

“Construcciones iconográficas de las naciones americanas y España”. En: *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2006, p. 8-46. Co-autor con Ramón Gutiérrez. ISBN: 84-9844-035-1

## CONSTRUCCIONES ICONOGRÁFICAS DE LAS NACIONES AMERICANAS Y ESPAÑA

Arq. Ramón Gutiérrez

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

### Introducción

Una de las definiciones de “Nación” que recoge el Diccionario de la Real Academia Española especifica que se trata de un “conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común”. Bajo estas premisas, podríamos afirmar que las imágenes contenidas en la presente edición (si con carácter de apertura incorporamos las provenientes de Portugal y sobre todo Brasil) pertenecen a una misma Nación, en tanto todos los países comparten raíces culturales común. Pero, paradójicamente, lo que se conmemora tras los “200 años” es el momento de ruptura entre España y la mayor parte de las naciones que habían conformado su imperio americano, y el comienzo de una fragmentación interna que devendría en la formación de los actuales países<sup>1</sup>.

Eso fue hace 200 años. Hace justamente la mitad, hace un siglo, ya se había consumado para España la pérdida de las últimas colonias americanas de ultramar: Cuba y Puerto Rico, y se abría un escenario de vinculación completamente diferente. España, antes proclamada “madre patria” ahora fungiendo de “huérfana”, se planteaba las esencias de su propia identidad, y en esas horas de reflexión encontraba en América un espejo donde mirarse y encontrarse a sí misma, tal como lo reflejaban los textos de Ganivet, Unamuno, Maeztu o Altamira. Las jóvenes naciones, sepultados los resquemores de antaño y la negra leyenda que había pesado sobre la idea del hispanismo durante el XIX, recibían con los brazos abiertos y de igual a igual a esa España decidida a reverdecerse y propiciar una suerte de “reconquista espiritual” respecto de aquellas. En definitiva, recomponer bajo otro signo político el concepto de “nación hispánica”<sup>2</sup>.

La historia de encuentros y desencuentros entre la península ibérica y las naciones americanas se construyó a través de un amplísimo imaginario, en el que justamente los tres siglos de dominio hispano-luso fueron los menos afortunados a la hora de hallar el pincel que reconstruyera sus hechos desde una perspectiva lejana. Se pasó de la representación del tiempo prehispánico a las guerras de la Independencia como si de periodos cronológicamente sucesivos se tratase. Apenas los iconógrafos (pintores de historia, escultores monumentales, etc.) redujeron la presencia ibérica a los Descubrimientos (la figura de Cristóbal Colón, sobre todo) y a las calamidades cometidas durante la conquista, como lo testimonian lienzos de Félix Parra en México o Luis Montero en el Perú.

---

<sup>1</sup> . Ver: COLOM GONZÁLEZ, Francisco (ed.). *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*. 2 vols. Madrid, Frankfurt, Editorial Iberoamericana Vervuert Verlag, 2005.

<sup>2</sup> . Ver: PÉREZ VEJO, Tomás. *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*. Oviedo, Nobel, 1999.

Estas actitudes de “amnesia” histórica o de “historia selectiva” se desarrollaron tanto en España como en América. Así lo planteó Fernando VII al recuperar el trono luego de la invasión napoleónica y lo haría taxativamente José María Morelos en el Congreso de Chilpancingo: “Al 12 de agosto de 1521, sucedió el 14 de septiembre de 1813”<sup>3</sup>.

La iconografía como un segmento de la Historia del Arte concibe las obras, según la definición de Panofsky según “su contenido temático” diferenciándolas de su lectura formal, lo que implica obviamente estar familiarizado con “el mundo de costumbres y tradiciones culturales” que la obra de arte refleja<sup>4</sup>.

La historia es historia escrita generalmente por los vencedores, y ello explica en buena medida que las batallas ganadas y los héroes encumbrados en ellas se convirtieran en el gran tema de representación dentro de las propias naciones, determinando una característica esencial en la ingeniería de la memoria. Bialostocki señala para Europa de qué manera el romanticismo del siglo XIX construye “el nuevo héroe del arte” como “luchador de la libertad”, algo que es adaptado a nuestra realidad<sup>5</sup>. En efecto, la emancipación americana, desde diferentes ángulos históricos y geográficos, fue el tema por excelencia, como apreciaremos a lo largo de este compendio iconográfico.

Otras perspectivas nos las evidencia el propio territorio americano, en tanto comarca natural y paisaje cultural. En dicha revalorización, la escrutadora mirada del europeo, establecerá una multiplicidad de identidades para el continente. A una cierta idea de paisaje virginal fomentada por los viajeros franceses, mostrando un escenario limpio y proclive a ser culturalizado (por ellos, por supuesto), se sumó el asombro de ingleses como Daniel Thomas Egerton (activo en México) por las ruinas prehispánicas o las coloridas plazas de ciudades y pueblos, tal como también las reconstruyó el que quizá fue el viajero por excelencia, el alemán Johann Moritz Rugendas, que reunió en sí mismo una serie de cualidades que le confieren dicho honor: gozaba de una sólida formación técnica, permaneció muchos años en el continente, viajó por varios de sus países y alcanzó lo que pocos europeos: llegar a observar la realidad americana como un autóctono más, alcanzando una mirada “desde dentro”, lejana por lo general a la contaminación a la que el prisma del europeo estuvo sujeta. Venció al que era interés primigenio de todo viajero: mostrar en Europa países exóticos e inundar las publicaciones periódicas y libros ilustrados de un imaginario que perseguía, a través de la reconstrucción visual de civilizaciones en estado primitivo, entender los orígenes del Viejo Mundo<sup>6</sup>.

La carga de fantasía contenida en muchas de aquellas primeras imágenes iría mermando, y en el proceso de construcción iconográfica de la realidad americana, nuevos medios como la fotografía se convertirían en esenciales para potenciar una percepción más fidedigna, si se quiere<sup>7</sup>. Es evidente que la captación de la máquina cristalizaría impresiones reales, pero indudablemente intencionadas, brindando sólo un

---

<sup>3</sup>. GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura del siglo XIX en Iberoamérica. 1800-1850*. Resistencia, Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste, 1978.

<sup>4</sup>. PANOFSKY, Erwin. *Estudios sobre Iconología*. Madrid, Alianza, 3ª ed., 1979, pp. 13-14.

<sup>5</sup>. BIALOSTOCKI, Jan. *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona, Barral, 1973, p. 169.

<sup>6</sup>. DIENER, Pablo. *Rugendas, 1802-1858*. Augsburg, Wissner, 1998.

<sup>7</sup>. KOSSOY, Boris. *Fotografía e Historia*. São Paulo, Atica, 1989, p. 69. Kossoy valora la fotografía como una “interpretación” y niega que la misma pueda ser “una reconstitución real de la historia” en cuanto existe intencionalidad del fotógrafo, elección de escenarios, elaboración de composiciones y manipulación estética o ideológica del autor.

segmento congelado de la realidad<sup>8</sup>. Gracias a esta subjetividad es que alcanzaría el grado de “arte” en la consideración historiográfica. La fotografía durante el XIX tuvo en el retrato personal y en la imagen documental dos funciones primordiales, que contribuyeron a la afirmación de identidades privadas y públicas. En el caso de la segunda propició la continuidad de la senda que habían marcado los viajeros desde el siglo anterior: tarea científica a través de la recopilación visual de especies botánicas y faunísticas, recuperación de costumbres y tradiciones, catalogación de edificios y otras obras públicas, recreación de diferentes espacios urbanos y rurales, entre otros beneficios.

Mientras se iba construyendo esa “identidad cotidiana”, la edificación del pasado y ahora también, en gran medida, del presente, convertido instantáneamente en historia, se iba conformando sobre un basamento de fuerte carga ideológica, convirtiéndose los olímpicos nacionales en un espacio flexible, plausible de asistir al declive de algunas de sus *deidades* como ocurrió con Agustín Iturbide en México, o de recibir en sus altares “nuevos patriotas” como en Venezuela con Rafael Urdaneta, quien alcanzó la gloria por un alto servicio a la patria: la recuperación de los restos mortales de Bolívar.

La autoglorificación tendría puntos de notoriedad en la acción de dictadores o detentadores de gobiernos unipersonales, quienes utilizaron la expresión artística para potenciar su propia inclusión entre las glorias nacionales. Casos como el de Antonio López de Santa Anna en México, quien erigió en el cementerio de Santa Paula un panteón para su pierna perdida en combate (asistió así a la inauguración de un semi-monumento funerario dedicado a sí mismo), o como el de Antonio Guzmán Blanco en Venezuela, quien mandó erigir una estatua ecuestre que lo representaba a una altura histórica similar a la del libertador Bolívar, son hartos reveladores. Como era factible, terminados abruptamente sus respectivos mandatos, el “pueblo” se encargaría de derribar ambos monumentos y arrastrar por las calles sus fragmentos.

Las representaciones iconográficas de personajes y hechos históricos, alegorías, paisajes, costumbres y tradiciones componen, en definitiva, el eje vertebral de la presente edición. En tiempos en que la imagen invade todos los espacios de la vida cotidiana, no es en vano reflexionar acerca del valor que la misma tuvo en otras épocas en donde la sucesión iconográfica se mostraba firme aunque menos abrumadora, y en las que los mensajes contenidos en aquella fueron conformando parte esencial de cada uno de nuestros países. Y dentro de ellos, a su vez, de diferentes facciones políticas, provincias con ansias de autodeterminación o particularidades regionales. Consideramos pues como objetivo, el presentar aquí una parte de esta multiplicidad de identidades que componen el mundo ibérico y americano, que nos permita, tras el sintético análisis particularizado, vislumbrar ideas comunes, formas de pensamiento similares e iconografías hermanadas, capaces de recrear en la praxis la idea de una Nación Iberoamericana<sup>9</sup>. Esto sin dejar de tener en cuenta los esfuerzos distintivos que cada nación hizo para deslindar y perfilar una historia propia capaz de justificar sus fronteras y la pérdida absurda de una unidad continental que nos había legado España.

Para su cristalización hemos decidido abarcar un periodo de 120 años (1805 a 1925), que enmarcaría la realidad americana y peninsular desde el momento de

---

<sup>8</sup>. GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.). *Pintura, Escultura y Fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997.

<sup>9</sup>. Idea desarrollada anteriormente en: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”. *Historia Mexicana*, México, Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, octubre-diciembre de 2003, vol. LIII, núm. 2, pp. 341-390; y en: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”. En: CHUST, Manuel; MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia, Universidad, 2003, pp. 281-306.

desintegración del imperio español hasta los años de celebración de los centenarios de las emancipaciones americanas, que marcaron ese re-encuentro entre las antiguas metrópolis y las naciones del Nuevo Mundo. Para una mejor comprensión, hemos dividido ese marco temporal en tres etapas: 1) 1805-1825, que comprende el final del imperio, las guerras de Independencia y los primeros años de organización nacional; 2) 1825-1870, que implica los dificultosos años de consolidación nacional de los países americanos, el momento más álgido de la reconstrucción visual de los viajeros europeos, y el inicio de la modernización de aquellos países; y 3) 1870-1925, que abarca los años marcados por la estabilización de los gobiernos, el progreso edilicio de las ciudades americanas, la consolidación de las instituciones culturales, el arribo de corrientes inmigratorias europeas y la celebración de los “centenarios”, acontecimientos que cierran el círculo histórico y que nos marcan una actitud que hoy, un siglo después, nos preparamos a reeditar sobre renovados parámetros.

Este último período se caracteriza también por la preocupación de construcción de una historiografía que quedara sustentada en un imaginario visual, que permitiera a una enorme población migrante asumir una historia formalizada en un andamiaje de paradigmas, hitos gloriosos y figuras modélicas capaces de integrarlos orgullosamente en un proceso de transculturación dinámico<sup>10</sup>. Vale la pena simplemente señalar que este proceso de construcción iconográfica de la Historia oficial encontró detractores en los críticos de arte naturalistas y pictorialistas que se negaban a aceptar que alguien pudiese pintar hechos evocados sin haber estado presente en ellos y sin siquiera haber sido contemporáneo de los mismos<sup>11</sup>.

## **1. Primer periodo. De la ruptura del orden colonial a los primeros años de organizaciones nacionales (1805-1825)**

### *1.1. Acerca de la iconografía histórica anterior a las independencias*

La reconstrucción iconográfica de hechos pretéritos, si bien es fenómeno esencial en el arte del siglo XIX (con sus prolongaciones en la siguiente centuria), tuvo cultores en América durante el periodo colonial quienes efectuaron narraciones plásticas de sucesos vinculados al descubrimiento, la conquista y la evangelización del continente americano, obras muchas de ellas que estuvieron acompañadas por su correspondiente texto explicatorio. En el caso mexicano esta realidad se puso en evidencia en la primera de las exposiciones llevadas a cabo en el Museo Nacional de Arte de México bajo el título *Los pinceles de la Historia* (1999) en la que se mostró la importancia de estas temáticas entre finales del XVII y la primera mitad del XVIII<sup>12</sup>. En uno de los estudios contenidos en el catálogo de la misma, el historiador Jaime Cuadriello señalaba tres fenómenos históricos vinculados a la fundación del reino de la Nueva España que quedaron reflejados en el arte de ese período: la conquista militar, la evangelización

---

<sup>10</sup>. GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; RADOVANOVIC, Elisa. “Iconografía y expresión visual de la historia”. En: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, tomo II, pp. 428-450. Ver asimismo: PÉREZ VEJO, Tomás. “Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes”. *Historia y Grafía*. México, Universidad Iberoamericana, 2001, año 8, N° 16, pp. 73-110.

<sup>11</sup>. PAGANO, José León. “El arte como valor histórico”. *Boletín de la Academia nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1939, N° 13, p.51.

<sup>12</sup>. CUADRIELLO, Jaime (coord.). *Los pinceles de la historia. El origen del Reino de la Nueva España, 1680-1750*. México, Museo Nacional de Arte, 1999.

mendicante y la institucionalización eclesial, además de la construcción ideológica de su identidad.

A este periodo pertenecen, entre otras obras, las conocidas series de *enconchados*, realizadas utilizando como técnica la incrustación de conchas en el cuadro, que dan a los mismos un singular efecto de brillo. Miguel González fue autor de series cuya temática era la conquista de México, desde la llegada de Hernán Cortés hasta la caída de Tenochtitlán, de acuerdo a los textos de Bernal Díaz del Castillo<sup>13</sup>. Para la exhibición citada en el párrafo precedente, se recuperaron destacadas obras entre las que podríamos mencionar algunas realizadas por José Vivar y Valderrama como *El bautizo de Cuauhtémoc por Fray Bartolomé Olmedo* y *La consagración de los templos paganos y la primera misa en México-Tenochtitlán*, ambas del MUNAL.

Otro de los grandes géneros pictóricos (y escultóricos) del XIX fue el retrato, también de importancia crucial en el periodo virreinal como elemento propagandístico de ostentación del poder. En tal sentido, a más de las efigies de autoridades civiles y religiosas residentes en el continente, singular sentido alcanzarían las imágenes de los monarcas peninsulares, cuya ausencia física se paliaba en parte con la exhibición pública de sus retratos, caracterizados por la inclusión de emblemas y divisas distintivos, asunto que Víctor Mínguez analizó en su libro *Los reyes distantes* (1995); en el mismo cita la frase de Arias Montano de que “*al Rey, siempre se le tiene más respeto, cuanto menos se ve y trata*” (1614)<sup>14</sup>.

En la retratística monárquica, si bien a Carlos IV le cupo la representación más señera de cuantas se llevaron a cabo en el continente, la estatua ecuestre realizada por el valenciano Manuel Tolsá en México (inaugurada en su versión definitiva en 1803), la imagen de su hijo Fernando VII marcó una omnipresencia a través del retrato al óleo, la escultura monumental, la estampa o la numismática, permitiendo una intromisión de la misma en todas las facetas de la vida pública y privada americanas como también lo estuvo en España, en especial tras las guerras por la independencia peninsular contra los franceses. Su imagen convivió con otras representaciones producidas muchas de ellas en estratos populares, pudiéndose destacar las que Tadeo Escalante realizó en el molino de Acomayo (Perú) reivindicando el papel rector de los Incas como dinastía fundadora de la nación peruana<sup>15</sup>. Uno de sus estudiosos, Rodolfo Vallín, las ha caracterizado como una de las primeras pinturas murales de carácter reivindicativo del continente, anticipándose a la tarea que harían más de un siglo después los muralistas mexicanos.

La defensa de los territorios propios contra invasiones foráneas fue uno de los temas esenciales en la iconografía del primer cuarto del XIX, dejando testimonios gráficos que, si bien en el trasfondo histórico presentan disimilitudes, comparten un mismo aire en las maneras de representación. Hechos como las invasiones inglesas al Río de la Plata, en 1806 y 1807, o la de los franceses a la península ibérica en 1808, nos permiten trazar este tipo de paralelos, en el cual encontramos como una coincidencia la acción del “pueblo” como actor esencial de la defensa: el habitante anónimo es artífice y por lo tanto héroe en ese acto supremo, desde los pobladores de Buenos Aires arrojando, desde los balcones, aceite hirviendo para dispersar a los británicos, hasta los

---

<sup>13</sup>. Ver: GARCÍA SANZ, Concepción. *La pintura en el Museo de América. Los Enconchados*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.

<sup>14</sup>. MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 1995, p. 17.

<sup>15</sup>. Fue habitual que se realizasen en el Perú hasta avanzado el siglo XVIII pinturas donde la serie de reyes incas continuaba con los retratos de Carlos V, Felipe II y los demás monarcas españoles. Era una manera de legitimar la conquista dando continuidad a la monarquía pero, a la vez, reconociendo el carácter de la nobleza incaica. Por ello no debe extrañar que en los albores de la independencia los patriotas discutieran la pertinencia de buscar un Rey Inca.

fusilados del 2 de mayo en el inmortal cuadro de Goya. La amplia producción del estampero español de esos años y los posteriores, cargado de simbólicas alegorías y mensajes directos, muestra al león (España) asestando el golpe de gracia al invasor (Francia) o advirtiéndole al *Águila francesa*, que “*ni aun te han de valer las alas, si despierta el León de España*”. Mientras, en las representaciones americanas, éste caía rendido a los pies del prócer de turno, en casos acompañado por la indígena emplumada con los colores nacionales, es decir la antigua “América” convertida a través de la iconografía en “Nación independiente”, o, como podrá verse en una estatuilla de “piedra de Huamanga” (alabastro) realizada en el Perú, el león aparecía pisoteado por una llama.

### *1.b. Independencia y simbología en la América emancipada*

A medida que fueron sucediéndose los triunfos sobre los ejércitos realistas, el emplazamiento de los gobiernos criollos y las declaraciones de Independencia, comenzó una imparable penetración iconográfica tendente a inmortalizar y difundir de forma masiva las escenas que reflejasen los hechos históricos y los personajes esenciales de la emancipación. La fuerte carga alegórica, importada en buena medida de la Francia revolucionaria de finales del XVIII, adquiriría una presencia destacada en el lienzo y el estampero americano. Veremos en ocasiones a aquella representación de indígena de “América” perdiendo su tocado de plumas en detrimento de un gorro frigio, para convertirse indistintamente en México, Bolivia, Perú u otra de las nuevas naciones.

Las batallas como hechos gloriosos y determinantes serán objeto de inspiración (en muchas ocasiones obligado por las demandas) para los artistas. En el caso americano una de las características principales la constituirá el hecho de que ese imaginario fue cristalizado en buena medida por creadores del ámbito popular con formación autodidacta, herederos del sentido artesanal que había caracterizado a los gremios coloniales que habían entrado en decadencia tras el advenimiento de las academias a finales del XVIII. Alejados de las normativa de un sistema que fue resistido por incompatible con el sentir y la expresión que había venido caracterizando a América, lienzos como los de Juan Lovera en Venezuela, representando hechos cruciales de la Independencia del país, de Juan Manuel Besnes e Irigoyen en Uruguay, o los retratos pintados por el mulato limeño José Gil de Castro, marcarán un derrotero singular en la plástica del continente.

En la recuperación estética de la gesta independentista, un papel de interés le cupo también a la labor de artistas europeos, ya directamente involucrados en la vida de las nuevas naciones como el francés Jean-Baptiste Debret o el alemán Rugendas. Este último fue autor de escenas de probada calidad como la de la *Batalla de Maipú* (1835-1837), tema que había sido motivo de una poco conocida estampa del afamado artista francés Theodore Géricault, integrada a una serie que se completaba con una escena de la batalla de Chacabuco y sendos retratos del libertador José de San Martín y de Manuel Belgrano, creador de la bandera argentina.

La presencia europea no se redujo a la representación específica de hechos históricos y personajes americanos. Las composiciones de artistas del Viejo Mundo sobre temáticas propias de sus países, pudieron conocerse al otro lado del Atlántico conformando un basamento estético que sirvió como modelo de representación para los artistas locales, carentes en buena medida de referencias concretas. Las imágenes conocidas a través de la litografía, y en especial las reproducidas en las múltiples revistas ilustradas que comenzaron a circular con profusión durante el XIX, acercaron, como siglos atrás lo habían hecho las estampas flamencas o andaluzas brindando

modelos ciertos a los pintores de temática religiosa, un acervo a partir del cual recrear en composición los sucesos históricos del continente. Así, vemos como obras emblemáticas de la categoría de *El 2 de mayo de 1808 en Madrid* (1814) de Goya (más conocido como *La carga de los mamelucos*) inspiraron directamente escenas como *Carga de caballería del Ejército Federal* (1830) del argentino Carlos Morel.

Y esto sería así no sólo en un principio: artistas de la segunda mitad de siglo como los mexicanos José María Obregón y Ramón Pérez no dudaron a la hora de concretar sus lienzos de temática histórica en tomar modelos en préstamo; ello puede verse en *La inspiración de Cristóbal Colón*, pintado por el primero en 1856, claramente inspirado en un grabado italiano de Clerici, a partir de una pintura de Mauro Conconi, o en el retrato de Ignacio Allende realizado por el segundo hacia 1865, cuya postura guarda semejanzas con el *Napoleón en el puente de Arcole* (1797) de Antoine-Jean Gros.

Para que estas pinturas se fueran transformando en “documentos históricos” se fue operando en una indagación supuestamente científica que fuera capaz de reproducir con precisión las armas, uniformes, aperos de las cabalgaduras y otros elementos que testimoniaran la identidad de los contendientes y reflejaran los hechos “tal cual habían ocurrido”. Los debates entre historiadores y artistas se hicieron más frecuentes buscando perfeccionar el carácter documental de esta pintura de historia que creaba el imaginario de nuestras luchas por la libertad.

La fuerza de la alegoría, tal como mencionamos, fue otro canal de expresión fundamental en la construcción visual de las naciones americanas como lo estaba siendo en la revitalización de la monarquía borbónica en España tras la salida de los franceses de la península. Esto puede apreciarse en viñetas como la que preside el “Premio del constante mérito” concedido a Don Miguel de Lardizábal y Uribe (1815), en la cual España, sedente sobre estrado, sostiene con la mano izquierda la corona de laureles y apoya el antebrazo derecho sobre un medallón con la efigie de Fernando VII. A sus pies aparece el León custodiando los Dos Mundos, completando la escena un romanizado soldado portando lanza, un servidor de la Patria con bandera, dos indígenas emplumados representativos de América, cuya iconografía completa su sentido con la inclusión del océano, las tres carabelas y el caimán.

En esta imagen sobresa también la presencia de un cañón, elemento muy habitual en este tipo de obras vinculadas a la soberanía, como síntesis de las batallas gloriosas que debieron llevarse a cabo para sustentarla, y que es moneda corriente en los cuadros de historia y alegóricos de América, inclusive en tiempos de afianzamiento de la fotografía. También en la emblemática surgida tras la emancipación, como en el escudo que acompaña la leyenda “Renació el Sol del Perú”, compuesto, además de armas de guerra, por estandartes, la flora (un árbol de plátano), la fauna simbólica (cóndor y llama), y en el centro un escudo en el que el sol brilla sobre las tres grandes regiones geográficas peruanas: costa, sierra y selva.

Banderas y escudos, muchos de ellos de efímera utilización, ejercerán el papel de distintivo de las nuevas naciones, provincias, municipios, ejércitos y otras instituciones cívicas como también religiosas, erigiéndose en un medio para asentar las diferentes identidades<sup>16</sup>. La construcción de las historias nacionales tuvo en estos

---

<sup>16</sup>. La importancia de estos símbolos es notable hasta nuestros días. La bandera se convierte en un ser vivo. En Argentina se realiza un fastuoso Monumento a la Bandera en Rosario (1957), es decir un símbolo al símbolo. En Uruguay la dictadura militar colocó otro monumento y además condecoró a la bandera por sus servicios (símbolo a la tercera potencia). En México, el presidente Salinas de Gortari colocó enormes mástiles con banderas de decenas de metros y otro tanto hizo recientemente en España el jefe de gobierno Aznar.

símbolos como así también en otros atributos perdurables como los himnos (cargados a su vez de amplias imágenes alegóricas) un firme basamento, de rápida absorción social y pronta asimilación entre niños en edad escolar, a quienes, con el paso del tiempo, más se fueron dirigiendo los mensajes patrióticos y las historias ejemplarizantes de los próceres de la Independencia<sup>17</sup>.

La alegoría, pues, se fusionó sin conflicto con las escenas históricas y los retratos de prohombres americanos. Así, el colombiano Pedro José Figueroa armonizó la figura del libertador Simón Bolívar con la tradicional “América” emplumada, provista de carcaj de flechas y sentada sobre el caimán, mientras que el mexicano José Ignacio Paz no dudaba en inmortalizar la coronación de Iturbide en 1822 incorporando un amplio aparato alegórico en el que sobresalen la Paz y la Fuerza invistiendo al nuevo monarca, quien porta cetro y rama de olivo, a la vez que el tiempo le ofrece el águila imperial. En la escena se ve a la historia alada escribiendo una de sus páginas más gloriosas, rodeada por el comercio, la industria y el poder militar; el águila mexicana le arranca el corazón al león español, mientras que la iglesia y las naciones sancionan el acto y la sociedad mexicana aplaude<sup>18</sup>.

Es importante señalar, en este derrotero alegórico, la indistinta utilización de soportes, no solamente los más habituales como el lienzo o la estampa, sino también la aparición de alternativas locales como fue la utilización de la piedra de huamanga en el Perú (aquí incluimos variados ejemplos de ello) o las conocidas figuras de cera realizadas por José Francisco Rodríguez en México, representando a Hidalgo e Iturbide. En otros casos que recogemos, fueron utensilios de la vida cotidiana como abanicos, escribanías, cofres o pañuelos los encargados de incorporar efigies, escudos, leyendas y otras simbologías, testimoniando así la clara intención de difundir el imaginario nacional en diferentes niveles de la sociedad americana.

Sociedad conformada en muchos casos por factores de desigualdad y postergación, con pobladores subsistiendo al margen del triunfalismo de las clases dirigentes y ocultas tras el imaginario de las victorias militares. En este escenario es Brasil uno de los países que aporta mayor número de representaciones visuales en las que se alude a la oprimida situación de los esclavos, desde la mirada de artistas como el francés Debret, a quien, lejos de la intencionada subjetivación de una supuesta arcadia americana, no le temblaba el pulso a la hora de mostrar realidades menos amables como

---

<sup>17</sup>. Los Himnos nacionales son también cosa seria y recogen las fobias antihispanas del XIX. El de Argentina relata “¿No los véis sobre México y Quito, arrojarse con saña tenaz? ¿Y cuan lloran bañados en sangre, Potosí, Cochabamba y la Paz? ¿No los véis sobre el triste Caracas, luto y llanto y muerte esparcir? ¿No los véis devorando cual fieras, todo pueblo que logran rendir?” y reivindican como Buenos Aires “con brazos robustos desgarrar al ibérico altivo león” (Véase *La Lira Argentina, o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Ayres durante la guerra de su Independencia*. Buenos Aires, 1824). Estas estrofas no se cantan habitualmente en el Himno y fueron retiradas de su uso a comienzos del siglo XX justamente en tiempos de recuperación del diálogo con España. Recientemente en el Perú se modificó el canto del Himno nacional, obviando las estrofas que decían “Largo tiempo el peruano oprimido la ominosa cadena arrastró...”. Sin embargo, himnos más locales como el de Mompox en Colombia mantienen la estruendosa descalificación de los realistas como con sorpresa pudieron constatar autoridades españolas en los actos de festejo por las obras de la Cooperación española en la restauración de edificios. Sin embargo, los Himnos alcanzan su culmen de intangibilidad durante las dictaduras militares. En Argentina fue habitual que se metiera preso a quienes no se pusieran de pie en un bar cuando en la televisión o cuando en el cine tocaban el Himno, o no detuvieran su paso cuando se izaba la bandera. Algunos miembros de sectas religiosas como los Testigos de Jehová fueron penalizados por no reverenciar a los símbolos. Como contrapartida todavía se sigue discutiendo el color exacto de la Bandera que creara Belgrano dando lugar a enjudiosos expedientes e informes.

<sup>18</sup>. FERNÁNDEZ, Justino. *Arte Moderno y contemporáneo de México. Tomo I. El Arte del Siglo XIX*. México, UNAM, 4ª ed., 1993, pp. 25-26.

la *Aplicación del castigo de azote*, como le ocurrió asimismo a Rugendas al plasmar la *Cala de un buque negrero*.

Poco antes, en Madrid, José Aparicio e Inglada había pintado su obra más emblemática, *El hambre de Madrid*, considerado el cuadro más famoso y publicitado durante el reinado de Fernando VII, que, a través de la temática social, expresaba la lealtad del pueblo español dispuesto a morir de hambre antes de entregarse al poder del invasor francés<sup>19</sup>. Como también lo hiciera en Zaragoza la joven Casta Álvarez, destacada por su valerosa acción durante los asedios franceses a la ciudad, la que la emparenta con otras heroicas mujeres como la colombiana Policarpa Salavarrieta, *la Pola*, sacrificada por los españoles en 1817 y asiduo motivo de inspiración de los pintores de historia<sup>20</sup>. Las figuras descollantes por su juventud vislumbradas cual promesas literarias como Mariano Melgar en el Perú o científicas como Francisco José de Caldas en Colombia, ambos inmolados en la guerra de la Independencia, marcan decisivamente esta fase de la epopeya patriótica. Sobre la sangre derramada por los patriotas americanos, fueron construyéndose nuevos, aunque por lo general muy endebles, escenarios políticos, sobre los que se irían forjando a golpe de guerras civiles y luchas intestinas, las perseguidas unidades nacionales. A esa construcción, histórica, social, territorial, cotidiana, seguiría acompañando una incesante producción iconográfica, que se iría adaptando a los cambios marcados por el devenir de la vida independiente.

## **2. Segundo periodo. La pluralidad iconográfica y la construcción de las nacionalidades. Organización política y apropiación territorial (1825-1870).**

### *2.a. Continuidad y ampliación del imaginario de la Independencia.*

Si habíamos afirmado la idea de que la construcción de las nacionalidades americanas tuvo su mayor basamento en la etapa de la Independencia, la producción iconográfica del periodo posterior a la misma no hizo más que consolidar ese concepto e inclusive ampliarlo. La proliferación de retratos de los héroes patrios, la multiplicación de representaciones de los sucesos históricos o la insistencia en la alegoría patria son características que, lejos de entrar en declive tras producida la emancipación, seguirán teniendo una presencia vital. Con la renovación de las academias existentes y el advenimiento de nuevas escuelas de bellas artes, sobre todo tras pasado el meridiano del siglo, dichas iconografías renovarían sus postulados estéticos dando un nuevo envión al género.

En todo este proceso es importante señalar como uno de los factores esenciales para dicho éxito la apropiación, por parte de las clases dirigentes de los países americanos, de la herencia dejada por los años de la emancipación. La afirmación de sus poderes y su significación histórica se construyó en buena medida a partir de las figuras de los próceres de la misma, sustentando su propia iconografía como si se tratase de un eslabón más en la cadena de formación de la idea de la Nación, y guiados por el deseo de “homogeneizar” el patriotismo. Indudablemente, esta actitud encierra la utilización del pasado en autobeneficio por parte de las autoridades que fueron sucediéndose en los

---

<sup>19</sup>. DÍEZ, José Luis (dir.). *La pintura de historia del siglo XIX en España*. Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 136-145.

<sup>20</sup>. GONZÁLEZ, Beatriz (coord.). *Policarpa 200. Exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta*. Cuadernos Iconográficos N° 1. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1996.

poderes, como manera de consolidarse como parte de la historia. Gobernantes como el ya citado Guzmán Blanco en Venezuela, o Porfirio Díaz en México, son ejemplos emblemáticos de esta condición<sup>21</sup>.

Justamente las representaciones de Bolívar, a partir de su fallecimiento en 1830 en la hacienda de San Pedro Alejandrino (Santa Marta, Colombia), habrían de multiplicarse de una manera inaudita, consolidando inclusive en Europa su carácter de figura americana por excelencia en el proceso emancipador. Si el lienzo, fundamentalmente, había permitido una difusión icónica de Bolívar sin parangón con respecto a los otros próceres, otros soportes como la miniatura (ya presente en época temprana), la escultura y algunos menos “clásicos” como vajillas, guantes, abanicos o calendarios inundarían el mercado. Es interesante señalar la importancia de este tipo de objetos, durante tantas décadas ignorados por muchos historiadores del arte al referirse a la iconografía decimonónica, y que hoy están ya funcionando como elementos imprescindibles en la creación de nuevos discursos, acompañando la necesaria revalorización de los “museos históricos” como basamento para producir avances historiográficos.

Escultores tan afamados en Italia como Pietro Tenerani y Adamo Tadolini se afianzarían, sobre todo el primero, como los grandes iconógrafos en mármol y bronce de Bolívar; Tenerani sería el autor de la estatua de pie del Libertador instalada en la Plaza Mayor de Bogotá en 1846, mientras que a Tadolini le cabría la autoría de la primera escultura ecuestre del prócer en ser inaugurada, en Lima en 1859<sup>22</sup>. La figura de Bolívar está también presente en una de las láminas grabadas que mejor sintetizan los elementos iconográficos fundantes de las naciones americanas. Se trata del plano de Colombia que realiza Pierre Tardieu y que publica en 1826 Jean M. Lallement en París, en el que al mapa del territorio de Colombia lo rodean además del retrato del prócer, las representaciones del puente de Pandi, el salto de Tequendama, el Chimborazo y seis personajes típicos de la sociedad. Toda una declaración de principios<sup>23</sup>.

Si bien hemos hecho referencia concreta a Simón Bolívar, en el caso de los otros próceres, aun sin alcanzar la fortuna iconográfica del venezolano, también gozaron de una difusión importante de sus retratos y hechos singulares a través de las obras y objetos de arte. Esto sucedió, inclusive, con algunos que tuvieron que sufrir el destierro como José de San Martín o el prócer oriental José Gervasio Artigas, aunque en sus respectivos casos con el paso de los años, gobernantes, historiadores y artistas les rescatarían de ese olvido intencionado, representándoles en los grandes instantes de su vida, incluyendo el propio destierro, situación en la que se les suele representar sumidos en ensoñaciones libertarias de sus patrias lejanas.

Dentro de las temáticas que se desarrollarán con bastante profusión en este periodo posindependentista debemos señalar las de la muerte del héroe y la del patriota, iconografías potenciadas con fuerza por los románticos europeos, en especial los franceses. Hacemos distinción entre ambas en el sentido que, a la vista, no era lo mismo que los últimos instantes de un prohombre transcurriesen en un lecho a que falleciera heroicamente en el campo de batalla. Podríamos citar, en el caso argentino, por un lado la muerte del sargento Cabral en la batalla de San Lorenzo, sacrificado para salvar la vida al general San Martín, lo que le permitió acceder al olimpo nacional, y por otro la

---

<sup>21</sup>. La vinculación de los próceres con las “virtudes militares” han sido reiteradamente manipuladas en diversos países y hasta nuestros días las consignas “bolivarianas” están vigentes junto a los apotegmas de José Martí o el “decálogo” sanmartiniano.

<sup>22</sup>. Ver: PINEDA, Rafael. *Tenerani y Tadolini, los escultores de Bolívar*. Caracas, Armitano, 1973.

<sup>23</sup>. La propia plaza de Ciudad Bolívar en Venezuela integra representaciones escultóricas con alegorías de los países bolivarianos rodeando a la escultura del prócer.

muerte de Manuel Belgrano, postrado en cama y, según la leyenda, expresando como últimas palabras la frase “Ay, Patria Mía”, donde vemos también como la literatura juega un papel determinante en la construcción de las nacionalidades.

En el ámbito de estas representaciones de la muerte, un caso interesante es el que plantea una secuencia de lienzos que tiene como objeto de representación a la muerte del mariscal Antonio José de Sucre, acaecida durante una emboscada en Berruecos (Colombia), en 1830. De un lustro después data el interesante lienzo que pinta Pedro José Figueroa y que actualmente se conserva en el Museo del Banco de la República (Biblioteca Luis Ángel Arango), en Bogotá. En el mismo, una de las visiones más sorprendentes la compone la presencia de un leopardo, en el que, al decir de Beatriz González, Figueroa introduce un elemento de denuncia en tanto uno de los sospechosos del crimen era José María Obando, a quien se conocía como “El tigre de Berruecos”<sup>24</sup>. Esta obra de Figueroa dio origen a una iconografía de los últimos momentos de Sucre, siendo en ese sentido una de las obras más interesantes un cuadro anónimo de tinte popular que se halla en el Museo Nacional de Colombia, *Asesinato del Jeneral Sucre en Berruecos*, pintado hacia 1845, pero sobre todo nos interesa destacar el que, bajo óptica académica, realiza en Caracas el venezolano Arturo Michelena. El mismo, titulado *La muerte de Sucre en Berruecos*, fue ejecutado en 1895 con motivo del centenario del nacimiento del héroe.

El citado caso de Michelena es una prueba palpable de cómo algunos artistas académicos no desdeñaron las representaciones “populares” y asimismo del hecho de que estas alcanzasen difusión a través del grabado. Habrá inclusive artistas que, tras experimentar y concretar obras importantes dentro de un lenguaje no reglado, se convertirán en reconocidos pintores académicos. Ejemplo claro de ello es el del uruguayo Juan Manuel Blanes, lo que se puede vislumbrar si comparamos las escenas de batallas que compuso entre 1856 y 1857 por encargo de Justo José de Urquiza para el Palacio San José (Entre Ríos), con otras posteriores como *Juramento de los Treinta y Tres orientales* (1877), *La revista de Rancagua* (1872) o *La Paraguaya* (1879), por citar algunos. En las primeras su lenguaje tiene similitudes estéticas, inclusive de formato, con los lienzos que pintaría décadas más adelante Cándido López, evocando episodios de la guerra de la Triple Alianza, a menudo tildados de “ingenuos”.

Además de las representaciones de los próceres de la Independencia y de los hechos que jalonaron su presencia en el panteón americano, se manifestó una destacada continuidad en el uso de alegorías. Podemos señalar aquí la permanencia y adaptación de la figura de la indígena emplumada, aquella “América” de clara proveniencia europea, cuya descripción más tenida en cuenta había sido la aparecida en la *Iconología* de Cesare Ripa (ediciones de 1603 en Roma y de 1613 en Siena) en la que especificaba que debía representarse como una mujer desnuda y de color oscuro, fiera de rostro, con un velo jaspeado de diferentes colores que le debía caer cruzándole el cuerpo hasta tapanle las vergüenzas<sup>25</sup>.

Esa “América” supo ser transformada para simbolizar la imagen de cada una de las naciones emancipadas, las que habrían de adoptar su efigie como propio emblema<sup>26</sup>. Uno de los casos más interesantes se halla en la imagen creada por Melchor María Mercado en Bolivia, hacia principios de la década de 1840, en que representa a *El mariscal de*

---

<sup>24</sup>. Colección Banco de la República. Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1997, pp. 8-9.

<sup>25</sup>. SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía del indio americano: siglos XVI-XVII*. Madrid, Turo, 1992.

<sup>26</sup>. Las iconografías de los continentes se reiteraron en el siglo XIX y la América emplumada puede encontrarse en esculturas europeas similares desde el palacio San José, de Justo José de Urquiza, en la Argentina, hasta una casa quinta de Matanzas (Cuba).

*Ayacucho haciendo nacer las artes y ciencias de la cabeza de Bolivia*<sup>27</sup>. También de la zona andina incluimos en este libro otra obra cuya entidad simbólica permite numerosas lecturas en cuanto a significación. Se trata de la *Musa pintando un paisaje* que se atribuye al ecuatoriano Rafael Troya, en la que se ve a la figura femenina dando las últimas pinceladas a un paisaje, aparentemente el de Ibarra y sus alrededores<sup>28</sup>. En ese “cuadro dentro del cuadro”, como diría Julián Gállego, está encerrado el sentido de nación, de pertenencia que inspira en este caso a la musa: los papeles se trocan y el paisaje es el inspirador de la musa.

## *2.b. La iconografía y los nuevos gobiernos. Experiencias en la “invención” de la Nación.*

Junto a la iconografía de los prohombres del pasado, se irá consolidando cada vez con mayor enjundia, la circulación de imágenes de personajes contemporáneos realizadas con un sentido claramente político, en muchos casos aplicándoseles una suerte de perspectiva temporal que los comprendiera no solamente como un medio de propaganda inmediata, sino también como un afianzamiento dentro de las líneas históricas de la nación. Aquí debemos distinguir los retratos de consumo familiar o social de aquellos cuyas intenciones se enmarcaban, justamente, dentro de los móviles de poder.

Aunque el propio discurrir del tiempo fue marcando la unificación de territorios dispersos bajo una misma bandera, la realidad es que la construcción de las “nacionalidades” debe entenderse como un mosaico mucho más amplio y complejo que el que hoy solemos caracterizar de manera a veces excesivamente simplificada respondiendo a los países actuales. Regiones, provincias, ciudades y hasta sectores urbanos parcializados, en diferentes momentos del devenir histórico, defendieron con orgullo, y si fue necesario con las armas, el sentido de pertenencia y la identidad diferente a la del “otro”.

No faltan en esta construcción casos singulares como el del aventurero francés Orélie-Antoine de Tounens, quien, vinculado a los mapuches, se autoproclamó en Arauco (Chile), en 1860, Rey de la Araucanía con el nombre de Orélie-Antoine I antes de ser capturado y enjuiciado por el gobierno chileno, quien se encargaría de enviarlo al exilio. Desde Francia se empeñará en recuperar su reino, reuniendo fondos que le permiten el retorno a Chile seis años después, donde se encuentra un escenario completamente distinto al que había conocido ya que la campaña de “pacificación” de los mapuches no significó otra cosa que su parcial exterminio y dispersión. Además de esta aventura, que figura con peso propio en las páginas de los libros de historia y a la que se han dedicado varias películas de cine, lo interesante del caso es que tras la muerte de Orélie en 1878 hubo una continuidad de la dinastía, cargo que en la actualidad ostenta, desde su residencia en París, Philippe Boiry, con el título de Philippe I.

Entre los retratos sobresalen ciertas particularidades, algunas a las que ya se ha hecho alusión, como es el caso de los soportes en los cuales están contenidas esas imágenes, como vemos por ejemplo en un pañuelo con el rostro de Fructuoso Rivera en el Uruguay, o una tabaquera con la efigie del emperador Pedro II del Brasil. De este gobernante destaca asimismo su retrato de niño, pintado por el francés Félix-Émile

---

<sup>27</sup>. MERCADO, Melchor María. *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. La Paz. Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia. 1991.

<sup>28</sup>. KENNEDY, Alexandra. *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito, Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1999, p. 117.

Taunay en 1842, que nos introduce en otra faceta interesante y con tradición en las monarquías europeas como es la representación de los infantes. Vinculada a esta idea sobresale la fotografía de niño de quien sería presidente de la Argentina, Carlos Pellegrini, en 1854, que es recuperada poco más de cuatro décadas después y sobrepintada colocándosele una banda presidencial. En edad adolescente es representada Manuelita Rosas, hija del gobernador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas, uno de los retratos más importantes ejecutados en la Argentina durante el siglo XIX, en este caso por Prilidiano Pueyrredón. El mismo está comprendido dentro del periodo de luchas entre unitarios y federales que, además de las efigies de Rosas y de su rival Urquiza, recurrió dentro de su construcción propagandística a otras alternativas como las “divisas punzó” y los sellos y divisas de los federales, con leyendas tan gráficas como agraviantes: “¡Viva la Confederación Argentina! ¡Mueran los salvajes unitarios!”<sup>29</sup>.

En lo que respecta a la representación de hechos y sucesos contemporáneos, este tipo de escenas acompañará la difusión de los retratos y a las alegorías, fundamentalmente, en la construcción visual de discursos históricos y, en definitiva, de las diferentes ideas de “Nación”. Si durante la Independencia la mayor parte de los hechos bélicos (o al menos una buena parte de los mismos) los habíamos visto ocurrir en zonas rurales, se acrecentará aquí la presencia de los escenarios urbanos como terreno de confrontación, potenciando en muchas representaciones la imagen de ciudades total o parcialmente en ruinas. Dentro de esta línea podemos incluir la litografía de Pedro Gualdi en el que se aprecia el baluarte del Palacio Nacional de México destrozado durante el pronunciamiento de 1840.

Las guerras internas y externas marcarán este devenir de sucesos e iconografías bélicas y, con las mismas, las partes interesadas en ostentar el poder irán construyendo sus respectivas propuestas de “Nación”, más allá de los enormes desmembramientos que sufrirán países como México que pierde la mitad de su superficie en manos de los Estados Unidos o Bolivia que sufre sucesivos recortes a manos de sus vecinos. Tras las consecuentes pacificaciones y el retorno a los órdenes institucionales, se irán generando nuevos imaginarios, muchos de ellos vinculados a la consolidación jurídica de los países, dentro de la que cabe citar las obras inspiradas en los juramentos de las cartas magnas, como lo pintará tardíamente Antonio Alice en la Argentina, o como lo hizo Vitor Meirelles en el Brasil al representar el juramento de la Princesa Isabel a la constitución. Pero es evidente que, antes que estas escenas solemnes pudieran salir a la luz, fue necesario dejar testimonio palpable de todas aquellas batallas en las que se fue sustentando el sentido de nacionalidad. En lo que a cuestiones estéticas respecta, se viró entre las visiones académicas de un Blanes o un Tovar y Tovar, a las más “ingenuas” de Cándido López sobre la guerra del Paraguay o las del autor de las pinturas murales de la iglesia de Sabaya (Bolivia) representando escenas de la guerra del Pacífico donde Bolivia pierde su salida al mar. El paulatino progreso en cuanto a los sistemas de impresión para reproducir grabados mediante litografías<sup>30</sup>, sumado a la experiencia cada vez más avanzada en el uso de la fotografía, permitirá un aumento de la difusión masiva de este imaginario, que tendrá además en la caricatura de tinte político un arma esencial para instalar la crítica en la esencia misma del pueblo. La iconografía como medio de transmisión de ideas ya estaba definitivamente consolidada en el imaginario colectivo.

---

<sup>29</sup>. Cuando Urquiza abandona el campo Federal y enfrenta a Rosas, las divisas punzó recogieron la proclama “Muera el loco traidor de Urquiza”.

<sup>30</sup>. Ver: BERMÚDEZ, Jorge R.. *Gráfica e identidad nacional*. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1994.

## 2.c. *Los escenarios rurales y urbanos como factores visuales de la nacionalidad.*

Hemos referido en los apartados anteriores a las continuidades que se produjeron en cuanto al uso de las imágenes propias de los años de la Independencia, como la de los retratos de los próceres, las escenas históricas en las que apoyaron su reconocimiento y las alegorías patrias que proliferaron a lo largo del continente americano. Dichas persistencias estuvieron acompañadas de las consiguientes transformaciones icónicas y conceptuales, y se producirá en este periodo el advenimiento y consolidación de nuevas formas visuales para cimentar la idea de la nacionalidad. En tal sentido, es fundamental la representación de la naturaleza, en tanto territorio y paisaje humano. La labor de los viajeros europeos, ya sea desde la perspectiva científica que tuvo pioneros de renombre en José Celestino Mutis o Alexander Von Humboldt, como desde posturas acendradamente romanticistas, a la manera de artistas como el francés Claude Joseph Barandier en Brasil, el estadounidense Frederic Edwin Church en Ecuador, o el italiano Alessandro Ciccarelli en Chile, fue creando una noción del paisaje americano con una variedad y carácter sin precedentes.

Si bien las imágenes producidas por los europeos estaban destinadas mayoritariamente a su consumo en el Viejo Mundo, habrían de tener difusión en el propio continente americano, donde asimismo captaron el interés de artistas locales que centraron sus atenciones en este tipo de representaciones. Sí cabría mencionar aquí los distintos grados de libertad que cupieron a un artista europeo y a uno local en la representación de paisaje. Las diferencias iconográficas, en buena medida, radicarón en el destinatario final de las obras, que en ambos casos supieron ser sus propios coterráneos. En muchos de los paisajes pintados por extranjeros, en especial los de tinte romancista, es muy fácil advertir la transgresión a la realidad que sus imágenes trasuntan, algo que, más allá de la distorsión que su propio sentir estético les marcaba, se basaba en que los consumidores no exigían fidelidad en la representación sino, justamente, una visión exótica. Esta libertad, por lo general, le estaba vedada al artista local, ya que sus congéneres americanos, quienes serían los destinatarios (como espectadores o compradores) de las obras, conocían el paisaje auténtico del país, y no cabían resquicios para el “engaño”.

Es evidente que la conformación de las imágenes visuales del paisaje no se limitó al plano de lo científico o lo estético, sino que llegó a tener fuertes implicaciones políticas como fuente de consolidación de las identidades nacionales. Alexandra Kennedy comenta que, en la región serrana del Ecuador, ante los desacuerdos en cuanto a la selección y validación de próceres, se encontró en el volcán Chimborazo un icono que sintetizara y simbolizara la unidad nacional. Justamente el tema de los volcanes, cuya línea de investigación y representación arranca con ímpetu en Humboldt y podríamos decir que tiene su culminación en el XX con pintores de la talla del Dr. Atl en México, fue utilizado por varios artistas con un sentido político, vinculando la fuerza telúrica y la explosión volcánica con las ideas del poder<sup>31</sup>. En el caso del Dr. Atl enlazó volcanes y Revolución, y acompañó sus visiones estéticas con disciplinados estudios científicos<sup>32</sup>.

Otros aspectos que podrían citarse dentro de esta vinculación de la naturaleza, ya sea virgen u hollada por la mano del hombre, con la política, lo supondrán ciertas

---

<sup>31</sup>. Sobre el tema de los volcanes y su presencia en el arte, recomendamos: RIVAS, Francisco (coord.). *Corona roja. Sobre el volcán*. Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, 1996.

<sup>32</sup>. ESPEJO, Beatriz. *Dr. Atl. El paisaje como pasión*. México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 1994.

iniciativas gubernamentales siendo caso paradigmático la labor, en Colombia, de la llamada Comisión Corográfica dirigida por Agustín Codazzi entre 1850 y 1859<sup>33</sup>. La misma, recuperando las ideas de antaño de las expediciones ilustradas, reunió bajo su espectro la labor de numerosos artistas que dejaron testimonio de vistas paisajísticas y, sobre todo, de escenas costumbristas de todo el país, marcados por una clara intencionalidad de definir el país clasificando sus riquezas naturales y culturales. Más allá de las diferencias que dejó ver este amplio “catálogo”, se logró el objetivo de elaborar, a través de la imagen, un ensayo visual de lo que se entendía como unidad nacional. Trabajos similares de carácter científico fueron efectuados en otras partes de América destacando la tarea de Rodolfo Armando Philippi en Chile y de Antonio Raimondi en el Perú<sup>34</sup>.

De la misma manera que habíamos visto con respecto a las acciones bélicas, el paisaje urbano consolidará una posición de envergadura dentro del imaginario plástico, cabiéndole tanto a los viajeros europeos como a los creadores autóctonos la conformación de un corpus de imágenes que, con el paso del tiempo, se convertirían en documentos esenciales para la reconstrucción de la historia social y política de nuestros países. En este devenir, comenzarán a acentuarse, en especial tras la relativa calma que sobrevino a las guerras civiles internas de cada estado, las acciones progresistas por parte de los gobiernos, que traerán como consecuencia iconográfica la difusión de una imagen cada vez menos romántica de las ciudades americanas y más proclive a la comparación con sus pares europeas. Puertos del Pacífico como los de Veracruz, Guayaquil, El Callao o Valparaíso, o del Atlántico como Montevideo, serán objeto de inspiración para pintores primero y luego para fotógrafos, circulando masivamente las imágenes a través de libros y periódicos ilustrados, y más adelante de tarjetas postales.

Indudablemente será en el ferrocarril donde la idea del progreso encontrará una imagen perfecta a la hora de proyectarse, convirtiéndose en factor visual decisivo. Es sabido que en 1837, antes de ser inauguradas las primeras vías férreas en España, en Cuba (aun territorio español) comenzaba la andadura de la línea que unía La Habana con Güines. A partir de allí los otros países irían inaugurando en forma paulatina sus *camino de hierro*, obras públicas que las autoridades gubernamentales potenciaron de una manera similar a como lo habían hecho sus predecesores a finales del XVIII con respecto a la traída de agua a las ciudades y la erección de fuentes públicas. Veremos aparecer un nuevo tipo de alegorías, propiciada por presidentes como Guzmán Blanco, Porfirio Díaz o García Moreno, por citar algunos casos, en los que sus efigies aparecerán no ya solamente vinculadas a alguna figura histórica de la Independencia de sus países, sino también a los símbolos del progreso: el puerto, el ferrocarril, los paseos y grandes avenidas con sus respectivos bancos, farolas y obras decorativas, los edificios (ya fuesen de carácter gubernamental o cultural, por ejemplo los teatros), y la estatuaría conmemorativa.

El papel de los monumentos conmemorativos alcanzaría un prestigio inédito, convirtiéndose las figuras en bronce y mármol en uno de los medios más directo para la construcción pública de la idea de Nación cimentada a través de figuras ejemplares. Fundamental papel en ello lo jugarán los relieves con hechos históricos que a menudo se colocaban en los pedestales: planteados como verdaderos cuadros de historia, parangonables estructuralmente a las pinturas de esta temática, los mismos permitían un conocimiento y un acercamiento mayor por parte del pueblo a los hechos que

---

<sup>33</sup>. Al respecto, consultar: HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo (ed.). *Acuarelas de la Comisión Corográfica. Colombia 1850-1859*. Bogotá, Litografía Arco, 1986.

<sup>34</sup>. PHILIPPI, Rodolfo Armando. *Vistas de Chile*. Santiago. Editorial Universitaria. 1973. RAIMONDI, Antonio. *El Perú*. Lima. Imprenta del Estado. 1874. 3 Tomos.

consagraron a estos prohombres, cuestión que a menudo no estuvo exenta de claras intencionalidades políticas en la selección tanto de los personajes como de los hechos<sup>35</sup>. El caso de Colón es emblemático, ya que si bien las representaciones del almirante suelen diferir en cuanto a su iconografía (con la indígena emplumada en el inaugurado en Lima en 1860, obra de Salvatore Revelli, o sobre el globo terráqueo y sosteniendo estandarte como los de Jerónimo Suñol para Madrid<sup>36</sup> y Achille Canessa para San Juan de Puerto Rico), las disimilitudes se acrecientan al analizarse los pedestales donde por caso al Colón de Barcelona acompañan personajes y escenas vinculados a la presencia catalana en el “descubrimiento” y colonización de América, mientras que el de Génova incluye una serie de relieves con temáticas ofensivas hacia España, en momentos en que Italia intentaba reapropiarse de la figura del descubridor.

Los monumentos sirvieron también para otorgar denominación a nuevas plazas surgidas en ciudades y pueblos, o resignificar plazas ya existentes. En la Plaza Mayor de México, que antaño había albergado al Carlos IV de Manuel Tolsá, se proyectó hacia mediados del XIX una remodelación cuyo aspecto principal iba a ser la erección de un monumento a la Independencia mexicana a ser realizado por otro artista español, Lorenzo de la Hidalga. Este plan no prosperó, llegándose a construir solamente el basamento, que permaneció durante algún tiempo, dando origen al nombre popular de la plaza: el Zócalo.

La plaza como centro de la vida urbana no mermó en su importancia y tampoco decayó en su difusión iconográfica. En el periodo independentista fue el centro de las grandes manifestaciones como la de Mayo de 1810 en Buenos Aires, o la jura de la Independencia mexicana de 1821; a posteriori sería objeto de inspiración de los viajeros europeos y los artistas locales, primero a través del pincel y luego de la cámara fotográfica. El instante más atractivo era aquel en el que la plaza se convertía en el escenario social por excelencia de la ciudad, y en especial en los días de mercado, como se ve en el grabado de *La Catedral de Quito* publicado por Wiener, Crevaux y Charnay en 1884. La proliferación de imágenes en la que quedan retratados los personajes de clase alta, los diferentes oficios, tanto los urbanos como los rurales, importados temporalmente estos en las fechas indicadas, las indumentarias o los animales de carga, reconstruyen como ninguna otra imagen el carácter del paisaje humano de las urbes americanas. Pueden considerarse asimismo como verdaderos compendios de una de las actividades más extendidas entre los artistas como era la representación singularizada de esos personajes, que, analizados desde esta perspectiva, parecen extracciones individualizadas tomadas de esas plazas<sup>37</sup>.

Si estos espacios urbanos fueron recreados icónicamente por muchos artistas bajo prismas emparentados con el romanticismo, más lo fueron los paisajes rurales, cuya representación fluctuó entre esta mirada y las visiones científicas. La sublimación del paisaje y su planteamiento iconográfico (valga aquí el concepto tanto si se trata de representaciones plásticas como literarias) mostraba la fuerza indomable de la naturaleza y la pequeñez del ser humano ante su grandiosidad, no solamente a la manera planteada en Alemania por Caspar David Friedrich, que situaba al hombre como un simple e ínfimo observador del espectáculo de la naturaleza, sino también como

---

<sup>35</sup>. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004.

<sup>36</sup>. Para el tema del monumento público en España, ver: REYERO, Carlos. *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, Cátedra, 1999.

<sup>37</sup>. En este sentido, queremos destacar la excelente edición realizada por un conjunto de especialistas ecuatorianos, casi en forma paralela a la presente, que pusieron en evidencia la validez de esta perspectiva como método de trabajo. Cfr.: ORTIZ CRESPO, Alfonso (coord.). *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas anónimas del siglo XIX*. Quito, FONSA, 2005.

víctima de cataclismos, en especial naufragios, terremotos e incendios. Este tipo de imágenes, aun perdido en parte aquel carácter romántico característico en especial de la primera mitad del XIX, tendría una continuidad bajo parámetros que podríamos llamar documentalistas, mostrando las ruinas de las ciudades tras ocurrir estos fenómenos. Las ruinas de la Catedral de Ibarra (Ecuador) después del terremoto de 1868 o las de la habanera Plaza del Vapor tras el incendio acaecido un lustro después, son ejemplificadoras de esta tendencia.

En ocasiones las miradas romanticistas convivieron con la visión científica, y así lo manifiestan obras como las de Carl Nebel en México, Rafael Troya en Ecuador, o una que aquí incluimos, la *Floresta brasileña* realizada por Manuel de Araujo Porto Alegre en 1853. Este artista se había formado con el francés Jean-Baptiste Debret quien había traído consigo esa combinación que a tantos artistas de su época había marcado, a medio camino entre el positivismo de la Ilustración y la sensibilidad del romanticismo, lo que se evidencia en la mixtura entre una cierta idealización del paisaje y la representación detallada y diferenciada de las especies botánicas. El viaje “al interior”, con carácter de expedición, siguió proliferando entre los europeos y captó la atención de americanos como Melchor María Mercado, como se refleja en la imagen del *Asalto del tigre a mi canoa* durante el viaje a tierras de cayubabas, en el Beni boliviano, que introduce un elemento, que utilizando un lenguaje contemporáneo llamaríamos *surrealista*, como es justamente la figura del tigre surgiendo de las aguas y presto a asaltar la canoa que conducía al artista y sus acompañantes.

En lo que a las costumbres respecta, ya hicimos alusión a las condensadas en aquellas imágenes de plazas americanas y las extractadas de la misma para presentarse con singularidad. Dentro de este esquema advertimos la pervivencia de tradiciones propias de periodos históricos anteriores, en especial de la colonia. Las fiestas populares y la subyacencia de lo religioso en todas las actividades de la vida americana, incluyendo lo festivo, serán moneda corriente en la iconografía del XIX. En esta línea deben entenderse y clasificarse testimonios tan representativos como los exvotos o retablos populares, destinados a solicitar la intercesión de cristos, vírgenes y santos, o a agradecerles un “milagro”. Lo mismo puede decirse de una de las vertientes iconográficas más interesantes y presente a lo largo del continente como fue la representación de el velorio o el entierro del “angelito”, en donde la esencia es siempre la misma, es decir la celebración festiva de la muerte de los niños, entendida esta como una bendición al llevar el niño al cielo, pero donde varía sustancialmente el escenario en el que se producen, según la procedencia de la imagen.

Finalmente hemos de hacer referencia a la gradual recuperación estética de un personaje muchas veces evitado en esta construcción visual de las naciones americanas como fue el indio. Con el paso del tiempo se acrecentaría su presencia en el lienzo, el grabado y, de manera especial, en la fotografía. Si bien en gran medida se arrojarían sobre el indígena miradas étnicas y positivistas, clasificándolo como una especie natural más, tal cual se hacía con la flora y la fauna, de manera paulatina se le recuperará como personaje cultural, con historia y derrotero propio, con costumbres diferentes, proceso que culminaría en las corrientes reivindicativas de la primera mitad del siglo XX<sup>38</sup>. Artistas europeos como el inglés Frederick Catherwood, que en la década de 1840 realizó varias representaciones de las ruinas mayas, o el peruano Francisco Laso, que ya en 1855 pintaba al indio alfarero, habitante de la Cordillera, serían en cierta medida pioneros de tendencias que se afirmarían en décadas posteriores, como el estudio de las

---

<sup>38</sup> . PÉREZ VEJO, Tomás. “Los hijos de Cuauhtémoc: el paraíso prehispánico en el imaginario mexicano decimonónico”. *Araucaria. Revista de Filosofía, Política y Humanidades*, Buenos Aires, 2003, año 5, N° 9, pp. 95-115.

edificaciones prehispánicas (en parte dando origen al historicismo arquitectónico que conocemos con el nombre de “neoprehispanismo”), o inclusive el propio “indigenismo” que se impondría con fuerza en el arte del continente entre las décadas de 1920 y 1940 fundamentalmente.

### **3. Tercer periodo. De la consolidación de la imagen identitaria a la comparecencia en el escenario internacional. (1870-1925).**

#### *3.a. La reconstrucción de la historia y el papel rector de las academias*

La segunda mitad del XIX, y en especial el último cuarto de siglo, significó en gran parte de los países americanos el descenso y a veces la desaparición de los enfrentamientos armados internos y, con ello, momentos de paz y de estabilidad. Esta situación, inédita durante tantas décadas, permitió la dedicación de los gobiernos a otro tipo de tareas, disímiles a las que hasta ese momento habían ocupado gran parte de las atenciones y los presupuestos. La irrupción del “progreso” en sus facetas más variadas, señaladas en el apartado anterior, abriría nuevas perspectivas también en el campo cultural y artístico. El desarrollo de las academias y, dentro de ellas, la pintura de historia y la pintura social, siguiendo las modalidades usuales en las instituciones europeas (en especial francesas e italianas), permitió la cristalización de nuevos rumbos en el arte del continente y, por ende, del proceso de construcción de las identidades nacionales.

La academia, apoyada en la mayor parte de los casos por los propios estados, servirá a los gobiernos como una herramienta poderosa para asentar y difundir visualmente su poder, y crear itinerarios iconográficos de las historias patrias respondiendo a sus intereses. Dentro de las reconstrucciones del pasado americano se tendrá en cuenta, sobre todo en países con mayor tradición indígena como México y Perú, el rescate visual del periodo precolombino. Para ello es importante señalar que, ante la ausencia de suficientes fuentes documentales, la fantasía de los artistas y a veces hasta la de los propios historiadores que en ocasiones colaboraron con aquellos, tuvo un interesante caldo de cultivo. La arquitectura representará una vía directa para el asentamiento de una imagen que recuperase para el presente aquellas épocas pretéritas, a través de la corriente neoprehispánica. Potenciada inicialmente desde los Estados Unidos, país desde el cual varias universidades enviaron estudiosos a las ruinas sobre todo mexicanas, para hacer relevamientos y graficar conjuntos edilicios y detalles decorativos, esta tendencia tendrá como momentos cruciales el último decenio del XIX y, ya en la siguiente centuria, entre las décadas de 1920 y 1940 coincidiendo con el fulgor del indigenismo<sup>39</sup>.

De los primeros ejemplos que se conocen en Iberoamérica de esta manifestación, debemos señalar el pedestal realizado por el ingeniero Francisco Jiménez para el monumento a Cuauhtémoc en México (1887) o el que poco después se erigiría en Oaxaca para sostener la estatua de Benito Juárez (1894). Para entonces los lenguajes ornamentales de la etapa prehispánica habían sido utilizados por las naciones americanas en algunos de sus pabellones presentados en las exposiciones universales como los de Perú y México en las de París de 1878 y 1889 respectivamente. Estos certámenes suponen una de las primeras experiencias de “exportación de la identidad” de nuestros países realizada ahora por propios y no tanto por extranjeros como había

---

<sup>39</sup>. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Arquitectura historicista de raíces prehispánicas”. *Goya*, Madrid, N° 289-290, julio-octubre de 2002, pp. 267-286.

sido hasta entonces. La elección de una imagen vinculada al pasado precolombino en estas periódicas ferias, a las que se acudía para exhibir la historia, el presente y el futuro de las naciones del planeta, no deja de ser una apuesta atrevida, que a la vez determina, como decíamos antes, la manera de construir la identidad nacional hacia fuera, exhibirse a los ojos del mundo.

La recuperación histórica de gobernantes y personajes del periodo prehispánico será una de las temáticas habituales en la pintura producida en las academias y los talleres americanos. Entre el imaginario producido en el último cuarto del XIX destacan representaciones tan variadas y significativas como la de la *Dinastía de los Incas* (1880) que pinta en Bolivia Florentino Olivares, cuadro en el que aparecen retratados todos los incas desde el primer soberano Manco Capac y su hermana y esposa Mama Ocllo hasta Atahualpa, además de uno de los sucesores de este, Sayri Tupac, el fundador Francisco Pizarro y el canónigo cuzqueño Justo Apu Sahuaraura Inca, considerado como el último descendiente Inca de estirpe real, y quien fuera autor hacia 1838 de *Recuerdos de la monarquía peruana, o Bosquejo de la historia de los Incas*. Otra obra, pintada en Brasil por Rodolfo Amoedo, representa a *El último tamoio* (1883), en la que el autor recurre al tema de la muerte de tintes románticos que ya analizamos en el periodo anterior, siendo aplicada, como antes a los próceres de la Independencia, a un personaje ya legendario de las tribus indígenas americanas y acompañándole en el postrer instante la figura de un religioso que refleja la presencia de la evangelización.

El descubrimiento y conquista de América por parte de los europeos será asunto esencial en la pintura de historia del continente. La representación icónica de la llegada y desembarco de Colón, la fundación de las primeras ciudades por parte de españoles y portugueses o las “primeras misas”, serán temáticas destacadas y presentes a lo largo del continente, como se aprecia en las diferentes imágenes incorporadas al recorrido iconográfico de la presente edición. En algunas de ellas volvemos a cruzarnos con la realidad que supuso la circulación de imágenes a través de publicaciones ilustradas, hallando en Cuenca (Ecuador) una copia popular del cuadro del *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* que había realizado en España, en 1862, Dióscoro de la Puebla. En cuanto al tema de la constitución de las primeras ciudades españolas en América, destaca el lienzo *La Fundación de Buenos Aires*, ejecutado por el malagueño José Moreno Carbonero por partida doble, la primera vez entre 1908 y 1910 para ser exhibido en la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires, y una segunda versión, pintada sobre el lienzo original, en 1924. En esta última, el artista introdujo notorios cambios como consecuencia de haber realizado, por cuenta propia, un posterior trabajo de investigación del hecho histórico, el paisaje y los personajes que participaron en el acto, tarea que le había hecho advertir varios errores iconográficos<sup>40</sup>.

Con respecto a la conquista, será tema de relevancia en la pintura de historia mexicana y en parte también en Perú. En este país encontramos una de las primeras obras que muestran la cara negra de aquel proceso, *Los funerales de Atahualpa* (1864-67) de Luis Montero<sup>41</sup>, del cual también incluimos una copia anónima que se conserva en Cuenca. En el mismo se puede apreciar la manera en que los españoles se convierten en una barrera infranqueable para los indígenas que, empujando, suplicando y hasta a veces sollozando, intentan en vano llegar al féretro del inca. Este cuadro es vivo ejemplo del carácter de “máquina de persuasión” que supieron alcanzar muchas obras

---

<sup>40</sup> . GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; RADOVANOVIC, Elisa. “Moreno Carbonero, pintor de la Historia fundacional de Buenos Aires”. *Boletín de Arte*, Universidad de Málaga, 1995, N° 16, pp. 207-224.

<sup>41</sup>. Ver: AMIGO, Roberto. *Tras un inca. Los Funerales de Atahualpa de Luis Montero en Buenos Aires*. Buenos Aires, FIAAR, 2001.

de tinte histórico. En esta línea pueden contarse obras donde la crueldad de los conquistadores queda puesta aun más de manifiesto, como la lámina que realiza José Guadalupe Posada para la Biblioteca del Niño con el tema *Hernán Cortés y sus primeras aventuras* (1899), o como dos lienzos del mexicano Félix Parra, *Episodios de la Conquista* (1877) y *Fray Bartolomé de las Casas* (1875), aunque en este último queda patente el lado amable con el rescate positivo de la figura del evangelizador, lo cual se convertía en una manera de limpiar las responsabilidades de la iglesia en el exterminio del pueblo indígena y mantener su prestigio dentro del estado moderno.

El tema por excelencia de la pintura de historia americana, como venía siendo desde principios del XIX, fue el de la Emancipación. Las gestas libertadoras de Bolívar, San Martín, O'Higgins, Artigas, Sucre y demás próceres fueron asunto recurrente, inclusive llevándose a cabo series enteras sobre aquellas. Lo mismo ocurriría en España pero en este caso respecto de su "Guerra de la Independencia" contra los franceses, aspecto en el que podemos mencionar el cuadro de *La rendición de Bailén* de José Casado del Alisal, de 1864. El mismo introduce en su composición el esquema velazquiano de *Las Lanzas*, que sitúa en el centro al jefe vencedor y al que claudica las armas, con sus respectivos ejércitos a uno y otro lado de la escena, lo mismo que sucede en obras americanas como la *Entrega de la bandera Invencible de Numancia al Batallón sin Nombre*, que el venezolano Arturo Michelena pintó en 1883. Al año siguiente, el valenciano Joaquín Sorolla, a la sazón contando solamente 21 años de edad, inmortalizaría su visión del *Dos de Mayo*, escena vinculada a la heroica defensa de Madrid en 1808, en la que el artista deja palpable su interés por los efectos lumínicos que serían *leit motiv* de su obra posterior<sup>42</sup>.

Un tema clave del uso de esta iconografía fue su inserción en el sistema educativo para unificar el mensaje histórico oficial y a la vez crear el imaginario definitivo que lo acompañaba. El método reemplazaba las imprecisiones que según los pedagogos tenían el relato oral o literario que dejaba a la creatividad de la fantasía infantil la fijación de esa imagen. Se buscó así consolidar una línea de retratos de los próceres y de láminas que recogieran los hechos históricos relevantes fomentando el culto a los símbolos como la bandera, el escudo, la escarapela y el himno. La "educación patriótica" fue un proyecto de consolidación de la base cultural que reverdecería con la llamada "restauración nacionalista" en las primeras décadas del siglo XX<sup>43</sup>. La difusión de estos imaginarios en las revistas infantiles que circularon en toda Sudamérica, como la argentina Billiken, configuraron la inmediata asociación de figuras históricas con su afortunada representación icónica.

Así como ocurrió con la representación de la lucha por la Independencia, otra variable que se mantendrá constante será la utilización de la alegoría. En la misma perdurarán ciertos aspectos que habíamos visto en décadas anteriores aunque también renovará considerablemente su repertorio, pudiéndose señalar entre otros aspectos la cada vez mayor recurrencia a la imagen femenina de la República que proliferará sobre todo en torno a los años de los centenarios. Los recursos simbólicos del clasicismo experimentarán un auge tanto en la invención de imágenes como *Paz y Concordia* (1902) del brasileño Pedro Américo de Figueiredo e Melo, como en la práctica edilicia

---

<sup>42</sup> . Para el tema de la pintura de historia en España recomendamos la lectura de dos libros de Carlos Reyero: *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987; y *La pintura de historia en España*. Madrid, Cátedra, 1989.

<sup>43</sup> . RAMOS MEJÍA, José María. "La educación patriótica. Instrucción al Personal docente". En: *El Monitor de la Educación Común*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Educación, 1908, t. 26, Nº 424. ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909.

y ornamental de las ciudades americanas, proliferando arcos de triunfo permanentes o efímeros, cuadrigas coronando edificios o rematando monumentos como el de la Independencia en São Paulo (1922), columnas conmemorativas de diferentes significaciones y edificios como el templo de Minerva en Guatemala, por citar un caso incorporado a esta edición para mostrar las ilusiones de eternidad clásica de algún gobernante. Las columnas con capiteles jónicos de esta construcción pueden ambientarse con las de orden corintio que traza Arturo Michelena en el imaginario templo que aparece en su lienzo *El Panteón de los Héroes*, conteniendo un singular olimpo venezolano. También con las espectaculares columnatas del Palacio Legislativo de Bogotá el arquitecto Thomas Reed desarrolló un discurso que vinculaba la opción clasicista con la democracia ateniense.

Otras alegorías patrióticas aquí incluidas manifiestan la variedad de alternativas que fueron usuales en las últimas décadas del XIX y las primeras de la centuria siguiente, por caso la que representa al imperio brasileño a través de la figura de un indígena, como vemos en la escultura que realiza en 1872 el conocido artista Francisco Manuel Chaves Pinheiro. Casi medio siglo después, en el Cuzco, el fotógrafo Miguel Chani, con motivo del centenario de la independencia peruana, elabora una *Alegoría patriótica* en la que destacan principalmente las dos figuras femeninas que representan a la Patria y a Santa Rosa de Lima, lo cual es demostrativo nuevamente de la vinculación entre nación y religión. No es todo lo que dice la imagen: incluye, sobre un fondo de arquitectónico y paisajístico, elementos de guerra como bayonetas, cañón, clarín y tambor, muy habituales en las primeras alegorías que habían seguido a la emancipación, casi un siglo atrás. Las dos niñas, con vestido blanco atravesado por una banda con los colores peruanos, son representativas de las nuevas generaciones de peruanos que seguirán la senda de la construcción de la Nación.

La celebración de los centenarios traerá aparejada una nueva multiplicación de imágenes simbólicas, entre ellas varias representando el reencuentro entre España y las naciones americanas, ya no como una “madre patria” y sus “hijas”, sino como naciones soberanas y a la misma altura histórica. Significativa es la imagen impresa en una tarjeta postal en 1910 que muestra a la Argentina y a España, ambas con respectivas banderas, la primera tocada con gorro frigio y la segunda con corona, y sobre un fondo de campos con ganado la nación del sur, y de fábricas y progreso la peninsular. Para las mismas fechas, la caricatura de Pedro de Rojas titulada *España descubre América por segunda vez*, muestra a las autoridades argentinas vestidas como indígenas, recibiendo en el puerto de Buenos Aires a la infanta Isabel de Borbón, la “Chata”, quien visitó el país con motivo de la celebración del Centenario, hecho demostrativo del interés por parte de España de recuperar los vínculos históricos con aquellas naciones tras los resquemores que sucedieron a las luchas independentistas. De cualquier manera es imprescindible señalar que el Hispanismo tendría distintas vertientes, y así como se potenció desde un punto de vista histórico, basado en las raíces culturales, otra variable se mostró desde una perspectiva ciertamente mesiánica, invocando la existencia de una “raza hispana”.

Las simbolizaciones iconográficas y las representaciones teatralizadas, estarán a la orden del día durante los años de los centenarios, como asimismo la producción de pinturas de historia y de monumentos conmemorativos de los hechos y de los personajes “faltantes”, en especial en el marco de la estatuaría, donde por diferentes causas, sobre todo de carácter económico, en muchos países aun no se habían llevado al bronce a muchos de los próceres y prohombres que habían cimentado la construcción nacional.

En tiempos de reivindicaciones no faltará el esfuerzo del ingeniero Federico Correa que buscó crear un “Monumento América” en España, para cubrir las omisiones que los países independizados habían cometido con “la madre patria”. El monumento

“grandioso, severo y elegante”, tenía claro que no habría en él “nada de churriguerías, nada de art nouveau, de figuras contorsivas ni de alegorías esfumadas e indecisas”<sup>44</sup>. Con tantas limitaciones artísticas, el diseño de una columna de 100 metros de alto y el voluntarismo de pensar de que lo pagarían los españoles que vivían en América, la obra estaba destinada a quedar en los papeles...

Los incensantes y a veces larguísimos actos de inauguración de monumentos, los interminables desfiles militares, o de carros triunfales como los de Maracaibo (Venezuela) en 1910, son indicativos de esa presencia de los “cuadros vivos” en la difusión del imaginario. Los citados carros llevaban, cada uno de ellos, a las damas representativas de los estados venezolanos que se ven en la fotografía *Alegoría del Zulia*, tocadas con gorro frigio, luciendo banda cruzada con los colores patrios y portando los escudos de dichos estados.

### 3.b. Hechos y personajes contemporáneos

Como ya había sido moneda corriente en el periodo anterior, los sucesos políticos y sociales, como asimismo los actores principales de los mismos supieron tener una fortuna inmediata en el ámbito de la representación icónica. El mayor o menor interés puesto por los gobernantes en estos aspectos fue determinante para dejar documentación gráfica acerca de sus estancias en el poder. Uno de los ejemplos de mayor relevancia en el continente lo encontramos durante el corto periodo (1864-1867) en que el emperador Maximiliano reinó sobre México, que inclusive fue objeto de una exposición y una interesante publicación que presentó un muy variado imaginario de retratos imperiales y hechos que ya en el momento fueron considerados “históricos”<sup>45</sup>.

La representación de las contiendas bélicas siguió siendo una característica sobresaliente en la plástica durante el último tercio del siglo XIX. Fue muy habitual que, enrolados en los propios ejércitos, algunos artistas efectuaran labores de cronistas de batalla, obteniendo así testimonios de primera mano. Como ejemplos de ello podemos citar dos del periodo anterior a 1870, el colombiano José María Espinosa fundamentalmente con las escenas de la campaña de Nariño<sup>46</sup>, y el argentino Cándido López con las citadas de la guerra del Paraguay (1865-1870), aunque la ejecución de sus series es posterior a la contienda. Las batallas navales contaron en algunos países con eximios pintores marinistas como Thomas Somerscales en Chile, Manuel Larravide en Uruguay y Argentina, y Eduardo De Martino en estos dos últimos países y en Brasil. Además del óleo, la fotografía y hasta la caricatura política, a su manera, dejarán testimonio de acciones bélicas o las consecuencias de estas en zonas marítimas, pudiendo destacarse la foto que muestra al Maine hundido frente a La Habana en 1898, o, de las mismas fechas, la ilustración publicada en Don Quijote de Madrid bajo el título “*Finish Spania. ¡Sálvese quien pueda!*”, que caracteriza el “nafragio” del imperio español.

Párrafos atrás habíamos señalado el paulatino rescate icónico de la figura del indio, iniciando un proceso que culminaría con el indigenismo a partir sobre todo de la década de 1920. La iconografía de los que podríamos denominar los “desheredados” será cada vez más palpable a finales del XIX, tanto en lo que atañe a su propia e

---

<sup>44</sup>. CORREA, Federico. *Monumento “América”. Proyecto del ingeniero Federico Correa*. Buenos Aires, Talleres de la Casa Jacobo Peuser, 1909.

<sup>45</sup>. ACEVEDO, Esther (coord.). *Testimonios artísticos de un episodio fugaz (1864-1867)*. México, Museo Nacional de Arte- Patronato del Museo Nacional de Arte, 1995.

<sup>46</sup>. Ver: GONZÁLEZ, Beatriz. *Jose María Espinosa: abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1998.

individualizada condición, como en confrontación con la sociedad que les negaba sus derechos. Dentro de esta línea cabe mencionar a las ya señaladas tribus indígenas, como asimismo a los esclavos del Brasil, liberados definitivamente de su yugo (al menos legalmente) recién en 1888 hecho que propició numerosas escenas y alegorías alusivas, como asimismo ocurrió, sobre todo a través de la fotografía, con la revolución de los canudos en el nordeste de ese país.

Indudablemente la revolución por excelencia, y la que mayor producción gráfica generará, en buena medida por la labor fotográfica de Agustín Víctor Casasola y otros contemporáneos, será la mexicana a partir de 1910, que dejará escenas tan sensibles como aquellas en que se ve a Pancho Villa o a Emiliano Zapata muertos. Las movilizaciones obreras, influidas por las ideologías y las noticias que llegaban desde la Europa industrializada, comenzarán a sucederse, quedando reflejadas fundamentalmente en la fotografía, aunque también en lienzos como el titulado *Barcelona 1902* que realizó el español Ramón Casas, obra maestra del modernismo catalán, y que representa a la Guardia Civil cargando contra una masa de proletarios en plena huelga, desarrollándose la escena en un entorno fabril.

### 3.c. *Ciudad e imagen del progreso*

En la dialéctica entre “civilización” y “barbarie” que se implanta por parte de las élites gobernantes americanas de fines del siglo XIX, la primera propuesta era encarnada por el imaginario europeo y la escena urbana, mientras que la segunda testimoniaría el medio rural y los modos de vida americanos. La ciudad era pues el símbolo del progreso y del desarrollo, la culminación natural de la cultura y el espacio donde las nuevas naciones deseaban reconocerse en una visión optimista del teatro universal desde una mirada excluyentemente occidental.

La ciudad capital era la imagen consolidada de la Nación, testimoniada en sus edificios públicos. Eran estos los espacios donde se alojarían los sectores dominantes (palacios de gobiernos, legislaturas) y los reservados a sus enemigos (cárceles y cementerios) al decir del mexicano Francisco de la Maza. El impacto de las reformas urbanas del Barón Haussman en París abriendo avenidas y colocando edificios monumentales en el remate de las mismas, generó entusiasmos miméticos que se tradujeron en modificaciones de las antiguas trazas coloniales. La avenida de Mayo en Buenos Aires, la avenida Río Branco en Río de Janeiro, la Alameda y el Cerro urbanizado de Santa Lucía en Santiago de Chile, los grandes parques y jardines y los ensanches de las ciudades donde se demuelen total o parcialmente las murallas coloniales (Lima, La Habana, San Juan de Puerto Rico, Cartagena, Veracruz), facilitan el nuevo imaginario de las urbes.

Las acumuladas funciones de las plazas mayores comenzarían a disgregarse. Primero fue el abandono de las actividades comerciales con la creación de los mercados públicos y la proliferación de otras plazoletas dedicadas a estos fines. La Plaza Mayor fue transformada en un jardín inglés o francés, un espacio para mirar y pasear, por lo que también las actividades lúdicas fueron “desplazadas” construyéndose ruedos taurinos específicos y teatros y corrales de comedia para actuaciones escénicas o circenses. Adornadas con fuentes, monumentos y conjuntos escultóricos las plazas no perdieron sin embargo su carácter de espacio convocante e identitario de las ciudades. La presencia de los edificios públicos, civiles y religiosos aseguraron las referencias precisas mientras que en muchos casos la vecindad de las áreas financieras y las terminales de transporte ratificaron la fuerza de la centralidad. Hubo cambios pero también persistencias y es posible verificar como en muchas ciudades intermedias y

pequeñas las ferias indígenas mantenían sus usos dominicales. Los antiguos portales fueron mudando sus funciones aunque muchas de esas ciudades conservaron la antigua nomenclatura urbana.

Los cambios en el equipamiento y en la infraestructura fueron notorios. Muchas de las antiguas funciones como las hospitalarias y educativas que tenían sus sedes en edificios conventuales desarrollaron sus nuevas tipologías edilicias cubriendo los requerimientos de ciudades que se ensanchaban por barrios densamente poblados por inmigrantes extranjeros o migrantes rurales. Los nuevos temas de la arquitectura bancaria, bolsas de comercio, teatros, clubes y otros centros deportivos irrumpieron generando cambios notorios no solamente en el paisaje urbano sino también en los modos de vida. Los sistemas de abastecimiento de agua potable y saneamiento tendieron a perfeccionar las calidades de vida de la población, mientras que el equipamiento de servicios y transporte mediante el tranvía, los ferrocarriles interurbanos y los carruajes colectivos posibilitaron comunicaciones más eficientes que los propios urbanistas acentuarían con las políticas de aperturas de avenidas en diagonal.

Los médicos higienistas y el positivismo científicista propulsaron la apertura de espacios verdes como “pulmones” de la ciudad, el control de las localizaciones industriales y las primeras preocupaciones ambientales generadas por las mortíferas epidemias que asolaron muchas ciudades a fines del siglo XIX. A comienzos del XX los procesos de urbanización habían generado problemas sociales de envergadura con pobladores viviendo en condiciones de hacinamiento y turgurización, carentes de servicios básicos. Las rebeliones urbanas impulsadas por los movimientos anarquistas y fundamentadas en las precarias condiciones de vida de los inmigrantes, pusieron en evidencia la crisis del modelo urbano progresista. Las empresas de tranvías hicieron crecer las periferias urbanas mediante la creación de servicios que generaban la urbanización de espacios y la radicación de industrias. Mientras tanto vastos sectores de mayores recursos se radicaban en la periferia de la ciudad en casas quintas de veraneo que les permitían recuperar la visión rural que habían abandonado ideológicamente hacía tiempo. Esta dualidad de unas oligarquías cuya riqueza se sustentaba en la producción agropecuaria, pero cuya mira cultural estaba en la ciudad, tenía su contrapartida en la inserción que algunos de los países del Cono Sur y México habían realizado dentro del mercado mundial.

En efecto, la inversión de capitales sobre todo ingleses que permitió articular la producción agrícola, ganadera y de materias primas con la demanda de los países industriales generó transformaciones territoriales y urbanas notables. Las ciudades portuarias fueron claramente beneficiadas en ese proceso de acumulación de bienes para exportación, mientras que las redes ferroviarias signaban la nueva organización que articulaba regiones con los puertos. El ferrocarril impactó en la ciudad, no solamente afectando la antigua traza, sino también determinando los puntos de concentración y flujo de la producción. En una escala aun mayor la apertura del Canal de Panamá reivindicó la fachada del Pacífico soslayada por los tardíos conflictos coloniales del siglo XVIII. Los ferrocarriles interiores permitieron ganar vastas extensiones territoriales desde el Brasil a la Patagonia argentina y abrieron rutas a inesperadas fuentes de riqueza minera y forestal (tanino, goma) que generaron nuevos asentamientos e incipientes colonias agrícolas.

La ciudad fue pues el símbolo del progreso y ello quedó expresado en la producción y difusión de imágenes. En el siglo XX la concentración de población urbanizada determinó el abandono de la bucólica mirada de los viajeros que describían una vida predominantemente rural. Ella fue quedando en muchos países como

testimonio de unas persistencias raigales de la población indígena campesina que los procesos de reforma agraria no lograron consolidar efectivamente.

### 3.d. Transformaciones del ambiente rural y consolidación iconográfica de las costumbres y tradiciones

En el discurrir de estas caracterizaciones de la iconografía de los diferentes periodos, hemos recalcado como una de las ideas rectoras el hecho de que numerosas temáticas mantuvieron una continuidad como objeto de representación, modificándose sus postulados e integrándose nuevas posturas, en muchos casos adaptaciones de imágenes ya circuladas. Dentro de este encuadre, una de las realidades que no decayó fue el interés que se siguió manifestando en Europa por la América desconocida, o la “América Pintoresca” como la caratarían Wiener, Crevaux y Charnay. El gusto por lo exótico, la fascinación por la idea de expedición o el encuentro con sociedades alejadas de la civilización continuaron siendo exquisitos platos degustados con avidez por el público europeo. Por contrapartida, otros optaron por mostrar un panorama más “real”, más cercano a los tiempos que corrían, que no desdeñó e inclusive convirtió en emblema obras públicas como el conocido puente de hierro de Metlac en México, fotografiado por Guillermo Kahlo, litografiado por Manchón o pintado por José María Velasco, artista que incluyó en algunas de sus obras la presencia del ferrocarril.

De la pintura académica en la Argentina incorporamos a este recorrido el cuadro *La estación ferroviaria de Lomas de Zamora* (c.1890-95), de Ángel Della Valle, que manifiesta el carácter de acontecimiento social que representaba en aquella época el arribo o la partida del tren. En el andén puede observarse a un conjunto de personajes, gauchos con sus indumentarias típicas, señores de chaqueta y frac, elegantes damas, todos dispuestos a emprender el viaje. Las estaciones ferroviarias significaron en muchos casos, sobre todo cuando se trató de poblaciones nuevas, el verdadero centro neurálgico urbano, aun más que la propia plaza con sus edificios oficiales y las iglesias.

Para ese entonces la academia había ampliado su espectro temático incorporando la pintura de tinte social, a la manera de la antes citada de Ramón Casas aunque más desde la anécdota melodramática, destinada, como era lo corriente en centros europeos (en especial París), a triunfar en los salones. Al respecto es esclarecedor el apunte del venezolano Cristóbal Rojas al referirse en 1888 a su obra *El Plazo Vencido*, presentada al Salón de la capital francesa: “he puesto la madre con dos chiquitos y tres o cuatro hombres que vienen a echar ‘los corotos’ a la calle para obligarla de ese modo a salir. Veremos como queda este nuevo proyecto, y si a fuerza de lágrimas y tristeza puedo conmover a los Miembros del Jurado de Pintura y me dan de ese modo una medalla...”. Dentro de esta óptica podemos comprender a lienzos como *El niño enfermo* (1902) del chileno Pedro Lira, o *El Granizo de Reims* (1889) de Arturo Michelena, emparentado a su vez con obras como *Sin pan y sin trabajo* (1892-93) del argentino Ernesto De la Cárcova y con numerosas ejecutadas en España a finales de la centuria.

Todo ello era el reflejo de sociedades en permanente tránsito, que asistían a sus propias transformaciones y comenzaban a obsesionarse con definir a ciencia cierta sus verdaderas “identidades nacionales”. Las representaciones costumbristas, aun guardando semejanza con algunos patrones estéticos que habíamos visto en la labor de los viajeros europeos o los pintores autóctonos en torno al meridiano de siglo, adquirirían ahora una significación ideológica que haría eclosión en la década de 1920. Este factor fue común tanto a las naciones ibéricas como a las americanas. En España se potenciaba a partir de la aparente necesidad de bucear en el “alma hispánica”, que según

sugirieron varios de los artistas y literatos de la llamada *Generación del 98*, se resguardaba en tierras de Castilla y en el continente americano, sin dejar de lado regiones como Andalucía que inspiraron a pintores de la talla de Ignacio Zuloaga. En América, otro tanto de lo mismo, recuperando cada vez con mayor profusión protagonistas marginados de la historia como los indígenas en México y la región andina, los llaneros venezolanos o colombianos, los gauchos en el Río de la Plata o los huasos en Chile. Asimismo se hizo respecto de sus actividades cotidianas y costumbres festivas, como se aprecia en la *Zamacueca* del chileno Manuel Antonio Caro, o *El Candombe*, pintado por el uruguayo Pedro Figari con una sensibilidad alejada del academicismo y entroncada con corrientes renovadoras de la pintura europea que iban divulgándose por el continente en los primeros lustros del XX.

Las referidas transformaciones sociales, en países como Brasil, Argentina y Uruguay, tuvieron un factor añadido que fue el arribo de corrientes inmigratorias provenientes fundamentalmente de Europa pero también de países del Este. Ello acentuó, como ocurrió en la Argentina, los debates en torno a la “identidad nacional” que se suponía contaminada y perdida entre las legiones de italianos, españoles, franceses y otras nacionalidades que cada día arribaban al puerto de Buenos Aires. El sentido de pertenencia fue haciéndose cada vez mayor, y el uso de palabras como “nuestra” o “nosotros” quedó reflejada muy a menudo en textos y discursos de la época. Muy lejos de allí, en Cuba, el propio José Martí hablaba de “Nuestra América”.

El inmigrante traía consigo sus propias pautas identitarias, las del país que había dejado atrás, postulados que intentará mantener vivos, bajo premisas diferentes, en la tierra de acogida. Los gobiernos debieron hacer concesiones como autorizar la resignificación simbólica de espacios urbanos para permitir a los extranjeros tener centros donde expresarse como colectivo social o conmemorar las fechas patrias de sus patrias de origen. Las plazas y avenidas “España”, “Francia” o “Italia” a lo largo del continente, o la monumentalización de personajes como Mazzini o Garibaldi en Buenos Aires, nos hablan a las claras de la necesidad de los europeos de contar con esos lugares simbólicos, todo esto en una América que se disponía a solidificar sus basamentos identitarios en vísperas de los centenarios. La celebración de los mismos cerraría una etapa histórica, dejando prácticamente definidos los “panteones nacionales” compuestos por héroes y otros prohombres, como asimismo caracterizados tanto los paisajes y las costumbres fundadoras de la nacionalidad, el reservorio del “alma nacional”. Consolidados los imaginarios, ya era del todo posible mostrar a propios y extraños la existencia tangible de nuestros países, con presencia singularizada en el concierto de las naciones. También exhibir sin complejos que muchos de nuestros países expresaban su identidad en el mestizaje fundado sobre la nueva diversidad cultural.