

MARTHA BARRIGA TELLO

***RELACIONES VERÍDICAS Y FIESTA  
EN EL SIGLO XVIII LIMEÑO<sup>1</sup>***

El Virreinato del Perú, y especialmente su centro político administrativo, fue un espacio propicio para la fiesta cívica y religiosa. Desde su fundación, Lima tuvo una configuración apropiada para el espectáculo. La plaza mayor limeña estuvo diseñada simétricamente y era apta para la celebración, tanto como lo fueron las calles que formaban parte de la estructura urbana reticular de la ciudad. Un elemento fundamental de la fiesta que involucró la plaza mayor, fue su adecuación como escenario de una representación. Esta re-configuración del conjunto urbano tenía un carácter escenográfico orientado a reforzar el mensaje que conducían los otros elementos de la celebración, como el desfile de carros alegóricos, procesiones, comitivas, personajes fantásticos, fuegos artificiales y el sonido de música y danzas ejecutadas con los más variados instrumentos y organización coreográfica. Ligado a este factor de modificación urbana estuvo el carácter efímero de la transformación. Como parte de la intervención en estos lugares públicos, orientada por el uso específico al que se les iba a destinar, era modificada la apariencia del espacio interno del conjunto. Si se organizaban corridas de toros eran levantados tendidos o tablados y todo el perímetro se disponía para el efecto. Durante el tiempo festivo oficial y si correspondía a la fecha, el punto focal fue el retrato del rey que presidía las celebraciones, protegido

---

<sup>1</sup> Esta nota está referida a algunas premisas metodológicas que conducen una investigación en curso.

por un dosel y en lugar notoriamente visible. Según la costumbre se levantaban arcos y altares provisionales en las esquinas o en mitad de calle, de acuerdo a lo requerido por la celebración. Los balcones y ventanas de las casas se cubrían con guirnaldas, pinturas, tapetes y tapices que muchas veces ocupaban la fachada completa; se procuraba recrear jardines con alfombras de flores, instalando plantones y maceteros en diversos lugares urbanos de los que eran retirados todos los elementos inconvenientes a fin de liberar la zona. También se iluminaban las calles y los edificios públicos y privados. Si consideramos el proceso interactuante entre estas ceremonias y la iconografía de las artes plásticas, el color predominante en los elementos que componían la fiesta debieron corresponder a los que favoreció la legislación borbónica y que guiaron la creación pictórica, luminosos y brillantes, en concordancia con los resultantes de la imitación de mármoles y jaspes, tal como transmiten las descripciones.

Al respecto es interesante señalar una consecuencia que resalta Antonio Bonet Correa en su estudio de la fiesta barroca hispana<sup>2</sup>. Se refiere a que la arquitectura efímera que constituía el aparato de la fiesta pública, posibilitaba mayor libertad artístico expresiva y, como consecuencia, se daban en ella modificaciones estilísticas más audaces de las intentadas en la construcción permanente. Esto se explica en gran parte, aunque el autor no lo señale, porque los creadores no tenían la presión del objeto permanente, lo que les ofrecía mayor libertad a artistas y comitentes para aplicar fórmulas no comprobadas tectónicamente. Pero también debe añadirse el factor de los materiales empleados -madera, cartón piedra, estuco- que eran vehículos aptos para el desborde imaginativo, especialmente cuando de lo que se trataba era de impresionar a los receptores y rendirle homenaje a las más altas autoridades gubernamentales.

---

<sup>2</sup> Bonet Correa, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 1990.

Otro tanto puede aplicarse a las obras de pintura y escultura preparadas específicamente para la celebración y que con frecuencia acompañaban las estructuras arquitectónicas efímeras.

### *La fijación temporal de lo efímero*

El carácter político ideológico de la fiesta pública celebrada con un determinado propósito, así como su valor como homenaje al monarca, se avenía mal con su condición transitoria. Por ello fue costumbre pedir a un destacado personaje local que la narrara. Con ocasión de la instalación de la Real Audiencia en el Cusco, según Real Cédula de 1787, le fue comisionada una *Relación verídica*<sup>3</sup> para describir la fiesta al presbítero tacneño Ignacio de Castro, residente en la ciudad como párroco de San Jerónimo. De Castro en la introducción anota que emprenderá un tipo de narración distinto al acostumbrado porque de otro modo

*La leerían algunos, y no hallando en ella sino la designación del rey en aquel honor que ya sabían, y los regocijos públicos de la Ciudad que se entiende yá quales son los que se acostumbran, darían algunos ratos a esta diversión pasagera, y la abandonarían con mas razón que quando se abandona la Gazeta, al punto que ha ministrado sus noticias. / Hay infinitas Relaciones de esta clase que nadie registra. Su hado fue correr en manos de todos, quando la novedad las favorecía y sepultarse después en eterno olvido<sup>4</sup>.*

De Castro reconoce que en Lima Pedro de Peralta había inventado un modo para estos escritos, exclusivamente suyo, del que podía dar reglas, pero que «se le había hecho como una especie de

---

<sup>3</sup> Informes que la ciudad enviaba a la Corte, informando de las festividades. Sanz Camañes, Porfirio. *Las ciudades en la América hispana. Siglos XVI al XVIII*. Madrid, Sílex ediciones S.L., 2004: 254.

<sup>4</sup> Castro, Ignacio de. *Relación del Cuzco*. Prólogo y edición de Carlos Daniel Varcárcel. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Dirección Universitaria de Bibliotecas y Publicaciones, 1978: 9.

monotonía», por la insistencia en el uso de los mismos recursos aunque variara el tema. Además, anuncia que la que él haría tampoco sería como otras que se habían publicado en Europa y ofrece razones que las desautorizan. Reprocha que se incorporen alusiones incomprensibles y alejadas del objeto, que deba recurrirse al diccionario para descifrar los textos, que se inserten interminables notas que daban como resultado que el que escribe fuera autor y comentarista simultáneamente, que se utilicen vocablos extranjeros cuando el castellano tiene los adecuados y que, en fin, el texto se convirtiera en un discurso inapropiado a su objetivo en beneficio de la presencia del autor. Y añade una acotación irónica: «Sé que aún en este tan ilustrado, como delicado siglo, no se desprecian esas obras que abundan de esta provisión, como la aptitud, y la oportuna distribución, las ponga a cubierto de la enfadosa nota de Rapsodias»<sup>5</sup>. Por todo ello su *Relación* tomaría «otro tono...que mezcle la utilidad con el agrado, instruya, excite no vulgares ideas, esparza reflexiones oportunas, traiga imágenes nobles, forme descripciones hermosas, interpole erudición exquisita; y así ó imite los insignes modelos, que han precedido ó abra nuevo rumbo para empeñar unas a una lectura cuya repetición no hastie, no es empresa de comunes fuerzas»<sup>6</sup>. De Castro admite la restricción de la *Relación*, especialmente porque se refería a una situación pasajera y coyuntural que requería una adecuada manera de abordar lo actual. Declara conocer y admirar la tradición francesa en la que, a pesar de haber recibido estímulos la imaginación, los autores se ceñían a lo descriptivo.

En cuanto al estilo Castro señala que las descripciones debían ser «animadas y vivas ...uniformes...hay que amenizarlas, de diversificarlas; y como es preciso repetirlas se ha de precaver en ellas el fastidio con la variedad»<sup>7</sup>. La intención era agradar al pueblo,

---

<sup>5</sup> Castro, Ignacio de. *Ibid.* 13.

<sup>6</sup> Castro, Ignacio de: *Ibid.* 9.

<sup>7</sup> Castro, Ignacio de: *Ibid.*: 11.

ofrecerle un texto que complementara y le recordara el espectáculo visto, o lo sustituyera porque

*Como este espectáculo ha de propagarse después por la prensa a los que no lo tuvieron a la vista; y como se han de dibujar escenas, que suelen no tener otro atractivo, que el de una caprichosa imaginación, cómo se conciliará lo que solo deleitó pasageramente los ojos, con lo que debe hazer las delicias de la mente? He aquí pues la dificultad de este especie de obras (...) Añado reflexiones...para suavizar la aridez que dexan en el espíritu esas puras descripciones, que más parecen embeleso de la imaginativa<sup>8</sup>.*

En este particular debe reconocerse el carácter intrínseco de lo efímero que se extiende más allá de la concretización temporal, de «esas inflamaciones rápidas» que, según Castro, era la fiesta. En la época lo usual era encargar *Relaciones* de estas celebraciones y sus construcciones, como un intento por perpetuar sus efectos. Pero en ellas se afirma que

*existe por parte del autor del texto una decisión de ser exhaustivo, de dar hasta el más mínimo detalle de los hechos y celebraciones en <tan señalado día>. También en la descripción detallada de las obras efímeras, de las cuales a veces se hace una reconstrucción ideal o poética de increíble precisión (...) en la que cuenta más lo virtual que lo efectivo<sup>9</sup>.*

Entendemos el sentido de esta acotación en cuanto que las descripciones en las *Relaciones*, buscaron transmitir lo más exactamente posible un programa definido y una estructura provisional que

<sup>8</sup> Castro, Ignacio de. : *Op.cit.*, 12, 13.

<sup>9</sup> Bonet Correa, Antonio. *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, Ediciones Akal S.A., 1990: 8. Sin embargo hubo ocasiones en que fueron posteriormente ejecutadas en materiales nobles.

estaba conformaba de acuerdo al lenguaje de la arquitectura permanente, por lo que se explica que contara más lo virtual en cuanto correspondía al objetivo de su formulación. Una acotación interesante respecto a la preeminencia de lo literario puede advertirse en la pira que fue levantada en la ciudad de Puebla en 24 de febrero de 1808, para celebrar a los defensores de Buenos Aires frente al ataque inglés. En esta ocasión, que tuvo un impacto singular incluso en Europa, su autor, el «pintor, orfebre y revolucionario» José Luis Rodríguez Alconedo, declaraba en el prólogo,

*la novedad de esta pieza, su colorido de mármoles bien contrastados, la calidad de sus adornos y su armoniosa iluminación, no pueden expresarse cumplidamente con la lámina que se acompaña, más, sin embargo, ha parecido conveniente publicarla porque su vista excusará las descripciones arquitectónicas, de que no gusta la mayor parte de los lectores<sup>10</sup>.*

El creador del conjunto considera inferior el recurso gráfico para expresar la calidad de la obra, pero acepta recurrir a él por la facilidad de comprensión que ofrece al receptor, aunque queda entendido que también la palabra tenía sus limitaciones. Parte del problema debió ser que para el testigo directo de la pira poco podría agradecerle la reiteración expresada en el texto toda vez que, muy probablemente, difería de la que guardaba en la memoria.

Esto lleva a otro aspecto que debe añadirse y es que, tanto las descripciones textuales como los grabados que reproducen las elaboraciones efímeras que las acompañan, llevaron implícita la participación del artista creador que las formuló ya que, como bien señala

---

<sup>10</sup> Maza, Francisco de la. Piras, *Op.cit.*: 137. *Oración fúnebre que en las solemnes exequias celebradas en la Iglesia del Espíritu Santo de la Puebla, a devoción y expensas de los hijos y oriundos de Vizcaya y de Navarra, por todos los que murieron en la gloriosa defensa de Buenos Aires, dixo el Dr. D. Antonio Joaquín Pérez Martínez, obispo de la misma ciudad...*México, Por Arizpe. 1808.

Antonio Bonet Correa, «encierran la pretensión de ser por sí mismas un monumento más, una arquitectura literaria...»<sup>11</sup> y era inevitable, pues no debe olvidarse la calidad de los intelectuales convocados con este propósito. En consecuencia, el estudio de esta creación gráfico-literaria como sustituto de la desaparecida celebración, no solamente deberá implicar la comparación hermenéutica de tipo histórico artístico, sino también tener en cuenta que, por lo menos una de sus formulaciones, responde a una intención y a una normativa de carácter literario y como tal debe analizarse el texto.

Es por ello que la complejidad social, política y artístico creativa de la fiesta convierte su organización, tanto como su aspecto y contenidos, en efectivos catalizadores de las tendencias de época y sus expresiones son indicativas de inclinaciones ideológicas, sociales y político administrativas que no se expresan en otras circunstancias.

Respecto al documento en sí, aunque puede considerarse una diferencia sutil, en este caso es necesario destacar la diferencia entre la descripción que aspiraba a ser objetiva, por ello lo de *verídica*, y el tipo de descripción que se orientaba al elogio. Tanto la descripción como el elogio están mediados, en primer lugar, por el objeto artístico con su lenguaje peculiar e intransferible y, en segundo lugar, por el transmisor. Estas descripciones eran encargadas por la ciudad para ser enviadas a la corte para informar de las actividades realizadas<sup>12</sup>. Por ello es fundamental conocer la procedencia social del emisor y su motivación, además de su capacidad de observación, su conocimiento de la situación u objeto que describe, el interés que lo impulsó a relatar lo observado, su participación en el proceso, la ocasión en que lo hizo, a qué receptor implícito se dirigía y su tendencia ideológica. Para la descripción propiamente dicha, habrá que considerar la focalización, la capacidad crítica y el manejo lingüístico

---

<sup>11</sup> Bonet Correa, *Fiesta*: 9.

<sup>12</sup> Sanz, Porfirio. *Op.cit.*: 254.

o de los medios expresivos si se vale del dibujo. Es propio del elogio, adicionalmente a lo señalado, establecer el conocimiento de las normas que conducían la descripción gráfica o verbal, esto es las técnicas de la retórica, para ofrecer el objeto magníficamente, generalmente sesgando la verdad o exagerándola para adecuarla a la intención. Como resultado de estos factores se obtendrá una recreación otra, re-estructurada respecto al objeto original, en la que probablemente se habrá impuesto el decoro y la prudencia.

Aquí introducimos dos premisas que deberán deslindarse en los documentos utilizados como fuentes, para su más cercana aplicación. La diferencia no radica en el objeto de referencia sino en la finalidad con la que se ofrezca. La descripción y el elogio pueden ser formulados verbal o gráficamente. Esto supondrá

- a) En el caso de la descripción objetivada, la transmisión medida y sencilla que puede incluir apreciaciones críticas.
- b) En el caso del elogio, tanto verbal como gráficamente, la retórica brinda elementos válidos para la persuasión que un uso hábil manejará con éxito. En este caso la descripción suele ser adjetivada, hiperbólica y ajustada a la intención más que al objeto de referencia.

En el siglo XVIII español no se había establecido una clara diferencia entre *imaginación* y *fantasía*, y con frecuencia se empleaban indistintamente. La *imaginación* fue definiéndose como una forma de conocimiento que implicaba la intervención en la realidad y la *fantasía* como la respuesta inmediata al estímulo, por lo tanto era intuitiva y no organizada<sup>13</sup>. Los textos que describen las

---

<sup>13</sup> Ilie, Paul. ¿Luces sin Ilustración? Las voces «imaginación /fantasía» como testigos léxicos. En: LA RUBIA PRADO, Francisco y Jesús Torrecilla (Directores) *Razón, tradición y modernidad: re-visión de la Ilustración hispánica*. Madrid, Editorial Tecnos, S.A., 1996: (133-192).

fiestas y monumentos virreinales ofrecen imágenes vívidas, de pleno colorido y esplendor, negando a la percepción el verdadero aspecto de lo que describen, especialmente si en la indagación histórica advertimos lo que se omite. Una decidida postura estética conduce la pluma y el pincel, orientada por el sentido idealista ilustrado tanto como el alto fin al que estaban destinadas las *Relaciones*. La primera intención del autor fue evitar que la descripción, literaria o gráfica, trasuntara cualquier detalle que disminuyera nobleza a la celebración y, paralelamente, su fin último era obtener para sí misma el reconocimiento de la condición de obra de arte autónoma. En la transición de los siglos XVIII y XIX europeo la tendencia fue inclinándose progresivamente hacia la descripción racional y objetiva, pero no es confiable este tránsito en espacios temporales en los que el interés político y demostrativo seguía siendo parte fundamental del ritual social. Por consiguiente, en el uso de las fuentes que haga el historiador de arte, es imprescindible reconocer la intención detrás del documento y aplicar un análisis hermenéutico riguroso de comprobación, especialmente cuando el objeto de estudio ya no existe. Esto no significa desconocer su importancia y marginar la información que brinde la fuente, es solamente tener en consideración las variables de interpretación que deberán eventualmente admitirse mediante la comparación.