . «El teatro del poder: Ceremonias, tensiones y conflictos en el Estado Colonial». *Boletín del Instituto de historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, Tercera Serie, 14 (Semestre de de 1996).
- . *Poder, conflicto y relaciones sociales. El Río de la Plata, SVIII-XIX*. Rosario: Homo Sapiens, 1999.
- Garavaglia, Juan Carlos, y Juan Marchena Fernández. *América Latina de los orígenes a la Independencia*. Editorial Critica, 2005.
- García, Juan Luis González. «Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la Imitatio Creatoris, de Platón a Winckelmann». *Anales de Historia del Arte* 16 (1 de enero de 2006)
- Gentile, Nora Siegrist de, Nora Siegrist Zapico Hilda, y Hilda Raquel Zapico, eds. *Familia, descendencia y patrimonio en España e Hispanoamérica: siglos XVI-XIX*. EUEDEM, 2010.
- Gesualdo Vicente, “Los antecedentes de la linterna mágica en el Río de la Plata” en *Todo es historia*, No 248, Buenos Aires, 1988.
- Gesualdo, Vicente “Los salones de Vistas Ópticas, antepasados del cine en Buenos Aires y el interior”, en *Revista Todo es Historia*, (Buenos Aires, 1988).
- Giesey, Ralph E. *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Francia: Librairie Droz, 1960.
- Giovio, Paolo. *Dialogo de las empresas militares y amorosas / compuesto en lengua italiana por ... Paulo Iouio ...; en el qual se tracta de las deuisas, armas, motes o blasones de linages; con vn razonamiento ... Ludouico Domeniqui; ... traduzido ... por Alonso de Vlloa; Añadimos ... las empresas ... de ... Gabriel Symeon*. por Gabriel Giulito de Ferraris, Biblioteca de la Universidad de Catalunia., 1558.
- Goff, Jacques Le. *El nacimiento del purgatorio*. Taurus, 1989.
- Goldman, Noemi. «Soberanía en Iberoamérica. Dimensiones y dilemas de una concepto político fundamental, 1780-1870». En *Diccionario político y social del mundo iberoamericano*, editado por Noemi Goldman, II:15-41. Universidad del País Vasco, 2014.
- Gombrich, Ernst. *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Debate, 2000.
- Gomez de la Reguera, Francisco. «Empresas de Los Reyes de Castilla / Recoxidas, Exornadas y Illuminadas Por Francisco Gómez de La Reguera, Gentilhombre de La Cámara Del Infante Cardenal D. Fernando de Austria ; Sacadas de Las Orixinales Manuscritas Del Autor Por D. Juan Antonio Fernández de La Reguera, Secretario Del Secreto Del Santo Oficio de La Inquisición de Valladolid - Gómez de La Reguera, Francisco - Manuscrito - 1695», 1695.
- Gómez, Nora G. «Geografías de la corte: El arte en el Virreinato del Río de la Plata». *Librosdelacorte* n° 8, Año 6 (primavera-verano de 2014).
- Gómez, Óscar Mazín, y Ariel Guance, eds. «El derecho del rey: el sentido de la realeza y el poder de la monarquía castellana medieval». En *México en el Mundo Hispánico*, Vol. II. México: El Colegio de Michoacán A.C., 2000.
- González Fasani, Ana Mónica. «El espíritu cofradiero en el Buenos aires colonial (siglos XVII-XVIII)». En *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. XVII-XIX)*, editado por Marcela Aguirrezabala, 261-70. Bahía Blanca: EdiUNS, 2006.
- González, Francisco Antonio. *Coleccion de cánones de la iglesia española*. Alonso, 1850.
- González García, Juan Luis. «Alberto Durero, Tratadista de arquitectura y urbanismo militar.» En *Tratado de arquitectura y urbanismo militar*. Ediciones AKAL, 2004.

- González, Jesusa Vega, y Jesusa Vega. *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Editorial CSIC - CSIC Press, 2010.
- González, Ricardo. «Devoción y razón las cofradías de Buenos Aires en los albores de la independencia». Accedido 20 de junio de 2015.
- Gravatt, Patricia. «Rereading Theodore De Bry's Black Legend». En *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires*, editado por Margaret R. Greer, Walter D. Mignolo, y Maureen Quilligan. University of Chicago Press, 2008.
- Greengrass, Mark. *La destrucción de la Cristiandad. Europa 1517-1648*. (Barcelona:Pasado y Presente, 2015)
- Grimshaw, Anna. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge University Press, 2001.
- Gruzinski, Serge. *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos xvi-xviii*. Fondo de Cultura Económica, 1991.
- . *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1942-2019)*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Guasch, Ana María. «Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión». Article, 2003.
- Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Encuentro, 2011.
- Gutiérrez De Angelis, Marina, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Gorka López de Munain, y Ander Gondra Aguirre. *Cuando despertó, el elefante todavía estaba ahí: la imagen del rey en la cultura visual 2.0*. España: Sans Soleil, 2014.
- Gutiérrez, Fernando. «Poder y democracia en Claude Lefort». *Revista de ciencia política (Santiago)* 31, n.º 2 (2011): 247-66.
- Gutiérrez, Ramón. «Ingenieros militares en Sudamérica. Siglo XVIII». En *IV Congreso de Castellología*, 227-46. Madrid, 2012.
- Hernando, Agustín. *Coleccionismo cartográfico en el siglo XVII. Ejemplares reunidos por Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681)*. Huesca: Instituto de Altos Estudios Altoaragoneses, 2007.
- Hernando Sánchez, Carlos José. «Guardar secretos y trazar fronteras: el gobierno de la imagen en la Monarquía de España.» En *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, editado por Alicia Cámara Muñoz, 143-80. España: Ediciones del Umbral, 2016.
- Jáuregui, Andrea, y Marta Penhos. «Las imágenes en la Argentina colonial». En *Arte, sociedad y política*, editado por José E. Burucúa. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos*. Ediciones AKAL, 2008.
- Jesús (Santa), Teresa de, y Imprenta del Mercurio (Madrid). *Obras de la Gloriosa Madre Santa Teresa de Jesus, fundadora de la reforma de la orden de Nuestra Señora del Carmen ... dedicadas al rey ... Don Fernando VI*. en la Imprenta del Mercurio, 1752.
- Jones, Caroline A., y Peter Galison. *Picturing Science, Producing Art*. Psychology Press, 1998.
- Joschke, Christian. «À quoi sert l'iconographie politique?» *Perspective* 1 (2012): 187-92.
- Kagan, Richard L. *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*. Iberdrola, 1998.
- Kantorowicz, Ernst H. *Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval*. Ediciones AKAL, 2012.
- Kircher, Athanasius. *Ars Magna Lucis et Umbrae: Liber Decimus*. España: Univ Santiago de Compostela, 1671.
- Kittler, Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford University Press, 1999).

- Kraselsky, Javier. «“De las juntas de comercio al consulado. Los comerciantes rioplatenses y sus estrategias corporativas, 1779-1794”». *Anuario de Estudios Americanos* 64 (diciembre de 2007).
- Krois, John Michael. «Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of images», en *Sehen und Handeln*, ed. Horst Bredekamp y John Michael Krois (Walter de Gruyter, 2012)
- Lafuente, A., y M.A Selles. «La milicia academizada: el conflicto entre la pluma y la espada durante la primera mitad del siglo XVIII». En *III coloquio de Historia de la Educación: Educación e Ilustración en España*, 245-53. Barcelona, 1984.
- Lampériér, Annick. «La representación política en el Imperio español a finales del Antiguo Régimen». En *De la monarquía a las repúblicas. Representación, justicia y gobierno en Iberoamérica, siglos XVIII - XIX*, editado por Marco Berlingieri, 55-75. Turin: Otto Editore, 2000.
- Le Breton, David. *Rostros: ensayo antropológico*. Letra Viva, 2010.
- Lebrero, Rodolfo Eduardo González. *La pequeña aldea: sociedad y economía en Buenos Aires (1580-1640)*. Editorial Biblos, 2002.
- Lechner, Jan. «América en los atlas de humanistas holandeses». *Nueva Revista de Filología Hispánica* 40, n.º 1 (1992): 85-98.
- Lefort, Claude. “La imagen del cuerpo y el totalitarismo”, en *La incertidumbre democrática. Ensayos sobre lo político* (Barcelona:Anthropos, 2004)
- Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 12 (2000)
- Lerman, Gabriel D. *La Plaza Política: Irrupciones, Vacíos y Regresos en Plaza de Mayo*. Ediciones Colihue SRL, 2005.
- Levaggi, Abelardo. *La primera audiencia de Buenos Aires: (1661-1672)*, 1982.
- Levine, Emily J. *Dreamland of Humanists: Warburg, Cassirer, Panofsky, and the Hamburg School*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.
- Liebfriedt, Christian. «An gantz Teutschlandt, von Dess Spanniers Tyranny, welche er ohn unterscheidt der Religion auch an den aller Unschuldigsten erübt», 1620. 4986. <https://hds.hebis.de/ubffm/Record/HEBr822191687>.
- Llamosas, Esteban F. «Vos das los imperios, vos los quitas: el Deán Funes y su oración fúnebre a Carlos III (1789)». *Revista de historia del derecho*, n.º 39 (junio de 2010): 0-0.
- Llopis, Miguel Rodríguez. *Alfonso X*. Editora Regional de Murcia, 1997.
- Lloret, Jorge López. «La fiesta urbana en la definicion de los cuerpos civicos». En *VARIACIONES sobre el cuerpo humano*, editado por Diego Romero de Solís y Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz, 79-102. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- Lorandi, Ana María. *Poder Central, Poder Local: Funcionarios Borbónicos en el Tucumán Colonial: Un Estudio de Antropología Política*. Buenos Aires: Prometeo Libros Editorial, 2008.
- Lumbreras, María. «Magia, acción, materia: la imagen en la Bildwissenschaft». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 22 (2010): 241-62.
- Lynch, Michael; Edgerton, Samuel. “Aesthetics and Digital Image Processing: Representational Craft in Contemporary Astronomy”, En: *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations*. (Routledge: Londres, 1988), pp- 184-220.
- Majluf, Natalia. «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)». *Historica* XXXVII 1 (2003): 73-108.
- , ed. *Los cuadros de mestizaje del virrey Amat. La representación etnográfica en el Perú colonial*. Museo de arte de Lima. Lima, 2000.

- Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. FCE, 2001.
- . «¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del desierto argentino». En *Errante en torno de los objetos que miro. Relaciones entre artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense*, editado por Graciela Batticuore, Klaus Gallo, y Jorge Myers, 291-303. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Manso Porto, Carmen. «Los mapas de las Relaciones Geográficas de Indias de la Real Academia de Historia». *Revista de Estudios Colombinos* 8 (junio de 2012): 23-52.
- Manzo, Silvia. «Los usos políticos del cuerpo: los dos cuerpos del rey en la filosofía política de Francis Bacon». *Kriterion: Revista de Filosofía* 49, n.º 117 (2008): 177-99. <https://>
- Maravall, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Editorial Ariel, 2012.
- Marchán Fiz, Simón. «Las artes ante la Cultura Visual. Notas para una genealogía en la penumbra.» En *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. España: Akal, 2005.
- Martese, María Eugenia. «Aspectos del Buenos Aires virreinal a través de los avisos del Telégrafo Mercantil (1801-1802)». *Épocas. Revista de Historia*, 2012.
- Martín García, Alfredo. «Ilustración y religiosidad popular: El expediente de cofradías en la Provincia de León. (1770-1772)». *Estudios Humanísticos, Historia* 5 (2006): 137-58.
- Martínez Gil, Fernando. «La expulsión de las representaciones del templo (los Autos Sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645)». *Hispania* 66, n.º 224 (30 de diciembre de 2006): 959-96.
- Martínez Gil, Fernando, y Alfredo Rodríguez González. «Del barroco a la ilustración en una fiesta del Antiguo Regime: El Corpus Christi». *Cuadernos de historia Moderna*, 2002, 151-75.
- Mc Phail Fanger, Elsie. «La imagen como objeto interdisciplinario». *Razón y Palabra, Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*, n.º 77 (octubre de 2011): 1-33.
- McPhail, Elsie. *Desplazamientos de la imagen. Siglo XXI*, 2013.
- Mead, Margaret. *The Study of Visual Culture*. Berghahn Books, Incorporated, 2001.
- Meglio, Gabriel Di. *Viva el Bajo Pueblo!: La Plebe Urbana de Buenos Aires y la Política Entre la Revolución de Mayo y el Rosismo (1810-1829)*. Prometeo Libros Editorial, 2006.
- Mersch, Dieter. «Argumentos visuales. El rol de las imágenes en las ciencias naturales y las matemáticas»: *EN Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.
- Michalsky, Tanja. «Geographie - das Auge der Geschichte. Historische Reflexionen über die Macht der Karten im 16. Jahrhundert». En *Die Macht der Karten oder: was man mit Karten machen kann.*, Eckert Dossiers 2. Georg-Eckert Institut, 2009.
- . *Projektion und Imagination: Die niederländische Landschaft der Frühen Neuzeit im Diskurs von Geographie und Malerei*. Verlag Wilhelm Fink, 2012.
- Michaud, Philippe Alain. *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, 2017.
- Miles, George Carpenter. *The Coinage of the Visigoths of Spain, Leovigild to Achila II*. American Numismatic Society, 1952.
- Minguez, Víctor. «Juan de Caramuel y su Declaración de las Armas de España (Bruselas, 1636)». *Archivo Español de Arte* LXXX, 320 (diciembre de 2007): 395-410.
- . «Leo Fortis, Rex Fortis. El león y la monarquía hispánica». En *El imperio sublevado: monarquía y naciones en España e hispanoamérica*, 57-95. España: CSIC-Dpto. de Publicaciones, 2004.

- Minguez, Víctor. *Los Reyes Distantes: Imágenes Del Poder en el México Virreinal*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1995.
- Minguez, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Valencia: Universitat Jaume I, 1995.
- Minguez, Víctor. *Los Reyes Solares: Iconografía Astral de la Monarquía Hispánica*. Universitat Jaume I, 2001.
- Minguez, Víctor. «Planisferios y divisas para un orbe Habsbúrgico». En *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*, editado por María de los ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón, y Inmaculada Rodríguez Moya, 13-32. Sevilla: Andavira, 2019.
- Minguez, Víctor. «The Oath ceremony in New Spain: proclamations to Ferdinand in 1747 and 1808». *Varia Historia* 23, n.º 38 (diciembre de 2007): 273-92.
- Minguez, Víctor, Inmaculada Rodríguez, y Inmaculada Rodríguez Moya. *Las ciudades del absolutismo: arte, urbanismo y magnificencia en Europa y América durante los siglos XV-XVIII*. Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Psychology Press, 1999.
- Mitchell, W. J. T. «La plusvalía de las imágenes». En *Estudios de la imagen. Experiencia, percepción, sentido(s)*. España: Shangrila, 2014.
- . *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- . *Teoría de la imagen*. Ediciones AKAL, 2009.
- Mitre, Bartolomé. *Historia de Belgrano*. Mayo, 1859.
- Mitre Fernández, Emilio. «El Siglo Alfonsí: cultura histórica y poder real en la Castilla del siglo VIII». En *Alfonso X*, editado por Miguel Rodríguez Llopis, 91-108. España: Editora Regional de Murcia, 1997.
- Mle, Emile. *El arte religioso del siglo XIII en Francia: El gótico*. Encuentro, 2001.
- Mogliani, Laura. «Teatro y poder en el Buenos Aires colonial». En *Escena y realidad*, editado por Osvaldo Pellettieri, Galerna., 131-48. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2001.
- . «Teatros, empresarios y actores». En *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*, editado por Osvaldo Pellettieri, Galerna., 107-1118. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.
- Montesinos Castañeda, María. «Los fundamentos de la visualidad de la prudencia». *IMAGO. Revista de Emblemática y Cultura Visual* 6 (2014): 97-116.
- Moore, Guillermo. *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires, 1599-1895*. Buenos Aires: Consejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, 1960.
- Morales, Ambrosio de. *Las antigüedades de las ciudades de España...* Madrid: en la oficina de Don Benito Cano, 1792.
- Moreno, Mariano. *Escritos de Mariano Moreno...*, 1903.
- Moutoukias, Zacarías. «Burocracia, contrabando y autotransformación de las elites. Buenos Aires en el siglo XVIII». *anuario del IEHS* III, n.º Tandil (1988): 213-48.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. España: Sans Soleil, 2015.
- . «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales». *Estudios Visuales* I (2003): 41-59.
- Moya, Inmaculada Rodríguez. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Universitat Jaume I, 2003.
- Muela, Juan Carmona. *Iconografía de los santos*. Ediciones AKAL, 2003.
- Müller, Marion. *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*. (Vandenhoeck & Ruprecht, 2003).
- Mundy, Barbara. «Mapping the Aztec Capital: The 1524 Nuremberg map of Tenochtitlan, Its Sources and Meanings», *Imago Mundi*, 50 (1998)

- Muñoz, Alicia Cámara. *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. CEEH, 2005.
- Muñoz, María Teresa, Francisco Piquer y la creación del Monte de Piedad de Madrid. 1702-1739, Moneda, espiritualidad y su proyección en Indias, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid
- Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Amorrortu Editores España SL, 2006.
- Navarro-Viola, Miguel, y Vicente Gregorio Quesada. *La Revista de Buenos Aires: Historia americana, literatura y derecho*. May, 1864.
- Nicoletti, María Andrea. «“El cabildo de Buenos Aires: Las bases para la confrontación de una mentalidad”». *Quinto Centenario* 13 (1987): 97-126.
- Novaes, Silvia. 2010. “Images and social Sciencies: The trajectory of a Difficult Relationship”, *Visual Anthropology*
- Núñez de las Cuevas, Rodolfo. «El poder de los mapas». *Estudios Geográficos* LXXIII, 273 (diciembre de 2012): 581-98.
- Oetterman, S. *The panorama: history of a mass medium*. Nueva York: Zone Books, 1997.
- Ortemberg, Pablo. «Celebración y guerra: la política simbólica independentista del General San Martín en el Perú», 2006, 77-.
- . *Rituales de poder en Lima (1735-1828) - Fondo Editorial PUCP*. Lima: Fondo Editorial PUCP, 2012.
- Otero, Osvaldo. «De esclavos a mercaderes, amos y otos. Contribución al estudio de las redes sociales de la plebe, en el Buenos Aires tardocolonial». En *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires (s. XVII-XIX)*, editado por Marcela Aguirrezabala, 323-367. Argentina: EdiUNS, 2006.
- Palacios Fernández, Emilio. «“Contrabandistas, guapos y bandoleros andaluces en el teatro popular del siglo XVIII”». En *Al margen de la Ilustración. Cultura, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, 5-30. Rodopi, Amsterdam-Atlante, 1998.
- Palacio Perez, Eduardo. *El arte paleolítico. Historia de una idea*, Ediciones Nadir, Santander. 2017.
- Panduro, Lorenzo Hervás y. *Viage estático al mundo planetario*. Madrid: en la imprenta de Aznar, 1793.
- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish painting*. 2 vols. Cambridge: Harvard University Press, 1953.
- Peire, Jaime. *El Taller de de[sic] Los Espejos: Iglesia e Imaginario, 1767-1815*. Editorial Claridad, 2000.
- Pellettieri, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*. Editorial Galerna, 2005.
- Pereda, Felipe, y Fernando Marías. «De la cartografía a la corografía: Pedro Texeira en la España del Seiscientos.» *Ería* 64-65 (2004): 129-57.
- Pereira, Juan de Solórzano. *De Indiarum iure*. Editorial CSIC - CSIC Press, 2000.
- Pérez Martín, Antonio. «La obra legislativa alfonsina y puesto que en ella ocupan las Siete Partidas». *Glossae. Revista del Derecho Europeo* 3 (1992): 9-63.
- Pérez, Pedro Guibovich. *Censura, libros e inquisición en el Perú colonial, 1570-1754*. Universidad de Sevilla, 2003.
- Perusset, Macarena. «Comportamientos al margen de la ley: Contrabando y sociedad en Buenos Aires en el siglo XVII». *Historia Crítica, Bogotá*, 2007, 158-85.
- . «Elite y comercio en el temprano siglo XVII rioplatense». *Fronteras de la historia, Bogota*, 2005, 257-75.
- Pino Diaz, Fermín del, y Julio González-Alcalde. «El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVII». *Anales del museo de América* XX (2011): 65-87.

- Pinzon Rios, Guadalupe. «Las costas de la Nueva España en la cartografía náutica inglesa: del viaje de Basil Ringrose al atlas de William Hack (1680-1698).» *Invest. Geog [online]*, n.º 95 (2018).
- Podgorny, Irina, y Wolfgang Schäffner. «“La intención de observar abre los ojos”: Narraciones, datos y medios técnicos en las empresas humboldtianas del siglo XIX». *Prismas, Revista de historia intelectual* 4 (2000): 217-27.
- Porro, Nelly Raquel, y Estela Rosa Barbero. *Lo suntuario en la vida cotidiana del Buenos Aires virreinal: de lo material a lo espiritual*. PRHISCO-CONICET, 1994.
- Portús, Javier. «La ingeniería en la pintura española de los siglos XVII y XVIII». En *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, editado por Alicia Cámara Muñoz, 55-67. CEEH, 2005.
- Posse, Alejandra Bustos. *Piedad y Muerte en Córdoba(Siglos XVI y XVII)*. EDUCC, 2005.
- Pullan, Wendy, y Harshad Bhadeshia. *Structure: In Science and Art*. Cambridge University Press, 2000.
- Quesada, Vicente Gregorio. *Revista de Buenos Aires: Historia Americana, literatura, derecho y variedades*. Mayo, 1871.
- Quijano, José Antonio Calderón. *Las defensas indianas en la recopilación de 1680: precedentes y regulación legal*. Editorial CSIC - CSIC Press, 1984.
- Radaelli, Sigfrido Augusto. *Memorias de los virreyes del Río de la Plata*. Bajel, 1945.
- Rampley, Matthew. «La Cultura Visual en la era postcolonial: el desafío de la antropología». *Estudios Visuales* 3 (enero de 2006): 186-211.
- Rheinberger, Hans-Jörg. “Objekt und Repräsentation”. En: *Mit dem Auge denken: Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, (Voldemeer:Zurich, 2001).
- Reitano, Emir. «Ascenso social, consolidación y prestigio. El caso de los portugueses y sus redes sociofamiliares en el Buenos Aires tardocolonial». *Trabajos y comunicaciones*, n.º 32 (2006): 115-39.
- Revello, José Torre. *Crónicas del Buenos Aires colonial*. Taurus, 2004.
- Ribera, Adolfo Luis. *El Retrato en Buenos Aires: 1580-1870*. Universidad de Buenos Aires, 1982.
- Ricci, Antonello. “L’occhio di Malinowski”, En: *Malinowski e la fotografia*, Roma: Aracne, 2004.
- Riquelme Gómez, Emilio Antonio. «Santos intercesores del purgatorio. Representaciones pictóricas en las Cofradías de Ánimas murcianas». En *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte : actas del Simposium 2/5-IX-2008*, editado por F. Javier Campos y Fernández de Sevilla, 491-506. Ediciones Escorialenses, 2008.
- Rodríguez de La Flor, Fernando. «El imaginario de la fortificación entre el Barroco y la Ilustración Española». En *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*, editado por Alicia Cámara Muñoz, 33-53. CEEH, 2005.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. «Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte)», 2000.
<https://repositorio.uam.es/xmlui/handle/10486/1000>.
- Rodríguez, Manuel Rivero. *La edad de oro de los virreyes: El virreinato en la Monarquía Hispánica durante los siglos XVI y XVII*. Ediciones AKAL, 2011.
- Rodríguez Moya, Inmaculada. «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII». *Tiempos de América* 8 (2001): 79-92.
- Royo, José Antonio Mateos. «Teatro religioso y configuración escénica: los entremeses del “Corpus” de Zaragoza (1480)». *Archivo de filología aragonesa*, n.º 52 (1996): 103-16.
- Ruby, Jay. «Franz Boas and the early camera». *Kinesics Report*, 1980.

- Rucquoi, Adeline. «De los reyes que no son taumaturgos. Los fundamentos de la realeza en España». *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* XIII, n.º 51 (1992): 55-100.
- . *Rex et sapientia: Estudios sobre la Península Ibérica medieval*. Editorial Universidad de Granada, 2006.
- Russo, Alessandra. *El realismo circular: tierras, espacios y paisajes de la cartografía indígena novohispana siglos XVI y XVII*. UNAM, 2005.
- Salomón, Maximiliano, Cristina Fúkelman, y Daniel Sánchez. «Arte, vida e ideas en Buenos Aires colonial». *Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas* 80 (1997): 1-45.
- Samaniego, Fernando. «El descubrimiento del atlas de Texeira cambia la cartografía del siglo XVII». *El País*. 31 de octubre de 2002, sec. Cultura.
https://elpais.com/diario/2002/10/31/cultura/1036018806_850215.html.
- Sánchez Lora, José Luis. «Claves mágicas de la religiosidad barroca». En *La Religiosidad Popular II. Vida y muerte: la imaginación religiosa*, editado por Carlos Álvarez Santaló y María Jesús Buxó i Rey, 125-45. Anthropos Editorial, 2003.
- Sánchez, Mariquita. *Intimidación y política: diario, cartas y recuerdos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Fundación Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Schenone, Héctor H. «Tallistas portugueses en el Río de la Plata». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estética. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires* 8 (1955).
- Schmidel, Ulrich. *Relatos de la conquista del Río de la Plata y Paraguay. 1534-1554*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Schmidt, Benjamin. «Mapping an Empire: Cartographic and Colonial Rivalry in Seventeenth-Century Dutch and English North America». *The William and Mary Quarterly* 54, n.º 3 (1997): 549-78. <https://doi.org/10.2307/2953839>.
- Schmidt, Peer. *La monarquía universal española y América: La imagen del imperio español en la Guerra de los Treinta Años (1618-1648)*. Fondo de Cultura Económica, s. f.
- Severi, Carlo. *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Sb, 2010.
- Severi, Carlo. *L'oggetto-persona. Rito, memoria, immagine*, Piccola Biblioteca Einaudi. 2018.
- Silvestri, Graciela. «Errante en torno de los objetos que miro. Relaciones entre artes y ciencias de descripción territorial en el siglo XIX rioplatense». En *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*, editado por Graciela Batticuore, Klaus Gallo, y Jorge Myers, 225-43. Buenos Aires: Eudeba, 2005.
- Socolow, Susan Migden. *The Bureaucrats of Buenos Aires, 1769-1810: Amor Al Real Servicio*. Duke University Press, 1987.
- Solari, Amara L. «Circles of Creation: The Invention of Maya Cartography in Early Colonial Yucatán». *The Art Bulletin* 92, n.º 3 (2010): 154-68.
- Solórzano, Juan de. *D. Joannis de Solorzano Pereira... Emblemata centum, regio politica... cum quadruplici indice... in typographia... Garciae Morras*, 1653.
- Somaini, Antonio. *Il luogo dello spettatore: forme dello sguardo nella cultura delle immagini*. Vita e Pensiero, 2005.
- Soria, José Manuel Nieto. «Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla de siglo XIII». En *la España medieval*, n.º 9 (1986): 709-30.
- «Spanisch Mucken-Pulver: Wessen man sich gegen dem König in Spanien und seinen Catholischen Adhaerenten versehen solle». Erscheinungsort nicht ermittelbar, 1620.
- Spencer, Baldwin. *The Photographs of Baldwin Spencer*. Miegunyah Press, 2007.
- Stanford, B.M. *Voyage into Substance: Art, Science, Nature and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.

- Stern, Steve. «Paradigmas de la conquista: historiografía y política». *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani* 6 (1992): 94-109.
- Stoichita, Victor I. *El ojo místico: pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid: Alianza, 1996.
- Stoichita, Víctor I. *Simulacros: el efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Barcelona: Siruela, 2006.
- Stoichita, Victor Ieronim. *Breve Historia de la Sombra*. Siruela, 1999.
- . «Imago regis. Teoría del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez». En *Otras Meninas*, editado por Fernando Marías, 181-203. Siruela, 1995.
- Stoller, Paul. «Jean Rouch and the power of the between». En *Three Documentary Filmmakers: Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch*, editado por William Rothman, 125-38. New York: SUNY Press, 2009.
- Stratton, Suzanne. «La Inmaculada Concepción en el arte español». *Cuadernos de arte e iconografía* I-2 (1988): 1-88.
- Straubing, Ulrich Schmídel de. *Viaje al río de la Plata*. Barcelona: Linkgua digital, 2018.
- Suárez Inclán, Julián. *El Teniente General Don Pedro de Lucuce :Sus Obras, e Influencia Que Ejerció En La Instrucción Militar de España / Julián Suárez Inclán - Suárez Inclán, Julián - Libro - 1903*. Biblioteca Digital Hispánica. Madrid : Imp. de Administración Militar: Signatura 1/9860, 1903.
- Sydner, Joel. «Visualization and Visibility». En: *Picturing Science, Producing Art*. (Routledge: Nueva York, 1998), pp. 379-97.
- Testón Núñez, Isabel, Isabel Sánchez Rubio, y Carlos Sánchez Rubio. «Dibujar para el deleite, el prestigio y el poder. Dos atlas “perdidos” de la Monarquía Hispánica del siglo XVII». *Pedralbes* 35 (2015): 71-117.
- The Commentaries, Or Reports of Edmund Plowden: ... Containing Divers Cases Upon Matters of Law, Argued and Adjudged in the Several Reigns of King Edward VI., Queen Mary, King and Queen Philip and Mary, and Queen Elizabeth [1548-1579].. To Which Are Added, The Quæries of Mr. Plowden*. H. Watts and W. Jones, 1792.
- Tolosana, Carmelo Lisöan, y Salustiano del Campo Urbano. *La Imagen del rey: (monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias) : discurso de recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Carmelo Lisón Tolosana y contestación del Excmo. Sr. D. Salustiano del Campo Urbano, sesión del 4 de febrero de 1992*. Espasa Calpe, S.A., 1992.
- . *La Imagen del rey: (monarquía, realeza y poder ritual en la casa de los Austrias) : discurso de recepción del académico de número Excmo. Sr. D. Carmelo Lisón Tolosana y contestación del Excmo. Sr. D. Salustiano del Campo Urbano, sesión del 4 de febrero de 1992*. Espasa Calpe, S.A., 1992.
- Torviso, Isidro Gonzalo Bango. «Hunctus Rex. El imaginario de la unción de los reyes en la España de los siglos VI al XI». *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, n.º 37 (2011): 749-66.
- Trujillo, Oscar José. «Los Habsburgo en el Río de la Plata: Gobernadores de capa y espada en el Buenos Aires colonial temprano». *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 17 (2) (diciembre de 2017).
- Valls, Teresa Ferrer. «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», 1994, 145-69.
- . «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el duque de Sessa», 2008, 113-34.
- Valls, Teresa Ferrer, y Teresa Ferrer. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Tamesis, 1991.
- Vargas Lugo, Elisa. *Imágenes Guadalupanas. Cuatro siglos*. México: Centro Cultural de Arte Contemporáneo, 1987.

- Vega, Francisco Cornejo. «La escultura animada en el arte español: evolución y funciones». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 9 (1996): 239-61. [https://doi.org/\(Revista\)ISSN1130-5762](https://doi.org/(Revista)ISSN1130-5762).
- Velázquez de León, Joaquín. *Ilustracion de las pinturas del arco de triunfo, que para la entrada publica y solemne del excmô Señor Don Joachin de Monserrat Ciurana Cruillas Crespi de Valdaura Sanz de la Llosa Alfonso y Calatayud ...: erigio esta nobilissima e imperial ciudad de Mexico el dia 25 de enero de 1761, quien la dedica a la Excma Señora Doña Maria Josefa de Acuña Vasquez ...* En la imprenta de la Bibliotheca mexicana, 1761.
- Vidal, Emeric Essex. *Picturesque Illustrations of Buenos Ayres and Monte Video: Consisting of Twenty-Four Views: Accompanied with Descriptions of the Scenery, and of the Costumes, Manners, &c. of the Inhabitants of Those Cities and Their Environs*. R. Ackermann, 1820.
- Wachtel, Nathan. «Pensamiento salvaje y aculturación. El espacio y el tiempo de Felipe Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso de la Vega», en *Sociedad e ideología: ensayos de historia y antropología andinas*, Instituto de Estudios Peruanos, Lima. 1973.
- Walker, James. «From Alterity to Allegory: Depictions of Cannibalism on Early European Maps of the New World». *The Occasional Papers*, 2015.
- Walker, John A., y Sarah Chaplin. *Visual Culture: An Introduction*. Manchester University Press, 1997.
- Warnke, Martin, Hendrik Ziegler, Martin Ziegler, y Uwe Fleckner. *Politische Ikonographie. Ein Handbuch*. C-H-Beck, 2014.
- Werner, Gabriele. «Discourses about Pictures: Considerations on the Particular Challenges Natural-Scientific Pictures Pose for the Theory of the Picture». En *The Technical Image: A History of Styles in Scientific Imagery*, editado por Horst Bredekamp, Vera Dünkel, y Birgit Schneider. University of Chicago Press, 2019.
- Wrigley, Richard. «Breaking the Code: Interpreting French Revolutionary Iconoclasm». En *Reflections of Revolution: Images of Romanticism*, editado por Alison Yarrington y Kevin Everest, 182-95. Londres, 1993.
- Wulz, Monika. *Erkenntnisagenten: Gaston Bachelard und die Reorganisation des Wissens*. Kulturverl. Kadmos, 2010.
- Yharrassarry, Julián Viejo. «Razón de estado católica y monarquía hispánica». *Revista de estudios políticos*, n.º 104 (junio de 1999): 233-44.
- Zanatta, Roberto Di Stefano-Loris. *Historia de la Iglesia argentina: Desde la Conquista hasta fines del siglo XX*. Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2015.
- Zapico, Hilda Raquel. «Liturgia política, poder e imaginario en el Buenos Aires del siglo XVII: las fiestas reales». En *De prácticas, comportamientos y formas de representación social en Buenos Aires: (S. XVII-XIX)*, editado por Zapico, 97-168. EdiUNS, 2006.

VII FUENTES PRIMARIAS

- Acarete du Biscay, Relación de un viaje al Río de la Plata (Barcelona: Red Ediciones SL, 2017)
- Arbiol, Antonio. *Estragos de la luxuria y sus remedios, conforme a las divinas escrituras y santos padres de la Iglesia*, Publicada por Gerónimo García, en Barcelona, Pablo Campins editor, 1736. Procedencia del original: Universidad de Michigan.
- Angelis, Pedro de. *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Rio de la Plata*. Imprenta del estado, 1836.
- Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de la prudencia (1647)*, Origen del ejemplar: Universidad Complutense de Madrid.
- Caramuel, Juan de. *Declaracion mystica de las armas de España, invictamente belicosa*. Bruselas, 1636.
- Covarrubias, Sebastián de. *Emblemas morales de Don Sebastian de Covarrubias Orozco...* Luis Sanchez, 1610.
- De Mariana, Juan. *Tratado contra los juegos públicos*, Obras II, Madrid, Atlas, 1950, col. B.A.E. XXXI.
- Giovio, Paolo. Dialogo de las empresas militares y amorosas / compuesto en lengua italiana por ... Paulo Iouio ...; en el qual se tracta de las deuisas, armas, motes o blasones de linages; con vn razonamiento ... Ludouico Domeniqui; ... traducido ... por Alonso de Vilhoa; Añadimos ... las empresas ... de ... Gabriel Symeon (por Gabriel Giulito de Ferraris, Biblioteca de la Universidad de Catalunia., 1558)
- Gomez de la Reguera, Francisco . «Empresas de Los Reyes de Castilla / Recoxidas, Exornadas y Illuminadas Por Francisco Gómez de La Reguera, Gentilhombre de La Cámara Del Infante Cardenal D. Fernando de Austria ; Sacadas de Las Orixinales Manuscritas Del Autor Por D. Juan Antonio Fernández de La Reguera, Secretario Del Secreto Del Santo Oficio de La Inquisición de Valladolid - Gómez de La Reguera, Francisco - Manuscrito - 1695» (1695), 173
- Fajardo, Diego de Saavedra. *Idea de vn principe politico christiano, representada en cien empresas: dedicada al principe de las Españas nvestro señor*. Nicolao Enrico, 1640.
- Fray Gaspar de Carvajal, Relación que escriv bió Fr. Gaspar de Carvajal, fraile de la orden de Santo Domingo de Guzman, del Nuevo Descubrimiento del famoso río grande que descubrió por muy gran ventura del capitán Francisco de Orellana (Madrid:Consejo de la Hispanidad) 1944 (Edición facsímil)
- Feuillée, Louis (1660-1732) Auteur du texte. *Journal des observations physiques, mathematiques et botaniques. Tome 1 / , faites par l'ordre du Roy sur les côtes orientales de l'Amerique meridionale, & dans les Indes occidentales, depuis l'année 1707. jusques en 1712. Par le R. P. Louis Feuillée, religieux minime, mathematicien, botaniste de Sa Majesté, & correspondant de l'Académie royale des sciences. Tome premier [-second].*, 1714. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96363749>.

Flórez, Enrique. *España sagrada, teatro geographico-historico de la Iglesia de España: origen, divisiones y limites de todas sus provincias, antigüedad, traslaciones y estado antiguo y presente de sus sillas en todos los dominios de España y Portugal, con varias dissertaciones criticas para ilustrar la Historia Eclesiastica de España. De la santa iglesia de Toledo en quanto metropolitana, de sus concilios y honores sobre las demas iglesias de estos Reynos, juntamente con los santos de la Diecesi y provincia antigua de Toledo; añadense algunos apendices de documentos hasta hoy no publicados, ilustrando el Chronicon del Biclarense, con los de San Isidoro y respondiendole en el prologo a un moderno estrangero sobre la venida de Santiago.* por Antonio Marín, 1751.

Gillespie, Alexander. *Gleanings and Remarks: Collected during Many Months of Residence at Buenos Ayres, and within the Upper Country.* Printed by B. Dewhirst for the author, 1818.

Gutiérrez, Juan María. *Noticias historicas sobre el oríjen y desarrollo de la enseñanza publica superior en Buenos Aires desde la época de la estincion de la Compañia de Jesus en el año 1767 hasta poco despues de fundada la universidad en 1821: con notas, biografias, datos estadísticos y documentos curiosos inéditos ó poco conocidos.* J.M. Cantilo, 1868.

Interian de Ayala, Juan. *El pintor christiano, y erudito, ó Tratado sobre los errores que suelen cometerse freqüetemente en pintar, y esculpir las imágenes sagradas,* Joachin Ibarra Editor, Impresor de cámara de S.M, 1782, origen del ejemplar: Universidad Complutense de Madrid.

Juan, Juan Huarte de San. *Examen de ingenios para las ciencias...* Imp. de Ramón Campuzano, 1846.

Lara, M. M. de. *El cronista de la revolución española de 1868: narración fiel de todos los sucesos que componen el glorioso movimiento, con todos los documentos oficiales que se han publicado durante su curso hasta la constitución del gobierno provisional.* C. Verdaguer, 1869.

Las siete partidas del Rey Don Alfonso El Sabio. Madrid: Imprenta Real, 1807.

López, Diego. *Declaración magistral de las emblemas de Alciato,* Valencia, Gerónimo Vilagrassa, 1670

Love, George Thomas. *A Five Years' Residence in Buenos Ayres: During the Years 1820 to 1825 : Containing Remarks on the Country and Inhabitants and a Visit to Colonia Del Sacramento.* G. Herbert, 1825.

Lucuze, Pedro de. *Principios de fortificación : que contienen las definiciones de los terminos principales de las obras de Plaza y de Campaña... : dispuestos para la instrucción de la juventud militar - Fondos Digitalizados de la Universidad de Sevilla.* Barcelona., 1772. <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3471/55/principios-de-fortificacion/>.

Mariana, Juan de. *Obras del padre Juan de Mariana.* M. Rivadeneyra, 1854.

Martínez de Laguna, Alonso. *Summa de Doctrina Christiana,* Casa de Luan de Canoua, 1555. Procedencia del original: Universidad Complutense de Madrid.

Martínez de la Parra, Juan. *Luz de Verdades católicas y explicación de la Doctrina Christiana,*

P. Marin (ed.), 1793. Procedencia del Original: Universidad de Columbia.

Medina, José Toribio. *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima, 1569-1820*, Biblio Bazaar, 2008.

Monforte, Pedro Rodríguez de. *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Magd. de D. Phelippe quarto, rey de las Españas y del nuevo mundo, en el Real Convento de la Encarnacion, que dispvso ... D. Baltasar Barroso de Ribera ...* por Francisco Nieto, 1666.

Moniño y Redondo, José. Conde de Floridablanca. *Gobierno del Señor rey Don Carlos III, ó, instrucción reservada para dirección de la junta de estado que creó este monarca*, Ariel Muriel editor, Girad, 1838. Ejemplar de la Universidad de Harvard, digitalizado el 21 de enero de 2009.

Moya y Correa, Francisco. *Triumpho sagrado de la conciencia: ciencia divina del humano regocijo. Bienaventuranza de los pueblos, ciudades y reinos, cifrada en aquellas palabras celestiales Beatus populus, qui feit jubilationem*, editado por Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, 1751. Origen del ejemplar: Biblioteca de Catalunya.

Münster, Sebastian de. *Cosmographia, Beschreibu[n]g aller Lender Durch Sebastianum Munsterum, in wölcher begriffen Aller völcker, Herrschafften, Stetten, ... härko[m]men: Sitten, gebreüch ... fürnemlich Teütscher nation ... Alles mit figuren vnd schönen landt taflen erklert, vn[d] für augen gestellt MDZ-Reader | Band | Cosmographia / Münster, Sebastian. Basel: Petri, 1548. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11197074_00005.html.*

Ottsen, Hendrik. *Journael van de reis naar Zuid-Amerika door Hendrik Ottsen 1598-1601*. Martinus Nijhoff., 1918.

Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura: su antigüedad y grandezas : descrivense los hombre eminentes que ha auido [sic.] en ella, assi antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del puntar al temple*, Editada por Simon Fajardo, 1649. Procedencia del ejemplar: Biblioteca del Ateneo de Barcelona.

Pérez y López, Antonio Javier. *Teatro de la legislación universal de España e Indias: por orden cronológico de sus cuerpos y decisiones no recopiladas*, Imprenta de Don Antonio Espinosa, 1797. Tomo IV. Origen del ejemplar: Universidad Complutense de Madrid.

Prévost, abbé. *Histoire générale des voyages: ou, Nouvelle collection de toutes les relations de voyages par mer et par terre, qui ont été publiées jusqu'à présent dans les différentes langues de toutes les nations connues ... pour former un système complet d'histoire et de geographie moderne, qui repr'sentera l'état actuel de toutes les nations: enrichie de cartes géographiques. Vol. XX. Amsterdam: P. de Hondt, 1773. Recopilacion de leyes de los reinos de las Indias, mandadas imprimir y publicar por la Magestad católica del rey don Carlos II. neustro señor. Boix, 1841.*

Ribadeniera y Barrientos, Antonio Joaquín de. *Manual compendio de el Regio Patronato Indiano: para su más fácil uso en materias conducentes a la práctica*, Antonio Marin editor, 1755. Origen del ejemplar: Universidad Complutense de Madrid.

Ripa, Cesare. *Iconologia*. Appresso gli heredi di Matteo Florimi, 1613.

Schmidl, Ulrich. *Relato de la conquista del Río de la Plata y Paraguay: 1534-1554. Historia de una maravillosa navegación*,. Buenos Aires: Cabaut y CIA Editores, 1903

Soissons, François Fitz-James. Obispo de. *Instrucciones o platicas para los domingos y fiestas del año*. en la imprenta de Don Josef de Urrutia, 1791.

Solórozano Pereira, Juan de y Valenzuela, Francisco Ramiro de. *Política Indiana*, Matheo Sacristán Editor, 1736. Universidad Complutense de Madrid.

Vespucci, A. *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos* (Madrid: Akal, 1985)

Vizcaino Perez, Vicente. *Compendio del Derecho público y común de España o de las leyes de las Siete partidas, colocado en orden natural, Volúmen I, 1784. Origen del ejemplar: Universidad de Lausanne.*

Diario de las discusiones y actas de las Cortes, Volúmen 15, Imprenta Real, 1812, Universidad Complutense de Madrid.

La Nueva Recopilación, Libro I, Ley I, Titulo VI, 1565.

Las siete partidas del Sabio Rey Don Alfonso el Nono: Copiadas de la Edición de Salamanca del año 1555 que publicó el Señor Gregorio López, Joseph Thomas Lucas (ed.), 1757, Origen del ejemplar: Biblioteca de Catalunya.

Summa de Doctrina Christiana, Alonso Martínez de Laguna, Casa de Luan de Canoua, 1555, Universidad Complutense de Madrid.

Tratado del Purgatorio, Santa Catalina de Génova, (1551) 1743. Origen del Ejemplar: Universidad Complutense de Madrid.

Compendio del Derecho público y común de España o de las leyes de las Siete partidas, colocado en orden natural, Volúmen I, Vicente Vizcaíno Pérez, 1784, Universidad de Lausanne.

Indice del Archivo del gobierno de Buenos Aires, correspondiente al año de 1810 del Archivo General de la Provincia de Buenos Aires. Manuel Ricardo Trelles, Imprenta La Tribuna, Buenos Aires, 1860.

La Revista de Buenos Aires: Historia Americana, literatura y derecho. Periódico destinado á la República Argentina, la oriental del Uruguay y del Paraguay, Miguel Navarro Viola y Vicente Gregorio Quesada (eds.), Imprenta de mayo, 1869, Original digitalizado por Princeton University, 23 de julio de 2009

Memorias y noticias para servir a la Historia Antigua de la República Argentina, Imprenta de Mayo, 1865.

Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, Oficina General de Estadística, 1859.
Origen del Ejemplar: Universidad de Oxford.

Registro estadístico de la provincia de Buenos Aires, Oficina de Estadística General, 1860.
Origen del Ejemplar: Universidad de Oxford.

Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, Oficina General de Estadística, 1858.
Origen del Ejemplar: Universidad de Oxford.

Registro estadístico de la Provincia de Buenos Aires, Oficina General de Estadística, 1855.
Origen del Ejemplar: Universidad de Oxford.

Revista de Buenos Aires, Historia Americana, literatura, derecho y variedades, Miguel Navarro Viola, Vicente Gregorio Quesada, Imprenta de Mayo, 1865.

Colección de Obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Rio de la Plata, ilustradas con Notas y disertaciones de Pedro de Angelis, Tomo VI, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1837.

VIII FUENTES DOCUMENTALES

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Archivo General de la Nación. *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires · Biblioteca Digital*. Vol. 1 Tomo I. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907.

———. *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires · Biblioteca Digital*. Vol. 2 Libros I-II. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, 1907.
<http://www.bibliotecadigital.gob.ar/items/show/1299>.

———. *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVIII - Libros XII y XIII. Años 1692-1700*. Buenos Aires, 1925.

———. *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo VII- Libros IV-V*. Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1909.

———. *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo VIII. Libros IV-V*. Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1639.

———. *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XI - Libros VI y VII*. Sopena, 1914.

———. *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XII. Libros VII-VIII*. Buenos Aires, 1914.

- . *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVI - Libros X y XI*. Buenos Aires, 1921.
- . *Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo XVII - Libros X y XI*. Buenos Aires, 1924.
- Archivos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo IV. Libros LXV, LXVI y LXVII. Años 1810-1811*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación, 1927.
- Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Tomo VI, Libros XL-XLIV. Años 1777-1781*. Archivo General de la Nación. Serie III. Barcelona: Sopena, 1929.
- Acuerdos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires. Libro IX*. Buenos Aires: Imprenta de Guillermo Kraft, 1895.
- AECBA, Tomo VII - Libros XLIV al XLVII. Años 1782 a 1785*. Publicación del Archivo General de la Nación. Serie III. Buenos Aires, 1930.
- Buenos Aires. *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires*. Biblioteca General de la Nación. Buenos Aires: Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1907.
- . *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires Volumen V Libro III-IV*. Biblioteca General de la Nación. Buenos Aires: Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1907.
- Burton, Robert. *Anatomía de la melancolía*. España: Alianza Editorial, 2015.

Sala IX. División Colonia.

Censos.

- Censo 1780, 35-2-3
- Censo 1780 31-3-6
- Censo 1804 30-7-7
- Censo 1806-1807 9-7-7

Documentos diversos

- Documentos varios 1704-1777 Legajo 28
- Documentos varios 1785-1891 Legajos 31-39
- Documentos varios 1810-1864, Legajo 48

Bandos

Bandos de Virreyes y Gobernadores del Río de la Plata, libro I, II, III, IV y V:

11 de septiembre de 1753, Bando del Gobernador José de Andonaegui. Se ordena a los vecinos reparar las calzadas y fachadas de las casas. Libro II. Folio 30.

21 de febrero de 1755, Bando del teniente del Rey, Alonso de la Vega. Dispone la limpieza y arreglo de las calles. Libro II, folios 91 a 93.

27 de mayo de 1755, Bando del gobernador José de Andonaegui disponiendo la limpieza de las calles. Libro II, folios 106-107.

11 de septiembre de 1760, Auto del Gobernador interino Alonso de la Vega, IX, Bandos de los Virreyes y gobernadores del Rio de la Plata, Libro 2, folios 232-.233.

11 de septiembre de 1761, Bando del Gobernador interino José de Larrazábal, ordena reparar las calles. Libro II, folios 265-271.

13 de marzo de 1762, Bando del Gobernador Pedro de Cevallos, ordenando a los vecinos el arreglo de las calles. Libro II, folios 304-305.

13 de mayo de 1762, el Gobernador Pedro de Cevallos ordena que los gremios carguen con las gastos de la fiesta. Libro 2, folios 313-314.

21 de marzo de 1763, Bando del teniente del Rey Diego de Salas, referido al arreglo de calles. Libro 3, folios 7-8.

5 de diciembre de 1763, Bando del teniente del Rey Diego de Salas, disponiendo festejos para celebrar las victoriosas armas del Rey. Libro 3 folio 34.

2 de noviembre de 1764, Bando del Gobernador Pedro de Cevallos, disponiendo los festejos del Santo Patrono. Libro 3 folio 52.

6 de mayo de 1766, Bando del Gobernador Pedro de Cevallos sobre el arreglo y limpieza de calles. Libro 3, folios 77-82.

18 de agosto de 1766, Bando del Gobernador Francisco de Bucareli, reglamentando el comercio. Libro 3, folios 87-89.

20 de septiembre de 1770, Bando del Gobernador Juan José de Vértiz, prohíbe los bailes indecentes. Libro 3, folios 173-175.

17 de mayo de 1774, Bando del gobernador Juan José Vértiz, prohibiendo el uso de máscaras. Libro 3, folio 314.

1 de diciembre de 1774, Bando del gobernador Juan José Vértiz, sobre limpieza e iluminación de las calles. Libro 3, folio 349.

3 de abril de 1775, Bando del gobernador Diego de Salas, prohibiendo la penitencia del sangrado, Libro 3, folios 377-378.

25 de febrero de 1778, Bando del virrey Pedro de Cevallos, prohibiendo los juegos de carnaval. Libro 4, folio 31.

15 de enero de 1782, Bando del teniente del Rey Diego de Salas, sobre higiene de las calles. Libro 4, folios 195-197.

28 de febrero de 1783, Bando del teniente del Rey Diego de Salas, prohibiendo los juegos de carnaval.

18 de febrero de 1784, Bando del gobernador intendente Francisco de Paula Sanz, sobre arreglo de las calles. Libro 5, folio 17.

20 de febrero de 1784, Bando del gobernador intendete Francisco de Paula Sanz, reglamentando los juegos de Carnaval. Libro 5, folios 18-21

4 de febrero de 1785, Bando del Gobernador intendente Francisco de Paula Sanz, prohibiendo los juegos de Carnaval. Libro 5, folios 47-48.

16 de marzo de 1785, Bando del gobernador intendente Francisco de Paula Sanz, prohibiendo la penitencia del sangrado, Libro 5, folios 49-50.

25 de febrero de 1786, Bando del gobernador intendente Francisco de Paula Sanz, prohibiendo los juegos de carnaval, Libro 5, folios 57-58.

12 de septiembre de 1791, Bando del Virrey Nicolás de Arredondo ordenando la publicación de la Real Cedula del 8 de marzo de 1791 por la cual se prohíben las reuniones en asambleas de cofradías, hermandades o congregaciones sin presencia del Ministro Real, Libro 5, folios 243-245.

Iglesias y Conventos.

AGN, IX, Acuerdos de la Archicofradía del Rosario con el Convento de San Ramón, 33-5-7.

AGN, Sala IX, 24-3-4.

AGN, IX, 31-7-7

AGN, Convento de San Ramón, IX, 31-8-5.

-Orden de Nuestra Señora de la Merced 12 Legajos fechados entre 1729-1823

- 12-1-1804, 9-7-2-3

-Libros de visitas 2-3-1779

-Libros de capítulos conventuales, 10-6-1777, AGN 13-15-2-2

-Capítulo Conventual del 13-3-1777 AGN 13-15-2-2

-Capítulos conventuales 22-7-1800, AGN 13-15-2-2

-AGN 13-15-3-4, Libros de Consulta.

-Tribunales administrativos, 19-23-6-7

-Libros de capítulos conventuales 20-5-1768, 12-8-1780 AGN 13-15-2-2

20-5-1768 AGN 13-15-2-2

-Cofradía del Rosario. Legajo y libros 1732-1767

-Cofradía del Escapulario 1789

.Orden de San Francisco. 1 Libro y 8 Legajos entre 1526-1823

Reales Cédulas

Real Cédula del 3 de abril de 1787 limita la sepultura de cuerpos en las iglesias por razones de salud pública y ordena la construcción de cementerios.

Aduana.

AGN, Sala IX, 7-1-5.

AGN, Sala IX, Registro de Navíos, 1780, 3571.

AGN, Sala IX, legajo 21-4-3.

AGN, Sala IX, 6-7-8.

AGN, IX, 7-2-6.

AGN, Sala IX, Registro de Aduana, Legajo 21-4-3.

AGN, IX, 7-10-8.

Archivos del Extinguido Cabildo de Buenos Aires.

Serie III, Tomo V.

Libros XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XL. Años 1774 a 1776.

Serie III. Tomo VI.

Libros XL, XLI, XLII, XLIII, XLIV. Años 1777-1781.

Serie III, Tomo VII.

Libros XLIV, XLV, XLVI, XLVII. Años 1782-1785.

Serie III. Tomo VIII.

Libros XLVII, XLVIII, XLIX. Años 1786-1788.

Serie III. Tomo IX

Libros XLIX, L, LI, LII. Años 1789-1791.

Carta del Cabildo de Buenos Aires al Virrey Avilés, 11 de junio de 1799, publicado en La Revista de Buenos Aires, Miguel Navarro Viola y Vicente Gregorio Quesada (eds.), Imprenta de mayo, 1869:44 Original digitalizado por Princeton University, 23 de julio de 2009

Sala XIII Contaduría Colonial

- Correspondencia de los virreyes con la Corona 1776-1809
- Disposiciones reales y virreinales 1611-1809
- Audiencia de Bs As 1783-1809
- Conventos 1729-1812
- Expedientes eclesiásticos 1700-1802
- Orden Betlemita 1739-1821
- Orden de Santo Domingo 1757-1809
- .Orden de la Merced 1751-1819
- Orden de San Francisco 1778-1809
- Catedrales 1526-1752
- Construcción de Iglesias 1778-1810

Archivo del Colegio de Montserrat (Córdoba, Argentina)

Diversos asuntos, 1711-1850, folios 67 a 92 y 110 a 138.

Archivo General de Indias.

Documentación referida a la sección de Estado.

-ESTADO, 82, N 12.

Duplicado de oficio del Secretario de la Guerra, Heredia, al Virrey del Rio de la Plata en el que se le advierte esté con todo cuidado por la delicada situación de aquellas provincias.

-ESTADO, 82, N.2

Real orden impresa al Virrey de Buenos Aires para que, en unión del Obispo y personas principales, promueva una suscripción voluntaria en favor de la Metrópoli, cuyos recursos se encuentran agotados a causa de la guerra

-ESTADO, 79, N.40, Carta del 14 de septiembre de 1810.

Carta número 150 del Comandante de Marina de Montevideo, José María Salazar, a Gabriel de Ciscar diciendo acompaña varias gacetas de Buenos Aires (de 30 de agosto y 10 de septiembre) (No están). Manifiesta: el daño que la Junta hace con sus escritos, la imposibilidad de contestarlos por no tener imprenta y los temores que abriga al considerar las consecuencias que se seguirían si faltaran los medios para sostener aquella plaza.

-ESTADO, 79, N.35.

Carta de José María Salazar, Comandante de Marina de Montevideo, al Virrey Joaquín del Pino, 23 de junio de 1810.

-ESTADO, 78, N, 47.

Memoria de Miguel Lastarria al Secretario de Estado, marqués de Casa Irujo, exponiéndole el estado interno y externo de las colonias de América Meridional.

-ESTADO, 79, N, 49.

Copia de anotación final al documento nº 3 del tomo II del opúsculo de Lastarria rotulado 'Río de la Plata de la Real Corona, etc.....'. Trata de los establecimientos de Albuquerque, Coimbra y Miranda y sobre los tratados celebrados con Portugal para deslindar las posesiones españolas y el Brasil

-ESTADO, 80, N.42.

Carta de Antonio Olaguer Feliú, Gobernador y Capitán General del Río de la Plata, por muerte del Virrey, Pedro Melo de Portugal, al Príncipe de la Paz acompañándole un memorial a S.M. pidiendo se le conceda la Cruz de Carlos III. Acompaña: a) Memorial de Antonio Olaguer Feliú a S.M. (Montevideo, 12 de septiembre 1797)

-ESTADO, 78, N.14.

Copia de la bula de Clemente VIII confirmando a los Reyes de España las facultades sobre las Iglesias de América, Africa, Asia, concedidas por anteriores Pontífices.

-ESTADO, 78.N.45

Sobre el establecimiento de la Audiencia de Buenos Aires. 11 de diciembre de 1781.

-ESTADO, 55, A.

América, Bs As y Montevideo. Insurrección del gobernador de Montevideo contra el Virrey del Río de la Plata. 4 de agosto de 1808; 5 de noviembre de 1808.

-ESTADO, 55, F

Declaraciones de lealtad al Virreinato del Río de la Plata. 3 de septiembre de 1808 Bs As; 24 de enero de 1809, Sevilla.

-ESTADO, 55, C

Testimonio de la jura y proclamación de Fernando VII como rey por el Cabildo de Buenos Aires. 21 de agosto de 1808.

-ESTADO, 55, E

Proclama impresa del cabildo de Bs As a los ciudadanos con motivo de la proclamación de Fernando VII. 22 de agosto de 1808.

-ESTADO, 78, N. 9.

María Ventura Basualdo y Nuñez solicita Merced. 26 de mayo de 1798.

-ESTADO, 79, N 3.

Carta del Regente de la Audiencia de Buenos Aires, Benito de la Mata Linares, al Ministro de Estado, Príncipe de la Paz, suplicándole se compren, de cuenta de la Real Hacienda, los muebles del Virrey difunto, Pedro Melo de Portugal, del cual es albacea, con el fin de atender a su testamentaría y para que dejándose en el palacio de los virreyes estén estos con el decoro debido. Por duplicado.

-ESTADO, 79, N 31.

Carta número 268 del Comandante de Marina de Montevideo, José María Salazar, al Ministro de Marina manifestando las principales causas de la sublevación de aquella campaña, males que había causado y estado en que había quedado la Banda Oriental.

-ESTADO, 79, N 35.

Carta número 72 del Comandante de Marina de Montevideo, José María Salazar a Gabriel de Ciscar diciendo acompaña copia de los oficios que le había pasado su Sudelegado en Buenos Aires, relativos a las providencias tomadas con aquella Junta con los oficiales de Marina, (no están los oficios), Da cuenta del estado de la revolución en aquella ciudad y de la actitud favorable a España de la Junta de Córdoba de Tucumán. 3 fols

Documentos Diversos:

CONSEJOS, Legajo 20415, Sala de justicia, Audiencia de Buenos Aires, 1801-1804.

a. Patronato

-PATRONATO, 1, N.1, R.1.

Bula Inter Caetera del Papa Alejandro VI concediendo sin limitación alguna a los Reyes Católicos todas las tierras descubiertas y por descubrir en las Indias.

-PATRONATO, 4, N.9.

b. Audiencia de Buenos Aires

Audiencia de Charcas, legajo 33. Cartas y expedientes de los cabildos seculares de Asunción del Paraguay y Buenos Aires, 1564-1699.

Buenos Aires, 614, 305.

Cartas de los Obispos de Buenos Aires.

Buenos Aires, 305.

21 de febrero de 1771. Carta del obispo de Buenos Aires que remite los planos de la ciudad.

Buenos Aires, 606.

12 de septiembre de 1799. Carta de Joseph de Andonaegui. Descripción de la diócesis y curatos de Buenos Aires.

Buenos Aires, 600.

Súplica del Obispo de Bs As sobre la continuación de la construcción de la Catedral de Buenos Aires.

Buenos Aires, 156

Expedientes sobre la revolución de Buenos Aires. 1808-1822.

Buenos Aires, 145

Duplicados de ministros y particulares. 1793-1796

Buenos Aires, 160

Cartas y expedientes, 1761.

Buenos Aires, 111.

Duplicados del Virrey Nicolás de Arredondo, 1791.

Buenos Aires, 344.

Reales Cédulas e informes sobre propios y arbitrios, 1705-1808

Buenos Aires 184.

Cartas y expedientes, 1771.

Buenos Aires, 244.

Cartas y Expedientes, 1782.

Buenos Aires, 232

Cartas y Expedientes, 1779.

Buenos Aires, 265

Cartas y Expedientes, 1791.

Buenos Aires, 217

Cartas y expedientes, 1777.

Buenos Aires, 271

Cartas y expedientes, 1793.

Buenos Aires, 305. 1763-1770- Instancias de partes.

Buenos Aires, 606. Correspondencias Obispos. 1743-1810

Buenos Aires, 116. Duplicados del Virrey Nicolás de Arredondo. 1792.

Buenos Aires, 147. Duplicados de Ministros y particulares. 1799-1801

Buenos Aires, 305. Carta del Obispo de Buenos Aires sobre la situación la erección de nuevas parroquias. 1763-1770.

a. Códices

Código 755

Consultas y pareceres dados a su majestad en asuntos del Gobierno de Indias, Volumen I, 1766. Catedral de Buenos Aires.

b. Correspondencias

-Correspondencias de Virreyes, Buenos Aires, legajos 38, 39, 40, (1787-1791)

-Duplicados del Virrey, Buenos Aires, Legajos 78, 83, 84, ,85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93 , 94, 95.

Archivo Histórico Nacional de Madrid.

En el Archivo Histórico Nacional de Madrid se realizó un relevamiento de las fuentes digitalizadas a lo largo de 3 años y de las fuentes no digitalizadas, entre junio y julio de 2008.

Estado, 55,F.

América. Buenos Aires y Montevideo. Comunicaciones sobre la lealtad del virreinato del Río de la Plata. Consulado de Buenos Aires y arzobispo de Buenos Aires. 1808-09-03 (Buenos Aires)-1809-01-24 (Sevilla)

Estado, 55, E.

América. Buenos Aires. Comunicaciones sobre la lealtad del virreinato del Río de la Plata. Cabildo de Buenos Aires. 1808-06-07 - 1809-02-09

-INDIFERENTE, 2861, L, 2.

Expedientes concernientes a las Iglesias de Charcas, Santa fe y Sufragáneas.

-PTR, LEG, 21, DOC, 169

Cédulas de Felipe II a los Prelados, Cabildos y Corregidores del Reino.

-CONSEJOS; 20378, Exp. 1

-CODICE 734

Diccionario de Gobierno y Legislación de Indias.

-CODICE 1489

Bulario Índico. Compilación de las Bulas y Breves apostólicos que por los sumos pontífices se han concedido y por los Reyes Católicos de Castilla impertrado. 1493-1695.

-CODICE, L 772.

Recopilación de las leyes, instrucciones, ordenanzas, cédulas y provisiones para el buen gobierno de las Indias.

-DIVERSOS, Colecciones, 29, N. 43. Fiestas en América por la exaltación al trono de Carlos IV.