

Retratando el microcosmos colonial. Melchor Pérez Holguín y la “Entrada del arzobispo virrey Morcillo a Potosí”.

SERGIO ANGELI
CONICET-UBA-PROHAL. Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: Este trabajo utilizará la obra pictórica de Melchor Pérez Holguín como marco de referencia para comprender el mundo social del Potosí del siglo XVIII. Se analizarán las múltiples alegorías, la utilización de la fiesta como refuerzo de la autoridad de las elites y del poder virreinal, las divergencias jurisdiccionales y el mundo corporativo de la ciudad indiana colonial. El cuadro de Melchor Pérez Holguín constituye, sin dudas, un valioso documento pictórico que nos acerca a descubrir la vida social y política del mundo colonial americano

Palabras clave: Recibimiento – Virreyes – Lima – Pérez Holguín

Abstract: This article will use the painting of Melchor Pérez Holguín as a framework for understanding the social world of eighteenth-century Potosí. We will analyze the many allegories, using the party as a reinforcement of the authority of the elites and the colonial power, jurisdictional differences and the corporate world of the colonial Indian city. Melchor Pérez Holguín painting is undoubtedly a valuable pictorial document that leads us to discover the social and political life of American colonial world

Keywords: Reception – Viceroyes – Lima – Pérez Holguín

“Estando en la sexta dominica de Cuaresma este año (1716) llegó un propio de la ciudad de La Plata a esta Villa (Potosí), remitido a don Francisco Gambarte, alcalde ordinario y justicia mayor en ella (...) con quién le avisaron cómo don José Sarmiento de Sotomayor, conde del Portillo, vino por embajador de la ciudad de Los Reyes con la cédula del rey nuestro señor para el bastón de virrey de estos reinos al ilustrísimo, reverendísimo y excelentísimo señor don fray Diego Morcillo Rubio de Muñón, arzobispo de La Plata”¹

1. Arzáns de Orsúa y Vela, B.; *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Brown University Press, 1965, T. III, Primera parte, Libro X, Capítulo 41, págs. 45 y 46.



Fig. 1. Entrada del Virrey Morcillo.

Un nuevo virrey, en este caso el número vigésimo sexto, había sido nombrado para el Perú. Se trataba de fray Diego Morcillo Rubio de Auñón, nacido en la villa de Robledo de la Mancha en 1642 y de noble familia. El nuevo mandatario virreinal pertenecía a la orden trinitaria y ocupó los cargos de Provincial, predicador del rey y teólogo de la Junta de la Concepción antes de ser comisionado hacia las Indias. En la ciudad de La Paz (actual Bolivia) se desempeñó como arzobispo entre 1709 y 1711. Ese mismo año fue trasladado a Charcas y en 1716 fue nombrado virrey del Perú.

El legado del virrey Morcillo, más allá de su obra al frente del virreinato peruano, quedó immortalizado en un cuadro del pintor potosino Melchor Pérez Holguín. Un lienzo de cuatro metros de ancho por dos de alto retrató la entrada a la ciudad imperial de Potosí del religioso devenido en autoridad máxima del Perú. El lienzo, uno de los de mayor tamaño en América del sur, conmemora una de las más notables fiestas profanas coloniales: el recibimiento de un nuevo virrey. El trabajo de Holguín es un verdadero documento pictórico que nos permite observar, no solo la fiesta de recibimiento del arzobispo Morcillo, sino al mismo tiempo el microcosmos social colonial².

El eje argumental de la obra que pintó Holguín es el recorrido realizado por el cortejo del virrey Morcillo delante de la parroquia de San Martín, en la actual calle de Hoyos de Potosí (Bolivia). Dentro del lienzo se pueden observar tres espacios bien diferenciados. En el centro de la escena se ubican los participantes del cortejo virreinal y los espectadores de dicho recibimiento. En la parte izquierda superior de la obra hay dos pequeños recuadros que representan otros momentos de la fiesta. En uno se immortalizó la recepción del virrey en la catedral de Potosí y en el otro se representó la mascarada que ofrecieron por la noche los azogeros en honor del nuevo mandatario. Ambos recuadros funcionan como “cuadros dentro del cuadro, entablando

2. El cuadro de Melchor Pérez Holguín se encuentra actualmente en el Museo de América, Madrid, España.

un curioso contrapuesto ilusionista respecto de los lienzos verdaderos, más pequeños, colocados sobre las fachadas de las casas”³.

Este trabajo utilizará la obra pictórica de Holguín como marco de referencia para comprender el mundo social del Potosí del siglo XVIII. Se analizarán las múltiples alegorías, la utilización de la fiesta como refuerzo de la autoridad de las elites y del poder virreinal, las divergencias jurisdiccionales y el mundo corporativo de la ciudad indiana colonial. El cuadro de Melchor Pérez Holguín constituye, sin dudas, un valioso documento pictórico que nos acerca a descubrir la vida social y política del mundo colonial americano.

El recibimiento como representación

De la gran gama de fiestas coloniales, ninguna adquirió más solemnidad y fausto que la del recibimiento y entrada pública de un nuevo virrey. El brillo de la entrada del flamante mandatario sobresalía sobre otros acontecimientos, porque el virrey era el “*alter ego*” del rey⁴. Representaba al monarca católico en los dominios coloniales y le correspondían las mismas dignidades que a la persona real. Al mismo tiempo era una ocasión más que propicia para que la nobleza y las autoridades residentes en América hicieran ostentación de sus poderes y del lugar superior que ocupaban en la jerarquía social colonial. Los cabildantes, quienes organizaban la ceremonia, tenían una clara finalidad política: por un lado que el pueblo afirmara el respeto y el acatamiento hacia la nueva autoridad virreinal, pero al mismo tiempo buscaban como corporación afianzar su dominio y jurisdicción local. Además era un momento propicio para hacer presente al “*rey ausente*” mediante un cúmulo de figuras y retratos del soberano español.

En su descripción de la América dieciochesca, los científicos y viajeros Jorge Juan y Antonio Ulloa, escribieron.

“En todas las de las Indias (las ciudades de México y Lima) es uno de los mayores actos, en que manifiestan su opulencia, la entrada del que gobierna, y este mismo es que descubre en Lima, su mayoría, pues saliendo en él a brillar carrozas y coches y a lucir galas, llega a tanto el porte de la nobleza que hace componer libreas de aquellas telas más ricas y costosas para ostentar en el adorno de los criados el poder de sus señores, que no hallando en sus personas competente desahogo a la generosidad, procura explicarse en las de sus dependientes”⁵



Fig. 2. Entrada del Vierrey Morcillo. Arco Triunfal.

3. Wuffarden, L., “Entrada del virrey arzobispo Morcillo en Potosí”, en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1500-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, pág. 149

4. “Mandamos y encargamos a nuestras Reales Audiencias (...) y a todos los gobernadores, Justicias, súbditos y vasallos nuestros, Eclesiásticos y Seculares (...) que los obedezcan y respeten como a personas, que representan la nuestra, guarden cumplan y executen sus ordenes y mandatos por escrito, o de palabra, y a sus cartas, ordenes y mandatos no pongan excusas ni dilación alguna (...) ni esperen otro mandamiento, como si por nuestra persona, o cartas firmadas de nuestra Real mano lo mandásemos (...) condenando a los que lo contrario hicieren”, *Recopilación de Leyes de Indias*, Ley ii, Título III, Libro III

5. citado por Bromley, J., “Recibimiento de virreyes en Lima”, *Revista Histórica*, Lima, 1953, T. XX, pág. 5



Fig. 3. Entrada del Virrey Morcillo. En Catedral.

Todos los virreyes del Perú, desde Blasco Núñez Vela como primogénito en el cargo, hasta el último de ellos, gozó de esta ceremonia en su honor. La cual los enaltecía ante el pueblo y los posicionaba sobre los demás funcionarios coloniales.

La elección del nuevo virrey era competencia del rey, quién a partir de una terna de nombres que elevaba el Consejo de Indias, seleccionaba al más apto según su criterio. Al elegido le acompañaban tres cédulas: la de virrey y gobernador; la de capitán general y la de presidente de la Real Audiencia. Los preparativos y la embarcación se realizaban en España (salvo que como en el caso del virrey Morcillo estuviera el candidato en Indias). Apenas se tenía noticia en Lima de la próxima llegada del *alter ego* real se le escribía una bienvenida, la cual el virrey contestaba gustoso.

Para ingresar en la ciudad de Los Reyes los virreyes podían elegir dos caminos, por tierra o por mar. Si elegían el camino por tierra, se desembarcaba en Payta⁶ y el virrey avisaba a la ciudad capital la fecha probable de arribo. La mayoría de los virreyes optaba por esta vía de entrada ya que estaban cansados del viaje marítimo. Además les daba la posibilidad de conocer la geografía y la población del nuevo virreinato que gobernarían, anoticiándose del estado y necesidades de la colonia. Si, por el contrario, se decidían por la vía marítima, el cortejo empezaba en el puerto del Callao.

Apenas se conocía la fecha estimada del arribo, el Cabildo comenzaba la recaudación del dinero necesario para la ceremonia. Luego se nombraban a los comisionados y diputados que se encargarían de comprar la tela para la confección del palio bajo el cual entraría el virrey. Más tarde se

6. Paita fue fundada por Francisco Pizarro el 30 de marzo de 1532 con el nombre de San Francisco de Payta de Buena Esperanza. Se encuentra ubicada en el extremo noroeste del Perú a orillas del Océano Pacífico y a 57 km. de Piura. Fue uno de los más importantes puertos coloniales, debido a su óptima ubicación geográfica.



Fig. 4. Entrada del Virrey Morcillo. Azogueros.

comenzaba a fabricar el arco triunfal por donde pasaría el vicesoberano y realizaría el juramento de rigor. También les competía a los cabildantes buscar el caballo, la montura, los trajes, la comida y las colaciones necesarias para la fiesta.

Próximo a destino, el nuevo virrey enviaba a su embajador, el cual era recibido por los alcaldes ordinarios de Lima. El delegado virreinal enunciaba un prólogo “que consistía en presentar el saludo del nuevo virrey y en narrar las prolijas circunstancias de su vida pública, los títulos nobiliarios que poseía y los ilustres entroncamientos de que tan justamente se gloriaba”⁷. Antes de entrar en la ciudad, el nuevo mandatario descansaba en una casa-huerta a las afueras de la capital limeña. Al día siguiente se dirigía a Lima en caballo y, pasando debajo del arco triunfal ubicado en la actual calle “del Arco”, realizaba el juramento correspondiente. El virrey se comprometía a guardar los fueros y honras de la ciudad, y de esta manera se le entregaban las llaves de la capital y el bastón de mando.

El paseo, o la entrada pública, comenzaba luego del juramento. El desfile lo encabezaban las compañías de infantería de indios y de españoles, seguidos por estricto orden de precedencia la compañía de arcabuceros, las compañías de a caballo, los colegios Real y de San Martín, el tribunal del Consulado, el cabildo de la ciudad, el tribunal de cuentas y la Real Audiencia. Detrás de estos, a caballo y bajo el palio, iba el virrey. Este último era acompañado por su antiguo sucesor o en su defecto por el oidor decano de la Real Audiencia. La guardia del virrey la realizaban los alabarderos y cerraban el desfile los nobles y los caballeros cruzados de Lima. Durante todo este recorrido, el nuevo mandatario era galanteado desde los balcones y ventanas por las nobles damas de la ciudad.

En las principales esquinas de la urbe, el cortejo era congratulado por la música de trompetas y otros instrumentos en son de algarabía. La procesión

7. Bromley, “Recibimiento de virreyes en Lima”, pág. 11

terminaba en la Plaza Mayor. De allí se dirigía al atrio de la Catedral, donde el virrey saludaba al arzobispo y a las demás dignidades eclesiásticas. En la Iglesia mayor se pronunciaba un *Te Deum* en su honor. Finalizada la ceremonia religiosa, el nuevo mandatario montado en su caballo ingresaba en el palacio de gobierno. Los escuadrones militares lo despedían con el disparo de artillería y mosquetería. Durante esa noche se realizarían los festejos correspondientes por su arribo y toma de posesión.

La fiesta: manifestación cultural y trasfondo político

La fiesta, tanto en América como en España, se constituyó en una manifestación cultural “que implicaba a una serie de artistas e intelectuales de renombre local”⁸. La urbe de festejo se transformaba en una ciudad utópica donde, tanto lo lúdico como lo luctuoso, desvirtuaban la fisonomía típica de la capital. Todos los festejos que se realizaban en la época colonial encerraban un fuerte trasfondo político, al ser promovidos por la corona, las corporaciones o la Iglesia. La fiesta se entendía como un instrumento fundamental a la hora de hacer visible el poder de los estamentos superiores a toda la sociedad en su conjunto. En nuestro estudio particular, la entrada del arzobispo virrey Morcillo fue un elemento sustancial en la persuasión y la publicidad de la figura real, pero al mismo tiempo del poder ejercido por las grandes corporaciones potosinas.

La representación pública del poder se convirtió en un instrumento fundamental de dominación y control por parte de las elites locales, afirmando de esta manera el criterio de las jerarquías sociales existentes. Estos espacios regionales operaron como un lugar propicio para la manifestación del poder municipal, refrendado por medio de imágenes y símbolos reales. Dichas alegorías se difundieron en la vida social mediante las artes visuales y teatrales. De esta forma, la producción de imágenes, la manipulación de ciertos símbolos y el ordenamiento ceremonial, “se aplicaron a los modelos políticos de presentación de la sociedad, en lo que se ha dado en llamar la *teatralización del poder, espectacularización o el efímero de Estado, un discurso metafórico continuado del poder*, lo que permitió calificar a la sociedad americana colonial como una sociedad del espectáculo”⁹.

Mientras más alejados de la corte real estuvieran los lugares donde se realizaban las ceremonias, más importante aún sería la presencia simbólica. Las autoridades reales y eclesiásticas “hacían presente” al rey ausente. La entrada del virrey era uno de los rituales más acabados de dicha concepción, puesto que todos los elementos de la sociedad jerarquizada del Antiguo Régimen se hacían allí presentes. El dialogo simbólico entre el monarca y sus vasallos se ponía de manifiesto en dicha celebración pública.

8. Estrabidis Cárdenas, R., *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Fondo Editorial UNMSM, Lima, 2002, pág. 218

9. Bridikina, *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas Colonial*, pág. 136 (subrayado en el original)

Una entrada particular: elementos formales en un lienzo documental

A partir del cuadro que nos legara Melchor Pérez Holguín, trataremos de identificar algunos elementos particulares que permiten visualizar el entramado metafórico del poder que se estableció por medio de dicha procesión. Durante los casi trescientos años de dominio colonial español en América, poco cambio tuvieron aquellas ceremonias. Volvemos a enfatizar la manipulación, tanto visual como auditiva, del espacio urbano a las necesidades ideológicas del poder colonial. Es por ello que la entrada se transformó en un ritual, “que incluía todas las instituciones y cuerpos de la sociedad”¹⁰. La puesta en escena de dicha *teatralización* hacía visibles y tangibles, la condición social, los privilegios y las jerarquías de la sociedad colonial. De esta manera, el mundo corporativo de la colonia se reforzaba y las diferencias de sus miembros quedaban plasmadas y legitimadas ante toda la comunidad. Era una exhibición tangible del poder real, pero al mismo tiempo, de las bases del dominio social que ejercían las corporaciones municipales. La entrada de la autoridad virreinal era exaltada como un verdadero triunfo, analogía de la época romana, pero con el doble interés de exaltar tanto al poder regio como al corporativo.

Las celebraciones coloniales utilizaron elementos formales que perduraron a través de los años. Entre muchos estuvieron presentes los arcos triunfales, altares o tablados, carros triunfales, disfraces, bailarines, representaciones teatrales breves, luminarias varias y fuegos artificiales. También tuvieron una presencia estable los desfiles o procesiones, las mascaradas, las corridas de toros, los juegos de cañas y de sortija¹¹.

Para analizar la pintura de Melchor Pérez Holguín, contamos con una fuente histórica fundamental. Nos referimos al trabajo del historiador potosino Bartolomé Arzans de Orsúa y Vela del siglo XVIII¹². Según Teresa Gisbert, en su clásico trabajo sobre el maestro Holguín y la pintura virreinal en Bolivia, no sería extraño que ambos personajes (pintor e historiador) estuvieran presentes en aquel hecho trascendental que vivió la villa imperial potosina¹³.

Como marcamos anteriormente, el desfile o procesión fue uno de los elementos constitutivos de la fiesta colonial. El lienzo que retrata la entrada del arzobispo virrey Morcillo sigue los lineamientos de las entradas a la ciudad de Lima. El cortejo militar que antecede al vicesoberano lo estaba aguardando. Se puede observar en la parte inferior izquierda del lienzo a sus participantes:

“un escuadrón de 300 hombres compuestos de la nobleza de varias naciones de las Europa y peruanos hijos suyos, a la noticia de que se acercaba su excelencia tornaron a sus filas y a formar su campo cuyo capitán (...) era don Fernando de Almanza, nombrado gobernador para el Tucumán y señalado

10. Bridikina, *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas Colonial*, pág. 148

11. Extraído de Gisbert, Teresa, “La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano” en AA.VV., *El arte efímero en el mundo hispánico*, UNAM, México, 1993, pág. 151

12. Arzans de Orsúa y Vela, B.; *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Brown University Press, 1965, T. III, Primera parte, Libro X, Capítulo 41

13. Gisbert, T., *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia*, pág. 186

capitán para la guarda de su excelencia ilustrísima en esta villa, y su cuñado don Bernardo Fernández Ponce de León, su alférez (...), y por sargento mayor el general don Silvestre de Briñas, del hábito de Santiago, y el maestre de campo Antonio Díaz Jordán, en gallardos caballos”¹⁴.

El capitán Fernando de Almanza, al que hace referencia Arzáns, encabezaba el desfile mirando a su escuadrón (extremo izquierdo parte inferior del cuadro). Uno de sus pajes le sostiene el escudo y la espada, mientras que los demás nobles caballeros lo rodeaban con lujosos vestidos. Uno de dichos nobles sostiene con su mano derecha una bandera. En la misma escena observamos un trompetero (con un guión) y dos tamboreros. El desfile es continuado por los arcabuceros, también vistiendo sus uniformes de gala, y detrás de la compañía militar aparece un alabardero. Este último se ubica atrás de la procesión militar y está escoltado por dos arcabuceros.

Los trajes que representa Holguín en su pintura son de suma exquisitez. Realizados para dicho acontecimiento no se utilizaban en el día a día de la vida cotidiana. Para la ceremonia se confeccionaban los mejores ropajes con las mejores telas de los mercados locales. Así apreciamos un boato riquísimo en cada uno de los participantes de esta entrada. Si observamos con detalle podemos ver que los arcabuceros poseen sus casacas con las mangas acuchilladas, típico de la moda de los Austrias. Sin embargo, la moda de los Borbones (en el trono español desde el año 1700 con la llegada de Felipe V) introdujo la moda de las mangas cerradas, que solo se observan en los caballeros veinticuatro que llevan el palio. Esta moda es, al parecer, poco conocida en la villa imperial. Arzáns corrobora el dato:

“Los caballeros veinticuatro (...) estaban vestidos a lo cortesano y encima las rozagantes ropas y gorras, que *por ser todo esto cosa nueva en esta Villa* pareció muy bien”¹⁵

Como segundo elemento de la entrada, tenemos los arcos triunfales. En el lienzo de Holguín se puede apreciar solamente uno de ellos. En general los arcos se confeccionaban con listones de madera pintados, adornados ricamente y con ciertas figuras que los decoraban. Además del arco principal, que realizaba el cabildo, se fabricaban otros costeados por los principales gremios de las ciudades.

En Potosí, para recibir al arzobispo virrey Morcillo, se construyeron dos arcos. El más importante de ellos quedó inmortalizado en la obra de Holguín. Se lo puede apreciar en la parte media del extremo derecho de la obra. A simple vista distinguimos sus múltiples columnas de variados estilos, espejos, dos pequeñas imágenes de bulto y ricas pinturas. Arzáns lo describe ampliamente:

“Teníanle hechos dos arcos triunfales (...) el primero y principal una cuadra más arriba de la Parroquia de San Martín (...) de orden y obra compósita pues se vieron en ella las otras cuatro juntas, como son corintia, jónica, dórica y toscana, aunque las cuatro columnas principales eran salomónicas (...) De tres naves era la fábrica (...) y otros tantos cuerpos, mayor el principal, mediano el

14. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 48

15. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 48 (el subrayado es nuestro)

segundo y menor el tercero, teniendo todo la altura de 25 varas y la anchura de 10, rematando el ultimo cuerpo un hermoso trono en forma de peña de cedro, todo tallado y con curiosas molduras, resplandeciendo en la altura lo dorado de lo que estaba cubierto, sobre la cual, de la medida de un hombre estaba de pie la Fama, con hermosísimo rostro, un estandarte en la mano y vestida con túnica de esplendor sembrada de flores y ceñida con una banda ricamente bordada”¹⁶

Según muestra la descripción de Arzáns, el arte efímero no era subestimado en la época virreinal. Pese al poco tiempo que tuvieron para realizarlo, el arco triunfal fue de un esplendor exuberante. Ello se debía a que era utilizado como una “arquitectura parlante”¹⁷. Este arte buscaba entablar una comunicación directa y ejercer una contundente propaganda visual sobre el pueblo que observaba el desfile. Los cuadros alegóricos que se exponían transmitían ideas claras del poder colonial. El mensaje visual era una de las formas más directas de mantener el dominio sobre los súbditos. Había un fuerte mensaje político en el arco a través de la utilización de la metáfora. Pero dichos arcos también le recordaban al nuevo mandatario los fueros y libertas que tenía obligación de respetar:

“A un lado (que fue el derecho) de una de las naves colaterales estaba la silla y cojín para descanso de su excelencia, y al otro lado dos niños con vestiduras a propósito que significaban la Urbanidad y Libertad, virtudes muy propias de esta Imperial Villa”¹⁸

Las dos pequeñas estatuas de bulto del arco triunfal merecen cierta atención. Su significado pertenece a la “*simbología jurídica*”, que remarca en el arte efímero aquellos preceptos escritos en la ley o afianzados por la costumbre local. Es un tipo de lenguaje no discursivo, sino simbólico, alegórico, pero muy influyente en la transmisión del derecho colonial. El metamensaje de las estatuas de bulto era comprendido, tanto por la nueva autoridad virreinal como por el público presente. Fue un “arte combinatoria, con el que expresaban el orden jurídico y político por medio del lenguaje artístico, a la par que el rey y los consejos lo hacían por medio de las leyes en los términos del lenguaje formal”¹⁹.

Desde la Baja Edad Media, las ciudades castellanas obtuvieron amplias libertades bajo la denominación de “*fueros*”, un privilegio que se les entregó para ser ejercido por el señor o los ciudadanos en forma colectiva. Por ser una concesión de tipo urbana tuvieron licencias de tipo particular como “la formación del consejo, la elección de sus jueces, la elevación de la condición social de sus pobladores, etc.”²⁰.

Aquella fue una “sociedad que se sigue estructurando a partir de una red de cuerpos interrelacionados” en donde “el desarrollo y expansión por parte de la Monarquía (...) no se articulará mediante la eliminación de esa

16. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 47

17. Bridikina, E., *Theatrum Mundi, Entramados de poder en Charcas colonial*, pág. 150

18. Arzáns, B., *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág.47

19. Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Ius Triumphandi: La primera entrada de los virreyes, una institución de derecho público en Nueva España”, en *Actas del XV Congreso del Instituto Internacional de Historia del Derecho Indiana*, Córdoba, España, 2005, pág. 1387

20. Levaggi, A., *Manual de historia del derecho argentino*, Buenos Aires, Depalma, 1986, T. I, pág. 54

red de cuerpos intermedios, sino precisamente a través de ellos”²¹. Las ciudades, por tanto, desarrollaron su propio derecho, basado en las costumbres y las decisiones judiciales locales. Así quedó establecido en Las Partidas cuando dice “nace del tiempo uso, y del uso costumbre, y de la costumbre fuero”²². Como resultado se obtiene la dispersión del poder real en manos de la comunidad (señores y ciudades). Al mismo tiempo, la teoría pactista establecía que Dios entregó el poder del gobierno a la comunidad, y esta se la delegó al rey por medio del pacto. Uno de los más destacados promotores de ella fue Francisco de Vitoria, quién expresó:

“Por constitución divina tiene la república esta potestad. Y la causa material en la que tal potestad reside, por Derecho Natural y divino, es la misma república, a la que compete gobernarse y administrarse a sí misma, y dirigir todas sus potestades al bien común. Lo que se prueba así: puesto que de derecho natural y divino es la potestad de gobernar la república y, quitado el Derecho común positivo y humano, no hay mayor razón para que la potestad esté más en uno que en otro, es necesario que la comunidad misma se baste a sí misma y tenga potestad para gobernarse. Pues si antes que los hombres convinieran en la ciudad ninguno era superior a otro, no hay ninguna razón para que en esta reunión o congregación civil alguno reclame potestad sobre los otros, máxime cuando cualquier hombre por derecho natural tiene potestad y derecho para defenderse (...) pero no pudiendo ejercerse esta potestad por la multitud misma (pues no podría cómodamente dar leyes y proponer edictos, dirimir pleitos y castigar a los trasgresores), fue entonces necesario que la potestad de administración se encomendara a alguno o algunos (...) aunque se constituya por la república (pues la república crea al rey), no le transfiere al rey la potestad, sino la propia autoridad; pues no hay dos potestades, una real y otra de la comunidad. Por tanto, así como decimos que la potestad de la república está constituida por Dios y por el Derecho natural, así es necesario que lo digamos de la potestad real”²³.

A partir de esta concepción corporativa, y de amplias libertades forales otorgadas a las ciudades (tanto castellanas como indianas), se pone de manifiesto la primacía de la urbe y su “*orgullo cívico*”, estando representadas en este caso particular en las dos pequeñas imágenes de bulto del arco triunfal. El arzobispo Morcillo, antes de pasar por debajo del mismo, sabía que toda la fiesta se “iniciaba con un juramento de respeto a los fueros de la ciudad”²⁴. La villa imperial de Potosí reforzó sus libertades y privilegios en el ámbito colonial. Por todo ello, asistimos al desfile de un microcosmos corporativo en donde “toda la sociedad potosina tal y como la conocían: el virrey bajo el palio (...) los miembros del cabildo, los oidores (...) corregidores, la nobleza,

21. Agüero Alejandro, “Ciudad y poder político en el Antiguo Régimen. La tradición Castellana”, en *Cuadernos de Historia*, Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales – Instituto de Historia del Derecho y las Ideas Políticas Roberto I. Peña, Córdoba – Argentina, 15, 2005, págs. 237-310,

22. *Las Siete Partidas*, I, II, proemio

23. Francisco de Vitoria, *De la potestad civil*, citado en Levaggi, *Manual de historia del derecho argentino*, pág. 11, T. III

24. Cárdenas Gutiérrez, Salvador, “Ius Triumphandi: La primera entrada de los virreyes”, pág. 1374

los milicianos, el clero (...) y el tercer estado”²⁵ estaba representada ocupando cada cual su lugar de preeminencia y poder jurisdiccional.

Otra estrategia visual que utilizó el maestro Holguín es la exhibición de las vestimentas y adornos exteriores de los participantes. Según Bartolomé Bennassar esto se transformaba en “ilusiones voluntarias del desfile suntuario”²⁶. Se trataba de una conquista de la mirada por parte de las elites, para demostrar durante el desfile público su lugar de preeminencia y poder. Era una ocasión más que propicia para reafirmar su prestigio social y corporativo. La legitimidad de los sectores nobles dependía “de estas expresiones exteriores de riqueza y poder, de su capacidad para impresionar a sus pares, alimentar la admiración del conjunto de la población espectadora y hacer creer que se vivía bajo las formas dignas de la excelencia de un caballero hidalgo”²⁷.

Esta es la razón principal por la cual se representaron tan fielmente las vestimentas y los adornos de los sectores del poder colonial. Al hacer visibles sus brocados y sedas, los nobles y los funcionarios representaban su posición social de superioridad con respecto a la gente del común. En este sentido, Fernand Braudel sentenciaba con agudeza:

“Allí donde la sociedad basada en el dinero tarda en introducirse, el lujo ostentoso, vieja política se impone a la clase dominante (...) la ostentación puede insinuarse en todas partes, y no está nunca totalmente ausente allí donde los hombres tienen el tiempo y las ganas de mirarse, de calibrarse, de compararse, de determinar sus posiciones respectivas según un detalle, una forma de vestir, de comer, y aún de presentarse o de hablar”²⁸

Aquella puesta en escena de adornos y bellos ropajes “se traducían en un apoyo fundamental a la estrategia persuasiva de las litúrgicas públicas, conjugándose armónicamente con el resto de los elementos desplegados en esas ocasiones”²⁹.

Una de las más importantes corporaciones coloniales, aparte del cabildo, fue la Real Audiencia. Sus miembros fueron también modelo o espejo de la sociedad colonial. Durante la época de los Habsburgo, sobre todo a partir de Felipe II (1556-1598), predominó en las vestimentas de sus magistrados los paños oscuros, el jubón ajustado, las calzas amplias, la capa corta y el cuello muy alto. Luego, los magistrados se apartaron de dicha regla en el vestir y fue recién con Felipe IV (1621-1665), cuando se volvió a la sobriedad que impusiera su abuelo. Se intentaba erradicar de los letrados la moda francesa, mucho más lujosa y colorida que la opaca prenda castellana. Los miembros del tribunal de justicia utilizaban una vestimenta denominada garnacha. Ella consistía en una toga de tafetán negro, con mangas y un sobrecuello llamado golilla. Este vestido era un indicador de prestigio y status, que simbolizaba la traslación del poder del rey hacia sus ministros de justicia³⁰.

25. Bridikina, E., *Theatrum Mundi, Entramados de poder en Charcas colonial*, pág. 157

26. Bennassar, B., *La España del siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 57

27. Valenzuela Márquez, G., *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*, Santiago de Chile, DIBAM, 2001, pág. 342

28. Braudel, F., *Civilización material, economía y capitalismo. Siglo XVI-XVIII*, T. 2, pág. 438

29. Valenzuela Márquez, G., *Las liturgias del poder*, pág. 344

30. Herzog, Tamar, *La administración como un fenómeno social. La justicia penal en la ciudad de Quito 1650-1750*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, pág. 32

Pero la sobria tradición castellana del vestido, se contradecía con la heredada de Flandes. Esta nueva costumbre comenzó a introducirse en la Península a partir de Carlos V, nacido en Gante y educado en los Países Bajos. El principio básico de la novedad flamenca estaba puesto en la ostentación exterior como deber político de la autoridad, y nada mejor para ello que las procesiones o fiestas públicas. Los miembros del cabildo capitular usufructuaron la moda de la elite de Flandes utilizando en sus trajes colores y votivos cortesanos muy variados. Podemos apreciar la diferencia del ropaje entre las corporaciones que participaron en la ceremonia pública del arzobispo virrey, mostrando entonces las distintas identidades sociales e institucionales de ambos. Sin embargo, ambas corporaciones (cabildo y Audiencia) estaban dando un “mensaje de unidad que debía proyectarlos como integrantes inconfundibles de la esfera del poder (...) que además utilizaba el mensaje metafórico desarrollado en el campo cromático, a través del uso y la relación de determinados colores”³¹. En el lienzo de Holguín se observa lo antes dicho en el inconfundible paño carmesí que vestían los cabildantes (tomado en este caso específico de la moda francesa) y que la crónica de Arzáns describe como, “los caballeros veinticuatro del ilustre senado a quienes le cupo llevar el palio estaban vestido a lo cortesano y encima las rozagantes ropas y gorras”³². Todo un espectáculo visual que reafirmaba poderes y posiciones sociales al interior de aquella sociedad colonial.

Los momentos culminantes de la celebración

Luego de pasar por el arco triunfal y recorrer parte de la ciudad, el *alter ego* real llegó a la Iglesia mayor. Dicho momento se observa en el cuadro superior izquierdo del lienzo, y el historiador Arzáns nos relata que, “lo recibieron el clero con su vicario y curas y todas las sagradas religiones en comunidad, y la capilla entonó el Te Deum laudamus. Las suspendidas campanas de toda la villa con sus tiples, tenores y contraltos en discordante armonía la atronaron con varios sonos, y lo mismo ejecutaban los atabales, tambores, chirimías, clarines y otros”³³. Este recibimiento, por parte de los dignatarios eclesiásticos, demuestra el lugar privilegiado que ocupaba la religión y sus autoridades dentro del mundo colonial americano.

A nivel espacial, la Iglesia Matriz estaba ubicada en la Plaza Mayor de la ciudad. Era (y aún continúa siéndolo) un gran espacio abierto donde se realizaba parte de la fiesta colonial. Allí se disponían balcones y miradores, convirtiéndola en una gran “edificación teatral”³⁴. Esta doble función, lugar de la vida diaria y de la fiesta ocasional, realzaron la preeminencia de dicho espacio. El corazón de la existencia colonial (y también peninsular) transitó en derredor de las plazas mayores. Pérez Holguín la representó muy fielmente, pudiendo observarse (empezando desde la izquierda) la antigua Casa de la Moneda, la casa del corregidor, la cárcel, el cabildo y las casas de los más

31. Valenzuela Márquez, G., *Las liturgias del poder*, pág. 348

32. Arzáns, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 48

33. Arzáns, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 49

34. Bonet Correa, A., “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, pág. 65

encumbrados miembros de la elite potosina. Este pequeño recuadro, dentro del cuadro, es un verdadero documento pictórico que nos permite apreciar también la arquitectura colonial de principios del siglo XVIII.

Luego de la procesión pública por las calles de la urbe potosina, y después del Te Deum correspondiente en la catedral, el virrey asistió por la noche a la mascarada que le realizaron en su honor. Esta típica fiesta colonial muestra la pervivencia del espíritu pagano renacentista en toda la época moderna. Fueron inspiradas, al parecer, en los festejos de los emperadores romanos. La mascarada realizada en honor del arzobispo virrey Morcillo fue organizada por los azogueros. Nuevamente la plaza principal de la ciudad fue el escenario de la celebración.

La mascarada de los azogueros es el segundo recuadro que se encuentra en el lienzo de Holguín, en la parte superior a la derecha del anterior. Al honrar al virrey con esta fiesta, los potosinos expresaban su sumisión ante el Rey ausente. Pero al mismo tiempo la utilizaron para recordarle al mandatario virreinal los derechos particulares que ostentaba la villa imperial. En uno de los cuadros vivientes “debajo del dosel estaba un hermoso niño que hacía a su excelencia con vestiduras preciosas, sentado en silla con bastón en las manos. En el carro a sus pies estaba el cerro de Potosí con sus propios colores, y en el resto seis niños vestido de ángeles y otro en figura de niña indiana”³⁵. Esta alegoría representa, “la súplica, ruego, petición y subordinación de la Villa Imperial”, necesitada de la mano de obra indígena para continuar con su tarea de explotación y obtención del excedente minero³⁶. Los azogueros tenían la clara intención de influir sobre el nuevo virrey para que mantuviera, e incrementara de ser posible, la cuota mitaya de mano de obra. Según narra Arzans, se gastaron en la máscara cerca de cien mil pesos (cuando lo acostumbrado era solo doce mil). El arzobispo virrey entendió perfectamente el gasto realizado en su honor y durante los “banquetes y demás festejos (...) dijo: *Harto me ha dado Potosí, y yo me acordaré de su liberalidad*”³⁷.

Conclusiones

La sociedad americana, unida a la corona de Castilla por el vínculo colonial, tenía que justificar, tanto la ausencia del monarca castellano como la jerarquía social de las elites locales. Para ello utilizó una serie de símbolos, tanto materiales como lingüísticos, para afirmar dicho poder. Fue así como se estructuró una propaganda política y religiosa que moldeó a la sociedad en todo sentido y la representó en las fiestas públicas que se realizaron durante la época colonial. Ese aparato simbólico estaba destinado principalmente a los súbditos americanos. Ante la ausencia real del monarca el virrey se convirtió en su “alter ego” en el Nuevo Mundo. Se logró así formar y

35. Arzans, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, pág. 50

36. Bridikina, E., *Theatrum Mundi. Entramados del poder en Charcas colonial*, pág. 159

37. Arzans, *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, p. 49 el subrayado es nuestro. El virrey Morcillo cumplió con las demandas de los mineros potosinos extendiendo la mita a las cuatro provincias que hasta ese momento estaban libres de ella y ubicó en cargos de importancia a los más destacados azogueros de Potosí.

unificar a la comunidad política colonial, que reforzó mediante las fiestas y ceremonias públicas su lealtad a los emperadores Austrias y luego Borbones.

Al mismo tiempo, el desfile realizado y retratado en Potosí, tenía como función principal sostener el aparato ideológico del control social. La legitimación de las autoridades coloniales era parte intrínseca de aquella fiesta pública. Los gestos, los ropajes, las procesiones, la teatralización, etc., cumplían la función de ser fuertes argumentos subjetivos en donde se afincaba el poder del Antiguo Régimen. Los espectáculos públicos eran una instancia más de la exteriorización del poder local y virreinal en el mundo hispanoamericano. El historiador español Maravall sostuvo la importancia de la fiesta como “herramienta de control hegemónico y de legitimación institucional”³⁸.

El maestro Holguín demostró cabalmente en su lienzo todos estos aspectos del microcosmos social potosino del siglo XVIII. Una mirada profunda nos muestra, no solo la imagen de una procesión civil de entrada de un virrey, sino también la jerarquía social, la trama de poderes locales y las influencias sociales que se tejieron por debajo de dicha ceremonia pública. El mismo pintor, quién aparece retratado en medio de la procesión, dejó inscripto en su lienzo una reflexión interesante. En la parte baja del cuadro está representado un anciano que dialoga con una mestiza. El hombre le dice a la muchacha: “hija pilonga as bisto junto tal maravilla”. Ella le responde: “Alucho en ciento y tantos años no e visto grandeza tamaña”. El control social colonial había triunfado. Parafraseando dicho diálogo imaginario, la grandeza tamaña del Antiguo Régimen había sido que el pueblo se maravillara y acatara dicho poder por ciento y tantos años.

38. Maravall, A., *La cultura del Barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1990, p. 85