

LA IMAGEN COMO ESTRATEGIA. LA SUDAMÉRICA HISPANA EN TIEMPOS DE EMANCIPACIÓN (1809-1825)¹

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. “La imagen como estrategia. La Sudamérica hispana en tiempos de emancipación (1809-1825)”. En: Vázquez Hahn, María Antonieta (ed.). *Pichincha: más allá de la batalla*. Quito, Procuraduría General del Estado, 2022, pp. 106-111. ISBN: 978-9942-22-561-0

1. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos del arte en la Sudamérica hispana en el primer cuarto del siglo XIX solemos mencionar como característica saliente su pertenencia a una época de incertidumbres y muchas complejidades, a medio camino entre el pasado colonial reciente, las luchas emancipadoras, los enfrentamientos internos y el deseo no siempre muy claro de una nueva organización para las incipientes naciones. El desconcierto no quedaría únicamente sujeto a lo cultural y artístico, sino que también se manifestó en otros planos. Tras tres siglos de una tradición mutable dentro de ciertas líneas de estabilidad, los nuevos procesos de sistematización nacional se presentarán hartos dificultosos y repercutirán de manera indeleble en el devenir cultural. Nos encontramos ante una América cargada de pasado y repleta de futuro, pero con un presente precario (Ver: Gutiérrez Viñuales, 2003).

En cuestiones artísticas, asistiremos a una metamorfosis en las temáticas de representación. Los postulados estéticos, en cambio, mantendrán vigentes pautas virreinales y se modificarán más lentamente que aquellas. Juan Calzadilla, refiriéndose a Venezuela afirma que “Nuestros pintores nacidos en el siglo XVIII habían formado su ojo dentro de una concepción puramente simbólica de las imágenes. La atmósfera de los cuadros carece de profundidad real, refiere un espacio simbólico, donde se mueven jerarquías ideales, sin realidad humana, que atañen al reino inmóvil de las divinidades. Nuestros primeros pintores republicanos heredan aquella peculiar visión: ésta es arcaica y conserva los rasgos de todo primitivismo” (Calzadilla, 1975: 11).

En esta línea, hemos de hacer hincapié en el carácter popular y artesano que dicha visión integraba. Otro venezolano, Francisco Da Antonio, propuso la denominación de “arclásico” a nuestro período de estudio, refiriéndose a la retratística como un género apegado a “una concepción no sólo más ‘moderna’, sino también más consustanciada con el espíritu heroico de los acontecimientos y a cuya particular visualización, fundamentados en las características que derivan de su parco realismo un tanto arcaico, pero también de su ingenua elegancia neo-clásica” y que “convinimos en denominar *arclásico* a fin de insertar en un área estilística con peculiaridades totalmente individualizadas”. Alude a la supuesta marginalidad de ese arte, “que deviene, a nuestro juicio, el más rotundo y coherente testimonio plástico de la expresión cultural de un continente que alcanzaba la edad de la razón” (Da Antonio, 1980: 68). Y agrega: “En ningún otro momento como éste, el de la América *arclásica*, la expresión artística del continente tuvo un carácter más legítimo, un estilo más coherente y una dimensión más contemporánea” (Da Antonio, 1980: 73-74).

Continuando con testimonios sobre este momento, podemos sumar las palabras del colombiano Gabriel Giraldo Jaramillo: “La cualidad más saliente de nuestro arte republicano es precisamente su falta completa de carácter académico, de convencionalismo y artificialidad, y esto es tanto más admirable si se mira a la luz del desesperante neoclasicismo que imperaba en las artes europeas. Mientras los pintores del viejo mundo buscaban la perfección formal a costa de su contenido esencial y obedecían ciegamente las normas de la

¹ . El presente texto es una versión compactada y actualizada de: Gutiérrez Viñuales, 2010.

Academia, los americanos tan sólo pretendían traducir de la manera más exacta posible sus sentimientos, su pequeño mundo cotidiano, la intimidad burguesa de su vida” (Giraldo Jaramillo, 1948: 106).

Su compatriota Eugenio Barney Cabrera acentúa más este pensamiento y evalúa la irrupción del academicismo de forma crítica: “...esta pintura que se inicia con tales características, cuando persiste en la academia y adquiere en ella conocimientos, avanzado el siglo, trueca aquellas virtudes espontáneas por habilidades artificiales, por severidades emanadas de dogmas estéticos, por cánones pictóricos y por la frialdad de los convencionalismos de taller. Es así como en la medida en que progresa en el conocimiento del oficio, pierde en espontaneidad aquello que gana en aprendizaje; mengua en los valores candorosos y sencillos mientras practica el juego de los matices convencionales; lentamente pierde la singularidad cuando adelanta hacia sometimientos internacionales; desperdicia los dones de la sencillez por obtener ganancias magistrales; olvida las raíces locales por ahondar en terrenos ultramarinos y, por fin, cambia el anonimato pasajero, pero henchido de originales posibilidades, por la aceptación total de lugar común, de las fórmulas sabias pero heladas, de la satisfacción de vanidades embebidas en el anecdotario de equívocas historias clásicas” (Barney Cabrera, 1970: 86).

Si bien estos testimonios que citamos en los párrafos precedentes opinan de una manera positiva respecto de esa pintura de rasgos “primitivistas”, esta misma denominación fue utilizada a menudo para su menosprecio. Historiográficamente, supo ser este un periodo vilipendiado por parte de la crítica e historiadores del arte: cuando no resultó atacado por su supuesta pobreza, fue presa de la indiferencia. El ya citado Calzadilla, refiriéndose a su país, no dudaría en afirmar que “las artes y la literatura sufren una postergación, vienen a menos. Los primeros treinta años del siglo son de una casi completa indigencia espiritual” (Giraldo Jaramillo, 1948: 10).

Este proceso estuvo en parte marcado por la esporádica aparición, la dificultosa existencia y numerosos proyectos trancos, de academias de dibujo y pintura que, de norte a sur, desde Venezuela a la Argentina, intentaron con notoria dificultad dar un marco institucional a la enseñanza de las artes. Iniciativas como las de M. H. Garnezey, el italiano Onofre Padrón (1804), Juan José Franco o Vicente Méndez (1818) en el caso del primer país de los citados, o de Manuel Belgrano y Juan Antonio Gaspar Hernández (1799), el padre Francisco Castañeda (finales de 1814 y principios de 1815, primero en la Recoleta y luego en el Consulado), la escuela de dibujo en Mendoza (1818) creada por San Martín, la Universidad de Buenos Aires (1821) o la escuela de dibujo de Santa Fe (1825)² en el caso del segundo, enmarcan una situación en la que es tangible el hecho de que las obras producidas en esas aulas permanecen siendo una casi total incógnita. En Buenos Aires inclusive llegaría a haber un proyecto del suizo José Guth para crear un Museo de Bellas Artes³, en 1826, año en que también se producirá el arribo a esta ciudad de la litografía (creada treinta años antes) con el francés Jean-Baptiste Douville.

Entre los géneros pictóricos vigentes en esta época, sin duda hemos de destacar como sobresalientes la exaltación retratística de los próceres (héroes), las alegorías, y, en menor cantidad, la épica de las batallas. Estas, más allá de fijar efigies y crear documentos visuales, suponen un primer paso para la asimilación del romanticismo en América, subyaciendo en ella las tradiciones del arte colonial, lo artesano, los talleres, lo popular americano. Su penetración social fue evidente, y de ello quedan testimonios como el de Manuel Bilbao respecto de la retratística en Buenos Aires: “En las paredes estaban colgados los retratos de los antepasados, transmitidos de padres a hijos muchos de ellos obra de Pellegrini, Goulú o

². Todas formaron parte de un largo ciclo, cuyo estudio más detallado y completo continúa siendo: Trostiné, 1950.

³. Palcos, Alberto: “Del arte en la Argentina. Un proyecto de 1826 creando el museo y estímulo para los artistas”. En: *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1940.

Monvoisin, y cuando no eran de éstos, de pintores anónimos de mérito que poco interesaban y a quienes no se les daba mayor importancia. Casi todos estos cuadros tenían una misma pose; los de las señoras con faldas, corpiño y manteleta de seda con las manos cruzadas enguantadas en mitones o descubiertas, con su cadena de oro al cuello y su relicario al medio. Los hombres aparecían de rigurosa levita, si eran civiles, y de uniforme militar los que lo eran, con el cuello rodeado dos o tres veces de un corbatín de foulard y algún otro detalle de menor importancia”. Agregaba: “La característica de todos estos retratos es la gravedad con que están revestidos, secos, ceñudos, con paqueterías domingueras o pose de paralíticos. No se preocupan, como ahora, de dar expresión a las fisonomías y, como solamente las personas de cierta edad, merecían este honor, por eso (es) raro el retrato de personas jóvenes...” (Bilbao, 1934).

En cuanto a las representaciones de los “padres de la patria” y de los hechos heroicos bajo la óptica popular, las mismas comenzaron a declinar hacia 1840, a medida que fueron surgiendo y consolidándose las academias en las distintas naciones, una vez que estas se encontraron en mejores condiciones de potenciar la formación de sus artistas tras los años que siguieron a la emancipación. “Nada más explicable, empero -nos dice Da Antonio-. La obra del artista *arclásico* no podía ser vista por la sociedad republicana –una nueva clase dirigente, imbuida de nuevas pretensiones donde el prestigio de Europa volvía a jugar un papel decisivo-, tal como otrora por un mundo empeñado en una alternativa de liberación. Sus incorrecciones respecto de los cánones naturalistas, su hieratismo arcaico y su simplicidad aparente, cederían ante el brillo del neo-clásico, ante las seducciones del romanticismo y, por fuerza de las circunstancias, al barrunto académico de los más jóvenes, cuya estrella aún tardaría en centellear con luz propia” (Da Antonio, 1980: 74).

2. EL RETRATO

El retrato en América es género pictórico por excelencia en el siglo XIX. En nuestro continente tuvo importancia crucial desde el periodo virreinal como elemento propagandístico y de ostentación del poder. En la retratística monárquica, en los albores de aquella centuria, la imagen de Fernando VII marcó una omnipresencia a través del retrato al óleo, la escultura monumental, la estampa o la numismática, permitiendo una intromisión de aquella 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 realizaría en el molino de Acomayo (Perú) reivindicando el papel rector de los Incas como dinastía fundadora de la nación peruana. 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.

Si bien en esta etapa aun no se reivindicará con fuerza el pasado precolombino como periodo fundacional de la nación, no debe soslayarse la recuperación de emblemas del pasado como ocurrió en el Perú, y en especial en la región de la sierra en general y en Cuzco en particular respecto de las autoridades del pasado prehispánico, como quedó también de manifiesto en el libro *Los incas, reyes del Perú*. Al decir de Natalia Majluf, “Así como las imágenes de la conquista fueron pronto retiradas de los lugares públicos más visibles, las figuras de los incas que habían sido borradas de los muros del antiguo colegio jesuita tras la derrota de Túpac Amaru fueron también repuestas. Era un cambio político drástico, que daba nueva vigencia a antiguas nociones de sucesión política: un lienzo inspirado en la estampa de reyes incas y españoles de Palomino incorporó a Bolívar como sucesor de los incas, en el

lugar que antes había ocupado Carlos III... El héroe republicano quedaba así legitimado por los antiguos monarcas del Cuzco...” (Majluf, 2005: 276).

En lo que a estética se refiere, para la ejecución de retratos se continuaron tradiciones virreinales y en algunos casos se ha afirmado que los mismos fueron trabajados como si de estampas devocionales se tratase. El arte de la época está marcado temáticamente por las consecuencias de las luchas por la emancipación, siendo el carácter más distintivo la proliferación de efigies de los próceres de la independencia. La iconografía de los héroes basó buena parte de su existencia en la mirada popular, estando en gran medida destinados a lucir en ámbitos privados de ciudades y pueblos, compartiendo lugar de privilegio con las imágenes de cristos, vírgenes y santos; de esta manera las ideas de patriotismo se fueron incorporando al imaginario hogareño.

Asistimos pues a una cierta confluencia de los “santos patronos”, herencia del periodo colonial, con los nuevos “padres de la patria”, sin olvidar, claro está, que los retratos de los próceres tenían antecedentes en las imágenes de los reyes (sobre todo a partir de los Borbones) y las autoridades seculares (por caso las galerías de virreyes) que decoraron edificios oficiales, inclusive los cabildos indígenas. Decrecieron de manera notoria los encargos de temas religiosos ante la paulatina caída del poder de la iglesia, siendo ahora los héroes civiles y militares objeto masivo de representación y consumo. Como apunta Pereira Salas, “La pintura hagiográfica y su lenguaje teológico-simbólico utilizado en las grandes series de las vidas de los santos patronos y bienaventurados; el ingenuo patetismo de los santos de madera policromada de los talleres artesanos, aunque dejan de ser del gusto de las élites refinadas, siguen siendo las preferidas del público en general” (Pereira Salas, 1992: 35). El mismo autor discurre acerca de las vigentes apetencias por óleos y figuras de bulto quiteñas en el caso chileno.

3. ESCENAS DE GUERRA

Al contrario de lo que pueda pensarse, y esto bien lo señalaron historiadores como el colombiano Eugenio Barney Cabrera, las escenas militares y de batallas no fueron tema en exceso habitual en los países sudamericanos durante el primer cuarto del XIX, sino que a posteriori, una vez terminado el proceso de emancipación, se dará lugar a sus representaciones. Barney habla fundamentalmente de Colombia, y afirma que “como artistas, los pintores y dibujantes contemporáneos de los sucesos libertarios no supieron ni quisieron poner al servicio del movimiento independentista o en favor de la metrópoli, los conocimientos y la habilidad profesionales... [...]. Como hombres, sin embargo, como ciudadanos de un país en guerra, es evidente que algunos de los artistas sí tomaron partido en favor o en contra de la independencia. [...]. Más tarde, cuando el sol del triunfo consolida definitivamente la estructura republicana, principian a surgir pinturas recordatorias y alegóricas de marcada ingenuidad y timidez y es notable el profuso, acartonado y lisonjero arte iconográfico concebido para halagar a victoriosos generales y gobernantes” (Barney Cabrera, 1970: 64). Podríamos aquí recordar aquella frase del argentino Bonifacio del Carril cuando decía que “la historia se vive, y sólo se escribe después”.

De la primera mitad de siglo en Colombia, es evidente el papel notable jugado por José María Espinosa, quien realizaría sus grandes composiciones históricas tardíamente, pasado bastante tiempo después de ocurridos los hechos que narra. Para el periodo que nos ocupa son escasas sus obras en esta línea, pudiendo mencionar como conocidos un par de obras a lápiz representando a Bolívar y Santander en las batallas de Boyacá y del Pantano de Vargas, realizadas en torno al año 1824 y que al menos hasta 1990 se hallaban en una colección particular de Manizales (González, 1994; 1998).

Las escenas de carácter histórico durante este periodo en Venezuela son prácticamente nulas, destacando, entre las que se han rescatado, una estampa anónima representando *Los*

diez ahorcados de la expedición de Miranda a Venezuela, de 1811, reproducida en la *Historia de aventuras y sufrimientos...* de Moses Smith, publicada en 1814. Smith había participado de la expedición de Miranda a Venezuela de 1806, y no solamente fue testigo de los hechos que relata sino que orientó al artista para realizar las estampas vinculadas a los mismos: “Esta imagen se cuenta entre los pocos ejemplos de enfoque patético sobre la guerra de independencia venezolana. La estampa resultante recrea esquemáticamente, en un primer plano, el momento posterior al ajusticiamiento en la horca de diez expedicionarios, vale decir, cuando los verdugos se aprestan a decapitar a los cadáveres. En un segundo plano, se aprecia a un soldado en plan de descolgar a una de las víctimas” (González Arnal, 1992: 10).

Tras esta incluida en el libro de Moses Smith, y antes de las escenas históricas que pintaría Lovera en la década de 1830, debemos mencionar las realizadas por el francés Ambroise-Louis Garneray, marino y pintor formado en su país natal, que dejó constancia de su visión sobre algunos de los episodios de la emancipación americana. Señalaremos aquí sus dibujos litografiados a color sobre la *Batalla de Boyacá* y la *Batalla de Carabobo*, realizadas con posterioridad a los años en que se libraron las batallas, es decir 1819 y 1821 respectivamente, que incluyen representaciones paisajísticas de los sitios donde se llevaron a cabo las acciones, con anotaciones topográficas y geográficas que denotan el interés científico y documental del artista. También dibujaría vistas de batallas navales, destacando tres conocidas de la acaecida el 24 de julio de 1823 en la laguna de Maracaibo, que serían litografiadas por Langlumé (González Arnal, 1992: 26-34).

Una de las peculiaridades del caso es que para las citadas estampas Garneray habría recurrido a unos grabados anónimos circulados previamente en la región. Fue habitual el que obras de tenor popular, realizados por artistas locales, sirvieran de basamento iconográfico para artistas europeos que luego se abocaban a hacer nuevas representaciones de los mismos sucesos, generalmente con mayor destreza compositiva. De Garneray no hay realmente constancia de que haya estado en América, con lo cual es posible que las litografías las haya realizado también en Francia, a partir de esos supuestos grabados que le pudieron ser enviados.

4. ALEGORÍAS

El uso de la alegoría fue uno de los canales esenciales de expresión en la construcción visual de las naciones americanas. Esta tuvo en un amplio repertorio simbólico como así también en otros atributos perdurables como los himnos (cargados a su vez de amplias imágenes alegóricas) un firme basamento, de rápida absorción en la sociedad y de manera más específica en las escuelas, a las que, con el paso del tiempo, más se fueron dirigiendo los mensajes patrióticos y las historias ejemplarizantes de los próceres de la Independencia.

En ocasiones se ha hablado de la existencia de una verdadera “contienda iconográfica”, a través de símbolos como armas, anclas, cañones, cornucopias, libros de leyes, escudos, banderas, soles, leones españoles, llamas peruanas, águilas mexicanas, o las “rotas cadenas”... Todos estos y otros signos resultaron de notoria utilidad en ese proceso de integrar a los ciudadanos a la nueva religión laica de la Independencia -y previa a ella también, en el intento de mantener vigentes, por parte de los realistas, las pautas de la monarquía-, difundiendo a través de numerosas y variadas obras. En tal sentido elementos cotidianos como las monedas, por poner un caso, o las banderas en tanto estandartes con alto contenido visual en actos públicos, servirán para propagar los símbolos del poder.

Lo mismo con respecto a soportes más habituales como el lienzo o la estampa, aunque debe señalarse también la aparición de alternativas locales como fue por caso la utilización de la piedra de Huamanga en el Perú. En otros casos 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 sociales. En este apartado deberíamos incluir, aun cuando debemos recurrir más a la literatura que a los escasos testimonios plásticos conservados, la parafernalia ornamental y celebrativa de fiestas patrias, recepciones de próceres, prohombres y autoridades y otras conmemoraciones, verdaderas radiografías de la sociedad.

Banderas y escudos, muchos de ellos de efímera utilización, ejercerán 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. Al decir de Natalia Majluf, “Si el sentido otorgado a los colores de la bandera se nos escapa, la historia de su uso nos permite entender el complejo contexto ritual en que hubieron de insertarse. La centralidad de los actos de jura a la bandera en las declaraciones de Independencia fue... una liturgia política programática, promovida desde las más altas esferas de la dirigencia patriótica. La figura misma del juramento, reinventada por la revolución francesa para expresar el *ethos* republicano, era la representación pública del cambio político, de ese pacto social que señalaba la fundación de una nueva sociedad” (Majluf, 2006: 209). Recuerda la misma autora el tratamiento especial recibido por las banderas tomadas como trofeos de guerra al enemigo, que solían ser luego depositadas en las iglesias como “forma de agradecer la protección divina por la victoria obtenida, y al mismo tiempo una señal de respeto al adversario” (Majluf, 2006: 214).

Los Himnos nacionales recogen las fobias antihispanas propias del siglo 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”⁴. 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. En lo que a cuestiones iconográficas respecta, en las representaciones americanas fue habitual ver al león español cayendo rendido a los pies del prócer de turno, o, como puede verse en estatuillas de piedra de Huamanga realizadas en el Perú, siendo aprisionado bajo una llama.

La alegoría 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 un caimán. “Este cuadro le fue presentado a Bolívar en la plaza central de Bogotá durante la fiesta de la victoria (de Boyacá) celebrada el 18 de septiembre. La joven República aparece en forma de una mujer india que muestra el tocado de plumas rígidas..., lleva arco y flechas y se sienta sobre la cabeza de un mítico caimán. Su relación con Bolívar es la de una hija (puesto que él es calificado de Padre de la Patria). Sin embargo, esta mujer —a diferencia de muchas personificaciones de América que la muestran desnuda o ligeramente cubierta— está vestida y lleva los aderezos de perlas y joyas de una europea, y sus rasgos son, como mucho, mestizos; su ademán está claramente inspirado en la iconografía cristiana, y tiene un cierto aire de virgen o santa” (Ades, 1989: 16-17).

No faltarán tampoco obras que vinculen a las nuevas naciones del continente con la masonería, como es el caso del cuadro titulado *El triunfo de la Independencia americana*; “en él vemos a la Libertad, en forma de mujer, en un carro tirado por seis corceles que representan a México, Guatemala, Colombia, Argentina (figura como Buenos Aires), Perú y Chile. Al no estar Bolivia y sí el Perú, cabe fechar el cuadro entre los años 1821 y 1825. Varios angelitos rodean a la figura principal, dos de ellos portan el libro cerrado de los masones, así como el martillo y el compás, símbolos masónicos, junto a la paleta del pintor” (Gisbert, 2006: 183). Otro aspecto a tener en cuenta, vinculado a lo expresado en párrafos anteriores, es la integración de la imagen del indígena en dichas alegorías, y en especial el “histórico”, como

⁴. *La Lira Argentina, o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Ayres durante la guerra de su Independencia*. Buenos Aires, 1824.

es el caso de los incas en el Perú, que se integraron al sistema sígnico y alegórico tendente a indicar la unidad nacional, y que aparecen junto a los símbolos modernos como ocurrió con el propio Simón Bolívar.

Finalmente, valga incluir aquí el papel jugado por la caricatura política en los últimos años de la colonia y los primeros de la Independencia, aun cuando estos testimonios gráficos serán más habituales en la segunda mitad del XIX con la proliferación de varios periódicos cultores de ese arte, y mayores posibilidades técnicas de difusión. Es conocida una sátira contraria a la emancipación, ejecutada por un dibujante de claras connotaciones monarquistas, que circuló entre Buenos Ayres y Santiago de Chile entre 1818 y 1820. “Representaba al general San Martín con orejas de burro y montado sobre O’Higgins en forma de otro burro, mientras arreaba a los ‘pueblos de Chile’ como si estos fuesen un mero ható de borregos. El caricaturista graficaba el descontento ‘en Chile por el precario estado de la hacienda pública, atribuido, en parte, al reiterado desembolso estatal en apoyo de las campañas de San Martín que culminarían, más tarde, en el financiamiento completo de la expedición libertadora del Perú’. El propio general San Martín es dibujado con una botella de aguardiente en la mano izquierda, y del cinturón de su casaca cuelga un libro con un letrero que dice *Acuerdos de la Logia Lautaro*. Tras el asno puede identificarse a don Gregorio Tagle Director Supremo del Estado chileno, que se encuentra de rodillas recibiendo las bolsas de oro que le entrega Juan Martín de Pueyrredón, Director Supremo y Ministro de Relaciones Exteriores de las Provincias Unidas del Río de la Plata (1816-1819)” (Mujica Pinilla, 2006: 284; Montealegre Iturra, 2003).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ades, Dawn (coord.) (1989): *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid: Editorial Turner Quinto Centenario.

Barney Cabrera, Eugenio (1970): *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Bilbao, Manuel (1934): *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ferrari Hnos..

Calzadilla, Juan (1975): *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Caracas: IMB.

Da Antonio, Francisco (1980): *Textos sobre arte. Venezuela, 1682-1982*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Giraldo Jaramillo, Gabriel (1984): *La pintura en Colombia*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Gisbert, Teresa (2006): “Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República”. En: AA.VV.: *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 161-201.

González, Beatriz (coord.) (1994): *José María Espinosa: abanderado del arte y de la Patria*. Catálogo de la exposición. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

González, Beatriz (1998): *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia.

González Arnal, María Antonia (1992): “La obra de artistas nacionales y extranjeros en la primera mitad del siglo XIX”. En: *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003): “El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica”. En: Pérez Vejo, Tomás (coord.): “Aproximaciones historiográficas a la construcción de las naciones en Iberoamérica”. *Historia Mexicana*, México: Centro de Estudios Históricos del Colegio de México, octubre-diciembre de 2003, vol. LIII, núm. 2, pp. 341-390.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2010): “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)”. En: Jiménez Codinach, Guadalupe (coord.): *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. México: Fomento Cultural Banamex, tomo II, pp. 599-653.

Majluf, Natalia (2005): “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900”. En: AA.VV.: *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 253-319.

Majluf, Natalia (2006): “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En: AA.VV.: *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 203-241.

Montealegre Iturra, Jorge (2003): *Prehistorieta de Chile. Del arte rupestre al primer periódico de caricaturas*. Santiago de Chile: RIL Editores.

Mujica Pinilla, Ramón (2006): “La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX”. En: AA.VV.: *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 275-349.

Pereira Salas, Eugenio (1992): *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.

Smith, Moses (1814): *History of the adventures and sufferings of Moses Smith, during five years of his life; from the beginning of the year 1806, when he was betrayed into the Miranda Expedition, until June 1811, when he was nonsuited in an action at law, which lasted three years and a half. To which is added, a biographical sketch of Gen. Miranda*. Albany: Printed by Packard & Van Benthuysen, for the author.

Smith, Whitney (1975): *Flags through the ages and across the world*. Nueva York: McGraw-Hill Book Company.

Trostiné, Rodolfo (1950): *La Enseñanza del Dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.