EL CUERPO DE CRISTO: Teatralidad barroca en Buenos Aires. (Seculo XVIII)

Gabriela Braccio[1]

RESUMEN
Este trabajo busca aproximarse a la función del Descendimiento, una práctica paralitúrgica muy difundida por toda América colonial, la cual implicaba el uso de imágenes articuladas de Cristo. La imagen objeto de nuestro estudio es el Cristo que se encuentra en la iglesia de Nuestra Señora de Monserrat en Buenos Aires, la que según el maestro Schenone es la única de esta índole que se ha conservado. Se trata de un modelo iconográfico que posee una doble funcionalidad, pues permanece crucificado durante el año hasta la tarde del Viernes Santo en que es desclavado de la cruz para ser colocado en una urna. Esta doble funcionalidad (crucificado y yacente) exige la ticulación de los brazos, siendo las imágenes más comunes las que tienen articulados los hombros mediante argollas ocultas, de allí que suelen denominarse imágenes de bisagra.
Palabras claves: Descendimiento. Cristos articulados. Desenclavo. Viernes Santo. Buenos Aires.

O CORPO DE CRISTO: Teatralidade barroca em Buenos Aires (Século XVIII)

RESUMO
Este trabalho busca abordar a função da Descida, uma prática paralitúrgica amplamente difundida pela América colonial, que implicava o uso de imagens articuladas de Cristo. A imagem que é objeto de nosso estudo é o Cristo encontrado na igreja de Nossa Senhora de Monserrat em Buenos Aires, que segundo o mestre Schenone é a única do tipo preservada. É um modelo iconográfico que tem dupla funcionalidade, pois fica crucificado ao longo do ano até a tarde da Sexta-Feira Santa, altura em que é libertado da cruz para ser colocado numa urna. Essa dupla funcionalidade (crucificado e reclinado) requer a ticulação dos braços, sendo as imagens mais comuns aquelas com os ombros articulados por anéis ocultos, por isso muitas vezes são chamadas de imagens de dobradiça.
Palavras-chaves: Descendimento. Cristos articulados. Desprendimento. Sexta-feira santa. Buenos Aires.

THE BODY OF CHRIST: Baroque theater funtion in Buenos Aires (18th century)

ABSTRACT
This paper intends to approach the function of the Descent from the Cross, a pre-liturgical practice widely spread all over the Spanish Colonies in America, practice that implied the use of articulated images of Christ. The image, object of this study, is the Christ placed at Our Lady of Monserrat in Buenos Aires, image that according to Maestro Schenone is unique, the only one of its kind that has been preserved. It is an iconographic model that has a double function, hrist stays crucified during the whole year up to Good Friday afternoon when the image is removed from the cross to be tand kept into an urn. This double functionality (crucified and lying) requires the articulation of the arms, hile the ostordinary ones are those that have articulated shoulders with hidden rings; that is why they are usually called hinge images.
Keywords: Descent from the Cross. Articulated Christs. Detachment of the cross. Good Friday. Buenos Aires.

INTRODUCTIÓN

El maestro Schenone (1998), en su obra sobre la iconografía de Jesucristo y como parte del capítulo dedicado al ciclo dela Pasión, incluye un apartado que lleva por título Cristos articulados, allí explica que las imágenes más comunes son lasque tienen los hombros articulados mediante argollas ocultas bajo un recubrimiento de cuero o tela pintada, ensamblajeque es disimulado por las heridas y la sangre; también comenta que algunos poseen el torso ahuecado y modelado el húmero, así como que los hay con pivotes y otros con el cuello y las rodillas movibles. Si bien considera que suelen resultar imágenes poco convincentes y antiestéticas, rescata la que realizó Pedro de Noguera, prestigioso escultor catalán, a quien la cofradía de la Soledad de la iglesia de San Francisco en Lima encargó, en 1619, un Cristo que pudiera ser descendido y llevado en andas, de lo cual dan cuenta dos lienzos que permiten observar con detalle la función completa (MUSEO PEDRO DE OSMA, 2014 e LEVANO, 2016). Schenone cierra el apartado mencionando unos veinte ejemplos existentes en América latina y producidos entre los siglos XVII y XIX, sin embargo no figura entre ellos el que es objeto del presente trabajo. Será unos años más tarde que publicará la imagen de un Cristo muerto, perteneciente al tipo denominado de bisagra, manifestando Schenone (1998) que "de las esculturas de esta índole que existían en Buenos Aires, es la única que se conserva en madera tallada y policromada".

[1] Licenciada en Historia pela Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Investigadora en el Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"; Profesora regular concursada. E-mail: gabrielabraccio@gmail.coM

También señala la excepcional calidad de la obra y subraya lo que consideramos su mayor singularidad, nos referimos a los rasgos aniñados de su rostro, puesto que los crucificados suelen evidenciar no sólo sufrimiento sino los rasgos propios de un hombre adulto, mientras que éste parece un joven o adolescente. Podría decirse entonces que fue su carácter único y singular lo que nos llevó a la iglesia de Nuestra Señora de Monserrat con el propósito de ver en detalle la imagen y así aproximarnos a la función del Descendimiento en tanto práctica colonial en Buenos Aires.

Figura 1 - Cristo de la Buena Muerte. Madera tallada y policromada, 122cm. Siglo XVIII (¿?).
Parroquia de Nuestra Señora de Monserrat, Buenos Aires.

Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey.

La primera sorpresa fue que la imagen no se encontraba dentro del templo, sino en la sacristía, y que en lugar de hallarse en un nicho, lo cual suponíamos porque Schenone decía no haber visto la cruz, estaba fijada con diversos alambres sobre unas parihuelas recubiertas por una tela de seda morada y bordeada con flores, mientras que un tul también morado cubría parte del cuerpo (Figura 1). Fue así que supimos que si bien no se lleva a cabo la función del Descendimiento, la imagen es exhibida en Semana Santa, pero nadie supo decirnos desde cuándo se encuentra allí ni cómo llegó, tampoco nada respecto de sus posibles usos antiguamente. Por su parte, Schenone no había hecho tribución alguna respecto del origen y, en cuánto a la época de su factura, se preguntaba si acaso sería dieciochesca.Estábamos frente a una imagen, única y singular, que nos planteaba muchos interrogantes, había entonces que elegir un rumbo para buscar respuestas (Figura 2)

Figura 2 - Cristo de la Buena Muerte (Detalle), Buenos Aires.

Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey.

Decidimos comenzar por la cuestión del Descendimiento que, en tanto suceso, es narrado en los Evangelios aunque brevemente. Sin embargo ya en el siglo IV dio inicio a una celebración litúrgica en Jerusalén y de allí se difundió la práctica hacia Occidente; a partir de la ceremonia surgirá la representación iconográfica que peregrinos y cruzados traerán de Oriente y propagarán en el siglo XI, pasando de las ilustraciones de los códices a la escultura (GARCIA DE PASO REMON, 2016).

Cabe recordar que fue precisamente en el siglo IV, particularmente en el Concilio de Nicea (325), que se puso énfasis en la divinidad de Cristo y su manifestación, a partir de entonces la cruz es considerada el instrumento de salvación. En el siglo XI se produjo un significativo cambio iconográfico al representarse a Cristo como hijo de Dios muerto en la cruz, pero fue en el siglo XII y a partir de los escritos de Bernardo de Claraval que se consagró la naturaleza umana de Cristo. Esta será negada por los cátaros, también conocidos como albigenses, quienes surgieron en el siglo XII en la región del Languedoc y constituyen una de las herejías quizá más duramente perseguidas.

Los cátaros sostenían que la Pasión y muerte de Cristo no tenía significado alguno, por ende despreciaban el símbolode la cruz, y será su expansión en la región de los Pirineos que hará que la Iglesia exalte la humanidad de Cristo y su sufrimiento en la cruz, recurriendo para ello a la representación del Descendimiento (SALVADO CARRETE, 2010). La prueba es el de Erill la Vall, en la provincia de Lérida, datado hacia fines del siglo XII y comienzos del XIII, así como el que se encuentra en el monasterio de San Joan de les Abadesses en Gerona, de mediados del siglo XIII. Se trata de grupos escultóricos en madera que representan el descendimiento del cuerpo de Cristo por parte de José de Arimatea y Nicodemo e incluyen a la Virgen, San Juan y los dos ladrones.

Si bien la Pasión era recordada cada viernes en el contexto litúrgico, fue durante la Semana Santa que comenzaron a representarse los Dramas de la Pasión, ya fuese dentro o fuera del templo, y es éste el contexto donde aparecen los Cristos articulados. El documento más antiguo que se conoce en que se describe el empleo de uno es el ordo del monasterio benedictino de Barking, cerca de Londres, fechado en 1370, de donde surge que se desenclavaba la imagen para ser llevada hasta el sepulcro y el modo en que se hacía (FERNANDEZ GONZALES, 1011) . De ello se desprende, al igual que de otro relato procedente de una abadía próxima a Ratisbona y fechado en 1489, la intervención de actores en la dramatización.

Respecto de cómo se practicaba en España, es algo que conocemos gracias a un documento producido ante los intentos de prohibir la ceremonia que se practicaba en la Catedral de Mallorca. Si bien es de 1691, en el mismo se informa que ya desde 1480 se llevaba a cabo la práctica e incluye una descripción completa de la ceremonia, textos y dibujos que describen los escenarios, elementos y personajes que intervenían en la representación, desprendiéndose también del mismo que la prohibición obedecía, en primer lugar, al uso de lengua vulgar (LLOMPART, 1978)..

Resulta evidente que la región de la corona de Aragón fue un escenario privilegiado respecto de la representación del Descendimiento, pero no el único, prueba de ello es el famoso Cristo de Burgos, cuya factura es del siglo XIV y continúa siendo protagonista del desenclavo (MARTINEZ MARTINEZ, 2003). Por su parte, Sevilla fue también escenario de diversos tipos de Cristos articulados, basta mencionar el Jesús del Gran Poder (1620), obra de Juan de Mesa, y el Jesús de la Pasión (1610-1615), realizado por Martínez Montañés. Además, cabe considerar que el Concilio de Trento impulsó el pasaje de una forma paralitúrgica a unas formas más teatrales, surgiendo así la denominada Función del Descendimiento, que en América se convirtió en un recurso didáctico para la evangelización, especialmente de la mano de las órdenes religiosas. Fue a partir de Trento también cuando las cofradías y hermandades se hicieron cargo de la representación entre sus celebraciones de Semana Santa.

Figura 3 - Cristo de la Buena Muerte en la iglesia de Monserrat.

Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey.

No resulta azaroso entonces que nuestra imagen se encuentre en la iglesia de Monserrat (Figura 3), la que precisamente tuvo su origen en una cofradía, pues fue un grupo de catalanes residentes en Buenos Aires que, a comienzos de 1746, obtuvo licencia del obispo para dedicar un altar a la Virgen de Monserrat en la iglesia de las monjas Catalinas, dando así inicio a la cofradía que quedó subordinada al Monasterio de Montserrat en Barcelona (GONZALEZ, 2005). El crecimiento de la misma y la difusión de su devoción promovieron la edificación de un templo propio, cuya obra comenzó hacia 1754 y, salvo el pórtico y la sacristía, en febrero de 1757 estaba concluida. Según la documentación existente, sabemos que se hallaba colocado el altar mayor con retablo, y otro altar en una de las seis capillas, el que "estaba dedicado al Cristo de la Agonía y a las almas del Purgatorio"(AVELLA, 1969). También consta que la imagen de la Virgen de Monserrat fue traslada solemnemente desde la iglesia de las Catalinas, pero nada se dice respecto de la imagen del Cristo.

Será recién en una real cédula de 1803 donde encontraremos información que podría iluminar la cuestión, pues en la misma se alude a una imagen del Señor de la Buena Muerte al referirse a la Hermandad de las Animas del Purgatorio que funcionaba en la parroquia de Monserrat [2](AGN IX. 31-8-6, Fe, 23). De la real cédula surge que, si bien la hermandad poseía constituciones aprobadas desde comienzos de 1793, carecía de la imagen titular, que es Nuestra Señora de los Remedios, de allí que desde 1794 se había acordado tomar por titular al Señor de la Buena Muerte, estableciendo "la obligación de practicar el piadoso ejercicio de la buena muerte que se hace todos los domingos a la tarde en la propia parroquia", y que dicha advocación debía tenerse por parte de las constituciones.

De lo relacionado podría inferirse que el Cristo de la Agonía y el de la Buena Muerte remiten a una misma imagen, particularmente si consideramos que se trata de advocaciones que suelen confundirse. A su vez, si consideramos que la aprobación de constituciones de las hermandades y cofradías solía concretarse con bastante posterioridad a la conformación de las mismas, la existencia de un altar dedicado a Cristo y las almas del Purgatorio en los comienzos de la iglesia de Monserrat podría deberse a que la hermandad ya se hallaba conformada o, al menos, que el ejercicio de labuena muerte se llevaba a cabo por entonces, lo cual se desprende de la obligación de practicarlo al señalar que "sehace todos los domingos a la tarde".

Acerca del ejercicio de la buena muerte cabe recordar que fueron los jesuitas quienes mayormente difundieron su práctica y que dicho ejercicio se estructura en cinco coloquios en función de las cinco llagas (Exercicios de la buena morte, 1748, 1817)[3], lo cual justifica no sólo la presencia de una imagen de Cristo crucificado sino el realismo de las laceraciones y llagas, lo que precisamente se advierte en nuestra imagen. Respecto de los jesuitas debemos señalar que su carisma marcó de modo indeleble a Buenos Aires, siendo su iglesia la primera de la ciudad, así como que también fueron ellos los confesores de monjas por excelencia, lo cual nos remite a las Catalinas y su iglesia, donde precisamente se inició la cofradía de catalanes dedicadas y su iglesia, donde precisamente se inició la cofradía de catalanes dedicadaa la Virgen de Monserrat.

Figura 4 - Partes faltantes en una mano.

Figura 5 - La porción desaparecida del pie izquierdo

Fonte: Gabriela Braccio y Juan R. Rey

[2] La RC es de fecha 29 de octubre de 1803 y la aprobación de las Constituciones de la Hermandad fue otorgada por RC de fecha 30 de marzo de 1793.

[3]*Exercicios de la Buena Muerte, en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús. Dedicada al Grande San Francisco de Borja. A devoción de la Excelentissima Señora, Nieta de el Santo, La Señora Doña Ana María de Borja, Duquesa de Gandía y Bejar*, Madrid, Gabriel Ramírez, frente la Trinidad Calzada, 1748, y *Exercicio de la Buena Muerte, que se hace en muchas iglesias de la Compañía de Jesús, debajo del patrocinio de la Virgen de los Dolores, y protección de San José y San Francisco Javier. Y algunos actos interiores del alma para exercitar la verdadera virtud. Compuesto por un padre de la misma Compañía de Jesús*, Palma, Imprenta de Salvador Savall, 1817.

Tomando en cuenta estas consideraciones, creemos que amerita preguntarse si nuestro Cristo articulado tuvo acaso origen en un ámbito jesuítico. Sin embargo, la pregunta que se impone es acerca de la función del Descendimiento, como la que se realizaba en los comienzos del siglo XVIII en el convento agustino de Medina del Campo (España), la cual podemos ver en un lienzo pintado que muestra cómo era la práctica y también que la imagen utilizada para dicho propósito era la de un Cristo articulado[4]. Si bien no tenemos prueba ni referencia alguna que nos permita sostener que en Buenos Aires se realizaba esta ráctica y, por ende, tampoco que nuestra imagen haya sido utilizada para ello, creemos que los dedos faltantes en una mano y la porción desaparecida del pie izquierdo bien podrían ser indicio de un recurrente desenclavo (Figuras 4, 5). Lo único cierto es que hoy yace en unas parihuelas, dentro de la sacristía, esperando la próxima Pascua, y aunque no sabemos quién lo hizo ni cuándo, creemos que merece ser conocido como el Cristo de la Buena Muerte.

REFERÊNCIAS

AGN IX, 31-8-6, F° 23.

ALONSO PONGA José Luis y ots. (coord.). **La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III**. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 2017.

AVELLA Francisco. **Los catalanes en Buenos Aires durante el siglo XVIII. Aportación al estudio de los orígenes de la sociedad rioplatense**, en: Saitabi (separata) Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valencia, n° XIX, 1969, pp.80.

EXERCICIOS DE LA BUENA MORTE en la Casa Profesa de la Compañia de Jesus. Dedicada al grande San Francisco de Borja

FERNANDEZ GONZALEZ Ruth. **Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento,** Tesis de Maestría en Restauración y Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València, 2011.

GARCIA DE PASO REMON Alfonso. **Arte, liturgia y drama en la representación del descendimiento en España**, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2016.

GONZALEZ Ricardo. **Arte y Cofradías. Los signos de la unión**, Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, FFyL, 2005.

LLOMPART Gabriel, **El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval**, en Miscellània litúrgica catalana, Institut d'Estudis Catalans, Vol. 1, 1978, pp. 109-133.

MARTINEZ MARTINEZ María José, "El Santo Cristo de Burgos y los Cristos dolorosos articulados", en: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 69, Universidad de Valladolid, 2003, pp. 207-246.

MUSEO PEDRO DE OSMA. **Cristo del Descendimiento: tesoro del barroco limeño.** Catálogo de Exposición, Lima, 2014.

LEVANO Diego, **Procesión y Fiesta.** La Semana Santa de Lima, Lima, Municipalidad Metropolitana de Lima, 2016.

SALVADO CARRETE María José y BIGORRA TRILL María Carmen. **Consideraciones en torno a la simbología del Descendimiento** en: VIII Congreso Nacional de Hermandades, Cofradías y Pasos del Descendimiento, Reus (Tarragona), 2010: https://www.hermandaddelaescalera.org/consideraciones-en-torno-a-la-simbologia-del-descendimiento/.

SCHENONE Héctor H., **Iconografía del arte colonial. Jesucristo**, Bs.As., Fundación Tarea, 1998.

_____. en: ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES y THE GETTY FOUNDATION. Patrimonio Artístico Nacional. **Inventario de bienes inmuebles**, Ciudad de Buenos Aires II, Primera parte, Bs.As., 2006, pp. 77-78

[4] Se conserva en la clausura del convento de Santa María Magdalena de MM Agustinas, en Medina del Campo, mide 194x194cm, y del mismo surge que fue pintado por "El mudo Neira", Ver: SANCHEZ DEL BARRIO Antonio, "La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes", en: *Revista de Folklore*. Tomo 16b. Núm. 187, 1996, pp. 21-25: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x725.

A ICONOGRAFIA DAS SANTA NAS 'BOLO DE NOIVA' E O CASO DE UM EXEMPLAR NA COMARCA DO RIO DAS MORTES

Letícia Martins de Andrade [1]

RESUMO
Este artigo trata de uma imagem de Santana Mestra de rara iconografia pertencente ao museu da Matriz de Resende Costa (MG). A escultura, em terracota policromada, faz parte de um restrito grupo de peças eruditas paulistas que se desenvolveu durante os séculos XVII e XVIII de forma endógena. Os exemplares desse conjunto ficaram conhecidos como 'bolo de noiva', uma denominação inspirada pela forma complexa do trono de Santana: uma composição escalonada, elaborada com uma grande variedade de figuras ornamentais de caráter fantástico e, eventualmente, de sabor oriental. Promove uma leitura iconográfica desse grupo 'bolo de noiva', levantando hipóteses concernentes aos seus significados simbólicos, ao processo de gênese formal de sua tipologia e, por fim, à identificação, à aculturação e ao trânsito de seus protótipos.
Palavras-Chave: Santana. Santana Mestra. Iconografia. *Sedes Sapientiae*. Imaculada Conceição.

THE ICONOGRAPHY OF THE SO-CALLED 'WEDDING CAKE' SAINTANNE – THE CASE OF A SPECIMEN IN THE RIO DAS MORTES COUNTY

ABSTRACT
This article deals with an sculpture of rare iconography representing The Education of the Virgin owned by the Resende Costa's Main Church museum (Minas Gerais). The image, made of polychrome terracotta, belongs to a restricted group of erudite sculptures endougenously developed in São Paulo during the 17th and 18th centuries. The specimens of this group are known as 'wedding cake', a name inspired by the complex shape of Saint Anne's throne: an echeloned composition, formed by a wide variety of ornamental figures of fantastic character and eventually oriental accent. This paper promotes an iconographical reading of this so-called 'wedding cake' group, creating hypotheses concerning its symbolic meanings, the process of formal genesis of its typology and, finally, the identification, acculturation and transitof its prototypes.
Keywords: Saint Anne. The Education of the Virgin. Iconography. *Sedes Sapientiae.* Immaculate Conception.

LA ICONOGRAFÍA DEL LLAMADO SANTA ANA 'PASTEL DE BODAS': EL CASO DE UN ESPÉCIMEN EN EL CONDADO DE RIO DAS MORTES

RESUMEN
Este artículo trata de una escultura de rara iconografía que representa Santa Ana Maestra, propiedad del museo de la iglesia madre de Resende Costa, Minas Gerais. La escultura, realizada en terracota policromada, pertenece a un grupo restringido de piezas eruditas desarrolladas endógenamente en São Paulo durante los siglos XVII y XVIII. Las piezas de este conjunto se conocen como 'pastel de bodas', un nombre inspirado en la forma compleja del trono de Santa Ana: una composición escalonada, formada por una amplia variedad de figuras ornamentales de carácter fantástico y eventualmente de acento oriental. Promueve una lectura iconográfica del llamado grupo 'pastel de bodas'[2] planteando hipótesis sobre sus significados simbólicos, el proceso de génesis formal de su tipología y, finalmente, la identificación, aculturación y tránsito de sus prototipos.
Palabras claves: Santa Ana. Santa Ana Maestra. Iconografía. *Sedes Sapientiae*. Inmaculada Concepción.

INTRODUÇÃO

O museu da Matriz de Nossa Senhora da Penha de França, em Resende Costa, Minas Gerais, possui uma imagem de Santana Mestra que se destaca pela iconografia inusitada: uma terracota que chegou ali nos anos 1990 transferida da capela da fazenda Campos Gerais, outrora de propriedade do inconfidente José de Resende Costa, a quem se acredita tenha pertencido. A imagem apresenta policromia e douramento, mede 44,2 x 24,5cm e foi confeccionada em barro cinza. (Figuras 1, 2).Esta Santana está sentada em um trono de espaldar elevado, trazendo Maria pequenina ao colo. A Menina segura com a mão direita um livro aberto, enquanto a esquerda está junto ao coração. Um mascarão verde mostrando a língua forma o braço da cadeira. (Figura 3) Esse mascarão apoia-se sobre um enrolamento vegetal que, na lateral da peça,

[1]Doutora em História (2004) e Mestre em História da Arte (1999) e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1999) com doutorado sanduíche realizado na Università Degli Studi di Pisa. Possui pós-doutorado pela FAU-USP (2006) e pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Professora associada da Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ. E-mail: laetitiaandrade@uol.com.br