

La proclamación de Carlos IV en Montevideo. Fiesta y escenificación en los márgenes del mundo indiano.

Public celebrations in Montevideo at the start
of the reign of Carlos IV of Spain. Festival and
staging on the margins of America.

Francisco OLLERO LOBATO

Universidad Pablo de Olavide

William REY ASHFIELD

Universidad de la República de Montevideo

Recibido: 19-XII-2013 / Aceptado: 28-V-2014

RESUMEN: Estudiamos en el presente artículo las fiestas de proclamación de Carlos IV en Montevideo en los últimos meses de 1789. Describimos los principales actos y ornatos públicos realizados en la ciudad con tal fin. Desde el punto de vista artístico, procuramos analizar las características iconográficas y materiales de estas estructuras y adornos, así como situarlas históricamente como manifestación de la disolución paulatina de la cultura barroca y la emergencia de la modernidad ilustrada. El esfuerzo festivo revela las aspiraciones de una ciudad secundaria en el contexto del mundo colonial por alcanzar un papel más relevante en virtud de su papel como gobernación militar y puerto del virreinato del Río de la Plata.

Palabras clave: Fiesta, Proclamación, Barroco, Ilustración, América Latina, Montevideo.

ABSTRACT: This work analyses celebrations of the city of Montevideo at the beginning of the reign of Carlos IV of Spain. It describes ornaments and events related with the celebrations. It focuses on aesthetic features of the events, in a time of change of the taste artistic, a half-way between baroque culture and age of enlightened period. These festivities also help to discover the rule of the city in the historic context of this period for Hispanic monarchy, and its aspirations in order to become an outstanding port of America.

Key words: Latin-America, Montevideo, Festivals, Ephemeral Architecture, Baroque Art, Enlightenment

Las fiestas de “proclamación y exaltación” al trono de Carlos IV tuvieron lugar en Montevideo los días 4, 5, 7, 8 y 9 de noviem-

bre, con continuación en las fechas del 2 y 3 de diciembre del año 1789. Una relación impresa describe las mismas haciendo referen-

cia también, a los festejos del cumpleaños de la reina, en la jornada del 9 de diciembre del mismo año¹. Se trata, en cualquier caso, de la celebración real mejor detallada—de acuerdo a lo identificado hasta ahora en registros o archivos nacionales y extranjeros— que tuvo lugar en Montevideo durante el siglo XVIII.

LA PROCLAMACIÓN DE UN NUEVO REY

La noticia de la muerte del rey Carlos III se extendió por los distintos territorios de la corona mediante Real Cédula, fechada en 24 de diciembre de 1788. En Buenos Aires, el virrey Marqués del Loreto mandó publicar un bando en el que anunciaba el funesto acontecimiento, y se obligaba a los dominios del virreinato a acatar al nuevo soberano².

¹ Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Diversos-colecciones, 29, N° 43, *Relación de las Fiestas celebradas por la ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo en la Proclamación del Señor Rey D. Carlos IV*, Madrid, 1791. Cuatro páginas. Documento digitalizado en PARES. Citado por J. TORRE REVELLO, “Del Montevideo del siglo XVIII. Fiestas y costumbres”, *Revista de del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, tomo VI, n° 2, 1929, pp. 611-700; M. L. COOLIGHAN SANGUINETTI, “Solemnidades y fiestas de guardar en el antiguo Montevideo”, *La iglesia en el Uruguay. Libro conmemorativo en el primer centenario de la erección del Obispado de Montevideo, primero en el Uruguay (1878-1978)*, Montevideo, 1978 (Montevideo, 1999), pp. 107-129; E. J. LUQUE AZCONA, *Ciudad y Poder: La construcción material y simbólica del Montevideo colonial (1723-1810)*, Sevilla, 2007, pp. 149-151. También sobre la fiesta, R. R. PAMPÍN, “Cuando los montevidianos juraron fidelidad a Carlos IV”, *Hoy es Historia*, 25-30, 1988, pp. 69 y ss; A. SCARONE, *Efemérides uruguayas*, tomo III, Montevideo, 1956, p. 64. Reconociendo las aportaciones de los trabajos mencionados, este artículo responde a la necesidad de realizar nuevas lecturas o puntos de vista aún no tratados en torno a esta celebración. Nuestro objetivo es profundizar en la comprensión de esta proclamación, en especial en su relación con otras celebraciones peninsulares y americanas en la llegada al trono de Carlos IV, en el análisis de su desarrollo e iconografía, y en su valoración en el contexto de la ciudad, el territorio y la fiesta.

² Obligando a “publicar por vando en todo el Distrito de su mando la Real Cédula de 24 de diciembre del año pasado de ochenta y ocho, que se le dirigió y prevenía se reconociese a nuestro actual soberano por sus vasallos de estos dominios como su legítimo Rey y señor natural, obedeciendo sus Reales ordenes...” Ar-

De esta manera, el espacio del poder manifestaba la absoluta ausencia de vacíos y a la noticia funesta le acompañaba otra, la que aportaba el nombre de un sucesor proclamado como nuevo rey.

El conocimiento de este suceso llegaría a Montevideo a bordo del bergantín *Pinzón*, y el gobernador de la plaza, el Ingeniero Militar Joaquín del Pino, cumpliría escrupulosamente con sus obligaciones, dando noticia de la recepción de la Real Cédula, e informando a “los Ministros de los pueblos de esta gobernación” de la necesaria y obligatoria habilitación de los lutos³. Él mismo manifestaba el 24 de marzo de 1789 que había dado ya -y continuaba ordenando- las necesarias disposiciones para la celebración de las exequias, “en que desde luego no dudo manifiesten estos fieles Vasallos el sentimiento general que demostraron desde el punto que hubo trascendencia la nominada sensible nueva, que verdaderamente sólo puede mitigarla la consideración de que ocupa el trono un Príncipe tan cabal como el Rey nuestro Señor Don Carlos Quarto que Dios guarde”⁴.

Tras un período de inacción por parte de Del Pino, que esperaba noticias más concretas del Virrey sobre los pormenores que debía tener la celebración, las exequias se cumplieron el día 10 de septiembre de 1789, fecha bastante tardía según el esquema de correspondencias del virreinato⁵. El propio

chivo General de Indias (en adelante AGI). Indiferente General, 1608.

³ *Ibidem*. Cuadernillo “Montevideo. 5 de octubre de 1789. El gobernador/ da parte de haverse celebrado las honras y exequias por el alma de Carlos 3º”, 21 marzo 1789.

⁴ *Ibidem*. Carta del Gobernador del 24 de marzo de 1789.

⁵ *Ibidem*. El Gobernador preguntó el 23 de marzo al Virrey sobre la forma y fecha en que debía hacerse los fastos. Ante la ausencia de contestación, volvería a inquirir sobre el asunto mediante instancias en los días 15 y 25 de junio de ese año. Finalmente, desde la autoridad del virreinato se contestaría en términos de “de dexarme en libertad para el señalamiento//v”.

governador daría cuenta días más tarde de la celebración de esta ceremonia: "...precedidas las vísperas del anterior, todo con la mayor Solemnidad posible, según costumbre, y qual correspondía a tan sensible pérdida, bien manifestada por la lealtad y reconocimiento de esta ciudad...". A su vez, ésta "... se prepara//v para el segundo de la dicha Proclamación en el día quatro de Noviembre inmediato, con no menos esmeros en demostración de su amor, y regocijo con tan feliz como digno motivo"⁶.

La proclamación constituía la gran fiesta cívica donde las distintas poblaciones festejaban y exaltaban el comienzo de un nuevo reinado. Se trataba de una celebración ciudadana, en que los núcleos urbanos del imperio y sus cabildos eran los principales protagonistas. La población asistía a los actos conmemorativos y refrendaba con sus vivas y entusiasmos la llegada del flamante monarca. De este modo, la ceremonia expresaba y confirmaba la fidelidad de la ciudad con la monarquía, siendo el momento de "manifestar su constante amor y lealtad a su Soberano", como lo enuncia el impreso que tratamos⁷.

La administración borbónica mostraría preocupación, a lo largo del siglo XVIII, por que se celebrase este tipo de fasto público en las principales ciudades de América, recordando la obligación de su cumplimiento mediante el envío de una carta-orden. De este modo, la abundancia de noticias sobre las proclamaciones reales, en forma de documentación y folletos, irá en aumento a lo largo de aquel siglo, hasta culminar en las realizadas para el reinado de Carlos IV. En este sentido es interesante observar cómo la intensidad en la vigilancia del cumplimiento de las reales órdenes para este tipo de festejos logra evidentes éxitos en el ocaso del dominio colonial en América.

⁶ *Ibidem*. Carta del gobernador a Antonio Porlier. 5 octubre de 1789.

⁷ *Relación...*, sin páginas numeradas en el impreso, 1.

En Montevideo, la fiesta tuvo el extenso arco temporal antes comentado, que comenzaría el día 4 de noviembre con los actos correspondientes a la inauguración del nuevo reinado. En esa fecha se organizaría la comitiva de la carrera, cortejo de gala que tiene como actividad destacada el camino hacia la casa del alférez mayor del cabildo, quien custodia en su morada el pendón real, y el recorrido urbano posterior hacia los "teatros" de la proclamación, espacios públicos destacados donde se ondea el estandarte y se aclama al nuevo monarca. En la ciudad, la dualidad del poder civil entre cabildantes y gobernador, situado en lugares diversos y separados de la ciudad, conllevaría algunos cambios en el camino del cortejo respecto de otros casos similares en España y América. En términos análogos, es verificable este hecho en otras urbes donde se confirma esa bicefalia espacial del poder: Santiago de Chile, donde el cabildo recoge al gobernador en su comitiva y Buenos Aires, donde el Virrey esperaba en su fortaleza la llegada del alférez real⁸.

En la ciudad de la banda oriental, el cabildo entero recogería al Gobernador desplazándose hasta su residencia, en la plazuela del Fuerte, y desde allí se dirigiría de nuevo a las casas consistoriales de la ciu-

⁸ Cfr. J. VALENZUELA MÁRQUEZ, "Proclamando a los reyes en la periferia. Entre contextos locales y proyectos imperiales (Santiago de Chile, siglo XVIII)", *Investigaciones sociales*, año XII, N° 21, 2008, pp. 271-289 y J. C. GARAVAGLIA, *Construir el Estado, Inventar la Nación: El Río de la Plata, Siglos XVIII-XIX*, Buenos Aires, 2007, pp. 40 y ss. Precisamente unos días antes, se cuestionó en el cabildo de Montevideo la obligatoriedad de acudir en cortejo a la casa del alférez mayor, apuntándose la posibilidad de que fuera esta figura la que acudiera con el pendón al cabildo. El alférez protestó, de acuerdo con la tradición y recurriendo a lo que ocurría en Buenos Aires al respecto. En E. IRIGOYEN, *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay. Textos, monumentos, representaciones*, Montevideo, 2000, p. 68. Se trata de ejemplos del cono sur americano, dentro del carácter "primordial" de la carrera para la fiesta hispánica de la proclamación (V. SOTO CABA, "Fiesta y ciudad en las noticias de la proclamación de Carlos IV", *Espacio, Tiempo y forma, Serie VII*, tomo 3, 1990, pp. 259-271).

dad, adornadas éstas con los retratos reales, mientras que el recorrido de la comitiva hasta la casa del alférez mayor o real, lo harían únicamente tres regidores de la corporación, con el propósito de acompañar al encargado de alzar el Pendón Real. De este modo, la proclamación de Montevideo también se distingue de otras ciudades peninsulares, como es el caso de Sevilla, donde sería una comitiva completa de los miembros de la institución, “en forma de cabildo”, la que llegaba hasta la casa de morada de aquel personaje concejil⁹.

El acto de la jura se efectuaría primeramente en un estrado situado en la plaza principal, a donde subirían los cuatro reyes de armas que acompañaron al alférez real, con dos señores alcaldes que portaban las borlas del pendón¹⁰. Tras el mandato de silencio y la expresión “Castilla y las Indias por el Rey Don Carlos IV que Dios guarde”, se suceden las aclamaciones y señas de júbilo de la multitud, así como también el ritual de arrojar monedas desde el estrado, que fueron acuñadas a tal efecto. La misma ceremonia se repetiría posteriormente en la plazuela de la casa del gobernador o Fuerte, para finalizar con un tercer momento en la plaza de San Francisco, alternando el carácter representativo de los espacios donde residen las autoridades principales con la importancia social de otros, como éste en las cercanías del cenobio franciscano.

⁹ Véase A. G. MÁRQUEZ REDONDO, *El ayuntamiento de Sevilla en el siglo XVIII*, Sevilla, 2010, tomo I, pp. 586 y ss; AHN, Diversos-colecciones, 29, N^o 43, *Noticia de las fiestas celebradas por la Muy Noble, Leal y valerosa ciudad de La Plata en el Reyno del Perú en la proclamación del señor Rey Don Carlos IV el día 26 de setiembre de 1789*, Madrid, Imprenta Real, 1790, 1.

¹⁰ A. CAPILLAS DE CASTELLANOS nos informa que se resolvió rehacer el viejo pendón, encargando en Buenos Aires que se hiciera uno nuevo donde “se borden las armas reales con hilos de oro y por otro lado las de la ciudad”. A la vez, se mandó que se hicieran las banderas para los reyes de armas y los retratos de los soberanos. *Montevideo en el siglo XVIII*, Montevideo, 1971, p. 37.

En una ciudad fundamentalmente militar, las milicias ocuparon un papel de privilegio en la proclamación, tanto por razones de función como de protagonismo visual. Presentes en la vanguardia de la comitiva, el comandante de esta tropa mandaría uniformar a aquellos soldados de “escogida talla”, incorporando “escudos de plata de martillo, grabada en él las armas de la ciudad”¹¹, sobre caballos enjaezados con los que iniciaron el cortejo festivo. Una vez en la plaza del cabildo, estos formarían delante de la comitiva.

ESCENAS DE PRESTIGIO

Las fiestas de 1789, al igual que las celebradas en otras ciudades americanas, constituyeron ámbitos de congregación y participación ciudadana. En este sentido, debemos considerarlas como herederas directas de la tradición barroca, así como también por sus modalidades de expresión artística, de ritualización y de puesta en escena de actos y actores del poder, ya que durante estas jornadas se manifiesta la lógica estamental y jerárquica de la sociedad colonial, aunque siempre bajo una forma de actuación en común, cuyo escenario es el espacio público de la ciudad: sus calles y plazas, el interior de la iglesia o el patio de la Casa Consistorial, donde se celebraría el cumpleaños de la reina¹².

La manera en que las fiestas se cumplieron y ordenaron en el espacio urbano permite percibir e identificar ámbitos de jerarquía y reconocimiento social que están ya muy consolidados en 1789 y que continuarán marcando al pequeño casco de Montevideo hasta el siglo XX (Fig. 1). Tres plazas o espacios abiertos se definirán, al igual que sucede en otras ciudades americanas, como

¹¹ *Relación...*, 1.

¹² Es interesante la específica observación que aparece en la relación analizada respecto a la fiesta celebrada en honor del cumpleaños de la reina, el día 9 de diciembre: “...se dio un magnífico bayle con su correspondiente refresco, y ambigú para 180 cubiertos; siendo maravilloso el artificio con que en dicho patio se hicieron las graderías y demás divisiones necesarias para la separación de clases y sexos...”. *Ibidem.* 4.

ámbitos para oficializar el acto de jura al rey. Ciertas edificaciones parecen, a su vez, fortalecerse en carga simbólica por la incorporación de elementos o agregados: el cabildo -lugar donde se ubican los retratos de los reyes bajo dosel-, la casa del gobernador -edificación que debió permanecer embanderada durante los festejos-, y la iglesia mayor de la ciudad -eje fundamental del culto religioso e imagen ineludible de los tiempos festivos-; estos tres cuerpos arquitectónicos adquieren fundamental sentido simbólico, en términos de poder y creencias, durante estas fiestas (Fig. 2).



- Fig. 1. Vista de Montevideo desde la Aguada. 1794. Litografía sobre dibujo de Fernando Brambila, Colección Pérez Montero. Publicada en *Iconografía de Montevideo*, 1976.



- Fig. 2. Iglesia y plaza de Montevideo. Litografía sobre un dibujo de Barthelemy Lauvergne. Imprenta de Lemercier, Bernard et C. Museo Histórico Nacional.

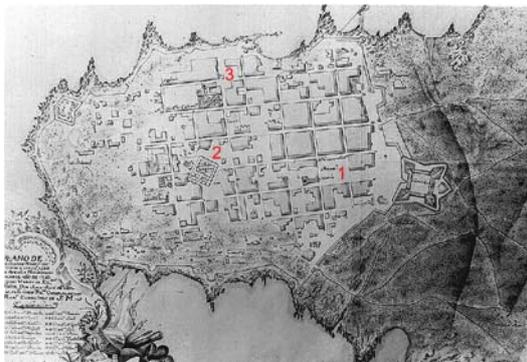
No sólo estas grandes arquitecturas adquieren protagonismo durante los eventos festivos, sino que es notable igualmente

el papel que adquiere la casa del alférez real, al que se identifica como celoso guardián de la costumbre y del propio pendón real, imagen ésta que materializa una recurrente y anual *ἐπιφάνεια*: con la presencia del Rey en los vastos confines de su reino. Por ello, este miembro del cabildo celebrará un ágape en el interior de su morada, con la presencia del propio Gobernador y los oficiales principales de tierra y armada, “con demás personas de distinción”. Su casa quedó así iluminada por fuera, celebrando por dentro el “delicado gusto” con que su dueño la adornó mediante colgaduras y menaje, así como la “generosidad y magnificencia” demostrada para tan solemne ocasión. Aunque la hospitalidad de esta figura del cabildo con las autoridades ciudadanas era una tradición de las ceremonias de la proclamación -y así se aprecia en otras coetáneas como la de Córdoba de Tucumán¹³-, se descubre en esta descripción un verdadero sentimiento o aspiración burguesa de reconocimiento social, que se verifica en las particularidades concretas del acomodo y equipamiento de la residencia para tal acto.

Pero, más allá de la arquitectura privada o institucional, el desarrollo de la carrera comprometía al conjunto de la trama urbana del antiguo Montevideo. De manera especial a su mitad este y norte, o sea, desde el Fuerte hasta el Cabildo y las proximidades de la bahía o puerto, que constituyó la geografía en donde se enlazan, mediante el paso de la comitiva, distintos espacios públicos. Aunque se ha sostenido un itinerario común en la ciudad para este tipo de celebraciones, éste debió ajustarse en 1789 al ciclo establecido por la sucesión ordenada de

¹³ En Córdoba de Tucumán también se celebró invitación a las autoridades en la casa del alférez real. Véase C. A. PAGE, “Las proclamaciones reales en Córdoba del Tucumán”, *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 30, 2004, pp. 77-94. En cualquier caso, costea personalmente diversos gastos de las proclamaciones, como las monedas en el caso de Valladolid de Michoacán. Cfr. E. MEJÍA ZAVALA, “Testimonios para la proclamación de Carlos IV en Valladolid de Michoacán en 1791”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 38, 2003, pp. 163-257.

los tres espacios de proclamación, definidos claramente en la relación: plaza principal o matriz, casa del gobernador o Fuerte y plaza de San Francisco¹⁴ (Fig. 3).



- Fig. 3. Ubicación de los tres escenarios de proclamación 1. Plaza Matriz, 2. Espacio abierto frente al Fuerte o Casa del Gobernador 3. Espacio abierto frente al Convento de San Francisco. Plano de la ciudad de Montevideo, 1783. Ministerio de la Marina, Dirección General de la Navegación.

Algunas de las posibles vías de paso, como la de San Gabriel -aunque no se menciona explícitamente ninguna calle en la presente relación-, debieron estar particularmente ornamentadas, sobre todo por coincidir con el recorrido del cortejo. Asimismo, las propias plazas, en especial la llamada "Plaza Principal", fueron verdaderos escenarios de elementos iconográficos y construcciones efímeras, así como también de tablados para la proclamación.

La plaza subrayó este sentido de escenario con la disposición, en su justo medio, de un tablado de seis varas de lado, con un

¹⁴ Aurora Capillas indica que las proclamaciones en Montevideo pasaban por las siguientes vías del casco antiguo de Montevideo: la calle de San Fernando (Juan Carlos Gómez), hasta la de San Miguel (Piedras), continuando luego por la de San Francisco (Zavala) hasta la esquina de San Pedro (25 de Mayo) para luego ingresar al Fuerte o Casa del Gobernador; desde allí se dirigiría el cortejo hasta la Plaza Matriz, mediante la calle de San Gabriel (Rincón). Sin embargo, el orden gradual de los espacios de la proclamación de 1789 no se corresponde con la lógica urbana propuesta por la investigadora. Ver A. CAPILLAS DE CASTELLANOS, *Op.cit.*, p. 37.

escaño para los regidores y una silla para el gobernador, desde donde se efectuaría el acto de la proclamación y ondeo del estandarte. El corte regular y de tono clásico de la estructura, relacionada proporcionalmente con las dimensiones de la plaza, distinguía esta celebración en el espacio más representativo de la ciudad de lo que ocurría en otros centros peninsulares como Sevilla, donde la desigualdad en las proporciones de la plaza principal conduce, entre otras razones, a una situación excéntrica del tablado respecto del eje axial de su superficie¹⁵.

ICONOGRAFÍAS EN LA FIESTA

Las fiestas de proclamación de Carlos IV en Montevideo tampoco serán ajenas al característico manejo iconográfico de otras celebraciones españolas o americanas. Se presenta aquí un variado repertorio de formas y símbolos, evocador de la tradición clásica, -arcos romanos, columnas corintias, basamentos-, de divinidades antiguas e imágenes de directa referencia real -Hércules, el astro solar moviéndose detrás de los retratos reales, el león como representación de la realeza hispánica, etc.- e imágenes que nos hablan tanto de la abundancia de estos reinos como de la "bondad" del monarca para con sus súbditos.

Es interesante constatar que este corpus iconográfico se presenta ante una sociedad caracterizada por un bajo índice de alfabetización, en una ciudad con escasísimas imágenes de carácter público, con ausencia de imprentas, así como también de una magra diversidad de publicaciones, impresiones y bibliotecas privadas, capaces de permitir la cotidianeidad necesaria, o al menos una cierta identidad, con dicho cuerpo iconográfico. Por esto, es de suponer que un impacto icónico como el que generó esta fiesta, debió exigir, necesariamente, de una acción medianamente pedagógica o explicativa respecto de dichas imágenes. La propia relación

¹⁵ Así ocurre en la plaza de San Francisco. Véase F. OLLERO LOBATO, *La plaza de San Francisco de Sevilla, escena de la fiesta barroca*, Granada, 2013.

refiere a este hecho, cuando describe al león coronado en el carro triunfal: “cuyos significados comentaron y explicaron con la mayor claridad con varios sonetos, decimas, acrósticos y otros rasgos, que aunque de mérito no se insertan por no dilatar esta relación”. Lo mismo podría suponerse del arco romano que contaba con “varios rasgos poéticos con que lo adornaron” y que, posiblemente, también lo explicaron. Se constata entonces la perduración de una dinámica aún barroca de apoyo en la descripción escrita de los contenidos y ornatos de la fiesta, que contrasta con la evolución hacia la composición y hacia la desnuda morfología de lo forma arquitectónica que se impone bajo el influjo académico en la península durante estos años de la Ilustración.

Detallamos, siguiendo el texto impreso, los principales aparatos y celebraciones asociadas a la proclamación real. En la noche del día 5 de noviembre, salió a las calles de la ciudad un cortejo a modo de mascarada, que abría una línea de cuarenta hombres a caballo, seguida por el aparato principal de la función, un carro triunfal, con un trono con dos figurantes que representaban a los reyes Carlos IV y María Luisa, cubiertos con un dosel, con un sol móvil detrás de ellos, y con cuatro personajes a los pies de sus majestades. Delante del carro se ubicaba el mencionado león, cuyas garras reposaban sobre un mundo. Este carro era movido mediante ocho mulas “ricamente” enjaezadas y tras el mismo continuaba una comitiva con 26 hombres enmascarados, así como otras 12 máscaras, todos bailando una “graciosa mojiganga”. Este desfile era iluminado en su centro y sus laterales por servidores con hachas o cirios. Sin precisar su recorrido, sabemos por la relación referida que se dirigió a la plaza principal de Montevideo, en cuya entrada se construyó un Hércules, a modo de estructura soporte para los fuegos artificiales que se encendieron y consumieron durante el paseo del cortejo. Su disposición parece convertir al héroe clásico en un hito visual y perspectivo, con un carácter espectacular semejante al uso que tuviera el colo-

so de Rodas dispuesto en la visita del rey Felipe V a la ciudad de Sevilla en 1729, cuando esta figura remataba el arco tras el paso del puente de barcas y antes del ingreso físico intramuros de la comitiva real¹⁶.

El espectáculo desarrollado el día 7 de noviembre¹⁷, se orientó hacia una de las misiones básicas del poder real hispano: el ejercicio militar en defensa de la fe cristiana. Se trató del simulacro de asalto a un castillo de dos cuerpos, supuestamente defendido por turcos, y que se situó en la plaza principal frente al ayuntamiento. La función comenzaría cuando los cristianos, aparentemente situados en otra posición similar frente a la musulmana, sitiaron al enemigo, conminándolos a la rendición mediante embajada y parlamento, en nombre del rey Carlos IV¹⁸. Se trata así, de una nueva aparición del monarca –el que es nombrado o evocado por un soldado–, y que manifiesta una suerte de “presencia en la ausencia”, como numen fundamental de la victoria.

La noche del día 8 se levantó en la plaza un pedestal corintio de doce pies de altura, a imitación del mármol “de Tortosa”, donde se expuso una colosal figura ecuestre

¹⁶ El Hércules se dispuso sobre “...una basa de 2 varas de altura, con su clava, vestido de fuegos artificiales, cuya elevación excedía de 8 varas...” (*Relación...* 3) La referencia al Coloso sevillano, en el conocido grabado de Tortolero y el texto de L. de ZÚÑIGA: *Annales eclesiásticos i seculares de la Mn. y M.L. ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1748, p. 30. Esas fiestas andaluzas estudiadas por J. M. MORILLAS ALCÁZAR, *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía: el traslado de la corte a Sevilla (1729-1733)*, Sevilla, 1996; IDEM, “Felipe V en Sevilla: Fiesta, ceremonia e iconografía”, en N. MORALES y F. QUILES GARCÍA (comp.), *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustró Real (1729-1733)*, Madrid, 2010, pp. 221-230.

¹⁷ Para la noche del 6 de noviembre se había previsto otra función, que la climatología adversa hizo necesario trasladar para la correspondiente al 7 de noviembre.

¹⁸ Ante la negativa, se produjo un ataque al castillo musulmán, con salida última de éstos para luchar ante los cristianos. El término de la batalla, de una hora de duración, tendría lugar tras enarbolar la real bandera los cristianos en lo alto del castillo musulmán. Tras la supuesta batalla, se celebró una danza –contradanza– de moros y cristianos.

del rey, vestido a la heroica. Frente a él, y arrodillada, “de color pardo”, una imagen con un saco bajo su brazo izquierdo con monedas de oro y plata¹⁹. También en ese espacio público, desde esa noche y hasta la tarde siguiente, se dispuso un “prospecto” con bastidores pintados, formando una figura de planta octogonal, que simulaban cuatro fuentes para el aprovisionamiento de agua, leche, vino y aguardiente.

Tras esta descripción, iniciamos el análisis de estos elementos, haciendo referencia al carácter colectivo de los ornatos. En su conjunto destaca la abundancia de referencias a un lenguaje verbal, que complementa al visual, en el contexto comunicativo de la fiesta. Esto marca una distancia respecto de la evolución general de los fastos en la península, donde se descubre una limitación de lo icónico y lo literario en favor de los aspectos puramente formales de lo arquitectónico, conforme a una visión académica o academicista del ornato. En este sentido cabe indicar que en la periferia americana perdurará precisamente esta comprensión del valor de la palabra como explicación de la imagen, relacionado con el desarrollo retórico del concepto barroco y con el carácter metafórico de la fiesta, que auspiciaban tanto el sentido del homenaje como de la filiación afectiva hacia el monarca por parte de la población. Este carácter de lo festivo precisaba por tanto el mantenimiento de soportes y referencias para la correspondencia de la producción literaria y gráfica²⁰.

¹⁹ “... se levantó en la plaza un triunfo colosal ó pedestal corintio de 12 pies de altura, que imitaba al natural los mármoles de Tortosa, y en su sobretecho se colocó la estatua de S. M. á caballo vestida a la heroyca; al frente de esta se hallaba otra de agigantado carácter, color pardo, con la rodilla en tierra, y debaxo del brazo izquierdo un saco del que salían varias monedas de oro y plata” (*Relación...*, 3) Este grupo efímero se descubrió en la noche mencionada, con iluminación, y música, y la participación de una danza ejecutada por 29 indios “naturales”, con intermedios mímicos.

²⁰ Al respecto de la fiesta borbónica, indicaría el gobernador de Chile Ambrosio O’Higgins su finalidad: “... hacer comprender a estos habitantes la sagrada significación de tan religiosos actos y que conozca el

El primer nivel del aparato efímero que acompañaba a la celebración lo constituía el elemento vegetal y textil. Nos cuenta la relación analizada que la carrera –léase conjunto de calle a recorrer– lucía adornada con “ricas telas” colgadas por los dueños de las casas “a porfia”, mientras el remedo de la naturaleza, conseguía que el suelo se entendiese como una vistosa “alameda” de laureles. En los alzados, casas y callejuelas se cerraban con “graciosos” arcos de la misma especie. Esta presencia de lo vegetal también se aprecia en otras fiestas coetáneas americanas, como en la citada proclamación real de Santiago de Chile²¹. Era la imagen preparatoria de la primavera un contexto feliz para la recepción del mensaje y el homenaje al monarca. Era también una reiterada metáfora en las relaciones que explicaban el contexto artificialmente natural en que surgía la fiesta. Junto a este mundo primaveral y renaciente, marco ideal para la proclamación del monarca, debía evocarse también la Antigüedad griega y romana a través de iconos específicos, como el arco triunfal que se menciona y que se situaba en las esquinas de “Puertas verdes”²², construido con “delicadeza y finura”, en el que varias poesías servían para su comprensión y adorno. Tanto la referencia al tipo de arco laudatorio, como la descripción explícita de los órdenes y elementos de la composición clásica nos hablan de un repertorio común que se traslada a esta parte del mundo, buscando conexiones con la cultura americana a través de la presencia o representación del mundo indígena²³.

público por estas demostraciones sus deberes respecto de nuestro amable monarca” (citado por J. VALENZUELA, *Op.cit.*). Comenta la presencia de una literatura en la fiesta de Montevideo E. IRIGOYEN, *Op.cit.*, p. 80.

²¹ J. VALENZUELA, *Op.cit.*

²² No ha sido posible identificar exactamente a qué lugar refiere, exactamente, en el espacio urbano del Montevideo colonial.

²³ Situación análoga se verifica en otras fiestas americanas. En particular, destacamos la de la proclamación real de San Miguel el Grande en México, con la representación de aquellos treinta reyes de la “antigüedad

Sin embargo, y ante todo, las fiestas de proclamación exigen presentarle al colectivo social la imagen del rey. La recurrente exposición pública de su figura, mediante esculturas o pinturas, da lugar a una empatía capaz de promover en sus súbditos "...la dicha de disfrutar la presencia efectiva de la Real Persona..."²⁴. En el caso de la proclamación de Montevideo, las imágenes que presiden los días de la fiesta serán los reales retratos situados en el edificio del cabildo. Fueron realizados estos en la ciudad de Buenos Aires, de acuerdo a encargo de aquella institución, que incluía también el arreglo del pendón y banderas de armas. Estos retratos de Carlos IV y su mujer María Luisa quedarán custodiados, tras las celebraciones, en la Sala Capitular del Cabildo, para ser sustituidos en 1808, con la llegada al trono de Fernando VII.

Entre el aparato efímero de la fiesta, relacionado con la iconografía real, destaca el carro triunfal de los reyes que pasea por la plaza. Se trata de una estructura que ya tenía tradición en la fiesta real de Montevideo, por cuanto esta máquina itinerante aparece mencionada en la exaltación al trono del anterior monarca, en 1760 habiendo sido su construcción llevada a cabo por el gremio de tenderos²⁵. El sol tras los actores que representaban a sus majestades será el elemento móvil que impondrá cierta complejidad al ornato; se trataba de hacer valer el carácter solar de la monarquía, simbología íntimamente unida a la dinastía borbónica²⁶. Los otros cuatro personajes que pueblan el carro remitían, sin duda, a la iconografía de las

romana", asociados a la presencia de caciques e indios, que se observan en un dibujo del Archivo General de Indias. F. HALCÓN: "Patrocinio indígena en la jura de Carlos IV: el caso de San Miguel el Grande", *Laboratorio de Arte*, 24, 2012, pp. 473-487.

²⁴ AGI, Estado 23, n.º 63. Marqués de Braciforte solicita permiso para erigir una estatua ecuestre a Carlos IV en la ciudad de México. 30 noviembre de 1795, fol. 1r.

²⁵ A. CAPILLAS DE CASTELLANOS, *Op.cit.*, p. 37

²⁶ Cfr. V. MÍNGUEZ, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, 2001.

cuatro partes del mundo, también asociada a la exaltación de la institución monárquica en otras ciudades americanas y peninsulares. Así sucede en Sevilla, conformando la escena del edículo central de un palacio clasicista con que se transforma, provisoriamente, la fachada del ayuntamiento en la plaza de San Francisco, y en donde se sostienen los retratos reales²⁷. Con similar intención, aunque menos explícita, la presencia en la plaza de la fuente fingida, de cuatro caños, se puede relacionar con los continentes y también con la abundancia que trae el nuevo reinado, a través del recuerdo de los ríos que fluyen del Paraíso terrenal.

Los otros símbolos –el león, el Hércules, etc.– son imágenes ya tradicionales de la monarquía hispánica durante la Edad Moderna, que asoman comúnmente en las ceremonias y celebraciones americanas²⁸. En este sentido, y de manera general, destaca la reiteración de una iconografía que aún propone la presentación del monarca como *rex hispaniarum et indiarum*, que despliega su poder por el mundo, frente a una imagen alternativa como la del rey benefactor de artes y letras, preocupado por la felicidad pública, presente ya en muchas de fiestas coetáneas de la península, y auspiciada desde una interpretación ilustrada.

La descripción de los ornatos expuesta en la presente relación nos permite suponer que el esfuerzo festivo, lejos de concentrarse en una transformación completa de la ciudad durante un tiempo limitado, extiende su adorno a lo largo de diversos episodios, con aparente desconexión, manifestando una concepción cerrada en el abordaje significativo de cada ornato, frente a un discurso

²⁷ Así aparece en el grabado de Francisco Martí sobre diseño de Félix Caraza en M. GIL, *Relación de la proclamación del Rey Nuestro Señor Don Carlos III y fiestas con que la celebró la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, de cuya orden se da á luz / y la escribió...*, Madrid, 1790.

²⁸ Por ejemplo en Durango, del Nuevo Reino de Vizcaya (México), como menciona V. MÍNGUEZ, "Reyes absolutos y ciudades leales. Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España", *Tiempos de América*, 2, 1998, pp. 19-33.

elaborado y más unitario. Del mismo modo, el despliegue iconográfico que en ella se produce, tradicional y recurrente, parece adscribir estos fastos a una manifestación propia de un contexto geográfico marginal frente a otros núcleos particulares del continente o de la propia península.

Sin embargo, otros aspectos parecen matizar el sentido tangencial y anacrónico de los fastos montevidianos. El descubrimiento de la escultura ecuestre del monarca, con la recepción de las monedas de oro y plata de una figura humana –de “color pardo”– que deja este regalo a los pies del mismo, exige un cambio de mirada, entendiendo que ésta conforma una imagen *aggiornata*, representativa de un tiempo nuevo. Con independencia del sentido iconográfico del grupo, la representación a caballo constituye un elemento peculiar y moderno en el contexto festivo, a tono con la aparición de esta variedad del retrato en otras poblaciones: en Valencia, en 1759 y en la fiesta sevillana, en 1783, con motivo de la celebración de la paz con Inglaterra²⁹. En América conocemos la presencia del retrato ecuestre en las fiestas de proclamación de la ciudad de México por Carlos III, organizada por los plateros, donde aparece la imagen de un retrato de este tipo en la fachada exterior de uno de sus arcos³⁰.

El tema del retrato ecuestre se encuentra vinculado a la renovación temática promovida desde la Academia; en la de San Fernando de Madrid existe un ejemplo de iconografía de este tipo de Carlos III. Tras el lejano modelo de Marco Aurelio, será la obra de François Girardon de Luis XIV la que se convierta en referencia cercana para su apropiación por los monarcas hispanos.

²⁹ Respectivamente, M. LLORENS y M. A. CATALÁ GORGUES, “Un monumento efímero exponente del ideal de la monarquía del Despotismo Ilustrado: el de las fiestas de la proclamación de Carlos III en Valencia”, *Traza y Baza*, 8, 1983, pp. 28-35; y F. OLLERO LOBATO, *Op.cit.*

³⁰ V. MÍNGUEZ, *Los Reyes Distantes: Imágenes Del Poder en el México Virreinal*, Castellón, 1995, p. 76.

La estatua francesa de la plaza Vendôme, finalmente destruida bajo el discurso revolucionario en 1792, sería ampliamente divulgada a través de maquetas y grabados³¹. En el contexto español, el propio Carlos IV, todavía como príncipe de Asturias, sería protagonista de estampas como la grabada por Juan Antonio Salvador Carmona, o la que se atribuye como autor a Matías de Irala, ambas sobre caballo en corveta³².

Resulta interesante la presencia de la estatua efímera de Montevideo, que en su forma exenta parece tener un paralelo temporal con la que hace Santiago Cristóbal Sandoval, en madera, para la ciudad de México. Tal producto de carpintería preparó la escena para la realización del llamado “caballito” de Manuel Tolsá, erigido en 1791, en honor del mismo monarca³³.

Volviendo a Montevideo, la imagen del rey parece proyectarse en la fiesta como una representación “á la heroica”, tal como lo precisa la relación y como aparece en la obra de Girardon. Del mismo modo se presenta al monarca en las monedas acuñadas con motivo de la proclamación: en su anverso Carlos IV aparece vestido con la clámide, sobre el lema HISPANIARUM ET INDIARUM REX³⁴.

Tras la imagen del rey, otros personajes deben subrayarse, pues aparecen identi-

³¹ J. BÉRCHEZ, comenta los precedentes de la mexicana en “Manuel Tolsá en la arquitectura española de su tiempo”, *Tolsá, Ximeno, Fabregat. Trayectoria artística en España. Siglo XVIII*. Catálogo de la Exposición, Valencia, 1989, pp. 7-32; P. BURKE, *La fabricación de Luis XIV*, Londres, 1992 (2003) pp. 115 y ss.

³² E. PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana: catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966-1970, pp. 1712-14, y 1712-1, respectivamente.

³³ I. RODRÍGUEZ MOYA, *El Retrato en México, 1781-1867: Héroes, Ciudadanos y Emperadores para una nueva nación*, Sevilla, 2006.

³⁴ En el reverso, PROCLAMATUS IN MONTEVIDEO 1789// Armas de Montevideo, y encima CASTILLA ES MI CORONA. A. LAMAS, *El escudo de armas de la ciudad de Montevideo*. Montevideo, 1903.

cados con claridad en la representación festiva. Destaca el papel que juega el indio en la proclamación; desde lo iconográfico, se presenta vinculado a América, de acuerdo a la imagen alegórica y su correspondiente significación utilizada desde Ripa en adelante. Así aparece en la figura colosal que se arroja al monarca ecuestre, con las monedas de oro y plata, es decir, ofreciéndole la abundancia de sus dones y tierras. Pero el indio también se convierte en un actor, no como aparición institucional ni como integrante del conjunto de súbditos que participan de la fiesta, tal como ocurre en México, sino como componente pintoresco y hasta lúdico para la misma. Su participación en esta fiesta cívica no era novedosa, al menos en el Río de la Plata, ya que con motivo de las exequias del monarca Fernando VI en 1760, se habían llevado a la ciudad indios de las Misiones “cantando en la casa del Gobernador una ópera con su correspondiente orquesta”³⁵. En la fiesta de Carlos IV en Montevideo es interesante señalar el carácter natural de los indios danzantes, “representando al vivo el tiempo de su gentilidad así en los trages como en las armas”. Sin duda una participación vinculada a la descripción del mundo primitivo y originario en América, interpretable como una proyección sobre el dominio de su medio natural, que regresa al momento anterior a su civilización. Se trata sin duda de una visión muy cercana a la reflexión ilustrada sobre el valor de lo primitivo como esencial, a la vez que una explicación de la autoridad del monarca también sobre lo más prístino del continente americano³⁶.

³⁵ M. L. COOLIGHAN SANGUINETTI, *Solemnidades y fiestas de guardar en el antiguo Montevideo*. Montevideo, 1999, p. 44.

³⁶ *Relación...* 4. En la exaltación de Carlos IV aparecen los indios por vez primera en Santiago de Chile. Cfr. J. VALENZUELA, *Op.cit.* Se hace referencia a las danzas tras el carro triunfal en la proclamación en E. YRIGORYEN: “La ciudad como escenario. Poder y representación hasta 1830” en H. ACHUGAR y M. MORAÑA (eds.), *Uruguay. Imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad*, Montevideo, 2000, pp. 95-124.

La simulada batalla entre cristianos y turcos, repetida en la fiesta, “con mejoras” para el día 3 de diciembre, recuerda la importancia de lo militar entre la población de Montevideo. Además, la figura del turco, pese a la lejanía geográfica del enemigo secular de la corona hispana, tiene en el continente americano un papel destacado. El musulmán representa, como ha explicado el investigador peruano Ramón Mújica, la fijación étnica del antagonismo, fundamentado en su papel herético, frente al indio andino que, convertido al cristianismo, se incorpora en la representación artística y festiva como un buen súbdito del monarca³⁷.

MOVILIDAD Y SINESTESIA BARROCA

El conjunto de las fiestas desarrolladas en Montevideo se nos presenta como un verdadero teatro móvil, tanto por la pluralidad de espacios asociados a la misma como por la dinámica reiterada de aparatos, actores y componentes que se desplazan dentro de la ciudad o que se suceden como ornato de los espacios. Este fenómeno está vinculado igualmente con la tradición de la celebración barroca, tanto española como americana, que transforma globalmente a la ciudad, que se incorpora renovada a la epifanía del nuevo reinado.

A esa movilidad la acompaña una verdadero impacto sinestésico. El conjunto de todos los sentidos se ve afectado mediante recursos variados, que operan en distintos espacios y momentos. Toda la ciudad se vuelve escenario y los espectadores se confunden con los actores, perdiéndose el verdadero rol de los individuos durante el *tempo festivo*. La plaza, la “carrera”, los patios de la

³⁷ Véase especialmente R. MÚJICA PINILLA, “Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 16, 2007, pp. 169-179; y “España eucarística y sus reinos: el Santísimo Sacramento como culto y tópico iconográfico de la monarquía” en J. GUTIÉRREZ HAZAS y J. BROWN (coords.), *Pintura de los Reinos: identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVII*, México, D.F., 2008, tomo IV, pp. 1099-1168.

Casa del Gobernador y la Casa Consistorial son todos escenarios sucesivos de la fiesta. Algunos de ellos son más públicos que otros y quizá por eso son espacios de mayor transformación e impacto visual, pero también sonoro, táctil, olfativo y gustativo.

La ciudad parece alterada por las nuevas construcciones efímeras, por la iluminación nocturna que afecta las calles durante el transcurso de las fiestas y por aspectos no tan frecuentes como lo son los fuegos artificiales, la suelta de palomas o el adorno de las casas mediante telas extendidas sobre fachadas. Pero vivir la fiesta es también moverse, trasladarse de acuerdo a un guión que está programado y preestablecido. Un guión que todos conocen y del que todos participan: recorrer la calle, hacer un alto, mirar un espectáculo, participar en él. Cada espacio, como la plaza, cambiará de manera ágil y dinámica su aspecto, sucediéndose el paseo del estandarte real, el acto de juramento sobre el tablado, la música de la orquesta, el desfile de uniformados a caballo seguido de carro triunfal, la sucesiva danza de enmascarados que bailan y hasta batallas terrestres y escenas fluviales. Una plaza en donde se exponen esculturas y arquitecturas efímeras que engañan al ojo y al tacto, una plaza donde se escucha música y grandes impactos de coherencia que, a su vez, cubren de olor a pólvora todo el escenario urbano. El paladar encuentra su lugar en el aguardiente y el vino de la fuente, aunque también en los refrescos y en el *ambigú* nocturno que se ofrece en las casas particulares y en el cabildo de la ciudad. La fiesta estimula así, de manera diversa, todos los sentidos.

De acuerdo a una primera y rápida lectura de la presente relación parecería que, en aquellas jornadas, lo solemne precede a lo jocoso y a lo lúdico. Sin embargo, esto resulta ser un esquema interpretativo demasiado simplista y propio de la lógica ilustrada. En la fiesta barroca no hay una linealidad dominante y generalizable, sino que el espectáculo discurre por una compleja y alternativa presencia de elementos solemnes con otros de carácter ligero y hasta humorístico. Esta

variada disposición de los ánimos fue propia de aquellas fiestas celebradas en Montevideo.

De la lectura del relato literario se deduce una especial preocupación de estos fastos por los usos de la iluminación. Las ciudades hispánicas se obligaban a señalar la importancia de las fiestas reales con luminarias durante los correspondientes días de la fiesta, y así sucede en Montevideo durante esta proclamación. Se trataba de reproducir en la noche la vivacidad del día, en referencia al alba y la alegría por la exaltación del monarca. Pero la luz se emplea también como recurso expresivo en los ornatos y escenificaciones efímeras. El retrato a caballo del monarca aparecía "iluminado artificialmente", y en un combate naval celebrado en la plaza el 2 de diciembre, el barco vencedor se enciende con letras azules que mostraban un viva al monarca³⁸.

Otra cuestión de interés es el empleo de la música, que apoya la solemnidad del "descubrimiento" de la imagen real con una orquestación instrumental. Por su parte, las danzas populares ocupaban un espacio importante en el entretenimiento del público, con la mojiganga bailada en la máscara del día 5, la contradanza de moros y cristianos del día 7, o la propia danza de los indios frente a la estatua ecuestre del monarca en la noche del 8. La búsqueda de estos efectos multisensoriales, y el modo en que se hace un uso específico de los mismos acerca la fiesta de Montevideo a la estética rococó de finales del siglo, tal como ocurre en otros fastos finiseculares del continente americano³⁹.

Por último, no podría faltar en la fiesta hispánica las celebraciones taurinas, tan arraizadas con las celebraciones de la monarquía y de la religión desde la Edad Media, y

³⁸ *Relación...*, 4.

³⁹ Por ejemplo, en Caracas, donde letras y perspectivas adornaban la plaza mayor durante la proclamación. R. SALAZAR BRAVO, "La jura de Carlos IV. Un escenario barroco para la Caracas del siglo XVIII", *La fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona, 2011, pp. 323-330.

vinculadas con el uso festivo de los espacios públicos. En Montevideo se organizan “de balde” por la ciudad, con éxito de público que en “innumerable concurso”, ocupaba balcones, gradas y vallas, estas últimas dispuestas al efecto en la plaza. Organizada la función para el día 2 de diciembre, se repetiría el espectáculo al día siguiente.

DISEÑOS Y ARTÍFICES

Salvo nuevos datos documentales, resulta imposible establecer si el entramado de adornos y aparatos efímeros de la proclamación y cumpleaños de la reina se deben a la invención de algún artífice en particular, o bien a la labor colectiva de variados aportes. Sabemos que el presbítero Ignacio Zufriátegui, quién sería capellán del hospital militar de Montevideo, recibió el encargo del cabildo para la organización de las fiestas⁴⁰, y como tal, pudo ejercer su influencia sobre los temas iconográficos y ornatos desarrollados en la proclamación. Ante la ausencia de artistas y académicos con formación suficiente para afrontar este ornato, podemos aventurar la hipótesis de que la delegación del cabildo que se encargara de los actos solicitara la intervención de alguno de los ingenieros militares que se encontraban en la ciudad durante aquellos años, los únicos con formación suficiente para el desarrollo de los contenidos y formas que exigía esta ceremonia, pudiendo efectuar los diseños que llevarían a cabo eventuales artesanos y carpinteros, a tono con el carácter provisorio de las obras⁴¹.

Asimismo, la responsabilidad de esta fiesta de carácter real debió exigir que la idea y elaboración de los ornatos estuvieran a la altura del suceso. El propio gobernador Joaquín del Pino, que reunía la condición de ingeniero y de cabeza política de la población, debió al menos vigilar el desarrollo de las operaciones, partiendo quizás de él la infor-

mación recogida en el impreso, tanto por sus referencias concretas a lo militar, como por el detalle de las actividades materializadas, e incluso por la cita a los mármoles de Tortosa que parecería propia de alguien que vivió en Cataluña. Es posible, también, que pudieran efectuar tareas directas en la composición y ornamentos otros miembros del cuerpo, como el Ingeniero Militar José del Pozo y Marquy, o bien el comandante Bernardo Lecocq, que serían llamados a asesorar e inspeccionar las obras del templo mayor de Montevideo, años más tarde⁴². Tampoco es de descartar la participación eventual o de colaboración de alguno de los artistas o técnicos que participaron en la expedición científica de Malaspina, y que para ese entonces se encontraba, con sus dos embarcaciones, en el Río de la Plata.

EL FINAL DE LA FIESTA

Es de señalar que dichas fiestas se inscriben en una ciudad en proceso de crecimiento o expansión económica, así como de un reposicionamiento en el contexto del Río de la Plata y el Atlántico Sur. A partir del año 1776, Montevideo experimenta un cambio de statu quo, al ser habilitado su puerto y constituirse en sede del Apostadero Naval del Atlántico Sur, según Real Cédula de Carlos III. Se trataba, precisamente, del único departamento indiano de naturaleza marítima que España tenía en el área sur de dicho océano. Este hecho significó, asimismo, un cambio cualitativo en la estructura de la ciudad, con la colmatación progresiva de su trama urbana y la construcción de una arquitectura más urbana y representativa. En este sentido, las celebraciones de 1789 deben ser comprendidas también en el contexto de “la búsqueda de un lugar” en el concierto colonial, por parte de una gobernación alejada de los ejes económicos, sociales y culturales más relevantes del territorio americano. Se

⁴⁰ A. SCARONE, *Op.cit.*, tomo III, p. 44, quién menciona un “Ignacio Zufriati” sin duda, el mencionado clérigo de linaje vasco.

⁴¹ Cfr. E. J. LUQUE AZCONA, *Op.cit.*

⁴² G. FURLONG, “José Custodio de Sa y Faria, ingeniero, arquitecto y cartógrafo colonial 1710 – 1792”, *Anales del Instituto de Arte americano e Investigaciones Estéticas*, 1, 1948, pp. 11-163.

trata pues, de fiestas que se organizan en un momento especial, en que siendo Montevideo un ámbito todavía marginal, aspira a un nuevo sitio dentro de aquella gran red urbano-colonial, en función del crecimiento adquirido por la actividad portuaria y comercial, así como de otros cambios –todavía algo lentos pero reales– en la organización física y social de la urbe.

En términos artísticos, sin embargo, es verificable que dichas fiestas se materializaron en un momento de verdadera ausencia de arquitectos académicos, así como de una escasa presencia de artistas formados en el campo de la pintura o la escultura; este hecho establece una diferencia sustancial respecto de otros festejos, desarrollados en territorios más centrales y jerárquicos del hemisferio americano. En este sentido, el contenido de la relación analizada nos plantea ciertas dudas o más bien interrogantes acerca de cómo se materializaron obras y acciones, sobre todo si asumimos las reiteradas consideraciones de la historiografía local sobre la ausencia de artistas en el Montevideo tardocolonial.

Montevideo continuaría con su tradicional vida urbana después de 1789 y no asistiría a nuevas fastos de proclamación hasta 1808, con la llegada de Fernando VII al trono. Otras fiestas, en cambio, continuarán marcando el calendario anual de su apacible vida urbana: fiestas religiosas, como la de los Santos Patronos y el Corpus Christi, sólo por citar unas pocas, y cívicas como la del paseo del Pendón Real.

El análisis de esta relación vinculada al Montevideo colonial, permite confirmar algunos aspectos ya identificados en trabajos anteriores⁴³. Interesa señalar, particularmente, las continuidades y pervivencias de una cultura barroca, fuertemente impregnada en la sociedad urbana montevideana, hacia finales del s. XVIII y comienzos del s. XIX.

⁴³ W. REY ASHFIELD, "Proyecciones barrocas en el Uruguay del siglo XIX. La extroversión de lo íntimo", *Ilustración y Libertades*, 2, 2011, pp. 7-22.

Una tradición que empezaba a mezclarse, lentamente, con diversos componentes materiales e inmateriales, tanto visuales como rituales, del mundo ilustrado.

La historia del arte en Uruguay ha sido renuente a ubicar su producción artística, particularmente la de los siglos XVIII y XIX, en el marco de tal tradición barroca, en parte por efectos de la traducción literal de las periodizaciones históricas europeas, o bien por la consideración y sobrevaloración de la formación académica –de base ilustrada– de ciertos técnicos actuantes en el país, fundamentalmente ingenieros militares y más tarde arquitectos. Lo primero es un fenómeno trasladable a otros ámbitos americanos y también a España; lo segundo es el resultado de un desconocimiento u olvido de que el artista –arquitecto, pintor, escultor o grabador– opera de acuerdo a un contexto cultural, que aunque no determinante constituye en sí un factor clave – o al menos ineludible– en el resultado artístico final.

Las fiestas de proclamación se conformaron, tanto en América como en España, como la forma pública de materializar y visualizar la comunión existente entre la política terrenal y el orden cosmológico de carácter divino que la legitimó. Pero fue también, el lugar de los gestos, las poses y la extroversión pública, el desarrollo de un teatro del mundo donde se hace presente la transcendencia del festejo como un modo de manifestación convertido en un fin en sí mismo, de acuerdo con la pervivencia de la cultura barroca. De este modo se constituye en un cuadro vivo, que expone y ayuda a la consolidación de un imaginario colectivo, que se escenifica en el espacio urbano y se muestra a partir de usos, valores y rituales. Por ello, la fiesta nos habla de la ciudad como lugar horizontal para la manifestación de imágenes y prácticas simbólicas que se organizan de manera vertical y jerárquica.

La ciudad, bajo la escena festiva, resulta el mejor ámbito de exposición social y de visualización de valores, al tiempo que facilita la comprensión de ciertas miradas y

perspectivas, sueños y visiones de conjunto, proyectados sobre su espacio público. Así, el festejo montevideano de 1789, limitado en recursos artísticos, pero expresivo en términos visuales, fue una fuerte apuesta económica, política y artesanal, para traducir y

exponer las aspiraciones de su cuerpo social, tras los cambios producidos en su comercio por la apertura portuaria. Se trata, por tanto, de una fiesta que expresa también el nuevo lugar a que aspiraba Montevideo en el territorio hispano de ultramar.