

“Pintura y escultura en Iberoamérica (1825-1925)”. En: *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid-Barcelona, Lunwerg, 2000, pp. 184-237. ISBN: 84-7782-751-6

LA PINTURA Y LA ESCULTURA EN IBEROAMÉRICA (1800-1925)

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada (España)

Introducción

El estudio de la producción artística del siglo XIX iberoamericano se halla, en el panorama historiográfico actual, en dinámico desarrollo, acentuado en los últimos años. Tal interés está siendo motivado por factores diversos como la creciente importancia de la fotografía como tema de la historia del arte que arrastra en su comprensión a las otras manifestaciones, o la indagación en las historias de la "vida privada" y los análisis "de género" o de vida social que en el siglo XIX ofrecen particular interés.

Los inicios del siglo XIX en el continente americano están signados por las luchas independentistas y la ruptura con el mundo colonial. A las transformaciones políticas acompañó un profundo cambio en lo que a la cultura y a las artes atañe. La llamada "independencia" habría de manifestarse en líneas generales más que nada en un cambio de regímenes políticos, donde el gobernante ya no era español sino "de la tierra", a excepción de Cuba y Puerto Rico que continuaron bajo el régimen colonial hasta 1898. Pero lo que se dio por llamar "descolonización" no fue más que un suspiro, ya que el proceso de occidentalización, lejos de mermar, continuó con nuevos aires, ahora con las miradas puestas en la Francia revolucionaria que se convirtió en modelo cultural para nuestros países y marcaría una parte importante del pensamiento americano del XIX. Las nuevas naciones fueron incorporadas paulatinamente a la economía mundial de acuerdo a los dictámenes de los países más industrializados, quedando siempre en condiciones de inferioridad respecto de estos, por lo que la dominación, pues, habría de prolongarse, ahora bajo otras maneras.

A la Independencia sobrevino la fragmentación, no sólo a nivel continental que el propio sistema colonial y el determinismo geográfico ya condicionaban, sino también a nivel regional. La lucha por el poder entre las nuevas generaciones de gobernantes y las distintas concepciones acerca de las formas de gobierno a ser impuestas, degeneró en guerras civiles internas, en caudillismos y en la proliferación de autoridades incapaces para cohesionarse bajo intereses comunes. Otro factor a tener en cuenta es que los criollos triunfadores olvidaron muy pronto a quienes habían sido su piedra de apoyo fundamental en las luchas independentistas, en especial los indígenas -en los países donde éstos eran mayoría- y "pueblo llano" quienes siguieron viendo postergadas sus reivindicaciones fundamentales como la tenencia de sus tierras. La "occidentalización" propugnada por los gobiernos los excluyó, quedando por lo general marginados del progreso cultural y económico que fueron experimentando los estados, y mal posicionados en la consideración social.

Tal división significó que estas manifestaciones culturales quedara en planos absolutamente secundarios y que su desarrollo dependiera del mayor o menor interés que el gobernante o las autoridades de turno quisieran concederle. Debe aclararse que esta afirmación vale para el ámbito oficial ya que las manifestaciones artísticas populares tuvieron continuidad por otras vías.

En el primer cuarto de siglo, la vida académica que los ilustrados borbones habían propiciado pero no suficientemente apoyado en su normal funcionamiento (el caso de la mexicana que comentaremos más adelante es fiel ejemplo de esto) se limitaba a

emprendimientos efímeros en duración e inconstante en producción, con honrosas excepciones. Algunos -pocos- monumentos públicos, pintura de retratos, obras de temática religiosa que marcaron una decadencia respecto de los niveles alcanzados en el período barroco, testimonian esta acción. El panorama habría de cambiar hacia mediados de la centuria, con los gobiernos más asentados, la disminución de las luchas intestinas, el desarrollo de artes como la litografía y el daguerrotipo que propiciaron una difusión más amplia que la pintura, limitada a espacios determinados, o el asentamiento de academias más organizadas, causas que fueron definiendo nuevas pautas de actuación. La "necesaria" presencia del europeo y de "lo europeo", encarnada primero en el viajero romántico y la difusión de libros y revistas ilustradas, y luego, en la segunda mitad del XIX, esencialmente en lo que significó la llegada del inmigrante ayudó a la configuración de un espectro cultural diferente.

Es menester aclarar que no es sencillo determinar una "cronología artística" en América como puede hacerse -y de hecho se ha efectuado repetidamente- en Europa, con una sucesión de movimientos y/o estilos artísticos más o menos homogéneos. En el caso americano, amén de ser tardíos con respecto a Europa, convivieron manifestaciones tan disímiles como el romanticismo propagado por los viajeros europeos, con las artes tradicionales heredadas de la colonia, la pintura costumbrista de raigambre popular, y la pintura de paisaje y la de historia que fundamentalmente erigieron las academias como puntales de la formación que ofrecían.

La transición de la Colonia a la Independencia

Con anterioridad señalamos como característica dominante del primer cuarto del siglo XIX la desmantelación del sistema colonial hispánico, que, del plano político, se trasladó a otros campos entre ellos el cultural y el artístico. El principal comitente hasta ese momento, que había sido la iglesia, perdió injerencia ante el avance y la paulatina consolidación de las burguesías americanas. En un primer momento este papel estuvo asumido por los nuevos triunfadores, los "próceres" y "padres de la patria" que reemplazaron a los "santos patronos", pasándose de la preminencia de las iconografías religiosas a otras de carácter secular.

Si bien es cierto que la decadencia del papel de la Iglesia en lo que a las artes respecta resulta evidente, no es menos cierto que en los países de mayor tradición religiosa colonial como México y Perú se dio una continuidad. En esto tuvieron que ver los propios conventos que pudieron mantener un ritmo similar al de la época hispánica, cuya proporción con respecto a aquel período fue bastante menor si se tiene en cuenta que varias órdenes sufrieron la desamortización de sus bienes. A esto hay que sumar la pervivencia de la fe, arraigada en el pueblo, que mantuvo viva la demanda de pinturas y retablos con las imágenes de cristos, vírgenes y santos, aún cuando estas fueran producidas de manera cada vez más artesanal y de menor calidad que en siglos anteriores. Fuentes de inspiración fueron, a la sazón, las imágenes devocionales producidas en las propias regiones americanas y que el pueblo podía seguir admirando en sus templos, o las estampas que mantuvieron una circulación más o menos constantes.

De los primeros años del XIX es necesario señalar el crecimiento y consolidación del retrato, determinante en el prestigio social del arte americano. En una primera fase estuvo centrado en la representación de los héroes y de los integrantes de las familias socialmente más posicionadas, vertientes dentro de las cuales se encuadra la obra del peruano José Gil de Castro y del venezolano Juan Lovera, entre otros. Quienes encargaron retratos, tenían como intención el poder observarse a sí mismos en vida y legar una imagen perdurable, que en muchos casos -hablando ya de los próceres- perseguía también la aspiración de ser difundida

entre la gente del pueblo. La pintura de retrato -más que nada la de busto-, al igual que la miniatura, mantuvieron su preminencia hasta la aparición de la fotografía que habría de reemplazarlas en buena medida.

En el retrato fue creciente el interés por el entorno en el cual se insertaba la figura humana. En este aspecto se incluye la indumentaria, los atributos laborales y la ostentación manifiesta en mobiliarios, cortinados y otros elementos fastuosos. De ello son ejemplos, ya a mediados de siglo, dos obras tan paradigmáticas como el de Manuelita Rosas, pintado en Argentina por Prilidiano Pueyrredón (1851) y el de Dolores Tosta de Santa-Anna pintado en México por Juan Cordero (1855), que responden a los dictámenes de la pintura galante que se había impuesto en Francia. En la realización de estos retratos la inspiración y el sentido estético del artista estaba por lo general condicionado al gusto del comitente.

Por lo general los retratos ejecutados en las primeras décadas del XIX se acercaron más a una producción artesana y popular que académica. El conocido crítico venezolano Francisco Da Antonio dio por llamar a este período "arclásico", combinación de un "parco realismo un tanto arcaico" y una "ingenua elegancia neo-clásica". De esta manera advierte Da Antonio una mixtura entre lo americano y lo europeo, de gran originalidad desde su punto de vista, y básico para entender la línea popular del arte americano que se prolongó a lo largo del siglo y que fue asimismo fuente del arte iberoamericano del XX. Afirma este autor que *"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. A partir de la década de 1840, poco más o menos, comenzó a declinar la estrella de estos hombres. Nada más explicable, empero. 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"*.

Otra característica fundamental de este período fue la actividad de las academias, surgidas las primeras en el XVIII bajo las directrices del plan "ilustrado" que contemplaba la reactivación de la enseñanza por canales diferentes a los vigentes hasta entonces, buscando un mayor perfeccionamiento en lo técnico. La más importante de las academias surgidas en el continente americano durante el XVIII fue la de San Carlos en México, que abrió sus puertas en 1785 y tuvo como sus principales profesores a los españoles Manuel Tolsá y Rafael Ximeno y Planes. Tolsá arribó a México cargado de 76 cajas conteniendo todo tipo de esculturas clasicistas, figuras de tamaño natural, bustos, torsos, bajorrelieves, capiteles, figuras de animales, etc., elementos de los que se valió para dar nuevos aires a la educación artística en el país.

Entre los métodos de las academias, reflejo de las europeas, y como parte del proceso de aprendizaje de los alumnos, estaba el que, una vez dominado el dibujo y el claroscuro, debían aquellos someterse a un ejercicio más específico y minucioso que era el de copiar las obras de los grandes maestros clásicos. Este ejercicio, amén de ser fundamental en la formación de los artistas, fue bien visto a nivel social, tanto que durante el XIX este tipo de obras fue reclamada a menudo por los coleccionistas para ornar sus residencias. Lejos de ser demérito para los artistas, una buena copia podía alcanzar tanta consideración como una obra de temática original.

Lo señalado queda evidenciado en hechos como la inclusión en catálogos de Exposiciones Nacionales de estas copias junto a obras de factura original. Esto pudo apreciarse en la exposición organizada en Santiago de Chile, en 1867, por la Sociedad de

Instrucción Primaria y en la que una de las cuatro secciones principales estaba dedicada a "las copias europeas", destacando entre ellas, según el texto introductorio del catálogo firmado por el conocido artista chileno Pedro Lira, la "Magdalena" de Ticiano copiada por Juan Mochi y la "Virgen del Racimo" de Mignard hecha por Loyer de Rennes.

La academia mexicana fue languideciendo a partir de la Independencia y las subsiguientes luchas civiles, durante las primeras décadas del XIX, llegándose a un cierre que se prolongó entre 1821 y 1824, tras lo que se reabrió pero sin la fuerza del período anterior. Recién comenzó a ver sus frutos a partir de 1847, con la reorganización de las cátedras y la llegada de nuevos profesores europeos como Pelegrín Clavé, Eugenio Landesio y Manuel Vilar.

De la herencia que las actividades artísticas del siglo XVIII legaron al XIX, debemos señalar como antecedente importante en Colombia la presencia del sabio José Celestino Mutis que dejó como legado la "*Flora de Bogotá*", utilizando los servicios de artistas locales y de la Audiencia de Quito. Dicha expedición produjo cerca de 5300 láminas ilustradas que se conservan en la actualidad en el Jardín Botánico de Madrid.

El espíritu de la expedición de Mutis se mantuvo viva por varias décadas tanto que en los años cincuenta del XIX se creó la Comisión Corográfica que aglutinó a pintores y científicos con la finalidad de retomar la acción de aquella registrando tipos, costumbres, indumentarias, flora y fauna de Colombia. Mutis creó una escuela de dibujo en Bogotá a finales del XVIII, verdadera cantera de miniaturistas entre los que sobresalieron Pío Domínguez del Castillo y sobre todo José María Espinosa, autor de interesantes pinturas de temática histórico-militar, reproduciendo las batallas producidas en los años de la guerra civil colombiana entre federalistas y centralistas (1812-1813). Ambos artistas tomaron parte de ellas en las filas de Antonio Nariño.

Para ese entonces habían intentado consolidarse otras academias en varios de los países del continente sin que contaran con autorización real. Así, en Perú la escuela creada por el sevillano José del Pozo en 1791 y otra por el virrey Abascal en 1810. En 1796, en Guatemala, la Escuela de Dibujo bajo la dirección de Pedro Garcé Aguirre, y al año siguiente, más al sur, en Chile, se creó la Academia de San Luis gracias a la acción de Manuel de Salas. En la Argentina, Manuel Belgrano había fundado en 1799 la Escuela de Geometría, Arquitectura, Perspectiva y de toda clase de dibujo, que también fue cerrada por el rey. En la segunda década del XIX el padre Castañeda fundó dos escuelas cuyos primeros directores fueron el platero Ibáñez de Iba y el grabador José Rousseau. A excepción de la Escuela de Pintura y Escultura de San Alejandro, fundada en La Habana en 1818, prácticamente el resto de las academias señaladas tuvieron una duración por lo general efímera y muy problemática, cediendo pronto los impulsos iniciales al verse las dificultades de estabilización y consolidación de proyectos.

Caso aparte por su significación fue el de Brasil, país para el que fue determinante el traslado de la corte portuguesa a Río de Janeiro en 1808, tras la invasión francesa a la península ibérica. La presencia de los emperadores lusitanos llevó consigo el interés por reproducir en la nueva metrópoli -es el único caso en Iberoamérica en que la periferia se convirtió en capital-, en la mayor medida posible, la vida que llevaban en Portugal.

En 1816 arribó al Brasil la llamada "Misión Francesa", dirigida por Joaquín Lebreton, que trajo al Brasil a los pintores Nicolás Antoine Taunay y Jean Baptiste Debret quienes habrían de desempeñarse en la Academia como profesores de pintura de paisaje e historia respectivamente. Si se piensa que el paisaje como género fue aceptado oficialmente en Francia en 1817, con la creación del Gran Premio de Paisaje Histórico, podremos tener una idea del adelanto que significaba para Brasil poseer una cátedra de estas características. En agosto de 1816 quedó erigida la Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios, que no llegó a funcionar, recibiendo en octubre de 1820 la nueva denominación de Real Academia de

Diseño, Pintura, Escultura y Arquitectura Civil, y apenas un mes después el más sencillo de Academia de Bellas Artes.

Los artistas franceses Taunay y Debret, amén de dictar sus clases en la academia, se dedicaron a realizar su propia obra artística, vinculada en especial a la línea neoclásica defendida en Francia por Jacques-Louis David -de quien inclusive Debret era familiar- bajo la que realizaron numerosos retratos de la familia real y de hechos sobresalientes vinculadas a la misma, aunque también, subyugados por el paisaje y las costumbres locales, centraron parte de su atención en la representación del mismo. En este sentido el más destacado fue Debret, autor de tres álbumes litografiados publicados en París entre 1834 y 1839 bajo el título de "*Viaje pintoresco e histórico al Brasil*". Para ese entonces en Europa iba consolidándose como alternativa el movimiento romántico que habría de tener tanto en América como en otros continentes distantes como Asia y Africa fundamentalmente, una fuente de inspiración movida por el deseo de retornar a la naturaleza y reencontrarse con los orígenes del hombre a través de la búsqueda del primitivismo que encontraban en regiones tan lejanas y exóticas.

La imagen romántica de América. Los viajeros europeos y su legado artístico

En contraposición a los cánones de belleza impuestos por el clasicismo grecorromano y defendidos por el movimiento neoclasicista, fue imponiéndose paulatinamente en la Europa de finales del XVIII y principios del XIX la corriente conocida como Romanticismo, cuyos modelos se alejaron de la rigidez y la disciplina clásicas para centrarse en los sentimientos humanos, la emotividad del hombre, la armonía de éste con la naturaleza y su integración con el cosmos, y, en definitiva, en los distintos estados del alma. El movimiento romántico defendió la libre creación por encima de las pautas tradicionales del academicismo.

El romántico propició una comprensión distinta de la naturaleza, alejada de la intención de dominio de la misma, como propiciaba la ilustración. Su intención tendió hacia una relación alejada del cientificismo absoluto y más cercana al misticismo y a la captación mágica de la naturaleza. El hombre buscó en ella un lugar donde refugiarse, consustanciándose con su libertad para encontrar la suya propia. Así, y en lo que al arte respecta, se fue consolidando el sentimiento de aislamiento que, se creía, debía perseguir el artista para crear su obra en libertad, conformando el tópico del artista solitario alejado del mundanal ruido.

Uno de los móviles principales de la nueva corriente fue la atención que se prestó a los continentes más alejados de Europa, en especial América, Asia y Africa, en cuyas extensiones los artistas, literatos y cronistas europeos encontraron un repertorio de imágenes exóticas que difundieron en sus países, yendo la demanda de los mismos en paulatino aumento.

El interés por América se había manifestado en Europa desde los tiempos del *Descubrimiento*, y la imagen del *Nuevo Mundo* -nótese el eurocentrismo de ambos términos- creció como contrapartida a la europea. Los propios europeos se encargaron de marcar la diferencia entre aquellas tierras "salvajes" y Europa en su carácter de "tierra de cultura". En este sentido son esclarecedores los estudios llevados a cabo por Georges Roque quien especificó las diferencias que se marcaban en Europa con respecto a América, desde las alegorías que mostraban a aquella como una mujer ricamente vestida y a esta por lo general representada en la figura de un indígena emplumado y semidesnudo, característica que se impuso de tal manera que hasta fue adoptada por los propios americanos como forma de representar su propia identidad.

En este sentido hay casos ilustrativos hasta bien avanzado el siglo XIX. Carmen Adams Fernández, en un estudio referido a "*La Ilustración Española y Americana*", una de las revistas españolas de mayor circulación en el último cuarto de siglo, hace alusión a una de

las viñetas que encabezaban la misma en 1883 en donde se pueden ver una serie de monumentos arquitectónicos españoles simbolizando la grandeza del Viejo Mundo. *"Bajo este conjunto arquitectónico, contraponiéndose a él, se representa el mundo americano, exótico, inferior y pintoresco. Así, a la derecha dos indígenas adornados con plumas y portando arcos y flechas conversan ante una rudimentaria choza, mientras en el extremo izquierdo de la ilustración un hombre de raza negra trabaja en tareas agrícolas entre un follaje tropical... En la espesura otro hombre observa, ataviado con sombrero, quizás representando a ese otro americano, el criollo cuya sangre indígena está ya unida a la del hombre blanco, que adoptará la indumentaria y usos europeos aunque adaptándolos al gusto periférico de las colonias, y a las tradiciones y modos de vida de estas tierras"*.

El concepto de "barbarie" como estado previo y opuesto al progreso es un ejemplo de la adopción por parte de los americanos de la imagen de América impuesta por los europeos, y aparece en apotegmas tan significativas como *"Civilización o Barbarie"* del pensador argentino Domingo Faustino Sarmiento.

Europa había trazado pues una comprensión de América basada en ésta como imagen de sus propios orígenes, una especie de Europa en su estado primitivo. Esta idea de hallar comunidades viviendo en una arcadia paradisíaca estaba motivada por corrientes filosóficas que ya desde el XVII buscaban entender y recrear cómo había dado sus primeros pasos la humanidad, y entonces creía poder encontrar respuestas en tierras lejanas habitadas por el "buen salvaje". Prácticamente hasta la llegada y derrotero de Alexander Von Humboldt (1799-1804) no hubo en los europeos una intención de comprender al llamado *Nuevo Mundo* en sí mismo; a partir de Humboldt, aunque esta situación no cambió radicalmente, al menos se manifestaron ejemplos como el del alemán Johann Moritz Rugendas, el artista viajero más importante de cuantos recorrieron el continente americano durante el XIX, que transmitió en sus obras una clara intención de comprender al americano en su entorno e inmerso en sus propias vivencias, lejos de las idealizaciones a las que se habían visto representadas por los europeos.

Contó Rugendas con el apoyo de Humboldt, quien se había impresionado por su obra en la que se complementaban el punto de vista científico con el sentir artístico. Humboldt le hizo hincapié en la necesidad de dar continuidad a esa línea en cuanto posibilitaba una visión de América alejada de las idealizaciones y más cercana a la realidad palpable. Debe tenerse en cuenta que este afán científico-naturalista característico en la obra de Rugendas obedecía por otra parte a que, si bien era objetivo imprescindible el de documentar la naturaleza y las costumbres con la mayor objetividad posible, estaba siempre presente en él la necesidad de crear imágenes que fueran atractivas para el público potencialmente consumidor.

Entre estas idealizaciones, América no significaba, como hemos señalado, más que la imagen de lo que había sido Europa en su estado primitivo. Se difundió una imagen del continente americano y del habitante del mismo según pautas clasicistas. Miguel Rojas Mix hace alusión a los empapelados artísticos muy del gusto burgués y que tuvieron tanta fortuna en las primeras décadas del XIX, reemplazando en muchos salones y refectorios europeos a las antiguas tapicerías. Los "papeles panorámicos" como eran conocidos, eran tiras que se pegaban a los muros formando grandes vistas entre las cuales las de tema americano eran muy solicitadas, entre ellas fueron famosas las de los "Incas" y las "vistas de Brasil". *"Los Incas" - cuenta el citado autor- fueron realizados en las manufacturas de Dufur, c. 1818, y proyectan una imagen totalmente 'clasicista' de los peruanos. Sus templos se han transformado en templete griegos y sus monumentos en obeliscos faraónicos"*.

Fue Humboldt quien reaccionó más eficazmente contra la imagen desfigurada que se daba de América en Europa, basando su proyección en la imagen científica del *Nuevo Mundo*. Imagen científica que no desdeñó en absoluto la fantasía, como queda especificado en su obra *Kosmos*, conformando una verdadera síntesis entre ciencia y arte que fueron adoptando

numerosos artistas a lo largo del siglo XIX y que significaron una nueva y más objetiva visión del continente americano. El pintor adoptó -y aquí también seguimos a Rojas Mix- el interés por la veracidad que eran propios de los botánicos y zoólogos, convirtiéndose en un verdadero naturalista, y ese espíritu científico tuvo presencia en manifestaciones como la propia pintura de historia que incluyó entre sus fundamentos la búsqueda de la fidelidad a los hechos del pasado. Esto era propio del espíritu romántico. La mayor objetividad que propició la aparición y la utilización de la fotografía como medio para el registro científico fue determinante en el paulatino reemplazo del artista pintor en las funciones científicas.

No todos los móviles fueron de tipo "sentimental" y "romántico" en el caso americano. Debe tenerse en cuenta que la decadencia y desmantelamiento del imperio hispano fue visto con ojos de codicia por otras naciones europeas como Inglaterra, Alemania o Francia quienes enviaron expediciones científicas y diplomáticas con la finalidad de explorar los territorios de las naciones con las que se proponían firmar tratados bilaterales y en donde pensaban invertir capitales. Ese interés expansionista incluyó actitudes más agresivas como en el caso de las llamadas "Invasiones Inglesas" en la primera década del XIX a Buenos Aires y Montevideo, las que fueron repelidas. Con posterioridad otras expediciones británicas, algo más pacíficas, se sucedieron en los mares del sur, formando parte de una de ellas el pintor Emeric Essex Vidal que, a partir de 1818, fue uno de los más significativos cronistas de las costumbres urbanas de Buenos Aires y de los aspectos rurales de las campiñas rioplatenses.

Al igual que lo hizo en su momento con Rugendas, el barón Humboldt brindó su apoyo a otros artistas viajeros como ser Carl Nebel, Ferdinand Bellerman y Eduard Hildebrant. En el caso del primero de ellos, Humboldt prologó la edición del *"Voyage pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante du Mexique"* (París, 1836) que recogía las vivencias y las imágenes captadas por Nebel en su viaje por México entre 1829 y 1834. En cuanto a Bellerman, es considerado uno de los viajeros más notables de cuantos recorrieron territorio venezolano. Había arribado en 1841, comisionado por Federico IV para estudiar el paisaje tropical, retornando años después a Europa con cerca de trescientos estudios sobre la naturaleza del país. En lo que respecta a Hildebrant, fue enviado por Federico Guillermo en misión artística, recorrió el Brasil y los Estados Unidos de América entre 1844 y 1845.

El arte científicista que promovió Humboldt incluyó entre sus logros el interés, hasta el momento prácticamente nulo, por las ruinas y los monumentos prehispánicos. Además del citado trabajo de Nebel, otros artistas como Frederic Waldeck y Frederick Catherwood centraron sus miradas de admiración y su inspiración artística en los testimonios del México precolombino, fruto de lo cual fueron, respectivamente, el *"Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatan"* (1838) del primero, y los dibujos de Catherwood que ilustraron la edición de *"Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan"* (Londres, 1841) de John Lloyd Stephens.

La lista de viajeros que recorrieron el continente americano a lo largo y a lo ancho de su extensión, o los que limitaron su presencia a trabajar en uno o pocos países es interminable, lo mismo que las vicisitudes que les tocó vivir. Al fin y al cabo, todos en conjunto dejaron un legado testimonial invaluable que nos permite reconstruir iconográficamente y a través de sus relatos una época de transición que va desde el mundo colonial a los albores de la vida independiente, ligándola con la posterior organización del mapa político del continente y la cierta estabilidad que en tal sentido se fue consolidando a lo largo del XIX.

Entre los nombres más notables podemos citar al barón Jean Baptiste Louis Gros, a Frederic Church, Ernest Charton de Treville y Barthelemy Lauvergne, todos con obra en varios países; Edward Walhouse Mark, en Colombia; Robert Ker Porter y Lewis B. Adams, en Venezuela; Claudio Linati, Daniel Thomas Egerton y Conrad Wise Chapman, en México; Leonce Marie François Angrand y A. A. Bonnaffe, en Perú; Charles Henri Pellegrini y César Hipólito Bacle, en el Río de la Plata; y Charles Chatsworthy Wood Taylor, en Chile. Salvo

algunas excepciones (como es el caso del francés Raymond Quinsac Monvoisin, impulsor de la academia en Chile), estos artistas no llegaron a América 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.

Entre los casos más singulares, por tratarse de un artista que alcanzaría trascendencia en el arte europeo, está el del joven francés Camille Pissarro, uno de los máximos exponentes del Impresionismo, de quien Paul Cezanne dijo que sobre sus congeneracionales llevaba consigo la ventaja de ser un eximio dibujante que había aprendido a serlo frente a la naturaleza y no limitado a las enseñanzas académicas. Indudablemente este acertado comentario de Cezanne tiene parte de sus causas en los viajes que Pissarro realizó por las ciudades y el interior de Venezuela entre 1852 y 1854 acompañando a Fritz Melbye. A ello hay que agregar la huella que la luz caribeña puede haber dejado en la retina de Pissarro como fuente estética inspiradora de su posterior obra impresionista.

En otro orden de cosas, y esto en especial a partir de mediados del siglo XIX, fueron los propios gobiernos americanos los que mostraron un interés por seguir los lineamientos de sus pares europeos en el sentido de organizar expediciones científicas para hacer relevamientos geográficos y documentar los aspectos de la flora y la fauna de sus países. Esto fue lo que ocurrió, por casos, en Colombia y en Ecuador gracias al apoyo de los presidentes Tomás Cipiriano de Mosquera y Gabriel García Moreno, respectivamente. Mosquera propició la creación y desarrollo de la "Comisión Corográfica" dirigida por Agustín Codazzi entre 1850 y 1859, y en cuanto a García Moreno, brindó su ayuda a las expediciones realizadas entre 1871 y 1874 por el geólogo Alfons Stübel y el naturalista Wilhelm Reiss con la finalidad de estudiar los volcanes ecuatorianos, interés que ya había sido incentivado por Humboldt varias décadas antes, al ascender al Pichincha y al Chimborazo.

En estas expediciones se manifestó un claro interés por seguir una línea científicista, la que fue adoptada por varios artistas americanos que, si bien mostraban un manifiesto interés por transmitir una visión de conjunto de aspectos del paisaje, con sentido artístico y con intención de transmitir emociones estéticas, enfatizaban los detalles botánicos. Influidos por la propia formación a las que habían estado sometidos, o motivados por la representación fiel de la naturaleza, pintores de la talla del brasileño Manuel Araújo-Porto Alegre, el ecuatoriano Rafael Troya -colaborador en las expediciones de Stübel y Reiss- o, más adelante, el mexicano José María Velasco, son un claro ejemplo de ello.

En lo que respecta a Velasco, considerado el paisajista americano más notable del XIX, aun cuando su obra no haya estado condicionada por la situación política de su país, se aprecian en ella ciertos factores que parecen ligarla a la voluntad progresista e industrializadora del presidente Porfirio Díaz, como el hecho de incluir a veces la imagen del ferrocarril surcando el Valle de México. Una de las originalidades de Velasco, y en eso tiene que ver su propia visión de americano formado y crecido en su tierra, es la amplitud panorámica de sus paisajes, que supieron abarcar varios kilómetros, lo cual no es habitual encontrar en paisajistas europeos de la época. Velasco mostró interés por la representación de los volcanes mexicanos, pudiendo trazarse una línea que culminaría en el siglo XX con las obras de Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, quien además de pintor fue un eximio "vulcanólogo". Este interés por los fenómenos naturales fue una de las pasiones científicas de Europa durante el XIX y, como vimos, tuvo gran eco en América; a los señalados ejemplos podemos agregar en México alguna de las obras del conocido pintor "popular" Hermenegildo Bustos representando cometas y otros fenómenos.

La huella de los artistas viajeros en América y su influjo en la producción artística local: los costumbristas "populares"

La labor científica, naturalista y costumbrista de los artistas viajeros europeos, contribuyeron a lograr en Europa una amplia difusión del continente americano, de sus realidades sociales, sus tradiciones y su patrimonio histórico a través de la publicación de álbumes litográficos y de la circulación de periódicos ilustrados que incluyeron a menudo las imágenes por ellos producidas.

Para la propia América el aporte de los artistas europeos que realizaron obra en ese continente fue notable. A la propagación de las publicaciones que se realizaron incluyendo obra de aquellos -si bien no en la cantidad de la que se gozó en Europa-, la propia presencia de los mismos en las plazas y calles de las ciudades americanas, plantando el caballete y concentrados frente al mismo horas y horas, fue motivando la curiosidad y el interés de artistas locales que comenzaron a imitarlos y personajes de la sociedad que pronto se convirtieron en clientela. En honor a la verdad, los europeos enseñaron a los americanos a "ver" su propia tierra, convirtiendo al paisaje y a sus pobladores en sujetos de valor estético, lo que fue gradualmente asimilado por los creadores locales. A su vez, los propios americanos añadieron su propia visión interna, su experiencia espiritual, que fue desarrollando una simbiosis europea-americana de temática, técnica, inspiración y sensibilidad.

Esta realidad devino en el creciente interés social por la representación de escenas costumbristas -no tanto de paisajes- fermentando cambios de aceptación estética que llevó a los aquellos artistas de la tierra a dedicarse con asiduidad a representar la realidad social que les circundaba. Surgió así, a lo largo del continente, una legión que creadores a los que hemos dado en llamar "costumbristas populares", que a la influencia temática de los viajeros europeos, agregaron en la faz técnica la herencia artesanal del arte popular americano heredado en muchos casos del período colonial.

Aun con todas las dificultades señaladas al referirnos a la cultura en los años en que se desarrollaron las luchas por la Independencia y en las subsiguientes guerras civiles, en numerosos focos regionales americanos pervivió el interés por la representación sobre todo de temas religiosos -los exvotos representan una vertiente destacada en este sentido-, retratos personales y familiares, tratados a la manera "popular", temas a los que ahora se incorporaban las costumbres y las actividades de la vida cotidiana.

En efecto, en las más alejadas regiones de América pintores aficionados, autodidactas o simples artesanos cubrieron las demandas de las clases medias provinciales pintando retratos familiares, imágenes religiosas o bodegones para adornar cocinas y comedores. La demanda de imágenes y el consumo de la producción de los artistas locales fueron altas, teniéndose en cuenta que las obras realizadas por artistas europeos sólo estaban al alcance de las clases sociales más elevadas. Detalle curioso es el que se dio por caso en México en cuanto a que los propios artistas "aficionados" defendían su condición de tales para evitar reclamos gremiales por parte de los pintores matriculados en academias y cofradías.

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 así gradualmente en Iberoamérica, con la variante de no tratarse ya sólo de 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.

Durante el siglo XIX la representación de lo "popular" va a tener numerosos cultores, anónimos en su mayoría, pero con figuras señeras como José Agustín Arrieta -autor de notables bodegones y escenas poblanas-, José María Estrada y Hermenegildo Bustos -estos últimos

destacados en el retrato- en México; Ramón Bolet Peraza en Venezuela; Ramón Torres Méndez en Colombia; Juan Agustín Guerrero y Ramón Salas en Ecuador; Pancho Fierro -cronista inigualable de la Lima de su tiempo- en Perú; Melchor María Mercado en Bolivia o "Miguelzinho" Dutra en Brasil, entre muchos otros, cuyas escenificaciones constituyen un testimonio artístico de real valía. Algunos de ellos, como los mexicanos Arrieta y Estrada, el uruguayo Juan Manuel Besnes e Irigoyen, el chileno Manuel Antonio Caro, o los argentinos Carlos Morel, Prilidiano Pueyrredón y Juan León Pallière denotaron en sus obras costumbristas un tratamiento más acorde con ciertas normas académicas vigentes.

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 la mayoría de los europeos a quienes esto solía producir extrañeza. No sin cierta razón, Mirko Lauer, refiriéndose a la representación del indio en el Perú, decía que *"las láminas de los viajeros europeos los retratan con exactitud de laboratorio, con intención casi zoológica y botánico desapasionamiento"*.

Dentro de este apartado debemos señalar como una de las modalidades más notables la producción de "exvotos" o "retablos", que se constituyó en una de las expresiones del arte popular de mayor trascendencia y, que al escenificarse en interiores de viviendas se erigen en verdaderos documentos para indagar en la intimidad de las distintas clases sociales. 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 exvotos, en el caso del país azteca, llegó en nuestro siglo gracias a trabajos como el de Dr. Atl titulado *"Las artes populares en México"*. Respecto de los exvotos 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. Pablo Macera hace referencia a los *"Maestros campesinos del XIX"* que *"pudieron elaborar un universo estético a su medida"* y a quienes les guiaba la idea de *"producir en pequeño una pared"*, intentando 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.

Las temáticas de la pintura popular fueron variopintas desde las cocinas poblanas que Arrieta pintaba con recurrencia en México hasta las escenas sociales de Pancho Fierro en el Perú, en las que las "tapadas" limeñas son con frecuencia motivo de representación, pasando por temáticas que en países determinados alcanzaron original envergadura como ser la continuidad en la representación de los ingenios azucareros en Cuba, primero en la pintura y con posterioridad en la fotografía, siendo motivo de notable difusión a finales del XIX a través de la tarjeta postal.

La valorización de la pintura popular americana recién se produjo en las primeras décadas del siglo XX, con estudios como los llevados a cabo por artistas que se fijaron en ellas y las recuperaron inclusive como fuentes válidas para el arte contemporáneo. En tal sentido

podemos destacar al citado Dr. Atl y a sus compatriotas Adolfo Best Maugard, Roberto Montenegro y Gregorio Fernández Ledesma, entre otros. Montenegro destacó como característica esencial de estas obras la "sinceridad" y el "candor" de las mismas, trazando inclusive un paralelo con las producidas por el Aduanero Rousseau en el sentido de que ellas estaban ajenas a las "influencias extrañas".

En la difusión de la imagen costumbrista dentro de los propios países americanos notoria importancia le cupo al establecimiento de talleres litográficos en varias ciudades, los que generaron la existencia de un público coleccionista que supo apreciar y hasta financiar las ediciones por medio de suscripciones previas. Con posterioridad se agregaron otros métodos de difusión que propiciaron una muy amplia circulación de imágenes a través de libros, revistas, álbumes, carteles, calendarios, etc., siendo determinante la consolidación de la fotografía y sus avanzadas técnicas de copiado. Tal situación, a la par de ir desarrollando una creciente cultura visual y estética, no ya limitada a los grandes centros sino con presencia en provincias alejadas, fue decisiva, en lo que a la producción de artistas locales se refiere, en el sentido de ampliar un campo iconográfico sobre el que estos apoyaron su inspiración y creación.

En los distintos países surgieron revistas ilustradas, se imprimieron carteles callejeros, y se desarrollaron otras modalidades que fueron provocando una especialización en cultores locales de tecnologías de avanzada para el momento. Podemos citar aquí la labor de Alberto Urdaneta en Colombia como director del "*Papel Periódico Ilustrado*", y la aparición de periódicos satíricos como "*Cabichuí*" en Paraguay, "*El Cojo Ilustrado*" en Venezuela, "*Don Junípero*" en La Habana, o "*El Mosquito*" y "*Don Quijote*" en la Argentina, entre tantos otros. Y sobre todo la notable labor del grabador José Guadalupe Posada en México, 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.

También podemos señalar hechos tan singulares como la introducción en Cuba, hacia 1861, de modernas máquinas de cromolitografiar gracias a las que se extendió el uso y el coleccionismo de las envolturas de las cajas de tabaco y cajetillas de cigarrillos. Decoradas con asuntos cotidianos, personajes, indumentarias, anécdotas, sucesos europeos y hasta temas dejados de lado por la pintura académica como la vida de negros y mulatos, estos elementos conformaron un imaginario de la sociedad cubana de notable valor documental.

El dictado de las academias: pintura de historia y temáticas sociales

La segunda mitad del siglo XIX y en especial el último cuarto de la centuria estuvo marcada en las artes del continente americano por la acción creciente de las academias. A la labor de las ya existentes, que consolidaron su acción, reorganizando sus actividades y programas, y renovando sus planteles docentes como fue el caso de la de San Carlos de México a partir de 1843, se agregaron la continuidad de otras como la de San Alejandro de Cuba y la Academia de Dibujo y Pintura de Lima, o el surgimiento de otras que habrían de ser determinantes en la estabilización de las artes en sus países. Entre estas podemos señalar como las más importantes la Escuela de Pintura de Chile creada en 1849 bajo los auspicios del gobierno de Manuel Bulnes; la Academia de Dibujo y Pintura fundada por Luis Cadena en 1861 y la Escuela de Bellas Artes dirigida por él mismo a partir de su surgimiento en 1872, en el Ecuador; el Instituto de Bellas Artes, en Caracas, en 1874, base para la fundación de la Academia Nacional de Bellas Artes en 1887; la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, creada en Buenos Aires en 1876 que llevó a la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905; el Instituto de Bellas Artes, de Colombia, en 1882, que abrió paso a la Escuela Nacional de Bellas Artes

fundada en 1886, y la Escuela Nacional de Artes y Oficios surgida en el Uruguay en la misma época.

De las aulas de estas escuelas salieron notables artistas que configuraron un destacado panorama para las artes plásticas del continente, tendencia que habría de acentuarse cuantitativa y cualitativamente en las últimas décadas de la centuria. En muchos casos los profesores se trajeron de las academias europeas, con la finalidad de formar discípulos capacitados que pudieran satisfacer la creciente demanda social de obras de arte, además de ir despertando en el público el gusto por las mismas y ampliando de esta manera la clientela. Esta situación habría de acentuarse con el establecimiento de gobiernos "afrancesados" que querían convertir a sus países en fieles reflejos de la sociedad parisina.

La intención de los dirigentes americanos no se limitaba solamente a la vida académica, formativa, sino, como insinuamos antes, englobó a otros aspectos como el de crear un interés social por el arte e ir conformando un mercado que propiciara el coleccionismo. El modelo a seguir era, pues, París, y en el deseo de conformar ese "ámbito artístico" uno de los anhelos más perseguidos fue el de establecer salones anuales a la manera de los que se organizaban en la capital francesa, con variedad de obras, número creciente de visitantes, premios, inauguraciones que se convertían en actos sociales de relevancia con la presencia de autoridades, personalidades y críticos, etc., y que dieron origen a publicaciones especializadas y motivaron que se creara un importantísimo mercado para las obras y los productos afines.

Los estados contratantes de profesores pusieron especial atención en que estos se hubieran formado en los centros más prestigiosos de Europa, cuyo primer lugar lo ocupaba Roma y en especial la Academia de San Lucas, panacea de la formación académica inclusive para otros países de aquél continente como Francia, país en cuyos concursos académicos solía otorgarse como premio una beca de perfeccionamiento en la capital italiana.

Además de otros centros italianos como Florencia o Milán, lógicamente París era considerada meca de gran reputación en la vida académica e inclusive, con el tiempo, su prestigio fue superando paulatinamente al de Roma, cuyas normas de enseñanza fueron permaneciendo estáticas, ajenas a los vientos renovadores que sí propiciaba la capital francesa. En este sentido los métodos de formación que se implantaron en los países americanos resultaron también obsoletos y a veces hasta inamovibles y las fórmulas caducas de la escuela no pudieron resistir el avance de las nuevas corrientes naturalistas de finales del XIX y principios del XX.

El pintor argentino Martín Malharro, considerado uno de los introductores del impresionismo francés en el país en los albores del XX, recordaba con indiferencia y desgano las clases que el profesor italiano Francesco Romero le había impartido en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes: *"La copia de estampas primero, en cuya práctica pasábamos años ante reproducciones de clásicos...; los fragmentos de yeso, después, y las copias de estatuas más tarde, concluyeron por ser una obsesión. Los estudios de "Venus", "Apolo", "Discóbolo", "Fauno", "Gladiador", etc., se repetían agotando el caudal de buena voluntad de muchos de nosotros..."*. El citado Romero había sido el encargado de llevar desde Florencia a Buenos Aires los primeros calcos de bustos, fragmentos y estatuas clásicas, de los que se valió para la enseñanza del dibujo, método que nos recuerda, retrotrayéndonos en el tiempo, a los utilizados desde finales del XVIII por Manuel Tolsá en México. Y ya estábamos en el último cuarto del XIX...

Similar descripción a la de Malharro, aunque menos crítica que la del argentino, la hizo José Clemente Orozco en su *"Autobiografía"* al referirse a las clases de traje que dictaba en la Escuela Nacional de Bellas Artes de México el catalán Antonio Fabrés, y los elementos de que se valía: *"Para los modelos vestidos traje de Europa una gran cantidad de vestimentas, armaduras, plumajes, chambergos, capas y otras prendas algo carnavalescas, muy a la moda"*

entonces en los estudios de pintores académicos. Con esta colección de disfraces era posible pintar del natural mosqueteros, toreros, pajes, odaliscas, manolas, ninfas, bandidos, chulos y otra infinidad de tipos pintorescos a que tan afectos eran los artistas y los públicos del siglo pasado”.

La señalada situación del "inmovilismo" académico poco se modificó con la acción de los propios artistas locales que, luego de la formación inicial recibida en las academias de sus países, concretaban el anhelado sueño de perfeccionarse en las escuelas de Europa, donde solían permanecer algunos años becados por lo general por sus propios gobiernos, que paulatinamente propiciaron el otorgamiento de premios de viaje en exposiciones nacionales o concursos de las academias. No debe soslayarse que en muchos casos, si no manifestaron estos jóvenes una inclinación a "modernizarse" en Europa, fue por el hecho de que a su regreso a los países de origen su futuro se encontraba o bien en el ejercicio de la profesión docente, dentro de la cual debían sujetarse a las normas académicas vigentes, o bien ganarse el sustento realizando obras por encargo, en las cuales también se hallaban dependientes de las indicaciones de los comitentes limitándose notablemente cualquier viso de "inspiración artística" que se saliera demasiado de lo normal.

En lo que a producción pictórica se refiere, fue la pintura de temática histórica la máxima expresión del arte académico en los países iberoamericanos, pudiendo considerarse como las dos figuras de relieve en este sentido al uruguayo Juan Manuel Blanes, autor de las pinturas más notables tanto de la historia argentina como uruguaya y uno de los primeros en valerse a menudo de fotografías para realizar sus grandes composiciones, y al venezolano Martín Tovar y Tovar.

La pintura de historia se convirtió en elemento de vital importancia para perfilar un discurso distintivo entre los países del continente, ratificando las razones de la nacionalidad, fomentando el patriotismo y fortaleciendo la imagen del Estado vinculando las gestas del pasado con el presente de progreso y modernidad que se proyectaba hacia un futuro venturoso. Se establecía de esta manera una lectura oficial de la historia cuyo culmen era la prosperidad del presente, utilizándose la expresión de "verdad histórica" para algo que en la realidad fungía como sinónimo de una única interpretación posible del pasado ligado al presente, por citar un caso el los grabados que muestran al presidente venezolano Antonio Guzmán Blanco a la altura histórica de Simón Bolívar.

Debe señalarse que la pintura de historia no se impuso como temática exclusiva para ningún artista, sino que fue alternada generalmente con retratos, que, a pesar del advenimiento de la fotografía, no dejaron de mantener una demanda aceptable. En las últimas décadas de siglo se pusieron de moda en las aulas de las academias europeas las obras de temática social, rápidamente adoptadas en el continente americano, y que también significó motivo de inspiración o de demostración de las cualidades técnicas aprendidas por los artistas en las academias.

En la pintura de historia una de las temáticas que comenzó a gozar de fortuna fue la reconstrucción del pasado precolombino que ya había sido intentada por viajeros como Frederic Waldeck. Uno de los primeros antecedentes en tal sentido fue la obra del peruano Luis Montero, autor de *"Los funerales de Atahualpa"*, realizada en Florencia en los años sesenta y que fue expuesta con gran suceso en Buenos Aires en 1867; el mismo se conserva en la actualidad en el Museo de Arte de Lima. De grandes dimensiones, contiene esta pintura 36 personajes casi de tamaño natural que se asemejan más a tipos italianizados que a indígenas peruanos. Esta característica también puede apreciarse en algunas de las importantes pinturas mexicanas como *"El Senado de Tlaxcala"* de Rodrigo Gutiérrez y *"El descubrimiento del pulque"* de José Obregón, sobre el que Justino Fernández señaló que *"Xóchitl podría ser una vestal en Grecia y el 'emperador' un Apolo helenístico"*.

El interés por el pasado prehispánico en México y su reflejo en el arte se dio sobre todo en el último cuarto del siglo XIX, acompañado de hechos como la creación de la Inspección General de Monumentos Arqueológicos en 1885, la Ley de Monumentos Arqueológicos en 1896-97 y el fomento del turismo hacia las ruinas aztecas y mayas. En el arte, podemos citar como ejemplos el "*Monumento a Cuauhtémoc*" de Miguel Noreña, inaugurado en 1887, el pabellón inspirado en las formas decorativas precolombinas con el que México tomó parte de la Exposición Internacional de París en 1889 o el "*Monumento a Benito Juárez*" en estilo neoindígena que se inauguró en Oaxaca en 1894. En lo que a la pintura respecta, la presencia de la temática histórica prehispánica en las Exposiciones Nacionales mexicanas entre los años 1879 y 1898, como refiere Fausto Ramírez, alcanza a 12 obras, contra 14 inspiradas en la época de la conquista, 2 de la época colonial, 5 de la insurgencia y 1 de la intervención francesa.

Otros temas que fueron abordados por los pintores dedicados a temáticas históricas en el continente americano fueron los referidos a la gesta de Cristóbal Colón, cuyas representaciones fueron muy frecuentes también en el arte español a partir de la segunda mitad del XIX y en especial con el advenimiento al trono de Isabel II. En América podemos citar a "*Colón y su hijo en la Rábida*" y "*Colón ante la Universidad de Salamanca*" (c. 1853), obras del peruano Ignacio Merino, "*Colón ante el Consejo de Salamanca*", de Miguel Melero en Cuba, "*Desembarco de Cristóbal Colón*" y "*Reembarque de Colón por Bobadilla*" ambos de Armando Menocal también en Cuba, o "*Colón ante los Reyes Católicos*" (1850) de Juan Cordero en México.

Entre los hechos históricos que procedieron al *Descubrimiento*, inmersos ya en el período colonial, una de las temáticas más abordadas fue el de la "primera misa", tema en el cual podemos rescatar obras como "*La primera misa en Chile*" de Pedro Subercaseaux, "*La primera misa en Brasil*" (1860) de Víctor Meirelles de Lima, o "*La primera misa en América*" que José Arburu y Morell pintó bajo la influencia fortuniana en Cuba. El francés Juan Bautista Vermay, fundador de la Escuela de Bellas Artes de San Alejandro en La Habana, había a su vez pintado tres frescos sobre este tema al erigirse un templete conmemorativo.

También debe hacerse referencia, en México, a la producción de imágenes de notoria agresividad contra el pasado colonial, resaltando los aspectos más violentos de la conquista española como es el caso de "*Fray Bartolomé de las Casas*" (1875) y "*Episodios de la conquista*" (1877), dos lienzos de Félix Parra, o "*El suplicio de Cuauhtémoc*" realizado por Leandro Izaguirre con la finalidad de ser expuesto en la Feria Mundial de Chicago en 1893. Debe destacarse que estas obras de "denuncia" histórica poco y nada aportaban a la situación real de la población indígena mexicana del momento, que seguía sumida en su postergación, con una existencia tan precaria muy contrastante con la modernización de otros sectores sociales urbanos. Téngase en cuenta que las costumbres, lenguajes, formas de propiedad, etc., de los indígenas, en conjunto su propia cultura, era ignorada y vista como un estorbo para los ideales progresistas preronaldos desde las altas esferas.

La gesta independentista fue también motivo de inspiración, en especial las campañas de Simón Bolívar y José de San Martín de las que han quedado numerosos testimonios en especial de los pinceles de los venezolanos Tovar y Tovar, Michelena, Rojas, Herera Toro y Tito Salas en el caso del primero, y del uruguayo Blanes en el caso de San Martín.

Con el tiempo también fueron objeto de representación los propios hechos contemporáneos, por un lado apoyados por los gobernantes quienes pretendían trazar una línea histórica de la Nación que acababa con ellos, y en otros casos como fue el de Juan Manuel Blanes al pintar "*Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*" (1871), motivados por una intención exitista del propio autor. Siendo un hecho contemporáneo el que representaba, Blanes apostaba a obtener repercusión popular, tal como en definitiva ocurrió

con este lienzo al ser exhibido en el foyer del Teatro Colón de la capital argentina y para lo que mucho tuvo que ver la difusión que se dio en la prensa porteña.

Un párrafo aparte merece la pintura de temática social, otra de las ramas del arte academicista que tuvo cultores en los países iberoamericanos. La intención que guió por lo general a quienes dedicaron sus afanes a realizar obras de estas características era la de pintar como los europeos de éxito, los que acaparaban las mayores atenciones y honores en los salones oficiales, y fue incentivado entre otros medios por la circulación de tarjetas postales con reproducciones de las obras de pintores como William Adolphe Bouguereau o Ernest Meissonier. La realización de pinturas de tinte social y "moralizante" traía aparejada para los artistas la posibilidad de ser reconocidos en Europa y consagrados en sus países, como ocurrió en varios casos. Al respecto es esclarecedora la frase del venezolano Cristóbal Rojas escrita en París en 1888 refiriéndose a su obra *"El Plazo Vencido"* presentada al Salón: *"he puesto la madre con dos chiquitos y tres o cuatro hombres que vienen a echar "los corotos" a la calle para obligarla de ese modo a salir. Veremos como queda este nuevo proyecto, y si a fuerza de lágrimas y tristeza puedo conmovier a los Miembros del Jurado de Pintura y me dan de ese modo una medalla..."*.

La escultura conmemorativa en Iberoamérica: monumentos públicos y estatuaria funeraria

La escultura en Iberoamérica durante el siglo XIX se caracterizó por el descenso paulatino en la producción de la tradicional escultura religiosa barroca heredada de la época colonial y la introducción y proliferación de la estatuaria conmemorativa, de índole público y vinculada a los proyectos de ornamentación de las ciudades por un lado, y de carácter funerario, realizadas con el fin de perpetuar la memoria de los fallecidos por otro.

Debe señalarse como característica fundamental, al igual que apuntamos cuando hablamos de las pinturas realizadas por encargo, la limitada libertad en la elección de los motivos por parte de los escultores al llevar a cabo sus obras. La diferencia radicó aquí en que el alto costo de materiales de trabajo como el mármol o el bronce, -que determinó que numerosas creaciones no pasaran del boceto en yeso-, y la necesidad de un proceso de fundición de calidad que en la más de las veces se debía gestionar en Europa, hicieron aun más pronunciada la sujeción de los artistas a las demandas y, lo que supo ser más conflictivo, a los deseos de los eventuales comitentes cuyos gustos muchas veces no coincidían con los de los escultores.

Con la escultura monumental, de carácter público, convivió el retrato, que, al igual que ocurrió con la pintura, fue el medio elegido por las personalidades de los diversos países para satisfacer el deseo de perpetuarse en el tiempo. Para la realización de los mismos, los escultores optaron en general por la utilización del bronce que, gracias a ser de más fácil modelado que el mármol, permitía dar mayor movimiento y expresión, y, por lo tanto, un carácter más naturalista e intimista que pocas veces se lograba en la escultura monumental en donde predominaba la línea sobre la expresión. El mármol, sin embargo, era considerado el medio más apropiado para expresar el ideal heroico y eterno propio del neoclasicismo gracias a su casi imperceptible granuloso, su suave textura y su color que disminuían la posibilidad de distracción por parte del espectador. El uso generalizado de ambos materiales, bronce y mármol, obedecía asimismo a la intención de que la obra se mantuviese inalterable con el paso de los años.

La escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países. Contribuyó a la "urbanización" simbolizando a la vez el "adelanto cultural" de los mismos, promovió a "los próceres" considerados dignos de ser imitados, y expresó emblemáticamente "la obra pública" de gobiernos de tinte liberal y europeizante a través de la transformación estética de las ciudades. A la ejecución de obras públicas se añadieron el trazado

de avenidas, parques, alamedas, etc., siendo dotadas todas ellas de la correspondiente estatuaria, a semejanza de las urbes europeas.

Fueron habituales los emplazamientos de fuentes en las plazas americanas, en especial las fundidas en los talleres de Val D'Osne en París, cuyos ejemplos están diseminados por toda la geografía del continente. Esta empresa como otras tantas de Europa pusieron en circulación amplios y variados catálogos con modelos de esculturas seriadas las que eran adquiridas por encargo para decorar los espacios públicos. Otro tanto ocurrió con los monumentos funerarios, ofreciéndose cenotafios tipo que por lo general eran adquiridos por familias imposibilitadas de encargar obras originales para homenajear a sus difuntos. En tal sentido fueron numerosos los catálogos que ofrecían copias exactas de los mausoleos ubicados en los cementerios europeos de más renombre como el Monumental de Milán, el de Père-Lachaise de París, o el Staglieno de Génova, que al decir de Franco Sborgi fue un verdadero *"laboratorio del imaginario de la muerte"*.

En lo que respecta a la ornamentación urbana, el "Paseo Guzmán Blanco" en Venezuela, el "Paseo de la Reforma" en México, la Alameda de Santiago de Chile son sólo algunos de los ejemplos del proceso de "afrancesamiento" que se vivió en varias capitales americanas. La "Alameda de los Descalzos" construida en Lima en 1611 fue decorada con estatuas de mármol encargadas a Italia en 1853. Los monumentos escultóricos se convirtieron en puntos de referencia urbana como en siglos anteriores lo habían sido los templos coloniales. Podemos aquí mencionar, respecto del "Paseo de la Reforma", que se entablaron encendidas discusiones entre las diferentes facciones políticas y los poderes mexicanos por designar quiénes habrían de ser los héroes y personajes a estar representados en el mismo, el cual iba a convertirse en el "libro abierto de la historia nacional" en el que a las esculturas de los hombres del pasado habrían de sumarse las de los prohombres del presente.

En el caso de Argentina el número y magnitud de emplazamientos monumentales se acentuó en los primeros años del XX, en especial en vísperas de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Otros "Centenarios", como los de México, Colombia y Chile, se celebraron en ese mismo año, trayendo aparejada la erección de nuevos monumentos dedicados a los próceres nacionales. México vio alterados sus festejos por la Revolución, lo que provocó que por una larga década las actividades artísticas se vieran disminuidas, renaciendo con inusual fuerza gracias a la acción de los muralistas a principios de los años veinte.

En 1910, el catalán Miguel Blay, uno de los artistas que más encargos tuvo en América, señalaba como elementos fundamentales a tener en cuenta por un escultor el conocer a *"conocer a fondo el carácter físico y moral del individuo, si se trata de un personaje; la significación y trascendencia del hecho, o del símbolo, cuando es esto lo que se quiere inmortalizar; la época y el ambiente social en que vivió aquel o se desarrolló éste, para que la obra tenga sabor de su tiempo; y respecto al escenario donde ha de ser erigido el monumento, para que el cuadro y el marco no estén en lamentable y desdichada disonancia"*. No debía soslayar tampoco el momento psicológico de los gestos o actitudes del personaje, con la finalidad de transmitir sin equívocos al espectador lo que aquél había sido. En esto jugaban un papel de relevancia los pedestales, donde se ubicaban bajorrelieves conteniendo atributos y discursos que complementaban a la escultura principal. En muchos casos se incluía también una escalera, simbolizando la ascensión hacia los "altares de la patria".

Daba Blay también vital importancia al cálculo de la luz solar que iba a incidir sobre el monumento. Esta preocupación por el sitio y las características lumínicas que iban a enmarcar al monumento quedó reflejada en la mayoría de los reglamentos que se redactaron con motivo de los numerosos concursos que se convocaron en América desde finales del XIX. Lamentablemente y con el tiempo, la desmedida construcción de inmuebles en derredor de muchas de aquellas estatuas les fueron descaracterizando y haciéndoles perder su concepción

original, sus valores artísticos y, en definitiva, su propia identidad por deformación del entorno.

Pasando a las tipologías monumentales, en otra ocasión hemos clasificado las realizaciones escultóricas del continente analizando las representaciones de que fueron objeto en primer lugar Cristóbal Colón, y luego los dos "Libertadores de América", Simón Bolívar y José de San Martín. A ellas se suma una larga legión de obras dedicadas a próceres de países puntuales como ser José Gervasio Artigas en Uruguay, Francisco Bolognesi o el Almirante Grau en el Perú, Antonio José de Sucre en Bolivia, Bernardo O'Higgins en Chile, o Benito Juárez en México, entre tantos otros.

Esta ordenación nos sigue pareciendo válida, en la faz temática, para sistematizar la amplia dispersión de esculturas monumentales cuya producción y emplazamientos, aun con las falencias técnicas y de calidad que solemos apreciar, se ha mantenido vigente hasta la actualidad. Esto deviene en que las capitales y ciudades importantes, que como señalamos miraban hacia Europa con el fin de tomarlas como modelo, con el tiempo se convirtieron a su vez en espejo de las ciudades menores de provincia y de los pueblos quienes quisieron tener sus plazas ornadas con estatuas de los prohombres, personajes históricos, o más recientemente los típicos monumentos "a la madre", "al maestro", "al trabajo", etc.. O, como en el caso de varias ciudades y pueblos paraguayos, los homenajes a los "caídos en la Guerra del Chaco" que proliferaron en los años cuarenta del siglo XX dotando a sus plazas de esculturas casi artesanales, de notable ingenuismo.

En el caso de los monumentos a Colón, uno de los primeros en emplazarse en América fue el realizado por el italiano Salvatore Revelli e inaugurado en Lima en 1860, dos años antes que el notable y modélico monumento de Génova en el que Revelli participó con el bajorrelieve "*Colón encadenado*". La estatua de Revelli en Lima presenta un esquema bastante repetido en otros monumentos a Colón y que denotan aun la vigencia de la visión eurocentrista respecto de América: junto al descubridor, sentada a su derecha, aparece una india desnuda -simbolizando a América- con una cruz en una de sus manos y desdeñando una flecha con la otra. El propio monumento en Génova muestra a la mujer indígena a los pies de Colón, al igual que los emplazados en la plaza de la Aduana de Cartagena de Indias (Colombia) o en Ciudad-Colón (Panamá). Como antecedente puede mencionarse a la "*Fuente de la India*" o de "*la Noble Habana*" instalada en la capital cubana en 1837, que muestra a una indígena sedente, de marcados rasgos clasicistas. Volviendo a Colón, otro de los atributos que suele acompañar a sus representaciones es el globo terráqueo, que aparece en monumentos como el realizado por Enrique Cordier e inaugurado en el Paseo de la Reforma, en México, en 1875.

Más arriba señalábamos a Bolívar como uno de los próceres al que más representaciones se le hicieron en América. En 1983 Rafael Pineda publicó un estudio-catálogo sobre "*Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*" mencionando cerca de 350 ejemplos diferentes -sin contar las miles de copias que de varias de ellas se hicieron-, lo que nos da una idea de la fortuna que la figura del ilustre venezolano tuvo en el continente. Las plazas que llevan su nombre, en especial en los países que libertó, son innumerables.

Entre las esculturas más notables debemos señalar la ecuestre realizada por el italiano Adamo Tadolini que se levantó en 1859 en la Plaza del Congreso de Lima y de la que una copia se emplazó en Caracas en 1874. También es notable el Bolívar pedestre del también italiano Pietro Tenerani que fue colocado en 1846 en la Plaza Mayor de Bogotá, ciudad en la que también se halla desde 1910 una figura ecuestre del libertador firmada por el francés Emmanuel Fremiet, del cual se hicieron y se emplazaron copias en Barranquilla (1919), La Paz (1925) y París (1933). Podemos señalar asimismo la que realizó para Panamá en 1926 el español Mariano Benlliure, autor de la estatua de Vasco Núñez de Balboa en la misma ciudad y del monumento a San Martín en Lima (1921), siguiendo en éste su propio modelo de la escultura ecuestre del

General Martínez Campos, en el Parque del Retiro, en Madrid, que también le sirvió de guía para el monumento a Manuel Bulnes (1937) de Santiago de Chile.

En los países del Cono Sur, el prócer más representado fue justamente José de San Martín, considerado libertador de las actuales Argentina, Chile y Perú. Curiosamente la primera iniciativa de relieve que se conoce en cuanto a realizar un monumento dedicado a San Martín no partió de su país de origen, Argentina, sino de Chile. En efecto, en 1857 fue Benjamín Vicuña Mackenna quien lanzó la idea de dotar a su país de un monumento al libertador y se contactó con Francisco Javier Rosales, encargado de negocios chileno en París, para hallar a través de él a un escultor capacitado para la tarea. El elegido fue Joseph-Louis Daumas a quien, luego de su aceptación, se le dieron instrucciones precisas para la ejecución de la obra. Entre otros aspectos, el caballo debería imitar la actitud del de la estatua de Luis XIV emplazada en la plaza de las Victorias de la capital francesa. Además de ello, se le instruyó a Daumas que *"el jinete tendrá desde la planta de los pies hasta la cabeza 2 metros 60 cents. En fin, este grupo tendrá en todo las mismas dimensiones de la estatua de Napoleón III, que está en una de las puertas laterales del Palacio de la Industria... Como Chile está sujeto a sufrir temblores, el señor Daumas se obliga a dar toda la solidez posible al punto de apoyo del caballo sobre la placa..."*.

Entretanto, también en Buenos Aires se pusieron en marcha para encargar un monumento a San Martín, eligiéndose como sitio ideal para el mismo la plaza de Marte, en el Retiro. Sabiendo de la iniciativa chilena y de que en París Daumas había terminado ya en 1859 el modelado en yeso, se le encargó al mismo artista una fundición en bronce de su modelo, el cual fue recibido e inaugurado en Buenos Aires en julio de 1862. Pocos meses después llegó al puerto de Valparaíso la estatua encargada por Chile, que fue inaugurada en Santiago en abril del año siguiente.

Iniciado el siglo XX, comenzaron a instalarse, primero en la Argentina y luego en varios países, copias del San Martín de Daumas, sacadas éstas no del molde original sino a partir de un sobremolde hecho a la estatua del Retiro. La primera de las copias fue emplazada en Santa Fe en 1902 y la siguiente en Mendoza en 1904. Además de las voces de protestas surgidas contra el gobierno por hacer reproducciones a partir del original sin contar con los derechos de propiedad respectivos, varias personalidades discutieron la calidad estética del monumento.

En el recorrido tipológico que venimos desarrollando, merece dedicarse un párrafo a la proliferación de obeliscos y columnas conmemorativas a lo largo de la geografía americana, recordando a personajes y hechos históricos, muchas veces rematadas con figuras representando a la "Libertad", con "Victorias aladas", águilas y los más autóctonos cóndores. De las coronadas con la Libertad podríamos citar a la *"Pirámide de Mayo"* (1811), en Buenos Aires, o al *"Monumento a la Libertad"* (1867), obra de José Livi situada en la Plaza Cagancha de Montevideo. De las "Victorias aladas", destacan entre otros el *"Monumento al Dos de Mayo"* (1874) de Louis-León Cugnot en Lima, el *"Monumento a la Independencia"* (1910) de Enrique Alciati, en México, y la *"Columna a los Próceres del 9 de octubre"* en Guayaquil, obra del catalán Agustín Querol.

El citado Querol fue uno de los escultores europeos que más vinculación y encargos tuvieron en el continente americano, al igual que sus compatriotas Miguel Blay, Mariano Benlliure y Victorio Macho, el italiano Pietro Costa o los franceses Albert Carrière-Belleuse - quien fue maestro de Auguste Rodin- y Jules Felix Coutan, autores todos ellos de importantes y numerosos monumentos públicos y funerarios en diversos países. Querol, quien había sido uno de los introductores del modernismo en Madrid, trajo aires de renovación a la estatuaria americana a través de estéticas propias como la de esas superficies que creaba difuminando y ocultando las figuras mediante velos, figuras que en agitados movimientos se confundían con los paños que volaban en derredor. El propio artista señaló que *"para romper con la tradición de*

las esculturas colocadas simétricamente en sus cuatro frentes idéa una composición, la cual, como si fuera las espirales del humo o el incienso que los mortales quemaran en su honor envolvieran el conjunto".

Dentro de esta línea, Querol diseñó uno de los monumentos más emblemáticos del continente, "*La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas*", más conocido como el "*Monumento de los españoles*", por ser la colectividad española la que lo donó a Buenos Aires con motivo del Centenario de 1910. Querol murió en 1909 sin haber podido llevar a cabo su obra y fue elegido en su reemplazo el reputado escultor Cipriano Folgueras. Desgraciadamente éste también falleció poco después, a principios de 1911, designándose a Cerveto y Boni para dirigir las obras. Los contratiempos se sucedieron: en mayo de 1913 una huelga en Carrara (Italia) paralizó el envío de mármol a España y detuvo los trabajos; en septiembre de 1914 una tormenta derribó el brazo izquierdo de la estatua principal del Monumento rompiéndose en varios pedazos; en febrero de 1916 los broncees fueron embarcados en Barcelona, en el vapor *Príncipe de Asturias*, que el 5 de marzo naufragó en las costas del Brasil perdiéndose el buque con la mayor parte de la tripulación y pasajeros, y toda la carga. La entrega oficial del monumento recién habría de producirse el 25 de mayo de 1927.

Los incidentes que acompañaron a menudo los traslados de obras escultóricas desde Europa a América, como el comentado en el párrafo precedente, tuvieron curiosas connotaciones cuando los destinos de las mismas se encontraban alejados de los puertos de recepción. Por citar un caso, el de la llegada del mausoleo del estanciero Manuel Stirling y su esposa Nicolasa Argois al cementerio de Paysandú (Uruguay), realizado en 1898 en Carrara por Giovanni Del Vecchio, obra que le insumió más de 50 toneladas de mármol, y que llegó a Montevideo en las bodegas de un barco italiano desde donde se trasladó a otra nave que remontó el río Uruguay hasta el puerto de Paysandú; desde allí un convoy de carretas contratado por la señora Stirling lo llevó hasta su lugar definitivo.

A lo largo del siglo XIX en los países iberoamericanos la necesidad de fundar nuevos cementerios ante la falta de espacios para continuar enterramientos fue *in crescendo*. Una de las causas decisivas en este sentido fue la existencia de epidemias con altos niveles de mortandad que llevaron al abarrotamiento de las necrópolis existentes, como ocurrió por ejemplo en Río de Janeiro entre las décadas de 1830-50, en que las epidemias de cólera morbo y de fiebre amarilla, derivó en la fundación de cementerios como el de la punta del Cajú (1839) de la Santa Casa de la Misericordia; el de la parroquia del Espíritu Santo (actual barrio de Catumbí) por la Orden Tercera de los Mínimos de San Francisco de Paula (1849) o el cementerio de San Juan Bautista en la parroquia de Lagoa (1852).

En Montevideo las epidemias de cólera (1869) y de fiebre amarilla (1871) llevaron a la apertura del cementerio de Buceo (1872). La última de las pestes señaladas azotó en las mismas fechas a Buenos Aires, colmando los cementerios de la Recoleta y el del Sur, y obligando a la urgente habilitación del Cementerio del Oeste o de la Chacarita. Las epidemias de cólera en La Habana produjeron un lleno del cementerio de Espada (que se cerraría en 1878) debiendo convocarse en 1870 el concurso que daría origen al conocido Cementerio de Colón (1872). Además de las pestes, hubieron otras causas externas para la fundación de camposantos como ocurrió en la ciudad argentina de Corrientes cuyo Cementerio de la Cruz (1831) se mostró insuficiente para recibir a los muertos de la Guerra del Paraguay (1866) lo que, sumado al cólera, llevó a la apertura provisional del cementerio de San José y luego al de San Juan Bautista (1870).

La construcción de monumentos funerarios constituyó la principal fuente de trabajo para los escultores decimonónicos, aun más que los monumentos públicos para lo que la dependencia del presupuesto estatal sobre todo era determinante. En cambio, el homenaje a los difuntos justificaba con creces el gasto en un mausoleo, por lo que los encargos supieron estar a la orden del día.

Como señalamos párrafos atrás, las familias menos pudientes recurrían a los catálogos que circulaban profusamente ofreciendo mausoleos en serie, e inclusive en las más importantes ciudades del continente se instalaron marmolerías -por lo general iniciativa de italianos, como ocurrió en el Brasil-, que ofrecían copias perfectas de los mausoleos ubicados en cementerios europeos cuyos modelos los tomaban o bien de dichos catálogos o directamente de tarjetas postales de gran circulación, ofertando a la vez la construcción de cenotafios de estilos art nouveau, neoclásico, ecléctico, etc.. No era raro encontrar en los periódicos avisos como el aparecido en un matutino de Buenos Aires en 1895: *"Se vende un sepulcro – Con su altar correspondiente, de mármol, de estilo decorativo moderno, mandado de Europa, salido de los talleres de los señores Papolmi, de Masa Carrara, avualuado en 20.000 francos oro; se vende a precio muy reducido. Dirigirse, ver planos y datos, calle Europa 2363, al encargado J. Scarpa, de 11 a.m. a 1 y de 5 a 8 p.m."*.

Debe tenerse también muy en cuenta que la construcción de un mausoleo llevaba consigo la intención de las familias de dar una imagen ante la sociedad, exhibiendo atributos como el poder económico o la vanidad; el buen nombre de la familia estaba en juego, lo mismo que la prosperidad de la empresa o las tareas a las que esta estaba vinculada. Los cementerios se convirtieron así en verdaderas galerías de esculturas, definitorias del rango social de los difuntos y de sus herederos, siendo ejemplo palpable de ello el valor artístico que encierran cementerios como el de Colón en La Habana, el de la Recoleta en Buenos Aires, el Cementerio General Sur, de Caracas, el Presbítero Maestro de Lima, o el de San Francisco de Paula, en Catumbí, Río de Janeiro. Uno de los elementos más usuales para transmitir ese prestigio fue la consolidación del gusto por los monumentos historicistas, vertiente potenciada por una nueva oleada de interés por la recuperación de lo "primitivo" expresado por los mausoleos de corte egipcio, clásico, románico, neogótico, neoárabe, etc., y, en el caso particular del continente americano, los inspirados en las ruinas aztecas y mayas.

Las familias burguesas se vieron seducidas además por las representaciones teñidas de realismo, muy típicas del gusto de la época. Alfonso Castrillón-Vizcarra destaca, de los años setenta del XIX, el mausoleo de Juan Figari sito en el Cementerio Presbítero Maestro de Lima, con sus relieves reproduciendo, *"el primero, una típica escena de interior burgués y el segundo, un cuadro curioso: los mismos deudos ahora reunidos frente al monumento y al relieve que los representa alrededor del padre que agoniza... En el relieve posterior de este mausoleo se observa un curioso cuadro: los parientes han sido representados, años más tarde, delante del monumento, cumpliendo con la devoción a los muertos..."*.

Las simbologías fueron muy variadas en los monumentos, apareciendo elementos no sólo religiosos sino también paganos, tendientes por lo general a apoyar la creencia en una vida futura. A los muy utilizados como el ángel custodio, la figura femenina llorando sobre el sepulcro, la antorcha encendida, la columna trunca, el león dormido, el búho, el ancla, los corazones o la clepsidra alada, todos presentes en los cementerios occidentales, se sumaron originales composiciones integrando atributos profesionales y personales de los difuntos, como ser la lira en el caso de las tumbas de músicos y poetas, el cáliz y la hostia en las de sacerdotes, una paleta de pintor y los pinceles en las de artistas, o la balanza, mano, espada, tablas de la ley, libros, espejo y víbora de la prudencia en las de juristas.

Los inicios del siglo XX significaron para la escultura de los países americanos la paulatina consolidación de tendencias renovadoras, como se manifiesta en obras de dos notables escultoras, la chilena Rebecca Matte y la argentina Lola Mora, discípulas ambas de Giulio Monteverdi en Roma, y en las realizaciones del argentino Rogelio Yrurtia y el mexicano Jesús F. Contreras, formados ambos en el taller de Auguste Rodin en París. Asimismo surgió una corriente escultórica "costumbrista" y/o "indigenista", expresada en obras como las de los argentinos Lucio Correa Morales y Luis Perloti, el español Serafín Marsal en Paraguay, los

mexicanos Fidas Elizondo, Carlos Bracho, Ignacio Asúnsolo y Guillermo Ruiz, el peruano Ismael Pozo y los uruguayos José Luis Zorrilla de San Martín y José Belloni.

Las artes plásticas en Iberoamérica durante el primer cuarto del siglo XX

A principios del siglo XX se advierte en los países iberoamericanos una paulatina afirmación de las actividades artísticas. A la culminación de las actividades académicas se suman la creación de museos, la aparición de nuevas salas de exhibición, una continuidad en la realización de exposiciones, una presencia cada vez mayor de críticas y notas de arte en periódicos y revistas, el surgimiento de nuevos coleccionistas y la conformación de un creciente mercado de arte. Debe señalarse que estos factores no se desarrollaron de manera similar ni con la misma fuerza en todos los países.

En lo que a la pintura respecta, si bien se consolidaron las normativas dictadas por las academias, a principios del XX se inició una reacción, lenta pero firme, hacia nuevos horizontes estéticos. El paisaje y las escenas de costumbres, con presencia en el siglo XIX en la obra de los viajeros y de los costumbristas populares, fueron contaminados por el impresionismo francés, el "manchismo" italiano, el naturalismo, el simbolismo y otros muchos "ismos" que llegaban desde Europa traídos por lo general por los propios artistas americanos que retornaban tras estudiar en los grandes centros como París y Roma.

La impronta de las corrientes impresionistas y posimpresionistas quedó reflejada en las obras de muchos de ellos, como en el caso del venezolano Emilio Boggio, quien se acercó en un principio a Corot y a los dictámenes de la Escuela de Barbizon, para después dejarse influir por el francés Henri Martin. Joaquín Clausell en México, Juan Francisco González y Alberto Valenzuela Llanos en Chile, los pintores de la Escuela de la Sabana en Colombia, son otros de los muchos artistas americanos en cuyas obras se encuentran algunas de esas reminiscencias.

En Uruguay, podemos citar en tal sentido a Pedro Blanes Viale y al notable colorista Carlos Alberto Castellanos, que trabajaron varios años en Mallorca. Surgió asimismo la figura de José Cúneo, exponente del llamado "planismo" uruguayo, quien perfeccionó durante los años veinte un lenguaje personal tendiente a una cierta geometrización de la naturaleza, que habría de tener amplia influencia en el ámbito artístico de su país, destacando en su trayectoria posterior sus series de Ranchos y Lunas, en donde mantuvo el interés por los colores vibrantes.

En la Argentina, el paisaje se convirtió, tanto en la pintura como en buena parte de la producción literaria, en el "refugio del alma nacional", punto de partida para la consolidación de una "identidad" propia, según sostuvieron artistas y pensadores. La figura de Fernando Fader alcanzó un protagonismo decisivo a partir de la segunda década del XX al instalarse en la provincia de Córdoba. Su crecimiento como artista, acompañado de un hábil manejo de sus obras en el mercado por parte del marchand Federico Müller, propició su éxito y el que varios artistas argentinos emularan su técnica y motivos de inspiración. Córdoba se erigió en paradigma del "paisaje nacional".

En el otro extremo de América, en Cuba, Víctor Manuel se erigió en figura principal de un grupo de artistas que, ya entrado el siglo XX, se enfrentaron al paisaje cubano, a la realidad social rural y urbana, con una mirada que tuvo en cuenta la presencia del hombre en el paisaje, en su entorno natural. Adelaida de Juan habla del *"acercamiento al paisaje en lo que puede tener de color y exuberancia vegetal, y de pobreza y miseria humanas. La gama cromática hiriente acompaña a la presencia, por primera vez, del interior del bohío, del arado primitivo y del campesino que adquiere un rostro definido"*.

En el ámbito caribeño, merece también un párrafo especial la obra del venezolano Armando Reverón, en la que el paisaje de Macuto, en donde levantó dos *caneyes* que le sirvieron

de taller y vivienda, fueron pretexto para emprender un revolucionario estudio de la luz de esa región. Al referirse a sus obras afirmaba Boulton que en ellas *"Las formas se desvanecían, como se desvanecían todos los otros colores, para sólo quedar grandes masas de vibraciones blancas... Reverón había construido su argumento monocromático, basado en la potencialidad de la luz"*.

En México, además de la obra de Clausell, citada con anterioridad, y de Dr. Atl, cuyo motivo más recurrente de inspiración fueron los volcanes mexicanos, dentro del ámbito del paisajismo debe señalarse la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. Las mismas apuntaban a la necesidad de integrar la enseñanza del arte en la formación primaria, aspecto que con otras variantes plantearon Martín Malharro en la Argentina, Pedro Figari en el Uruguay y Francisco González Gamarra en Perú.

Las Escuelas mexicanas persiguieron como finalidad conformar para los alumnos un ambiente propicio en el que pudiesen comprender y gustar el mundo físico que los rodeaba y nacieron motivadas por el sentimiento de reacción contra la Academia que se había manifestado en 1911, un año después de la Revolución, con una huelga de estudiantes de la misma. La acción de Alfredo Ramos Martínez fue decisiva y gracias a él se fundó la primera Escuela en 1913, en Santa Anita, a la que se conoció como *"Barbizon"*. A ella le siguieron la de Coyoacán y, en 1925, las de Xochimilco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo y Churubusco. La mayoría de los alumnos de estas escuelas fueron de raza indígena. En ellas, dice Azuela, se *"cristalizaron todos los estereotipos acumulados en torno al indio como artista. El ideal pedagógico era el de impartir sólo los más rudimentarios principios del arte" y "no dejar al alumno desviarse de sí mismo, ni por ninguna influencia pictórica"*.

La preocupación por la enseñanza artística recibió un impulso decisivo a principios de los años veinte y en ello un papel de relevancia le cupo a un grupo de artistas americanos que, poco antes del estallido de la guerra de 1914, se hallaban radicados en París, haciendo de la capital francesa una prolongación espiritual de América y fraguando el despertar americanista que haría eclosión en los años veinte. Conocido como el "grupo de la rue Bagneux", formaban parte del mismo los mexicanos Roberto Montenegro, Dr. Atl, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard, a quienes se solía unir José Vasconcelos; por el lado de Argentina, los escultores Alberto Lagos y Gonzalo Leguizamón Pondal, los pintores Jorge Bermúdez, Alfredo González Garaño, y los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, entre otros.

La mayoría de los citados se congregaron en torno al pintor catalán Hermenegildo Anglada Camarasa, haciendo del taller de éste su sitio habitual de reuniones. Estos artistas vivieron con especial atención las transformaciones del arte occidental de esos momentos, y particularmente la recuperación de las artes llamadas primitivas y su reinterpretación en clave contemporánea ya sea en pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, escenografías de teatro, etc.. Anglada les transmitió a su vez el gusto por los arabescos y las líneas ornamentales, que en buena parte habían sido incentivadas en él por las escenografías de los ballets rusos de moda en París. Esta huella se refleja por caso en las obras realizadas por Montenegro en Mallorca, lugar al que se trasladaron Anglada y varios de sus discípulos americanos tras desencadenarse la guerra europea. En la misma línea del mexicano produjeron sus obras dos artistas argentinos, Gregorio López Naguil -también afincado en Mallorca- y Jorge Larco, discípulo de Montenegro en cuya obra se manifiesta claramente la impronta del *art nouveau*.

Es muy probable que durante su estancia en París, los artistas de la "rue Bagneux" tuvieran entre sí interesantes diálogos y largos debates en el sentido de propiciar, a través de sus propios lenguajes plásticos, una revalorización de las formas de nuestras artes populares y en especial del arte precolombino. En tal sentido no es casual que Best Maugard y Leguizamón Pondal desarrollaran a principios de los veinte, ya retornados a sus respectivos países, métodos de enseñanza de dibujo autóctono americano, como también lo hicieron Elena Izcue en Perú y Abel Gutiérrez en Chile.

La mirada introspectiva de los americanos sobre su propia historia y su realidad, en buena parte potenciada por la crisis del modelo cultural europeo, llevó a muchos artistas a fijar su atención en el habitante del continente, en sus tradiciones y sus costumbres. La pintura costumbrista marcó en buena medida una pervivencia de las temáticas de los viajeros del XIX, pero ahora con otras modalidades estéticas y, sobre todo, con distinta intencionalidad, la de ir consolidando a través de ellas un imaginario que fuera la base para la afirmación de las "identidades nacionales" y para la creación de una conciencia americana.

Entre las manifestaciones del costumbrismo debe incluirse a la vertiente más "pacífica" del llamado "indigenismo", que afianzó una estética con altos tintes de idealización, basada en la representación de los tipos regionales, exaltando sus rasgos raciales y la belleza de sus indumentarias. Esta línea, alejada de las reivindicaciones sociales y el marcado carácter de denuncia que pudieron tener movimientos como el Muralismo mexicano o ciertas obras de los *Bachué* en Colombia, fue cultivada en muchas de sus obras por el peruano José Sabogal y discípulos suyos como Jorge Vinatea Reinoso y Mario Urteaga, el boliviano Cecilio Guzmán de Rojas, el argentino Jorge Bermúdez y el mexicano Satrunino Herrán. En casi todos ellos tuvieron influencia decisiva la pintura regionalista española y las corrientes simbolistas.

En el Río de la Plata el costumbrismo tuvo como principal protagonista a la figura del gaucho. En este sentido es singular la obra del uruguayo Pedro Figari, creador de un lenguaje estético propio, cuyos motivos de inspiración fueron la ciudad colonial, el gaucho, el negro y los candombes. En la Argentina el máximo exponente fue Cesáreo Bernaldo de Quirós, autor durante los años veinte de la monumental serie "*Los Gauchos*", con la que alcanzó reconocimiento internacional. Alfredo Gramajo Gutiérrez y, en especial, Florencio Molina Campos, intérprete del hombre de campo argentino en clave humorística, fueron también figuras señeras.

La pintura de paisajes y el costumbrismo, si bien no detentaron un papel decisivo en las transformaciones estéticas que con posterioridad se produjeron en el arte americano, tras la irrupción de las vanguardias y las distintas manifestaciones del movimiento moderno, tuvieron la importancia de haber propiciado cambios que a la larga fueron fundamentales en el arte de los países del continente. Entre estos cambios puede señalarse, por un lado, que en varios de aquellos al paisajismo y al costumbrismo les cupo la muy dura tarea de superar la rigidez de los cánones académicos vigentes y casi inamovibles desde el XIX, sirviendo por otro lado como medio para despertar una conciencia nacional y americana, potenciando el interés por un debate, el de la "identidad" nacional y americana, de notable vigencia a lo largo del XX.