

# *El pecador arrepentido: Diálogos y resignificaciones entre arte religioso y política rosista*

Victoria Rodríguez do Campo / FFyL (UBA) – victoriardc@gmail.com

Malena Wasserman / FFyL (UBA) – malewasserman@gmail.com

---

» *Palabras claves: Política – Rosismo – Imágenes religiosas – Devoción*

## » **Resumen**

El relato historiográfico del arte suele caracterizar el arte virreinal americano como puramente religioso, así como el arte posrevolucionario como desacralizado. Esta concepción en la que la producción artística es caracterizada como una sucesión de cesuras estilísticas determinadas por quiebres sociopolíticos impide abordar una serie de problemáticas que resultan de fundamental interés para comprender la complejidad del período. De esta manera, proponemos un enfoque donde puedan estar presentes las discontinuidades y grietas que permiten vislumbrar una serie de negociaciones y diálogos ocurridos entre las imágenes religiosas y los intereses políticos durante el período rosista (1829 – 1852). La aproximación a esta temática será abordada a partir del análisis del conjunto escultórico de *El pecador arrepentido*, actualmente ubicado en la Casa de Ejercicios Espirituales, que funcionó como altar callejero en las procesiones religiosas de Buenos Aires durante el siglo XIX. Esta obra nos abre el camino hacia una serie de problemáticas del arte del período que ponen de manifiesto las negociaciones y concesiones entre la institución eclesiástica y el aparato político rosista, como así también las alteraciones a las que son sometidas las imágenes religiosas en función del contexto político y los sentidos que se buscan omitir, quebrar o exacerbar.

## » **Presentación**

Si bajo el régimen colonial rioplatense prevaleció una producción artística de carácter netamente religioso, tras los procesos revolucionarios del siglo XIX, y con un rol disminuido del poder eclesiástico como principal comitente, este panorama comenzó a transformarse. A partir de la ruptura del vínculo con la Corona española, el papel del arte pasó a redireccionarse en función de los objetivos asociados a la formación de una nueva patria. Las principales demandas artísticas

comenzaron a radicar en capturar las imágenes del emergente entramado social y político. El presente escrito tiene como punto de partida un breve trabajo desarrollado por José Emilio Burucúa e Isaura Molina (2000) en el que los autores indagan acerca de la ausencia de estudios que aborden la problemática del arte religioso en América una vez iniciados los procesos independentistas. La llamada “desacralización del arte” suele presentarse como un corte sumamente abrupto, dejando en penumbras una serie de conflictos y negociaciones que se gestan en el terreno artístico.

En este contexto, consideramos necesario retomar una mirada matizada que pueda dar cuenta de la complejidad del período, en el cual una merma en la producción artística religiosa no se traduzca en el abandono total de la misma. Un clásico ejemplo citado para hacer referencia a este proceso es el testimonio de Domingo F. Sarmiento (1850:77). El mismo da cuenta del modo en que dentro de las viviendas de Buenos Aires las obras de temática religiosa fueron descolgadas de los salones principales y reservadas a las habitaciones con un acceso más restringido. En su lugar, estos espacios centrales fueron designados para los retratos de los dueños de casa que pudiesen dar cuenta del status o rango social de los propietarios en los lugares destinados a recibir las visitas. No sólo debemos considerar las obras de índole religiosa producidas a partir de la abolición del Antiguo Régimen, sino también el amplio corpus que se hereda de etapas precedentes. A su vez, pretendemos apartar el acento puesto casi exclusivamente en las transformaciones, e incorporar aquellas continuidades o aspectos que perviven entre ambas etapas. El corrimiento del foco hacia lo cívico ubica a las imágenes religiosas en un nuevo entramado en el que pasan a convivir con otros discursos y quedan sujetas a posibles resignificaciones.

Nos concentraremos en el período comprendido por el gobierno de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires (1829-32 / 1835-52), por tratarse de un contexto de gran profusión, utilización y manipulación de imágenes. Dichas producciones no sólo se destacan por su aspecto cuantitativo, sino por el sentido que se les asigna en el entramado social. Las representaciones se configuran mediante diversas herramientas para lograr la eficacia buscada. El consumo y difusión de imágenes se estructuró como un monopolio discursivo en torno a la figura de Rosas permeable a instalarse en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Por lo tanto, si indagamos en la cultura visual de la época encontraremos que el contenido político se desplegó por tantas esferas que dio como resultado un verdadero dispositivo propagandístico. Dicho repertorio, como señala Marcelo Marino, incluía desde “mobiliario, vajilla, objetos decorativos, vestimenta y accesorios de moda, textiles, decoraciones efímeras, uniformes militares, impresos de lo más variados y un sinnúmero de materiales que reproducían los colores, las efigies y los lemas del gobierno rosista”(Marino, 2011:44). La imagen del Restaurador se repitió innumerable cantidad de veces en todos los formatos y bajo diversos soportes. No es un dato menor, que a partir de 1832, se volvió obligatorio el uso de la divisa punzó o cualquier símbolo que de alguna forma pudiera dar cuenta de la adhesión a la causa federal.

Entre las estrategias utilizadas en este discurso, la apropiación de una simbología religiosa operó como un recurso más. Para profundizar en este fenómeno desde un ejemplo concreto, tomaremos un conjunto escultórico actualmente ubicado en la Casa de Ejercicios Espirituales de

Buenos Aires, bajo el nombre de *El pecador arrepentido* (Figura 1). Según el catálogo del patrimonio de la Academia de Bellas Artes (2006:518), esta obra fue realizada en las primeras décadas del siglo XIX. El conjunto consta de dos figuras: un Cristo sedente con gesto de dar la absolución, y un fiel arrodillado a su lado. El historiador Mariluz Urquillo (Sáenz, 1969) detectó la descripción de esta obra en el relato de un viajero francés, llamado Amadeé Moure, quien recorrió la procesión de Semana Santa por las calles de Buenos Aires en 1848. Moure la describe de la siguiente manera:

“Pero es menester que os describa uno de estos altares callejeros: un Cristo de tamaño natural está sentado en el fondo, la cabeza coronada de espinas, la sangre corre por sus mejillas. Viste una túnica de terciopelo rojo y un manto violeta retenido por un largo cordel. Sus pies están desnudos, apoya la mano izquierda sobre su corazón mientras extiende la derecha como un sacerdote que bendice a sus fieles. A los pies del Cristo hay un hombre de rodillas, descubierta la cabeza. Sus cabellos son cortos y parejos por delante y una coleta le pende por detrás. Una capa con esclavina cae sobre una especie de traje negro; una corbata del mismo color deja pasar el alto cuello montado de una camisa de chorrera recubierta por el pequeño chaleco rojo de la Federación. El atuendo de nuestro adorador se completa con calzón corto y ligeros zapatos con grandes hebillas cuadradas. Su diestra está cerrada y puesta a cierta distancia del cuerpo como para sostener alguna cosa; su izquierda, posada encima del corazón. Este personaje, que inclina un poco la cabeza parece en recogimiento y éxtasis” (Moure, 1957:45).

En principio, se registran una serie de diferencias entre el relato de Moure y las fotografías que pudimos relevar de la obra. Para empezar, la posición de la mano izquierda de Cristo, mientras el viajero la ubica sobre el pecho, en la fotografía se apoya sobre el abdomen. En segundo lugar, la túnica de Cristo, de terciopelo rojo según Moure y amarronada según lo observado en el registro fotográfico. Por último, el chaleco del pecador, identificado por el viajero francés como símbolo de la Federación en el típico tono colorado punzó, se encuentra ausente en el estado actual de la obra. Estas discontinuidades pueden hacernos sospechar si la correspondencia observada por Urquillo es correcta, es decir, si efectivamente la obra que observó Moure en la procesión de 1848 es la misma que hoy se aloja en la Casa de Ejercicios Espirituales. Sin embargo, resulta necesario ahondar un poco más sobre la función que cumplió esta imagen para arribar en ese tipo de conclusiones.

Diversas fuentes nos permiten determinar que el conjunto escultórico en cuestión es de carácter procesional. Héctor Schenone sostiene que ambas piezas “descansan en bases rústicas con soportes de hierro para llevar en procesión” (AAVV, 2006:518). A su vez, Moure menciona su presencia dentro de un cortejo procesional en pleno período rosista. Asimismo, localizamos esta imagen en la descripción que Manuel Bilbao, periodista y escritor chileno de la época, realiza en su obra *Buenos Aires, Desde su fundación hasta nuestros días*. El autor releva los recorridos y ubicaciones de las imágenes durante la procesión de Semana Santa, y señala la presencia del conjunto de Cristo y el pecador arrepentido en la esquina de México y Defensa (A pocas cuadras de la Casa de Ejercicios) (Moure, 1957:62).

Una vez ubicadas estas coordenadas, es necesario abordar la obra teniendo en consideración dos ejes que la atraviesan. Por un lado, el contexto político específico que implicó el vínculo entre Rosas y la Iglesia Católica, y, por otro lado, las particularidades que posee la obra por ser una imagen procesional. Pretendemos, a partir de dicho abordaje, explorar no sólo lo que la

imagen puede representar, es decir, la ausencia que busca reemplazar, su transitividad; sino, en términos de Louis Marin, acercarnos a “los modos y las modalidades, los medios y los procedimientos de la presentación de la representación” (Chartier, 1996:82), es decir, a su opacidad.

### *¿El Restaurador de la Iglesia?*

La relación entre la Iglesia y el Régimen rosista no se desarrolló como un vínculo fluido y armonioso. Di Stefano sostiene que la imagen de Rosas como Restaurador de la Iglesia representa una mirada arraigada, aunque afirma que existen relecturas sobre el tema en investigaciones como las de Ricardo Salvatore y Jorge Myers, donde “(...) la idea que emerge es la de la inclusión de lo religioso en un discurso político y un conjunto de prácticas que no le conceden más que un lugar subordinado y secundario” (Di Stefano, 2005:42). Estos dos núcleos generaron lazos conflictivos así como de mutua conveniencia. Si bien desde el análisis de los rituales religiosos puede manifestarse una sujeción de este mundo por parte de lo político, la institución eclesiástica también recibió una serie de beneficios en este acuerdo (Di Stefano, 2004).

Dicha convivencia también está presente en la imagen analizada, donde el pecador se reconoce como miembro de la Federación según Moure. Los federales se identificaban como ejemplares cristianos para diferenciarse de los impíos unitarios. Es necesario ubicar la obra dentro de este contexto que implicó el enfrentamiento de dos bandos políticos opuestos ideológicamente. La construcción simbólica de la figura del federal dentro del discurso rosista se expresó por oposición a la figura del unitario y contribuyó para una demonización del enemigo. De esta manera, la definición de un “enemigo común” colaboró a su vez a delinear, en términos de alteridad, una identidad colectiva para los defensores del rosismo. Si la imagen del unitario se asoció a la anarquía, la impiedad y la irreligiosidad, los federales se identificaron de modo antagónico con el respeto al orden y a las leyes, y con una piedad católica que, por lo menos en términos retóricos, vincularon al gobierno rosista con una defensa de la religión santa por parte del Estado (Dominguez Arribas, 2003).

La incorporación de insignias políticas en el ámbito religioso puede ser entendida como una estrategia para generar aceptación social, al utilizar como vehículo otros signos y costumbres plenamente afirmados en el imaginario de la época. Para regular la eficacia del signo, debe apelarse a una serie de convenciones compartidas (Chartier, 1996:89). De todas maneras, no se trata sólo de vincular las representaciones con los procesos políticos, sino, como menciona Roger Chartier, se trata de “invertir los términos habituales de la relación entre realidades sociales y representaciones estéticas. Éstas no representan directamente una realidad ya presente y constituida, sino que contribuyen a su producción” (Chartier, 2002:14). Esta concepción permite indagar el modo en que este tipo de representaciones participaron en la configuración de la imagen del federal sostenida desde el rosismo.

Como mencionamos previamente, el atributo del chaleco no se encuentra en la obra en la actualidad. Resulta relevante destacar que, a partir de 1852, muchos de los símbolos e insignias

utilizados en las imágenes para expresar la pertenencia y fidelidad al partido federal fueron tapados o modificados<sup>1</sup>. Por esto, es posible concluir que el rojo punzó de la prenda se ocultó en una etapa posterior. Además, Schenone (AAVV, 2006:518) señala que la obra manifiesta vestigios de algunas restauraciones, comentario que abona a nuestra hipótesis. El estudio sobre la materialidad de una obra, además de dar testimonio del tiempo transcurrido, habilita una comprensión más rica sobre los usos y significaciones que adquieren las imágenes, formando parte de la historia de estos objetos. Las modificaciones sucesivas de la obra en cuestión la convierten en un testigo activo de los diferentes escenarios políticos que se sucedieron durante el siglo XIX. Podemos inscribir la obra en una trama cultural que permita incluir estos diversos proyectos políticos, para comprender los significados simbólicos que este conjunto escultórico activó en cada contexto particular.

Para una mejor lectura de la obra debemos tener en consideración estos caminos que la llevaron a reactualizarse con el paso del tiempo. Para empezar, se trata de un conjunto escultórico realizado a principios del siglo XIX. Para poder fechar la obra se tuvo en cuenta el traje del penitente ya que su vestimenta es típica de esta época. Así que, posiblemente, haya sido concebida para ser utilizada dentro un ámbito de circulación religiosa. Sin embargo, tenemos las evidencias por el relato del viajero francés que en período rosista la figura del penitente fue vestida con el chaleco federal. En este punto, el significado simbólico que adquiere el conjunto se altera radicalmente y entra en diálogo con un montón de otros textos e imágenes vinculados a la formulación de este dispositivo propagandístico. Pero hay una tercera instancia, en el que este atributo fue removido, probablemente en la segunda mitad del siglo, una vez finalizado el régimen. Esta nueva transformación que sufre la obra modifica su significado una vez más, donde la censura acontecida también debe ser considerada como parte de su historia.

### *Prácticas religiosas e imágenes devocionales*

Por otra parte, resulta necesario considerar la imagen dentro del ámbito de las procesiones religiosas. Entendemos estas acciones como eventos públicos que trascienden el ámbito de la iglesia, que realizan un recorrido pautado por las calles en fechas determinadas. Sabemos que las procesiones representan un meollo difícil de confinar y analizar por su carácter efímero y la escasa documentación que se posee de las mismas<sup>2</sup>. Retomando la descripción de Moure sobre la *túnica de terciopelo rojo y el manto violeta retenido por un largo cordel* de Cristo, cabe considerar si la figura

---

<sup>1</sup>Un testimonio claro de este procedimiento son las obras de Fernando García del Molino. Tal es el ejemplo de los retratos del matrimonio Arca realizados por el pintor de la Federación alrededor de 1840. Tras una limpieza se pudo descubrir un moño colorado en el peinado de Manuela Arca y la divisa punzó en la solapa del traje de su marido que habían sido ocultados. Estos procedimientos fueron comunes y dan cuenta de la necesidad de borrar cualquier símbolo vinculado al partido federal tras la caída de Rosas. El caso se encuentra analizado en el catálogo de la última exposición de García de Molino: *Retratos para una identidad. Fernando García del Molino (1813-1899)* a cargo de Patricio López Méndez, Gustavo Tudisco, Lía Munilla Lacasa y Marcelo Marino.

<sup>2</sup>Esto en parte se debe a la gran pérdida de documentación a partir de la quema de Curia metropolitana. Queda pendiente un relevamiento de las publicaciones periódicas de época.

en cuestión efectivamente llevaba una vestimenta real por encima de la ya portada por ella, confeccionada en tela encolada. Resulta necesario destacar que una de las características de las esculturas portadas en procesión es la de llevar vestimenta y adornos reales, ojos de vidrio y hasta cabello natural como estrategia de realismo, generando, como señala Marta Pehnos, "(...) una dimensión *sobrerreal* por la superposición y abundancia de elementos *reales*" (2006:12). La obra posee ciertos elementos como "ojos de cascarón, dientes de porcelana y la corona de Cristo de sogas y espinas naturales" (AAVV, 2006:519), por lo que pudo complementarse con vestimenta real superpuesta a la ya existente.

Las procesiones generaban efectos emocionales e inmediatos en los asistentes. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos caracteriza los distintos tipos de imágenes religiosas, afirmando que la imagen de devoción "(...) subjetiviza un estado de ánimo, va dirigida no a la memoria, a recordar hechos del pasado histórico, como la imagen doctrinal, sino al sentimiento, a suscitar afectos y emociones que conduzcan a la identificación empática con aquello que la imagen representa" (1999:51). La inclusión de insignias políticas en estas particulares prácticas devocionales no parece ser casual, y puede responder a un conocimiento sobre la pregnancia de este tipo de imágenes. Estos fenómenos ponen de manifiesto el poder que subyace a dichas representaciones como señala David Freedberg, por encima de "las capas de la educación escolar, de la conciencia y del condicionamiento de clase" (1992:41).

Salvatore analiza las transformaciones que operan en las procesiones religiosas a partir del gobierno de Rosas, en el que "La conmemoración de un hecho religioso [procesión de Semana Santa] se había secularizado al punto de convertirse en una celebración cívico-patriótica. (...) La iglesia, al parecer, había perdido el control de los rituales y las representaciones, poniendo su instrumental simbólico al servicio de la fiesta republicana" (1998:19). Asimismo, resulta relevante el señalamiento de Lía Munilla Lacasa acerca del punto de inflexión que significó el inicio del segundo mandato de Rosas. En éste se manifiesta un gesto de apropiación simbólica de la fecha patria, desplazando la conmemoración de hechos del pasado para sustituirlos por festividades que celebran las hazañas del Héroe del Desierto (2013:13). Dicha referencia pone de manifiesto que el rosismo no sólo se sirvió de la retórica religiosa, sino que fue un gran aparato propagandístico que se nutrió de numerosas referencias simbólicas para lograr consenso.

### *A modo de conclusión*

Ahora bien, resulta interesante volver sobre el conjunto escultórico analizado para reflexionar acerca de la figura del federal cristiano. La incorporación de la insignia política en la vestimenta del pecador puede operar de manera ejemplar, como modelo de ciudadano y como la representación de un acto en el que Cristo otorga la absolución al pecador, y, de alguna manera, valida los sangrientos y cuestionados actos llevados a cabo por el bando federal. La utilización de una imagen de iconografía religiosa como potenciadora del discurso rosista nos lleva a pensar nuevas relaciones entre el arte religioso y el cívico, así como a poner en duda la tajante categoría mencionada de "desacralización del arte".

Estas negociaciones se evidencian también en el carácter devocional que asume el retrato de cuerpo entero de Rosas en procesión, o la identificación del traidor unitario con Judas en la quema de su figura en la plaza pública (Salvatore, 1998:340), o las numerosas alusiones al léxico religioso en el discurso federal como la “Guerra santa” (1998:330) contra los unitarios, la “salvación de la República” (1998:340) o la lucha por la “Santa Causa” (1998:358). Si muchas veces suele presentarse el mundo de los ideales republicanos como algo opuesto y separado de la herencia religiosa, estos ejemplos nos ayudan a pensar en relaciones más complejas. Pero además del uso explícito de citas, lenguaje o símbolos de la esfera religiosa, pueden identificarse mecanismos del uso de la imagen que remiten a la sacralidad, al aspecto ritual y devocional de dichas producciones. Natalia Majluf (2006) analiza el “contexto ritual” en el que se insertan los símbolos republicanos en Perú. A su vez, Marcelo Marino (2011) describe este procedimiento como una perpetuación del tradicional uso de la imagen. Queda evidenciado entonces que los caminos que vinculan los discursos del ámbito religioso con el cívico-político son muchos más estrechos, sutiles y complejos de lo que podemos observar a simple vista.

## Bibliografía

AAVV. (2006), *Patrimonio artístico nacional, Inventario de bienes muebles*, Ciudad de Buenos Aires, tomo 1-2, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Burucúa, J.E., Molina, I. (2000), *Religión, arte y civilización europea en América del Sur (1770-1920). El caso del Río de la Plata*, 19th International Congress of Historical Sciences, Oslo.

Chartier, R. (1996), "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial.

(2002), "La construcción estética de la realidad. Vagabundos y pícaros en la edad moderna" en *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, Vol. 3, N°7.

Di Stefano, R. (2005), "El clero de Rosas", *Todo es Historia* N° 451 (febrero), págs. 40-44. [http://historiayreligion.com/wp-content/uploads/2011/12/El\\_clero\\_de\\_Rosas.pdf](http://historiayreligion.com/wp-content/uploads/2011/12/El_clero_de_Rosas.pdf), P2.

(2004), "Rosas y el debate religioso en Buenos Aires (1831-1834)", en B. Dávila, M. Germain, C. Gotta, A. Manavella, M. L. Múgica (Comp.), *Territorio, memoria y relato*, Tomo III, Rosario, Universidad Nacional de Rosario Editora, pp. 219-227.

Domínguez Arribas, J. (2003), "El enemigo unitario en el discurso rosista" en *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo LX, 2. Sevilla. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. CSIC.

Freedberg, D. (1992), *El poder de las imágenes, estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A.

Majluf, N. (2006), "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825", Ramón Mujica Pinilla (coord.), *Visión y símbolos del virreinato criollo a la República peruana*, Lima: Banco de Crédito, pp. 203-239.

Marino, M. (2011), "Moda, cuerpo y política en la cultura visual durante la época de Rosas" en Baldassarre, María Isabel y Dolinko Silvia (editoras) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Vol. I. Buenos Aires. CAIA/UNTREF.

Moure, A. (1957), *Montevideo y Buenos Aires a mediados del siglo XIX*, Perrot, Buenos Aires.

Munilla Lacasa, M.L. (2013), *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Buenos Aires: Miño y Dávila.

Penhos, M. (2006), "Finalidad y función de la imagen en América" en *Materiales de Estudio 1*, Ficha de Cátedra de Historia del Arte Americano 1, OPFyL.

Rodríguez G. De Cevallos, A. (1999), "Usos y funciones de la imagen religiosa en los virreinos americanos", *Los siglos de oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Madrid: Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 89-105.

Sáenz, J. (1969), "Semana Santa en el Buenos Aires de Rosas", *Todo es Historia*, año II, no. 24 (abril).

Salvatore, R. (1998), "Consolidación del régimen rosista", en N. Goldman (dir.), *Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Tomo III, Buenos Aires, Sudamericana, pp.323-380.

(1998), "Fiestas federales: representaciones de la república en el Buenos Aires rosista" en *Entrepasados*, año VI, nº 11, 1998, pp. 45-68.

Sarmiento, D.F. (1850), *Recuerdos de provincia*, Santiago de Chile: Julio Belin y Co.

## Anexo de imágenes



Figura 1



*El pecador arrepentido*, Pasta, madera y tela encolada policromada, Buenos Aires (?), principios del siglo XIX. (Alto de Cristo: 139 cm, alto del penitente: 125 cm). Ubicada en la Santa Casa de Ejercicios Espirituales.

Detalle Figura 1