

“El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX”. En: *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 153-199. ISBN: 84-376-1579-8.

EL PAISAJE Y LAS COSTUMBRES EN LA PINTURA IBEROAMERICANA. ARTISTAS VIAJEROS Y COSTUMBRISTAS AMERICANOS DEL XIX

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada, España.

INTRODUCCIÓN

Desde el momento en que el continente americano fue descubierto por los europeos, aquél ejerció sobre estos un poderoso atractivo que se vio acentuado durante los años en que estuvo de moda el Romanticismo y con él la afición por el paisaje, las costumbres y las narraciones exóticas. En los primeros años del siglo XIX América se vio invadida por viajeros que redactaron diarios de viaje que acostumbraron ilustrar con dibujos y bocetos realizados durante el trayecto. En esto tuvo gran importancia el traslado de la corte portuguesa a Río de Janeiro (1808-1821), gracias a la cual se estimuló la llegada de artistas como los de la "Misión Francesa" en 1816 o Juan Mauricio Rugendas un lustro después.

No obstante el interés por dichas representaciones visuales, la mayoría de estos viajeros no poseían fama como artistas, por lo cual no puede decirse que vinieran con la específica intención ni de instalarse en un país determinado ni de dirigir los gustos estéticos de los mismos, aun cuando algunos lo hayan intentado e inclusive logrado. Quienes optaron por la radicación por lo general gustaban de un arte ligado al academicismo y desde estos principios prestaron sus servicios a las europeizadas clientelas.

Los artistas de oficio, como Rugendas, poco tenían que ver con los viajeros que sólo deseaban satisfacer su afición por descubrir las manifestaciones del mundo americano llenando carpetas con imágenes de costumbres, indumentarias, vistas de ciudades y paisajes, etc. Debe tenerse en cuenta, además, que la cuantiosa producción gráfica que dejaron los viajeros se imprimió en Europa -especialmente en Francia- ya que estos testimonios gozaban allí de gran interés, siendo su difusión en Iberoamérica, poco menos que nula. Por lo tanto es difícil referirse a ella como una realidad precursora de las artes plásticas del continente.

ARTISTAS VIAJEROS EUROPEOS EN IBEROAMÉRICA

De los primeros pintores viajeros llegados a América destacan los arribados al Brasil en 1816, con la "Misión Francesa". En forma paralela a su obra artística se dedicaron a enseñar en la Academia de Río de Janeiro. Debe nombrarse a Nicolás Antoine Taunay (1755-1830) y a su compañero Jean Baptiste Debret (1768-1848), que si bien en la pintura de retratos y composición se mantuvo inalterablemente dentro de los cánones academicistas, en sus obras paisajistas, obtenidas como consecuencia de su espíritu aventurero que lo llevó a internarse en la región paulista, demostró una sensibilidad artística notable y carácter de buen observador. El producto de estas giras

habría de ser publicado en París entre 1834 y 1839; fueron tres álbumes litográficos de vistas y costumbres titulados en conjunto "*Viaje pintoresco e histórico al Brasil*".

Vale destacar como antecedente de estos viajeros decimonónicos la presencia en el Brasil, entre 1637 y 1644, de artistas como Frans Post (1612-1680), paisajista perteneciente a la llamada Escuela de Haarlem, que arribó junto al príncipe Mauricio de Nassau. Algunos de sus cuadros pueden apreciarse en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, en la Fundación Oscar Americano y el Museo de Arte Assis Chateaubriand, de San Pablo, en la galería del Palacio de Buckingham en Londres, y en la colección Thyssen, de Madrid.

Fue Brasil el primer punto americano al que se dirigió el alemán Juan Mauricio Rugendas (1802-1858). Contaba sólo con 19 años de edad y con estudios en la Academia de Bellas Artes de Munich cuando fue contratado para participar de la expedición al Brasil que habría de comandar el ruso Georg Heinrich Langsdorff entre 1821 y 1829. Junto a Rugendas actuó otro artista, el inglés Henry Chamberlain (1796-1844), quien publicó en Londres, en 1822, un álbum de vistas y costumbres de Río de Janeiro.

La labor de Rugendas incluyó pintura de historia y costumbres además de grabados al aguafuerte. En América viajó y pintó en México, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil; las obras ejecutadas en este último país que, como vimos, fue el primer paso en el continente tras el que publicó "*Voyage Pittoresque au Brésil*" a través de la editorial de Engelman en París, en 1826, habrían de hacerle conocido en Europa.

Rugendas retornó a América en 1831 siendo Haití su primer destino. Se dirigió luego a México donde concretó una vasta obra -Romero de Terreros calcula que fueron más de mil seiscientos dibujos-, siendo sus cuadros de más valor plástico los ejecutados en la región de Veracruz. Dieciocho litografías de cuadros de Rugendas ilustraron en 1855 la edición alemana de Christian Sartorius cuyo título traducido es "*México, sus paisajes y sus tipos*".

Procesado y sentenciado en México por haber auxiliado al general Morán y al escritor Santa María, amigos suyos que eran perseguidos, Rugendas fue deportado a Chile arribando a Valparaíso en 1834. En este país pintó la "*Batalla de Maipo*", cuadro cuyo tema histórico estaba relacionado con la gesta sanmartiniana. Para su ejecución Rugendas inspeccionó previamente el escenario de los hechos. En tierras chilenas permaneció hasta 1845, con pequeños intervalos en las provincias argentinas de Mendoza y San Luis entre 1837-38 y Perú entre 1842-44.

La historiografía del arte peruano del siglo XIX lo suele incluir, no obstante su corta estancia en el país andino, como uno de los "artistas viajeros" y "costumbrista" de mayor importancia de los que pasaron por allí. De este período quedan numerosas obras destacándose "*La Plaza de Armas de Lima*", fechada en 1843, en la que recreó los personajes típicos de la Lima contemporánea, las tapadas, los señores con sombrero de tarro, la provinciana de la sierra, el chalán, el religioso, el criollo y el mestizo, el moreno y su morena, el mercachifle callejero, etc., en una confusión que simboliza la heterogénea mezcla social heredada por Perú de la colonia. No está exenta esta obra de cierta teatralidad, con muchos de los personajes dirigiendo su mirada al espectador. La Catedral limeña, el balcón colonial y el cartel anunciando la corrida de toros, amén de las variadas indumentarias descritas, hablan a las claras de la vigencia del "pasado" hispano.

Luego de su estancia en Perú, en 1845 Rugendas se dirigió por mar al Río de la Plata haciendo escalas en las Islas Malvinas, Maldonado y Montevideo. Inspirado en la obra literaria del rioplatense Esteban Echeverría titulada "*La Cautiva*", Rugendas abordó asuntos típicos del

criollismo argentino como "*La boleada*" y el "*Rapto de cristianas por los indios*", tema este último que acometerían muchos años después los argentinos Benjamín Franklin Rawson y Ángel Della Valle, y el uruguayo Juan Manuel Blanes.

Thomas Ender (1793-1875) fue otro de los viajeros de destacada labor en el Brasil en las primeras décadas del XIX. Llegó integrando la misión científica que acompañaba a la Archiduquesa Leopoldina, novia del futuro Emperador del Brasil, don Pedro, llegada a Río en 1817, empresa en la que también llegó Arnaud Julien Pallière. Durante un año, período tras el cual regresó a Austria, Ender realizó una serie interesante de vistas de Río de Janeiro.

El prestigio alcanzado por la "Misión Francesa" y el conocimiento en Europa de las obras que realizaron sus artistas en el Brasil, motivó que numerosos viajeros europeos, particularmente franceses, llegaran al país a partir de los años treinta. La lista es innumerable por lo que hemos decidido incluir aquellos nombres que la propia historiografía del arte brasileño considera más significativos. Tal como ocurrió en otros países iberoamericanos, muchos de ellos optaron por radicarse en el país, dedicándose, como era lo normal, a ejecutar retratos de miembros de la corte y otras personalidades y composiciones históricas por encargo.

Arnaud Julien Pallière (1784-1862), como señalamos con anterioridad, había llegado en 1817. A diferencia de Thomas Ender quien se marchó al año siguiente, los encargos recibidos por Pallière le decidieron a quedarse en el Brasil. Entre ellos, además de los retratos cortesanos de rigor, podemos citar la aprobación dada por Juan VI para que pintase vistas panorámicas de Río de Janeiro, Minas Gerais y San Pablo que tan bien encajaban en su espíritu aventurero. Su tarea en la capital prácticamente no le permitieron llevar adelante este proyecto. Trabajó también en la ornamentación de la ciudad cuando se produjo la llegada, procedente de Bahía, de Pedro I en 1826. Pallière fue uno de los primeros artistas extranjeros en interesarse por los tipos humanos y la flora del Brasil.

Entre estos artistas interesados por la tierra y sus habitantes, debe citarse también a los hermanos franceses François René Moreaux (1807-1860) y Louis Auguste Moreaux (1818-1877). Tras pasar por Bahía, Pernambuco y Río Grande do Sul, arribaron a Río de Janeiro en 1840. El primero de ellos, formado en el taller parisino del Barón Gros, en 1842, donde se interesó por las técnicas de la pintura histórica, habría de tener mayor éxito, especialmente en los encargos de la corte, ejecutando un retrato de Pedro II que se encuentra en el Museo Imperial de Petrópolis. Entre sus cuadros históricos deben destacarse "*La Proclamación de la Independencia*" (1844) y "*Acto de Coronación de S. M. el Emperador*".

El paisajista Henri-Nicolas Vinet (1817-1876), formado junto al maestro del paisaje en el XIX, Jean-Baptiste Camille Corot, llegó a Brasil en 1856 conquistando, al decir de Campofiorito, "gran suceso con su obra paisajística, en la que va registrando, con una percepción muy sutil, la belleza natural de los más variados rincones cariocas. Instala atelier en la rúa de Quitanda, donde tuvo muchos discípulos y comienza a influir en el gusto por la pintura de paisaje como género autónomo. Vinet precede por dos décadas la llegada del pintor bávaro Georg Grimm, que dará impulso definitivo a esa autonomía... Vinet no fue aprovechado por la Academia como se esperaba. En las Exposiciones Generales, a las que concurrió con asiduidad, sus telas fueron ganando el merecido reconocimiento y los mayores premios...".

En Colombia, los artistas viajeros más destacados fueron François Desiré Roulin (estuvo entre 1823 y 1828), el Barón Jean Baptiste Louis Gros (desde 1839 a 1843), León Gauthier (entre

1848 y 1850), Albert Berg (en 1849) y Frederic Church (en 1853 y en 1857), aunque ninguno de ellos alcanzó en el país el prestigio de Edward Walhouse Mark (1817-1895). Nacido en Málaga (España), Mark llegó a Santa Marta en 1843 como encargado consular de Gran Bretaña, trasladándose tres años después a Bogotá para ejercer como Cónsul General hasta 1857. Dejó más de 150 dibujos de la ciudad y del campo colombianos, sobresaliendo en los paisajes pero sin obviar los tipos, oficios, costumbres, retratos, plantas e insectos de los sitios que recorrió.

No obstante el valor documental de las producciones de estos viajeros europeos, el siglo XIX estuvo marcado en Colombia por el espíritu científico aun latente de la Expedición Botánica. Aprobada por Real Cédula de Carlos III en 1783, y organizada por José Celestino Mutis (1732-1808), autor de la "*Flora de Bogotá*", la Expedición fue continuada tras la muerte de éste por su mano derecha Salvador Rizo (1762-1816), persistiendo el concepto paisajístico del Barón von Humboldt de pintar la naturaleza al aire libre, reproduciendo, como señala Elena Horz de Vía, "únicamente las formas más típicas que reflejasen el carácter de una región, considerando de suma importancia el contorno de las montañas, así como las plantas más representativas del área, con la intención de brindar una impresión exacta de la vegetación de cada zona climática".

Con la muerte de Rizo en 1816, sumado este hecho a las consecuencias de las Guerras por la Independencia y luego las civiles, finalizaron las tareas de la Expedición aunque pervivió en los artistas formados a su sombra.

Tras la muerte de Bolívar en 1830, y con ella el aceleramiento de la desmembración de la Gran Colombia formada por tres provincias, Nueva Granada, Venezuela y Ecuador, el Congreso dictó en 1839 una ley ordenando contratar ingenieros geógrafos para hacer un relevamiento descriptivo de la región, en lo que parecía un intento de revivir la notable tarea de Mutis y la Expedición Botánica.

La idea comenzó a tomar cuerpo hacia 1845 cuando llegó a la presidencia Tomás Cipriano de Mosquera. Habiendo contratado al oficial de ingenieros italiano Agustín Codazzi (1793-1859) y como ayudante suyo a Manuel Ancízar, quedó formada la "Comisión Corográfica" que entre 1850 (bajo la administración de José Hilario López) y 1859 (año de la muerte de Codazzi) realizó diez expediciones por el país concretando una importante labor con la que quedaron registrados paisajes, costumbres, oficios y arquitectura de Colombia, cuyos originales se conservan en la Biblioteca Nacional de Bogotá.

Esta tarea, en la que participaron tres pintores, el venezolano Carmelo Fernández, el inglés Enrique Price y el colombiano Manuel María Paz, presenta las características típicas de los trabajos de crónica en donde la estética queda en un acentuado segundo plano por detrás del valor descriptivo, lo que era el objetivo central.

A la par de sus labores como pintor, Carmelo Fernández (1810-1887) fue profesor, escritor, miniaturista e ilustrador de libros. Sobrino del general José Antonio Páez, recibió sus primeras lecciones con el francés Lessabe en Caracas. Páez lo envió luego a Estados Unidos donde prosiguió estudios con Mariano Velázquez de la Cadena y Pinistre, completando tiempo después su formación en Europa, con Vigneron. En 1827, al ingresar a la Comandancia de Ingenieros de Puerto Cabello (Venezuela), comenzó a desempeñarse como dibujante en las áreas de fortificación y arquitectura militar, y luego, en 1829, en la Sección de Topografía del ejército patriota en Colombia.

En 1833 se encuentra en Valencia (Venezuela) dedicado a la miniatura y desde septiembre

de 1841 en Caracas, al frente de la cátedra de Dibujo en el Colegio La Paz. Llamado por Codazzi, con quien había colaborado en la realización del *"Atlas físico y político de la República de Venezuela"* (París, 1840), Carmelo Fernández desempeñó labores en la Comisión Corográfica durante todo el año 1851, distinguiéndose por el colorido armonioso de sus obras y un detallismo que son testimonio de sus conocimientos de la miniatura.

Al no poder continuar en el proyecto, fue reemplazado por el joven Enrique Price (1819-1863), un paisajista de talento que se desempeñó durante todo 1852. Señala Giraldo Jaramillo que "así como Fernández nos dejó una visión admirable de los tipos sociales de provincia, de sus actitudes características y de su indumentaria regional, Price nos muestra el paisaje de las provincias de Antioquia, no sólo con exquisita fidelidad científica sino con auténtico sentido artístico...". En 1853, por razones de salud, Price abandonó la Comisión y fue designado Manuel María Paz (1820-1902), hábil cartógrafo y dibujante detallista.

Retornando nuestra atención a la labor de los viajeros europeos en Iberoamérica, señalaremos en Venezuela la actividad del escocés Robert Ker Porter (1777-1842). Formado en la Real Academia de Londres, en 1800 causó sensación al ejecutar un lienzo de grandes dimensiones titulado *"El Asalto de Seringapatam"*. En 1804 va a residir a la corte de Alejandro I de Rusia como pintor de escenas guerreras. Nombrado Cónsul británico en Caracas, adonde llega en 1825, Porter se desempeñó luego como Encargado de Negocios de la Corona. Pintó los retratos de los generales Bolívar, Páez y Carlos Soublette, además de bosquejar algunos paisajes de Caracas a poco de levantarse de las ruinas del terremoto de 1812.

El inglés Lewis B. Adams (1809-1853) llegó a Venezuela hacia 1836. En 1842 estableció un taller de retratista en Caracas, participando al año siguiente, junto a Ferdinand Bellerman y al botánico Karl Moritz, ambos alemanes, en varios viajes al interior del país donde desarrolló temas costumbristas. Entre los retratos realizados por Adams destaca el de Miranda que le fue encargado en 1849 como así también los de varias personalidades venezolanas; al decir de Boulton, todos tienen "como un ligero aspecto de personajes extranjeros".

En lo que respecta a Ferdinand Bellermann (1814-1889), formado junto a Heinrich Meyer en la Escuela de Arte de Weimar y, a partir de 1833, incorporado a la Academia de Berlín estudiando paisaje con Karl Blechen, llegó a Venezuela en misión científica en 1842, enviado por el rey Federico Guillermo IV por sugerencia del Barón von Humboldt. Investigador de la vida ecológica y social de Venezuela, Bellermann viajó y trabajó en el país durante poco más de tres años.

También podemos señalar en Venezuela la presencia del inglés Joseph Thomas, quien permaneció en Caracas entre los años 1837 y 1844 realizando una colección de vistas de la ciudad de gran valor documental. Aunque es más recordado por sus andanzas en México, el Barón Louis Gros también dejó su huella, siendo testimonio de ello la *"Vista general de Caracas"* y la *"Vista de la Merced"*, que se encuentran en el Museo de Bellas Artes, en la capital venezolana.

En Ecuador, el italiano Gaetano Osculati, arribado a Quito en 1847, según narra el Padre Vargas, "interpretó las costumbres de las diversas clases sociales de Quito, a través del relato y de grabados de un dibujo preciso y minucioso". En 1854 publicó en Milán la segunda edición de la *"Esplorazione delle Regioni Equatoriali"*, en cuyo apartado referido a las costumbres de Quito destacan algunas acuarelas del costumbrista ecuatoriano Ramón Salas.

La presencia y labor de artistas viajeros alcanzó muy prolífico resultado en México. En este

país sobresalió Octaviano D'Alvimar, preciso dibujante y ejecutor de una notable vista al templo de la Plaza Mayor de México en 1823, cuya intención no es documentalista sino la de dar una imagen de belleza ideal, tal como lo señaló Justino Fernández, ya que suprime el antiguo edificio del mercado El Parián y la escultura ecuestre de Carlos IV, la que en esa ocasión, al decir de Romero de Terreros, se hallaba cubierta con un gran globo de madera y papel; este autor opina que "hizo bien D'Alvimar en suprimir ambos adefesios".

El italiano Claudio Linati (1790-1832) arribó a México en 1825 trayendo la primera maquinaria para establecer un taller de litografía. La misma quedó instalada, con ayuda del gobierno al año siguiente. Gran dibujante, Linati habría de publicar en Bruselas, en 1828, el libro *"Costumes Civils, Militaires et Religieux du Mexique"*. Según Justino Fernández, "fue el primer extranjero en descubrir la belleza propia de los mexicanos y aun de los negros costeños. Así, da rienda suelta a su emoción cuando habla de las mujeres mexicanas, que pinta en sus litografías en la forma más exquisita, con una elegancia natural; ensalza al criollo mexicano por haber dado valientemente su sangre por la Independencia...".

Carlos Nebel (1805-1855), dibujante alemán que recorrió México entre 1829 y 1834, publicó en 1836 un álbum con textos en francés y cincuenta litografías de temas arqueológicos, urbanísticos y costumbristas, prologado por Alexander Von Humboldt. La edición en español apareció en 1840, siendo reeditado en 1963 bajo el título *"Viaje pintoresco y arqueológico sobre la parte más interesante de la República Mexicana en los años transcurridos desde 1829 hasta 1834"*.

También visitó México el inglés Daniel Thomas Egerton (1797-1842), quien antes de arribar al país iberoamericano era ya un artista apreciado en Inglaterra pues había sido uno de los fundadores de la Sociedad de Artistas Británicos e inclusive había expuesto notables paisajes en las "Salones" londinenses entre 1824 y 1829. Margarita Nelken indica que Egerton, "Pudiendo ya gozar tranquilamente de un prestigio que nadie le regateaba, anunció de pronto que marchaba a pintar las cataratas del Niágara. El hecho es que apareció en México, en donde, al cabo de unos años, pereció en forma harto romántica: asesinado, créese que por un rival en amores, si bien otra versión, no menos falta de datos fidedignos, asegura que, durante una excursión pictórica, a manos de unos bandidos".

Una de sus obras mexicanas más significativas es *"Racha de viento en la cumbre del Iztaccíhuatl"*, hoy en el Banco Nacional de México. Varios temas y realidades mexicanas llamaron la atención de este artista: las pueblerinas comparsas de Semana Santa, vista de haciendas, de ferias, Pátzcuaro y los volcanes, y , en especial, el Valle de México a distintas horas del día.

No obstante, y así lo afirma Romero de Terreros, su obra maestra fue el *"Valle de México"* que se halla en la embajada inglesa de la capital mexicana. "La vista, con la ciudad al fondo, parece estar tomada desde las alturas de Tacubaya y, como las posteriores del mismo tema que ejecutaron Landesio, Velasco y su escuela, se halla animada con figuras y caballerías, sin que falten, por supuesto, los típicos nopales, magueyes y demás. Es cuadro de gran luminosidad, delicado colorido y excelente dibujo".

Un par de años antes de su muerte, en 1840, Egerton publicó durante una corta estancia en Londres, una carpeta titulada *"Vistas de México por Egerton"*, serie de doce litografías a colores, con retoques a la acuarela, reproduciendo otros tantos óleos originales suyos, y entre las que destacan *"Hacienda de Barrera"*, *"Plaza de San Diego en Guanajuato"* y el *"Paso del Viático"* por las calles de Aguascalientes.

Al Barón Jean Baptiste Louis Gros (1793-1870) le incumbe, al decir de Nelken, "el "descubrimiento" de las frondas del Chapultepec, el de Cuautla, el del decorativismo de nuestra flora tropical". Habiendo expuesto retratos y escenas de género en el salón parisino de 1822 y en 1831, y tras viajar por España, en donde pintó puestas de sol y las típicas escenas de bandoleros andaluces, Gros llegó a México en 1832 formando parte de la Legación francesa y permaneciendo hasta 1834.

En sus ratos de ocio Gros se dedicó a pintar vistas del país, como después lo hizo en Venezuela, Colombia y Brasil. Las vistas mexicanas son la mayoría de pequeño formato y pintadas en óleo sobre tela. Destaca, como era habitual, un "*Valle de México*", además de obras como "*El cráter del Popocatepetl*", "*El Pico del Fraile*" donde abunda la nieve, "*El Valle de Cuautla*" y "*Hacienda de Santa Clara*". No obstante sus cuadros más importantes y los que, inclusive, son de mayor tamaño que los referidos, fueron otro "*Valle de México*" (según Romero de Terreros su obra maestra) y "*Las Grutas de Cacahuamilpa*", en el que se ven representados diversos objetos utilizados por los excursionistas, además de estar inscritos en el lienzo los nombres de los expedicionarios que acompañaron a Gros, entre los que se encontraba el inglés Egerton, autor en la ocasión de cinco cuadros al óleo.

Al terminar la Guerra de Secesión en los Estados Unidos, muchos de los vencidos "confederados", decidieron abandonar el país, ofreciendo sus servicios al Emperador Maximiliano. Dentro del grupo arribado a México se encontraba Conrad Wise Chapman (1842-1910), quien ejerció el arte de la pintura en la capital y en Monterrey destacando dos magníficos paisajes de los alrededores de aquella ciudad.

Como parecía no podía ser de otra manera, vista la fascinación que el Valle de México había producido en los viajeros arribados al país, Chapman no fue la excepción a la regla y comenzó a idear la ejecución de una vista del mismo, concibiendo una obra de inusual tamaño. Esto se dio con motivo de una excursión a la falda del Ajusco en busca de un ángulo adecuado para pintar la fábrica que el empresario inglés Jolly tenía en San Angel; Jolly quería llevar a Inglaterra una vista de la misma, encargándosela a Chapman.

Chapman, pues, al ver el paisaje que se presentaba a sus ojos decidió no limitarse a la fábrica y sus aledaños sino incluir en el lienzo todo el Valle. Realizó estudios previos, conservándose uno en el Museo Valentine de Richmond, Virginia, fechado en San Angel el 29 de mayo de 1866. Al recibir Jolly en Inglaterra el cuadro enviado por el pintor norteamericano, no le agradó en demasía el tamaño y decidió mandar a cortar la tela, enrollando la parte sobrante que fue descubierta en 1955 en una bodega de la casa de los descendientes de Jolly.

Otros artistas viajeros llegados a México en el XIX fueron el inglés Charles Bowes, el italiano Pietro Gualdi -autor del conocido álbum de *Los Monumentos de México* y de algunos cuadros que se conservan en el Museo Nacional de Historia, en Chapultepec-, y los franceses Edouard Pingret, León Gauthier y Jean Adolphe Beaucé (1818-1875), dedicado a representar y evocar escenas militares. Integrante de las tropas francesas durante la conquista de Argelia, Beaucé pasó a Siria y luego a México, en apoyo de Maximiliano, cambiando su estilo y dedicándose a pintar luminosos y reposados paisajes.

Al decir de Margarita Nelken, quien resaltó la labor de Beaucé, para éste como para el noruego Peter Hansen Balling (1823-1906) "la pintura de paisaje era intermedio entre los avatares de unas carreras militares que colaban sus deseos de lejanas expediciones". Balling, de reconocida

labor artística en Berlín y Copenhague, participó de la guerra del Schleswig-Holstein y luego en la Guerra de Secesión, en Estados Unidos, al frente de un cuerpo de voluntarios escandinavos.

En 1881 pasó a México, residiendo allí hasta 1890 en que regresa a su país natal, desempeñándose como cónsul de México en Oslo. Además de sus cotizados retratos, Balling es autor del gran cuadro de composición "*Retratos ecuestres del General Grant con sus veintiséis generales*" y de algunos paisajes del Valle de México y del Real del Monte, como el realizado en 1891 y que según Romero de Terreros "tiene la particularidad de estar pintado únicamente en tonos grises. Tan interesante "grisaille" reprodujo el campo, la vegetación, las chozas, las figuras y los animales de aquella comarca, con extraordinaria fidelidad, y constituyó, a nuestro parecer, un cuadro único en su género".

En Cuba, los años cincuenta del XIX marcaron la llegada de los artistas viajeros más destacados, entre los que vale mencionar a la sueca Fredrika Bremer (1801-1865) en 1851 y al norteamericano George W. Carleton (1832-1901), quien permaneció en la isla entre 1864 y 1865; ambos quedaron fascinados por la figura del negro y el mulato.

Sin embargo el viajero más importante, estando aún Cuba bajo el dominio español, fue el vasco Víctor Patricio de Landaluze (1828-1889), arribado en 1863, quien ilustró el libro de Antonio Bachiller y Morales titulado "*Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*" (1881). Landaluze se destacó como caricaturista en defensa de la posición monárquica; en su obra puede apreciarse una satirización y hasta ridiculización de las guerras independentistas llevadas a cabo por los cubanos. Como señala Adelaida de Juan, Landaluze "Es el único que se interesa en reproducir ampliamente los trajes, adornos rituales, danzas de las distintas naciones de los negros en Cuba".

Debe señalarse que ya en el siglo XVIII se había manifestado un interés por la representación del negro. Fue en las decoraciones de la iglesia de Santa María del Rosario, conocida como la "catedral de los campos", cuando el negro apareció por vez primera en el arte académico. Las mismas fueron realizadas por Nicolás de la Escalera (1734-1804) entre 1760-66 y en ellas se ven interesantes escenas sobre la sociedad contemporánea incluyendo al esclavo negro.

No obstante este antecedente, a lo largo del XIX, con la consolidación de la academia, la pintura se niega a considerar al negro como tema plausible de ejecución. Dice Adelaida de Juan al respecto que "Queda, pues, para el grabado, la galería de personajes del pueblo. Y es en ellos donde se fija la tipología de nuestro siglo XIX, con extraordinaria gracia y ligereza. Dentro de esta tipología, la figura del negro hace particularmente distintiva la separación entre la pintura y el grabado... Resulta interesante destacar que en el siglo pasado la simbología del negro -esclavo en nuestro país hasta 1886- y el negro mismo no aparece en la pintura salvo en algún raro retrato... Sí formará parte destacada de los grabados costumbristas y de la casi totalidad de la obra de Landaluze...".

Párrafos atrás habíamos referido a la presencia de artistas viajeros en algunos países sudamericanos como Brasil, Colombia, Venezuela y Ecuador. En Perú dejó notables testimonios en tal sentido el francés Leonce Marie François Angrand (1808-1886), quien se desempeñó como vicecónsul francés entre 1836 y 1838, como así también A. A. Bonnaffe (entre 1855-57) -autor del álbum "*Recuerdos de Lima*", con doce litografías costumbristas coloreadas que se encuentran en la Biblioteca de Lima- y Max Radiguet (en 1855-56) -publicó en París, en 1856, el libro "*Souvenirs de l'Amérique Espagnole*". En lo que respecta a Bolivia, no puede dejar de señalarse la labor, entre 1826 y 1833, de Alcides D'Orbigny.

Además de desarrollar sus funciones diplomáticas, Angrand, según señala Villacorta Paredes, "fue también arqueólogo, razón por la cual se supone que haya tenido especial interés de conocer posteriormente la sierra. En 1847 recorre Ayacucho, Cuzco y luego se interna hacia Bolivia estudiando la arqueología andina. De regreso a Europa en 1866 publica en París sus "Estudios sobre la antigüedad del Tiahuanaco y las más viejas civilizaciones del Perú"... En la Biblioteca Nacional de París se encuentra "La Colección Angrand" que comprende sus libros, álbumes y apuntes diversos...".

Pasando a reseñar la labor de los viajeros arribados al estuario del Plata en el XIX, debemos citar en primer lugar al inglés Emeric Essex Vidal (1791-1861), llegado a Buenos Aires en 1816 en carácter de contador de la nave de S.M.B. Hyacinth de estación en el Brasil. Como antecedente debe remarcarse la labor de Fernando Brambila (1750-1832), artista italiano llegado al Plata en 1794 como dibujante, junto a Giovanni Revenet (n.1768), de la expedición de Alejandro Malaspina. Brambila, quien ejecutó vistas de Buenos Aires y Montevideo, alcanzaría prestigio en España como pintor de cámara de los reyes Carlos IV y Fernando VII.

En cuanto a Essex Vidal, aficionado al aguafuerte, ejecutó numerosas obras entre ese año y 1819, representando paisajes y costumbres argentinas. De sus realizaciones entre 1816 y 1817 se destacan las vistas de la ciudad de Buenos Aires, con imágenes de la sociedad y de los trabajos urbanos, y luego gran cantidad de evocaciones del gaucho, sus vestimentas y hábitos, llegando en 1918 a los *Apuntes de Indios Pampas*. La primera obra ejecutada en el Río de la Plata fue, no obstante, una "*Vista de la ciudad y puerto de Montevideo*" del año 1816. Ackermann, uno de los editores londinenses de mayor prestigio, publicó en 1820 bajo el título de "*Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires*", 25 acuarelas elegidas y repintadas por Vidal en una edición de lujo.

En 1818 habría llegado por primera vez a Buenos Aires el miniaturista francés Jean Philippe Goulú (1786-1853), proveniente del Brasil donde realizó decoraciones en la corte de Río de Janeiro y ejerció como profesor de pintura de los príncipes de Braganza. Goulú, radicado definitivamente en Buenos Aires en 1824, se dedicó a la enseñanza de la pintura teniendo como discípulos a los argentinos Carlos Morel y Fernando García del Molino. En los cuarenta, perseguido por el régimen de Juan Manuel de Rosas, se mantuvo gracias a las labores en una mercería y fábrica de peinetas y peinetones, actividad que, junto a la platería, constituyó durante aquellos años la industria artística más importante de Buenos Aires.

Entre las obras porteñas de Goulú se destacan retratos en miniaturas e inclusive óleos como el "*Retrato de Don José María Coronel*", ejecutado apenas arribado a Buenos Aires, el "*Retrato de Vicente López y Planes*" (1822) y el "*Retrato del General Lucio Mansilla*" (1827), entre otros. Goulú se constituyó en el más importante miniaturista de los que trabajaron en el Río de la Plata.

Entre los llamados "*precursores*" del arte argentino debemos señalar al francés de origen italiano Charles Henri Pellegrini (1800-1875). Habiendo alcanzado el título de ingeniero en 1825, en la Escuela Politécnica de París, Pellegrini se trasladó al Río de la Plata en 1828 contratado por Juan Larrea, encargado de negocios argentino en la capital francesa, quien buscaba un ingeniero hidráulico de competencia.

Dado que a su llegada el estuario del río de la Plata estaba bloqueado por la flota brasileña, Pellegrini se vio obligado a permanecer en Montevideo seis meses, tiempo durante el cual proyectó un plan de fortificaciones para la ciudad. Sus comienzos en Buenos Aires no fueron felices. Al arribar ya había renunciado Rivadavia, su contratante, por lo que se presentó al gobernador Dorrego

y durante su período preparó un proyecto de muelle de desembarco para el puerto de Buenos Aires.

Habiéndose empeorado su situación al suprimir el general Viamonte los gastos en obras públicas, fracasando así los proyectos de Pellegrini, éste se dedicó a la pintura de retratos, afición que le vinculó en pocos años a la sociedad de Buenos Aires. En esa época ejercieron en la ciudad como retratistas el francés Goulú y el italiano Lorenzo Fiorini, quienes cobraban altos precios por sus obras. Pellegrini tuvo la virtud de ejecutar sus retratos en menor tiempo y a precios más económicos con lo que el número de pedidos de los mismos fue en aumento. En 1830, dada la alta demanda de obras por parte de los clientes, decidió instalar su propio taller. Escribía Pellegrini, según Gesualdo, que "Sobre sesenta retratos que he efectuado no erré ninguno. Los termino en una sesión de dos horas. (...) Sobre veinte mil extranjeros que viven en Buenos Aires, se dice que yo soy el que, en las actuales circunstancias, gana más dinero".

Además de los retratos, Pellegrini ejecutó pinturas de género, como "*La Media Caña*" y "*El Cielito*", bailes gauchescos típicos, y una serie de acuarelas de la plaza Victoria de Buenos Aires (1829), interesante documento gráfico de la época. La edificación del Teatro Colón (1857), el más importante del país, fue otra de sus grandes realizaciones. Como escritor son recordados sus artículos en la "*Revista del Plata*" que él mismo editara.

Amadeo Gras (1805-1871) fue también destacado retratista. En 1833 llegó a Montevideo pasando al año siguiente a Buenos Aires y emprendiendo desde allí un viaje hacia las provincias del norte. Visitará en su periplo Bolivia (donde dirige a finales de 1834 la recién creada Academia de Bellas Artes de Chuquisaca), Chile y Perú, regresando a Montevideo en 1846 y permaneciendo allí hasta 1848.

Gras gozó del afecto de gobernantes, caudillos y de destacadas figuras de la sociedad en los países que visitó. Puede citarse como ejemplo el hecho de que haya retratado, entre tantos otros, al general Fructuoso Rivera, presidente uruguayo; al general Juan Manuel de Rosas en la Argentina; al mariscal Santa Cruz, presidente de la Confederación Peruano-Boliviana; al mariscal Agustín Gamarra en Lima, y al general Manuel Bulnes en Chile. Como retratista destacó también en Uruguay el italiano Cayetano Gallino (1804-1884), llegado en 1833 y retornado a Italia en 1848.

Arribado a Buenos Aires posiblemente en 1828, César Hipólito Bacle (1794-1838), suizo de origen francés, abrió la casa "*Bacle y Cía.*", establecimiento dedicado a la litografía y a la pintura. En el caso de esta última prevalecieron el retrato en miniatura y al óleo, aun cuando su gran aporte fue, justamente, el de haber sido el introductor definitivo de la litografía en el país, homologando a la ciudad porteña con las más avanzadas de Europa.

Bacle se convirtió muy pronto en el propulsor de la *Litografía del Estado*, institución que le tuvo como director y verdadero inspirador de sus iniciativas. En octubre de 1829 "*Bacle y Cía.*" fueron nombrados por decreto del Gobierno como "*Impresores Litógrafos del Estado*". Las primeras realizaciones litográficas fueron la publicación de retratos de personajes destacados de la época, vistas de edificios de Buenos Aires, planos de la ciudad y de Montevideo como así también de sus puertos, y diversas cartas geográficas. Bacle publicó "*Trajes y costumbres de la provincia de Buenos Aires*", obra que constó de dos series de cuarenta y seis láminas con imágenes contemporáneas de la sociedad bonaerense. Entre ellas sobresalen las estampas de vendedores populares, especialmente negros.

Durante la época en que Rosas gobernó en Buenos Aires, pasaron fugazmente por el país algunos artistas europeos que, vista la situación política y por ende la cultural, no llegaron a

plantearse su radicación en el territorio. Al acuarelista y litógrafo francés Adolphe d'Hastrel de Rivedoux (1805-1875), llegado en 1839, le siguieron Juan Mauricio Rugendas y Raymond Auguste Quinsac Monvoisin (1790-1870). Incluimos también a Ernesto Charton, quien a pesar de haber recalado en Buenos Aires algunos años después, sumó numerosos viajes por el continente al igual que sus predecesores.

D'Hastrel de Rivedoux era oficial de artillería de las fuerzas francesas de desembarco que, habiendo partido desde el Havre en el *Le Cerf*, tenían como destino el Río de la Plata. El 11 de abril de aquel año se le otorgó el cargo de comandante de la isla Martín García, punto estratégico para el bloqueo del río, realizando allí numerosas excursiones y dejando testimonio de ello en varias acuarelas, entre ellas una en la que el artista aparece compartiendo un asado criollo con el general argentino Lavalle, con quien trabó amistad cuando éste concentró sus fuerzas para acometer la cruzada libertadora en la isla.

En 1840 el artista trabajó en las fortificaciones de Montevideo a pedido del general oriental Rivera, continuando paralelamente con su costumbre de pintar acuarelas. El historiador uruguayo Laroche destaca: "Para nuestra iconografía histórica, es quien más atención prestó a lo típicamente campesino; figuras de gauchos, peones de estancia, payadores, peones pobres y pudientes, gauchos soldados rioplatenses de infantería, lanceros en combate o en actitud de guardia...".

En noviembre de 1840 d'Hastrel se trasladó a Río de Janeiro regresando en marzo de 1841 a Francia. En 1846 publicó en París doce de sus acuarelas ejecutadas en el Río de la Plata, litografiadas por él mismo, bajo el título de *"Álbum de La Plata o colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del Sud"*.

Habiendo cumplido ya los cincuenta años de edad, el pintor francés Raymond Auguste Quinsac Monvoisin llegó a Buenos Aires en 1842 como escala de su viaje a Valparaíso (Chile) de donde había sido llamado para fundar la Escuela de Artes. Sus antecedentes como pintor eran vastos, destacándose cuadros de temática histórico-clásica como *"Aquiles pidiendo a Néstor el premio en los juegos olímpicos"*, tela con la que obtuvo el segundo premio de Roma en 1820, la *"Batalla de Denain"*, obra que ejecutó por encargo del rey Luis Felipe, la cual expuso en el Salón de 1836 y que pertenece a la colección del Museo de Burdeos, la *"Sesión del IX Termidor"*, lienzo que llevó consigo a América del Sur y que se conservó en Chile, y *"Los remordimientos de Carlos IX"*, perteneciente al Museo de Montpellier. Realizó además numerosos retratos y cuadros de temas religiosos.

Monvoisin permaneció en Buenos Aires por espacio de tres meses, retratando a Rosas y a su hija Manuelita. Sin embargo las obras más importantes de las que realizó en Buenos Aires fueron dos cuadros de género, *"Gaucho federal"*, figura de tamaño natural, y *"Soldado de Rosas"*, y, fundamentalmente, *"La Porteña en la iglesia"*, destacada obra en la que Monvoisin coloca detrás de la dama que aparece en primer plano, la figura del negrito que le hace de compañía.

En Chile Monvoisin, a la par de organizar la Academia en Santiago, reavivó su afición por la pintura de historia ejecutando *"Captura de Caupolicán por los españoles"* y *"La abdicación de O'Higgins a la presidencia de Chile"* ambos de grandes dimensiones. En 1845 se trasladó a Perú y desde allí, en 1847, a Río de Janeiro. En ese año realizó un retrato del Emperador Pedro II. En el Brasil permaneció hasta 1858, año en que retornó a Francia, muriendo en París doce años después.

Por su parte, el pintor y literato francés Ernest Charton de Treville (1818-1878) dejó su patria, donde había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de París y en el taller de Pierre

Delaroché, en 1842 dirigiéndose a Italia y España primero, y luego a la costa del Pacífico donde visitó Chile, Perú y Ecuador, instalándose en el primero de esos países hacia 1843. Allí y en la Argentina produjo la mayor parte de su repertorio artístico, aunque es de destacar la amplia importancia que la historiografía del arte ecuatoriano otorga a su permanencia en el país. Charton realizó una descripción ilustrada con dibujos costumbristas y vistas de paisajes de su viaje de Guayaquil a Quito, además de haber sido el primer director del *Liceo de Pintura* fundado en 1849.

Al decir de Solanichs, "La temática del pintor francés abarca desde la configuración de temas urbanos, con rigurosos estudios de las arquitecturas ambientes y detenimientos de fachadas, el retrato en forma esporádica, y las visiones de las labores frecuentes y habituales de las zonas campesinas centrales".

En Chile se dedicó especialmente a reflejar en sus telas costumbres populares destacándose "*El velorio del angelito*", ejecutada en 1848 y que actualmente pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, tema correspondiente a una antigua costumbre de festejar alegre y públicamente el fallecimiento de niños que se dirigían al cielo a incrementar el ejército de ángeles intercediendo a su vez por los suyos. Esta idea de favor divino había sido traída por los negros esclavos que habían llegado a las colonias. Charles Wiener en su "*Perou et Bolivie*" hizo referencia a esta tradición.

También en 1848, año en que realizó la citada obra, y atraído por la repentina fiebre del oro, Charton participó de una expedición a California la cual se interrumpió dramáticamente en una isla de Ecuador. Desde ese país se dirigió a América Central regresando más tarde a Francia y retornando nuevamente a Chile. En 1870 cruzó la cordillera dirigiéndose a Buenos Aires con el deseo de retornar desde allí a su patria. Finalmente se instaló en esta ciudad donde ejecutó numerosos retratos al pastel de personajes históricos como Bernardino Rivadavia y Manuel Belgrano y personalidades contemporáneas entre ellas Nicolás Avellaneda, Domingo Faustino Sarmiento, José Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez, falleciendo en 1878.

Mucho antes de la llegada de Monvoisin y Charton, había destacado en Chile la labor artística de Charles Chatsworthy Wood Taylor (1793-1856), arribado a Valparaíso en 1819, proveniente de Nueva Inglaterra, como dibujante de una expedición científica a Sudamérica. Tomó parte en la organización de la Expedición Libertadora del Perú, embarcándose en la nave de San Martín y consolidándose como cronista gráfico de la empresa. En 1824 es nombrado Ingeniero Militar en el Ejército chileno y recibe la orden de recorrer la frontera de Arauco y levantar planos topográficos.

A finales de los años veinte Wood vuelve a enrolarse en una campaña militar, ahora en el Ejército Restaurador dirigido por el general Bulnes para poner fin a la Confederación Peruano-Boliviana. "El talento descriptivo del acuarelista británico nos permite evocar esos hechos históricos con objetividad real. No sólo prepara los planos y los planes de las acciones militares en su cuidada caligrafía miniaturista, sino además pinta una instantánea y esquemática acuarela de las divisiones que comanda Bulnes..." (Pereira Salas). Dedicado a estos temas militares y también con gran afición al costumbrismo, se considera su obra maestra el óleo "*Naufragio del Arethusa*" que se encuentra en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago.

Otros recordados viajeros en Chile fueron John Searle (1783-1837), amigo de Wood que se estableció en Valparaíso en 1830 dedicándose a hacer retratos "*al gusto del cliente*" y a pintar temas costumbristas; Louis François Lejeune (1775-1848), quien arribó a la costa chilena en 1823, y a

Berthelemy Lauvergne (1805-1871), paisajista que llegó a Valparaíso en noviembre de 1831 a bordo del *Favorite* comandado por M. Laplace. Lauvergne, junto a su compatriota Theodore Auguste Fisquet (1813-1890), se dirigió en 1836 y a bordo de la corbeta "La Bonite", a Montevideo. Ambos ejecutaron allí una serie de vistas de la ciudad además de convertirse en los primeros dibujantes y pintores edilicios que llegaron a ella, al decir de W. Laroche. Parte de estos trabajos fueron incluidos en el libro "*Viaje alrededor del mundo, 1836-37*", publicado en París en 1845.

Formado a mediados de los años veinte en la Academia de Düsseldorf, Otto E. Grashoff (1812-1876) se trasladó a San Petersburgo en 1833, recibiendo numerosos encargos de la corte de los Romanoff. En 1852 se embarcó hacia Buenos Aires llegando allí a finales de ese año. Permanece en Montevideo durante cuatro meses en los que pinta algunas figuras de gauchos y vistas de la ciudad. Poco después atraviesa la *pampa* y Córdoba anotando sus impresiones. En 1854 se encuentra ya en Valparaíso dedicándose a la tan solicitada labor de retratista, aunque no descuida su interés por el paisaje subyugándolo en especial el cordillerano. Al año siguiente, tras fructífera labor, se dirige a Brasil registrando las costumbres del país en notables acuarelas y pintando, inclusive, dos retratos de Pedro II. Regresa a Europa en 1858.

COSTUMBRISTAS IBEROAMERICANOS DEL XIX

Habiendo hecho referencia a la labor de los viajeros europeos que desarrollaron notable labor artística y testimonial en Iberoamérica durante el siglo XIX, debe señalarse que los mismos, con el bagaje propio de su tradición artística y cultural europea, fueron verdaderos "descubridores" del paisaje americano y, como apuntó el historiador boliviano Mario Chacón Torres, con ellos comenzó a verse a "la tierra y sus pobladores como sujetos de valor estético".

Estos cronistas gráficos enseñaron a los jóvenes artistas de los países que visitaron a "ver" su propia tierra. En esto es ejemplo evidente el del italiano Eugenio Landesio en la Academia de San Carlos, "enseñando" al mexicano José María Velasco a "ver" el Valle de México; Velasco, a la vez de asimilar lo aprendido junto a su maestro, supo agregarle su propia visión interna, su propia experiencia espiritual, creando así, a partir de una simbiosis europea-americana de técnicas, inspiración y sensibilidad, una visión del paisaje de gran originalidad.

En la consolidación del costumbrismo como manifestación artística destacada importancia le cupo a la literatura, la que mostró con frecuencia puntos de contacto con la pintura, exaltando el paisaje vernacular y revalorizando lo "popular" a través de géneros nativistas, reviendo en muchas ocasiones la herencia del pasado colonial y creando una mística nacionalista.

El costumbrismo fue consolidándose gradualmente en Iberoamérica, penetrando en la sociedad gracias a la labor de literatos y pintores, y siendo adoptado como propio. No se trató ya de las crónicas gráficas a veces exóticas de los viajeros europeos, sino de las obras de artistas nativos, arraigados a la tierra y consustanciados con su realidad de vida. Precursores en tal sentido fueron los mexicanos, quienes ya a finales del XVIII mostraron particular interés por la recuperación del mundo real y cotidiano, desarrollando un peculiar género, la "pintura de castas", dedicado a explicar la reproducción del mestizaje. Así, comenzaron a ser representadas en el lienzo las variadas indumentarias y las diversas maneras de adornarse de quienes habitaban las ciudades y los poblados

americanos.

Durante el siglo XIX la representación de lo "popular" va a tener numerosos cultores en Iberoamérica, anónimos en su mayoría, pero con figuras señeras como Arrieta en México, Torres Méndez en Colombia, Pancho Fierro en Perú o Mercado en Bolivia, cuyas escenificaciones constituyen verdaderas obras de arte. Las costumbres y tipos populares supieron ser abordados a través de un análisis satírico y crítico de la sociedad, resultándoles a los artistas nativos de gran familiaridad lo mismo que las indumentarias y las actividades del hombre de la tierra, a diferencia de los europeos a quienes esto solía producir extrañeza. Mirko Lauer, refiriéndose a la representación del indio en el Perú, dice que "las láminas de los viajeros europeos los retratan con exactitud de laboratorio, con intención casi zoológica y botánico desapasionamiento".

Formado en la Academia de Bellas Artes de Puebla (México) junto a Julián Ordóñez y Lorenzo Zendejas, José Agustín Arrieta (1802-1874) desarrolló interesante labor costumbrista, en especial durante la segunda mitad del XIX, recreando escenas callejeras, mostrando la realidad social y los personajes de su época. Pintor de bodegones y de "cuadros de comedor" en los que manifiesta notables colorido y utilización de la luz, Arrieta incluyó en sus obras gran variedad de elementos como jarros, platos, comestibles y animales. Entre sus obras más importantes de éste se cuentan "*Horchatería*", "*Escena de Puebla*", "*Pulquería*" y "*Cocina poblana*" todos los cuales se hallan en el Museo Nacional de Historia, en México.

También mexicano, José María Estrada (1811-1862) estudió bellas artes en el Instituto de Ciencias de Guadalajara siendo admitido luego en la Academia de San Carlos. Autor de retratos populares de cuerpo entero, media cintura o únicamente rostros, a la manera de los retratos coloniales, Estrada destacó por su detallismo y frío academicismo. Era su clientela la burguesía profesional y campesinos prósperos. Según Justino Fernández, "La pintura de Estrada no era naturalista, sino muy libremente expresiva y éste es hoy su mérito; sin embargo, se le reconoce que es un "excelente fisonomista", es decir, que copiaba bien las fisonomías de sus modelos; ahora diríamos que sabía como expresar su carácter... Estrada hizo retratos... de la burguesía aristocrática de su lugar y su tiempo, mas también de canónigos, frailes y aun de monjas y militares... sus retratos de niños y de guapas criollas tapatías están llenos de encanto...".

Dedicado a varios oficios entre ellos carpintero, vendedor de helados, empleado de la parroquia de su pueblo, Purísima del Rincón (Guanajuato), recolector de hongos y hormigas, Hermenegildo Bustos (1832-1907) trabajó en el taller del maestro Alfonso Herrera en León, pero su paso por la academia fue efímero. Criticado, dedicóse a ser pintor "aficionado" tal como se autodenominó en sus obras. García Rivas señala que "Pintaba al óleo, por lo general sobre láminas de hojalata y con menos frecuencia sobre placas de madera: y sólo para las composiciones religiosas que hizo para el templo de su pueblo nativo, utilizó tela".

Bustos fue autor de numerosos retratos y ex-votos, además de algunas naturalezas muertas. En los retratos, al decir de Justino Fernández, "Bustos no sólo copiaba el modelo, intuía el carácter, la persona, más allá de los rasgos físicos, y sabía como darles la necesaria intención... No tiene Bustos la gracia exquisita de Estrada, mas en cambio tiene una fuerza, una mirada tan penetrante, que sus retratos son duros, hasta donde puede ser duro un artista de tan fina sensibilidad...".

No obstante la notable labor de Arrieta, Estrada, Bustos y tantos otros "pintores populares", lo "popular" alcanzaría su máxima expresión en México con los grabados de José Guadalupe Posada (1852-1913) cuyas "calaveras" alcanzaron gran difusión popular en el último cuarto del

siglo XIX, describiendo gráficamente vidas de santos, leyendas, milagros, corridos y caricaturas de la sociedad. La vida y la muerte en México, aceptada la última como una instancia diferente de la vida, con un sentimiento positivo y hasta festivo, se constituyen en temas principales de la obra de Posada.

Además de la repercusión que tuvo en su momento, el imaginario construido por el artista habría de inspirar luego a algunos de los pintores comprometidos con la Revolución Mexicana. Para cuando se produce el estallido de la misma, en 1910, ya había fallecido Julio Ruelas (1870-1907), el que, aunque no pertenece a la vertiente "popular" a la que nos veníamos refiriendo, dejó importante huella en el arte mexicano durante el cambio de siglo con dibujos, viñetas y aguafuertes que lo ubican como pionero del surrealismo en su país, a través de la creación de símbolos, metáforas y alegorías.

Con anterioridad, al referirnos a la trayectoria de Hermenegildo Bustos, destacamos su labor como autor de ex-votos o "retablos", modalidad que se constituye en una de las expresiones del arte popular mexicano de mayor trascendencia. Expresión del fervor religioso y la devoción del pueblo mediante imágenes intermediarias de agradecimiento, protectoras o salvadoras, síntesis del mundo terrenal y del mundo celestial, la revalorización de los ex-votos llegó en nuestro siglo gracias al trabajo del Dr. Atl titulado "*Las artes populares en México*". Respecto de los mismos señaló Justino Fernández: "Como el "retablo" responde a la voluntad de hacer patente el milagro o el fervor divino recibido en una circunstancia desgraciada, la infinidad de temas son incatalogables, si bien las enfermedades, por una parte, y los accidentes, por la otra, son los más frecuentes. Al describir el accidente, las mayores truculencias son expresadas ingenua y deliciosamente, mientras en alguna parte del pequeño cuadro aparece la imagen salvadora".

Destacadas expresiones de arte popular se producen también en el XIX en las provincias peruanas, siendo éste un fenómeno que tiene una de sus causales en la acentuación de la dicotomía ciudad/campo provocada desde las ciudades, al decir de Pablo Macera en su estudio sobre los pintores populares andinos.

Macera habla de los "Maestros campesinos del XIX" quienes "pudieron elaborar un universo estético a su medida". Refiere a los medios técnicos de que se valieron los hombres de campo, como los lienzos de lana de oveja o pelo de auquénido cubiertos por una capa de cal, o los más rústicos como la paja, soportes sobre los que pintaban utilizando pigmentos vegetales y minerales.

La idea que les guiaba era la de "producir en pequeño una pared", es decir que intentaban reproducir pinturas murales en menor escala, pues la mayoría de las iglesias estaban decoradas y no había dinero para grandes gastos. Macera habla de "murales portátiles a escala doméstica" en los que son mayoría los temas religiosos aunque no pretenden reproducir todo el universo católico sino que realizan una rigurosa selección de los santos que eran considerados más "indispensables", incluyendo por supuesto el Taytacha temblores que fue el más original de los que mantuvieron. La representación de Santiago en su secuencia matamoros, mataindios y mataespañoles demuestra que los símbolos de la religión ya no actuaban por imposición de los misioneros sino que se debían más a la cultura andina. Tuvo también fortuna la imagen de San Isidro Labrador, símbolo de las tareas agrícolas.

Macera recalca que si bien para explicar la pintura colonial peruana se ha recurrido siempre al eje Lima-Cuzco, en la época republicana hay que considerar círculos artísticos en otros centros

urbanos y hasta microregionales, sin los cuales no se podría explicar toda la pintura peruana.

Las guerras de la independencia generaron un renacimiento de temáticas históricas que encontramos en las pinturas murales de Tadeo Escalante en la región del Cuzco. Así, el molino de "Los Incas" recoge la figura de los reyes indígenas y sus "ñustas", mientras que otros murales, también en Acomayo, muestran negros encadenados haciendo tareas en una panadería.

Mientras esto sucedía en las provincias del interior del Perú, en la capital alcanzaba fama el pintor Pancho Fierro (1809-1879) quien representó a través de espontáneas acuarelas la Lima del siglo XIX, satirizando a los personajes de la sociedad y escenificando las costumbres urbanas. Fierro vivió la transición de la época virreinal a la republicana, siendo sus primeros motivos los de la vida aristocrática y cívica (paseos de alcaldes, fiestas religiosas y sociales en alguna casa de alcurnia, etc.) pasando luego a interesarse por los tipos populares (bailes, riñas de gallos, oficios limeños, escenas taurinas, etc.) con los que alcanza sus mayores logros.

Dedicado casi por completo a la acuarela, aun cuando realiza óleos como el de gran formato titulado "*La procesión de Semana Santa en Lima*", mostrando una interesante y festiva panorámica de la ciudad, Fierro se mantuvo en un principio gracias a la ejecución de carteles para las corridas de toros y pinturas murales, no quedando de todo ello testimonios visuales sino sólo referencias escritas.

Estudioso y analista de su obra fue el pintor peruano José Sabogal, quien afirmó que "En el templado temperamento artístico de Pancho Fierro, se realiza el fenómeno inusitado, el de no enrolarse en la tradicional manera de pintar. Pancho Fierro ha visto la "vera" imagen de su pueblo en sus caracteres esenciales, los ha percibido como pintor e intenta realzarlos al margen de la rutina tradicional. Se evade del aprendizaje lento; no quiere ser pinche de taller, muele-colores y mandadero...".

No obstante el rescate de la figura de Fierro por parte de Sabogal, quienes primero exaltaron su labor fueron Juan de Arona y Ricardo Palma, en el "*Diccionario de Peruanismos*" y en las "*Tradiciones Peruanas*", respectivamente. Palma, quien le denominó el "Goya limeño", recibió una colección de 238 acuarelas de Fierro regaladas en 1885 por Agustín de la Rosa Toro quien las había ido adquiriendo directamente al artista hasta producida su muerte en 1879. Otra colección importante es la que formó el Museo de Etnografía de la Academia de Ciencias de San Petersburgo, compuesta por 78 acuarelas obsequiadas en 1857 por el etnógrafo ruso Leopold Shrenk, adquiridas tres años antes en Lima.

Cronista popular a la manera de Pancho Fierro, sobresale en Bolivia la figura de Melchor María Mercado (1816-1871), de ácida crítica al clero, y que se distingue del peruano por haber hecho excursiones al interior del país durante las cuales registró escenas costumbristas. Mercado prácticamente no representa al "blanco", sino que se inspira mayoritariamente en el indio de los Andes y en el de la selva, seguido del mestizo y el negro; aun así llega a copiar al menos cuatro láminas de Fierro, destacándose las que muestran grupos de "tapadas", tema predilecto del peruano, típico de la Lima de mediados del XIX.

A diferencia de Fierro, Mercado contaba con una formación universitaria y desarrollaba paralelamente a sus aficiones artísticas otras actividades. Graduado de abogado en 1845, fue profesor de historia natural y matemáticas en Sucre y de dibujo y geografía en Santa Cruz durante los años cuarenta, época en la que formó una importante colección de pájaros, insectos, reptiles y cuadrúpedos. En 1855 abrió una Escuela gratuita de dibujo y pintura en Sucre. Cuatro años después

encabezó una expedición enviada por el gobierno de Linares a la frontera con el Brasil sobre el río Jaurú, "a establecer para Bolivia las posibilidades de una salida navegable al Atlántico por éste río y la red fluvial del Plata". A principios de los sesenta fue catedrático de dibujo en Santa Cruz y en el Beni. Durante la presidencia del general Mariano Melgarejo (1864-71) completó su carrera militar con el grado de coronel efectivo.

En lo que respecta específicamente a su labor artística, Mercado es considerado en cierta medida un seguidor de la obra realizada por los artistas viajeros que trabajaron en Bolivia como Edmond Temple y Alcides D'Orbigny, Mercado fue autor de un interesante álbum que se conserva en el Archivo Nacional de Bolivia. Contiene dos series de acuarelas: un grupo ejecutadas en diferentes lugares de Bolivia desde 1841 y un segundo grupo ejecutadas en el Perú en 1868. De aquellas puede decirse que las primeras de la serie fueron realizadas en Santa Cruz de la Sierra y corresponden a figuras de arrieros, mujeres orientales, músicos indígenas y otros tipos del país. Hacia 1850 pintó en Potosí, haciéndolo luego en Cochabamba, Oruro y La Paz. Regresado al oriente, a mediados de 1859, dibuja en Santa Cruz y el Beni siendo particularmente interesantes dos láminas tituladas "*Bororós de gran gala*" y "*Asalto del tigre a mi canoa*".

El grupo de apuntes iniciados en 1868 incluyen nuevas series llevadas a cabo en La Paz así como en Viacha y Sorata, ingresando luego al Perú, donde pinta en los departamentos de Tacna y Arica. La característica que se observa a lo largo de estos trabajos es la importancia que da Mercado a la representación del hombre y sus costumbres, descuidando notoriamente los elementos de la flora y la fauna. Inclusive no faltan entre ellos las caricaturas. Afirma Gunnar Mendoza que "La técnica con que están tratadas las láminas, es popular. Melchor María arrasa, si es preciso, con la exactitud, la proporción, la perspectiva y otros preceptos sagrados de la pintura académica o culta. La corrección plástica para él consiste en obtener en la forma más directa y simple el objeto que se propone, aunque sea a costa de todas las reglas académicas...".

Dedicados a reflejar las costumbres populares, destacaron en Ecuador el pintor Juan Agustín Guerrero (+1885) y el acuarelista Ramón Salas. Guerrero, dice Navarro, era un artista completo: "no sólo pintaba al óleo, al pastel y a la acuarela preciosas miniaturas, sino también era músico docto...". Fue autor, aunque no con mucha fortuna, de paisajes, además de algunos motivos alegóricos, siendo la figura humana la modalidad en la que alcanzó sus más altas expresiones. Representó no solamente los tipos populares de Quito sino también señalados personajes de la sociedad, políticos, administrativos, etc., además de notables vistas urbanas con fiestas populares, figuras de indios y de sus labores, las que constituyen valioso testimonio histórico. En "*Escenas quiteñas por D. Juan Parlinga*", serie reunida en un álbum, emula, al decir de Navarro, a Goya y a sus "*Caprichos*".

En lo que respecta a Ramón Salas (1815-1880), fue el más destacado costumbrista ecuatoriano durante el siglo XIX. Dice Vargas que "Mesa de indios, Máscaras de Quito, Baile de Reyes, Procesión de la Corona son títulos con que bautizó algunas de sus acuarelas y que revelan sus preferencias por los motivos folklóricos. La manera de vestir de los indios y gentes de sociedad se expresa con precisión de rasgos y colorido viviente...".

En Colombia, durante el XIX, desempeñaron labor costumbrista numerosos artistas entre los que puede señalarse a José Ignacio Castillo, José María Espinosa (1796-1883), Luis García Hevia (1816-1887), Manuel Dositeo Carvajal y José Manuel Groot (1800-1878) -como historiador destacó con la "*Historia Eclesiástica y Civil de Nueva Granada*" (1869)-, aunque ninguno de ellos

alcanzó la importancia del dibujante, costumbrista, retratista y miniaturista Ramón Torres Méndez (1809-1885). Incentivado por el Barón Gros, y no obstante la creciente demanda por sus miniaturas, Torres Méndez decidió emprender el retrato a gran tamaño. Gros llegó a proponerle, inclusive, que le acompañara a Europa, pagándole los gastos, para que siguiera allí su aprendizaje, aunque no llegó a hacerlo.

En 1846 fue nombrado secretario de la Academia de Dibujo y Pintura fundada en ese año. Tras un viaje por las provincias de Antioquia y Neiva, Torres Méndez publicó sus primeras láminas en el periódico bogotano "*El Museo*" a partir de 1849, mostrando en ellas un interés especial por la figura del hombre colombiano y sus actividades, no así por el paisaje que sólo aparece como un telón sobre el que se recortan aquellas. En 1851 Torres Méndez publicó en Bogotá, por la litografía de Martínez Hermanos, su álbum "*Costumbres neogranadinas*". En ese mismo año editó sus láminas A. Delarwe en París, haciéndolo, en 1910, E. V. Sperling en Leipzig.

Las láminas de Torres Méndez alcanzaron gran popularidad, y al decir de Joaquín Tamayo, en ellas "fijó con humorismo las costumbres un tanto exóticas de la clase alta neogranadina, afrancesada en sus trajes, en sus reuniones sociales, hasta en sus normas políticas. Pero también y acaso con mayor agrado fue pintor del pueblo bajo, sin ocultar generosa simpatía por su miseria. Los labriegos o simples artesanos, los arrieros y los carboneros del páramo, los jinetes de tierra caliente sirvieron a menudo de tema central a sus composiciones..."

Respecto de ese "humorismo" se expresó Beatriz González: "Esta jocosidad tiene que ver con un aspecto de la obra de Torres Méndez que lo emparenta con la caricatura, al enfatizar los rasgos y gestos, los otros elementos pasan a segundo lugar, lo cual se aprecia en ciertas escenas, tales como, peleas de mujeres, una pareja llevada por un policía o espectáculos públicos..."

"Relator gráfico de las costumbres", según Boulton, fue en Venezuela Ramón Bolet Peraza (1837-1876), quien junto a su hermano Nicanor publicó las revistas *El Oasis*, en Barcelona, y *El Museo Venezolano*, una de las primeras revistas artísticas del país. De particular fortuna gozó Bolet durante los primeros años del Septenio del Presidente Antonio Guzmán Blanco (1870-77), contando el mandatario en su colección personal 22 obras del artista, entre ellas la "*Entrada del General Guzmán Blanco a Caracas*".

En 1872, durante la exposición organizada en el Café del Avila por el inglés James Mudie Spence -quien había llegado dos años antes a Venezuela-, recordada por los historiadores como la primera exposición de artistas venezolanos, Bolet Peraza presentó 36 obras. Habiendo regresado a Inglaterra, Spence mostró algunas de ellas al crítico John Ruskin quien las elogió, tras lo cual invitó al venezolano a ir a Inglaterra en 1873; más tarde Bolet viajó a los Estados Unidos. Tras su muerte, producida en 1876, se publicó su trabajo más relevante titulado "*Álbum de Caracas y Venezuela*" (1878). Debe destacarse que Bolet fue miembro de la Sociedad de Ciencias Físicas y Naturales de Caracas, realizando exploraciones, coleccionando ejemplares de fauna venezolana y restos arqueológicos.

En Brasil, señalaremos la labor de Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra (1810-1875), más conocido como "Miguelzinho", quien fue el primero en escribir sobre las artes plásticas en San Pablo. A partir de 1845 trabajó en Piracicaba como escultor, pintor, organista, compositor, literato, entre otros múltiples oficios. Entre sus obras, la mayoría de las cuales se hallan en el Museo Paulista y en el Museo de Itú, su ciudad natal, destacan los dibujos representando las costumbres de su época, además de escenas históricas como el "*Grito de la Independencia*". Trabajó en las

decoraciones de las iglesias de Santos y de Carmo, en Itú. Autor también de esculturas, la mayor parte de ellas, que se encontraban en la Iglesia de la Buena Muerte en Piracicaba, han desaparecido. Entre otras actividades, "Miguelzinho" fundó el primer Museo del Estado de San Pablo.

En Uruguay, Juan Manuel Besnes e Irigoyen (1788-1865), nacido en San Sebastián (España) y llegado a Montevideo hacia 1809, destacó como pintor, dibujante y calígrafo, siendo nombrado en 1843 "Litógrafo del Estado". Realizó numerosos dibujos y acuarelas, con paisajes, retratos y costumbres, muchos de los cuales se hallan en el Museo Histórico Nacional del Uruguay. En los paisajes sobresalen las acuarelas del "*Viaje a la Villa de Durazno*" (1839). Es autor también de una serie de óleos sobre temas históricos, destacándose el "*Paso del Ibicuy*", y de un conjunto de acuarelas representando combates navales. Besnes e Irigoyen ejecutó asimismo numerosos planos como los de Montevideo en 1829, 1839 y 1843, y fue nombrado presidente de la Comisión Topográfica en 1856. El año anterior había participado en la Exposición Universal de París con el lienzo "*El descendimiento de la cruz*".

Manuel Antonio Caro (1835-1903) es considerado el cronista de las costumbres populares chilenas, en un país donde el costumbrismo, no obstante la cantidad de viajeros que dejaron sus testimonios gráficos, no llegó a arraigar en los artistas locales, inclinados más bien al paisaje, género que se consolidó como prototipo de la pintura chilena de finales del XIX y principios del XX, a partir de la labor fundacional de Antonio Smith.

En la Argentina, Carlos Morel (1813-1894) quien se formó junto a Guth, Caccianiga, García del Molino y Descalzi, colaboró con el ingeniero Pellegrini en la edición de sus "*Recuerdos pintorescos y fisonómicos del Río de la Plata*" y, siguiendo su ejemplo y el del "*Álbum de ilustraciones pintorescas*" de Emeric Essex Vidal, acometió hacia 1839 la realización de un álbum de composiciones propias al que tituló "*Usos y costumbres del Río de la Plata*", obra publicada en 1844 y cuya segunda edición se produjo al año siguiente.

Abundantes motivos de la vida gauchesca quedaron reflejados en aquellas láminas, destacándose entre otras "*El cielito*", típico baile de tierra adentro, "*La carreta*", "*La partida*", "*El camino*" y "*Peones troperos*". Uno de los intereses primordiales de Morel radicaba en penetrar en lo íntimo del gaucho y su vida cotidiana.

Hijo de Juan Martín de Pueyrredón, ex Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, Prilidiano Paz Pueyrredón (1823-1870) fue el primero de los artistas nacidos en la Argentina en emigrar a Europa para iniciar estudios pictóricos, ayudado por una sólida e independiente situación económica y su proveniencia de familia ilustrada. En 1844 inició la carrera de arquitectura en el Instituto Politécnico de París, regresando a Buenos Aires en 1849. En 1850 pintó el retrato de Manuelita Rosas, considerado el más sobresaliente de los realizados en la Argentina durante el siglo XIX.

Entre los primeros trabajos de Pueyrredón en la Argentina se hallan enormes lienzos con figuras de tamaño natural, los que en cierta medida lo alejaron de sus propias inclinaciones, las cuales comenzaría recién a cristalizar al inspirarse en las costumbres argentinas; para ello fueron importantes los antecedentes con los que contaba, es decir la labor de los artistas viajeros europeos y de compatriotas como Morel. Pueyrredón ingresó así en una línea cuyo continuador habría de ser Juan León Pallière, siendo su principal característica el dominio del paisaje al cual solía poblar de figuras vívamente dispuestas.

En los años sesenta Pueyrredón ejecutó una serie de desnudos femeninos que causaron

escándalo en la sociedad porteña a pesar de no haber llegado a exponerse públicamente. El artista se destacó también en sus labores arquitectónicas proyectando, a pedido de Miguel Azcuénaga, los planos de su quinta en Olivos, actual Residencia Presidencial de la República Argentina. Acometió también la restauración de la Pirámide de Mayo y la transformación de la Plaza de la Victoria en Buenos Aires y presentó los planos para la Casa de Gobierno sobre la base de la remodelación del Fuerte de Buenos Aires.

Además de Morel y Pueyrredón, dijimos, destacó como costumbrista Juan León Pallière Grandjean Ferreira (1823-1887), tal su nombre completo. Era hijo del viajero francés Arnaud Julien Pallière a quien recordamos por su llegada a Brasil en 1817 junto a Thomas Ender. En 1828 Arnaud dejó el Brasil para regresar a Francia junto a su familia, contando Juan León con sólo cinco años de edad. Años después iniciará allí sus estudios artísticos, pasados los cuales, y con el apoyo del arquitecto Grandjean de Montigny y del director de la Academia Félix Emilio Taunay, pasó a Brasil.

Su presencia en el país de origen será muy pronto motivo de conflicto: sus protectores logran que le sea concedido el Premio de Viaje, como brasileño, para perfeccionarse en Francia. Esto, lógicamente, provocará la reacción de artistas como Manuel de Araújo de Porto-Alegre quien, con justa razón, señalará que estos premios estaban creados para los jóvenes brasileños que, a diferencia de Pallière, no habían tenido la posibilidad de estudiar en Europa. Quizá por estos nacientes rencores, y tras el goce de la beca -que le fue prorrogada-, Pallière se dirigió a Buenos Aires y no al Brasil. Será en la Argentina donde habrá de desarrollar notable labor costumbrista.

Instalado en Buenos Aires a finales de 1855 y dedicado, durante algo más de diez años, a la pintura y a la litografía, Pallière retomó la senda marcada por sus antecesores y llevó a la pintura de costumbres en el país a su máxima expresión durante el siglo XIX. En 1858 inició sus largas travesías por el interior. Comenzó surcando el río Paraná desde Buenos Aires a Rosario. Allí tomó una diligencia que le trasladó a Mendoza en donde realizó numerosos apuntes y dibujos. En la ciudad cuyana pintó una vista de gran valor documental que muestra la fisonomía de la misma antes de su destrucción con el terremoto de 1861.

Luego de atravesar los Andes, partió desde Valparaíso con rumbo al puerto boliviano de Cobija desde donde, atravesando Atacama, llegó a Salta. Desde allí volvió a Buenos Aires atravesando Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba. Las obras realizadas durante este viaje fueron expuestas poco después en la Casa Fusoni, en Buenos Aires. En julio de 1859 expuso sus obras junto al joven artista Enrique Sheridan, partiendo nuevamente en 1860 con destino a las provincias del Litoral, la región del Chaco y el sur de Brasil.

Entre abril de 1864 y agosto del año siguiente, Pallière publicó una colección de cincuenta y dos litografías de costumbres nacionales a la que tituló "*Álbum Pallière. Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos*". No obstante ser las escenas costumbristas su legado más valioso, realizó también algunos cuadros emparentados con la historia argentina del momento, además de retratar a algunos personajes de la vida rioplatense.

Juan León Pallière se alejó de la Argentina en abril de 1866 para regresar a Francia. Dos años después expuso en el Salón de París "*La pisadora de maíz*" y "*La familia*", dos de sus obras más recordadas. Continuó pintando pero abandonó los temas americanos que habían significado el punto culminante de su carrera, dedicándose al cuadro anecdótico y a la pintura de historia.

Mencionamos en párrafos anteriores la exposición que Pallière realizó en Buenos Aires, en

1859, junto a Enrique Sheridan (1835?-1860). Hijo de ingleses, Sheridan había retornado de Europa dos años antes y, tras la llegada de Pallière al año siguiente, entró en relación de amistad con él. Aquella exposición reunió un total de 60 obras entre las cuales se hallaba "*Tropa de carretas en la Pampa*", cuadro ejecutado por ambos artistas en colaboración. En ese mismo año Sheridan se propuso abrir una academia de pintura aunque no le fue posible llevar a cabo la iniciativa, debido probablemente a un delicado estado de salud que lo llevó a la muerte a los 25 años de edad, truncando una quizá venturosa carrera artística. El género del paisaje fue el que mejor abordó Sheridan, a quien Schiaffino consideró el cuarto precursor argentino siguiendo a García del Molino, Morel y Pueyrredón. La mayoría de sus cuadros partieron con rumbo a Europa por lo que no han quedado en la Argentina más que contados testimonios de su pintura.

Finalmente, debemos hacer referencia a la trayectoria de otro artista argentino dedicado a la pintura de costumbres. En efecto, Martín L. Boneo (1829-1915) realizó una de sus primeras exposiciones en Buenos Aires presentando una colección de cuadros de "costumbres nacionales". En ese mismo año fue nombrado profesor de dibujo y pintura en la Universidad partiendo dos años después hacia Florencia, para estudiar bajo la dirección de Antonio Ciseri.

Dentro de su producción pictórica quizá sea su obra más destacada "*El Candombe en 1838*", obra que representa un típico baile de negros al cual han acudido Juan Manuel de Rosas junto a su esposa Encarnación y su hija Manuelita, a quienes se ve a la izquierda de la imagen acompañados por el "rey Bamba", especie de "maestro de ceremonias". El género costumbrista fue el que mejor trató, aunque acometió el tema de los bodegones, el retrato -es recordado el de Juan Manuel de Rosas-, la naturaleza y la pintura de historia. Entre estos últimos cabe destacar "*El paso de las Andes*", ejecutado en Chile en 1865, y la "*Revista del Río Negro*", tema que halló su máxima expresión en la obra del uruguayo Juan Manuel Blanes.