

Arte efímero y puesta en escena en celebraciones religiosas y jurídico-políticas en el Jujuy colonial: Una propuesta teórico-metodológica para su estudio¹

Ephemeral art and mise-en-scène in religious and official commemoration ceremonies in colonial Jujuy: A theoretical and methodological proposal for the study

ALEJANDRA LANZA

Universidad de Buenos Aires, Argentina
male.lanza@gmail.com

Resumen

El presente artículo indaga sobre los problemas teórico-metodológicos para el estudio de las manifestaciones artísticas efímeras, las que configuraron diversas puestas en escena con motivo de celebraciones religiosas y jurídico-políticas en el Jujuy de la Gobernación del Tucumán colonial (siglos XVII y XVIII). De este modo, analizamos la categoría de arte efímero a partir de un recorrido historiográfico en diálogo con un corpus de imágenes provenientes de la Historia del Arte y de trabajos de observación etnográfica en la Quebrada de Humahuaca y ensayamos una nueva definición de arte efímero centrada en el uso y/o refuncionalización de las diversas expresiones materiales dentro del acontecimiento festivo. Dada la naturaleza esquiva de nuestro objeto de estudio, proponemos un instrumental teórico-metodológico que conjuga herramientas de distintas disciplinas (Teoría e Historia del Arte, Antropología, Arqueología) para (re)construir la especificidad material y simbólica (proceso constructivo, uso y funcionalidad) de las manifestaciones artísticas efímeras perdidas.

PALABRAS CLAVE: arte efímero, celebraciones religiosas y jurídico-políticas, Jujuy colonial.

Abstract

This article inquires into theoretic and methodological problems in the study of ephemeral art manifestations that constituted different mise-en-scène in religious and official commemorations in Colonial Jujuy (17th and 18th centuries). We analyzed the ephemeral art category through a historiographical revision in dialogue with a corpus of images from Art History and ethnographical observation in "Quebrada de Humahuaca". We assayed a new definition of ephemeral art centered in the use and/or re-functionalization of diverse material expressions during the festive event. Because of the elusive nature of our object of study, we propose a theoretic and methodological instrument which conjugates tools from different disciplines (Art Theory and History, Anthropology and Archeology) in order to (re)construct the material and symbolic specificity (constructive process, use and functionality) of the lost ephemeral art manifestations.

KEYWORDS: ephemeral art, religious and official commemoration ceremonies, Colonial Jujuy.

¹ El presente artículo constituye un avance de la tesis doctoral de la autora y se enmarca dentro de los trabajos llevados a cabo en el proyecto UBACyT GEF 187 (2010-2012) "Arqueología de las imágenes e identidades antes y después de la conquista española en Humahuaca, Jujuy, República Argentina (s. XVI-XVIII)".

Introducción

La producción y puesta en escena (uso y circulación) de arte efímero constituyó una práctica festiva recurrente en el mundo barroco español e hispanoamericano. Variedad de proyectos y disciplinas artísticas, de artistas y de comitentes (gremios, cofradías, órdenes religiosas, congregaciones, comunidades, ayuntamientos, gobernaciones, cortes) confluían en las fiestas con el objeto de engalanar el espacio urbano y enmascarar el tiempo ordinario. A modo de espectáculo, la sensorialidad de los participantes era interpelada por diversas puestas en escenas efímeras conformadas por luminarias y juegos de artificio; acciones performáticas como música, danza, teatro y juegos, cortejos de carrozas y estandartes; colgaduras como tapices o pinturas; adornos florales, decoraciones de tipo escenográfico perecederas o semiperecederas como arquitecturas, catafalcos y arcos de diversos materiales (ramas, flores, cartones, carpinterías, frutas y animales), entre otros.

Las ocasiones para montar ficciones festivas tuvieron carácter religioso así como jurídico-político. La imagen cotidiana de la ciudad se transformaba para celebrar canonizaciones, festividades del calendario litúrgico (Corpus Christi, cultos marianos, etc.), recepción de reliquias, fiestas patronales, exequias reales, entradas de personajes ilustres, proclamaciones de ascenso al trono, entre las principales.

El arte efímero (su producción, uso y circulación) operó como un conjunto de técnicas orientado a la creación de un discurso que contribuyó a la exaltación de las instituciones religiosas y políticas correspondientes a cada jurisdicción (española, colonial, metropolitana, periférica, entre otras). De esta manera, la importancia geográfica-política de cada sitio festivo en el mapa colonial tuvo correlato con el grado en que fastuosidad y audacia intervinieron en cada ficción barroca. En este marco, la instalación de arte efímero en celebraciones fue también una práctica habitual en territorios coloniales periféricos como es el caso del Jujuy colonial que aquí nos interesa.

El presente artículo pretende establecer un recorrido historiográfico por la categoría de arte efímero en el contexto del barroco español e hispanoamericano en diálogo con un corpus de imágenes de la Historia del Arte, de archivos documentales y de trabajos de observación etnográfica en la Quebrada de Humahuaca, ensayar una nueva definición de arte efímero y construir herramientas teórico-metodológicas apropiadas para el estudio de las manifestaciones artísticas efímeras que configuraron diversas puestas en escena con motivo de celebraciones religiosas y jurídico-políticas en el Jujuy de la Gobernación del Tucumán colonial (siglos XVII y XVIII).

El arte efímero en la historiografía

El concepto de arte efímero como categoría del arte contemporáneo (*happening*, *body-art*, arte conceptual, instalaciones) nació a mediados del siglo XX, cuestionando prácticas y concepciones propias del mundo capitalista globalizado,

principalmente las referentes a la transformación del arte en mercancía (el arte como objeto de circulación, con valor de uso y de cambio) y al espectador como consumidor (apelando a experiencias sensoriales inmediatas)².

En las últimas décadas esta categoría también ha sido utilizada para abordar manifestaciones artísticas que, con carácter perecedero o fugaz, fueron montadas en distintas ocasiones festivas históricas. Esto fue particularmente notable en el estudio de las fiestas barrocas españolas e hispanoamericanas en donde el arte efímero fue mayormente abordado “menos como un objeto de análisis central que como un elemento de las fiestas en general” (Munilla Lacasa 1998: 86)³. No obstante, algunos autores fueron superadores de ese estado de la cuestión deteniéndose en la especificidad formal y simbólica del arte efímero como, por ejemplo, Mínguez (1997, 2009) para el caso español y mexicano; Morales Folguera (1986) y Cuesta Hernández (2008) para Nueva España; Ramos Sosa (1992) para Lima; Gisbert (1996, 2007) para Andes; y Cruz de Amenábar (1995, 1997) para Chile.

En el traspaso de esta categoría de arte efímero al mundo barroco europeo e hispanoamericano, Cruz de Amenábar se pregunta si “existió durante el Barroco esta concepción del arte festivo y de la fiesta como una manifestación de breve duración, que caducaba y desaparecía tras un momentáneo esplendor” (1997: 215), o si el término efímero responde al análisis posmoderno del investigador. En su estudio, la importancia otorgada a la producción, circulación y consumo de las relaciones de fiestas (como registros festivos que eternizaron las festividades) dirime el cuestionamiento⁴. De este modo y según la autora, el uso de la categoría arte efímero sería impreciso para hablar del fenómeno, debido a que las relaciones de fiesta como subproductos de esas fiestas podrían indicar que el mundo barroco se preocupó por captar y hacer perdurar algunos

² Para reflexiones en torno al arte efímero en la era de la globalización ver Fajardo Fajardo: “El arte en la cultura del mercado” (2011).

³ Si bien Munilla Lacasa se ha ocupado del arte efímero en el Buenos Aires del período independiente (Fiestas Mayas), sus reflexiones fueron valiosas en el presente estudio.

⁴ En este sentido, Cruz de Amenábar señala también que la palabra “efímero” no aparece en los documentos sobre fiestas por ella relevados (documentos chilenos del siglo XVII y XVIII) y aventura hacer extensiva dicha ausencia a la totalidad de los registros festivos hispanoamericanos dada la homogeneidad discursiva y formal que presentan. Asimismo, destaca que las “Relaciones de Fiestas” funcionaron como catálogo de modelos posibles de ser imitados en lugares distintos al de origen gracias a su circulación como discurso escrito. Bonet Correa menciona, por ejemplo, el caso del túmulo levantado en 1589 en la catedral de Sevilla para las exequias de Felipe II, para el que la “publicación y difusión del grabado . . . en toda Europa, incluidos los países de Hispanoamérica, hizo que su traza fuese conocida e influyese sobre las obras de su género” (1990: 26). Sobre este caso en particular, también se extiende Allo Manero en su artículo “Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos” (1989).

aspectos de ese tiempo y espacio efímero como memoria hacia el porvenir. No obstante la validez de la argumentación de esta última autora, señalamos aquí que el mundo barroco no siempre ha legado a la posteridad discursos sobre sus fiestas a través de crónicas, relaciones de fiestas, pinturas o grabados. En este escenario, el desafío en el uso de esta categoría consiste, además, en evidenciar lo esquivo de este objeto de estudio, lo que se desarrolló en un tiempo pasado pero que no ha dejado un correlato material.

Este trabajo se inscribe dentro de los estudios que en las últimas décadas se han dedicado al análisis del arte efímero en las fiestas barrocas. Debido a la ausencia de investigaciones específicas o sistemáticamente realizadas para nuestro caso de estudio, la jurisdicción de Jujuy en la Gobernación del Tucumán colonial entre los siglos XVII y XVIII, en este artículo se propone una definición de arte efímero ajustada a este contexto y algunas herramientas teóricas-metodológicas para su estudio. El recorrido historiográfico que presentamos se construye entonces a partir del relevamiento y análisis de definiciones de arte efímero como categoría vinculada a contextos festivos históricos (barroco español e hispanoamericano). El mismo será organizado en tres subtítulos o núcleos temáticos que pretenden destacar diversos aspectos de las definiciones relevadas: la materialidad como eje para definir el arte efímero, el arte efímero como mecanismo de persuasión en el espacio y tiempo festivos, y el arte efímero en la encrucijada de las superposiciones andinas y españolas.

La materialidad como eje para definir el arte efímero

Desde la perspectiva de la Historia del Arte, el arte efímero vinculado a la fiesta barroca ha sido definido preferentemente partiendo de la caracterización de la materialidad y estableciendo así categorías dicotómicas como perecedero/duradero, pobre/noble, ficticio/real. En otras palabras, se ha definido al arte efímero de las fiestas como aquel que es producido con carácter fugaz o provisional (creado con exclusividad para la ocasión festiva y desechado a su término), como aquel que es producido con materiales de poco costo o perecederos que transforman ficticiamente ese carácter aparentando ser materiales lujosos e im-perecederos (por ejemplo, un arco construido con cartón simula ser de mármol), o como aquel que es producido y montado para contribuir a crear un tiempo extraordinario o festivo y un espacio ficticio (es decir, tiempos y espacios diferenciados de la realidad cotidiana de los ciudadanos participantes de la fiesta).

De esta conceptualización que toma como eje la materialidad derivaron estudios centrados preferentemente en la esfera de la producción del arte efímero, que analizan los engranajes de la cadena constructiva-operativa, es decir, los materiales, las técnicas y disciplinas (arquitectura efímera, escultura efímera), los contratos establecidos entre comitentes, gremios, academias y artistas y las Ordenanzas de Fiestas (Bonet Correa 1990 y Llamas Márquez 2002 para España; Gutiérrez 1995 para América; Salvador 2001 para Venezuela; entre otros). Entre los estudios que

se aluden a las dicotomías mencionadas, nos interesa detenernos en los de Martín González (1998), Bonet Correa (1990) y Ramos Sosa (1992). En los siguientes párrafos, destacaremos algunas de las tensiones que se soslayan en el uso que los autores hacen de los términos de las dicotomías para definir el arte efímero.

La dicotomía ficticio/real ha servido como eje para pensar la relación entre obras de arquitectura efímeras (construidas con materiales perecederos exclusivamente para ser montadas en las fiestas) y obras de arquitectura duraderas (por ejemplo, los arcos de triunfo pertenecientes al espacio urbano público, los retablos pertenecientes al ámbito sagrado o los portales-retablos de las entradas de las iglesias que delimitan el espacio sagrado del profano). Ramos Sosa y Bonet Correa coinciden en que los discursos escritos redactados por los consumidores o participantes contemporáneos de las fiestas apelan a los géneros de la arquitectura duradera (retablo, arco, templete, etc.) para dar cuenta de las obras efímeras montadas en las fiestas⁵. A partir de ello, los autores reflexionan sobre los vínculos e influencias posibles entre obras efímeras y obras duraderas. Ramos Sosa afirma que el arte efímero o ficticio se sirvió del arte duradero o real como modelo para asegurar su éxito “acudiendo a formas artísticas ya consagradas por el gusto del público” (1997: 281). Bonet Correa establece un recorrido inverso y adjudica al arte efímero un rol vanguardista (en tanto posibilita la experimentación sin la responsabilidad de permanencia ya que es concebido para perecer luego de finalizada la fiesta) y en ocasiones, un rol propulsor de motivos a ser copiados por los artistas para la producción de obras perdurables⁶ (1990).

⁵ Por ejemplo, el estudio que Ramos Sosa realiza sobre discursos escritos y visuales que refieren al monumento efímero erigido para la fiesta de proclamación de Carlos II en 1666 en la plaza de Lima, le permite afirmar que “el monumento efímero está concebido a partir de las obras de arquitectura de retablos” (1992: 84). El autor relata que el monumento efímero que el arquitecto, retablista y escultor fray Cristóbal Caballero construyó y montó para esa ocasión festiva es denominado “retablo” y comparado formalmente con el retablo de la Concepción en la catedral de Lima (realizado en 1654-56 por Asensio de Salas) en el relato que el contemporáneo José de Magaburu hace sobre la fiesta en su “Diario de Lima (1640-1694)”. En efecto, podemos argüir que el artista que creó el monumento enarboló distintas estrategias de comunicación en torno al arte efímero: por un lado, acudió a una estructura arquitectónica duradera y propia del ámbito sacro (la estructura del retablo) e identificable como tal para los participantes de la fiesta (como lo indica la crónica mencionada) y por el otro, inscribió allí imágenes de carácter profano (del soberano, de las Famas y de un Inca y una Coya ofreciendo una corona y flores a Carlos) para poner en escena un discurso comprensible para los participantes de la fiesta y orientado a la sacralización del príncipe.

⁶ El autor apela a ejemplos puntuales para sostener su hipótesis: “De los arcos de triunfo levantados para las entradas reales, a veces salían arcos definitivos como el de la Puerta Nueva de Palermo en Sicilia, el Arco de Santa María de Burgos cuando las visitas de Carlos V en 1535 y 1536 respectivamente, y el arreglo de la Puerta Real o de los Goles en Sevilla cuando la visita de Felipe II en 1570” (Bonet Correa 1990: 16).

La dicotomía perecedero/duradero es trabajada por Martín González, quien en su estudio sobre tipologías escultóricas que formaron parte de las fiestas religiosas del barroco español distingue entre “esculturas efímeras” y “esculturas procesionales” (1998). En primer lugar, el autor señala que “con el nombre de arte efímero se ha acostumbrado a considerar el que se hace para fiestas profanas, religiosas y funerarias, dado que al término de las fiestas las piezas suelen destruirse” (32) y destaca que, a pesar del carácter perecedero de su materialidad, eran encomendadas a artistas distinguidos como Gregorio Fernández en Valladolid, Mateo de Prado en Santiago de Compostela y Martínez Montañés en Sevilla. En segundo lugar, inscribe dentro de la tipología “escultura procesional” a aquellas que salían a las calles en procesión durante las celebraciones, e incluye aquí las imágenes de vestir; afirma que “la imagen de un gremio es por naturaleza procesional” (Martín González 1998: 31) y que esta tipología típicamente española fue traspasada a América. La imagen 1 muestra el recorrido contemporáneo por las calles de Valladolid de un paso procesional creado en el siglo XVII por el artista español Gregorio Fernández. La imagen permite observar la persistencia de una práctica devocional en torno a la imagen, que consiste en sacar en procesión en ocasiones especiales (Semana Santa en este caso) a las esculturas conservadas durante el resto del año en las iglesias. De este modo, a pesar de que estas esculturas están vinculadas por sus usos festivos y por tanto usos efímeros o fugaces, el autor decide crear dos tipologías diferenciadas tomando como eje la perdurabilidad de la materia. Por un lado, bajo el nombre de “esculturas efímeras” incluye a aquellas que construidas para la fiesta son destruidas a su término, enumera arcos de triunfo realizados en carpintería montados para recibir a personajes reales y figuras destinadas a ser consumidas por el fuego y por el otro, bajo el nombre de esculturas procesionales, incluye a aquellas que, lejos de desecharse al término de la fiesta, son conservadas cuidadosamente en las iglesias esperando su próxima salida en procesión.



Imagen 1. *Ecce Homo*. Gregorio Fernández. Escultura procesional. 1620. Fuente: *Cuando los pasos recorren las calles*, sitio web.

Ejemplo de “escultura procesional” según Martín González, recorriendo las calles de Valladolid en la celebración de Semana Santa, 2010.

Perecedero/duradero y pobre/noble son ejes seleccionados también por Bonet Correa. El autor define al arte efímero como “arquitecturas efímeras realizadas en materiales maleables y de escasa consistencia” y como “obras frágiles y pasajeras, con la apariencia de arquitecturas durables y en firme, [que] competían con las ya existentes en la ciudad . . . Destinadas a desaparecer tan pronto como habían cumplido su función, que nunca superaba una semana, más que buscar la perfección arquitectónica, pretendían producir efectos sorprendentes y causar admiración en todos aquellos que las contemplaban” (1990: 23). En uno de los extremos de la dicotomía que da cuenta de la perdurabilidad de los materiales, el autor menciona la presencia de elementos del mundo vegetal y animal como parte de los paisajes escenográficos de las fiestas. A propósito de una celebración en la Córdoba española en el año 1636, relata la transformación de la imagen cotidiana de la ciudad a partir de la presencia de “algunas frutas y revoloteando infinidad de aves que sujetas con hilos y alambres no podían escapar, en tanto que por el suelo discurrían conejos y reptiles, completando el cuadro unos lobos con sus hijos, varios corzos, dos o tres jabalíes, sujetos con cadenas. . .” (20). El diálogo entre ambas citas nos permite advertir la diversidad de elementos (artísticos o de la naturaleza en este caso) que eran montados en las puestas en escena con el objetivo de maravillar a los participantes: desde elementos de poco costo, perecederos e inertes que pretendían aparentar fastuosidad o lujo hasta elementos de la naturaleza y por tanto vivos o animados que, desvinculados de su ambiente natural, se los sometía a un uso/función estética dentro de la decoración efímera. Por último, la dicotomía perecedero/duradero es puesta en tensión cuando Bonet Correa añade que “por similitud formal y funcional, deben agregarse los monumentos de Semana Santa, máquinas a mitad efímera y temporales, que sólo se montaban en el interior de las iglesias el día Jueves de la Pasión, guardándose sus piezas en un almacén durante todo el resto del año” (23-24)⁷.

Los análisis esgrimidos por Bonet Correa, Martín González y Ramos Sosa nos brindan oportunidad para dialogar con documentos visuales históricos así como con registros etnográficos. A propósito del uso de elementos del mundo natural en la confección de arte efímero mencionada por el primero de los autores, presentamos la imagen 2 como un caso contemporáneo de un arco efímero conformado por flores naturales y ajíes, erigido para exaltar la puerta de entrada de la Iglesia de Tilcara (Jujuy, Rep. Arg) en ocasión de la fiesta del día de la madre. En las imágenes 3, 4, 5 y 6 es posible observar la presencia de instrumentos de soporte, transporte y decoración de imaginería como palios, andas, estandartes, astas y arcos de flores que, luego de circular

⁷ Estas arquitecturas que se montaban, desmontaban y guardaban cuidadosamente para ser utilizadas al año siguiente son mencionadas también por Llamas Márquez (2002) para el caso del Monumento del Jueves Santo de la Catedral de Córdoba, España (siglo XVI).

en la fugacidad festiva son guardados y conservados en las iglesias, oratorios y/o casas particulares. Las imágenes 3, 4 y 5 muestran esos instrumentos en “pleno uso” en el transcurso de la fiesta y la imagen 6 muestra esos instrumentos “en reposo” en el interior de la iglesia al término de la fiesta. Si bien las imágenes corresponden a festividades distintas, el diálogo entre ellas y los autores recabados nos permite atisbar que, es en su uso fugaz (efímero) que esos instrumentos de naturaleza duradera se constituyen como objetos. Asimismo, nos permite polemizar con las definiciones que toman como único eje la materialidad para concebir el arte efímero. Para dar cuenta de la totalidad del fenómeno de la producción, uso y circulación de arte efímero en las fiestas creemos conveniente conjugar el aspecto relativo al carácter de la materia con el relativo a los usos y/o refuncionalizaciones que a los diversos elementos de la puesta en escena se les practica. Es decir que, más allá del carácter perecedero o imperecedero de la materia con la que están conformadas esas producciones artísticas (como las esculturas “efímeras” o “procesionales” en el caso de Martín González, por ejemplo) o los diferentes elementos de la puesta en escena (animales, vegetales, arquitecturas semiefímeras en el caso de Bonet Correa, por ejemplo), lo significativo es el uso estético de esos elementos (artísticos o no) dentro del acontecimiento festivo en tanto generan escenas fugaces, cambiantes e irrepetibles. Así, lo efímero en el caso de la escultura procesional podría ser el circuito que se establece en las calles a partir de la práctica de los fieles de llevar en andas a la imagen, más allá del carácter de su materialidad.



Imagen 2. Arco efímero instalado en la Iglesia de Tilcara (Jujuy, Rep. Arg.). Fotografía cortesía de la Dra. Mariel A. López, 2012.

La foto es un detalle del arco que, con carácter efímero, se instaló en la puerta de entrada de la Iglesia de Tilcara con motivo de la celebración del día de la madre. El arco está conformado por ajíes y flores naturales de estatí (también denominadas “flores de papel” o “siempre viva”).



Imagen 3. Palio de plata raultz bajo el que procesionó la Esperanza Macarena en el siglo XIX. Fuente: Cuestión de Cofradías, sitio web.

En esta foto se observa el palio, instrumento de transporte de imágenes escultóricas que, lejos de desecharse al término de la fiesta, es cuidadosamente conservado en la iglesia hasta la próxima salida en procesión.



Imagen 4. Urna transportada en andas durante la procesión de la fiesta/feria de Santa Anita en La Banda (Quebrada de Humahuaca, Rep. Arg.). Fotografía de Alejandra Lanza, 2012⁸.

La foto muestra el uso de las andas sobre los hombros de los fieles para sacar en procesión imágenes y urnas.

⁸ Agradecemos al Fondo Nacional de las Artes por la Beca otorgada en el año 2012 para realizar el trabajo de campo en Jujuy.



Imagen 5. *Procesión en el atrio de la Iglesia de Casabindo (Jujuy, Rep. Arg).*

Foto Jorge Prelorán, 1966.

En el presente registro fotográfico se observa la presencia de una procesión entrando a la iglesia con estandarte, cruz formada con elementos naturales, arco de flores encima de una imagen escultórica, andas que soportan y transportan en manos de los fieles a dicha imagen, samilantes bailando y músicos.



Imagen 6. Arco de flores de plástico y asta en el interior de la Iglesia de Calete (Jujuy, Rep. Arg.). Fotografía cortesía de la Lic. M. Susana Marcos, 2012.

El arco de flores y el asta para banderas son utilizados en los recorridos procesionales que tienen lugar en las festividades religiosas de la comunidad de Calete para decorar las urnas con imagerie religiosa y sostener estandartes y/o banderas.

El arte efímero como mecanismo de persuasión en el espacio y tiempo festivos

Desplazando el eje de la materialidad y, por lo tanto, el de la producción (técnicas, disciplinas, contratos, etc.) para definir el arte efímero de las fiestas, exponemos otro conjunto de trabajos que reflexionan sobre el vínculo entre el arte efímero de la puesta en escena festiva y los comportamientos, respuestas y afectos de los participantes o ciudadanos destinatarios. En este sentido, los estudios que a continuación relevaremos conciben al arte efímero de las fiestas de los territorios pertenecientes a la Corona española como un discurso que, orientado hacia un determinado fin, intentó persuadir, conmover y cohesionar a los ciudadanos con el poder imperial y religioso.

Entre estos estudios, los trabajos de Mínguez nos interesan por la especificidad con la que aborda la problemática del arte efímero (particularmente el jeroglífico festivo), pero fundamentalmente porque, partiendo del presupuesto del poder comunicativo de las imágenes, atribuye al arte efímero un rol activo dentro de la fiesta en los territorios europeos y americanos del imperio español, en tanto instrumento eficaz del “soberbio aparato persuasivo y propagandístico” de las instituciones españolas (2009: 108) que pretendió convencer “simplemente deslumbrando o por agotamiento”⁹ (84). Sobre la base del estudio fundante de Maravall (1983) respecto de la cultura del Barroco, en donde concibe a la fiesta barroca como “celebración institucionalizada de la monarquía barroca española” (492) y como instrumento visual de “captación directicia” (517), Mínguez destaca que el fasto que acompañó a distintas celebraciones urbanas cumplió la “doble función de propaganda y espejismo” (2009: 83). En este sentido, la fiesta barroca en España y en Hispanoamérica fue un “artificio ilusionista e ideológico que camuflaba la también interminable crisis que lo amenazaba incesantemente” (82). De este modo, el autor encuentra en la fiesta y en particular, en el arte efímero, una de las claves que explicaría la longevidad del imperio español (300 años) más allá de las dificultades derivadas de la extensión de sus territorios, de integrar realidades culturales y políticas disímiles, de las crisis económicas, de los conflictos provocados por otras potencias así como por rebeliones internas. En este marco, y según Mínguez, el aparato de propaganda y persuasión de la Corona habría encontrado su mejor instrumento en la fiesta pública en tanto ámbito adecuado para montar imágenes que proyectaran consignas adecuadas y pertinentes para garantizar la lealtad de la elite, de los funcionarios y de los súbditos de la Corona.

En sintonía con esta perspectiva, el caso estudiado por Cuesta Hernández resulta interesante para abordar la ficción y didáctica de la fiesta barroca colo-

⁹ Otros autores mencionan el carácter persuasivo del arte efímero bajo los siguientes términos: “máquinas efímeras” (Llamas Márquez 2002; Sánchez Albarracín 2002), “aparatos efímeros” (Sánchez Albarracín 2002), “panegíricos” o “verdaderos tratados de política, teología e historia” (Bonet Correa 1990).

nial. El autor explica que la celebración en Nueva España de las exequias de los Austrias, en territorios distantes de la presencia real y material de los cuerpos de los reyes (paralelo al papel del retrato del rey en la corte española), constituyó un modo de expresión persuasivo, posible gracias a la ficción y didáctica del poder, puestos en escena o instrumentados en el ceremonial y en el arte festivo. El autor sostiene que dicha ficción y didáctica funcionaron no solo como “refuerzo de la conciencia colectiva de la unidad política entre el rey y territorio, sino también en el de la conciencia individual, que a través de la muerte del rey, aprendía a vivir (y a morir) como un buen cristiano”¹⁰ (2008: 121). La distinción entre fiesta profana y religiosa, ampliamente sostenida por distintos historiadores del arte (Bonet Correa¹¹ 1990; García García 2003; entre otros) es considerada “pueril” (Cuesta Hernández 2008: 121), prefiriendo el término “fiesta barroca”, en tanto “Iglesia y Monarquía eran el pilar de los valores de la época” (11).

La pretensión de generar una conciencia colectiva sobre la unidad política del rey y sus territorios se expresa también en las fiestas celebradas en ocasión de las entradas de virreyes en territorios coloniales. En este sentido, no podemos omitir en esta revisión el trabajo de Ortemberg para el caso limeño. Si bien no se aboca al estudio específico del arte efímero, interesa su aproximación al acontecimiento festivo desde una perspectiva sociohistórica y antropológica y su pregunta directriz: “¿Cómo construye y reproduce el Estado español su hegemonía en territorios tan distantes y desde el comienzo peligrosamente fuera de su control efectivo?” (2006: 14).

De este modo, la fiesta como espectáculo u obra total, como puesta en escena de un discurso orientado a conmover, comunicar, persuadir, se desarrolló transformando la percepción del hombre respecto del tiempo y espacio cotidianos. En este sentido, si bien el vínculo del arte efímero con el espacio y tiempo festivo es mencionada por el conjunto de los autores, quienes coinciden en que el arte efímero contribuyó a crear los tiempos extraordinarios propios de la fiesta y a engalanar y transformar el espacio cotidiano de la ciudad (García García 2003 para España; Terán Bonilla 2007 para Nueva España; Alvarado Teodorika 2007 para Charcas; y Salazar Bravo 2007 para Caracas), consideramos que es terreno aún por explorar. Es posible afirmar que las puestas en escena barrocas (españolas e hispanoamericanas) se orientaron a “proyectar la mente y los sentidos por

¹⁰ Como ejemplo tomamos el caso de las 41 pinturas que decoraron el templo de la Encarnación en Madrid en 1665 con motivo de la muerte de Felipe IV. Estas representaciones pictóricas constituyen un programa simbólico orientado a reflexionar sobre “la muerte del monarca, recordar sus virtudes políticas y religiosas, y deposita las esperanzas del reino en el príncipe heredero y la reina regente” (Mínguez 2009: 87).

¹¹ Bonet Correa establece también una distinción entre fiestas “llamadas ‘grandes alegrías’ (victorias, proclamaciones reales, entradas, esponsales, bodas, nacimientos, bautizos, canonizaciones de santos, mojigangas teológicas, tomas de grado, máscaras, fiestas minervales, etc.) o las luctuosas (óbitos, exequias, funerales, lutos, etc.)” (1990: 8).

fuera de la vida diaria” (Cruz de Amenábar 1997: 219) y para ello fue efectivo el montaje de arte efímero y la articulación de distintas disciplinas y prácticas (teatro, danza, mascaradas, juegos). De este modo, las puestas en escena de arte efímero transformaron la imagen habitual de la urbe, interpelaron la sensorialidad del ciudadano y apelaron al asombro del participante arrebatándolo de la monotonía del tiempo cotidiano. Asimismo, la instalación de arte efímero en el espacio (escenografías o arcos, por ejemplo) además de “hacer marcas” en él y enmascarar la imagen habitual de la ciudad, generó circuitos de desplazamientos de materialidades, visualidades y personas, así como también generó ritmos procesionales o enmarcó y/o destacó escenas rituales, políticas o religiosas. En este sentido, García García destaca que “el recorrido ceremonial de la fiesta aparece jalonado por arcos triunfales alegóricos que marcan hitos y ralentizan el paso de la comitiva” (2003: 138). Algunos de esos recorridos festivos instalados en la ciudad quedaron expresados en gráficos como el que presentamos bajo el epígrafe de imagen 7 en el que se muestra la planificación del circuito previsto para los vehículos en ocasiones festivas.

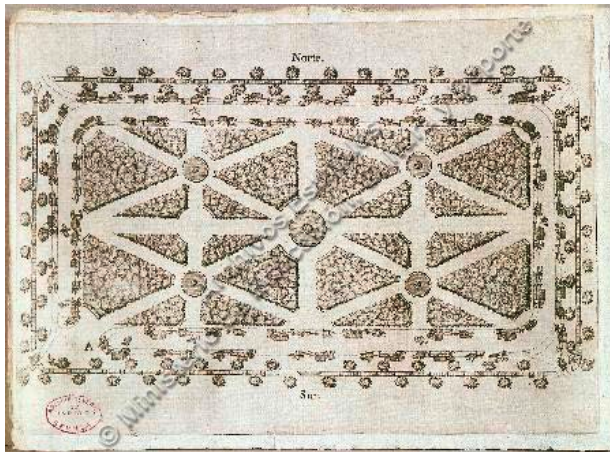


Imagen 7. Plano de la alameda de México, con las rutas de circulación que deben llevar los coches los días de fiesta. Dato cortesía de la Dra. Mariel A. López. Fuente: La Gaceta de México.

El arte efímero en la encrucijada de las superposiciones andinas y españolas

La fiesta y la puesta en escena de diversos elementos (artísticos o no) organizados con un sentido estético y comunicativo, que aquí denominamos arte efímero, no fue privativa del mundo colonial. García Valdés identifica a la fiesta como un elemento constituyente de la vida cotidiana del indígena en el mundo andino prehispánico expresado, por ejemplo, en el uso y montaje de arcos floridos para celebrar las entradas del Inca Huiracocha en sus territorios y en las

ceremonias en ocasión de muerte del Inca. La autora considera que sobre esa ritualidad andina se asentó la fastuosidad festiva del nuevo orden colonial en su doble vertiente política y religiosa.

En el marco del nuevo orden colonial, la fiesta se configuró como terreno propicio para disputas y negociaciones materiales y simbólicas. Así, las imágenes, el arte efímero y las prácticas inscriptas en las fiestas fueron objeto de estrategias de legitimación, imposición y consolidación de las instituciones españolas como de estrategias de resemantización, resistencia, persistencia y/o superposición de prácticas indígenas prehispánicas. En este sentido, Gisbert señala la presencia conjunta de prácticas españolas e indígenas en la fiesta colonial andina –“en los eventos civiles los españoles sacaban en cabalgata a sus reyes, los indios a la dinastía incaica. . .” (1996: 2)– y postula a la práctica andina consistente en mostrar las momias de antepasados incas en la plaza como antecedente de la fiesta católica del Corpus Christi del período colonial.

La autora conceptualiza a la fiesta barroca andina, por ejemplo la del Corpus, como teatralización o espectáculo, como drama transmisor de ideas en donde el asombro funcionaba para el hombre barroco como un modo de conversión y la imagen como “un ser vivo, [a la que] le dirigía la palabra, la increpaba y hacía llegar a ella sus súplicas” (Gisbert 1996: 13). Es decir, la puesta en escena colonial se orientó a persuadir y a sumar nuevos fieles católicos que, en ocasiones, tuvieron comportamientos “indebidos” en torno a las imágenes devocionales. En este sentido, la Iglesia intentó regular los usos de las imágenes católicas y condenar el uso idolátrico de las imágenes, es decir, aquél que concibe a la imagen como receptáculo de la divinidad (en donde materialidad y referente se confunden)¹².

Dentro del contexto andino, los análisis realizados sobre la serie de doce lienzos de la *Procesión del Corpus Christi* (1680) encomendada por el Obispo Mollinedo al taller cuzqueño de Basilio de Santa Cruz (ver imagen 8) y la pintura *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí* (1716) del potosino Melchor Pérez de Holguín (ver imagen 9) se destacan como importantes antecedentes de este trabajo, ya que constituyen representaciones festivas que han sido ampliamente trabajadas desde la Historia del Arte y la Antropología. Los trabajos de Gisbert (1996) y de Querejazu Escobari (2007) abordan especí-

¹² Muchas de esas prácticas consideradas idolátricas por la Iglesia, se perpetuaron aun luego de los esfuerzos de los concilios por regularlas. Entre las investigaciones argentinas sobre este tema, se destacan los trabajos de López y de Bovisio, quienes han trabajado sobre las campañas de extirpación de idolatrías para el caso del noroeste argentino a partir del estudio minucioso de fuentes y registro arqueológico y artístico respectivamente. Ver por ejemplo: López. “Chuchos o Cutis y Chacpas. El culto a los cadáveres de infantes y adultos dentro de ollas según los extirpadores de idolatrías andinas” (2011) y Bovisio “Las huacas del NOA: objetos y conceptos” (2006) y “Consideraciones sobre la pervivencia del culto a las huacas” (2009).

ficamente el estudio del arte efímero que dichas representaciones pictóricas hacen presentes. Gisbert estudia el engalanamiento de los espacios y señala las esculturas que recorren las calles en la procesión del Corpus y Querejazu Escobari se aboca al estudio minucioso del programa discursivo montado en el arte efímero. En general, el resto de los autores (por ejemplo Mujica Pinilla 2003; Cajías de la Vega 2007; y Gareis 2007) coinciden en servirse de estas representaciones para caracterizar la composición social colonial, analizando periféricamente el arte efímero. En efecto, los mismos conciben a la fiesta como un espacio en tensión en el que se dirimen y conforman identidades nuevas, expresadas en nuevos roles que desempeñan los indígenas (por ejemplo, portadores de imágenes de santos católicos, encabezando procesiones, conformando cofradías).

En este último sentido, García Valdés señala que en el mundo hispanoamericano la fiesta cumplió, simultáneamente, la función de afirmar la identidad de la comunidad transmitiendo y manteniendo viva la tradición indígena (expresada por ejemplo, en la supervivencia y/o resignificación de prácticas rituales muchas veces no detectadas por los españoles) y la función de definir una nueva y naciente identidad de estos pueblos en la desestructuración del antiguo mundo.



Imagen 8. *Procesión del Corpus Christi*. Basilio de la Santa Cruz. ca. 1680. Pintura al óleo. Fuente: *Arte colonial. Catálogo razonado de artistas coloniales de Latinoamérica*, sitio web.¹³

Serie de quince lienzos: doce se encuentran en el Museo Arzobispal de Cusco y tres en una colección particular de Santiago de Chile.

¹³ <http://artecolonial.wordpress.com/category/pintura/page/14/> Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.



Imagen 9. *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*. Melchor Pérez de Holguín. 1718. Pintura al óleo. Fuente: Museo de América, Madrid, España¹⁴.

Sobre este largo proceso de disputa y configuración de identidades, ritualidades y complejos simbólicos que tuvo lugar en el mundo colonial andino, se asientan en el Jujuy contemporáneo diversas prácticas festivas regidas por un calendario litúrgico producto de la superposición entre el calendario andino y católico. En lo que respecta al ámbito jujeño en particular, existen numerosos trabajos que desde las perspectivas folklórica, etnográfica y antropológica se han ocupado de las fiestas del calendario católico, superpuesto al andino. Si bien mencionan la presencia de adornos, atuendos, instrumentos musicales, entre otros elementos del arte efímero, no estudian su especificidad, su intervención activa en los procesos sociales, así como tampoco su presencia en el período colonial (ver por ejemplo: Coluccio 1959, 1992; Coluccio y Coluccio 1991; Gramajo 1991; Merlino y Rabey 1993; Morgante 2005; Colatarci 2008; Podjajcer y Menelli 2009; Gastaldi y Acevedo 2010; López, Acevedo y Mancini 2010). Por lo tanto, consideramos que el estudio del arte efímero en el Jujuy colonial constituye una perspectiva novedosa aún por explorar.

En relación al contexto jujeño y en diálogo con las reflexiones de Gisbert y García Valdés antes mencionadas, las imágenes 10 y 11 registran la superposición actual de prácticas rituales andinas y cristianas en torno a las imágenes y el desempeño de roles festivos en dos casos de observación etnográfica. Actualmente, las celebraciones jujeñas de la liturgia católica son ocasiones para la puesta en escena de distintas producciones de arte efímero, como el montaje de altares que las familias propietarias de urnas de santos realizan en sus propias casas. La imagen 10 muestra un altar montado de manera efímera con motivo de la celebración en honor a San Santiago. En él se observan elementos que

¹⁴ Sitio web: <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.

dan cuenta de la superposición de prácticas rituales andinas y católicas: el altar está conformado por una urna con la imagen de San Santiago (decorada con flores artificiales) y por los cuartos de un chivo y de un cordero que se apoyan sobre las andas esperando el momento en que cuarteada (práctica andina) y novena (práctica católica) confluyen frente al altar. La imagen 11 muestra un altar montado de manera efímera al aire libre, debajo de un arco de ángulos rectos de flores artificiales y naturales (desmontable y semirreutilizable), frente a un escenario dispuesto para la doma de caballos que a San Santiago es ofrendada. También puede observarse la presencia de un niño parado y de una mujer sentada cumpliendo el rol de custodios del altar: en el transcurso de la celebración fueron los encargados de vigilar el acercamiento y las expresiones de afecto de los otros fieles hacia las imágenes de las urnas, de dirigir el sahumado, las oraciones y al término de la doma, se ocuparon del traslado en andas de las urnas hacia el oratorio situado a pocos metros.



Imagen 10. Fiesta de San Santiago, oratorio familiar de la comunidad de San Roque (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Rep. Arg.). Fotografía de Alejandra Lanza, 2012.



Imagen 11. Fiesta de San Santiago, finca privada en la comunidad de Ticaguayoc (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Rep. Argentina). Fotografía de Alejandra Lanza, 2012.

Hacia una definición del arte efímero para su estudio en el Jujuy colonial

Sobre la base de una serie de resultados de investigaciones previas, de los cuales extraemos algunos supuestos de partida que no cuestionaremos, proponemos una hipótesis de trabajo y una definición de arte efímero instrumental a nuestro caso de estudio.

Dentro de los supuestos sobre los que se sustenta nuestra hipótesis de trabajo se destacan los siguientes:

- a) Las manifestaciones artísticas de carácter perecedero son generalmente definidas como “arte efímero” (Bonet Correa 1983, 1990; Llamas Márquez 2002; Gutiérrez 1995; Salvador 2001, entre otros);
- b) Las manifestaciones artísticas presentes en las fiestas pueden ser de distinta naturaleza, tanto perdurables como efímeras, entendidas como naturalezas no necesariamente contrapuestas (este es el caso de las “máquinas a mitad efímeras y temporales” que son guardadas luego de su montaje fugaz en la fiesta comentadas por Bonet Correa 1990 o las “esculturas efímeras” y “esculturas procesionales” que menciona Martín González 1998);

- c) Las fiestas constituyen puestas en escena en las que es posible observar configuración de recorridos, desplazamientos, variaciones lumínicas, enmascaramiento o visibilización de espacios (jerarquizándolos o marcando hitos), ralentización o rapidez del paso y repetición o destaques de actos, entre muchos otros aspectos (García García 2003);
- d) El espacio y tiempo que se configura en las fiestas constituye un marco que, en tanto responde a la ficción y a la teatralidad, comunica persuadiendo (por ejemplo Maravall 1983; Mínguez 1997, 2009; Gisbert 1996, 2007; Cuesta Hernández 2008);
- e) Las fiestas en los territorios coloniales y en los actuales contextos andinos son espacios en donde se produce intercambio de roles y se manifiestan las esferas sociales, económicas, políticas y simbólicas o religiosas, por lo que constituyen un contexto propicio para reafirmar la identidad (Mujica Pinilla 2003; Gareis 2007; Cajías de la Vega 2007; López, Acevedo y Mancini 2010);

A partir de estos supuestos, proponemos entonces la siguiente hipótesis de investigación: La puesta en escena (uso y circulación) de manifestaciones artísticas en las celebraciones religiosas y jurídico-políticas del Jujuy colonial, en el contexto de la Gobernación del Tucumán (siglos XVII y XVIII), instaló prácticas de ocupación efímeras en el espacio y en el tiempo, que visibilizaron estrategias de exaltación y resistencia de los poderes territoriales y simbólicos en disputa, y configuró a los actores sociales en elementos performáticos de esa ficción festiva, brindando oportunidad para asumir nuevos roles.

Asimismo, definimos el carácter efímero de las manifestaciones artísticas puestas en escena en las fiestas por el uso y/o refuncionalización estética que a las mismas se les practica dentro del acontecimiento festivo¹⁵, en tanto su potencialidad para conformar composiciones performáticas efímeras (en tanto “hacen marcas” en el espacio y en el tiempo gracias a la performatividad de cada práctica implicada en cada uso de cada manifestación artística) y no solo por la función con la que estas hayan sido concebidas (para perecer luego de la fiesta), o por el carácter de su materialidad (materiales simples, pobres o precerados que aparentan lujo o fastuosidad).

¹⁵ Es decir que, a diferencia de las definiciones relevadas, la aquí planteada se corre del eje de la materialidad del arte efímero y pretende focalizar en los usos dados a objetos (artísticos o no) de diversas procedencias (naturales, industriales, artísticas, por ejemplo) y durabilidades (efímeros, semiefímeros, duraderos). Así, y tal como se observa en las imágenes 10 y 11, una mesa (de durabilidad semiperecedera) es refuncionalizada y engalanada (es decir, es extraída de su ámbito doméstico cotidiano y es decorada con manteles pintados para convertirse en sostén del altar) para desempeñarse como foco del ritual que se monta de forma momentánea al aire libre en la finca de Ticaguayoc o en el interior de un oratorio familiar de San Roque con ocasión de la fiesta de San Santiago.

Concretamente, hacemos referencia a los elementos o productos (artísticos o no) que ocultaron, mostraron y/o transformaron el cuerpo del actor social-participante (máscaras, atuendos, disfraces), que se portaron sobre o acompañaron a la imaginería que recorrió en procesión las calles (vestuarios, flores, velas, sahumerios, alimentos), que sirvieron como soporte de transporte de las imágenes (urnas, andas, palios), que definieron la sacralidad política o religiosa del espacio festivo (arquitecturas, escenografías, arcos de los más variados materiales: flores naturales o artificiales, verduras) y/o que se ubicaron en el espacio, lo calificaron y estetizaron (banderas, estandartes, flores, cruces, fuegos artificiales, perfumes, sonidos).

Ahora bien, los elementos mencionados (artísticos o no) generan diversas prácticas (rituales, ceremoniales, protocolares, políticas, estéticas, artísticas), cuya performatividad (en tanto desarrollo espacial y temporal) es la responsable de conformar variedad de composiciones festivas efímeras. Algunas de esas prácticas vinculadas a la producción, uso, refuncionalización y/o circulación de arte efímero son: construir/erigir un arco con materiales perecederos o semiperecederos, decorar una urna o una imagen, instalar un circuito espacial para una procesión, procesionar, portar un estandarte o una bandera, llevar en andas una urna o imagen, sahumar las imágenes de santos, tirar fuegos artificiales, iluminar las imágenes, realizar ofrendas a las imágenes, entre muchas otras.

La definición de arte efímero planteada en este artículo pretende ser una herramienta teórica e instrumental que amplíe y complemente a las anteriormente mencionadas en el recorrido historiográfico. En tanto se desplaza del solo análisis de la materialidad como eje, pretende también (re)construir una visión dinámica de los objetos y los usos que conformaron las diversas puestas festivas del Jujuy colonial. De este modo, apunta a lograr la visión de espectáculo total en el que intervinieron conjuntamente una multitud de disciplinas artísticas, prácticas y *performances* ceremoniales o rituales.

Herramientas teórico-metodológicas

La naturaleza fugitiva de la ficción festiva configura un objeto de estudio esquivo en tanto que la mayoría de las veces ya no contamos con aquellas materialidades, producciones plásticas o con registros visuales de esas fiestas (como pinturas, grabados, relaciones de fiesta). En efecto, estas visualidades aparentemente perdidas o periclitadas, presentan un desafío a la tradicional y canónica metodología de la Historia del Arte que concibe a la imagen como núcleo de su relato, objeto constituyente de la cultura visual y punto de partida necesario de sus análisis.

Al no contar con estos tipos de visualidades que configuraron las puestas en escenas del Jujuy colonial, la propuesta metodológica más tradicional de la Historia del Arte no puede ser puesta en juego para su análisis. En consecuen-

cia, y para alcanzar la especificidad de la producción plástica efímera sin contar con su presencia material-formal, es necesario un abordaje transdisciplinar, que conjugue herramientas de distintas disciplinas, Teoría e Historia del Arte, Antropología y Arqueología entre las principales, orientado a la construcción de un nuevo objeto de estudio (López *et al.* 2011).

Siguiendo los lineamientos propuestos desde la Historia del Arte por Bovio (1992, 2004, 2008) y desde la Antropología y la Arqueología por López (2011, 2012) y López *et al.* (2010) para distintos casos del mundo andino, nos planteamos la siguiente pregunta directriz: ¿es factible (re)construir aquella cultura visual, cuya materialidad permanece velada o ausente, a partir de la articulación entre el estudio de otros textos de la cultura material y el estudio del campo concebido como “sistema de relaciones entre determinados agentes de producción, distribución y consumo de un capital simbólico” (Bovio 1992: 43)?¹⁶. Si bien lo visual es irreductible a lo escrito (Marin cit. en Chartier 1996b), la visualidad no se circunscribe al fragmento de la cultura que es visual (Bal 2004) y menos aún en el ámbito hispanoamericano en donde las esferas artística, religiosa y política no fueron autónomas. Por lo tanto, apostamos a la posibilidad teórica de abordar este estudio a partir de contextos de significación y de otros productos culturales allí inscriptos.

En este último sentido recurrimos a una serie de herramientas de trabajo propias de las disciplinas mencionadas, tales como:

- el relevamiento de información e imágenes disponibles en distintos formatos (publicaciones, reservorios digitales) sobre los eventos festivos dentro del mundo andino en general;
- el relevamiento fotográfico de distintos tipos de documentos inéditos (jesuíticos, eclesiásticos en general y político-administrativos) procedentes de algunos de los principales reservorios que contienen documentación referida a la región (Archivo General de la Nación, Archivo Mitre, Archivo del Obispado de Jujuy y Archivo de la Prelatura de Humahuaca);
- la transcripción de eventos festivos de distinta naturaleza;
- la recuperación o captura de “datos duros” (materialidad, procedencia, origen, propietarios, comitentes, artesanos, clasificación de la fiesta, sitio festivo) concernientes a arte efímero puesto en juego en dichos eventos;

¹⁶ Es necesario aclarar que han sido invertidos los términos en que Bovio propone construir un instrumental teórico-metodológico para el arte precolombino en tanto su pregunta es la siguiente: “¿Es factible reconstruir el campo en el que se produjo esta cultura material a partir de ella misma?” (Bovio 1992: 43).

- la sistematización (tabulación, estadística) de dichos datos;
- el análisis de los elementos de arte efímero según una serie de variables tales como: la esfera de la producción (productor, naturaleza y escala), su función original, el uso observado/mencionado, función estética, la esfera del contexto espacial (escenario, disposición/movimiento, rol en la composición), la esfera del contexto temporal (vida útil, durabilidad y efecto), esfera de la recepción (destinatario y percepción sensorial) y prácticas asociadas.

Entonces, y a fin de (re)construir las manifestaciones artísticas efímeras del Jujuy Colonial, sus usos y su funcionalidad, proponemos el estudio minucioso de un corpus extenso de fuentes escritas e icónicas (del área andina en general y del Jujuy en particular) que son consideradas como otros textos de la cultura material, es decir, como objetos de un registro material pasible de ser “excavado”, en el sentido de Nacuzzi (2002), ya que puede ser leído entre líneas. Dicho tratamiento tiene como fin recuperar datos duros que permiten atender a las “formas sensibles cuyo juego funda significaciones” (Escobar cit. en Bovio 1992), es decir, al nivel sintáctico y semántico del arte efímero y a sus aspectos materiales y constructivos. Para ello las fuentes relevadas y sistematizadas también son consideradas como objetos en sí mismos, en el sentido de Lull (1998), ya que, contruidos socialmente, responden a la identificación o identidad de un contexto social y cultural determinado (López 2012).

En este mismo sentido, desde la perspectiva de la Historia Cultural del Arte, concebir a las fuentes visuales o icónicas y escritas como “representaciones” nos permite analizarlas en las dos dimensiones de su dispositivo: opacidad reflexiva –como presencia de una ausencia– y transparencia transitiva –exhibidoras de su propia presencia o materialidad– (Chartier 1996b). Dado que las representaciones se configuran como huellas que permiten el acceso (mediado) a realidades pasadas, en tanto las organizaron, describieron y hasta proscibieron (Chartier 1996a), la perspectiva de la Historia Cultural permite la articulación entre las prácticas (religiosas, políticas, sociales, identitarias), el mundo social o la realidad de origen y sus representaciones, como una relación en la que se significan y construyen. Asimismo, posibilita analizar la materialidad o cuerpo de las fuentes deteniéndose en los modos en que los diversos emisores y géneros construyeron, a partir de herramientas y técnicas visuales o lingüísticas, los discursos sobre las fiestas, sus manifestaciones artísticas, el espacio y el tiempo.

Por último, consideramos que la información sobre acontecimientos festivos contemporáneos jujeños recabada en trabajos de observación etnográfica, es otra posible fuente de información con la cual es posible establecer un diálogo, antes que una lectura lineal, para la mejor comprensión de algunas de las producciones y usos de arte efímero características del período colonial, aparentemente perdidas (ver Imágenes 2, 4, 6, 10 y 11).

A modo de conclusión

Consideramos que el estudio del arte efímero en el Jujuy colonial constituye una perspectiva novedosa para abordar la problemática de las imágenes como protagonistas de las muchas estrategias enarboladas en un campo de significación signado por disputas y negociaciones. Nos referimos a estrategias de dominación e imposición del culto cristiano y/o del orden colonial, estrategias de resistencia y persistencia de prácticas prehispánicas, estrategias de apropiación y resemantización de elementos andinos y europeos, estrategias de comunicación de carácter teatral, entre las principales.

Para su estudio, hemos desarrollado un recorrido historiográfico por la categoría arte efímero y hemos ensayado una nueva conceptualización. Asimismo, hemos reflexionado sobre la naturaleza esquivada de nuestro objeto de estudio. En ese sentido, el artículo plantea, por un lado, la necesidad de elaborar herramientas teórico-metodológicas que permitan el abordaje de productos y usos perdidos del arte efímero y, por otro, la necesidad de confeccionar un corpus de discursos escritos y visuales o icónicos que posibilite la obtención de datos sobre la especificidad material y simbólica, el proceso constructivo, el uso y la funcionalidad de las manifestaciones artísticas efímeras en el Jujuy de la Gobernación del Tucumán colonial (siglos XVII y XVIII).

Consideramos que la puesta en práctica del instrumental teórico-metodológico aquí propuesto permite recabar los datos necesarios para continuar estudiando los modos en que la producción, uso y/o circulación de las manifestaciones efímeras ocuparon e “hicieron marcas” en el espacio, en el tiempo y en la naturaleza del Jujuy colonial, construyendo paisajes culturales. Asimismo, permite analizar la intervención activa de las manifestaciones artísticas efímeras en los procesos de conformación de nuevos roles e identidades, observando la relación entre los actores sociales-participantes y las esferas de producción, circulación y consumo de las manifestaciones (quién lo produce, quién lo encarga, quién lo manipula, quién tiene acceso a su cuidado y resguardo luego de acontecida la fiesta, entre los principales aspectos).

Agradecimientos

A la Dra. Mariel A. López por su incansable dirección académica, al Fondo Nacional de las Artes por la Beca otorgada en el año 2012 para realizar el trabajo de campo en Jujuy, a la Lic. Valentina García (UNJu), quien fue informante principal durante los trabajos de campo en Humahuaca y a la Lic. María Susana Marcos por ceder fotografías de su registro etnográfico para esta publicación. A los evaluadores de este trabajo por sus oportunos comentarios.

No obstante ellos, las ideas aquí vertidas son de mi absoluta autoría y responsabilidad.

Obras citadas

- Allo Manero, M. A. "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: La influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, N° 1 (1989). 121-138. *Universia. Biblioteca de recursos*. Sitio web. Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.
- Alvarado Teodorika, T. "De las fiestas que destaca fray Diego de Ocaña en su relación. La plaza como epicentro de la celebración". *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco*. La Paz: Unión Latina-GRISO (2007). 279-287. *Depósito Académico Digital Universidad de Navarra (DADUN)*. Sitio web. Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.
- Astrana Marín, L. "Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Edición digital basada en la de Madrid: Instituto Editorial Reus, 1948-1958. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Sitio web. Fecha de consulta: 14 de enero de 2013.
- Bal, M. "El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales". *Revista Estudios visuales*, N°2 (2004). *Estudios Visuales*. Sitio web. Fecha de consulta: 26 de junio de 2012.
- Bonet Correa, A. *Fiesta, poder y arquitectura: Aproximaciones al Barroco español*. Madrid: Akal, 1990. Impreso.
- Bovisio, M. A. "Obras de arte cuando el arte no existía". *Las Artes en el debate del Quinto Centenario. IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Bs. As.: CAIA/UBA, 1992. 42-47. Impreso.
- . "Olvidar la belleza, buscar el sentido (rescate crítico de la Teoría del Arte para el estudio del Arte Prehispánico)". *Actas de las VI Jornadas de Estudios e Investigación Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"*. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2004. 1-9. Impreso.
- . "Las huacas del NOA: objetos y conceptos". *I Simposio sobre Religiosidad, Cultura y Poder*, GERE, Grupo de Estudios sobre Religiosidad y Evangelización. Programa de Historia de América Latina, Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani". Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2006. Impreso.
- . "En busca de una estética precolombina". *II Simposio Internacional de Estética: "Estéticas Americanas"*, Stgo. de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008. Impreso.
- . "Consideraciones sobre la pervivencia del culto a las huacas". *XII Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*. Bariloche: Centro Regional Universitario Bariloche, Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue, 2009. Impreso.

- Cajías de la Vega, F. "Fiestas barrocas en Charcas". *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco*. La Paz: Unión Latina-GRISO, 2007. 51-67. Depósito Académico Digital Universidad de Navarra (DADUN). Sitio web. Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.
- Chartier, R. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1996(a). Impreso.
- . *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Bs.As.: Manantial, 1996(b). Impreso.
- Colatarci, M.A. *Tiempo y espacio en las celebraciones y rituales del noroeste argentino*. Bs. As.: Asociación Amigos de la Educación Artística, 2008. Impreso.
- Coluccio, F. "Fiestas tradicionales argentinas". *Folklore Argentino*. Imbelloni (dir.). Bs. As.: Humanior, 1959. 197-238. Impreso.
- . *Fiestas y celebraciones en la República Argentina*. Bs.As.: Plus Ultra, 1992. Impreso.
- Coluccio, F. y S.B. Coluccio. *Diccionario Folklórico Argentino*. Bs.As., Plus Ultra, 1991. Impreso.
- Cuesta Hernández, L.J. "México insigne honras celebro a su rey: algunas precisiones sobre el ceremonial fúnebre de la dinastía de los Austrias en la Nueva España". *Revista Via Spiritus*, N° 15 (2008). 111-136. *Biblioteca Digital. Faculdade de Letras. Universidade do Porto*. Sitio web. Fecha de consulta: 20 de marzo de 2012.
- Cruz de Amenábar, I. "Arte festivo barroco: un legado duradero". *Laboratorio de Arte*, N° 10 (1997). 211-231. *Dialnet*. Sitio web. Fecha de consulta: 06 de marzo de 2012.
- Fajardo Fajardo, C. "El arte en la cultura del mercado". *Revista Cátedra de Artes*, N° 10 (2010). 13-36. *Cátedra de Artes. Revista de Artes Visuales, Música y Teatro*. Sitio web. Fecha de consulta: 03 de enero de 2013.
- Fernández, Gregorio. *Ecce Homo. 1620*. Escultura procesional. 1620. Lost on Site Sitio web. <<http://lostonsite.wordpress.com/2010/04/01/cuando-los-pasos-recorren-las-calles/>>. Fecha de consulta: 7 de enero de 2013.
- García García, B.J. "Arquitecturas y efectos de la fiesta". *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid: SEACEX, 2003. *Google Books*. Sitio web. Fecha de consulta: 19 de diciembre de 2011.
- Gareis, I. "Los rituales del Estado colonial y las élites andinas". *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, Vol. 37, N° 1 (2007). 97-109. *Sistema de información científica Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Sitio web. Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.
- García Valdés, C.C. "Fiesta y poder en los virreinos americanos". *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco*. La Paz: Unión Latina-GRISO, 2007. 253-259. Depósito Académico Digital Universidad de Navarra (DADUN). Sitio web. Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.
- Gastaldi, M. y V. Acevedo. "Los promesantes de la Virgen del Rosario de Iruya Salta y sus vinculaciones con quebrada de Humahuaca y el mundo andino".

- Carnavales, Fiestas y Ferias en el Mundo Andino de la Argentina*. E. Cruz (Ed.). Salta: Purmamarca Ediciones, 2010. 199-218. Impreso.
- Gisbert, T. "El control de lo imaginario: Teatralización de la fiesta". *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores, 1996. 237-256. *Cholonautas*. Sitio web. Fecha de consulta: 12 de enero de 2013.
- . "La fiesta en el tiempo". *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco*. La Paz: Unión Latina-GRISO, 2007. 35-50. *Depósito Académico Digital Universidad de Navarra (DADUN)*. Sitio web. Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.
- Gramajo, A. "Las devociones marianas en el antiguo Tucumán". *Teología*, N° 57 (1991). 33-48. *Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina*. Sitio web. Fecha de consulta: 11 de enero de 2013.
- Gutiérrez, R. (coord.). *Pintura, Escultura y Artes Útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995. Impreso.
- Lanza, Alejandra. *Fiesta de San Santiago, oratorio familiar de la comunidad de San Roque (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Rep. Arg.)*. 2012. Medio digital.
- . *Fiesta de San Santiago, finca privada en la comunidad de Ticaguayoc (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Rep. Argentina)*. 2012. Medio digital.
- . *Urna transportada en andas durante la procesión de la fiesta/feria de Santa Anita en La Banda (Quebrada de Humahuaca, Rep. Arg.)*. 2012. Medio digital.
- Llamas Márquez, M.A. "El Monumento Eucarístico de Jueves Santo de la Catedral de Córdoba. Arte y liturgia". *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo 13, N° 26 (2002). Dialnet. Sitio web. Fecha de consulta: 06 de enero de 2012.
- López, M. A.; V. Acevedo y C. Mancini. "Miniaturas en la Fiesta/Feria de Santa Ana (Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina)". *Carnavales, Fiestas y Ferias en el mundo andino de la Argentina*. Cruz (comp.). Salta: Purmamarca Ediciones, 2010. 219-242. Impreso.
- López, M. A.; C. Mancini y G. Nacht. "El 'castillo de senta' y la frontera. Continuidades y discontinuidades en el espacio, el tiempo y entre disciplinas". *Memoria americana*, N° 19-2 (2011). SciELO. Scientific Electronic Library Online. Sitio web. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.
- López, M. A. "Chuchos o Cutis y Chacpas. El culto a los cadáveres de infantes y adultos dentro de ollas según los extirpadores de idolatrías andinas". *Andes*, vol. 22, núm. 1, junio, 2011, Universidad Nacional de Salta. Sistema de información científica Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Sitio web. Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.
- López, M. A. "Marcas en la producción cerámica artesanal. Hacia una Arqueología de la identidad". *Comechingonia Virtual VI* (1) (2012). 1-38 *Comechingonia Virtual*. Sitio web. Fecha de consulta: 30 de mayo de 2013.
- Lull, V. "Hacia una teoría de la representación en arqueología". *Revista de Occidente*, n° 81 (1998). 62-86. Academia.edu. Sitio web. Fecha de consulta: 13 de enero de 2013.

- Maravall, J. A. *La cultura de Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1983. Impreso.
- Martín González, J. J. *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Arte Cátedra, 1998. Impreso.
- Merlino, R. y M. Rabey. "Resistencia y hegemonía: Cultos locales y religión centralizada en los Andes del Sur". *Sociedad y Religión* 10/11 (1993). 146-166. *Scribd*. Sitio web. Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.
- Mínguez, V. *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia barroca (jeroglíficos, enigmas, divisas y laberintos)*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1997. Impreso.
- . "Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta". *Revista Relaciones*, Vol. XXX, N° 119 (2009). 81-112. Sistema de información científica Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Sitio web. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012.
- Morales Folguera, J.M. *Cultura simbólica y arte efímero en la Nueva España*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente, DL, 1991. Impreso.
- Morgante, M. "Nuestra Señora de Belén: Una fiesta patronal en el altiplano jujeño". *El espacio cultural de los mitos, ritos, leyendas, celebraciones y devociones*. Colección de Temas de Patrimonio Cultural 7. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, 2005. 264-282. Impreso.
- Mujica Pinilla, R. "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano". *El barroco peruano*. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito, 2003. Impreso.
- Munilla Lacasa, L. "El arte en las fiestas: Carlos Zucchi y el arte efímero festivo". *Carlos Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*. Aliata, F.; Munilla Lacasa, L. (comp.). Bs. As.: Instituto Italiano de Cultura de Bs.As., Eudeba, 1998. Impreso.
- Nacuzzi, L.R. "Leyendo entre líneas: una eterna duda acerca de las certezas". *Historia y estilos de trabajo de campo en la Argentina*. Visacovsky, S. y R. Guber (comps.). Bs. As.: Antropofagia, 2002. 229-262. Impreso.
- Palio de plata roulitz bajo el que procesionó la Esperanza Macarena en el siglo XIX*. Fotografía. *Cuestión de Cofradías*. Sitio web. <<http://cuestiondecofradias.blogspot.com.ar/2012/03/el-palio-desaparecido-de-la-macarena.html>>. Fecha de consulta: 7 de enero de 2013.
- Pérez de Holguín, Melchor. *Entrada del Virrey Morcillo en Potosí*. 1718. Pintura al óleo. *Museo de América* Sitio web. <<http://ceres.mcu.es/pages/Main>>. Fecha de consulta: 15 de enero de 2013.
- Podjajcer, A. e Y. Mennelli. "La mamita y Pachamama' en las performances de carnaval y la fiesta de Nuestra Señora de la Candelaria en Puno y en Humahuaca". *Cuadernos FHyCS-UNJu* 36 (2009). 69-92. Sistema de información científica Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Sitio web. Fecha de consulta: 15 de julio de 2012.

- Prelorán, Jorge. *Procesión en el atrio de la Iglesia de Casabindo (Jujuy, Rep. Arg)*. 1966. *Archivo General de la Nación Argentina*. Archivo documental. Cajón 1/ Caja 2508/ sobre 10/ Documento 299.312 /Negativo B70.757. Impreso.
- Ortemberg, P. “Teatro, jerarquía y potlatch: examen socio-histórico y antropológico de las entradas virreinales en Lima”. *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, Vol. 7, N° 16 (2006). 13-34. *Sistema de información científica Redalyc. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal*. Sitio web. Fecha de consulta: 3 de abril de 2012.
- Querejazu Escobari, L. “El programa emblemático alegórico en la entrada del virrey Morcillo a Potosí en 1716”. *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco*. La Paz, Unión Latina-GRISO. 2007. 149-157. *Depósito Académico Digital Universidad de Navarra (DADUN)*. Sitio web. Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.
- Ramos Sosa, R. “La fiesta barroca en Ciudad de México y Lima”. *Historia*, Vol. 30 (1997). 263-286, *Revista de Historia, Universidad Católica de Chile*. Sitio web. Fecha de consulta: 18 de mayo de 2013.
- . *Arte festivo en Lima Virreinal (s.XVI-XVII)*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1992. Impreso.
- Salazar Bravo, R. “La jura de Carlos IV. Un escenario barroco para la Caracas del siglo XVIII”. *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco*. La Paz: Unión Latina-GRISO, 2007. 323-330. *Depósito Académico Digital Universidad de Navarra (DADUN)*. Sitio web. Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.
- Salvador, J. *Efímeras Efemérides. Fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII- XIX*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2001. *Google Books*. Sitio web. Fecha de consulta: 07 de diciembre de 2012.
- Terán Bonilla, J.A. “La ciudad novohispana y la fiesta barroca”. *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro internacional sobre barroco*. La Paz: Unión Latina-GRISO, 2007. 315-322. *Depósito Académico Digital Universidad de Navarra (DADUN)*. Sitio web. Fecha de consulta: 25 de abril de 2012.

Recepción: enero de 2013

Aceptación: abril de 2013