

# EL PAPEL DE LAS ARTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS IDENTIDADES NACIONALES EN IBEROAMÉRICA

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES  
*Universidad de Granada*

## INTRODUCCIÓN

LA CONSTRUCCIÓN DE LAS “NACIONALIDADES” EN IBEROAMÉRICA, a partir de las gestas emancipadoras, tuvo en el arte uno de sus fundamentos esenciales y un arma que, en manos de las clases dirigentes, se convirtió en herramienta eficaz de persuasión, control de la opinión pública, determinación de lecturas históricas en donde la contemporaneidad era el punto de llegada ineludible y, en definitiva, de ejercicio del poder. A través de imaginarios y textos se tejieron lecturas que fueron decisivas en la comprensión de una historia, en los más de los casos subjetiva y manipulada, pero que fueron sentando las bases de las nacionalidades desde las altas esferas.

Muchos estudios realizados en las últimas décadas mostraron una tendencia a rescatar y poner en valor otro patrimonio artístico que no debe soslayarse en este entendimiento de la búsqueda de las identidades nacionales: el arte producido en las provincias, en las zonas rurales distantes de los grandes centros de poder. Estas manifestaciones, mayoritariamente populares y alejadas de los cánones academicistas vigentes en las capitales y que fueron convirtiéndose en la imagen oficialista, muestran no solamente de que manera repercutieron los dictámenes de ésta, sino las formas de aprehensión, asimilación e interpretación de los personajes, las tradiciones y los momentos históricos.

Para analizar estas expresiones artísticas debe tenerse en cuenta la situación que se experimentó en América desde los años de la Ilustración y la irrupción de las Academias en el continente, con las funestas consecuencias para la bastante bien aceptada organización gremial que primó en la época virreinal y alcanzó su esplendor con el barroco. Sabido es que, en el caso de los proyectos arquitectónicos para cualquier tipo de obra pública (incluyendo templos), para su cristalización debían contar con la aprobación de la Academia de San Fernando de Madrid. Esta institución se convirtió en una máquina de impedir ya que ninguno de los proyectos enviados a España desde América fue aprobado y ninguno de los diseños realizados en Madrid fue construido al otro lado del Atlántico, paralizando así la edificación pública en América durante años, mientras aquel sistema gremial asistía a su derrumbe.

De cualquier manera, y sobre todo en el interior de los países, se dio una continuidad de la tradición artesanal, por lo que el barroco como concepto y expresión no sólo no desapareció, sino que se expresó (y se expresa aún) con tintes diferentes. Si el gran comitente hasta principios del siglo XIX había sido la Iglesia —además de las autoridades seculares—, los artistas se adaptaron a los nuevos tiempos, en esa transformación que significó pasar de los “Santos Patrones” a los “Padres de la Patria” como motivo de representación, según frase del venezolano Alfredo Boulton.<sup>1</sup> Algunos de ellos estuvieron al servicio oficial, trabajando en encargos recibidos de las autoridades, pero muchos otros se dedicaron a difundir, sobre todo en los primeros años tras las independencias, las efigies de los prohombres y sus hechos heroicos. Sobre esta doble vertiente, académica y popular, plantharemos el presente estudio.

Lo encararemos siguiendo un orden cronológico de capítulos, y analizando dentro de éstos algunas maneras acerca de cómo se fue concatenando esa construcción de las nacionalidades y los diferentes factores que la fueron posibilitando, siempre desde el punto de vista del uso de las

<sup>1</sup> BOULTON, 1971, pp. 7-8.

imágenes. En tal sentido, empezaremos el recorrido con los próceres de la emancipación y los acontecimientos vinculados con sus gestas históricas, tomando como punto de partida las primeras iconografías surgidas en los años de aquellos acontecimientos y viendo cómo, *a posteriori* y siguiendo esa doble vertiente oficial-popular, se fueron tejiendo las distintas formas de ver la historia hasta los años de prevalencia académica, en el último tercio de la centuria, y cómo se fue afianzando el ciclo con las obras que acompañaron, ya en el siglo XX, los festejos de los “centenarios” en los diferentes países. El espacio de reflexión será el continente americano como conjunto, intentándose una visión abarcadora y una lectura unificadora, sin dejar de señalar las particularidades de los diferentes países que se mencionen.

No solamente tendremos en cuenta las temáticas histórico-políticas, sino también otros géneros artísticos como la pintura de paisaje y de costumbres, de primer orden en el siglo XIX americano, y que también fueron necesarios en la formación de las identidades nacionales y continental, manifestada con fuerza en las primeras décadas de la centuria siguiente. Veremos así los móviles que los hicieron surgir y consagraron, las pautas estéticas y los cambios que en ellos se fueron experimentando, y finalmente los conceptos ideológicos a los que se unieron. En cuanto a las expresiones artísticas, serán fundamentalmente la pintura y la escultura los ejes de significación sobre los que basaremos el discurso, sin desdeñar otras manifestaciones como la arquitectura, la fotografía o las artes decorativas que servirán de complemento útil y necesario para explicar el universo de análisis.

BASES ICONOGRÁFICAS PARA LA FUNDACIÓN  
DE LAS NACIONALIDADES: PRÓCERES Y HECHOS  
HEROICOS DE LA INDEPENDENCIA (1800-1825)

*La adaptación de las fuentes religiosas*

En la parte introductoria destacamos como idea la transición operada en los primeros años del siglo XIX, desde los

“Santos Patronos” hasta los “Padres de la Patria”. Queremos retomar este concepto y entenderlo dentro de la historia política, del devenir artístico y de la presencia social que encierra. El proceso de laicización de la sociedad americana, reflejo también de los cambios experimentados en Europa, con el proceso revolucionario y la caída del antiguo régimen, y el retroceso del poder eclesiástico que con el paso del tiempo llevaría, en ambas márgenes del Atlántico, a momentos clave como la desamortización de bienes de la Iglesia, son factores esenciales para entender los cambios. En los planos cultural y social, esta institución había desempeñado un papel de excepción en los tiempos virreinales, y específicamente en el ámbito de las artes. El declive en torno a los años de la emancipación será evidente y con ello el acentuado descenso de los encargos artísticos.

De cualquier manera, y aquí volvemos a centrar la mirada en el, por lo general, anónimo arte popular, lo religioso, aun con la incorporación de las iconografías de los nuevos “apóstoles”, los prohombres de la independencia, mantuvo vigente como motivo de representación las figuras de cristos, vírgenes y santos, por lo general, en un curioso proceso de selección: ya no fueron representados todos los nombres del santoral, como era habitual, sino solamente aquellos que eran objeto de mayor devoción, como la Guadalupana en México o el “Taytacha temblores” (Cristo de los Temblores) en Cuzco. Las paredes de las viviendas de provincia asistieron a una convivencia de la imagen religiosa, prácticamente obligada, con la figura del prócer, cuya veneración fue *in crescendo* como ocurrió con Simón Bolívar y José de San Martín en los países sudamericanos.

Esa “convivencia” traspasó los límites de la pura sumatoria para convertirse en una fusión de imágenes creándose una mirada conceptual donde lo político y lo religioso aparecían unificados. De ello, por supuesto, se hallan ejemplos de importancia en el periodo virreinal, desde los “enconchados” con escenas de la conquista de México realizados a finales del siglo XVII por Juan y Miguel González (como los que se hallan en el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, o el Museo de América de Madrid), hasta la se-

rie anónima de doce lienzos sobre el mismo tema pintados en el siglo XVIII (Colección Banco Central de México) o “El Bautizo de Cuauhtémoc por Fray Bartolomé Olmedo” de José Vivar y Valderrama (Museo Nacional de Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México) que pudieron apreciarse en la recordada exposición “Los pinceles de la Historia” en su primera edición.<sup>2</sup> También cuadros como el que Tomás Cabrera pintó en Argentina, “Campamento del Gobernador Matorras en el Chaco, en 1774” en el que, al amparo de la virgen, el niño y los santos, se producía el encuentro fraterno entre Gerónimo Matorras y el cacique Paykín (Museo Histórico Nacional, Buenos Aires). En los años en torno a la independencia estas imágenes vuelven a surgir con fuerza, tanto en el ámbito de lo puramente alegórico, como cuando se trata de evocar hechos concretos; la “Alegoría de las autoridades españolas e indígenas” (1809) de Patricio Suárez de Peredo (Museo Nacional del Virreinato, Instituto Nacional de Antropología e Historia) es muestra de ello.

También son harto reveladoras las adaptaciones de las imágenes religiosas a los nuevos sentimientos patrióticos, y aquí debemos dar cabida como paradigmáticos a los cuadros del apóstol Santiago en la región altoperuana, imagen que fue sufriendo modificaciones según las necesidades y los tiempos. Transferido desde la Península el Santiago “Matamoros”, en épocas de la conquista los españoles cambiaron sus atributos convirtiéndolo en Santiago “Mataindios”. Asimilado con el paso de los siglos por la población autóctona como uno de los santos de su preferencia, en la época de la emancipación fue travestido una vez más, creándose ahora el Santiago “Matagodos” (o “Mataespañoles”), que pisoteaba al ejército realista como antes lo había hecho con los musulmanes.<sup>3</sup>

Otro singularísimo ejemplo en la región andina lo representan las pinturas murales que hacia 1800 ejecutó en las

<sup>2</sup> *Los pinceles de la historia*, 2000.

<sup>3</sup> Véase *Santiago y América*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993.

paredes de un molino de Acomayo (Cuzco) Tadeo Escalante, artista mestizo nacido en dicho pueblo y conocido sobre todo por las escenas que pintó en la iglesia de Huaro. En el llamado "Molino de los Incas", Escalante combinó representaciones de carácter religioso con galerías de retratos de los reyes incas, ubicadas en ambas paredes del molino. A través de ellas el artista dejó explicada su postura nacionalista planteada desde la reivindicación de la histórica dinastía incaica, basándose en una iconografía que muestra la pervivencia de la memoria de la casa real indígena, pocos años antes de la independencia. Estas pinturas son precursoras de las posturas ideológicas de próceres de la independencia argentina como Manuel Belgrano o José de San Martín, quienes analizaron como posibilidad la de instaurar, tras la emancipación, una nueva monarquía incaica, para regir los destinos de las nuevas naciones americanas. Podríamos citar aquí a Rodolfo Vallín, quien afirma que las de Escalante son las primeras pinturas murales de reivindicación indígena en el continente americano, enmarcadas en un ámbito donde lo religioso tiene un protagonismo esencial.

La religión católica, consolidada como señal de identidad y expresión de la población americana desde hacía siglos, fue una de las referencias ineludibles en las creaciones artísticas que surgieron vinculadas con la construcción de la nacionalidad, potenciadas por ese carácter propio y por las nuevas ideas venidas desde Europa. Amplio espacio de análisis merecerían las peculiaridades del arte religioso americano en el siglo XIX, desde la continuidad de los encargos por parte de la Iglesia, ámbito en el que países como Ecuador son ejemplos paradigmáticos, hasta la ingente producción de exvotos o retablos populares en todo el continente. Sumado a ello, la filiación de temas laicos respecto de discursos religiosos fue una realidad no solamente en numerosas iconografías de carácter histórico, sino también en acciones glorificadoras puntuales. Podríamos señalar aquí la conocida representación de Miguel Hidalgo con una cruz en la mano, publicada por Claudio Linati en 1828, en la que el sacerdote-caudillo parece erigirse en un Moi-

sés contemporáneo, o la visión que propone Tomás Pérez Vejo al pensar en el cuadro “El suplicio de Cuauhtémoc” (1894) de Leandro Izaguirre como un “calvario laico” o un “martirio de San Lorenzo en versión mexicana”.<sup>4</sup>

Otra de las conversiones más celebradas desde el ámbito de lo cristiano a lo laico será la veneración de los restos mortales de los próceres, que serán reverenciados como si se tratase de mártires de la religión. La importancia de este culto queda en evidencia con la construcción, en el Panteón de Caracas, de un cenotafio dedicado a Rafael Urdaneta, cuyo mérito había sido haber recuperado los restos de Bolívar; en el mismo edificio destaca el lienzo de Tito Salas titulado “Traslado de los restos de Bolívar desde la Guaira a Caracas”. La trascendencia que alcanzarán los sitios de fallecimiento de los héroes<sup>5</sup> se explica desde la perspectiva de que dichos lugares eran donde habían entrado definitivamente en la “inmortalidad”; las legendarias “últimas palabras” de los prohombres, casi siempre aludiendo a la patria que abandonaban físicamente, añadirán más significación al momento de la muerte.

Las acciones entendidas dentro de esta obsesión necrófila fueron aún más allá, siendo motivo de culto ya no solamente los cadáveres de los héroes, sino incluso parte de ellos, pudiendo trazarse una clara comparación con la adoración de que fueron objeto las reliquias en la época medieval. Tal es el caso de las vicisitudes que se desarrollaron en torno al corazón de Bolívar, que se conservaba, según la tradición, en una pequeña urna de plomo. La que fue solicitada a Venezuela por las autoridades neogranadinas con el fin de guardarla; tras la aceptación del país natal del prócer, los colombianos encargaron al escultor italiano Pietro Tenerani, uno de los iconógrafos escultóricos más importantes del libertador, y para ser erigido en Bogotá, un enorme monumento que nunca llegaría a destino,<sup>6</sup> lo mismo

<sup>4</sup> PÉREZ VEJO, 2001, pp. 98-99.

<sup>5</sup> Y sus casas natales, glorificando así los dos hitos vitales (nacimiento y muerte).

<sup>6</sup> Esta obra fue encargada en 1843 por José Ignacio París, quien había sido amigo personal de Bolívar. Realizada y enviada desde Europa, se

que la famosa urna de la cual nunca más se supo. El carácter religioso del culto a Bolívar se extiende a la conservación de otras reliquias como los fragmentos de madera y plomo pertenecientes a su caja mortuoria, el sudario que le cubrió —a la manera de Santo Sudario— y la almohada funeraria, exhibidos en la Quinta de Bolívar en Bogotá. Asimismo, que el libertador haya sido enterrado en la catedral de Santa Marta —primero en la bóveda de la familia Díaz Granados y luego del terremoto de 1834 en el ábside— es también evidencia palpable del carácter venerable de los próceres, lo cual es verificable también en San Martín, cuyo mausoleo se halla en la catedral de Buenos Aires, en Antonio José de Sucre —con austera tumba en la catedral de Quito— o Manuel Belgrano, cuyo cadáver está depositado en el monumento erigido a su memoria en el atrio de la portañá iglesia de Santo Domingo. En Venezuela encontramos otros casos como el de la localidad de Guarenas (estado de Miranda), donde se visita la casa<sup>7</sup> en la que, en 1815, y luego de un amplio periplo de exhibición por distintas regiones del país, fue velada la cabeza, frita en aceite por los realistas, de José Félix Ribas, héroe de la batalla de La Victoria el año anterior.

Entre los incidentes más recordados, con ribetes tan inéditos como increíbles, fue la sorprendente decisión del dictador mexicano Antonio López de Santa Anna de que su pierna derecha, perdida en combate contra los invasores franceses en 1838, fuera recuperada y fungiera como objeto de veneración. Santa Anna, sacrificado físicamente por su patria y redimido de su desprestigio en Texas años antes, dio origen a un ceremonial funerario en torno a su pierna amputada, siendo ésta enterrada en la hacienda Manga de Clavo y luego trasladada, en 1842, a un mausoleo erigido en el cementerio de Santa Paula de México. Se consumaba el insólito hecho de que un hombre aún vivo asistía al fu-

---

perdió irremediablemente en el naufragio del vapor "Cuaspud", ocurrido tres años después frente a las costas venezolanas. Conocemos el monumento gracias a grabados publicados en la época.

<sup>7</sup> Declarada Monumento Histórico Nacional en 1981.



neral de un fragmento ya muerto de su cuerpo y podía concurrir a la contemplación y veneración como si se tratase de una reliquia. Así, se producía un entierro “a medias”, al no haber regresado “completo” de la contienda, movido por el deseo de una glorificación en vida. Sólo unos años después, desacreditado popularmente Santa Anna, el miembro era exhumado y arrastrado por la ciudad.

### *La utilidad de las referencias alegóricas*

Retomando la idea de las filtraciones cultas en lo popular, debemos mencionar la pervivencia del uso de las alegorías, habituales en el periodo precedente y que seguirá con fuerza tras la independencia. Imágenes tan significativas como la del “león vencido” (España), los “laureles” (la Gloria) o las “cadenas rotas” (la Libertad), junto a otras más directas como las de los soldados realistas atacados por el águila, serán abundantísimas en las artes plásticas como asimismo, en los retóricos repertorios literarios que significaron los himnos nacionales; podríamos citar párrafos tan ilustrativos como “oíd el ruido de rotas cadenas” o “sean eternos los laureles que supimos conseguir” (himno argentino), “Tras la lid la victoria volaba, libertad tras el triunfo venía, y al león destrozado se oía de impotencia y despecho rugir” (himno de Ecuador), “¡Ojalá que remonte su vuelo, más que el cóndor y el águila real! Y en sus alas levante hasta el cielo, ¡Guatemala, tu nombre inmortal!” (himno de Guatemala), “Los laureles del triunfo tu frente, Volverán inmortales a ornar” (himno de México), “Nuestros padres, lidiando grandiosos, Ilustraron su gloria marcial; Y trozada la augusta diadema, Enalzaron el gorro triunfal” (himno de Paraguay), “Ya el estruendo de broncas cadenas que escuchamos tres siglos de horror, que los libres al grito sagrado que oyó atónito el mundo, cesó” (himno de Perú), o “De laureles ornada brillando, La Amazona soberbia del Sud, En su escudo de bronce reflejan Fortaleza, justicia y virtud” (himno de Uruguay).

Entre las figuras alegóricas más recurrentes y reconocidas destaca la de “América”, la joven indígena emplumada, con

el carcaj de flechas, el faldellín de plumas y sentada (o acompañada) por el caimán, animal con el que los europeos reconocían y distinguían al Nuevo Mundo. Esta imagen, que gozaba de una fortuna iconográfica ya en época virreinal, en los albores de la vida nacional, sufrió mutaciones y adaptaciones, pasando incluso de ser un concepto continental a varios nacionales: “América” se convirtió así en “México”, o “Bolivia” como puede verse en la obra de Melchor María Mercado “El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y ciencias de la cabeza de Bolivia” (c. 1849).<sup>8</sup> Más tarde, en la segunda mitad del siglo XIX la veríamos aparecer nuevamente con fuerza en varios monumentos a Colón dispersos por el continente, como el de Lima (1860) o el de Cartagena de Indias. De ello hablaremos más adelante.

#### *Fundamentos europeos para un imaginario americano*

Otro aspecto que es fundamental para entender la formación de un acervo iconográfico en la época que venimos tratando es la sujeción que se produce a los cánones académicos europeos. En tal sentido desempeñó un papel fundamental la circulación de imágenes por medio de las litografías sobre cuadros y estatuaria europea, por lo general de corte clasicista, y de las reproducciones de los mismos que se difundieron masivamente a través de la prensa ilustrada. En casi todos los países se hallan obras que dan fe de que los artistas locales tenían acceso a las imágenes de los neoclásicos y románticos franceses, de los italianos o de Francisco de Goya. “La carga de los mamelucos” de este último inspiró evidentemente la obra del argentino Carlos Morel “Combate de caballería” (1830; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires) tanto como la postura del “Ignacio Allende” de Ramón Pérez (c.1865) en México debe mucho al “Napoleón en el puente de Arcole” de Antoine-Jean Gros (Museo del Louvre).

<sup>8</sup> Del *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. La Paz: Archivo Nacional de Bolivia.

También puede mencionarse el paralelismo en tiempo y forma de una de las obras más paradigmáticas del uruguayo Juan Manuel Blanes, "La Paraguaya" (c.1879; Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo), con la litografía "Horrorizada ante la herencia" que unos años antes había compuesto Honoré Daumier en Francia (1871); así, imágenes similares alegorizaban dos hechos contemporáneos, la Comuna de París (1871) y la guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Otra de las obras fundamentales de Blanes, "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires" (1871; Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo), muestra semejanzas por tema (la muerte) y composición con el que poco tiempo antes había pintado en España Manuel Castellano, "Muerte del Conde de Villamediana" (1868; Museo del Prado); quizá el uruguayo supiera de su existencia. Interesante y reciente descubrimiento representa el lienzo anónimo "La Sabiduría, junto a la Elocuencia, saca a Atahualpa del Sepulcro" (1865; Colección Banco Central del Ecuador, Cuenca), basado en el conocido grabado "Humanitas, Literae, Fruges" de Barthélemy Roger.<sup>9</sup>

En el ámbito de la estatuaria ecuestre tenemos también ejemplos de relevancia como la influencia ejercida por el clásico "Marco Aurelio" del Campidoglio de Roma, básico para varias obras americanas desde el Carlos IV de Manuel Tolsá en adelante. Las nuevas estéticas surgidas en Europa en la centuria habrían de teñir el imaginario historicista, prevaleciendo aquellas incluso sobre las propias temáticas; por caso podríamos citar el lienzo "Los Descubridores" (1899) del brasileño Belmiro de Almeida (Museo de Itamaraty, Brasil), en donde la huella simbolista de artistas como Puvis de Chavannes es evidente.

<sup>9</sup> Usado como frontispicio de la obra de Alexander von Humboldt *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent...*, París, 1814-1834. Véase KUGELGEN, 2001, pp. 186-187.

*La importancia del retrato. Entre "lo culto" y "lo popular"*

Dentro de la producción iconográfica del primer cuarto del siglo XIX debe darse lugar de preeminencia a dos géneros fundamentales: el retrato y las escenas de batallas; ambas, a su manera, desempeñarán un papel importante en la construcción de la identidad nacional. En el primero de los casos debemos tener en cuenta las efigies de los héroes y prohombres de la emancipación, aquellos "santos padres" como Bolívar o San Martín. Si la revolución francesa había consolidado conceptos como el de "patria" o "ciudadano", el de "patriotas" y el de "salvadores de la patria", Napoleón habría de convertirse en el primer héroe moderno utilizando un arma nueva y decisiva: la propaganda. En América se vio que era menester crear la imagen de personajes victoriosos, que el pueblo no se viera privado de cabezas visibles, sobre todo en los momentos más críticos, surgiendo la necesidad de "fabricar" héroes. Con todos estos elementos se puede advertir que la importancia de los protagonistas de la historia no radicó solamente en la magnitud de sus actos, sino en la existencia de alguien que los narrase, ya sea en la literatura como en el arte.<sup>10</sup> Es lo que ocurrirá con los citados libertadores, cuyo carácter de "padres de la patria" traspondrá las fronteras de lo puramente nacional, de la limitada vinculación a una soberanía territorial, para hacerse más universales. La gesta sanmartiniana ocurrida más allá de los confines argentinos tuvo tanta importancia como las acciones producidas dentro de ellos; la historia argentina tiene, por casos, en las batallas de Chacabuco y Maipú, vinculadas con la liberación de Chile, como en la independencia de Perú en 1821, dos hitos gloriosos considerados propios. Esta visión continentalista de la historia alcanza así una ligazón con el sueño utópico de Bolívar de llegar a la conformación de una "Nación americana".

<sup>10</sup> Varias de estas ideas fueron expuestas y debatidas durante la realización del *I Simposio Internacional "La construcción del héroe en España y México, 1775-1847"* llevado a cabo en la Universitat Jaume I, en Castellón (España), en noviembre de 2001 (al momento de este escrito las actas se encuentran en prensa).

En lo que respecta a los retratos del venezolano, fue el mulato limeño José Gil de Castro quien lo pintó al natural en dos ocasiones, un privilegio raro si pensamos que son contados los artistas que tuvieron ante sí, posando para sus pinceles, al prócer. Este dato que puede llamar la atención, vista la amplísima iconografía pictórica bolivariana, evidencia la incatalogable cantidad de copias que circularon a partir de esos años. Uno de los privilegiados, el colombiano José María Espinosa, reconocía, tras retratar a Bolívar en una miniatura sobre marfil, que "Habiendo concluido el retrato en casa, dejé una copia para mí, y llevé el original a Palacio [...] Por la copia, que conservo en mi poder, hice muchos otros para extranjeros y paisanos [...]"<sup>11</sup> Estas copias significaban para los artistas uno de sus mayores ingresos pecuniarios, y hacerlas a partir del original garantizaba que el alejamiento del modelo no fuera notorio.

No debe soslayarse, asimismo, la importancia del culto popular a los próceres, cuyas imágenes fueron plasmadas por la gente sencilla en diferentes soportes como tablas, lienzos, láminas de cobre o cerámicas. Una de las particularidades que demuestra también las formas de asimilación por parte de las capas populares, y por ende de la construcción de su propia nacionalidad, la marca el hecho de que este imaginario suele mostrar al héroe como uno más de ellos, mulato, pardo o mestizo como ocurre con varias de las imágenes que se conocen de Bolívar. Como bien afirma Carlos Vidales,

Mientras el culto oficial acentúa las diferencias de clase y de casta, el culto popular las reduce, las borra, las elimina. El Padre ya no es un padre simbólico: se convierte en un padre carnal. Los hijos se reconocen en él, porque al representarlo le han otorgado sus propios atributos. Dicho de otra manera, los hijos han transferido sus propios rasgos de identidad al Héroe para poder identificarse en él, para hacer posible y verosímil el mito de su paternidad.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> PINEDA, 1983, p. 30.

<sup>12</sup> VIDALES, s.a.

Aunque no es habitual, existen casos en los que artistas académicos utilizan, como referencia para sus obras, imaginario de procedencia popular, lo cual habla por un lado de la difusión de esas obras y de que no necesariamente el pintor “culto” debía desdeñarlas por norma. A nuestro juicio, uno de los casos más interesantes lo ejemplifica la fortuna del cuadro “La muerte de Sucre” que el colombiano Pedro José Figueroa pintó en 1835 (Colección Biblioteca Luis Arango, Bogotá), bajo tintes que hoy definiríamos como *naif*. Esta obra, desde nuestra óptica muy representativa de la pintura decimonónica americana, inspiró a su vez otro lienzo, anónimo, que se halla en el Museo Nacional de Colombia. Pero lo que nos interesa destacar aquí es el parentesco que guarda aquella obra con el cuadro “La muerte de Sucre en el Bosque de Berruecos” que Arturo Michelena pintó en Caracas en 1895, con motivo del centenario del nacimiento del héroe, composición reglada por las normativas académicas.

El retrato como objeto de prestigio y divulgación no fue exclusivo de los prohombres y autoridades políticas, sino que alcanzó también a los personajes de la sociedad que, con el ascenso de la burguesía, persiguieron como uno de sus gustos primordiales ser immortalizados en el lienzo.<sup>13</sup> Ello nos habla de un doble sentido de afianzamiento y perdurabilidad, seguridad en el momento, ser “alguien”, generalmente cabeza de familia con presencia social, pero sin descartar el “paso a la posteridad”, la preocupación por una veneración que pasase de generación en generación. A la formación de la nacionalidad —en muchas ocasiones, mal que nos pesen las rancias oligarquías— también contribuyeron estos fragmentos de identidad compuestos por familias con reconocimiento y que fueron ocupando su hueco en la estima social. Vemos pues como el tema de la identidad contaminaba muy diferentes ámbitos y escalas de consideración.

<sup>13</sup> Una valoración de esta situación, en la época colonial, fue tratada por Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA, 2001, pp. 79-92. Este estudio, cuya lectura recomendamos, dispone de cinco apartados: el retrato colonial, las series virreinales, las élites eclesiástica, intelectual y civil.

La demanda por estos retratos fue amplísima desde los albores del siglo XIX. Un ejemplo peculiar lo representó en el surjustamente José Gil de Castro. Los encargos a los que tuvo que hacer frente fueron tan abundantes que se vio en la necesidad de recurrir a algunos trucos de artista para cumplir con la clientela, entre ellos pintar por anticipado telas en las que incluía cuerpos sin cabezas y fondos cortinados; sobre la base de éstos, los interesados seleccionaban aquel modelo que más les interesase y se adecuase a sus gustos, y allí el pintor procedía a incorporar el rostro, agregándole atributos y leyendas que los comitentes le pidieran.

#### EL PAISAJE Y LAS COSTUMBRES.

#### LA BÚSQUEDA DE UNA IDENTIDAD TELÚRICA (1820-1860)

##### *La huella de los viajeros europeos*

Los géneros de paisaje y costumbres han sido temas centrales en la producción artística americana de los siglos XIX y XX, e indudablemente sirven de eje referencial para entender no solamente los caminos del arte en el continente, sino la formación de basamentos territoriales y la consolidación de tradiciones que fueron sustentando la idea de la nación. El territorio es en sí objeto de invención a través del discurso literario y artístico y sienta las raíces de la identidad; con el folklore ocurre otro tanto, y la repetición intensiva de ciertas costumbres genera una imagen que se convierte en hábito y consolida el tópico, que es, a su manera, la elección de una tipología para convertirla en emblema identitario. La china poblana, la chola cuzqueña o el gaucho pampeano son símbolos que ven acrecentar su fortuna en el imaginario del siglo XIX, potenciado desde dentro y fuera, difundido en el entre siglos a través de la tarjeta postal, hasta ir cayendo irremediabilmente en el *kitsch* en la mayoría de los casos. Aun hoy la imagen del gaucho, o la de un indígena surcando el Orinoco en su canoa, son, por casos, imágenes con las que en Europa se incita a los menos avisados a hacer turismo en Argentina o Venezuela. Son

emblemas casi inamovibles desde el siglo XIX con los que las naciones europeas identifican turísticamente a los países americanos, incitando a los viajeros a emprender el *Grand Tour* contemporáneo en versión descafeinada.

Podríamos iniciar el análisis en la época de la Ilustración. Una cita ineludible serían las expediciones que, como la "Flora de Bogotá" de José Celestino Mutis, se acercaban a la naturaleza americana desde el cientificismo. Alexander von Humboldt habría de convertirse en el gran propulsor, en Europa, de los viajes a América, propiciando la llegada de numerosos estudiosos y artistas que habrían de surcar, durante el siglo XIX, el continente. En este derrotero artístico, un papel de excepción habría de jugarlo Brasil, cuya situación histórico-política, y por ende cultural y artística, habría de tener singularidades sin parangón. En efecto, en 1808 se produjo el traslado de la corte portuguesa de Lisboa a Río de Janeiro, ciudad que se convirtió en la capital del imperio; así, la periferia se convertía en centro. Tras la instalación de la corte, ésta se preocupó por reeditar en Brasil una vida social similar a la que llevaba en Europa. En lo cultural el punto culminante habría de ser el arribo, en 1816, de la llamada "Misión Francesa" compuesta por artistas como los pintores Jean Baptiste Debret o Nicolás-Antoine Taunay, todos ellos considerados de primer orden dentro de las academias parisinas que vivían entonces una época de esplendor.

Debret terminó siendo el más relevante, no solamente por sus obligaciones como profesor de Pintura de Historia en la fundada Academia de Río de Janeiro, algo innovador en el continente y que se anticipa varias décadas al interés puesto por estas temáticas en las escuelas de otros países, sino también por las obras realizadas allí. Destacan entre otras varias escenas vinculadas con la familia imperial, a manera de verdadero pintor de corte, pero más que nada los paisajes y escenas costumbristas que pintó y difundió a través de publicaciones propias en Europa, ejecutadas durante sus trayectos por el interior del país.<sup>14</sup> En las mismas no pretende, como

<sup>14</sup> Sobresale su *Viagem pitoresca e historica ao Brasil*. París, 1834-1839, 3 vols.



otros muchos artistas de su época, dar simplemente una idealizada imagen de exotismo y armonía social, sino representar lo que realmente veía. Muchos de los artistas viajeros europeos perseguían como finalidad ver en América una suerte de paraíso, una arcadia incontaminada; en una época en que Europa buceaba en sus raíces para entender sus orígenes y su evolución, representar imágenes de pueblos primitivos significaba, según su entendimiento, comprender aquellos inicios de la civilización. Así se fue creando sobre América una mirada intencionada, alejada de la realidad, destinada a servir a finalidades ajenas. Asimismo, hay que apuntar que algunos países, en especial Francia, querían difundir respecto de América una apariencia casi virginal, negando el pasado hispánico que había que desterrar, y marcando la existencia de un territorio libre para culturalizar, obra a la que, entendían, ellos estaban llamados. Esta situación, de cualquier manera, no debe tomarse como excluyente; artistas franceses, como Debret, o el barón Jean Baptiste Louis Gros años después, reflejaron en sus obras la huella ibérica (española y portuguesa). Por su parte, el alemán Johann Moritz Rugendas<sup>15</sup> alcanzó un entendimiento de lo americano que no lograron muchos viajeros: su involucración social en los países que visitó, su compenetración con la gente y costumbres, fue desviando una inicial mirada “ajena”, de “extranjero” hacia una visión que, partiendo del conocimiento de “lo esencial”, le permitió mostrar “desde dentro”.

### *Las vocaciones autóctonas*

La importancia de los viajeros y su trabajo en las ciudades y en algunos ámbitos rurales, además de la gradual difusión a través de la litografía y las revistas ilustradas que comenzaron a circular con profusión durante el siglo XIX, fue atrayendo las nascentes vocaciones artísticas americanas, fundamentándose sobre ella la labor de costumbristas autóctonos, en

<sup>15</sup> Para la obra de Rugendas, recomendamos los completos trabajos de DIENER, 1992 y 1997.

cuyas obras se impone la mirada popular; éstas irán dando forma al imaginario costumbrista, urbano y rural, que se incorporará desde distintos frentes a la consolidación de perfiles nacionalistas desde lo cotidiano. Su importancia se acrecienta si pensamos que este tipo de experiencias suponen un basamento fundamental para solidificar la identidad, y en muchas ocasiones dicha práctica no se garantizaba con los discursos producidos por los políticos los que, al igual que en la actualidad, se veían obligados a “crear” hechos cotidianos como espectáculos públicos, inauguraciones de monumentos y otros actos solemnes para transmitir sus idearios al pueblo. Pero éste sí se reconocía en esas tipologías costumbristas que artistas como Pancho Fierro, en Perú; Melchor María Mercado, en Bolivia; Ramón Torres Méndez, en Colombia; Juan Agustín Guerrero, en Ecuador; Hesiquio Iriarte, en México, o “Miguelzinho” Dutra, en Brasil, por citar sólo algunos, se encargaron de testimoniar no en pocos casos en clave humorística, como lo hiciera en el siglo XX el argentino Florencio Molina Campos desde esa filosofía de reírse no “de” la gente, sino “con” ella. Curiosamente otros artistas autóctonos vieron su propia realidad no sin antes pasar por ese prisma europeo que habían aprehendido en contacto con los viajeros, como si para mirar lo propio debieran hacerlo con una mirada externa.

En lo que al territorio respecta, también se fueron tejiendo visiones que iban más allá de aquel concepto virginal que demandaba el público consumidor europeo. En el plano urbano las escenas de plazas y mercados fueron objeto de representación desde el primer momento del arribo de los viajeros del romanticismo hasta entrado el siglo XX; podríamos trazar una línea vinculante entre aquella Plaza de México que pintaba Octaviano D'Alvimar en 1823 y la Plaza de Potosí que el boliviano José García Mesa representaba en 1898, pasando por fotografías como las que Eadweard Muybridge tomó en la Plaza de Antigua Guatemala en 1875, caracterizada por sus tenderetes indígenas. Se trataba del gran escenario, donde confluían todas las clases sociales, los diferentes gremios de trabajadores, donde estaban los edificios públicos sobresalientes y se celebraban las fiestas

cívicas, los desfiles militares y las procesiones religiosas. Si a la pintura de historia se la consideró el género de géneros, por incluir en sí paisaje, figura, indumentaria, la representación de las plazas americanas solía representar para el artista un verdadero *tour de force* por las mismas causas. Una vista panorámica de éstas podía convertirse en la sumatoria de decenas de láminas costumbristas de personajes individualizados de la vida cotidiana de los países.<sup>16</sup>

### *Cientificismo e identidad*

En cuanto a la representación del paisaje rural, si bien desde lo temático puede considerarse antecedente de la pintura paisajística de las primeras décadas de la centuria siguiente, en cuestiones estéticas la diferencia es acentuada. El paisaje quedó sujeto en muchos casos a la huella del cientificismo que habían determinado aquellas expediciones desde finales del siglo XVIII y las muy numerosas del XIX. Artistas como Manuel de Araújo Porto Alegre en Brasil, Rafael Troya en Ecuador o José María Velasco en México no pudieron desprenderse en muchos casos de ese influjo, concibiendo vistas panorámicas que no renegaban a la representación botánica detallada. Una síntesis de estas pautas que circularon en la pintura paisajística decimonónica americana puede concentrarse en el lienzo "Cañada de Metlac" (1897) de Velasco, donde la imagen imponente del Pico de Orizaba, el color romántico producto del taller y la irrupción del ferrocarril —símbolo por antonomasia del progreso sobre el que se construyó también la nacionalidad—, se complementan con la detallada matización de las plantas tropicales del primer plano.

La estética cientificista propiciada por los viajeros traspasó las generaciones filtrándose en obras cuyas temáticas no eran específicamente el paisaje ni la flora elemento protagonista. Uno de los casos más ejemplares en tal sentido lo tene-

<sup>16</sup> Recomendamos la lectura de *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*. Madrid: Museo Municipal, 1998.

mos en Brasil, en una trilogía de artistas que generaron una doble situación de maestro-discípulo. En el vértice ubicaríamos al francés Jean Baptiste Debret (1768-1848), llegado en la misión francesa de 1816 y profesor de pintura de historia en la Academia de Río de Janeiro. Obras paradigmáticas como "El cazador de esclavos" (Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) no soslayan en el entorno de la escena principal mostrar especies vegetales de manera detallada. Discípulo suyo, el brasileño Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) pintó en décadas posteriores escenas de la floresta brasileña en donde este concepto del pormenor botánico permaneció intacto. A su vez un discípulo de éste (en tercera generación), Vítor Meireles de Lima (1832-1909), con otros intereses temáticos, en concreto a la pintura de historia, realizó en 1860 su obra de mayor relevancia, "Primera misa en Brasil" (Museo Nacional de Bellas Artes, Río de Janeiro), en donde muestra el momento de la eucaristía a la que asisten devotos los europeos y confundidos los indígenas, enmarcados todos en la espesura de una selva donde las especies son perfectamente identificables. Esta obra fue expuesta en el Salón de París de 1861, siendo el primer cuadro de historia brasileña en alcanzar tal honor.

ARTE, ACADEMIA Y ESTADO.  
RECONSTRUIR LA HISTORIA PARA CONSTRUIR  
LA IDENTIDAD NACIONAL (1860-1910)

*Academia y oficialismo*

La mención de la obra de Meireles de Lima nos da pie para entrar en un nuevo apartado, el correspondiente al último tercio del siglo XIX en el que la pintura de historia se impuso definitivamente, con el apoyo oficial, como género por excelencia. Consolidados o en vías de afirmación política, superado, por lo general, el periodo marcado por las luchas civiles en las que se vieron envueltos los países tras las independencias y que frenó la organización de estamentos e instituciones culturales y artísticas, los gobier-

nos fueron abriendo las puertas a estas manifestaciones. El apoyo fue mutuo entre Estado y academia: aquél imponía los temas que habrían de pintarse<sup>17</sup> y ésta recibía subvenciones para el funcionamiento de las escuelas y para sufragar los gastos de becas y premios. Los agraciados con las mismas gozaban de un viaje a Europa de un promedio de cinco años, por lo general a Italia (Roma, Florencia o Milán) y Francia (París), donde debían impregnarse de las maneras de los centros más prestigiados. La aprehensión del historicismo, mitológico y religioso, les brindaba un basamento sólido en lo artístico y simbólico que después se volcaría en la representación de temas históricos de las naciones, mezclándose el interés de legitimación del poder a través del pasado en el caso de las autoridades políticas, con el deseo de “estar al día” de las academias. Muchos cuadros de historia importantes realizados por artistas americanos fueron pintados en Europa como el señalado de Meireles (en París), “La muerte de Atahualpa” de Luis Montero (en Florencia, entre 1864-1867), o “Carlota Corday”, asunto de la historia francesa que pintó en París el venezolano Arturo Michelena para presentarse a la Exposición Universal de 1889 en esa ciudad. En otras ocasiones estas obras eran enviadas a los países de origen como prueba de los adelantos experimentados por los becarios, siendo una de las obligaciones contraídas por los mismos: otra solía ser la aceptación a retornar al país tras el periodo de perfeccionamiento europeo para ejercer el profesorado en la academia local.

*Las nuevas temáticas: el pasado prehispánico,  
el descubrimiento y la conquista*

Señalamos en el párrafo anterior el cuadro “La muerte de Atahualpa” del peruano Montero, que nos abre la puerta

<sup>17</sup> En la consagración de ciertos asuntos también resultó muy importante la opinión de la crítica de arte, como bien señala Tomás Pérez Vejo en el artículo antes citado, “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”.

para hablar de la incorporación de las nuevas temáticas en la pintura de historia. Hasta este momento habíamos visto, sobre todo, reconstrucciones de hechos vinculados con la independencia y de sucesos contemporáneos plausibles de convertirse en “históricos”. En la definición de las identidades nacionales comenzarán a rescatarse otros periodos históricos haciéndose lecturas interesadas y subjetivas de momentos como la época prehispánica y los temas en torno al descubrimiento y la conquista. Con el lienzo de Montero, uno de los primeros de su género en el continente, se sentaba una posición clara en favor de mostrar la crueldad de los españoles, que en la escena no permiten a los indígenas acercarse al cadáver de su jefe inmolado, contraponiendo el dolor de éstos en una expresión estética en donde el cuadro se convierte en una verdadera “máquina de persuasión” destinada a conmover al espectador. La difusión de esta obra fue amplia gracias a sus numerosas exhibiciones públicas y a grabados como el que, a la inversa, realizó U. Advinent en 1867.<sup>18</sup> Entre las exposiciones públicas de la obra destaca la efectuada en Buenos Aires ese mismo año, con notable aceptación popular como señaló el historiador Adolfo Ribera, lo cual nos habla también de la recepción y comprensión de un imaginario que no era propiamente “nacional argentino”, sino “americano”, que permite vislumbrar el desarrollo de una identidad continental que se consolidaría como tal en las primeras décadas del siglo XX.

La reconstrucción de la época prehispánica, a excepción de México donde la producción de estas imágenes fue masiva, tuvo fortuna dispar en otros países americanos donde los ejemplos no fueron tan abundantes. Antes del de Montero, el francés Raymond Quinsac Monvoisin pintó en París “Caupolicán prisionero de los españoles” (1859), tema ligado a la historia de Chile, país en el que el artista había residido hasta dos años antes de la realización. Podrían mencionarse otras obras en esta línea, pero en principio, no podríamos hablar de un imaginario de envergadura tal como

<sup>18</sup> Sobre este cuadro existe amplia información en el estudio de AMIGO, 2001.

para afirmar que fueron insustituibles en la construcción de las nacionalidades, salvedad hecha ya con México (quizá también con Perú). La estatuaría pública incorporaría algunos testimonios puntuales como la del araucano Caulicán esculpido por Nicanor Plaza en Chile (1869), el Cuauhtémoc de Miguel Noreña (inaugurado en 1887), los menos afortunados “indios verdes” Ahuizotl e Izcóatl, realizados por el escultor Alejandro Casarín para el Paseo de la Reforma (1891), y más tardíamente el monumento a Manco Cápac del escultor David Lozano, inaugurado en Lima en 1926, los caciques charrúas Abayubá y Zapicán que Nicanor Blanes modeló en Uruguay, y el monumento a la Independencia en Humahuaca (Argentina) de Ernesto Soto Avendaño, caracterizadas casi todas estas obras por los hercúleos cuerpos que lucen los caciques indígenas a manera de héroes mitológicos. De cualquier manera sería de interés que se realizara un estudio profundo acerca de este tema, empezando por un exhaustivo acopio de ejemplos.

### *La consolidación del imaginario de la independencia*

Las temáticas vinculadas con la gesta independentista no solamente tuvieron continuidad, sino que asistieron a una consolidación sin precedentes, con algunos cambios conceptuales respecto de los periodos anteriores. En efecto, ya no era el hecho fresco, reciente, visto con cierto desapasionamiento visual, sino que el paso del tiempo le añadió una carga de sublimidad y nostalgia inéditas que se añadió a menudo a la invención iconográfica; con ello se combinó el creciente interés por el rigor histórico con sus debates pormenorizados y a veces casi interminables por esa puntilliosidad exacerbante del historiador decimonónico. La renovada iconografía de la libertad nacional cristalizada en las academias daría nuevos bríos a la consolidación de una identidad a través del uso de las imágenes, prolongándose así la preponderancia de estas construcciones ficticias que siguieron relegando a la realidad. De cualquier manera, los canales de difusión considerados “normales” (prensa, expo-

siciones, etc.) no eran aún todo lo eficaces que los estados deseaban, debiendo buscarse otras vías.

En el sentido señalado, uno de los ejemplos más expresivos lo recogió recientemente Emilio Irigoyen, respecto a la obra "El Juramento de los Treinta y Tres" del uruguayo Juan Manuel Blanes, posiblemente el pintor de historia más importante del siglo XIX en el continente americano. Este lienzo alcanzó, con el paso del tiempo, una significación simbólica de altísima importancia en la nación oriental.

El cuadro de Blanes [señala Irigoyen] estaba integrado en el imaginario uruguayo a través de espacios como los libros de texto, las ilustraciones escolares y la propaganda oficial. La tela fue una rica fuente de inspiración y de imitaciones desde el momento mismo en que el pintor la libró al público. Entre otras cosas, sirvió de tema para los "cuadros vivos", un curioso tipo de representación que consiste en la reproducción de una pintura por parte de actores que, vestidos y ubicados como los personajes de la tela, permanecen inmóviles. Antes de la proliferación de medios para la reproducción mecánica de las imágenes, esta era una forma usual de dar a conocer obras famosas. En este formato, la imagen del Juramento recorrió el país y parte de Argentina a través de los escenarios móviles del circo criollo, un importante fenómeno espectacular popular de fines del siglo XIX en ambas márgenes del Plata y que tuvo bastante difusión hasta bien entrado el siglo; se trata de troupes viajeras que ofrecen una primera parte propiamente circense y otra de carácter teatral. La obra de Blanes fue habitual también como acto especial en las funciones teatrales realizadas en fechas patrias, ocasiones en que las apoteosis eran frecuentes.<sup>19</sup>

En otro ámbito de reflexión, "El Juramento de los Treinta y Tres" de Blanes volvió a poner sobre el tapete la necesidad del rigor histórico en la construcción del imaginario, es decir, el respeto absoluto por la precisión histórica transmitida a través de los documentos textuales existentes, además del conocimiento de las escenografías naturales donde se

<sup>19</sup> IRIGOYEN, 2000, cap. v, p. 138.



desarrollaron los hechos (campos de batalla, plazas, etc.), las indumentarias de época y el color local. Casos como el señalado son clave para entender una de las facetas que caracterizó a la pintura de historia: en ocasiones lo fidedigno habría de quedar conscientemente relegado ante la necesidad de exaltar el hecho histórico y, en definitiva, de convertirse en vehículo de identidad. En la playa de la Agra-ciada, Lavalleja y sus hombres, los “treinta y tres orientales”, fueron jurando la independencia individualmente, uno tras otro; Blanes prescinde de este dato y hace jurar a todos los protagonistas a la vez, logrando así enaltecer el hecho con mayor convicción.<sup>20</sup> Así, las falencias históricas no son objeto de polémica, ante el reconocimiento de la nobleza del objetivo. El cuadro emociona y cumple su papel pedagógico en la construcción de la historia de la nación. En España hallamos ejemplos similares, siendo uno de los más conocidos el lienzo de Francisco Pradilla “La Rendición de Granada” (1882), caracterizado por su fastuosidad y el “sentido grandioso del espectáculo”; el artista se preparó exhaustivamente en cuanto a documentación histórica, indumentarias, escenario (viajó especialmente a Granada), pero por el afán de engrandecer el sentido de la obra incluyó como protagonista a la reina Isabel cuando es sabido que el rey Fernando asistió sin ella a la entrega de las llaves de la ciudad por parte de Boabdil.<sup>21</sup>

Otros casos citables son los dos relieves de grandes dimensiones realizados por la escultora argentina Lola Mora en 1904 y que están localizados en la Casa Histórica de Tucumán, el sitio donde se declaró la independencia argentina en 1816. Las escenas representan el 25 de mayo de 1810 y el 9 de julio de 1816, fechas patrias argentinas. Curiosamente, en la primera se ve al presidente Nicolás Avellaneda, la figura de un gaucho, y algunos inmigrantes italianos, que nada tuvieron que ver en aquel hecho histórico, ocurrido más de medio siglo antes de que éstos alcanzaran relevancia. Lo mismo res-

<sup>20</sup> Para conocer mejor estos aspectos, recomendamos la lectura de HABER, 1994, pp. 33-78.

<sup>21</sup> Véase Díez, 1992, pp. 362-377.

pecto a la segunda, en donde destaca la figura del presidente Julio A. Roca, quien había encargado los relieves a la escultora, y que ni siquiera había nacido cuando se produjo el hecho en el que se erigió en figura principalísima. Estamos nuevamente ante un claro ejemplo de transgresión histórica, en donde lo simbólico es lo principal.

### *Estatuaria y tradición clasicista*

Ya que hemos hecho alusión a los relieves, es importante decir que este tipo de escenas, también de tradición clásica, fungían de verdaderos cuadros históricos y su comparación con la pintura de historia es tema ineludible. Por lo general, estos bronces o mármoles eran colocados en los pedestales de los monumentos y completaban el mensaje que transmitían la estatua o grupo escultórico central. En la confección simbólica de los monumentos a los héroes, la estatua principal mantenía una suficiente distancia del espectador, potenciando el carácter inmortal y sobrehumano del personaje, aislado ya de la acción que lo había hecho famoso y habitando el Olimpo, inalcanzable y cerca del firmamento, sirviendo de conexión entre el pueblo y Dios. El pedestal, al que en muchos casos se accedía tras recorrer unas escalinatas (la vigente idea de “altar” de la patria), era la parte más cercana al receptor del mensaje, podría decirse más “terrenal”, de allí la importancia que adquiere el relieve como escena histórica plausible de ser contemplada de cerca y con detenimiento, oficiando la intención para la que a veces la pintura de historia estaba incapacitada dadas sus limitaciones de exhibición pública y permanente, algo que sí podía lograrse con el monumento. El pueblo se reservaba, en ocasiones, el derecho de expulsar del “Olimpo” a los otrora “semidioses” como ocurrió con tantas estatuas que fueron derribadas y destruidas como el sonado ejemplo de la de Antonio Guzmán Blanco en Venezuela (1889), tras la caída del dictador, o las de Juan Domingo Perón y el “Primer Trabajador” que estaban ubicadas en el edificio de la Fundación Eva Perón en Buenos Aires (1955).

Las referencias clasicistas son indudablemente la matriz a partir de la cual se proyectan los monumentos conmemorativos en América, en su doble vertiente estética y simbólica; el clasicismo fue siempre el ideal perseguido por nuestros gobernantes, aun cuando la realidad mostrara que ello era inalcanzable y utópico. Ya hicimos alusión al uso de alegorías que inundó la pintura y la literatura en los procesos de glorificación de hechos y personajes históricos; en lo monumental, otro tanto de lo mismo. Entre las evidencias podríamos mencionar una de las temáticas más recurrentes como fueron los monumentos destinados a honrar a la independencia,<sup>22</sup> que planteaba el problema acerca de cómo simbolizar un hecho tan complejo por la cantidad de sucesos y protagonistas que encerraba y que hacía necesaria o bien una selección de éstos, o bien apelar a una representación abstracta que, acompañada de alegorías, relieves y figuras elegidos diera significación al monumento. Las columnas de corte clásico, cuyos antecedentes más lejanos y cercanos en el tiempo eran la Trajana de Roma, la del almirante Nelson en Trafalgar Square de Londres y la de la Plaza Vendôme en París, fueron una de las tipologías más abordadas, como en el monumento a la Libertad obra de José Livi en Montevideo (1867), el monumento a la Independencia en México, obra dirigida por el arquitecto Antonio Rivas Mercado (1910), el monumento a los Próceres de la Independencia en El Salvador, obra de Francisco Durini (1911) y la Columna a los Próceres del 9 de octubre en Guayaquil, Ecuador, que realizó el catalán Agustín Querol (inaugurada en 1918), coronadas todas ellas bien por la figura de la Libertad, como en el caso de la de Livi, o de la Victoria como vemos en las otras tres.

La utilización del arco de triunfo, tanto en proyectos concretados como en muchos presentados a concurso, va a ser otra faceta destacada en esa presencia de lo clásico en los espacios urbanos iberoamericanos decimonónicos, vinculada con la independencia. En tal sentido esta tipología va a

<sup>22</sup> Al asunto hemos dedicado algunos trabajos anteriores, entre los que destaca GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2003, pp. 173-198.

estar a menudo acompañada por elementos complementarios como cuadrigas,<sup>23</sup> leones, relieves, medallones, etc., conformando a su manera discursos simbólicos de significación. Así como el francés Maurice Agulhon no dudó en hablar de “estatuomanía”, en América podría hablarse de una cierta “arcomanía”, tal la denominación que le dio el argentino Ricardo J. Alexander aunque en su caso para denunciar irónicamente la pasión desorbitada, acentuada en épocas más recientes, por erigir arcos conmemorativos, arcos de entrada a las ciudades, arcos y más arcos, la mayor parte de las veces, remedos *kitsch* de aquellas tipologías simbólicas heredadas del pasado. La utilización de los hemisferios es otra variante clasicista, destacando en tal sentido el dedicado a Benito Juárez en la Alameda de México, obra del arquitecto Guillermo de Heredia (1910) y el construido en Guayaquil por el catalán Juan Rovira para conmemorar el encuentro de los libertadores Bolívar y San Martín ocurrido en esa ciudad ecuatoriana (1929-1938).

*Un factor social inédito: las corrientes inmigratorias*

Papel importante en la construcción de las nacionalidades, en la segunda mitad del siglo XIX, lo jugará la irrupción de corrientes inmigratorias que cambiaron por completo las claves sociales de países como Brasil, Argentina o Uruguay. Aquellos continuos arribos de barcos europeos a puertos como el de Buenos Aires, o el de Santos en Brasil que fotografió Marc Ferrez en 1880, vinieron a conformar un nuevo panorama al que debieron adaptarse las clases dirigentes y sobre todo sus planes ideológicos de afirmar la nacionalidad. Se planteó entonces el conflicto entre la posibilidad de “homogeneizar la memoria” —como diría Verónica Zárate— que éstas pretendían, y la obligada apertura mental

<sup>23</sup> Quizá la más importante en el continente sea la que el italiano Ettore Ximenes incluyó en el conocido monumento a la Independencia (1922) de la ciudad de São Paulo (Brasil); Ximenez era escultor de reconocida trayectoria, entre otros aspectos por su participación en el monumento a Vittorio Emanuele II en Roma.

de entender a las identidades como un concepto flexible, sujeto a tránsitos y modificaciones permanentes. Las formas de incidir sobre la nueva situación habrían de cambiar a la fuerza y contar no solamente con lo significativo del aumento poblacional, sino sobre todo, con un cúmulo de nuevas y diversas culturas —y de variedades idiomáticas— que debían convivir a la par del intento de gestar con ellas un sentimiento de unidad.

De esta manera, el papel pedagógico jugado por las costumbres, la historia y sus protagonistas en la conformación de las nacionalidades, actuante con firmeza en las escuelas, la base obligada, se amplió a los inmigrantes a quienes se quería entroncar con el pasado y el presente de los países que les acogían. Esta paciente tarea se valió de medios de difusión que iban del libro escolar al periódico ilustrado, pasando por objetos de uso cotidiano como sellos postales, monedas y billetes. Incluso llegó a mostrar actitudes inéditas, pero muy reveladoras como la que ocurrió en Argentina, país marcado por la inmigración italiana en el último cuarto del siglo XIX, y que vio cómo en la capital, Buenos Aires, se inauguraban dos monumentos a célebres italianos, artífices de la unidad italiana, mucho antes de que algunos de los más conspicuos patriotas argentinos fueran llevados al bronce. En efecto, en 1878, seis años después de su fallecimiento en Pisa, Giuseppe Mazzini fue homenajeado con la inauguración de un monumento a su memoria encargado por los residentes italianos en Argentina y realizado en Roma por Giulio Monteverdi, mientras que en 1904 Giuseppe Garibaldi tuvo también su estatua (ecuestre) en la ciudad, obra de Eugenio Maccagnani.<sup>24</sup> En el caso de Mazzini fue la primera que se le dedicó, antes de que se hiciera lo propio en la mismísima Roma.<sup>25</sup> Eran ma-

<sup>24</sup> Para un análisis más exhaustivo, remitimos a VEDOVA, 1977, pp. 6-29.

<sup>25</sup> Podemos mencionar el hecho de que en Roma se tomó la decisión de erigir un monumento a Mazzini en 1890; encargado al escultor Ettore Ferrari, se inauguró tardíamente, en 1949. Antes que en la capital, otras ciudades se adelantaron, por caso Carrara, en donde la primera idea surgió en 1877, inaugurándose quince años después, en 1892, el monumento realizado por el escultor Alessandro Biggi.

neras de que los inmigrantes, en este caso italianos, a través de la concesión de lugares públicos, adquirieran en la ciudad espacios de significación simbólica propia, y se fueran reconociendo en sus nuevas naciones.

En cuestiones arquitectónicas, lo académico italianizante había tenido su mayor esplendor en la primera mitad de la centuria, caracterizándose la segunda por el advenimiento de lo francés. El modelo a seguir era el que había transformado a París con las reformas urbanas del barón Haussmann, pautas que siguieron con evidente admiración e hicieron suyas gobernantes como Porfirio Díaz en México o Antonio Guzmán Blanco en Venezuela. El afrancesamiento fue durante algunas décadas seña identitaria de urbes como México, Caracas o Buenos Aires; tiempos de desconcierto, inseguridad e incapacidad por aceptar la realidad, en una inútil por utópica lucha por “ser europeos” que nos invadió. La “haussmanización” de ciudades como Buenos Aires fue, de cualquier manera, otra raíz importante para la identificación del europeo inmigrante.

*Una imagen americana construida por europeos.  
Conflictos y crisis de identidad estética*

La efervescencia por lo francés sentó las bases para la apertura de las grandes avenidas, el trazado de amplios parques y lugares de esparcimiento, algo que las grandes conglomeraciones urbanas habían mostrado como necesarias para la higiene pública, pero que traería aparejado nuevas connotaciones y comportamientos sociales. Aparecieron así renovados sitios de reunión y en ellos las autoridades vieron otro espacio útil para transmitir mediante hitos simbólicos sus versiones oficiales de la historia patria por medio del emplazamiento de monumentos. La Alameda de Santiago de Chile, la avenida Guzmán Blanco en Caracas (Venezuela) o el paradigmático Paseo de la Reforma mexicano son ejemplos singulares de cómo estos bulevares podían convertirse a fuerza de inauguraciones en verdaderos “libros abiertos” de las historias nacionales, sobre los cuales planeaba la asu-

mida conciencia de los gobernantes de ser parte misma de la historia, sintiéndose casi obligados a dejar para la posteridad sublimes testimonios. El monumento público fue alcanzando con el tiempo la misma validez como hito referencial urbano que en la colonia pudieron tener los campanarios de las iglesias. A su inauguración acompañaban actos de homenaje que incluían largos y grandilocuentes discursos en los que se hablaba fundamentalmente de los personajes representados y de quienes habían promovido tan honrosa iniciativa; rara vez se hacía referencia a los artistas autores de los monumentos. Actuaban bandas municipales y militares, en un marco propicio que tenía por centro el monumento y por telón de fondo las banderas, símbolo palpable de la nacionalidad.

De cualquier manera debe dejarse constancia de que no todo fue tan fácil en cuanto a las posibilidades de emplazar monumentos conmemorativos. A los extensos procesos, que duraban años y décadas desde que se lanzaba la idea hasta que se inauguraba la obra (esto sin contar los proyectos que se truncaban en el camino), debe agregarse el hecho de que hasta finales del siglo XIX los países americanos carecieron de casas de fundición escultórica y que los monumentos en bronce debían hacerse en Europa. Tanto por la falta de experiencia directa de nuestros escultores en el asunto, como por la mayor facilidad y prestigio que suponía encargárselo a un artista europeo, por lo general francés o italiano, un altísimo porcentaje de los monumentos americanos de aquella centuria son de concepción y mano ajena. Esto supuso que se encargase a aquellos artífices europeos estatuas y relieves con escenas vinculadas con países y personajes con los que no guardaban ninguna vinculación sentimental ni conocían siquiera; con suerte podían acceder a alguna referencia iconográfica en la que basarse. Incluso se dieron muchos casos en que los receptores americanos no se reconocieron en esos monumentos y se desarrollaron incisivos debates acerca de su legitimidad y validez histórica, situación de la que no se salvó ni siquiera el propio Augusto Rodin, duramente criticado en Buenos Aires por su monumento a Domingo Faustino Sarmiento

(inaugurado en 1900).<sup>26</sup> Fueron grandes contratiempos en la construcción del imaginario nacional.

En el sentido apuntado, ya hemos comentado casos referidos a la pintura de historia y a los debates de rigor científico que acompañaron a su realización, y en los que el pintor se convertía prácticamente en un historiador del hecho que narraba por medio de los pinceles, tanto que el cuadro pasaba incluso, a tener más valor que los documentos históricos que le habían dado fundamento. En el caso de los monumentos, la crítica tuvo puntos de algidez notables como los que siguieron a la inauguración del monumento a Pedro I en Río de Janeiro (1862), obra del francés Louis Rochet, quien lo diseñó y cristalizó en su país de origen. En la obra incluyó las figuras de cuatro indígenas representando los ríos brasileños, recurriendo a la manida imagen alegórica de "América", dando como resultado que ríos como el San Francisco o el Amazonas, por caso, se asemejaban más a un piel roja estadounidense que a un indio brasileño.<sup>27</sup> Esto sin mencionar el hecho de que la polémica haya estado incluso, en el origen, cuestionándose la monumentalización del personaje en cuestión por no considerárselo digno de la nación.

Otro ejemplo paradigmático es el que ocurrió en Lima con el monumento a Francisco Bolognesi, héroe peruano de la guerra del Pacífico. El concurso, convocado a iniciativa de una asamblea escolar constituida por alumnos del Liceo Internacional en 1900,<sup>28</sup> tuvo como vencedor al prestigioso escultor catalán Agustín Querol. Inaugurado en 1906, la obra

<sup>26</sup> Términos como "la figura simiesca de Sarmiento", o sucesos como las leyendas que aparecieron pintadas en el pedestal del monumento pocos días después de su inauguración, reflejan el descontento producido en cierto sector de la crítica y del público. Véase CONSTANTIN, 2001, pp. 71-74.

<sup>27</sup> Sobre la polémica véase FRIDMAN, 1996, vol. I, pp. 52-56. Un ejemplo similar y destacado lo constituye la fuente ubicada en el centro de la Plaza de Armas de Cuzco (Perú), coronada durante largos años por la figura de un piel roja.

<sup>28</sup> No debe pasar inadvertido este hecho, que evidencia la concientización escolar sobre los valores patrióticos, que se verá cristalizada, como en este caso, en la implicación de los colegios en decisiones de importancia tal como la erección de monumentos.



se coronaba con la estatua de un Bolognesi moribundo en acción, de acuerdo con la difundida versión acerca de la muerte del patriota en lucha contra los chilenos en el morro de Arica; herido de muerte, y sin dejar de disparar al enemigo, dirigió sus últimas palabras a los pocos soldados peruanos que quedaban con vida: "Miserables. No hay que rendirse. Viva el Perú". Al principio la estatua no generó controversias, pero con el paso de los años surgieron las voces de inconformismo, cuyos reclamos giraban en torno a la idea de que los próceres son inmortales y por tanto representarlos como lo había hecho Querol era una afrenta a la historia nacional.<sup>29</sup> En 1954, siendo presidente de la nación el general Manuel Odría, aquella estatua fue revocada de la cima del monumento, remplazándose la con una que se había encargado especialmente al escultor peruano Artemio Ocaña. Así, en la actualidad luce un Bolognesi altivo, vencedor e inmortal.

Los casos en tal sentido son abundantes y qué mejor ejemplo que el Carlos IV de Manuel Tolsá en México, que se salvó en varias ocasiones de ser fundido, sufriendo más de una docena de traslados desde su sitio original.<sup>30</sup> Maneras de anular su significación original y, al fin y al cabo, preservarlo, fueron primero el surgimiento de una denominación popular, el "Caballito" (que ignora al rey español), y finalmente su ubicación actual en donde prevalece la autoría de la obra por parte de Manuel Tolsá al estar enfrentada la estatua a otra obra insigne del valenciano, en este caso arquitectónica, el Palacio de Minería.

<sup>29</sup> No es habitual que los monumentos sean coronados por figuras derrotadas o moribundas. Justamente Querol es autor de uno de los escasos monumentos españoles que son excepción a la regla; se trata del "Monumento a los Mártires de la Religión y la Patria", erigido en Zaragoza en 1904. La estatua principal (en bronce) es copia del "Monumento a los Bomberos" (en mármol) realizado en Génova por Querol e inaugurado en el Cementerio de Colón, en La Habana, en 1897. En éste el artista representó la figura del Ángel de la Fe conduciendo hacia la eternidad el cuerpo de un bombero fallecido; en la ciudad española el mismo conjunto se interpretó como la figura del ángel victorioso sosteniendo el cuerpo de un batuito muerto.

<sup>30</sup> SALAZAR HÍJAR Y HARO, 1998.

*Vicisitudes de la imagen de España  
en la América independiente*

La desventura de los reyes

La existencia de monumentos a reyes españoles en ciudades americanas merecería la realización de una monografía individual, de interés por las vicisitudes que estos monumentos sufrieron tras las independencias; el caso más emblemático es quizá el de La Habana en donde las estatuas de los reyes Carlos III (realizada por Cosme Velázquez en 1799), Fernando VII (Antonio Solá, 1834) e Isabel II (Philippe Garbeille, 1855) fueron desplazadas de sus sitios de origen y remplazadas por las de patriotas cubanos como Carlos Manuel de Céspedes (Sergio López Mesa, 1955) y José Martí (Giuseppe Neri, 1905) en el caso de la segunda y tercera respectivamente. Con el paso del tiempo la de Carlos III fue colocada en los portales del actual Museo de la Ciudad y la de Fernando VII recuperada y ubicada en un digno sitio, a un lado de la Plaza de Armas. Consideramos a éstos como vivos ejemplos de la transformación de las ideas y del desarrollo práctico de los pensamientos nacionalistas, con resignificación de espacios simbólicos, necesidad de borrar del imaginario el pasado contra el que se combatió, aunque, pasados los momentos más álgidos del proceso de consolidación de la identidad se vuelve posible que las viejas efigies, antes denostadas, ahora, carentes de toda representatividad que no sea artística y si se quiere anecdótica, puedan regresar ocupando un lugar estético-decorativo.

*La fortuna de Cristóbal Colón*

En lo referente a la presencia española en América, aun con reservas y contrariedades puntuales,<sup>31</sup> el personaje que

<sup>31</sup> Como pueden ser los actos de repudio que religiosamente se producen ante el monumento del Paseo de la Reforma todos los 12 de oc-

salió mejor parado fue indudablemente Cristóbal Colón.<sup>32</sup> Pintores como el peruano Ignacio Merino lo representaron dignificando los pormenores de su gesta, como se aprecia en el lienzo "Colón en la Universidad de Salamanca" (1863; Museo de Arte de Lima); también en el caso de los mexicanos Juan Cordero y José María Obregón, autores respectivamente de "Colón ante los Reyes Católicos" (pintado en Roma en 1850; Munal; México) y de "La inspiración de Cristóbal Colón" (1856; Munal; México). La ingente cantidad de monumentos que desde tempranas épocas se emplazaron en el continente da también muestra de la alta consideración de que fue objeto el marino genovés.<sup>33</sup> Por lo general, los mismos fueron realizados por escultores italianos y españoles, con excepciones como el que el francés Charles Cordier realizó para el Paseo de la Reforma mexicano. Entre las iconografías más habituales se cuentan la que muestra a Colón con la india "América" a sus pies, abandonando la flecha (el atributo guerrero) y ofreciéndole a cambio la cruz como señal de paz; destacan en tal sentido la inaugurada en Lima en 1860, obra del italiano Salvatore Revelli, y la de Cartagena de Indias a finales del siglo XIX, realizada en Génova. Justamente la inaugurada en la ciudad natal del descubridor en 1862, en la que participaron varios artistas, sigue estos mismos lineamientos. En la de otro italiano, Vincenzo Vela, inaugurada en Panamá (1867-1870), acompaña a Colón la figura de un indígena, pero no transmitiendo el sometimiento del modelo antes citado.

La otra tipología habitual es la que muestra al personaje sosteniendo en la mano el globo terráqueo o acompañado por éste y por atributos de navegación; sirvan como ejem-

---

tubre. En otros casos se llegó a acciones más vandálicas: en ese señalado día, en 1997, un grupo de energúmenos derribó el monumento a Colón de Tegucigalpa (Honduras).

<sup>32</sup> Debemos añadir en México a fray Bartolomé de Las Casas en su papel de protector de los indios, representado entre otros por el pintor Félix Parra (1875), y en las estampas que José Guadalupe Posada hizo para la "Biblioteca del Niño Mexicano" (1899).

<sup>33</sup> Hemos abordado este tema en GUTIÉRREZ VINALES, 1997, pp. 113-118. Véase también GARCÍA GUATAS, 2000, t. II.

plos de importancia el realizado por el italiano G. Cucchiari (c.1860) ubicado en el patio del Palacio de los Capitanes Generales —hoy Museo de la Ciudad— en La Habana, el del español José Piquer inaugurado en Cárdenas (Cuba) en 1862, y el ya citado de Cordier. Un último modelo interesante es en el que se ve a Colón portando un estandarte, con dos ejemplos destacados en Puerto Rico, el de Achille Canessa en San Juan (1892) y el del español Antonio Coll y Pi en Mayagüez (1892), en los que el genovés está parado sobre la esfera terrestre; podemos señalar también el de Chivilcoy (Argentina) del italiano Vittorio Bocetti, también en el año del IV Centenario.

La monumentalización de Colón sirvió indirectamente a España para generarse una imagen contemporánea en los espacios públicos americanos, aunque se aprecia también en este sentido un proceso de “reapropiación” de la figura del descubridor por parte de Italia como emblema de ese país, partiendo de su origen genovés: el caso más saliente es el monumento a Colón con el que Italia homenajeó a Argentina en su centenario, obra de Arnaldo Zocchi que se inauguró en 1921. El afán de apropiación de la figura de Colón tiene su éxtasis en la aún no resuelta —y con vigencia de actualidad—<sup>34</sup> situación respecto de sus

<sup>34</sup> En febrero de 2003, científicos de la Universidad de Granada (España) llevaban a cabo un estudio para esclarecer la autenticidad de los restos de Colón y el discutido origen de su familia. Este hecho generó pronto una ola de nacionalismo en Génova, y las autoridades de Liguria solicitaron que se hicieran las investigaciones con el máximo rigor y con la presencia de científicos genoveses. La controversia se inició cuando los investigadores de Granada fueron autorizados a hacer pruebas de ADN de los supuestos restos del descubridor conservados en la catedral de Sevilla, y compararlos tanto con los que se custodian en Santo Domingo como con las pruebas obtenidas del análisis de los restos de su hermano Diego Colón, exhumados en Sevilla en septiembre de 2002, y con los del hijo del navegante, Hernando Colón (también en la capital andaluza). Se considera que estos análisis determinarían si, como defienden algunos historiadores, Colón era hijo bastardo del príncipe Carlos de Viana, lo que confirmaría un origen español del marino; esto provocó la reacción de las autoridades ligures, conminadas una vez más a demostrar su origen genovés.

restos mortales. La abundantísima bibliografía y folletería existente sobre el tema, en donde se reflejan desde análisis técnicos de un cientificismo exacerbante hasta leyendas y supercherías varias que se mantuvieron con mayor o menor fortuna, hace de este hecho la disputa más controvertida en el ámbito internacional por la autenticidad de las “reliquias” de un personaje. Santo Domingo y Sevilla son las principales contendientes en este peculiar conflicto. En la ciudad española se halla el mausoleo de Colón diseñado por Arturo Mélida cuyo destino original fue la catedral de La Habana; tras la guerra de 1898 el monumento y los supuestos restos del genovés pasaron a la capital hispalense. Hacia la misma época, en la catedral dominicana se emplazaba otro mausoleo a Colón, realizado por los artistas catalanes Fernando Romeu y Pedro Carbonell (1898). Esta obra habría de ser trasladada, muchas décadas después, al Faro de Colón, que, al albergarlo, se convertía así en un “monumento al monumento”, cristalizando una más de las exageradas exaltaciones a las que nos acostumbramos los americanos.

### *Descubridores y conquistadores, entre la suerte y la desdicha*

A Colón hay que sumar la presencia de otras iconografías vinculadas al descubrimiento (no tanto a la conquista), como Hernando de Magallanes (monumentalizado en Punta Arenas, Chile, por el escultor Guillermo Córdova en 1920), Juan de Garay (fundador de Buenos Aires), cuya iconografía escultórica y pictórica dejó interesantes testimonios como la estatua que se emplazó en esa ciudad, obra del alemán Gustav Heinrich Eberlein (1915) y sobre todo el emblemático cuadro realizado por el español José Moreno Carbonero titulado “La Fundación de Buenos Aires”. Encargado en 1908 por la Municipalidad de Buenos Aires para ser expuesto durante los festejos de 1910, su realización se vio perjudicada por las premuras con que trabajó el artista que en tiempo récord debió asimilar la historia que iba a narrar, los personajes, las indumentarias, el entorno pai-

sajístico, etc., llevándole a introducir en el lienzo algunos desajustes históricos de relevancia. La obra estuvo a tiempo y fue exhibida en la Exposición Internacional del Centenario. Lo curioso del caso es que, una vez finalizado el trato, Moreno Carbonero continuó investigando por su cuenta sobre el hecho histórico que había sido objeto de su inspiración artística, detectó falencias en la representación: en 1924 solicitó que se le autorizara a modificar la obra, la que le fue enviada a España y pintó sobre ella la versión definitiva.<sup>35</sup> Una prueba más del rigor histórico que los artistas se autoimponeían.

En cuanto a los monumentos vinculados con los conquistadores, podemos afirmar que en América se trata de un fenómeno que ubicamos bien entrado el siglo XX, cuando las relaciones con España habían dejado atrás los resquemores que sucedieron a la independencia, y el reencuentro en el ámbito cultural se había consumado por las vías de la igualdad, sin la sombra de aquella leyenda negra. Fue entonces cuando, poco a poco, aquellos personajes fueron ocupando espacios públicos (en muchos casos de privilegio) en nuestras ciudades. El periodo de mayor algidez lo podemos ubicar entre las décadas de 1940-1960, enmarcada en la preocupación del gobierno franquista por consolidar el “hispanoamericanismo” en las viejas colonias.

Uno de los antecedentes más señalados es la estatua de Francisco Pizarro en Lima (Perú) que, según el análisis del historiador peruano José Antonio Gamarra Puertas,<sup>36</sup> fue

<sup>35</sup> Al respecto pueden verse los siguientes trabajos de GELLY Y OBES, 1980 y GUTIÉRREZ VIÑUALES Y RADOVANOVIC, 1995, pp. 207-224.

<sup>36</sup> Véase GAMARRA PUERTAS, 2002. El autor preside la Asociación Nacional de Escritores y Artistas (ANEA) la que durante años se propuso retirar este monumento, al que consideraban una afrenta para el pueblo peruano. Inclusive en 2002 llegaron a proponer la colocación, en su lugar, de uno dedicado al actual presidente Alejandro Toledo: “Soy del parecer, que en vez del conquistador Pizarro, anclen ahí al inca Pachacutec, o la Chakana, o a los Apus del Perú profundo, idealizado por Toledo, durante toda su campaña electoral”, en GAMARRA PUERTAS, 2002, p. 32. Finalmente, el 26 de abril de 2003, lograron su cometido, al ser retirado el monumento a Pizarro, en muy controvertida decisión.

concebida como un anónimo rey plumado medieval francés por el escultor estadounidense Charles Cary Rumsey. El artista recibió en 1913 el encargo de realizar dicha obra para ser exhibida en la Panama Pacific International Exposition dos años después. El comitente fue Alexander Stirling Calder, quien también contrató una estatua de Hernán Cortés, en este caso a otro escultor estadounidense, Charles Niehaus; ambas fueron exhibidas flanqueando la recordada *Tower of Jewels* de dicha exposición.<sup>37</sup> El monumento a Pizarro muestra la clara filiación de su autor respecto de quien fuera maestro suyo en París, el escultor Emmanuel Fremiet,<sup>38</sup> especialista en estatuas ecuestres, y nos sugiere la comparación con obras de éste como el monumento a Duguesclin en la localidad francesa de Dinan (1902). Curiosamente, el Cortés de Niehaus muestra también evidentes puntos de contacto con otra obra de Fremiet, la conocida Juana de Arco ubicada en la *Place des Pyramides*, en París. En 1929, fallecido ya Rumsey, la estatua de Francisco Pizarro fue emplazada e inaugurada en Trujillo (España), haciéndose más adelante una copia que fue la inaugurada en Lima, cuando el IV Centenario de la fundación de la ciudad por los españoles (1935). En otros países americanos encontramos monumentos de gran significación, realizados en su mayoría por artistas españoles; es el caso del monumento a Sebastián de Belalcázar, obra de Victorio Macho en Popayán, Colombia (1938), o el monumento a Pedro de Valdivia, de Enrique Pérez Comendador, en la Plaza de Armas de Santiago de Chile (1962).

El proceso de reconquista espiritual de América que España inició a finales del siglo XIX y potenció en especial, tras la pérdida de sus últimas colonias de ultramar en 1898, introdujo una variante olvidada hasta entonces en la construcción de la identidad nacional: el "hispanismo". Llamado a rescatar de las tinieblas tres siglos de cultura vilipendiados, esta ideología apoyada por pensadores, literatos, artistas y

<sup>37</sup> Véase EVREN, 1983, pp. 15-16.

<sup>38</sup> Autor del monumento ecuestre de Bolívar inaugurado en Bogotá en 1910.

políticos de ambas orillas, se convertirá en uno de los factores decisivos para la afirmación de la identidad nacional y americana en las primeras décadas del siglo XX, como veremos en muy apretada síntesis en el último apartado. En la parte que nos toca, haremos alusión a las expresiones arquitectónicas, escultóricas y pictóricas a través de las cuales se fue filtrando el sentimiento hispanista, consolidando un nuevo campo de encuentro.

EPÍLOGO. FORMAS ARTÍSTICAS Y CONCEPTOS  
 IDEOLÓGICOS EN LA CONSOLIDACIÓN DE LAS IDENTIDADES  
 AMERICANAS (1910-1930)

*La idea de la hispanidad. La recuperación  
 de un factor identitario "perdido"*

Haciendo un recorrido por los apartados anteriores queda evidenciado cómo la pintura de historia y los monumentos conmemorativos fueron basamentos artísticos para incorporar a los discursos nacionalistas lecturas de los distintos periodos históricos. Analizamos maneras de incorporación del pasado prehispánico, del descubrimiento, de la conquista, de la independencia y de los personajes y sucesos contemporáneos, como asimismo no pasó inadvertida la prácticamente nula mención a la historia de tres siglos de presencia hispana en América, etapa que, comentamos, fue desestimada por "desafortunada" en el devenir iconográfico. Sin embargo, este voluntario olvido será subsanado en las primeras décadas del siglo XX, cuando la "idea de la hispanidad", como la definiría Manuel García Morente, y su "defensa" (parafraseando a Ramiro de Maeztu) habría de ser asumida en ambas márgenes del Atlántico.

En 1898 se marcó un punto de inflexión en la comprensión territorial y cultural de España, perdidas ya sus últimas colonias. Era el momento de acercarse a las "hijas perdidas" para trazar un nuevo horizonte de intercambio, sin marcar trazos de dependencia. La euforia de los centenarios potenciaría esta posibilidad en las naciones americanas, en-



contrando su reflejo en la actitud española de participar activa y destacadamente en los eventos organizados a tales efectos. Los peninsulares abordarían esta “reconquista espiritual” de América desde un punto de vista cultural, con amplia presencia en las artes. No viene al caso citar la extensa literatura publicada en ambas márgenes del Atlántico que sirvió para renovar los lazos amistosos,<sup>39</sup> campaña en la que participaron numerosas editoriales y periódicos, pero sí marcar algunas pautas de consolidación del vínculo en el campo de las bellas artes.

Podríamos en tal sentido comenzar con la arquitectura, donde se produjo una recuperación de los lenguajes estéticos de la época hispánica en el estilo que se definió como “neocolonial”, del que participaron activamente Martín Noel o Ángel Guido en Argentina, Héctor Velarde en Perú, Félix Cabarrocas o Evelio Govantes en Cuba y Federico Mariscal en México. Los basamentos teóricos y prácticos respondían a influjos externos como la corriente historicista potenciada por la francesa *École des Beaux Arts*, prestigiada academia donde se formaron algunos de estos profesionales, o al éxito del llamado “Mission Style” en Estados Unidos, que incluso en los años veinte contó con el apoyo publicitario del cinematógrafo que lo instaló como moda, y que dejó como testimonio miles de edificios (catalogados) en regiones tan distantes como California y Florida. Asimismo, esta vertiente hispanista habría de influir en Puerto Rico, donde desarrollaron su labor en esta línea arquitectos de la categoría de Pedro A. de Castro.<sup>40</sup> A la par de ello, se generó otro estilo historicista de neta raíz americana, conocido como “neoprehispanismo” e incluso una vertiente intermedia que combinaba conceptos de ambos periodos, prehispanico y colonial, que el argentino Guido acometió en la construcción de la residencia del literato Ricardo Rojas<sup>41</sup>

<sup>39</sup> Hemos abordado aspectos del caso rioplatense en GUTIÉRREZ VIÑUALES, 1998, pp. 74-87.

<sup>40</sup> Véase VIVONI FARAGE, 1998.

<sup>41</sup> Autor del concepto de “Eurindia”, en el que proponía la existencia de un arte americano basado en una confluencia de “técnica europea y emoción americana”. Véase ROJAS, 1924.

en Buenos Aires (1927) en donde se hallan componentes inspirados en la arquitectura colonial altoperuana y arequipeña, y en Tiahuanaco.<sup>42</sup>

En el campo de la pintura, dato importante a tener en cuenta es el creciente prestigio que alcanzó la Academia de San Fernando de Madrid, adonde se dirigieron numerosos jóvenes artistas americanos (antes elegían prioritariamente Italia o Francia) que se empararon de los lenguajes estéticos propuestos desde esa institución. En España triunfaban en los salones las propuestas del llamado “regionalismo”, cargado de una ideología nacionalista que acompañaba y justificaba teóricamente sus creaciones. En este ámbito sobresalía la figura de Ignacio Zuloaga, vinculado con los “noventayochistas” y fiel intérprete de la “España negra” a la que se contraponían visiones optimistas como la planteada por Joaquín Sorolla. Estos dos pintores comandaron sendas líneas estéticas, diferentes entre sí, que influyeron notoriamente en una pléyade de artistas americanos de la época, por caso el mexicano Ángel Zárraga o el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós en lo que a Zuloaga respecta, o el chileno Benito Rebolledo Correa en lo que toca al valenciano. El catalán Hermen Anglada Camarasa, en París y en Mallorca durante la segunda década del siglo XX, concentró en torno a sí a numerosos artistas americanos, de la talla del mexicano Roberto Montenegro y del argentino Gregorio López Naguil, marcando otra senda de vinculación artística entre España y América.<sup>43</sup> El pasado colonial, ausente prácticamente en la construcción del imaginario histórico americano, halló intérpretes de excepción como la francesa Léonie Matthis quien realizó, en Argentina, numerosas series de *gouaches* reconstruyendo pictóricamente el mismo.<sup>44</sup> Los escultores españoles, inéditos en los espacios públicos de la América independiente, comenzaron a emplazar sus

<sup>42</sup> Para este tema remitimos a nuestro trabajo, GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2002, pp. 267-286.

<sup>43</sup> Sobre ello escribimos en GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2001, pp. 189-203.

<sup>44</sup> Véase GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, 1992.

obras en los mismos, sobresaliendo en un primer momento Agustín Querol, Miguel Blay y Mariano Benlliure.<sup>45</sup>

### *Nuevas formas en la búsqueda de una identidad nacional*

Las identidades nacionales siguieron su proceso de construcción en las primeras décadas del siglo XX siendo dos componentes doctrinales fundamentales el paisaje y las costumbres, expresadas sobre todo a través de pinturas, pero también de otros medios como la fotografía, o la escultura, la música y el teatro en el caso de las segundas. En lo estético (no tanto en lo temático) las diferencias con la producción decimonónica son evidentes, imponiéndose ahora los lenguajes renovadores procedentes de los centros de prestigio, como se dio en el caso del paisaje con el impresionismo francés o los *macchiaioli* italianos. Pero en lo ideológico se acompañaron estas representaciones de un amplio *corpus* teórico, sustento de dichas escenas en la conformación de lo que se denominó “alma nacional”, concepto abstracto que se impuso con fuerza en la época y fue parte esencial de discursos como el que el paisajista argentino Fernando Fader expresó en 1907 en una recordada conferencia titulada “Posibilidades de un arte nacional y sus principales caracteres”, donde se dirigía a la concurrencia con palabras como éstas: “No necesito decirles qué debéis pintar, artistas; sólo abrid los ojos y ved vuestra patria. A eso lo llamo gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen aquello que sólo es posible en vuestra patria. Eso es arte”.<sup>46</sup> Por su parte, la pintura costumbrista se tiñó en muchos casos de algunas de las premisas del regionalismo español, surgiendo, asimismo, una corriente de carácter reivindicativo que tuvo como puntales al muralismo mexicano en el norte y, en el sur, a la acción de artistas como José Sabogal, principal figura del indigenismo en Perú y cuya estética

<sup>45</sup> Remitimos a nuestro estudio GUTIÉRREZ VIÑUALES, 2003.

<sup>46</sup> FADER, 1998, p. 90.

estaba influida por Zuloaga y por algunos costumbristas argentinos como Jorge Bermúdez, con quien había trabajado en la provincia argentina de Jujuy.

En los años en torno a los "centenarios" se acentuaron los emplazamientos escultóricos en las ciudades americanas, favorecidos por la nueva situación que permitía la fundición en las naciones evitándose el lento y farragoso proceso dependiente de los talleres europeos. En ese momento se dieron cita en las plazas y calles de las ciudades las efigies en bronce y mármol de héroes nacionales que aún no contaban con el correspondiente homenaje, dándose el caso, asimismo, de otros cuyo monumento existente se consideraba pequeño y debía remplazarse por uno mayor. Esta idea nos abre paso a la reflexión sobre otro de los componentes artísticos de la nacionalidad basado en la idea de que el paso del tiempo engrandece los hechos y los personajes históricos, pasando a juzgarse cualquier ofrenda anterior como pequeña respecto de la grandeza de aquéllos. Es lo que ocurrió en Buenos Aires en torno a 1910, cuando el tamaño del pedestal que sostenía el monumento a José de San Martín, realizado por el francés Joseph Louis Daumas e inaugurado en 1862, se consideró impropio para la importancia del personaje, encargándose a la sazón uno nuevo al alemán Eberlein, que éste cargó de relieves y alegorías.

Podríamos citar también las magnas transformaciones de las casas natales de Bolívar y San Martín en Caracas y Yapeyú, respectivamente; en el caso de la primera, la que se visita desde 1921 es una sumatoria de tres viviendas rescatadas de una casi segura desaparición, restauradas y convertidas en un gran palacio digno del héroe, pero sin relación edilicia con la morada original. En el caso de San Martín, se "consagró" equivocada e intencionadamente como residencia natal una antigua casa de indios, cuando es sabido que el prócer, por haber sido hijo del gobernador de la misión de Yapeyú, don Juan de San Martín, nació y vivió sus primeros años en la que había sido residencia de los jesuitas, que quedaba a tres cuadras de aquella edificación. La fortuna se alió con la misma, a la que en 1936 se rodeó con un templete neocolonial dando origen a una corrien-

te conmemorativa que utilizó este “neoestilo” para homenajear al prócer, curiosa paradoja si se tiene en cuenta que San Martín se destacó justamente por su enfrentamiento con la colonia.

### *Hacia una identidad americana*

Los debates acerca de las identidades nacionales y sus vinculaciones con las artes trascendieron las fronteras políticas y ciertos conceptos identitarios ampliaron sus horizontes generándose una nueva mirada, la de la “identidad americana”. Esto fue potenciado por hechos palpables como el estallido de la guerra europea en 1914, acontecimiento que puso en tela de juicio el modelo cultural europeo hasta entonces casi intocable, favoreciendo una mirada introspectiva que habría de dar rápidos frutos. En algunos países, como Argentina, artistas que fueron becados por el Estado se vieron imposibilitados de marchar a perfeccionarse a una Europa inmersa en la contienda, optando por destinar el dinero para financiarse recorridos por América; otros lo hicieron por su cuenta. Pintores de la talla de José Malanca, Alfredo Guido o la ya citada Léonie Matthis efectuaron periplos artísticos por países vecinos como Bolivia y Perú, pintando sus paisajes y tipos costumbristas, y consolidando en sus obras una clara vocación americanista que tuvo importante eco en el ámbito artístico argentino. El peruano José Sabogal, por su parte, partía a México en los años veinte a empaparse de las normas del movimiento muralista y a asimilar nuevos conceptos del indigenismo que trasladaría posteriormente a su país. Perú y Argentina testimoniaban la existencia de un intercambio artístico fecundo en hechos como la exitosa presentación en el teatro Colón de Buenos Aires, en 1923, de la Compañía Peruana de Arte Incaico que puso en escena la obra “Ollantay”, con decoraciones de los pintores argentinos Jorge Bermúdez y Pío Collivadino. En 1924 Alfredo Guido era premiado en el XIV Salón Nacional de Artes Plásticas por su lienzo “Chola desnuda”, galardonándose así, en un salón “nacional”, un

tema que no era tal, sino “americano”, como era el de una venus incaica. La obra artística se consolidaba como expresión de un vínculo espiritual entre naciones distintas, haciendo palpable aquella idea de la “identidad americana” que habría de transitar en lo sucesivo nuevos y muy variados derroteros.

#### REFERENCIAS

AMIGO, Roberto

2001 *Tras un inca*. Buenos Aires: FIAAR.

*El arte español*

2003 *El arte español fuera de España*. Madrid: Instituto de Investigaciones “Diego Velázquez”-Consejo Superior de Investigación Científica.

BOULTON, Alfredo

1971 *Historia abreviada de la pintura en Venezuela*. Tomo II *Época Nacional*. Caracas: Monte Ávila Editores.

CONSTANTIN, María Teresa

2001 “El Sarmiento de Rodin”, en *Rodin en Buenos Aires*, pp. 71-74.

*Charles Cary Rumsey*

1983 *Charles Cary Rumsey, 1879-1922*. Buffalo: State University College at Buffalo.

DEBRET, Jean-Baptiste

1989 *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo. [Facsímil de la de París, 1834-1839], 3 vols.

DIENER, Pablo

1992 *Rugendas. América de punta a cabo*. Catálogo de la exposición. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos-Goethe Institut.

1997 *Rugendas, 1802-1858*. Ausburgo: Wissner.

DÍEZ, José Luis (coord.)

1992 *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid: Museo del Prado.

## EVREN, Robert

- 1983 "From Paris to a New Age of Stone: The Sculpture of Charles Cary Rumsey", en *Charles Cary Rumsey, 1879-1922*. Buffalo: State University College at Buffalo, pp. 15-16.

## FADER, Fernando

- 1998 *Über nationale Kunst und ihre Ziele*. Manuscrito en el Archivo Documental de la Casa Museo "Fernando Fader", Ischilín, Argentina. Traducción del alemán: Haydée von Rentzell de Hüwel.

## FRIDMAN, Sergio A.

- 1996 *Posteridade em pedra e bronze (História dos monumentos e estátuas da cidade do Rio de Janeiro)*. Rio de Janeiro: s. e.

## GAMARRA PUERTAS, José Antonio

- 2002 *Humillante monumento Pizarro*. Lima: TecniGraf.

## GARCÍA GUATAS, Manuel

- 2000 "Colón en sus pedestales", en *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA)*, Granada. t. II.

## GELLY Y OBES, Carlos María

- 1980 *La Fundación de la Ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero*. Buenos Aires: Municipalidad.

## GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo

- 1997 "Un siglo de escultura en Iberoamérica (1840-1940)", en GUTIÉRREZ VIÑUALES y GUTIÉRREZ (coords.), pp. 113-118.
- 1998 *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe-Buenos Aires: Instituto de América-CEDODAL.
- 1998a "El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial", en *Revista de Museología*, 14 (jun.), pp. 74-87.
- 2001 "Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano", en *X Jornadas de Historia del Arte "El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio"*. Madrid: Instituto de Investigaciones "Diego Velázquez"-Consejo Superior de Investigación Científica, pp. 189-203.

- 2002 "Arquitectura historicista de raíces prehispánicas", en *Goya*, 289-290 (jul.-oct.), pp. 267-286.
- 2003 "La independencia de los países americanos a través de sus monumentos públicos", en *Historia y política*, pp. 173-198.
- 2003a "Monumentos conmemorativos de escultores españoles en Iberoamérica (1897-1926)", en *El arte español*, pp. 59-70

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y Elisa RADOVANOVIC

- 1995 "Moreno Carbonero, pintor de la historia fundacional de Buenos Aires", en *Boletín de Arte*, 16, pp. 207-224.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y Ramón GUTIÉRREZ (coords.)

- 1997 *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones Cátedra.

GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio

- 1992 *Léonie Matthis*. Buenos Aires: Zurbarán Ediciones.

HABER, Alicia

- 1994 "Juan Manuel Blanes. La formación de un artista americano", en *El arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires: Fundación Bunge y Born, pp. 33-78.

*Historia y política*

- 2003 *Historia y política a través de la escultura pública: 1820-1920*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico"-Consejo Superior de Investigación Científica.

IRIGOYEN, Emilio

- 2000 *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.

KUGELGEN, Helga von

- 2001 "Humboldt y el retorno a la vida de Atahualpa", en *El regreso de Humboldt*, pp. 186-187.

PÉREZ VEJO, Tomás

- 2001 "Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes", en *Historia y Grafía*, 16, pp. 98-99.

*Los pinceles de la historia*

- 2000 *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*. México: Museo Nacional de Arte-



Banamex-Patronato del Museo Nacional de Arte-Universidad Nacional Autónoma de México-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

PINEDA, Rafael

- 1983 *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas: Centro Simón Bolívar.

PRIEGO FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Carmen (dir.)

- 1998 *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad* [Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Municipal de Madrid en 1998]. Madrid: Museo Municipal.

*El regreso de Humboldt*

- 2001 *El regreso de Humboldt*. Quito: Museo de la Ciudad.

*Rodin en Buenos Aires*

- 2001 *Rodin en Buenos Aires. Su influencia y la de otros escultores franceses en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada

- 2001 "El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII", en *Tiempos de América*, 8, pp. 79-92.

ROJAS, Ricardo

- 1924 *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires: Librería La Facultad.

SALAZAR HIJAR Y HARO, Enrique

- 1998 *Los troles del Caballito. Una historia para la historia*. México: Diana.

*Santiago y América*

- 1993 *Santiago y América*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Consellería de Cultura e Xuventude Arzobispado de Santiago de Compostela.

VEDOYA, J. C.

- 1977 "Estatuas y masones", en *Todo es Historia*, 123 (ago.), pp. 6-29.

VIDALES, Carlos

- s.a. "Bolívar en imágenes", en *La Rana Dorada, Revista de historia y cultura*. Colombia. Web: <http://members.tripod.com/~Vidales/>

VIVONI FARAGE, Enrique y Silvia ÁLVAREZ CURBELO (coords.)

- 1998 *Hispanofilia. Arquitectura y vida en Puerto Rico, 1900-1950*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.