



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Estética y política:

la performance como comunicación estratégica

Natalia Aguerre

Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016

ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>

FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

La Plata | Buenos Aires | Argentina

## Estética y política: la performance como comunicación estratégica

**Natalia Aguerre**

[aguerre.natalia@yahoo.com](mailto:aguerre.natalia@yahoo.com)

---

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

Argentina

### Resumen

Se abordará el estudio del arte religioso de la Contrarreforma (Mâle 2002) para observar cómo las disputas ideológicas entre protestantes y católicos pusieron en tensión la estética cristiana (Heidegger 2006) provocando que la Iglesia Católica Romana incorporara al arte como dispositivo de poder para la transmisión del discurso evangelizador. Para dar cuenta de ello, se analizará en términos de performance como comunicación estratégica (Aguerre 2015), cómo los dramas estéticos cristianos fueron utilizados por los jesuitas durante los distintos momentos del proceso de intervención social (Turner 1987; Carballeda 2008) de la comunidad guaraní durante la Conquista española para la circulación de sentidos y significados, cumpliendo con ello las disposiciones del Cónclave tridentino, y para la reintegración de los grupos en los espacios de reducción.

## Introducción

El estudio del arte religioso de la Contrarreforma (Mâle, 2002), nos permite indagar en cómo las disputas ideológicas entre protestantes y católicos pusieron en tensión la estética cristiana (Heidegger, 2006). El análisis se iniciará a partir del desarrollo del Concilio de Trento -1545/1563-, el cual incorporó al arte como dispositivo de poder para la evangelización.

Con el objetivo de profundizar el examen de las prácticas artísticas, observaremos cómo la estética cristiana (Heidegger 2006) hizo uso de determinados elementos simbólicos, organizándolos bajo la estructura de un drama (Turner, 1982, 1987) y reglas estilísticas de composición (Hauser, 1957) para su exhibición. Con ello intentaremos dar cuenta del marco compositivo, de los temas y de las características de estilo -barroco-, de las producciones elaboradas en Europa luego del pronunciamiento del Cónclave. El propósito es visualizar cómo los dramas estéticos fueron utilizados para la transmisión del misticismo católico (Attawer, 1942) y la legitimación del poder de la Iglesia católica -que se encontraba en disputa con las ideas protestantes-, como también de la Corona española, dado que mantenía alianzas con la Institución pontificia.

Para finalizar, veremos de qué manera los jesuitas se sirvieron de los dramas estéticos para el proceso de intervención y reintegración social en las comunidades guaraníes -del actual territorio argentino- durante la Conquista española.

Examinaremos cómo en los primeros encuentros entre guaraníes y jesuitas, éstos últimos hicieron uso de las imágenes para provocar una sensibilización que les permitiera la reducción de los guaraníes. Luego, expondremos en qué medida y a partir de la constitución de las reducciones, la imaginería facilitó la transmisión del discurso cristiano cumpliendo con ello las disposiciones del Cónclave tridentino. Expondremos cómo a estos propósitos iniciales -sensibilización, enseñanza de doctrinas-, se le sumó la participación activa de los guaraníes para la realización de estos objetos y prácticas de representación.

Entendiendo a la sensibilización y participación como acciones estratégicas para una mejor circulación, transmisión y apropiación de sentidos (Massoni-Pérez, 2009), advertimos que éstas operaron a través de las expresiones artísticas para la transformación de las nociones de identidad, alteridad y roles y jerarquías de poder. Debido a ello, consideramos a las experiencias que involucran a los dramas estéticos dentro de un proceso de reintegración -drama social (Turner, 1987)-, en tanto performance como comunicación estratégica.

Este concepto será interpretado desde la relación entre los dramas estéticos con el drama social (Turner, 1987; Schechner, 2000), para observar cómo actuó la

sensibilización y en qué medida se generaron distintos tipos de participación (Massoni-Pérez, 2009). De esta forma, veremos cómo mediante estas representaciones estéticas se fueron adaptando, eliminando y re-significando hábitos rituales de la comunidad guaraní; y en qué medida cada una de estas manifestaciones permitió la creación de espacios de participación que llevaron a la internalización de conductas, actitudes, sensibilidades, al establecimiento de roles y jerarquías de poder y a la resistencia por parte de los líderes religiosos guaraníes.

## **El arte religioso de la Contrarreforma: características políticas y compositivas del drama**

El arte religioso de la Contrarreforma (Mâle, 2002) fue producto y manifestación del cisma que atravesó la Iglesia durante el S. XVI, a partir del cual se pusieron en disputa los sistemas de representación simbólica. Analizar las expresiones artísticas de la Contrarreforma en términos de drama estético nos permitirá visualizar cómo la Iglesia Católica -pronunciada en el Concilio de Trento- organizó un campo simbólico de sentido mediante la composición y modos de presentación de un drama (Turner, 1987). Esto tenía como fin la exhibición de representaciones estéticas para la transmisión del discurso contra reformista y el fortalecimiento y legitimación del poder de la Iglesia católica que estaba siendo juzgado por la reforma protestante.

Si entendemos a la cultura como un sistema que contiene concepciones heredadas y expresadas en símbolos, en el que "los hombres comunican, perpetúan y desarrollan sus conocimientos y actitudes frente a la vida" (Geertz, 2003: 88); debemos decir que la religión es un sistema de símbolos que cumplen la función de sintetizar ideas -cosmovisión- y proponer el carácter y la calidad de vida de los individuos -estilo moral y estético- de una sociedad (Geertz, 2003).

"En la creencia y en la práctica religiosa, el ethos de un grupo se convierte en algo razonable al mostrárselo como representante de un estilo de vida idealmente adaptado al estado de cosas descrito por la cosmovisión, en tanto que esta se hace emocionalmente convincente al presentársela como una imagen de un estado de cosas bien dispuesto para acomodarse a tal estilo de vida". (Geertz, 2003: 89)

Las estructuras culturales (Geertz, 2003: 91) de una sociedad se manifiestan mediante relaciones simbólicas que les permiten a los individuos adaptar o moldear sus vidas, según esas mismas estructuras o modelos culturales (Geertz, 2003: 92). De esta manera, el símbolo se constituye como una herramienta cultural de implicancia identitaria donde los sujetos reconocen, reeditan y adoptan un modelo

de vida o de sociedad. "Representar la realidad cotidiana significa identificarse con su medio social y adherirse a él a través de prácticas sociales que se pueden ver representadas en rituales religiosos" (Geertz, 2003: 94).

Para que un símbolo pueda ser "emocionalmente convincente" y "bien dispuesto para acomodarse al estilo de vida" (Geertz, 2003: 89), debe tener una identidad de significado que posibilite el reconocimiento de quienes utilizan esos símbolos. "Y tal identidad de significado sólo puede venir asegurada mediante la validez intersubjetiva de una regla que fije, de modo convencional, el significado de un signo" (Habermas 2005: 28).

La religión cristiana puso en acción su sistema simbólico en función de los dispositivos de salvación, ley y verdad (Foucault, 2011) que, como hemos desarrollado en el capítulo II, operaron en la cosmovisión y los comportamientos de los individuos. Con estos instrumentos de poder (Agamben, 2011), los símbolos cristianos adquirieron una unidad de significación que colaboró en la conformación de la religiosidad.

"La religión es un sistema de símbolos que obra para establecer vigorosos, penetrantes y duraderos estados anímicos y motivaciones en los hombres formulando concepciones de un orden general de existencia revistiendo estas concepciones con una aureola de efectividad tal, que los estados de ánimo y motivaciones parezcan de un realismo único". (Geertz 2003: 89)

Los símbolos cristianos fueron objetivados en formas culturales (Thompson 1998: 202) -ritos, imágenes, canonizaciones de santos, reliquias, etc.-, para motivar a los individuos a realizar determinadas acciones bajo un juicio moral que se encuentra subordinado al dominio de la ley y la verdad. De este modo, las expresiones simbólicas intentan causar ciertos estados de ánimo -asombro, culpabilidad, fe, miedo, necesidad de confesión-, que serán sentidos y compartidos "como una síntesis de lo que se conoce sobre el modo de ser del mundo, sobre la cualidad de la vida emocional y sobre la manera que uno debería comportarse mientras esta en el mundo" (Geertz, 2003: 119). Por ello, los miembros de la comunidad religiosa experimentarán su fe -tal como se la representan- y obrarán de acuerdo a pautas establecidas conformando una identidad colectiva que se muestra a los otros y a ellos mismos (Geertz, 2003).

Las identidades se construyen a partir de la incorporación -por parte de los individuos- de determinados esquemas cognitivos o representaciones sociales (Bourdieu 2007: 86), considerados como diferenciadores -hacia fuera- y definidores de la propia unidad y especificidad -hacia dentro-. "La identidad no es más que la cultura interiorizada por los sujetos, considerada bajo el ángulo de sus funciones diferenciadoras y contrastivas, en relación a otros sujetos" (Giménez 2012: 5).

Según Melucci (2001), las identidades colectivas se conciben como un conjunto de prácticas sociales que involucran -en un mismo campo de relaciones- a cierto número de individuos, "los cuales exhiben características similares en la contigüidad temporal y espacial y donde se confiere un sentido a lo que se está haciendo o se va hacer" (Melucci, 2001: 20). Es por esto que la identidad colectiva implica definiciones sobre los esquemas cognitivos (Bourdieu 2007; Habermas, 2005), ya que éstos son incorporados a un conjunto de formas culturales para que los individuos puedan "asumir sentidos y prácticas o modelos culturales susceptibles de adhesión colectiva" (Thompson, 1998: 202).

A comienzos del S. XVI, la identidad cristiana se vio afectada cuando un grupo de sacerdotes puso en disputa -entre otros asuntos- las formas culturales por las cuales la Iglesia representaba su sistema simbólico. Este hecho provocó la ruptura de la Institución pontificia, lo que llevó a producir cambios en las normas eclesiásticas y en las reglas compositivas -estilo- y modos de presentación -drama (Turner, 1987)- de su estética, interpretada como el saber acerca del comportamiento sensible (Heidegger, 2006).

Al momento del cisma religioso, la Iglesia romana se encontraba deslegitimada y desinteresada en la predicación del discurso cristiano (Wodak-Meyer 2003) -hacia la comunidad-, producto de una precaria formación del clero y por los esfuerzos de sus máximas autoridades para restaurar las relaciones con las monarquías europeas que, como la Institución pontificia, sólo estaban preocupadas por el dominio de sus riquezas y la consolidación de su poder.

El acontecimiento que expuso este estado de situación fue la venta de indulgencias para financiar la construcción de la Basílica de San Pedro, en Roma. Este acto marcó el inicio de un quiebre en el universo cristiano occidental, ya que evidenciaba las formas de ejercer el poder pastoral -venta de indulgencias- y de representar un sistema de símbolos que organizaba la percepción y el entendimiento del mundo cristiano dentro de los dominios y las jerarquías de la Corte pontificia.

Es así que a comienzos del S. XVI, se produjo una división entre quienes reconocían al Papa como supremo y único jefe de la Iglesia -países liderados por la Iglesia católica- y fracciones que fundaron varias comunidades eclesiales propias, los que proponían la restauración de un cristianismo primitivo y rechazaban las potestades y los grados jerárquicos que imponía la Iglesia de Roma. Estas agrupaciones recibieron el nombre de protestantes y dicha fragmentación es lo que se dio en llamar Reforma protestante y Contrarreforma católica.

La Reforma protestante, iniciada en Alemania -1517-, planteaba que la experiencia cristiana debía manifestarse en virtud de los orígenes del Pastorado y en oposición a la propuesta de Roma, que consideraba las ostentaciones y lujos como medios de

representación del poder de Dios. La Reforma proponía que la Iglesia tenía que despojarse de sus bienes y riquezas como formas culturales (Thompson 1998) de representación de la voluntad de Dios, para re-construir el cristianismo bajo la exclusiva palabra de Jesús. A partir de ello, la salvación, ley y verdad actuarían en función de una predicación pastoral, mientras que el clero se comprometería con su rol de intermediario entre la Iglesia y los fieles.

Con estos principios, los protestantes -entre los que se encontraban Martín Lutero, Ulrich Zwingli, Juan Calvino y John Knox- establecieron lo que sería conocido como las "Cinco Solas", cinco puntos de doctrina que definieron los usos de los dispositivos de poder -salvación, ley y verdad- y de los símbolos. Símbolos que fueron disputados con la Iglesia romana en tanto "dominios por la legitimación de un tipo determinado de condiciones de existencia y de su posición en la estructura social" (Bourdieu 1971: 313).

Las "Cinco Solas" fueron los principios rectores de la Reforma protestante, en los cuales se manifiesta que:

1. "Sola Scriptura" o Solamente la Escritura: plantea que la Biblia es la única autoridad para todos los asuntos de fe y su práctica; por lo cual, todas las enseñanzas y doctrinas de la Iglesia deben adscribirse a ella. Con esto queda establecido que ni el Papa ni los Concilios tendrían la autoridad ni el poder para imponer criterios de verdad cristiana.
2. "Sola Gratia" o Salvación Solamente por Gracia: establece que la salvación es únicamente por la gracia de Dios, rechazando los sacramentos instituidos por Roma, salvo el Bautismo y la Comunión que fueron manifestados por Cristo.
3. "Sola Fide" o la Salvación Solamente por Fe: afirma que la salvación es a través de la sola fe en Jesucristo, dejando establecido que la ley de la Iglesia será dada por él y no por autoridades institucionalizadas.
4. "Solus Christus" o En Cristo Solamente: refiere que la salvación se encuentra solamente en Cristo y que la prédica debe fortalecer su fe.
5. "Soli Deo Gloria" o Sólo a Dios la Gloria: declara que los cristianos deben glorificar y vivir ante la presencia y bajo la autoridad de Dios y solamente para su gloria<sup>1</sup>.

Queda claro que las "Cinco Solas" no cuestionan los dispositivos de poder (Agamben 2011) del Pastorado cristiano. La salvación, la ley y la verdad seguirán siendo los instrumentos para el ejercicio del poder de la pastoral protestante y católica. Sin embargo, podemos observar que existe una tensión por el uso del

---

<sup>1</sup> Ver "Cinco Solas". Versión digital en: [www.iglesia.net](http://www.iglesia.net)

capital simbólico. La Reforma protestante consideraba que en cuestiones de verdad era la Biblia la única autoridad y no el Papa o las resoluciones de los Concilios, que obligan a incorporar saberes y conductas bajo principios generales y prácticas concretas; que la salvación se consigue sólo a través de la devoción a Dios, y no en virtud de los sacramentos impuestos por Roma; y que la ley es establecida *por* Cristo y no *en nombre de* Cristo como lo ejecutan las disposiciones de la Corte pontificia.

A través del Papa Paulo III, la Iglesia impulsó la Contrarreforma católica, es decir, una serie de acciones para enfrentarse a los protestantes. Entre las decisiones más destacadas, se encuentran la incorporación de nuevas órdenes religiosas y la creación de la Inquisición -instituida a partir de 1542-, la cual tenía como principal función el impedir la libertad en materia de dogma. Cabe destacar que en virtud de la restauración de los vínculos con la Iglesia, las monarquías católicas utilizaron la Inquisición como dispositivo de policía (Foucault 2011) para asegurar la ortodoxia de sus súbditos y eliminar, también, cualquier disidencia que pusiera en riesgo los intereses económicos y políticos en sus territorios.

Pero las disposiciones emanadas por la Contrarreforma fueron tan sólo reacciones frente a la Reforma protestante. La Iglesia romana debía pensar en organizar un modelo cultural (Geertz 2003) que les permitiera a sus fieles incorporar un habitus (Bourdieu 2007) que consolidase y legitimase la identidad católica para diferenciarse de la protestante.

Asumiendo la necesidad de discutir posiciones y maneras de ejercer el poder pastoral, el Papa Paulo III convocó a todos los delegados de la Iglesia -incluidos los protestantes- a un Concilio en Mantua (1526). Ni éste, ni la segunda convocatoria -Vicenza (1538)- tuvieron éxito. Fue recién en 1545, cuando los representantes de la Iglesia decidieron reunirse -con excepción de los protestantes-, en la ciudad de Trento.

El Concilio de Trento tuvo como principales objetivos la legitimación de la figura del Papa como máxima autoridad de la Iglesia y el impedimento, por parte de cualquier miembro de la comunidad cristiana, de resolver cuestiones relativas a la fe y a la doctrina impuesta. Esta norma fue vital para la Iglesia católica, en tanto manifestaba su posicionamiento frente a las medidas de la Reforma protestante que, en la "Sole Fide" y "Solus Christus", establecían que la única autoridad era Jesús.

La Contrarreforma católica -pronunciada en Trento- planteó una serie de objetivos generales y decretos dogmáticos, concernientes a consolidar los usos de sus dispositivos de poder mediante:

- la especificación de la relación entre la fe y el trabajo de salvación mediante el establecimiento de un régimen administrativo y disciplinar hacia el clero;
- la decisión de dar una interpretación final a la Biblia, instituyendo un nuevo simbolismo de la fe sobre el Pecado original, el Bautismo, la Confirmación, la Sagrada Eucaristía;
- la definición de un nuevo orden en el calendario anual de celebraciones;
- la incorporación de la educación y el arte religioso para la transmisión de las doctrinas y la ponderación de los cultos y las imágenes de la Virgen -como símbolo del bien- y de los santos, en tanto representaciones de un modo de vida "ejemplar" cristiano.

El Cónclave intensificó los lineamientos del poder pastoral, en función de las definiciones de su sistema simbólico: ratificación del Papa como jefe universal, precisiones de los decretos dogmáticos, interpretación final de la Biblia, veneración de la Virgen y los santos. De esta manera, se intentó obtener "una disposición durable, generalizadora y transportable a la acción y al pensamiento, conforme a los principios de un visión sistemática del mundo y de la existencia" (Bourdieu 1971: 11). Pero además de estas reafirmaciones y cambios, la Contrarreforma sumó a la educación y al arte religioso como nuevos dispositivos de poder que permitieron establecer "un conjunto de prácticas y mecanismos que tuvieron por objeto la obtención de efectos inmediatos o a largo plazo" (Agamben 2011: 254).

En la sesión 25, el Concilio de Trento decretó:

"enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben de ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no solo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad". (cit. Concilio de Trento, en Sebastián 1985: 62, 63)

Mediante esta disposición podemos inferir que las disputas entre protestantes y católicos hicieron que las imágenes encontraran su significado y se "adaptaran y actuaran bajo los imperativos" (Balandier 1994: 12) de la Contrarreforma. En virtud de ello, estas representaciones pueden entenderse desde la perspectiva de drama,



en tanto "contienen un modo de presentación del argumento con motivos inaugurales, transitorios y finales, en el que se desarrolla un conflicto" (Turner 1982: 74); en este caso, las disputas latentes entre la estética católica y la protestante.

"Trento" impuso un drama estético con el fin de canalizar y exhibir su misticismo católico; es decir, un tipo de "conocimiento experimental sobre la presencia divina, donde el alma tiene un sentimiento de contacto con Dios" (Attwater 1942: 356). Este misticismo pretendía transmitir "la voluntad" de Dios, fortalecer desde la motivación sensorial los vínculos con él y generar determinados estados de ánimo - recogimiento, admiración, culpa, remordimiento, etc.-, y comportamientos consecuentes hacia aquellos fieles que participaban de los cultos o prácticas religiosas católicas.

Para que el arte religioso provocara los efectos deseados, la Iglesia también controló la producción y circulación del drama estético mediante la Inquisición. Esta disposición produjo la vigilancia de las labores de los artistas, limitando y reduciendo la expresión de nuevas estéticas (Heidegger 2006). Debido a ello, éstos debían trabajar en función de los criterios establecidos por el universo católico restringiéndose a la indagación de ciertos estilos artísticos.

"Lo que podía ver en Roma, lo podía ver en otras ciudades de Italia, lo podía ver, también, en las iglesias y los museos de Francia. (...) Así como en los grabados del Gabinete de Estampas de París; lo podía ver, en fin, en Bélgica y en España". (Mâle 2002: 11)

La mayor parte de las manifestaciones artísticas -desarrolladas en este período- fueron promovidas y justificadas por la religión cristiana, haciendo surgir en toda la Europa católica "un arte religioso donde los creadores expresaban el pensamiento de la Iglesia" (Mâle 2002: 12). El drama estético de la Contrarreforma desplegó una organización de sentido, a través de:

- las representaciones de la Virgen María, que simbolizaban acciones de bien y donde la expresión de su poder siempre triunfaba sobre los "herejes" (Mâle 2002; Sebastián 1985; Hauser 1957; Weisbach 1949);
- la imagen de los apóstoles como seguidores de Cristo, educadores, curadores de los enfermos y transmisores del mensaje católico cristiano (Mâle 2002; Sebastián 1985);
- las canonizaciones de los santos que simbolizaban el valor de sus obras efectuadas en vida (Mâle 2002; Sebastián 1985; Weisbach 1949);

- la imagen del Purgatorio, en el que las almas suplican el ingreso al cielo frente a los ángeles caracterizados como milicias de Dios (Mâle 2002; Sebastián 1985);
- la penitencia y la confesión, representadas por María Magdalena y David -el hijo pródigo- (Mâle 2002; Sebastián 1985);
- el sacramento de la Eucaristía, que no sólo es expresado artísticamente sino que se hace real a través de la representación de "las cenas" - donde el tiempo presente aspira a lo eterno- (Mâle 2002);
- las imágenes de esqueletos que representan la muerte, "las cuales transmitían la idea de que todo es vano en este mundo, salvo los méritos que uno adquiere practicando obras de misericordia" (Mâle 2002: 91).

El drama estético de las imágenes tuvo como objetivo la circulación de estas ideas para la apropiación del misticismo católico, es decir del reconocimiento de las disposiciones emanadas por Dios desde la sujeción emocional o afectiva (Attwater 1942). Este misticismo debía trasladarse a dispositivos que permitieran -por parte de los fieles- ser considerados como diferenciadores -hacia el protestantismo- y definidores de la propia identidad católica cristiana. El arte religioso de la Contrarreforma consiguió expresarlo a través de la composición de este tipo de drama estético -imágenes- donde un conjunto de simbolizaciones se desplegaron en una escena dramática -acción, conflicto-, que organizó los hechos con nuevas técnicas de composición -estilos-, con el fin de ser exhibidos para provocar "un tiempo liminal de transformación en un espacio/temporal constituido para lo reflexivo" (Schechner 2000).

Los modos de presentación del drama estético de las imágenes fueron compuestos a partir de un estilo -conjunto de caracteres que relacionan a varias obras de arte o artistas- denominado barroco. Este término responde a la clasificación moderna de un tipo de formas y leyes de composición que comprende desde finales del S. XVI hasta principios del S. XVIII. Según Wôlfflin (1991), el barroco religioso europeo se caracteriza por:

- la disolución de la forma plástica y lineal para la incorporación de nuevos trazos, lo que permite causar movimiento y generar la impresión de lo ilimitado e infinito;
- la tendencia de llevar las formas desde la superficie a lo profundo para expresar "un sentido dinámico como en la vida" (Wôlfflin 1991: 86);
- el juego entre las figuras cerradas y abiertas: lo representado es un fenómeno cerrado en sí mismo donde los elementos se encuentran

entrelazados unos con otros, pero que al mismo tiempo generan un efecto abierto, incompleto y desconectado en el que las partes se desbordaran por si mismas;

- la acentuación de un lado de la composición mediante la técnica de claridad y falta de claridad;
- la incorporación de elementos variados que desbordan de asimetrías y ornamentos para distorsionar y magnificar la realidad, con el propósito de generar una perspectiva ilusionista en aras de producir efectos mayores, llamativos y sorprendentes.

“El barroco muestra las formas onduladas de los muros y los entablamentos brindando la impresión de lo ilimitado e infinito; la luz realza y da movilidad multiplicando los ángulos de perspectiva donde la relación entre la variedad y unidad de las formas, cargada de asimetrías y ornamentos, reflejan estados de ánimo desbordantes y conmovedores”. (Báez Rodríguez 2011: 4)

A pesar de estas especificaciones sintetizadas por Wölfli (1991) podemos encontrar tendencias propias del Renacimiento -estilo lineal pictórico, unidad compositiva-, como también de técnicas manieristas -formas inacabadas y desproporcionadas- y góticas -predominio de figuras sombrías, de esqueletos, demonios (Escobar 1995)-. Pero si además de la utilización de estos otros estilos, advertimos que -por fuera de Europa- las manifestaciones barrocas se adaptaron a las habilidades, destrezas, soportes y materiales de quienes copiaban los modelos, sugerimos que sería imposible hablar de una forma única del barroco. Como plantea Hauser (1957), “este estilo presenta rasgos comunes de un período -*contrarreformista*- que permitió el juego de estilos y la adaptación en otras culturas” (Hauser 1957: 613).

El drama estético de la imaginería barroca debió moldearse a las disposiciones espaciales donde ésta era exhibida. Debido a ello, los espacios arquitectónicos de las iglesias y palacios se convirtieron en el “*theatrum sacrum*” (Báez Rodríguez 2011: 3) donde estas representaciones encontraron su lugar para la participación de los espectadores y el “tiempo para crear admiración orientada a la persuasión por la vía del asombro” (Báez Rodríguez 2011: 3).

Tanto la composición de lugar -al interior de las obras- como sus puestas en escena son elementos indispensables del drama estético (Turner 1982, 1987; Schechner 2000, 2007). Es así que los temas expresados en las producciones requieren de la creación de un sitio para el desarrollo de la acción/conflicto, que puede remitirse a un texto dramático o bíblico. Pero como estas manifestaciones se realizan para ser exhibidas, el espacio arquitectónico adquiere una importancia sustancial, ya que en

él se ubicarán y presentarán los dramas estéticos y, en función de esto, se impondrán los modos de actuar y comportarse de los fieles frente a las imágenes. Por ello, tanto la composición de los dramas de la imaginería barroca como el marco de exposición colaboraron para estimular los sentidos y provocar determinadas actuaciones en quienes participaban en los cultos o prácticas religiosas.

Estos dramas estéticos estaban sujetos a la retórica apostólica<sup>2</sup>; es decir, a los "mecanismos para mover afectos y orientar conductas a unos particulares caminos políticos y religiosos" (Rodríguez de la Flor 2002: 23). Según Aristóteles, la retórica es la acción de persuadir por medio del discurso político donde -en este caso- las artes sirvieron de instrumento para transmitir estados de ánimo (Geertz 2003) y una condición moral, captada mediante los sentidos. Por eso, "cada línea conducía la mirada a la lejanía, cada forma movida parece querer superarse a sí misma, expandiendo la dimensión persuasiva, con el objeto de dirigirse a los afectos y a la sensibilidad de los fieles" (Hauser 1957: 615).

Pero no sólo la Iglesia utilizó el drama estético de la imaginería barroca con estos fines, las monarquías europeas también lo hicieron aunque como elemento de propaganda del poder absolutista. El crecimiento del Estado y su organización - sobre sistemas cada vez más jerarquizados y centralizados- exigieron de una nueva representación estética del poder. Es así que las ciudades se transformaron en el escenario donde los palacios, monumentos, plazas, insignias, etc., fueron los nuevos símbolos de poder que, a través del lujo y la ostentación -características propias del estilo barroco-, crearon la sensación de omnipotencia real. "El poder sólo se realza adecuadamente si se manifiesta a los ojos de todos por el brillo fastuoso" (Báez Rodríguez 2011: 2).

El dispositivo teatral de la razón de Estado (Foucault 2011), interpretado desde la categoría de performance -ver capítulo II. 1. El poder pastoral y la razón de Estado-, recurrió al arte religioso y a sus formas de exposición para resaltar la magnificencia del soberano que debía "gobernar y hacerse él mismo espectáculo"

---

<sup>2</sup> "En cuanto a las señas, bien claras son. La palabra de Dios nace de Dios; la palabra de los hombres nace de los hombres. Aquélla, pues, se ha de buscar en las Divinas Escrituras i Santos Padres; i predicarla no es cosa que decir aquellas mismas verdades que Dios enseñó a los hombres por sí mismos, o por medio de sus profetas i apóstoles; sacar las consecuencias necesarias a los principios infalibles de nuestra religión, persuadir estas verdades con mayor eficacia, sin mezclar pensamientos propios, más sutiles que provechosos, ni opiniones ajenas que de nada sirven; i procurar valerse de las mismas razones i de modos de persuadir de que se valieron los profetas, apóstoles i santos padres para mover con eficacia los corazones humanos, no teniendo otro fin que la conversión de las almas i gloria de Dios. I esto no impide el que uno aplique todo su estudio, meditación e industria para mover corazones, lo qual no puede hacerse perfectamente sin ayuda del arte". Mayans, G (2002): "El orador cristiano" I. 7, en "La teatralidad misional". (Cap II) Ed. Rico Callado.

(Balandier 1994: 18), en función de la consolidación de su poder y la legitimación, por parte de la población, de sus acciones de gobierno -eficacia del drama social (Turner 1987)-.

De esta manera y a diferencia del protestantismo -que destruyó las imágenes y proscribió el arte religioso-, la Iglesia contrarreformista y las monarquías absolutistas comenzaron a exponer arquitecturas majestuosas, monumentos e imágenes donde el esplendor de los colores, de los mármoles y de los materiales preciosos "no fueron una perversión del gusto sino que obedecieron a una idea de lucha" (Sebastián 1985: 154).

Tanto la Institución pontificia como las Coronas europeas se diferenciaron de las ideas protestantes multiplicando en sus iglesias y palacios los frescos, los cuadros, las estatuas, el bronce y el oro, a partir de las reglas de composición -barroco- en las que se representaba un argumento o drama (Turner 1987, 1988; Schechner 2000, 2007), cuyas acciones simbolizaban el conflicto entre la Reforma y la Contrarreforma.

Un claro ejemplo del uso de los símbolos cristianos por el dominio y la legitimación del imaginario social católico es la Capilla Paulina de la iglesia de Santa María Mayor de Roma<sup>3</sup>, construida en 1611.

"Un gran fresco del Caballero de Arpino llena el semicírculo que domina el altar, y atrae la mirada desde un principio. (...) Nombrado obispo de Necocesarea va a hablar al día siguiente a los fieles y duda sobre la doctrina que debe profesar, ya que ha sido alumno de Orígenes, cuya enseñanza no ha sido aceptada completamente por la Iglesia y teme difundir el error. Pensativo, delante de su manuscrito, con la pluma en la mano, se pregunta qué es lo que debe escribir, cuando un viejo y una mujer majestuosa se le aparecen en la celda: es San Juan Evangelista y la Virgen que vienen a enseñarle el verdadero símbolo de la fe católica. Mientras el obispo acepta la verdad, unos infortunados tendidos delante de su puerta, que han prestado oído a la herejía, parecen morir de la picadura de una serpiente"" (Mâle 2002: 45)

Podemos observar cómo la majestuosidad de la figura de la Virgen se opone a las ideas del protestantismo, que rechazaban esta figura por "creer que los católicos adoraban a ella, en vez de a Jesús" (Mâle 2002: 44). Además, la invocación a la duda y a los "infortunados que han prestado oído a la herejía," demuestran la manera de presentar la estructura dramática, a través de la acción y el conflicto que éstos mantenían con los protestantes.

Pero no sólo los temas de estos dramas estéticos giraban en forma directa contra el protestantismo: la fe en los sacramentos, la primacía de los apóstoles, la muerte o

---

<sup>3</sup> Ver [www.vatican.va](http://www.vatican.va)

la intervención de los santos, pusieron en acción argumentos que permitieron “la representación de una cosmovisión y un ethos” (Geertz 2003: 88) renovado por las circunstancias. De este modo, el arte religioso de la Contrarreforma dio lugar a que las luchas religiosas otorgaran a las imágenes su verdadera significación.

## **El drama estético misional: la performance como comunicación estratégica**

La intervención social jesuítica no solo implicó la concentración de los guaraníes en las reducciones los sacerdotes debieron dotar a esos espacios y a las funciones que en ellos se desarrollaban de un enlace simbólico, capaz de instituir una identidad cristiana marcada por saberes, valores, comportamientos, roles y jerarquías de poder mediante los que se organizaría la vida en el espacio misional.

Debido a ello, los dramas estéticos europeos fueron utilizados como canales de sensibilización, transmisión del discurso cristiano y como medios de enseñanza; tal como lo establecían el Concilio de Trento y el Tercer Concilio limense -1582/1583-, el cual manifestaba: “Id a las iglesias por las mañanas, allí haced oración cada día, sin faltar ninguno y también a las tardes, tomando agua bendita y besando la cruz y mirando las imágenes” (Tercer catecismo<sup>4</sup> y exposición de la doctrina cristiana por sermones 1585: sermón XXVIII).

La producción de manifestaciones artísticas en el espacio jesuítico-guaraní evidencia la imposición del drama estético cristiano y sus usos para la sensibilización y educación de doctrinas, como también las nuevas formas de participación e interacción que permitieron la reintegración social.

El arte religioso de la Contrarreforma elaborado durante la convivencia de ambos grupos ha sido denominado como barroco jesuítico, barroco hispano-guaraní o barroco de las misiones jesuíticas (Sustersic 2005: 186). Coincidimos con esta última denominación, ya que posibilita entender al barroco misionero en términos de drama estético: representación de un argumento que se expresa combinando y adaptando técnicas y formas, bajo una puesta en escena (Schechner 2000, 2007) que se acomoda a las circunstancias espacio/temporales.

Desde esta perspectiva, intentamos trascender las posturas que dan cuenta que los guaraníes fueron sometidos a una manipulación de esta práctica sostenida por la dominación jesuítica que forzó a copiar modelos europeos con características dramáticas y desmesuradas, en contraposición al carácter sobrio y austero de los

---

<sup>4</sup> En John Carter Brown Library Collection, Lima. Versión digital en: [www.archive.org](http://www.archive.org)

guaraníes. En este sentido, la definición de Escobar (1995) que establece que la imaginería barroca "irrumpe con violencia, arrasado, exuberante y turbulento" donde las diferentes formas de componerlo "se encuentran en la más radical oposición: uno es naturalista, sensual, dramático; la otra sobria, lineal y formalista" (Escobar 1995: 19); excluye cualquier capacidad de articulación, adaptación o síntesis, que sí pueden revelarse desde el estudio del drama estético.

Escobar (1985) entiende que el guaraní nunca tuvo vocación barroca -lo cual es cierto-, pero si consideramos que los jesuitas utilizaron estas representaciones artísticas como instrumentos de intervención social (Carballeda 2008), notaremos que el drama estético misionero, además de haber servido para exhibir y enseñar los símbolos cristianos, fue un canal para la adaptación y eliminación de determinados aspectos culturales de los guaraníes, pero también un medio para reintegrar a la mayor cantidad de indígenas a la nueva configuración social.

Para ello, los sacerdotes establecieron los talleres de artes y oficios, en los que pudieron crear espacios de participación activa de los guaraníes (Massoni-Pérez 2009), a partir de las distintas prácticas de producción de los dramas estéticos. De esta manera, los jesuitas buscaban la "producción de un habitus" (Bourdieu 2007: 86), conformado por estas rutinas de trabajo y la asistencia diaria a los ritos cristianos. Junto con ello, las actividades en estos talleres les permitieron a los curas imponer nuevos roles y jerarquías de poder para ejercer el control de policía (Foucault 2011) y fortalecer sus vinculaciones con este sector social.

Por lo expuesto, consideramos a las representaciones del barroco misionero en tanto performance como comunicación estratégica, ya que el drama estético se articula con el drama social utilizando las estrategias de sensibilización y participación para la reintegración de la comunidad guaraní en los espacios de reducción (Turner 1987, 1988; Schechner 2000, 2007). Si bien las performances implican la puesta en escena de determinadas representaciones estéticas - entretenimiento- en el marco de un ritual -eficacia-, para los fines de esta ponencia destacaremos cómo estas exhibiciones además de comprometer estados emocionales -en acto- involucran acciones de participación: trabajos realizados, el aprendizaje, ensayos de coreografías o textos y su exhibición-, donde los actores involucrados se presentan a sí mismos como si estuvieran motivados por y hacia asuntos morales, afectivos o existenciales. En consecuencia, sus producciones son definidas por patrones de significantes físicos o cosmológicos, en los que se involucran y viven los actores y sus audiencias. Así, "la identificación con los símbolos y las prácticas definen la estructura social y la distribución del poder - jerarquías políticas, económicas, de estatus y las relaciones entre sus élites-, en la sociedad" (Jeffrey 2000: 12).

A través del uso del drama estético como aspecto constitutivo de la performance, los jesuitas apelaron a la sensibilización -considerada como un elemento de importancia para la Orden ignaciana<sup>5</sup>- para producir emociones y motivar la apropiación de los valores cristianos y la identificación con ellos, como podemos observar con el caso del cacique Ignacio Pirayci.

"Yo, dice, en despertando, luego creo que esta Dios allí presente y acompañado de esta memoria me levanto. Junto a mi familia y, guiando yo el coro, rezo con ellos todas las oraciones. Acudo luego a oír misa, donde continúo mi memoria y acto de fe que allí está Dios presente. Con esta misma memoria vuelvo a mi casa. Convoco mi gente a que acuda al trabajo. Voy con ellos. Y por todo el camino conservo esta memoria, que nunca se me pierde, mientras la labor dura. Vuélveme al pueblo y mi pensar en el camino es sólo que allí está Dios presente y me acompaña. Con este mismo pensamiento entro en la Iglesia, primero que es mi casa. Allí adoro al señor y le doy gracias por el continuo cuidado que de mí tiene. Con que alegre y contento entro en mi casa a descansar. Y, mientras como, no me olvido que está allí Dios presente. Con esto duermo. Y éste es mi continuo ejercicio". (Ruiz de Montoya s. j. 1991: 156, 157)

En este relato, notamos cómo Ignacio Pirayci y su familia, ya inscriptos en el campo social -constituido con instituciones específicas, roles y reglas propias de funcionamiento (Bourdieu 2007: 72)- compartían un conjunto de estructuraciones generales -trabajo, símbolos y prácticas- que posibilitaban la incorporación y apropiación del hábitus cristiano (Bourdieu 2007: 86). A través de las imágenes, entendidas como formas culturales (Thompson 1998: 202), Ignacio Pirayci y su familia pudieron dar sentido y valor a la nueva trama relacional, identificándose y naturalizando la nueva realidad social.

"La identificación del observador con los personajes y escenas, con el dolor, la gloria o los sufrimientos allí figurados permite, en la lógica catequística, la admiración del poder divino y de su misericordia, la atracción imitativa propugnada por el Concilio de Trento o, en el otro extremo, la generación del temor, culpa y constricción". (Valenzuela Márquez 2006: 46)

Así lo expresaba también el padre Knogler: "Hacer uso de las cosas exteriores que salten a la vista, que halaguen su oído y que se puedan tocar con las manos, hasta que su mente se desarrolle en este sentido" (Knogler s. j. -1769-, en Hoffman 1979: 175). La internalización de la sensibilización cristiana promovió la participación de la comunidad en los espacios destinados a la representación de las performances. Tanto la plaza como la Iglesia fueron los lugares elegidos para atraer la atención y generar -a partir de su exhibición pública- una predisposición afectiva

---

<sup>5</sup> Ver 1ra. anotación de los Ejercicios Espirituales. Versión digital, en: [www.ejerciciosespirituales.com](http://www.ejerciciosespirituales.com)



hacia los valores cristianos -fe, confianza absoluta en Dios, humildad, sencillez, abnegación, etc.-, logrando una adhesión colectiva y una identificación grupal que se oponían a aquellos grupos de guaraníes no reducidos.

Al ser la performance como comunicación estratégica un instrumento de intervención social (Carballeda 2008), su aspecto participativo permitió organizar dos escenarios de circulación y transmisión de ideas, sentidos y prácticas: un espacio cerrado constituido por el trabajo en los talleres de arte, el aprendizaje y ensayo de ciertos dramas -música, canto, danza, teatro-; y un espacio abierto, dado por la escenificación ritual.

Según Ramiro Domínguez (Domínguez 1954, en Escobar 2007: 89), las actividades realizadas en los talleres pudieron haber estado marcadas por tres instancias:

- transmisión e incorporación de técnicas y lenguajes del barroco, específicos de cada disciplina;
- producción de la obra realizada por imitación de modelos europeos donde, a diferencia de la copia exacta, se elige entre los elementos obtenidos para la composición y se despliegan los dominios y las características propias de los ejecutantes;
- exhibición de las producciones con fines de transformación social.

Estas etapas fusionaron los espacios cerrados y abiertos, a partir de considerar la participación no sólo como una acción contemplativa de las artes o los ritos, sino como un instrumento estratégico para mantener "activo" al guaraní y frenar así lo que los misioneros consideraban una "innata tendencia a la pereza" (Furlong s. j. 1962: 435). A partir de las declaraciones del padre Marimón, podemos saber que "no pocas veces, con el solo fin de evitar la ociosidad, se dejaba que los operarios -*guaraníes*- se ocuparan de hacer cosas que después se habrían de regalar o tirar" (Furlong s. j. 1962: 454). Por ello, las producciones realizadas en los talleres de arte justificaban el empleo del tiempo mediante las rutinas de trabajo; pero también, sus prácticas permitían el control de policía (Foucault 2011), en tanto disciplinamiento en los quehaceres y la vigilancia -entre ellos-, a partir del establecimiento de nuevos roles de poder.

En virtud de la participación que tenían en la elaboración de las performances, los guaraníes adquirieron determinadas funciones y menciones, estableciendo con ello una nueva jerarquización social. Los "hacedores de santos" -autores de las imágenes- fueron provistos con títulos de Hidalgos y Don con el propósito de legitimar su acción y protagonismo frente a la comunidad. Por otro lado, en cada uno de los talleres de arte en que los guaraníes se ocupaban, tenían sus

intendentes designados con el título de fiscales o alcaldes. "Así los había al frente de los carpinteros, de los tejedores, de los herreros, etc." (Cardiel s. j. -1770-, en Furlong s. j. 1962: 374). Estos respondían "al cacique de un cuartel o barrio que era uno de los cabildantes en ejercicio" (Furlong s. j. 1962: 372), quienes a su vez, tenían la obligación de informar a los jesuitas en cuanto al accionar de las prácticas: "todo cuanto llegan a saber lo van a referir al punto al misionero" (Furlong s. j. 1962: 383).

El control en los talleres no iba dirigido a la reproducción exacta de los modelos del barroco europeo porque lo que estaba en juego era el nacimiento de una retórica propia (Wilde 2009 -a-), que generara una nueva identidad en el espacio de la misión. Esta se fue creando -entre otras disposiciones-, a partir de la institucionalización de estos trabajos, la exhibición de los mismos mediante rituales religiosos (Rementeria Azurra 2006: 113) y el otorgamiento de roles y jerarquías de poder. Estos rangos se constituían por la diferenciación social estipulada -caciques con título de fiscales o alcaldes y los hacedores de santos-, y por la imposición de las máximas autoridades civiles y religiosas. Las mismas eran representadas con la cruz, las figuras de los santos, la Virgen y los ángeles -impuestas por el Concilio de Trento- y el estandarte real o imagen del Rey, configurando con ello el orden sociocultural del espacio misional.

Entender las manifestaciones del barroco misionero en términos de performances como comunicación estratégica nos ayudará a observar y analizar cómo la intervención social jesuítica utilizó la organización y desarrollo de puestas en escena -incorporando las estrategias de participación y sensibilización- como instrumentos de transformación social.

## Conclusión

Hemos podido observar cómo un sistema de signos que operan bajo una dimensión simbólica -como las insignias, imágenes de santos, lenguajes míticos, música, danza, teatro- y expuestos en términos de drama (Turner 1987, 1988; Schechner 2000, 2007) han actuado como instrumentos para la transformación cristiana produciendo adaptaciones, re-significaciones y resistencias en las concepciones de identidad y alteridad, y jerarquías y roles de poder.

A través de la observación, registro y análisis (Carballeda 2008: 21) de la comunidad guaraní y poniendo en diálogo a los demás actores comprometidos en la conquista y colonización -Iglesia, Corona-, los jesuitas intervinieron a las comunidades guaraníes estableciendo un espacio/temporal de convivencia que

intentó reducir los conflictos existentes y en cuyo contexto las diversas performances actuaron como dispositivos de vinculación de la diversidad sociocultural y como medios para la reintegración y transformación social. La intervención social jesuítica estableció la necesidad de contar con elementos interpretativos (Acosta s. j. 1577; Carballeda 2008) que no sólo posibilitaran la interacción entre los actores comprometidos, sino que le dieran forma al proceso social. Las performances fueron utilizadas como un instrumento de comunicación estratégica tendiente a favorecer la intervención, dado que a partir de la información obtenida de la comunidad guaraní y de acciones de sensibilización y participación que marcaron la organización y desarrollo de las puestas en escena, los jesuitas pudieron producir y transmitir las nuevas relaciones con el cuerpo, con los lazos comunitarios, con la noción de alteridad, con el trabajo, con las ideas y creencias mitológicas y con los estatutos y roles de poder. Debido a ello, es que consideramos a las performances como una práctica comunicativa donde los sentidos y significaciones de cada cultura interactúan y dialogan, pero también manifiestan sus luchas simbólicas -materializadas en la tensión sujeto cristiano/ser guaraní-, generando cambios en la dinámica sociocultural.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2011): *¿Qué es un dispositivo?* Sociológica, Nº 73. Versión digital, en: [www.revistasociologica.com.mx](http://www.revistasociologica.com.mx)
- Attawer, A. (1942): "*Catholic Dictionary*". New York 1942. Versión digital, en: [booksgoogle.com](http://booksgoogle.com)
- Báez, Rodríguez (2011): "*El barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El barroco en España. Estudio de una obra representativa*". Versión digital, en: <http://clio.redisis.es>
- Balandier, George (1994): "*El poder de las escenas*". Ed. Paidós.
- Bollini, Horacio (2007): "*Arte en las misiones jesuíticas*". Ed. Corregidor, Bs. As
- Bourdieu, Pierre (1971): "*Revue Franchise de Sociologie*". Centre d' Etudes Sociologiques, París.
- Bourdieu, Pierre (2007): "*El sentido práctico*". Ed. S. XXI. Bs. As.
- Carballeda, Alfredo (2008): "*Los cuerpos fragmentados*". Ed. Paidós.
- El Concilio de Trento. Versión digital, en: [books.google.com](http://books.google.com)

Escobar, Ticio (1995): "*El barroco misionero: lo propio y lo ajeno*". En "*Un camino hacia la Arcadía. Arte en las misiones guaraníes del Paraguay*". Secretaría de Estado de Cooperación Iberoamericana I, Asunción.

Escobar, Ticio (2007): "*El barroco hispano-guaraní. Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*". Ed. Servilibro, Asunción.

Foucault, Michel (2011): "*Seguridad, Territorio, población*". Ed. Fondo de Cultura Económica, Bs. As.

Furlong, Guillermo s. j. (1962): "*Misiones y pueblos guaraníes*". Ed.

Geertz, Clifford (2003): "*La interpretación de las culturas*". Ed. Gedisa.

Gimenez, Gilberto (2012): "*La cultura como identidad y la identidad como cultura*". Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM.

Habermas, Jurgen (2008): "*Teoría de la acción comunicativa, II*". Ed. Taurus, Bs. As.

Heidegger, Martín (2006): "*Arte y Poesía*". Ed. Fondo de Cultura Económica, Bs. As.

Hoffman, Werner (1979): "*Las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos*". Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, Bs. As

Mâle, Emile (2002) "*El arte religioso de la Contrarreforma*". Versión digital, en: [books.google.com](http://books.google.com)

Massoni, Sandra - Pérez, Rafael (2009): "*Hacia una teoría general de la estrategia*". Ed. Ariel Comunicación.

Melucci, Alberto (2001): "*La construcción de la identidad colectiva*". Red de Revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. Versión digital, en: [www.redalyc.org](http://www.redalyc.org)

Rementería Azurra, Daniel (2006): "*Algunos conceptos teóricos para el análisis de un rito secularizado*". Versión digital, en: [www.euskomedia.org](http://www.euskomedia.org)

Rodríguez de la Flor, Fernando (2012): "*Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco Hispano*". Versión digital, en: [books.google.com](http://books.google.com)

Ruiz de Montoya, A. s. j. (-1560/1570-1991): "*Silex del Divino amor*". Ed. Pontificia de la Universidad Católica, Lima.

Ruiz de Montoya, A. s. j. -1640- 1989: "*La Conquista espiritual del Paraguay*". Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana, Rosario.

Schechner Richard (2000): "*Performance. Teoría y prácticas interculturales*". Libros del Rojas. UBA.

Sebastián, Santiago (1985): "*Contrarreforma y barroco*". Ed. Alianza Forma, Bs. As.

Sustersic, Darko (2005): "*Las imágenes domésticas en las misiones*". X Jornadas internacionales sobre misiones jesuíticas "*Educación y Evangelización*". Versión digital, en: [books.google.com](http://books.google.com)

- Sustersic, Darko (2007): "*Las imágenes de las misiones jesuítico-guaraníes*".  
Versión digital, en: [www.filo.uba.ar](http://www.filo.uba.ar)
- Thompson, John (1998): "*Ideología y cultura moderna*". Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Xochimilco, México.
- Turner, Victor (1987): "*From ritual to theatre*". New York: Performing Arts Journal Press.
- Turner, Victor (1988): "*The Anthropology of Performance*". New York. The Performance Arts Journal Press.
- Valenzuela Márquez, Jaime (2010): "*Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio*". Universidad Pontificia de Chile. Versión digital, en:  
[www.laboratoriohistoriacolonial.files.wordpress.com](http://www.laboratoriohistoriacolonial.files.wordpress.com)
- Weisbach, Werner (1949): "*Reforma religiosa y arte medieval*". Ed. Espasacalpe, Madrid.
- Wodak-Michael Meyer (2003): "*Métodos de análisis crítico del discurso*". Versión digital, en: [bookgoogle.com](http://bookgoogle.com)
- Wolfflin, Heinrich (1991): "*Renacimiento y barroco*". Ed. Paidós, Bs. As