



MANIFESTACIONES FESTIVAS EN LA TRADICIÓN ARTÍSTICA DE OCCIDENTE

Margarita Vila Da Vila / Bolivia

Desde los más remotos tiempos, la humanidad parece haber estado acompañada por la fiesta y el arte, no existiendo sociedad que no haya conocido o practicado tales actividades. Veamos entonces, a modo de introducción general al tema, cómo las fiestas han inspirado notables creaciones artísticas y cómo éstas han sabido recoger su multiplicidad y riqueza.

Cuando todavía no se conocía eso que hoy llamamos “arte”, ya los hombres del Neanderthal daban pruebas de un sentido espiritual y estético enterrando a sus muertos con conchas y flores. Miles de años después, durante el Paleolítico Superior, la vivencia de lo sagrado parece expresarse a través de rituales y magia, según sugieren obras como el “león-humano” de Hohlenstein-Stadel o el “hechicero” de Trois-Frères; pero hemos de esperar al Neolítico para encontrar en Cogull (Lérida) una escena de danza en grupo vinculada a un posible ritual iniciático.

Con el desarrollo de las primeras civilizaciones y, con ello, de formas de vivencia religiosa más complejas, el culto a las divinidades dio ocasión a elaborados festivales de los que el arte del periodo ofrece destellos. Tal es el caso, en el Próximo Oriente, del vaso de alabastro dedicado a la diosa Inanna encontrado en las ruinas del *zigurat* sumerio de Uruk (2700 a.C.) y de los relieves del Palacio de Persépolis (ca. 500 a.C.), alusivos a festivales que exaltan la fertilidad del Año Nuevo.

En Egipto, es el culto a los muertos el que más testimonios brinda de la religiosidad y fiestas de sus gentes. Son las pinturas de las mastabas del Imperio Antiguo y de los hipogeos de los imperios posteriores las que nos

muestran una mayor cantidad de escenas festivas. Es el caso de lo que vemos en varias tumbas (de Rekhmire, Nebamun, Nakht...) decoradas en torno al 1400 a.C. con banquetes amenizados por música con arpa, laúd, pandero, flautas, palmas y danzarinas.

Más escasos son los testimonios de fiestas profanas en el arte de las culturas antiguas. Tanto el sumerio –en el Estandarte real de Ur–, como el posterior asirio –en un relieve del palacio de Nínive– ofrecen imágenes de banquetes celebrando victorias militares, pero ignoramos si tales festejos son exclusivamente palaciegos o están teñidos de algún sentido religioso. Lo propio sucede con los citaristas del arte cicládico y los espectaculares saltos de toros cretenses de la Edad de Bronce del Mar Egeo.

Un milenio después, en el periodo clásico de la cultura griega, banquetes, danzas y música en honor de Dionisos, y procesiones y juegos dedicados a Zeus, Atenea o Apolo, se despliegan por la superficie de bellas vasijas y frisos de templos. Así sucede con el *Festival de las Grandes Panateneas*, celebrado cada cuatro años en honor a Atenea y evocado en la solemne procesión del friso del Partenón de Atenas hacia el 440 a.C.

Festivales religiosos eran también las *Panegirias* que –a intervalos regulares y mediante competencias deportivas– se desarrollaban en Corinto, Delfos y Olimpia, y las *Grandes Dionisias*, festejadas cada año en Atenas. Ante un público procedente de toda Grecia se interpretaban, en certamen, piezas teatrales auspiciadas por la polis y los distintos *coregos*. Estos –si resultaba vencedor el coro patrocinado por ellos–, levantaban monumentos conmemorativos en la calle de los Trípodas.

Igualmente dedicados a Dionisos –y evocados en vasijas del periodo clásico– eran el festival primaveral de *Anthesteria* –en el que se brindaba con vino nuevo, se celebraba el matrimonio sagrado entre el arconte y su esposa y se honraba a los muertos– y el invernal de *Lenea*, en el que se interpretaban comedias. Son, no obstante, bodas y banquetes las escenas festivas más abundantes en la decoración de la cerámica griega. Obras del periodo arcaico como la crátera *François* ofrecen pormenores de las bodas de Tetis y Peleos, en tanto piezas posteriores se adornan con banquetes privados o heroicos acompañados de música y danza.

Los ritos funerarios, con los banquetes, procesiones, desfiles, carreras y danzas que podían llevar aparejados, también fueron objeto de representación desde los inicios del arte griego, como prueban vasijas y pinturas encontradas en tumbas de Atenas, Paestum y Ruvo (fig. 1) (Sur de Italia). Escenas de tipo semejante aparecen en el contemporáneo arte etrusco. Sabemos, por descripciones romanas, que era éste un pueblo altamente religioso y de sofisticadas creencias funerarias. De ellas brindan testimonio las imágenes plasmadas durante los siglos VI y V a.C. en relieves como el de una urna de Chiusi –con una escena de baile– y en las paredes de famosas tumbas de Tarquinia, con banquetes amenizados por músicos y bailarines.

Ignoramos si este tipo de iconografía se repitió en el Arte Romano. Si bien conservamos abundantes testimo-

nios de pintura mural en casas y palacios, no parece que se hayan plasmado bailes o banquetes en las tumbas, por más que se conserven testimonios de procesiones funerarias animadas con música.

Claramente festivas y gozosas son las escenas vinculadas al culto de Baco. Las más conocidas recrean las libaciones y danzas desarrolladas en su honor por bacantes, ninfas y sátiros. Así se advierte en relieves con ménades danzantes y en piezas de platería tardo-imperial como el *Gran plato del Tesoro de Mildenhall*. Tal tipo de imágenes se hace recurrente a partir del Renacimiento: Obras tan dispares como la *Bacanal* con silenos grabada por A. Mantegna en 1470 (fig. 2), la *Bacanal* pintada por A. Magnasco en 1730 o *La fiesta de Baco* del académico W. Bouguereau de 1884, son prueba de ello.

Común es también, tanto en el arte romano como en el renacentista y barroco posterior, la representación del cortejo y triunfo de Baco, ya sea en sarcófagos del siglo II o en pinturas como el fresco elaborado por A. Carracci para el palacio Farnesio de Roma hacia 1600. En ellas se conjuga el bullicio de sátiros y bacantes con la celebración del amor entre el dios y Ariadna, en una fiesta nupcial rebotante de esplendor y júbilo. Lo propio sucede con las fiestas de esponsales entre Cupido y Psique, inspiradoras del fresco de Rafael en la Villa Farnesina de Roma y de las *Bodas de Cupido y Psique* pintadas por Andrea Schiavone en Venecia en 1550. No olvidemos que para tal tipo de



Fig. 1. *Danza en cadena* (Pintura funeraria de Ruvo, Sur de Italia, ca. 550 a.C.).

obras los artistas del Renacimiento contaron no solo con la ayuda de piezas romanas, sino también con la descripción que de los *Fasti* hiciera el poeta Ovidio. Estos no solo exaltaron la imaginación de Rafael, sino que también avivaron la sensualidad del anciano G. Bellini, quien en 1514 brindó la primera interpretación renacentista de los mismos y, al hacerlo, marcó el camino para la *Bacanal* de Tiziano.

De entre las festividades religiosas romanas conocidas, las más populares son las *Lupercales* y *Saturnalia*, antecesoras, por el desenfreno y la subversión de papeles que autorizan, de las fiestas de carnaval celebradas desde la Edad Media. Desconocemos si se hicieron representaciones de ellas en la antigua Roma; con todo, tan numerosas y animadas fiestas han servido de inspiración a artistas académicos como L. Alma-Tadema, quien, en *Spring*, trata de recrear las *Floralia* (1894) o festivales de primavera.

Durante el periodo altomedieval, en una Europa que experimentaba la expansión de la religión cristiana, las celebraciones festivas giraron, mayoritariamente, en torno al calendario litúrgico. Son escasos los testimonios de misas o procesiones, abundando más las imágenes de fiestas inspiradas en la Biblia, como sucede en los Salterios de *Canterbury* y de *St.Gall* (S. VIII-IX) –que ofrecen imágenes del rey David entre los músicos de su corte– o en la *Columna pascual* de S. Miguel de Hildesheim, fundida en bronce hacia el 1015 y que presenta la danza de Salomé entre escenas evangélicas.



Fig. 2. *Bacanal con silenos* de A. Mantegna, ca. 1470.



Fig. 3. *Matrimonio de la Virgen* de Sano di Pietro (Palacio Público de Siena, ca.1450).

Durante el periodo Románico siguieron representándose esos temas, ya sea en códices miniados o en relieves de iglesias, y empezaron a aparecer festejos inspirados en parábolas –como el *Banquete del rico Epulón* y el *pobre Lázaro*– y banquetes seculares, como los que se muestran en *El Tapiz de Bayeux* –bordado hacia el 1080 para conmemorar la conquista de Inglaterra por el ejército normando– y en el *Palacio del Arzobispo Gelmírez* de Compostela.

Con el desarrollo del arte Gótico, se mantuvieron algunos de los temas ya citados y ganaron relieve otras representaciones festivas basadas en relatos evangélicos. Es lo que ocurre con los *Esponsales de la Virgen* y las *Bodas de Caná* pintadas por Giotto y otros artistas. En ellas, la alegría de la celebración se transmite a través de los músicos que amenizan los banquetes, algo que proseguirá durante el Renacimiento, como prueba el *Matrimonio de la Virgen* (fig. 3) que hacia 1450 pintó Sano di Pietro en



Fig. 4. *Celebración de la Primavera en mayo*, miniatura de las “Muy Ricas Horas del Duque de Berry”, por los hermanos Limbourg, ca. 1415.

el *Políptico de la Capella de Signori* del Palacio Público de Siena.

Las fiestas de inspiración bíblica tuvieron su lugar importante en el arte del Medioevo, pero lo mismo sucedió, como nos recuerdan G. Duby y J. Huizinga, con las de carácter luctuoso, siendo la celebración de funerales una de las “festividades mayores” del periodo. A partir del siglo XIII son comunes las representaciones de los cortejos fúnebres, ofreciendo las tumbas labradas en el siglo XV para los duques y senescales de Borgoña los testimonios más elocuentes al respecto.

Pero, aunque escasas, también las celebraciones profanas –reminiscencias, en unos casos, de antiguos festivales y, en otros, testimonio de la destreza de los caballeros o de la opulencia de los magnates– hallan cabida en el arte del *otoño de la Edad Media*. Es el caso de las representaciones de torneos y cortejos amorosos que aparecen en marfiles y miniaturas. Así, en las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry* –código de estilo Gótico Internacional ilustrado hacia 1415– los hermanos Limbourg plasmaron una de las más encantadoras y aristocráticas visiones del festival de Primavera (fig. 4) que, cada mayo, celebraba el amor entre los jóvenes. Y los mismos diestros miniaturistas pintaron en el exquisito libro de oraciones mencionado el más elaborado banquete palaciego de la época: el que el duque de Berry ofrecía a su corte en enero.

Es ese tiempo también el que contempla el inicio del Renacimiento italiano y sus ideales humanistas. Como señalan Nieto y Checa, ya antes de plasmarse en pinturas y esculturas, el mito y la alegoría paganos encontraron “una configuración precisa y habitual en las fiestas, triunfos, cortejos y representaciones teatrales”. Sabemos que la escenificación de mitos y alegorías fue frecuente a lo largo del siglo XV, tanto en el ámbito flamenco-borgoñón, como en las ciudades italianas, en fiestas palaciegas y públicas acompañadas de entradas triunfales y cortejos. Afirman los citados autores que “la fiesta comportaba un aspecto que no solo era representativo o literario, sino *figurativo* por la intervención de la *imagen irreal* viviente como ponente del espectáculo”. En muchos de aquellos sabemos que se usaban “actores” simulando esculturas, a modo de *tableaux-vivants*, como sucedió en la gran fiesta de Lille ofrecida por el duque Felipe de Borgoña en 1454 –en la que se hicieron votos por una cruzada contra los turcos y la reconquista de Constantinopla–, en las fiestas organizadas años después en Brujas con motivo de las bodas entre Carlos el Temerario y Margarita de York y en las que tuvieron lugar en Roma en 1473 para celebrar el paso por la ciudad de Leonor de Aragón, prometida de Ercole de Ferrara. Aunque no conservamos imágenes de tan fastuosas celebraciones, podemos suponer que obras

como *La cabalgata de los Magos* pintada por B. Gozzoli para la capilla del Palacio de los Medici en Florencia, las cantorías talladas en su catedral por Donatello y Luca della Robbia o *El Triunfo de la Virtud* y *El Parnaso* de Mantegna se inspiraron en los cortejos, alegorías, escenografía y música de las fiestas cortesanas del periodo.

La importancia y vistosidad de las mismas a fines de la Edad Media y durante el Renacimiento se explica por su “polifuncionalidad”, al servir tanto para ostentación política del poder, como de afirmación de valores religiosos y vía para el divertimento ciudadano colectivo, adquiriendo bailes, banquetes, entradas, desfiles y recibimientos triunfales un esplendor inusitado. Con frecuencia, artistas reconocidos pusieron su ingenio al servicio de la invención de efímeros artilugios. Brunelleschi, Leonardo y Arcimboldo lo hicieron en Florencia, Milán y Praga, encargándose también los de las otras cortes (¡e incluso todo el gremio de pintores de una ciudad!) de realzar este tipo de fiestas. También, en forma habitual, eran los artistas de cámara los que se cuidaban de darles esplendor, diseñando tanto los decorados como el vestuario de los participantes en bailes y torneos, como recuerdan los documentos de la época y prueban los cuadernos de dibujos de Pisanello y Leonardo.

Las representaciones de estas fiestas fueron multiplicándose a lo largo del siglo XVI y alcanzaron una espléndida diversidad durante el periodo Barroco. Los galanteos de aristocráticas parejas que se solazan paseando y merendando en un jardín mientras suena la música, son el tema del *Paisaje de primavera* pintado por L. Van Valckenborgh en 1593, en tanto que un *Baile en la corte* fue plasmado por el también flamenco M. Peypin –amigo personal de Rubens e inscrito en la Gilda de Amberes– a comienzos del siglo XVII (fig. 5). Es a Rubens, precisamente, a quien debemos una de las más deleitosas representaciones del asunto tratado con escasa inspiración por Valckenborgh: En *El jardín del amor* que concibió hacia 1638 desarrolla una escena cortesana inspirada en *El jardín de la eterna juventud* medieval. El tema, aparecido en el siglo XIV, preludia las fiestas galantes que Watteau –exquisito colorista y admirador de Rubens– pintará a comienzos del siglo XVIII. Los académicos franceses responsables de la organización del Salón de 1717 no encontraron término mejor que el de *fête galante* para describir el tenor del célebre *Peregrinaje a la isla de Citerea* que les presentó Watteau en ese año, al no encajar la obra en ninguna de las categorías aceptadas previamente. En el mismo rango se inscriben *El baile* –delicada obra que forma parte de la serie Las Fiestas Venecianas– y muchas de las obras ejecutadas por los discípulos de Watteau, N. Lancret y J.-B. Pater. De similar tenor son las recepciones, conciertos, bailes y

fiestas pintadas por los artistas venecianos Canaletto y Guardi.

Junto a estas escenas festivas de carácter refinado y gusto aristocrático, se multiplicaron para entonces las de inspiración costumbrista y popular. El interés por los asuntos cotidianos ya venía dándose desde siglo y medio antes, tal vez como antídoto a las artificiosas obras del Manierismo tardío. Prueba de ello son los cuadros de ambiente campesino (fig. 6) pintados por Brueghel el Viejo hacia 1567. Su interés por el género humano le lleva a fijarse en los aldeanos, que tienden a mostrar sin tapujos los apetitos más comunes. La necesidad de divertirse y bailar, de comer y gozar, se hace apremiante en tiempos de zozobra. Y esos fueron los que conoció Brueghel en un Flandes oprimido por tensiones religiosas y por el dominio español. Obras como *Baile de Boda*, *Boda campesina* y *Baile campesino* dan prueba de la agudeza y espíritu satírico con que el artista contemplaba tales esparcimientos, algo en lo que se le acerca el holandés J. Steen, autor de otra *Boda campesina* hacia 1650.

Con el triunfo del Barroco el género costumbrista empezó a generalizarse e interesó incluso a artistas de impecable clasicismo como C. de Lorena, autor de una *Fiesta aldeana* estando en Roma en 1639. Quizá lo hizo movido por su admiración hacia Rubens, quien unos años antes ya había pintado en Amberes algún baile popular y *La kermesse*. Este mismo tipo de *Festival campesino* fue tema recurrente en los Países Bajos a lo largo de todo el siglo XVII, como nos recuerda la obra del holandés A. Van Ostade de 1674.

Fueron los artistas de tales territorios quienes con más dedicación plasmaron todo tipo de fiestas: cortesanas y plebeyas, públicas y corporativas o familiares. En estas últimas categorías se inscriben las escenas de banquetes de las milicias de Harlem pintadas por F. Hals y las de bailes y “alegres compañías” que plasman, entre otros, italianos como Caravaggio o M. Preti, y holandeses como Honthorst, TerBorch o Van Loo. Al ámbito privado pertenecen también otros dos jocosos temas: el de *El rey bebe* (fig. 7) –que presenta el momento culminante de la fiesta de *La noche de Epifanía*, cuando se coronaba “rey” al agraciado con la habichuela del pan dulce– y el de *El mundo al revés*, tema derivado de proverbios flamencos y que ofrece una admonitoria, pero cómica, sátira de los peligros de las borracheras. Mientras el primero fue tratado por D. Teniers el Joven y J. Jordaens en Amberes hacia 1640, del segundo es intérprete J. Steen hacia 1660.

Este prolífico y vitalista pintor holandés es también autor, por las mismas fechas, de una de las más agudas y divertidas interpretaciones de lo que puede acontecer en Nochebuena al encontrar los regalos. Ese es el tema de

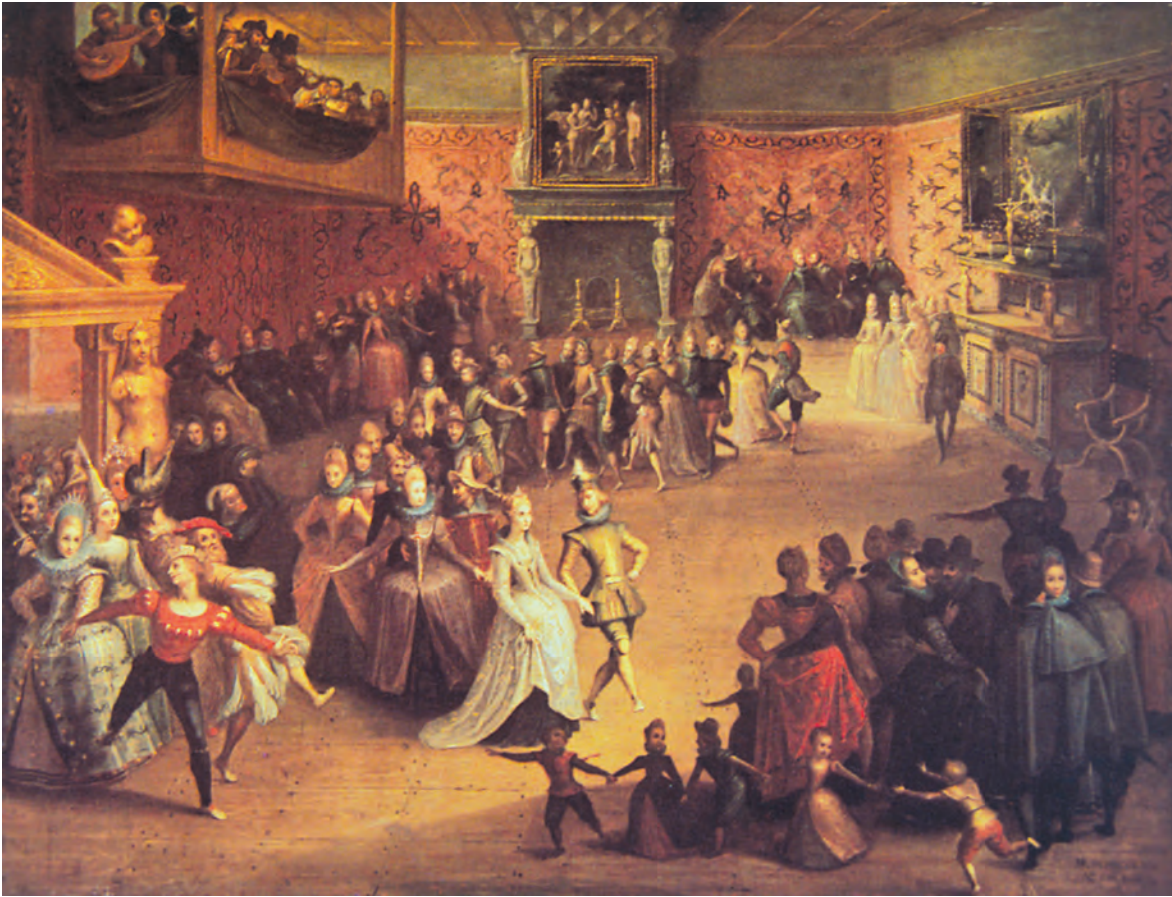


Fig. 5. *El baile en la corte*, por Martín Peypin (Amberes, primera mitad del Siglo XVII).



Fig. 6. *Baile campesino*, por Pieter Bruegel el Viejo, 1567.

su *Fiesta de San Nicolás*, que muestra cómo algunos vicios –codicia, envidia, frustración, burla– empiezan en la infancia.

De muy distinto signo, pero igualmente con precedentes en épocas anteriores, fueron los Triunfos Alegóricos. Remontan a la antigüedad clásica y aparecen en el arte imperial romano, insertos, por lo general, en arcos triunfales. El Renacimiento italiano, en su afán de recuperar los esplendores de Roma, se encargó de recrearlos en escenificaciones que tenían como propósito la exaltación del gobernante a través del cortejo triunfal descrito en *Roma triumphans* y *De Re Militari*.

Sabemos que ya a mediados del siglo XIII, deseando emular los logros de sus admirados predecesores, Federico II de Alemania mandó levantar un arco triunfal en Capua. Fiel a esa tradición, también Alfonso de Aragón mandó levantar, en 1443, el *Arco triunfal de Castelnuovo* tras entrar en Nápoles sentado sobre un trono dorado seguido por un carro alegórico de la Fortuna y las Virtudes. En forma similar concibió P. della Francesca a sus señores, los Duques de Urbino, cuando pintó el *Triunfo de Federico de Montefeltro y de Batista Sforza* en un *Díptico* (fig. 8) de hacia 1470. Para entonces no era raro que, con tales entradas triunfales, las ciudades italianas cambiaran su fisonomía por una “escenografía de apoteosis”, combinando arcos y decoraciones efímeras con sofisticados artilugios que buscaban el enaltecimiento del gobernante.

Ignoramos si fueron obras como éstas o grabados derivados de los Triunfos de César que Mantegna pintó para los Gonzaga en el Palacio Ducal de Mantua lo que inspiró a Durero el dibujo del Carro triunfal del emperador Maximiliano para el monumental Arco triunfal que elaboró en 1513 con ayuda de varios colaboradores. Lo cierto es que con esta obra se introduce la iconografía triunfal en Alemania.

A partir de entonces fue común solemnizar el ingreso de los emperadores en sus dominios, engalanando la ciudad con arcos y otras decoraciones –como ya se había hecho en Italia– y dejando constancia gráfica de ello mediante estampas, como la que se hizo con la entrada de Carlos V en Brujas en 1515 o la dedicada a la *Entrada triunfal de Maximiliano II en Nuremberg* por el alemán J. Amman.

Igualmente ha sido el grabado –por su inmediatez, bajo coste y fácil difusión– la técnica utilizada, entre los siglos XV y XIX, para inmortalizar y dar a conocer los principales festejos públicos y cortesanos. Baste recordar que sólo el Museo Metropolitano de Nueva York cuenta con unos trescientos “libros de fiestas” y centenares de estampas y dibujos sueltos sobre el tema. De entre ellos, podemos mencionar algunos representativos del esplendor

alcanzado por festejos que –fuesen bodas, celebraciones militares o inauguraciones– culminaban al anochecer con explosión de fuegos artificiales. Sabemos, por ejemplo, que en 1565, para festejar el matrimonio de dos sobrinos del Papa Pio IV, se desarrollaron durante semanas celebraciones que culminaron con un día entero de entretenimientos en el Belvedere del Vaticano. Los momentos descolantes de la fiesta –un torneo, las acrobacias de volatineros y los fuegos artificiales lanzados desde el cortile– se muestran en el grabado que el francés E. Duperac dedicó a los *Festejos públicos con ocasión de las bodas de Annibale Altemps y Hortensia Borromeo en Roma*.

Un siglo después, en Francia, J. Lepautre fijó en sendas estampas las deslumbrantes fiestas ofrecidas en 1664 y en 1668 por Luis XIV en Versalles. Un triunfo al comienzo de un conflicto bélico, la Guerra de Sucesión de España acaecida entre 1701 y 1714, sirvió también de motivo para el aguafuerte de J. Van Vienen que registra los *Fuegos artificiales por la victoria holandesa sobre los franceses y españoles en la bahía de Vigo*. La fiesta, celebrada en La Haya, concluyó con fuegos de artificio lanzados desde escenarios alegóricos. Presidía éstos la figura de la Libertad, culminada por la Fama y rodeada por trofeos y cautivos, además de por las cuatro virtudes cardinales y por los dioses Marte y Neptuno.

De fines del mismo siglo es *La girándola en el Castel St’Angelo* (fig. 9) que exhibe los fuegos artificiales lanzados en 1784 desde el antiguo mausoleo de Adriano, en una estampa elaborada por el francés Desprez y el italiano Piranesi. Sabemos que aunque ya hubo fuegos artificiales en Roma en 1410, sólo desde el 1471, al coronarse Papa Sixto IV, se usó toda la estructura del Castel Sant’Angelo como lugar de lanzamiento. Desde entonces, parece que fue costumbre repetirlos con cada nueva elección papal y, anualmente, por la Pascua y en la Festividad de San Pedro y San Pablo.

Como habremos notado ya, el universo de las fiestas parece inagotable. Si hasta ahora hemos examinado algunas de las manifestaciones que acompañaron a celebraciones de tipo primordialmente secular, no hemos de olvidar la importancia que, en el mundo católico, se dio a las solemnidades religiosas. Se conservan buen número de crónicas que detallan los pormenores de los festejos desarrollados en ciudades europeas y americanas celebrando canonizaciones, la inauguración de templos, las procesiones con motivo de traslación de reliquias, rogativas o acción de gracias, las festividades más importantes del calendario litúrgico, las exequias reales o la entrada de destacados dignatarios eclesiásticos. No obstante, como reconocen los especialistas en el tema, son escasas las pinturas conservadas sobre tales eventos.



Fig. 7. *El rey bebe (La Noche de Epifanía)*, por David Teniers el Joven, 1640.



Fig. 8. *Triunfo de Federico de Montefeltro del Díptico de los Duques de Urbino*, por Piero della Francesca, ca. 1470.

Las representaciones litúrgicas, raras en la Alta Edad Media, se enriquecen en época gótica con imágenes de procesiones. Junto a las funerarias, la primera en lograr difusión y carácter de tema iconográfico fue *La procesión de San Gregorio Magno*, que conmemora una rogativa contra la peste que azotó Roma en 590. Aparece ya en una miniatura de las *Muy Ricas Horas del Duque de Berry* y se repite, entre otros ejemplos, en un óleo manierista pintado por J. Zucchi para el altar de Sta. María la Mayor de Roma hacia 1580. De especial valor documental son los cuadros que, a fines del siglo XV, G. Bellini y V. Carpaccio dedicaron a la *Procesión de la reliquia de la Vera Cruz* y a *El Milagro de la Cruz* en Venecia. En ellos podemos advertir como toda la ciudadanía participa del sacro acontecimiento, en un alarde de piedad y orgullo cívico.

En la misma línea se encuentran algunas miniaturas y lienzos manieristas italianos de fines del siglo XVI, dedicadas a la *Procesión del Corpus a San Pedro de Roma* y a la *Procesión para la traslación de las reliquias de San Gregorio Nacianceno por diversos lugares de Roma*, y otras americanas cercanas al 1700. Quizá sean las procedentes del Virreinato del Perú y de la Audiencia de Charcas las que más brillante testimonio ofrecen de la importancia que estas celebraciones cívico-religiosas alcanzaron en el ámbito católico barroco. Entre ellas destaca la serie de 15 lienzos sobre la *Procesión del Corpus en el Cuzco con la entrada del obispo Mollinedo* que un artista anónimo cuzqueño pintó hacia 1678 para la iglesia de la parroquia de Sta. Ana. Probablemente los donaron los mismos alféreces de ascendencia inca que desfilan delante de los carros procesionales y cuyos nombres aparecen escritos al pie de los retratos. Se trata de una elocuente prueba de lo mucho que valoraban los dignatarios indígenas la participación en acontecimientos que, como éste, reunían a todos los estamentos de la sociedad virreinal y les permitían ostentar su dignidad y linaje. El conjunto, de gran riqueza iconográfica, comienza con la representación del altar montado en la Plaza Mayor, continúa con el paso de las órdenes religiosas de la ciudad y el desfile de carros con las imágenes

de varios santos precedidos por los caciques indígenas y acaba con el ingreso en la Catedral mostrando a las autoridades y al obispo Mollinedo bajo palio. De similar relevancia, y poniendo en imágenes lo descrito en la crónica de B. Arzans, es la *Entrada del Virrey Morcillo a Potosí* pintada por M. Pérez de Holguín hacia 1716. Tal fue el año del paso del dignatario por Potosí con motivo de su nombramiento como Virrey interino del Perú y de su obligado traslado desde la diócesis de Charcas –de la que era arzobispo desde 1711– hasta la Ciudad de los Reyes. Gracias al relato de Arzans y a sus escenas, podemos advertir con cuánta pompa se organizaban las fiestas en el Potosí de comienzos del siglo XVIII.

El cortejo cortesano que acompaña siempre a estas solemnes fiestas no solo manifiesta la aceptada sumisión a lo divino por parte de los grandes de la tierra, sino que también, con su espléndida presencia, redonda en el carácter triunfal del acontecimiento religioso. Así lo prueban las obras descritas y otras muchas del Barroco, que, como la que Canaleto dedica a plasmar a *Venecia en el día de la Ascensión hacia 1740* (fig. 10), son deslumbrantes testimonios de la magnificencia con la que se festejó lo sacro durante el periodo en el que la Iglesia se sirvió del arte para propagar entre sus fieles la idea del Triunfo católico sobre la Reforma protestante.

Con el final del Antiguo Régimen, todo ese esplendor y fasto desbordante se eclipsó y, aunque siguieron celebrándose fiestas religiosas y procesiones, dándose bailes, inaugurándose obras, recibándose dignatarios, proclamándose Papas, coronándose y casándose los reyes y organizándose exequias públicas con motivo de sus funerales, nunca más los festejos programados con motivo de tan solemnes, gratas o luctuosas ocasiones volvieron a alcanzar el relieve –en duración, ingenio y pompa– que habían conocido anteriormente. Para entonces, como nos recuerda F. De la Flor, tanto las fiestas vinculadas a la pompa estatal, como los libros de fiesta y conmemorativos, “se revelan inviables y enteramente superfluas para la mentalidad ilustrada”.



Fig. 9. *La girándola en el Castel St'Angelo*, aguafuerte con acuarela de L. J. Desprez y F. Piranesi, Roma, 1784.



Fig. 10. *Venecia: La laguna de San Marcos en el día de la Ascensión*, ca. 1740.

BIBLIOGRAFÍA

- ALENDAY MIRA, G., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España* (2 vols.), Madrid, 1903.
- ARACIL, A., *Juego y artefacto*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998.
- ARZANS DE ORSUA Y VELA, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (3 vols.), Ed. de L. Hanke y G. Mendoza en Brown University Press, Providence, 1965
- BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.
- BAZIN, G., *Baroque and Rococo*, Thames and Hudson Inc., N. York, 1964 (1989).
- BONET CORREA, A., “La fiesta barroca como práctica del poder”, *Diwan*, nº 5-6, Zaragoza, 1979.
- BONET CORREA, A., *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, 1990.
- BOORSCH, S., “Fireworks! Four centuries of Pyrotechnics in Prints and Drawings”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. LVIII, nº 1, N. York, 2000.
- BRANIGAN K. & VICKERS, M., *Hellas. The Civilizations of Ancient Greece*, McGraw-Hill Book C., Maidenhead, 1980.
- CLARK, K., *Civilización. Una visión personal*, Alianza Ed., Madrid, 1979.
- DA ROCHA PEREIRA, Ma. H., *Estudos de História da Cultura Clássica, I Vol.- Cultura Grega*, Fundac. C. Gulbenkian, Lisboa, 2006.
- DE LA FLOR, F. R., *Barroco. Representación e Ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002.
- DE MESA, J. y GISBERT, T., *Historia de la Pintura Cuzqueña*, Fund. A. N. Wiese, Lima, 1982.
- DE MESA, J. y GISBERT, T., *Holguín y la Pintura Virreinal en Bolivia*, Ed. Juventud, La Paz, 1977.
- DIEZ BORQUE, J.M., *Teatro y fiesta en el Barroco*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1986.
- DUBY, G., *Arte y sociedad en la Edad Media*, col. Taurus, Ed. Santillana, Madrid, 1998.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA, Ed. ESPASA, T. XXIII, Barcelona, 1924, “Fiesta”, pp. 1246-1255.
- ESTABRIDIS, R., “La fiesta y el arte del siglo XVIII en la Ciudad de los Reyes”, Perú, 2006.
(http://www.seacex.es/documentos/peru_18_fiesta.pdf)
- GARCIA BELLIDO, A., *Arte Romano*, C.S.I.C., Madrid, 1979.
- GONZALEZ, A. y USUNARIZ, J. M. (eds), *Imagen del Rey, imagen de los reinos. Las ceremonias públicas en la España Moderna (1500-1814)*, Eunsa, Pamplona, 1999.
- GUTIERREZ, R. et al.: *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE (10 vols.), Ed. PLANETA, Barcelona, 1985.
- HONOUR, H. & FLEMING, J., *A World History of Art*, Laurence King Ltd., Londres, 1991.
- HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza Ed., 1978
- LA PINTURA EN LOS GRANDES MUSEOS (8 vols.), Ed. PLANETA, Barcelona, 1975.
- LEON ALONSO, A., “Reflexiones acerca de la iconografía y la literatura de fiestas durante el Antiguo Régimen”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3, 1989, pp. 376-381.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, 1975.
- MATINEZ GIL, F., “Fiestas barrocas de la muerte en el Toledo del siglo XVII”, *Anales Toledanos*, vol. XXX, 1993, pp.99-116.
- MOLINARI, C., *Spettacoli fiorentini del Quattrocento*, Venecia, 1961.
- MORENO CUADRO, F., *Artistas y mentores del barroco efímero*, Córdoba, 1985.
- NIETO, V. y CHECA, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Ed. Istmo, Madrid, 1980.
- REVENGA, P., “Fiesta, poder y arte efímero en el Toledo barroco”, 2006.
(<http://www.liceus.com/egi-bin/aco/ar/06/1000.asp>)
- SCHIAVO, L., Estudio de un espacio imaginario: “Las fiestas galantes”, University of Illinois at Chicago, 2006.
(<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/schiavo.html>)
- SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Alianza Ed., Madrid, 1981 (1989).
- SEBASTIAN, S., DE MESA, J. y GISBERT, T., *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia* (Vols. XXVIII y XXIX de *Summa Artis. Historia General del Arte*), Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- SCHULTZ, V., *La fiesta. Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Alianza Ed., Madrid, 1993.
- STOCKSTAD, M., *Art History*, Harry N. Abrams, Inc., Nueva York, 1995.
- STRONG, R., *Arte y poder*, Alianza Ed., Madrid, 1989.
- TANSEY, R. & KLEINER, F., *Gardner's Art through the Ages*, Harcourt Brace Publ., Fort Worth, 1996.
- THE NEW ENCICLOPAEDIA BRITANNICA, (MACROPAEDIA), Vol. 26, Chicago, 1988, “Sacred Rites and Ceremonies”, pp. 816-889.
- VV.AA., *La fiesta en la Europa de Carlos V* (Catálogo), Soc. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sevilla, 2000.
- VV.AA., *Les Fêtes à la Renaissance* (3 vols.), C.N.R.S., Paris, 1956.