

LAS PROCLAMACIONES DE FERNANDO VI Y CARLOS III EN BUENOS AIRES¹

The Proclamations of Fernando VI and Carlos III in Buenos Aires

Juan A. GONZÁLEZ DELGADO
Universidad de Sevilla
Juangondel97@gmail.com

Fecha de recepción: 13/11/2023
Fecha de aceptación: 15/04/2024

RESUMEN: El objetivo principal de la presente investigación es demostrar que las proclamaciones de Fernando VI y Carlos III en Buenos Aires funcionaron como mecanismos de legitimación del poder y de cohesión social en los que la unión de las artes fue fundamental. Este estudio se basará en las relaciones que narraron dichas proclamaciones y que se conservan en el Archivo General de Indias. Estas, si bien fueron abordadas por una historiografía clásica, no han sido analizadas con la profundidad que merecen.

Palabras clave: iconografía; Monarquía; música; poder; teatro.

ABSTRACT: The main objective of this research is to demonstrate that the royal proclamations of Fernando VI and Carlos III in Buenos Aires worked as mechanisms of power legitimation and social cohesion, where art had a central role. The base of this article will be the documents from the Archive General of Indias that narrate

1. El presente trabajo se inscribe en el desarrollo del proyecto «Arquitecturas del poder. Emulación y pervivencias en América y el sudeste asiático (1746-1808)». Ministerio de Ciencia e Innovación. Plan Estatal 2021–2023. PID2021-122170NB-I00.

those proclamations. The classical historiography already addressed them, but they deserve a deeper analysis.

Key words: Iconography; Monarchy; Music; Power; Theatre.

Las proclamaciones, precedidas siempre por las exequias del anterior monarca, suponían el momento de encuentro entre el nuevo rey y sus súbditos. Se convirtieron en un mecanismo fundamental por el cual los ciudadanos y las autoridades locales mostraban lealtad a la monarquía como ente abstracto y al rey como su máxima autoridad, fomentando la estabilidad de la Corona. Esta ritualidad, que tenía como base el juramento al nuevo monarca y con ello la renovación del pacto político (Del Río Barredo, 2000: 23-32), se configuró mediante una ceremonia muy marcada. En el cambio de dinastía, se ha señalado cómo el ocultismo que comenzó con Felipe II se aminoró con la llegada de Felipe V y los Borbones (Del Río Barredo, 2004: 733-752). Sin embargo, esto tuvo pocas consecuencias para el ámbito americano, donde el rey siempre estaba ausente. La proclamación real funcionaba, por tanto, como un mecanismo fundamental para la legitimación del carácter sucesorio de la monarquía. La ceremonia comenzaba con la llegada de la Cédula Real que anunciaba la proclamación del monarca y daba las instrucciones que debían ser seguidas en la ciudad. Mediante un pregón se comunicaba a la ciudad el protocolo que debía cumplirse y los actos que debían llevarse a cabo. El elemento central de estas celebraciones en el panorama urbano de la ciudad fue siempre la plaza mayor a modo de teatro público, donde se proclamaba al nuevo rey y se realizaban numerosos actos festivos (Osorio, 2015: 177-194). Estas ceremonias cobraron una mayor importancia en los virreinos americanos debido a la lejanía y a la ausencia física del monarca (Mínguez, 1995). Esto suponía un especial desafío para la sociedad virreinal a la hora de representar la presencia simbólica de la realeza a través de las artes. De igual modo, estas proclamaciones fueron reflejo de la necesidad de legitimación que sintieron tanto la propia monarquía como los grupos dirigentes de las ciudades y los virreinos. Al servicio de estos objetivos se ponían todas las artes; los elementos festivos de la danza, el teatro, la música o la pintura se hacían presentes en el marco escénico que representaba la ciudad.

La historiografía lleva décadas prestando atención al contexto de la fiesta desde el punto de vista de la historia del arte, centrándose especialmente en la representación del poder regio. Sin embargo, debe superarse la visión de la fiesta como únicamente reflejo de un poder regio y una sociedad virreinal. Para ello servirá de referencia el concepto de fiesta como «ritual codificado para la comunicación» propuesto por García Bernal (2006: 37), enfatizando ese carácter comunicativo del ritual festivo. Desde fines del siglo pasado, como consecuencia de los estudios semiológicos en la antropología y la historia del arte, se ha complejizado la lectura del hecho artístico (Geertz, 1994: 117-146), especialmente aquel asociado al

ámbito festivo, entendiéndose como sistema cultural dinámico de enorme poder en la sociedad. Más recientemente, la proclamación real en territorio americano se viene entendiendo como simulacro, dependiente de la invisibilidad o ausencia del rey, en el que se ponen en juego cuestiones de gran relevancia tales como la lealtad al monarca, el contexto urbano como teatro del poder real y marco de la fiesta o su magnificencia y costo como muestra del poder local ante otras ciudades del entorno (Osorio, 2015: 177-194). Siguiendo con estas consideraciones metodológicas, resultará de gran utilidad entender la fiesta mediante el concepto de «intermedialidad» (Rajewsky, 2005: 43-64; Prieto, 2017: 7-18). Si bien este término ha sido empleado especialmente en las teorías en torno al lenguaje y la imagen del siglo XX en adelante, resulta aplicable para comprender otros fenómenos anteriores. En el ámbito de la festividad barroca, este vendría a actualizar la concepción de la fiesta como unidad y diálogo de diversas artes y sistemas comunicativos en un solo acto, todo ello con una función propagandista de ciertos valores asociados a la exaltación de la monarquía.

En los últimos años, en el contexto hispánico se han publicado numerosos estudios que investigan las fiestas relacionadas con la monarquía y los virreynatos en los diferentes territorios que la componían (Rodríguez Moya y Mínguez, 2016; Mínguez, Rodríguez Moya, González Tornel y Chiva Beltrán, 2012; Chiva Beltrán, 2012; Valenzuela Márquez, 2001). Sin embargo, se ha privilegiado el estudio de otro tipo de festividades asociadas al poder sobre las proclamaciones, que sólo han recibido estudios de carácter parcial, probablemente debido al menor número de representaciones existentes. En cuanto a las proclamaciones reales en el ámbito del virreinato del Perú durante el periodo borbónico, han sido mayormente abordadas aquellas que responden a periodos más tardíos. Es el caso de la proclamación de Carlos IV (1788) en Lima, Córdoba de Tucumán y Montevideo y la de Fernando VII (1808) también en la capital uruguaya (Ollero Lobato y Rey Ashfield, 2014: 132-146; Rey Ashfield y Ollero Lobato, 2013: 179-202; Page, 2004: 77-94). Sobre la proclamación de Fernando VI (1746) sí existe un estudio acerca del caso limeño, así como del novohispano (Mínguez, 2007: 273-292; Ortemberg, 2000: 91-113). Asimismo, también se tienen datos de las proclamaciones reales de Carlos III y Carlos IV en Santiago de Chile (Valenzuela Márquez, 2005: 49-78). Es por ello por lo que el estudio de las proclamaciones de Fernando VI y Carlos III en Buenos Aires constituyen otros casos que pueden aportar nueva información que complementa el resto de los trabajos que han abordado otras zonas u otro tipo de festividades. Estas proclamaciones, cuyas relaciones se conservan en el Archivo General de Indias, eran conocidas gracias a dos estudios de carácter tradicional, uno de ellos decimonónico, que han tenido nulo recorrido para la historiografía artística y que se limitaban a una descripción de la relación de las fiestas (Torre Revello, 1943: 115-138; Gutiérrez, 1871: 82-98). Es por ello por lo que resulta necesaria una revisión que analice estas fiestas en un contexto global en lo que a la cultura visual se refiere.

El objetivo principal de la presente investigación es demostrar que las proclamaciones de Fernando VI y Carlos III en Buenos Aires funcionaron como mecanismos

de intermedialidad y de comunicación tendentes a la legitimación del poder regio y a la cohesión social en los que la unión de las artes fue fundamental. Se abordarán en ese sentido elementos tales como el espacio, la imagen o el sonido. A través de ellos se tratará de analizar la sociedad bonaerense del momento y sus muestras de fidelidad a la monarquía borbónica. Para referirse al espacio en relación con el urbanismo de la ciudad en fiesta, se identificarán las zonas privilegiadas y aquellas que fueron excluidas, tratando de demostrar el carácter español o criollo de la fiesta. Para ello se cruzarán los datos proporcionados por las relaciones con los planos existentes de la ciudad. En cuanto al discurso visual, que tendrá prevalencia en el presente estudio, se concretarán los diferentes mecanismos que se usaron para presentar la figura del nuevo monarca y su conexión con el concepto abstracto de la monarquía, así como el resto de las iconografías presentes en las fiestas. Asimismo, al abordar a nivel interno la sociedad bonaerense se intentará demostrar que, en estas festividades organizadas por una élite social, el papel de la población indígena siempre estuvo al servicio de dichas élites. Su participación en ellas, a diferencia de otras ciudades americanas, se vio reducida a la actuación como elementos propios del lugar que daban un tono popular a los festejos. Por último, se abordarán aquellas manifestaciones sonoras, entendidas como elementos indispensables en la exaltación de la monarquía. En ellas se englobarán tanto el ruido y la música como el teatro, que jugó un papel fundamental. Estas celebraciones serán siempre analizadas en comparación con otros festejos tanto en la Península como en otros puntos del continente americano, entendiendo estas fiestas en Buenos Aires como muestras de un espacio globalizado.

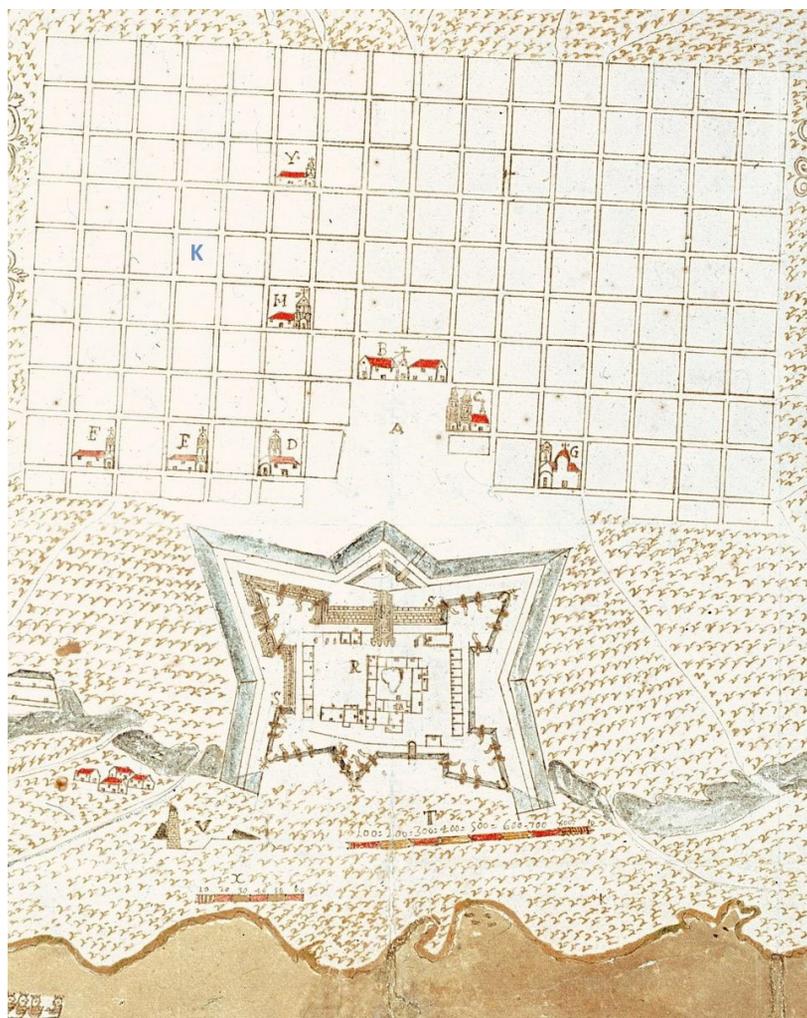
La proclamación real era una de las grandes fiestas asociadas a la institución monárquica. Estas han sido conceptualizadas como «rituales de afirmación del poder», pero también con una doble condición «socio-comunicativa y simbólica» (García Bernal, 2006: 39, 127); en ellas se ponían en juego elementos comunicativos de las diferentes esferas del poder monárquico y local. Fueron fundamentales como elementos simbólicos de continuidad entre dinastías y reyes; a través de este ritual se reafirmaba el pacto entre la población y el monarca y se legitimaba la propia institución. Además, se ha de recordar la importancia que en el Antiguo Régimen tuvieron las dinastías en el devenir político de un país, marcando la política exterior en sus pactos y alianzas, así como las guerras. En ese aspecto, se ha de subrayar la reciente llegada al trono español de la dinastía borbónica. Este acto de proclamación contaba con una ceremonia muy marcada, de origen castellano, que consistía en la procesión del estandarte real como símbolo del poder de la monarquía y que no varió en demasía con el cambio de dinastía. Estas proclamaciones eran recogidas por cronistas, que se hacían eco de los sucesos que tenían lugar en la ciudad en aquellos días tan marcados. En todas ellas existen numerosos paralelismos que lo conforman como un género, destacando sobre todo el interés del autor por hacer creer que dicha fiesta fue de una excepcionalidad sin parangón y superior al resto (Bonet Correa, 1990: 8). En algunos casos, estas se imprimían y publicaban, llegando a incluir grabados que ilustraban la descripción.

Esto se ha interpretado como «el gesto definitivo que subraya la lealtad de la comunidad a su Señor» (García Bernal, 2006: 91), mostrando a la ciudad como digno vasallo y ejemplo para las demás. De este modo deben interpretarse también las relaciones que se mandaron desde las diversas ciudades americanas a la metrópolis, aunque no fueran publicadas. Este es el caso de las que aquí se presentan, cuya publicación hubiera sido de gran dificultad por no contar Buenos Aires en ese momento con una imprenta, que sólo se fundaría en 1780 (Ares, 2009: 91-119). La función de estas relaciones era, por tanto, demostrar la obediencia y la exaltación a la monarquía por parte de los poderes locales y la población de las diversas ciudades en territorios tan lejanos. En este caso, debido a la carencia de una imprenta, no puede pensarse en un interés por la difusión de esas fiestas a través de su publicación.

1. LOS ESPACIOS DE LA FIESTA: URBANISMO Y PODER

Las exequias y las proclamaciones de los monarcas españoles en territorio americano suponían un momento crucial para la demostración de la autoridad local. Principalmente el Cabildo y la Iglesia, pero también buena parte de la sociedad civil como los gremios, trataban de demostrar su protagonismo. Todo ello se reflejaba en las ceremonias de la proclamación, así como en la decoración y la organización de otros elementos festivos. Es por ello por lo que el estudio de las proclamaciones desde el punto de vista urbanístico revela mucha información acerca de la importancia de diferentes puntos en la ciudad y las instituciones que allí tenían su sede o control. El recorrido que se realizaba en las proclamaciones reales constituía una jerarquización de espacios que no puede ser ignorada, suponía una mediación comunicativa y marcaba la ciudad como escenario en el que se construía la comunidad política, poniéndose en juego una negociación ritual entre los diversos grupos sociales. Del mismo modo, la propia ciudad y su modelo ideal, con su uso de arquitecturas fingidas, así como la propia espacialidad, se erigían como «artificio comunicativo» (García Bernal, 2006: 54-56, 124, 147; Bonet Correa, 1990: 18-20). Sin duda, dos fueron los centros neurálgicos que concentraron el protagonismo en estas ceremonias, representando a las dos grandes instituciones del poder civil y eclesiástico: la catedral y la plaza mayor (Imagen 1) (Mínguez, Rodríguez Moya, González Tornel y Chiva Beltrán, 2012: 50-53). Como sintetizó Bonet Correa (1990: 20-21), «la plaza hispánica en el barroco es el auténtico corazón de la ciudad en fiestas». Centro neurálgico de los grandes poderes, este era el lugar simbólico del gobierno del rey y reflejo de la sociedad colonial (Correal Avilán, 2017: 1-15). Además, era elemento rector de la ciudad, espacio para el mercado, lugar de reunión o escenario de la vida cotidiana y de los grandes sucesos (Gutiérrez, 2010: 91-95). Es por ello que el protagonismo de la plaza mayor resulta catalizador de las diferentes vertientes de la fiesta, uniendo desde el nivel simbólico asociado a la monarquía y al poder local, hasta la vida cotidiana de la población. Todos estos elementos se unían en el ámbito

festivo teniendo como centro dicha plaza, tal y como ocurría desde inicios de la época virreinal. Sin embargo, hubo otros espacios de poder en torno a la fiesta en la ciudad que deben ser tenidos en cuenta.



Leyenda: A) Plaza Mayor, B) Casas de Cabildo, C) Iglesia Mayor, D) Convento de San Francisco, E) Convento de Santo Domingo, F) Hospital de los Betlemitas, G) Convento de Nuestra Señora de las Mercedes, H) Colegio de la Compañía de Jesús, Y) Parroquia de indios de San Juan Bautista, [K] Casa de Francisco Rodríguez de Vida, [...] R) Fuerte de San José. Imagen 1. Detalle de un plano de Buenos Aires en 1713, José Bermúdez (Archivo General de Indias, MP. Buenos Aires, 39).

La proclamación de Fernando VI en Buenos Aires tuvo lugar el 10 de noviembre de 1747, tras las exequias de Felipe V². Estas exequias contaron con un mausoleo sobre cuatro columnas, con una corona sobre la cornisa y con representaciones de la muerte y el retrato del monarca. La proclamación de Fernando VI se inició con la salida en procesión desde las casas del cabildo con una comitiva de doce capitulares, maceros, militares de la compañía de dragones y el gobernador, es decir, los representantes del poder civil y militar, que en Buenos Aires estaban muy vinculados debido a la alta militarización de su sociedad. Esta comitiva recogió el estandarte real, que había quedado a cargo del alguacil mayor de la Inquisición y alcalde de segundo voto, Francisco Rodríguez de Vida. Esta casa, como receptora del estandarte, se convirtió en otro centro fundamental de esta proclamación, siendo decorada y alojando algunos actos festivos. Después, continuada la procesión, el estandarte se colocó bajo dosel en las casas del alcalde, siendo custodiada por una guardia de la compañía de infantería. Para ello se construyó un aparato de arquitectura efímera con una arquería de dos cuerpos. De nuevo salió en procesión el estandarte real llevado por el alférez a la cabeza y escoltado de un cuerpo de la compañía de dragones en la vanguardia y la retaguardia. Se acompañaba la procesión por una compañía de vecinos y representantes del cabildo, justicia y regimiento. El destino era la plaza mayor, donde finalmente se proclamó al rey. Sin embargo, la procesión debía continuar hasta la catedral, donde quedaría bajo dosel durante la celebración del *tedeum* para luego retornar. Al día siguiente, el estandarte real volvió a visitar la catedral con motivo de las fiestas del patrón. Con esto se cerraba la procesión del estandarte real, pero, durante el desarrollo de las fiestas, hubo otras procesiones, como la de los carros triunfales, y otros espacios que alojaron numerosos actos festivos. En el caso de la proclamación de Carlos III, celebrada el 10 de noviembre de 1760, la procesión del estandarte real fue muy similar³. De nuevo fue la casa del alférez, en este caso Jerónimo Matorras, la elegida para recibir el estandarte. Y, asimismo, también tuvieron lugar otro tipo de actos celebratorios como los carros triunfales o la representación de obras teatrales y música.

Las relaciones conservadas sobre estas fiestas no detallan con precisión la localización de las casas de los encargados de custodiar el estandarte real, lugar que marcaba el inicio de la procesión y un foco central de las celebraciones. Asimismo, tampoco se detallan los lugares recorridos por los carros triunfales. Sin embargo, se pueden plantear hipótesis que permitan al menos localizar aquellas zonas de mayor importancia y establecer una jerarquía de espacios en la ciudad durante estas fiestas.

2. Carta de Francisco Rodríguez de Vida al marqués de la Ensenada adjuntando la relación de las fiestas de la proclamación de Fernando VI, sin foliar, Buenos Aires, 29 de marzo de 1748, Archivo General de Indias (AGI), Buenos Aires, 302.

3. Relación de las fiestas con motivo de la proclamación de Carlos III, escritas por el escribano José Ferrera Feo, sin foliar, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1760, AGI, Buenos Aires, 304.

La plaza mayor, espacio en el que también se ubicaba la catedral, fue el centro principal de los actos. En ella se proclamó al monarca, pero también se celebraron corridas de toros y juegos de cañas y sortijas. Este tipo de actos, que tenían lugar siempre en las plazas más importantes de cada ciudad, eran un elemento vertebrador de la fiesta barroca en España, siendo un ejemplo de ocio de masas con una raíz en las diversiones caballerescas (López Cantos, 1992: 156-182, 188-190). Asimismo, también se representaron comedias financiadas por los militares del presidio y se asistió a un concierto. En el caso de la proclamación de Carlos III, en la plaza mayor, los vecinos costearon la construcción de un teatro en su cara norte. Al occidente se encontraban las casas del cabildo, que se decidieron replicar en la parte oriental de la plaza con arquitectura fingida en madera y pintada. En la misma plaza ubicó el alcalde otros dos teatros, dedicado uno de ellos a conciertos. Ante la falta de otro tipo de decoración como podían ser arcos triunfales, la presencia del teatro asume en estas fiestas una gran importancia.

Otro espacio fundamental fue la fortaleza de la ciudad, que también se ubicaba en el entorno de la plaza mayor. Se trataba de un espacio por aquel entonces de escasa fiabilidad defensiva, pero de alto valor simbólico, reforzado por la enorme importancia de los militares en Buenos Aires. Allí se hicieron conciertos, bailes, así como representaciones de comedias y ópera, reuniéndose la aristocracia bonaerense. Asimismo, se volvió a representar una de las comedias financiadas por los militares y se organizó una ópera interpretada por los indios de las misiones. El teatro que se levantó de arquitectura efímera estaba compuesto de siete arcos de tafetanes en su parte inferior y tres en su cuerpo superior. Entre ambos cuerpos había espacio para tres balcones en los que se representaban pasajes de las obras. Esta arcada de tres vanos parece remitir al esquema del arco triunfal, relacionado tradicionalmente con la arquitectura del poder.

El acto de proclamación de Carlos III se reiteró en otros espacios de la ciudad, lo cual puede servir para señalar aquellos puntos de una mayor relevancia. Aunque no se citan para el caso de Fernando VI es de suponer que ocurrió de manera similar. Estos espacios fueron las plazas de la Compañía de Jesús, el hospital de los betlemitas y los conventos de San Francisco, Santo Domingo y Nuestra Señora de las Mercedes. Es decir, las grandes órdenes, presentes en las fiestas celebradas en Buenos Aires, jugaron un rol fundamental como elementos vertebradores de la ciudad. Además, también instalaron pequeños teatros en algunas de estas plazas y estas habían de estar decoradas con diferentes iconografías en honor al monarca.

Una vez definidos los espacios pueden establecerse aquellas zonas de mayor importancia y aquellas relegadas a la exclusión. El eje central era la plaza mayor, actual plaza de Mayo, donde se concentraban la fortaleza, la catedral y las casas del cabildo. Del centro de esa plaza partían dos calles a izquierda y derecha. A un lado, de más cerca a más lejos de la plaza, se ubicaban el convento de San Francisco, el de Santo Domingo y el Hospital de los Betlemitas. Al otro lado, cercano a la catedral, estaba el convento de Nuestra Señora de las Mercedes. A este gran eje se ha de sumar la iglesia de la Compañía de Jesús, que se encontraba en la vertical

del convento de San Francisco, una cuadra más al oeste que las casas de cabildo. A estos espacios sólo quedaría por añadir las casas particulares de los encargados de custodiar el estandarte real, donde también se realizaron numerosos actos. Las relaciones no detallan dónde se ubicaban en el trazado urbano. Se puede suponer que, al tratarse de personajes cercanos a la alta sociedad bonaerense, debían situarse en un entorno cercano al descrito y no en barrios más periféricos. Gracias a documentación complementaria se ha podido localizar una de ellas, la de Francisco Rodríguez de Vida, alguacil mayor de la Inquisición. Gracias al censo de 1744, apenas tres años antes de la proclamación, es posible conocer la ubicación de su vivienda (VV. AA., 1920-1955: 447). Esta se ubicaba en la misma calle que el convento de Santo Domingo, pero en la quinta cuadra hacia el oeste, de tal manera que sería uno de los puntos más alejados de la fiesta.

Una vez trazada el área de mayor importancia, conviene indicar qué espacios fueron excluidos. Es sintomático el silencio de la documentación acerca de la otra parroquia de la ciudad, la iglesia de indios de San Juan Bautista. Esta omisión en la relación oficial resulta de gran interés para comprender cómo las relaciones sociales tenían su reflejo en el urbanismo en fiesta. La exclusión de la parroquia de indios, que ya de por sí se encontraba más alejada del núcleo de la plaza mayor, es indicativa del carácter criollo de la celebración. El protagonismo de la población indígena en estas celebraciones fue muy escaso, quedando relegados normalmente a ser meros espectadores o bien a participar únicamente como elemento exótico de la celebración.

Por último, se han de tener en cuenta otros elementos cuya ubicación no es posible precisar. Es sabido que muchas calles recibieron luminarias. Habrían de ser aquellas vías más céntricas, cercanas a los órganos de poder como la plaza del cabildo o la catedral. De igual modo, se realizaron diversas procesiones y mascaradas en ambas procesiones, que discurrirían por varias de esas calles. Además, los balcones se decoraron como era habitual con ricas telas, contribuyendo al enmascaramiento efímero del urbanismo de la ciudad. También había de tenerse en cuenta la presencia de castillos de pólvora, cuya ubicación no se detalla. Todo ello involucraba a buena parte de la ciudad y de la sociedad de Buenos Aires en las fiestas de proclamación por los nuevos monarcas.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL MONARCA AUSENTE Y LA LEGITIMACIÓN DE LA MONARQUÍA

Quizás el tema central de los estudios de la historia del arte con respecto de las proclamaciones reales en territorio americano ha sido el problema de hacer presente la figura del nuevo monarca a la población de los virreinos (Mínguez, 1995). El ejemplo más evidente era la fabricación de retratos del monarca que tomaban como modelo obras procedentes de la Península, de manera que el pueblo tomase contacto con la fisonomía del rey entrante. Sin embargo, no fue este el único modo en que la figura del rey se presentó de manera virtual en territorio

americano, sino que se sirvieron de otros mecanismos. Además, las figuras del monarca no se concebían únicamente aisladas, sino que solían asociarse a su linaje, e incluso a la dinastía anterior, convirtiéndose en una defensa de la monarquía como la institución gobernadora de esos territorios por derecho. En el presente apartado se ahondará en la presencia de retratos reales, pero también se indagará en otras representaciones de la figura de los monarcas Fernando VI y Carlos III en Buenos Aires, así como otras iconografías tendentes a la legitimación de la monarquía hispánica.

En el caso de la proclamación de Fernando VI, cuya celebración tuvo lugar en Buenos Aires el 10 de octubre de 1747, fueron varios los mecanismos a través de los cuales se representó al rey o al concepto de la monarquía hispánica⁴. En primer lugar, se ha de destacar la presencia del estandarte real, elemento cuya presencia era obligada y que constituía el centro de la ceremonia como símbolo del poder imperial. En la casa del cabildo se erigió una arquitectura efímera de dos cuerpos cuyo propósito era alojar dicho estandarte real bajo un dosel adornado con rapacejos. Este aparato presentaba en su cuerpo inferior cuatro arcadas con pinturas de fábulas y trofeos militares cuyo objetivo debía ser loar al nuevo rey. La presencia de la emblemática era el medio más habitual para ensalzar la monarquía y contaba con una larga tradición asociada al contexto hispánico. Sin embargo, se ha de incidir en la difícil lectura para un grueso de la población que no estaba habituada a ver este tipo de representaciones, siendo sólo legibles para un pequeño sector culto de la ciudad. En el cuerpo superior, en el que se repetían los cuatro arcos, se representaban las armas reales. Esta estructura de dos cuerpos con arcadas parece replicar la arquitectura civil habitual para los edificios gubernativos, pudiéndose asociar a una arquitectura del poder. Otra representación del monarca Fernando VI se ubicó en la catedral, en el dosel dispuesto para recibir el real estandarte. Bajo este se encontraban los retratos del monarca y su esposa, Bárbara de Braganza. También se dispusieron los retratos de los reyes en un teatro efímero que se levantó en la fortaleza de la ciudad. Este se componía de tres cuerpos, el primero de ellos con siete arcos de tafetanes y colgaduras de damasco y un segundo cuerpo de tres arcos, que serían los que acogerían las figuras de los monarcas flanqueando a las armas reales, que ocuparían el lugar central, todos ellos bajo dosel. El número impar de vanos se hacía necesario para ubicar esos tres elementos, tal y como podía ser habitual en los arcos triunfales. Se ha de incidir en la presencia de los retratos reales en los edificios de mayor importancia de la ciudad, la fortaleza y la catedral. Sólo faltaría la plaza mayor, donde es de suponer su presencia para el acto de proclamación, lo cual era habitual en estos actos.

4. Carta de Francisco Rodríguez de Vida al marqués de la Ensenada adjuntando la relación de las fiestas de la proclamación de Fernando VI, Buenos Aires, 29 de marzo de 1748, Archivo General de Indias (AGI), Buenos Aires, 302.

En el caso de la proclamación de Carlos III se repitieron este tipo de representaciones⁵. En la plaza de la ciudad se erigió arquitectura fingida para simular que dicho espacio era regular, copiando los edificios reales al lado contrario. En este trampantojo de arquitectura fingida se representó sobre el balcón la efigie del rey inmerso en un programa iconográfico más complejo, pero, en suma, no de gran originalidad teniendo en cuenta la larga tradición de la emblemática asociada a la monarquía hispánica. Se representaron deidades, probablemente de la mitología clásica, así como jeroglíficos, elementos indispensables para elogiar de manera simbólica al monarca.

Otro espacio adornado fue la casa del alférez real Jerónimo Matorras, que recibió arquitectura efímera tanto en su puerta como en el zaguán y el patio central. Destaca, en este caso, la presencia del zaguán y del patio de una casa privada como espacios semipúblicos durante las festividades, ya que se realizaron numerosos actos en ella. Quedaría por dilucidar si esa casa estuvo abierta para que la población bonaerense pudiera observar tanto el estandarte real como las iconografías y retratos regios que allí se representaron. En la puerta se levantaron bastidores en dos cuerpos, ubicándose en el arco central el estandarte real y la imagen del monarca. Esto se replicaba de algún modo en el patio, donde sus paredes también se adornaron con bastidores, ubicándose en los arcos centrales los retratos de Carlos III y su esposa, María Amalia de Sajonia. Se trataría, por tanto, de una representación múltiple del monarca, es decir, en espacios diferenciados de una misma casa. Además, contaba con la presencia de otros lienzos con retratos de sus antecesores en el trono, elemento relativamente habitual en la tradición y que permitía vincular ambas dinastías. Se encontraban sus dos hermanos, Fernando VI y Luis I, así como su padre, Felipe V, y el último de los Austria, Carlos II. De este hecho se deduce la existencia de retratos de aquellos monarcas, probablemente procedentes de los enviados desde España para sus proclamaciones. Este aparato iconográfico presenta una mayor complejidad e interés, en cuanto reafirma la legitimidad del reinado de Carlos III a través de su lugar no sólo como un miembro más en la línea sucesoria de los Borbones, sino que también se une esta dinastía a la anterior, la de los Austria. Esta representación del poder de la monarquía se potenciaba con la presencia de virtudes tales como la Fama, el Valor, la Justicia y la Piedad, como símbolos del buen gobierno. Igualmente, también se representaron las cuatro partes del mundo, reflejo del poder de la monarquía (Zugasti, 2004: 289-334). Se trata de una iconografía de gran éxito en ámbito europeo, pero que también se empleó asiduamente en el continente americano, tanto en fiestas religiosas como símbolo de la expansión de la fe cristiana como en exequias y proclamaciones reales. Asimismo, había otras escenas representadas menos habituales en estos ámbitos, pero que servían para potenciar estos significados de poder y

5. Relación de las fiestas con motivo de la proclamación de Carlos III, escritas por el escribano José Ferrera Feo, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1760, AGI, Buenos Aires, 304.

buen gobierno, tales como un magistrado pidiendo audiencia o un cuerpo de guardia, así como otros jeroglíficos. Finalmente, también estaban el escudo de la ciudad y las armas de España. La presencia de estos retratos pictóricos junto a las armas reales era muy común en las proclamaciones de los monarcas en territorio americano y eran la manera más visual de permitir que un pueblo tan distante como el bonaerense entrase en contacto con sus nuevos monarcas y pudieran asociarlos con una imagen. Del mismo modo, también permitían vincularlos con el símbolo abstracto de las armas reales, señal inequívoca del dominio que la monarquía ejercía sobre esos territorios.

Otro mecanismo de contacto entre el nuevo monarca y el pueblo bonaerense se dio en la plaza mayor, en la que se repartieron monedas y medallas con la efigie del monarca en ambas proclamaciones (Imagen 2). Esto era algo habitual en las proclamaciones reales, tanto americanas como en la metrópolis (Herrera, 1884). Por ejemplo, se tiene constancia de este mismo tipo de actos en Santiago de Chile, con monedas acuñadas por su propia Casa de Moneda, si bien en Buenos Aires estas se acuñaron en Lima (Contreras Carranza, 2016: 39-49 y 444-451; Valenzuela Márquez, 2005: 49-78). Se ha de entender que parte de las monedas serían arrojadas al público, mientras que las medallas, en menor número, serían entregadas únicamente a personajes de cierta relevancia en la ciudad. La disposición de retratos y símbolos de la monarquía en las arquitecturas efímeras de la ciudad supone la concepción de una experiencia pública y compartida, que solamente se podía experimentar los días que durase la fiesta. En cambio, la acuñación de medallas y su entrega a las autoridades constituye un cambio interesante en estos paradigmas; en primer lugar, se trata de objetos de gran significado, cuya vida material era más duradera, y, en segundo lugar, el público receptor se individualiza, haciendo el vínculo más íntimo. Además, el reparto de medallas y monedas ha sido interpretado como una promesa de futuras riquezas proporcionadas gracias a la monarquía (Mínguez, 2007: 282). En la medalla de Fernando VI se observa en su anverso el busto del monarca portando una coraza, en torno al cual corre una inscripción que le identifica como rey de «Hispania» y las Indias (Herrera, 1884: 63). Este modelo puede verse tanto en su antecesor como en otras medallas acuñadas en la península, especialmente las de Barcelona y la de Cádiz y otras ciudades cercanas (Herrera, 1884: 53-63). Por su parte, en el reverso se representa la ciudad de Buenos Aires, identificada mediante una inscripción con la fecha del suceso, así como por el escudo de la ciudad. Este presenta algunos elementos tradicionales en la representación de Buenos Aires desde 1649, cuando se modificó el escudo originario (Osorio, 2007: 597-618 y 743-848). Dichos elementos son el mar y el ancla, así como la paloma como símbolo del Espíritu Santo, protector de la ciudad. Más novedosa era, en cambio, la inclusión de los dos barcos, que respondía al escudo que Felipe V concedió en 1716. Sería la proclamación de Fernando VI la primera vez que este escudo se emplease (Osorio, 2007: 615). En cuanto a su diseño, la imagen no resalta ningún elemento definitorio en la fisonomía de la ciudad, sino que la destaca como puerto de manera más abstracta.

Este modelo puede verse replicado sin apenas variantes en las medallas por la proclamación de sus sucesores Carlos III y Carlos IV y es el que ha llegado a la actualidad como escudo de la ciudad, aunque sin la presencia del ancla.

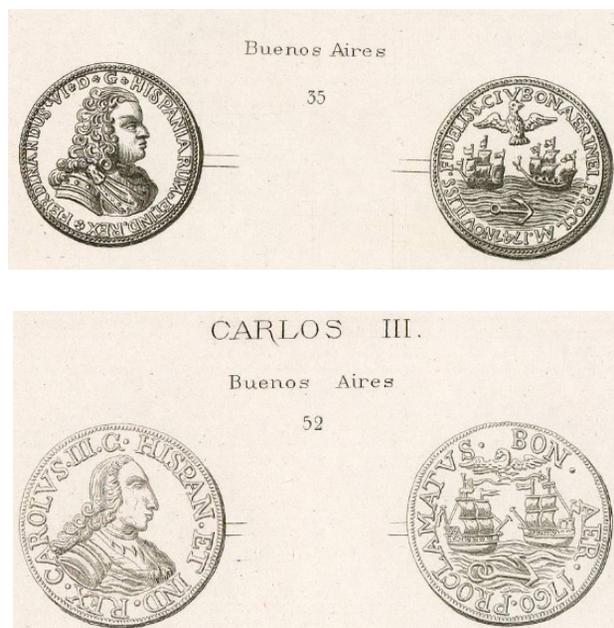


Imagen 2. Medallas de Fernando VI (arriba) y Carlos III (abajo) repartidas con motivo de su proclamación en Buenos Aires (Herrera, Adolfo: *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España*, Madrid, 1884).

Si los retratos de los monarcas acercaban al nuevo gobernante a sus súbditos, otro modo de representar al rey en ambas proclamaciones fue a través de actores. En el caso de Fernando VI, el día siguiente a su proclamación, recorrió las calles de Buenos Aires un carro triunfal. En este de nuevo se representaron el escudo de la ciudad y las armas reales, así como otras pinturas de trofeos militares y follajes⁶. Todo el conjunto se iluminaba con numerosas antorchas. Encima del carro había representaciones de las cuatro partes del mundo vestidas con sus trajes correspondientes que felicitaban al monarca, representado por un infante vestido como rey. Finalmente, en su parte inferior se encontraba un grupo de músicos.

6. Carta de Francisco Rodríguez de Vida al marqués de la Ensenada adjuntando la relación de las fiestas de la proclamación de Fernando VI, sin foliar, Buenos Aires, 29 de marzo de 1748, Archivo General de Indias (AGI), Buenos Aires, 302.

De algún modo esta representación escénica puede considerarse como un paso más allá de la pintura, que se hace realidad a través de la representación teatral. Además, se trata de un tema iconográfico que era habitual representar en pintura, como ya se ha visto para Carlos III. La presencia de personas figurando como monarcas en proclamaciones reales puede rastrearse en otros casos. Se repitió en la proclamación de Carlos IV en Montevideo, donde de nuevo aparecieron en un carro triunfal el monarca y su esposa María Luisa bajo dosel, aunque con otra iconografía a su alrededor, como eran el sol y el león (Ollero Lobato y Rey Ashfield, 2014: 132-146). Si bien presentaba otros paralelismos como la presencia de cuatro personajes representando las cuatro partes del mundo, ser tirado por ocho mulas, la celebración conjunta de mascaradas o los cirios y antorchas que iluminaban la escena. De igual modo, también en Córdoba de Tucumán para la proclamación de Carlos IV se dispuso un carro triunfal con el monarca y otras cuatro figuras, aunque en este caso representaban a América, la Memoria, el Entendimiento y la Voluntad, mezclando la presencia de una de las partes del mundo con algunas virtudes de origen clásico (Page, 2004: 77-94). Es indudable la conexión que existió entre algunos elementos en las celebraciones de toda el área del Río de la Plata, con Buenos Aires, Córdoba de Tucumán y Montevideo como principales ciudades. En este caso, la iconografía de las cuatro partes del mundo parece un tema recurrente en América del Sur, siendo menos habitual en otros lugares.

En la proclamación de Carlos III, el aspecto escénico y de representación teatral del monarca se hizo más complejo. No sólo se representó su persona a través de un actor, sino que se simuló su propio recibimiento como rey en su desembarco en Barcelona. El gremio de plateros levantó en la plaza una fortaleza de tres pisos que representaba el castillo de Montjuïc en Barcelona⁷. Desde el otro extremo entraba una falúa que acogía al monarca en su desembarco a la ciudad. Esto fue representado mediante el izado de la bandera de escuadra y el lanzamiento de salvas desde el castillo. Además de representación de marineros con disfraces con las armas reales y máscaras, también se encontraba el marqués de la Victoria como gobernador de la Armada. En el centro de la falúa se levantaba un pabellón carmesí en el que se encontraban sentados la familia real y los monarcas. Todo ello era acompañado de música y otros elementos. Se trata de un espectáculo realmente inusual en territorio americano y con muchas implicaciones desde la cultura visual. Se trata, por un momento, de hacer presente la metrópolis en Buenos Aires. Una especie de simulacro, de repetición del hecho en otro continente para que sus habitantes pudieran gozar de la presencia del monarca. No debería ser leído este hecho simplemente como un elemento lúdico y festivo, sino que es necesario ir más allá y atender a la manera en que se plantea la relación metrópoli-virreinato y monarca-súbditos.

7. Relación de las fiestas con motivo de la proclamación de Carlos III, escritas por el escribano José Ferrera Feo, sin foliar, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1760, AGI, Buenos Aires, 304.

La presencia de la fortaleza de Montjuïc como símbolo visible de Barcelona resulta de gran relevancia. Puede interpretarse como una lectura que vincula la ciudad con su elemento defensivo, resaltando de nuevo su calidad como puerto y la necesidad de defensa ante ataques enemigos. Si se piensa en relación con Buenos Aires, una sociedad altamente militarizada y cuyo carácter de puerto es central, se puede comprender mejor la elección de la fortaleza de Montjuïc. Por otra parte, la presencia de una fortificación en un contexto lúdico y festivo puede relacionarse con otros ejemplos similares. Dos casos cercanos se dieron en la proclamación de Carlos IV en Santiago de Chile y Montevideo. En el caso santiaguino, se representó la ciudad de Troya, con una fortaleza y un caballo de fuego que entraba en la ciudad (Valenzuela Márquez, 2005: 59-60). En Montevideo se simuló el asalto a un castillo defendido por los turcos, celebrando su conquista en nombre del monarca (Ollero Lobato y Rey Ashfield, 2014: 132-146). La escena, al igual que en Buenos Aires, se situó en la plaza del ayuntamiento, elemento urbanístico central en estas celebraciones. Otro ejemplo en el ámbito festivo puede encontrarse en uno de los carros triunfales de la proclamación de Fernando VI en Sevilla, así como en la propia comitiva (Morales, 2005: 2-21). En esta había representaciones de la Defensa y la Arquitectura militar, en el carro del Fuego se representó al volcán Etna sobre una fortaleza con su artillería, mientras que en el de la Fortaleza volvía a aparecer una fortificación como símbolo de dicha virtud. A pesar de sus diferencias materiales e iconográficas, estas comparaciones permiten elucubrar la idea de cierto imaginario lúdico y festivo en torno a las fortificaciones y la presencia y significancia que estas tuvieron fuera del contexto bélico.

Por otra parte, otros elementos festivos que contribuían al control social y al elogio de la monarquía fueron las procesiones de carrozas serio-jocosas y las mascaradas. En el caso de Fernando VI, uno de los carros ha sido ya descrito, con la presencia de las cuatro partes del mundo y un actor representando al monarca⁸. Al día siguiente, salió otro carro con un carácter más lúdico. Se representaba en pintura al Tiempo con el dios Baco a sus espaldas. Dentro del carro iban fingidos niños con barba que gritaban loas a los monarcas Fernando VI y Bárbara de Braganza. También en el carro, cuando no se hallaban los niños, había un concierto y música de un órgano que el autor de la relación dice que emitía sonidos de gatos, acompañado de ronquidos de lechones, en lo que probablemente fuera un comentario sarcástico sobre la calidad de la música. A su vez salía una pequeña casaca con niños montados en carneros para el público infantil. Es evidente que toda esta procesión tenía un tono jocoso y humorístico que pondría el contrapunto a los elementos más serios de la celebración. En cuanto a la iconografía se ha de destacar la ausencia de elementos relacionados con el sol, un símbolo sumamente

8. Carta de Francisco Rodríguez de Vida al marqués de la Ensenada adjuntando la relación de las fiestas de la proclamación de Fernando VI, sin foliar, Buenos Aires, 29 de marzo de 1748, Archivo General de Indias (AGI), Buenos Aires, 302.

empleado para ensalzar al monarca, especialmente en Nueva España (Mínguez, 2001; Mínguez, 2007: 273-292). La presencia del humor en estas carrozas no debe sorprender, ya que en estas festividades lo jocoso tenía tanta importancia como lo serio y era asimismo vehículo de esos mensajes de lealtad a la Corona a través del entretenimiento público. En la fiesta barroca, estos elementos dispares se unían, dando lugar a lo que se denominó «jocosero», lo cual podía suavizar el mensaje y facilitar su asimilación (Ollero Lobato, 2013: 143-173). Tal y como expresó Bonet Correa, lo festivo, y especialmente su parte más asociada a la risa y lo alegre, funcionaba como «válvula de escape» para «mantener el equilibrio y la conexión entre las clases», es decir, para reducir la conflictividad social, creando un espacio utópico que rompía con la cotidianidad del pueblo (Bonet Correa, 1990: 5).

Durante la proclamación de Carlos III la falúa que imitaba la llegada del monarca a Barcelona en dicha embarcación procesionó por la ciudad⁹. Además, en la plaza se dio una contradanza con música de cuerda que bailaron ocho personas enmascaradas, cuatro de ellas como mujeres. Estas máscaras se acompañaban de otras veinticuatro, que iban pintadas mitad de blanco y mitad de negro, con hachas de cera y escudos con inscripciones. Es difícil desentrañar el significado de estas máscaras sin conocer el contenido de las inscripciones, pero podía hacer referencia a la asimilación de los contrarios. El gremio de carpinteros, por su parte, acompañó la procesión con hasta cuatrocientas personas a caballo con máscaras de mojíganga y doce jóvenes con disfraces de mono que realizaron otra contradanza. De nuevo, estos de mascaradas y mojíganga son elementos lúdicos y jocosos que servían de contrapunto a la seriedad de otros elementos. Estas mojíganga fueron un género teatral, pero también acabaron formando parte de la fiesta barroca (Buezo, 1993: 13-16, 25-78, 206-207). Al día siguiente, otras trescientas máscaras a caballo y otras veintiséis a pie representando a las cuatro órdenes religiosas fueron acompañando a otro carro triunfal. Este, comisionado por cordoneros y sastres, representaba un monte en cuya cima se encontraba representada la Fama. En dicho carro se ubicó un concierto de música que cantó alabanzas al nuevo monarca. Es este un símbolo habitual a la hora de representar el poder de la monarquía, señalando la Fama como recompensa al buen gobierno del rey. El gremio de los zapateros hizo otro carro con su mascarada, pero se desconoce su iconografía. Parecen estar representados los gremios más importantes de la ciudad, siendo en su conjunto el otro gran protagonista en estas ceremonias, encargándose de estos elementos más festivos. De entre ellos quizás convendría destacar el de plateros, ya que la grandeza de la representación y su tema eran de un mayor protagonismo en las fiestas.

9. Relación de las fiestas con motivo de la proclamación de Carlos III, escritas por el escribano José Ferrera Feo, sin foliar, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1760, AGI, Buenos Aires, 304.

3. LA PALABRA, EL RUIDO Y LA MÚSICA: ELEMENTOS SONOROS EN LAS PROCLAMACIONES

Los estudios desde la historia del arte acerca de las proclamaciones reales y otros eventos festivos han tendido a privilegiar los aspectos visuales, más cercanos a su campo de trabajo. Sin embargo, han de resaltarse otros elementos indispensables como eran los sonoros, concepto bajo el cual se busca comprender aspectos tan diferentes como los discursos, las representaciones teatrales, la música, el canto o las salvas de artillería. Todo ello crea un espacio sonoro indispensable para la comprensión de la fiesta. Se trata, además, de un campo de estudio que ha recibido interesantes aportaciones en los últimos años (Bejarano Pellicer, 2015; Murray Schafer, 2013; Martínez Villa y Landavazo, 2018: 115-148).

El paisaje sonoro de la ciudad durante estas celebraciones es un elemento central, al mismo nivel que los aspectos visuales, para comprender la fiesta y la exaltación de la monarquía. En las procesiones del estandarte real y de los carros triunfales, a la música habría que unir el bullicio general de la población, concentrada allí para el disfrute de estos actos. A ello le acompañaba el repicar de las campanas de las diferentes iglesias y las salvas de artillería, así como cohetes tronadores en conjunción con los castillos de pólvora y luminarias, en una conjunción de sonidos e imagen abrumadora en pos de celebrar al nuevo monarca. Otro elemento es la palabra hablada. Constituye el acto fundamental de la proclamación del rey y se acompaña con los vivas y loas exclamadas por la población durante la mayoría de los actos. Luego, en el ámbito catedralicio la palabra se revela fundamental para ensalzar al rey, especialmente a través de los sermones. El otro gran momento ocurrido en la catedral era la entonación del *tedeum*, himno que siempre se interpretaba en estos actos celebrativos y el sermón pronunciado en honor al nuevo monarca. Estos tenían una gran carga simbólica y política, siendo fundamentales en ese elemento comunicativo de las proclamaciones reales. Por una parte, el sermón debía elogiar al nuevo monarca y desear su buen desempeño en el trono, sirviendo de trasmisor de estos valores a la población. Pero, además, en estos sermones se ponía en juego algunas reclamaciones o deseos en torno al nuevo gobierno y la situación tanto global como local (Rípodas Ardanaz, 2008: 527-553).

En el caso de Buenos Aires, no se ha podido localizar el sermón que tuvo lugar en honor a Carlos III, sí en cambio el de su antecesor en el trono, Fernando VI¹⁰. Este documento, aunque no lleve título, ni autor ni fecha, por su contenido debe coincidir con dicho sermón pronunciado por el jesuita Juan Barrera, tal y como ha sido estudiado por otros autores (Mariluz Urquijo, 2006: 191-212). En su discurso, Barrera comenzó planteando una imagen de reminiscencias neoplatónicas asociando el Sol a Dios. El reflejo de este astro crearía otros dos soles correspondientes a Fernando VI y san Martín. Esta asociación se concretaba mediante una cita a Anaxágoras, de quien decía que «en el sol material contemplaba al sol

10. [Sermón en honor a Fernando VI], s. f. y sin autor, AGI, Buenos Aires, 302.

divino», es decir, que en el ejemplo del santo y, sobre todo, del monarca se podía contemplar a Dios. El protagonismo de san Martín en el sermón se debía a que ese día coincidía con la celebración del santo y este patrón de la ciudad. Se ha de recordar que la asociación entre el monarca y el astro solar tuvo una extensa tradición tratadística y emblemática, aplicándose con gran profusión a la Corona francesa, pero también en el caso español ya desde los Austria, especialmente en el aspecto visual a través de retratos y emblemas, pero también por la literatura (Mínguez, 2001). El sermón se hallaba intercalado de numerosas citas cultas a autores profanos y religiosos como Dionisio Areopagita o san Agustín. Es elocuente la referencia al profeta Malaquías afirmando que «Un hermoso sol brillante que traerá en sus veloces alas la sanidad de los pueblos», donde ya se avanza el papel del monarca como portador de justicia y sanidad al pueblo al igual que hizo Cristo, tema en el que reincidirá el jesuita en su sermón. Acto seguido se introducía la parte más política, recordando la obediencia de su pueblo al monarca y las muestras de fidelidad y alegría de las diversas instituciones de Buenos Aires, citando a los dos cabildos y el comercio. Tras glosar la vida de san Martín y recordar que «no se administra justicia sin sabiduría», Barrera hace un elogio de la formación del monarca. En este ejercicio de propaganda política se glosaban los conocimientos de Fernando VI en historia e idiomas, así como su capacidad de tocar instrumentos, cantar o pintar. Sobre estas habilidades destacó la de militar, con una extensa descripción de sus saberes en torno a la poliorcética, no sólo en lo teórico, sino también en lo práctico: «Sabe con desembarazo y destreza formar baluartes, medir sobre el plan las distancias, contar los pies, echar cimientos, tirar cuerdas, abrir zanjas, levantar murallas y las demás especies de hornabeques, darles a los flancos vigorosos los esfuerzos, formar cuarteles, separar almacenes y construir por sí solo toda especie de fortalezas». Finalmente, Barrera alabó las primeras decisiones del monarca en el trono, destacando la reducción de gastos en la administración, la buena elección del primer ministro o su defensa del catolicismo. Además, mostró el deseo de que su gobierno fuera tan beneficioso para el pueblo como el de sus antecesores, refiriéndose no a su padre Felipe V o a otros monarcas de los Austria, sino a Fernando III el Santo y Fernando V el Católico, algo habitual en otras proclamaciones de este rey (De la Torre Molina, 2004: 320-321) y que reforzaba una idea de la monarquía como institución rectora más allá de las diversas dinastías. En definitiva, en un claro ejemplo de propaganda política, el sermón pronunciado por Barrera servía como presentación del nuevo monarca a la población, de manera complementaria a los elementos visuales como los retratos.

Un aspecto fundamental en estas proclamaciones eran las representaciones teatrales. Prueba de su importancia era el hecho de que se levantasen varios teatros de arquitectura efímera en la ciudad. El análisis de estas representaciones resulta fundamental para la comprensión de parte de la sociedad bonaerense del momento. Las obras representadas fueron comedias, sin embargo, no debe entenderse este término como en la actualidad, sino que engloba géneros muy diferentes teniendo en común su desarrollo en tres jornadas. En varias de estas

representaciones puede leerse un claro mensaje de legitimación de la monarquía. En el caso de Fernando VI y Carlos III, se citan hasta seis obras representadas, de las cuales se tiene el título de cinco de ellas. De esas cinco, cuatro son de Calderón de la Barca: *Las Armas de la hermosura*, *Efectos de odio y Amor* y *La vida es sueño* en la proclamación de Fernando VI y *El segundo Escipión* en la de Carlos III (Pelletieri, 2005: 45). La restante, titulada *Primero es la honra* y representada en honor a Fernando VI, pertenece a Agustín Moreto, autor que ha sido considerado un seguidor de Calderón. Todas estas obras pertenecen al siglo XVII, por lo que debe considerarse como una elección en lugar de obras más contemporáneas, lo cual era otro mecanismo de legitimación en el empleo de obras clásicas de época de los Austria. A su vez, también se ha de tener en cuenta el carácter periférico de Buenos Aires con lo que eso conllevaba en cuanto a la recepción de novedades artísticas con respecto a la corte. Se trata además de comedias tradicionalmente representadas en contextos cortesanos y que en ocasiones tienen como protagonistas a miembros de la monarquía. Estas representaciones del Siglo de Oro no deben leerse tanto como una búsqueda de conexión con la dinastía de los Austria, sino que su consumo público era una forma de comunicación simbólica y práctica integrativa que se enmarcaría en una cultura imperial o colonial hispánica (Jauregui y Friedman, 2006: 9-30).

La fortuna de Calderón de la Barca en el siglo XVIII fue ambivalente. Por una parte, comenzó a ser considerado, al igual que todo el Siglo de Oro, como un teatro pasado de moda, lo cual, no obstante, afectó a la frecuencia de sus representaciones sólo a finales de la centuria. A la vez que era considerado anticuado, Calderón fue reivindicado como muestra de lo español (Álvarez Barrientos, 2000: 279-324). Aunque en varias ocasiones fue notoria la baja asistencia de público, Calderón de la Barca fue el dramaturgo más representado del siglo XVIII (Andioc, 1976: 17-31). No sería hasta finales de siglo que decayese en este sentido. Sin embargo, para el caso novohispano, Calderón seguía siendo el autor más representado en la década de 1790 (Hernández Reyes, 2008: 196). La baja asistencia de público se ha asociado a un mayor interés por parte de la nobleza y el contexto cortesano que por las clases populares. De hecho, la que es la obra más conocida entre las citadas, *La vida es sueño*, se representó en la corte de los Austria en 1673, 1684 y 1695 (Vega García-Luengos, 2002: 91-112). Además, la presencia de representaciones de obras de Calderón de la Barca asociadas a fiestas reales ha sido documentada para el caso limeño (Rodríguez Garrido, 2008: 45). En el ámbito bonaerense ha de interpretarse que Calderón de la Barca todavía era un autor de gran prestigio y cuyos temas conectaban con las clases dirigentes y asociadas a la monarquía, por ello fueron sus obras las elegidas para ser representadas en ambas proclamaciones.

Todas las obras representadas tienen en común formar parte de un teatro cortesano, en que el monarca o el concepto del buen gobierno suelen ser centrales, inspirándose en buena medida en los espejos de príncipes. Esto hace que en su mayoría aborden temas similares, más allá del propio argumento de la obra,

tales como las obligaciones del gobernante, la justicia o el poder. En ellas, a la vez que se refuerza la legitimidad del monarca, se reflexiona acerca del deber moral y las virtudes necesarias para ello. La obra más antigua de entre las representadas es *La vida es sueño*, la comedia más reconocida de la producción de Calderón de la Barca. La primera publicación de esta obra data de 1636, en ella su autor toma al rey Segismundo de Polonia para abordar temas de gran calado político y filosófico. Similar a un espejo de príncipes, en la obra se destacan las cualidades necesarias en el gobernante, pero también se abordan temas filosóficos como el libre albedrío o la distinción epistemológica y de reminiscencias cartesianas entre la realidad y el sueño en relación con el conocimiento (Moreno Castillo, 2014; De la Rosa Delgado, 2018: 328-368). La comedia *Afectos de odio y amor* fue escrita por Calderón en 1658 para ser representada en palacio durante carnaval. La protagonista se basa en la figura de la reina Cristina de Suecia, quien pasó de aliada tras su conversión al catolicismo a enemiga de Felipe IV. La obra tiene un argumento en el que se mezclan las situaciones amorosas en un entorno cortesano con las luchas políticas. En ella toca temas políticos de gran alcance como las cualidades del buen gobernante o la creación de leyes justas (De la Rosa, 2018: 261-285).

Otras obras pertenecen ya al reinado de Carlos II. Entre ellas *El segundo Escipión* es sin duda la más desconocida (Ulla Lorenzo, 2022: 361-384). Se trata de una obra estrenada en la corte en 1676, con una inspiración clásica en la *Historia de Roma* de Tito Livio. El tema central es el superarse a sí mismo como signo de todo buen gobernante. Puede ser considerada una obra con un cariz pedagógico en línea con las teorías de los espejos de príncipes. *Las armas de la hermosura* se estrenó con motivo del cumpleaños de Carlos II en 1678. De temática bélica, la obra reflexiona acerca de asuntos políticos tales como el poder y la autoridad, así como el papel de la mujer (Hernández González, 2016: 193-296). La única obra que no pertenece a Calderón de la Barca es *Primero es la honra*, de Agustín Moreto, en la que de nuevo la temática concierne al monarca, involucrado en amores cortesanos (Buezo, 2008: 93-106). Si en un principio se muestra a un *rex inutilis* con defectos en su proceder, la obra pone de relieve la necesidad de decoro moral por parte del rey, quien finalmente se muestra racional y valedor de dicha virtud. Todas estas obras tienen un claro componente ideológico de defensa de la monarquía concretado en la figura del monarca como representante del buen gobierno. Es por ello por lo que su representación en Buenos Aires no debe ser tomada simplemente como un elemento festivo, sino que se ha de poner de relieve ese carácter propagandístico. La representación de obras de Moreto en América durante el siglo XVIII en absoluto es extraña. En el caso novohispano se tiene constancia de la puesta en escena de sus obras en numerosas ocasiones. En el caso concreto de la pieza representada en Buenos Aires, fue puesta en escena en el Coliseo de México en 1786, 1790 y 1791 (Hernández Reyes, 2008: 195-224).

Además del teatro, otro de los grandes entretenimientos de las proclamaciones reales fue la música. Los momentos más importantes, como eran los actos en la catedral y la procesión del estandarte, iban acompañados de música. En el caso

de la procesión se cita música de clarines y trompas, probablemente de carácter solemne y militar, ya que en dicha procesión la presencia de escuadrones de la compañía de dragones era notoria. Es lógico pensar que, en una ciudad militarizada como Buenos Aires, fueran estos los encargados de la música. Se trata de un tipo de música estandarizada al modo de proceder en la Península (Mena Calvo, 2013: 137-178). Como se ha estudiado en ese contexto, la música militar con instrumentos de viento-metal y percusión tenía una gran presencia en las fiestas de proclamación, ya fueran tocadas por militares, como en el caso de Buenos Aires, o también por otras orquestas contratadas para ello. Es destacable el hecho de que en Buenos Aires se usaran trompas además de clarines y no se citasen elementos de percusión, ya que lo habitual eran los clarines acompañados de timbales (De la Torre Molina, 2004: 53-140).

En la proclamación de Fernando VI destaca la música y las danzas que interpretaron los indios de las doctrinas¹¹. Esta es una de las pocas intervenciones de la población indígena en estas fiestas y puede interpretarse todavía como una muestra de lo popular. Al igual que se ha visto en el teatro, todo al modo europeo, también en la música puede interpretarse que el público objetivo era una población hispano-criolla, en la que el elemento indígena no tenía protagonismo por sí mismo, sino únicamente como divertimento para dicho público. Además, se ha de recordar que la población de Buenos Aires era eminentemente blanca, representando la población negra o mulata un porcentaje que oscila entre el 16,9 y el 28,4 por ciento entre 1744 y 1778, siendo además una sociedad muy militarizada (Johnson y Migden Socolow, 1980: 329-349). Otra ocasión en la que actuaron los indios de las misiones fue en una ópera llevada a cabo en la fortaleza, en una noche de danzas y conciertos probablemente al modo europeo, en que la presencia de una ópera indígena debía servir de contrapunto. Estos conciertos y bailes se repitieron en la proclamación de Carlos III, pero ya sin que se haga referencia a población indígena, sino poniendo especial énfasis en el público femenino¹². De nuevo hubo presencia de música asociada a la población indígena en los juegos de cañas y sortijas. En estas participaron cuatro cuadrillas de doce hombres cada una representando a españoles, moros, turcos e indios. Resulta interesante destacar la presencia de cierta alteridad asumida en los moros y turcos, enemigos míticos de la Corona, así como de los indios, que entraban con una música propia a base de caja y tamboril, mientras que para el resto era de caja y clarín. El empleo de estos instrumentos ha de asociarse con lo popular y rural en oposición al carácter militar de las otras músicas. De nuevo, la fiesta demuestra hacerse desde

11. Carta de Francisco Rodríguez de Vida al marqués de la Ensenada adjuntando la relación de las fiestas de la proclamación de Fernando VI, sin foliar, Buenos Aires, 29 de marzo de 1748, Archivo General de Indias (AGI), Buenos Aires, 302.

12. Relación de las fiestas con motivo de la proclamación de Carlos III, escritas por el escribano José Ferrera Feo, sin foliar, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1760, AGI, Buenos Aires, 304.

los ojos de los criollos o españoles, que, al igual que sucedía en la Península, engloban al indio en un estereotipo (González Hernández, 2021: 249-255). Esto se presenta aún con mayor claridad en el caso de los bailes que tuvieron lugar en casa del alférez en la proclamación de Carlos III, donde se hace referencia explícita a que estos eran bailes españoles y franceses. Es decir, que se trata de un intento de traslación de la fiesta cortesana europea al ámbito americano, con un público criollo que aspiraba a dicho entorno.

Otro ámbito en el que la música jugó un papel principal fue en las procesiones de carros triunfales. No se trataba de acompañamientos externos, sino que los conciertos se hallaban dentro de los propios carros, algo inusual. Mención aparte merece el concierto de animales que había en uno de esos carros y que sonaba en algunos intermedios entre otro tipo de conciertos. Podía escucharse un órgano de gatos maullando con ronquidos de lechones. Se trata evidentemente de una música de carácter cómico acorde con la representación del carro triunfal. La música también estuvo presente en el simulacro de la llegada de Carlos III a Barcelona. En ella sonaban flautas, trompas y clarines, probablemente en un tono celebratorio. Del mismo modo, también en los carros más jocosos hubo música, que debía servir de acompañamiento a los diferentes bailes que se ejecutaron. Unos más cómicos, como una cuadrilla de muchachos disfrazados de mono, y otros más serios, como el del carro que portaba a la Fama.

4. CONCLUSIONES

El estudio de las proclamaciones de Fernando VI y Carlos III en Buenos Aires ha permitido comprenderlos como dos casos más de este tipo de celebraciones en territorio americano. Eran escasos los estudios en torno a las proclamaciones de estos monarcas en América e igualmente poco numerosas las investigaciones acerca de proclamaciones reales en Buenos Aires, ciudad que adquirió una gran importancia en el siglo XVIII. Estas han podido ser analizadas en un contexto global, compartiendo elementos con otros espacios geográficos y destacando también sus particularidades, tratando de combinar distintos enfoques que no reparen únicamente en los aspectos visuales, entendiendo todos ellos como necesarios para la exaltación del nuevo monarca. Se ha podido constatar cómo la proclamación real fue un escenario idóneo para desplegar ciertos mecanismos de comunicación tanto a nivel local como global. Por una parte, la ciudad y sus instituciones mostraron su lealtad al nuevo monarca y le pidieron un buen gobierno. Dentro de la ciudad, estas instituciones trasladaron al pueblo estas ideas de exaltación del nuevo monarca en un claro ejemplo de propaganda política. Se ha podido demostrar cómo las relaciones sociales entre grupos étnicos tuvieron su repercusión en las fiestas, tanto en la diferenciación de espacios en el urbanismo como en la escasa presencia en las fiestas de la población indígena. Se ha demostrado clara la exclusión de los barrios periféricos y la parroquia de naturales del recorrido y

protagonismo de las fiestas, así como la presencia de los indígenas únicamente en danzas y actuaciones donde el público objetivo era el español o criollo y donde ellos nunca tuvieron autonomía dentro de la fiesta. Además del habitual protagonismo de la plaza mayor como elemento central del urbanismo de la fiesta, se ha identificado el fuerte de Buenos Aires como espacio de una gran importancia en el desarrollo de las fiestas, vinculado a su enorme simbolismo como defensa de la ciudad y representación de la ciudad y de la propia monarquía. Se ha podido ahondar en la noción de simulacro y la representación del rey distante no sólo a través de la retratística en pintura y medallas, sino también con la presencia de actores y otros elementos simbólicos, lo cual aporta información inédita a una larga serie de estudios que se han venido realizando sobre esta cuestión. Asimismo, se han podido constatar ciertos elementos arcaicos, aunque de gran importancia, como la presencia de heráldica o la representación de piezas de teatro de la centuria anterior. A la vez que se han localizado elementos más excepcionales como la representación del desembarco de Carlos III en Barcelona, lo cual es un caso único de gran interés. Otras particularidades que han podido ser señaladas son la ausencia de arcos de triunfo y el privilegio de otros elementos festivos como el teatro, los carros triunfales o las arquitecturas fingidas. Por último, siguiendo con esa intención de analizar la fiesta como unión de numerosas artes, se ha podido comprender el sermón en honor a Fernando VI dentro de estos mecanismos de propaganda política y de transmisión de mensajes al pueblo mediante una serie de metáforas independientes del programa iconográfico y de los elementos visuales que se desplegaron en la ciudad. Todo ello hace de este estudio una aportación interesante a las investigaciones que desde hace décadas se vienen centrando en el estudio de las proclamaciones reales en territorio americano.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín (2000), «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX, fragmentos para la historia de una apropiación», en Luciano García Lorenzo (coord.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel: Reichenberger, pp. 279-324.
- Andioc, René (1976), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Castalia.
- Ares, Fabio (2009), «Real Imprenta de Niños Expósitos: revalorización patrimonial tipográfica del Buenos Aires virreinal (1780-1810)», *Boletín del IIB*, 14(1-2), pp. 91-118.
- Bejarano Pellicer, Clara (2015), *Los sonidos de la ciudad. El paisaje sonoro de Sevilla, siglos XVI al XVIII*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- Bonet Correa, Antonio (1990), *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*, Madrid: Akal.
- Buezo, Catalina (1993), *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro. I. Estudio*, Madrid: Caja de Madrid.
- Buezo, Catalina (2008), «En los límites del decoro: la comedia moretiana *Primero es la honra*», *Bulletin of Spanish Studies*, 85, pp. 93-106.

- Chiva Beltrán, Juan (2012), *El triunfo del virrey: glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso en la entrada virreinal*, Castellón: Universitat Jaume I, 2012.
- Contreras Carranza, Carlos (ed.) (2016), *Historia de la Moneda en el Perú*, Lima: Banco Central de Reserva del Perú e Instituto de Estudios Peruanos.
- Correal Avilán, Natalia (2017), «La plaza hispanoamericana. Siglos: XVI, XVII y XVIII. Casos de estudio como análisis tipológico», *Revistarquis*, 6(2), pp. 1-15.
- De la Rosa Delgado, Pilar (2018), *La historia y la ideología política en el teatro de Calderón*, Tesis doctoral.
- De la Torre Molina, María José (2004), *Música y ceremonial en las fiestas reales de proclamación de España e Hispanoamérica (1746-1814)*, Tesis doctoral.
- Del Río Barredo, María José (2000), *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía Católica*, Madrid: Marcial Pons.
- Del Río Barredo, María José (2004), «Los rituales públicos de Madrid en el cambio de dinastía (1700-1710)», en Eliseo Serrano (ed.), *Felipe V y su tiempo*, vol. 2, Zaragoza: Diputación de Zaragoza, pp. 733-752.
- García Bernal, José Jaime (2006), *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Geertz, Clifford (1994), «El arte como sistema cultural», en *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona: Paidós, pp. 117-146.
- González Hernández, Miguel-Ángel (2021), «La influencia de Iberoamérica y de España en las fiestas reales de la Monarquía Hispánica», en Víctor Hugo Limpías Ortiz (comp.), *Patrimonio religioso de Iberoamérica. Expresiones tangibles e intangibles (siglos XVI-XXI)*, Santa Cruz de la Sierra: Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, pp. 249-255.
- Gutiérrez, Juan María (1871), «De cómo se celebraba en Buenos Aires a mediados del siglo XVIII la coronación de un rey católico», *Revista del Río de la Plata*, 1, pp. 82-98.
- Gutiérrez, Ramón (2010), *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra.
- Hernández González, Laura (2016), Los privilegios de las mujeres, *comedia de varios ingenios*, y Las armas de la hermosura, *de Calderón de la Barca. Edición y estudio crítico*, Tesis doctoral.
- Hernández Reyes, Dalia (2008), «La recepción del teatro de Agustín Moreto en la Ciudad de México del siglo XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXV(7-8), pp. 195-224.
- Herrera, Adolfo (1884), *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España*, Madrid.
- Jáuregui, Carlos y Friedman, Edward H. (2006), «Teatro colonial hispánico», *Bulletin of the Comediantes*, 58(1).
- Johnson, Lyman L. y Migden Socolow, Susan (1980), «Población y espacio en el Buenos Aires del siglo XVIII», *Desarrollo Económico*, 20 (79), pp. 329-349.
- López Cantos, Ángel (1992), *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*, Madrid: Editorial Mapfre.
- López de Munaín, Gorka (2013), «Una aproximación a la cultura visual de la fiesta barroca. Los retratos de presencias virtuales», *Imago*, 5, pp. 7-17.
- Mariluz Urquijo, José M. (2006): «La predicación rioplatense frente al poder durante el siglo XVIII», *Revista de Historia del Derecho*, 34, pp. 191-212.
- Martínez Villa, Juana y Landavazo, Marco Antonio (2018), «Sonidos del poder y ruidos populares: el entorno sonoro de las fiestas regias en Valladolid de Michoacán», *Estudios de Historia Novohispana*, 58, pp. 115-148.

- Mena Calvo, Antonio (2013), «Aportación militar al desarrollo de la música española», *Revista de Historia Militar*, 2, pp. 137-178.
- Mínguez, Víctor (1995), *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*, Castellón: Universitat Jaume I.
- Mínguez, Víctor (2001), *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón: Universitat Jaume I.
- Mínguez, Víctor (2007), «La ceremonia de jura en Nueva España: proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808», *Varia Historia*, 23(38), pp. 273-292.
- Mínguez, V.; Rodríguez Moya, I.; González Tornel, p. y Chiva Beltrán, J. (2012), *La fiesta barroca: los virreinos americanos (1560-1808)*, Castellón y Las Palmas de Gran Canaria: Universitat Jaume I y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Morales, Alfredo J. (2005) «Imagen urbana y fiesta pública en Sevilla: la exaltación al trono de Fernando VI», *Reales Sitios*, 165, pp. 2-21.
- Moreno Castillo, Enrique (2014), *Sobre el sentido de La vida es sueño*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Murray Schafer, R. (2013), *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, Barcelona: Intermedio.
- Ollero Lobato, Francisco (2013), «Las mascaradas, fiesta barroca en Sevilla», *Potestas*, 6, pp. 143-173.
- Ollero Lobato, Francisco y Rey Ashfield, William (2014), «La proclamación de Carlos IV en Montevideo. Fiesta y escenificación en los márgenes del mundo indiano», *De Arte*, 13, pp. 132-146.
- Ortemberg, Pablo (2000), «Celebraciones del poder real en Lima: itinerarios teóricos metodológicos», *Memoria Americana*, 9, pp. 91-113.
- Osorio, Alejandra B. (2015), «The ceremonial King: Kingly rituals and Imperial power in seventeenth-century New World cities», en Fernando Checa Cremades y Laura Fernández-González (eds.), *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, pp. 177-194.
- Osorio, Daniel (2007), «El primer escudo de la ciudad de La Trinidad (Buenos Aires) concedido por su fundador Juan de Garay (1580). Representación heráldica y su interpretación semiótico-simbólica», *Hidalguía*, 324-325, pp. 597-618; 743-848.
- Page, Carlos A. (2004), «Las proclamaciones reales en Córdoba de Tucumán», *Revista Complutense de Historia de América*, 30, pp. 77-94.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2005), *Historia del teatro argentino: el periodo de constitución 1700-1884*, Buenos Aires: Galerna.
- Prieto, Julio (2017), «El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica», *Pa-savento*, 5(1), pp. 7-18.
- Rajewsky, Irina O. (2005), «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A literary perspective on Intermediality», *Intermedialités / Intermediality*, 6, pp. 43-64.
- Rey Ashfield, Willia y Ollero Lobato, Francisco (2013), «Proclamatío barroca en Montevideo. Permanencias de la escenificación festiva colonial en las proclamaciones de Carlos IV y Fernando VII», *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, 13, pp. 179-202.
- Rípodas Ardanaz, Daisy (2008), «Una imagen de rey modélico en la América de los Austria. La propuesta de las exequias y proclamaciones reales», en José de la Puente Brunke y Jorge Armando Guevara Gil (eds.), *Derechos, instituciones y procesos históricos*, Lima: Pontificia Universidad de Lima, pp. 527-553.

- Rodríguez Garrido, José A. (2008), «El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas», *Histórica*, 32 (1), pp. 115-143.
- Rodríguez Moya, Inmaculada y Mínguez, Víctor (dirs.) (2016), *Visiones de un imperio en fiesta*, Fundación Carlos de Amberes.
- Torre Revello, José (1943), *Crónicas del Buenos Aires colonial*, Buenos Aires: Editorial Bajel.
- Ulla Lorenzo, Alejandra (2022), «Calderón vuelve a la corte: estreno y fortuna escénica de *El segundo Escipión*», *Anuario Calderoniano*, 15, pp. 361-384.
- Valenzuela Márquez, Jaime (2001), *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago de Chile: DIBAM.
- Valenzuela Márquez, Jaime (2005), «Poder y pirotecnia, artesanos y mapuches: apogeo barroco en las proclamaciones reales en Santiago de Chile, 1760-1789», *Colonial Latin American Historical Review*, 14(1), pp. 49-78.
- Vega García-Luengos, Germán (2002), «La vida es sueño» en las imprentas y librerías del Antiguo Régimen», en F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 91-112.
- VV. AA. (1920-1955), *Documentos para la Historia de Argentina*, Buenos Aires: Peuser, tomo X.
- Zugasti, Miguel (2004), «América y otras alegorías indianas en el ámbito colonial del siglo XVII: del arte efímero al teatro», en Karl Kohut y Sonia V. Rose (eds.), *La formación de la cultura virreinal. II. El siglo XVII*, Frankfurt y Madrid: Vervuert e Iberoamericana, pp. 289-334.