

“Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”. En: Chust, Manuel; Mínguez, Víctor (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia, Universidad, 2003, pp. 281-306. ISBN 84-370-5690-X

CONSTRUYENDO LAS IDENTIDADES NACIONALES. LOS PRÓCERES Y EL IMAGINARIO HISTÓRICO EN SUDAMÉRICA (SIGLO XIX).

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada

1. Introducción

El arte del primer cuarto del siglo XIX en los países sudamericanos está marcado temáticamente por las consecuencias de las luchas por la emancipación, siendo el carácter más distintivo la proliferación de los retratos de los próceres de la independencia. En cierta medida se dio una confluencia de los "santos patronos", herencia del periodo colonial, con los nuevos "padres de la patria", sin olvidar, claro está, que los retratos de los próceres tenían sus antecedentes en las imágenes de los reyes (sobre todo a partir de los Borbones) y las autoridades seculares (recuérdense las galerías de virreyes) que decoraron edificios oficiales, inclusive los cabildos indígenas. Decrecieron en buena medida los encargos de temas religiosos ante la paulatina caída del poder de la iglesia, siendo ahora los héroes civiles y militares objeto masivo de representación y consumo.

Esta realidad no significó la desaparición del arte religioso, de larga y fecunda tradición en el arte sudamericano. En este sentido es revelador el sostenido interés por esta vertiente en países como Ecuador, Colombia, Perú o Bolivia. Sin embargo los testimonios más singulares tendrían en el arte popular sus máximas expresiones, en variantes como los exvotos o "retablos populares" que, si bien tuvieron notable importancia en México, también encontramos ejemplos de relevancia en Sudamérica.

La representación de los héroes basó buena parte de su existencia en la mirada popular, siendo habitual la ejecución de retratos destinados a lucir en las habitaciones de las casas de ciudades y pueblos, compartiendo lugar de privilegio con las imágenes de cristos, vírgenes y santos; de esta manera las ideas de patriotismo se incorporaban al imaginario de los hogares. Debe señalarse que este fenómeno no es exclusivo de la época posterior a la Independencia sino que ya tenía antecedentes; por citar sólo un ejemplo, podemos mencionar los dos retratos que se le hicieron hacia 1781 a Tupac Amaru -uno de ellos pintado por el indio cuzqueño Simón Oblitas-, con la finalidad de ser copiados y difundir la imagen del insurrecto descendiente de los incas entre el pueblo, haciendo permanecer vivo su recuerdo.

Al tratar la imagen del héroe en Sudamérica, debe destacarse la preeminencia de los dos "Libertadores", Simón Bolívar y José de San Martín, sin duda los dos más representados desde la época en que actuaron, y cuyas figuras fueron objeto más tarde de inspiración en el bronce y en la pintura de historia, donde sus respectivas gestas gozaron de una amplia iconografía en los repertorios de los pintores academicistas durante la segunda mitad de la centuria. Este aspecto será uno de los puntos cruciales a ser tratados en el presente ensayo.

2. La época de la Independencia. La construcción del imaginario de los vencedores (1810-1840)

Remitiéndonos a la época de las luchas por la emancipación debemos señalar la obra de un artista limeño, José Gil de Castro, a quien uno de sus primeros biógrafos no dudo en llamar el "Goya Americano", "sin que esto quiera decir que nuestro artista alcanzara jamás la celebridad del ilustre maestro aragonés; sino sólo, por la época y por el carácter que sabía dar a los personajes por

él retratados..."¹. Activo en Chile, se cree que desde 1807 y hasta 1822, el *Mulato* Gil retrató a los próceres de la independencia chilena, José de San Martín (en 1817 y 1818) y Bernardo O'Higgins. Regresa luego al Perú, donde es contratado por el gobierno, en 1824, para diseñar los distintos modelos de uniformes del ejército peruano, continuando asimismo con su labor retratística.

En los años veinte pinta en Lima el retrato de Simón Bolívar, en el cual se refleja la continuidad estética de la tradición colonial, "con una larga inscripción cuidadosamente ejecutada sobre una placa enmarcada... Los atributos están esmeradamente distribuidos en ambos casos: el globo terráqueo y la escribanía sobre la mesa de Bolívar hacen referencia al extraordinario alcance geográfico de sus logros y, habiendo cruzado un continente a caballo con sus ejércitos, a su increíble energía para escribir tratados y emitir edictos para las naciones liberadas"². La utilización de cartelas con inscripciones en las obras, a la que se hace referencia en el párrafo citado, es una constante en las obras de Gil de Castro³.

Los testimonios existentes acerca de la forma de trabajar de Gil nos evidencian métodos que fueron comunes a los retratistas de su generación. En este sentido no era frecuente que el modelo asistiera con frecuencia al taller, a posar delante del artista, algo que se solía solucionar con otro modelo que repetía la pose del personaje; hasta la llegada de la fotografía, que permitió una mayor fidelidad en la representación, fue esta una de las soluciones más habituales. En el caso de Gil se sabe además que conservaba en su atelier un variado conjunto de lienzos pintados con cuerpos a los que solamente restaba agregar el rostro. Esta característica la veremos en retratistas posteriores como el italiano Cayetano Gallino, activo en el Uruguay, que también se adelantaba a los encargos pintando telas con cuerpos, manos y escenografías, a falta del rostro, "a los efectos de que el comitente eligiera aquella atmósfera y gestualidad que considerara más apropiada"⁴.

Otro procedimiento habitual, y este más relacionado con la difusión de las imágenes de ciertos personajes, en especial de los héroes de la independencia, consistía en que el artista conservaba para sí la copia original del retrato a fin de reproducirlos y sacar copias, lo cual era una de sus principales fuentes de ingresos; "Es explicable que los pintores copistas tiendan a guardar el cuadro original para reproducirlo, pues hacer reproducciones de lo que ya es a su vez una reproducción los aleja cada vez más del modelo..."⁵. Al respecto, el pintor colombiano José María Espinosa, refiere en sus "Memorias" que, tras retratar en una miniatura sobre marfil a Bolívar, y "Habiendo concluido el retrato en casa, dejé una copia para mí, y llevé el original a Palacio... Por la copia, que conservo en mi poder, hice muchos otros para extranjeros y paisanos...". En el mismo relato, Espinosa narra su experiencia retratando a Bolívar en Palacio: "se colocó frente a mí, con los brazos cruzados: apenas empezaba yo el diseño cuando me dijo '¿Ya está?' Le contesté que faltaba mucho: entonces estiró los brazos, diciéndome: 'Puede usted venir cuantas veces quiera, a las 11, antes de que se reúna el Consejo'..."⁶.

Un paso posterior a la realización de los retratos de los héroes corresponde a su difusión, a esa "industrialización de la epopeya americana" como la llamó Pineda. Entre las formas de divulgación destaca sin duda la litografía, aunque existieron otras variantes interesantes como la loza parlante, a través de las cuales "las fábricas de cerámica asocian los fines patrióticos al utilitarismo de todos los días, desde el pocillo hasta la jofaina", por caso las piezas de vajilla que en Inglaterra comercializaba Spode o en Francia la marca Flamen Fleury, y que reproducían la imagen de

¹ . ALVAREZ URQUIETA, Luis: *El artista pintor José Gil de Castro*. Santiago de Chile, Academia Chilena de la Historia, 1934, p. 7.

² . ADES, Dawn: *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Turner, 1989, p. 17.

³ . Este y otros detalles pueden verse en <http://www.puc.cl/faba/ARTE/MUSEO/MuseoExpoGil.html>. , página web del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, en el cual se reproducen 41 obras de Gil de Castro.

⁴ . PELUFFO LINARI, Gabriel: "Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ochocientos (1830-1860)", en AA.VV.: *Historias de la vida privada en el Uruguay, tomo I "Entre la honra y el desorden (1780-1870)"*, Montevideo, Taurus, 1996, p. 200.

⁵ . BOULTON, Alfredo: "¿El original de Bolívar pintado por Gil es el retrato de Chuquisaca o el de Caracas?", *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, t. XXXII, N° 128, octubre-diciembre de 1949, p. 384.

⁶ . PINEDA, Rafael: *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983, p. 30.

Bolívar. Asimismo se imprime la figura del Libertador en abanicos y por supuesto, su efigie aparece en la numismática. "Al mismo tiempo un sombrero bautizado Bolívar hace furor entre los caballeros (parisinos), añadiendo una implicación heroica al dandysmo imperante", desde 1819⁷. El sombrero, que no aparece en las iconografías más difundidas de Bolívar durante la época de sus luchas, quedará tan ligado a su figura, que éste la llevará en el primer monumento ecuestre que se le dedique, el de Adamo Tadolini para Lima (1859).

En lo que a la litografía respecta, podemos señalar curiosidades como los retratos que realizó con esta técnica el célebre Théodore Gericault, representando a San Martín y Manuel Belgrano, hacia 1819, época en la que realizó su obra más conocida, "La Balsa de la Medusa". El motivo fue que Ambrosio Cramer, quien había sido nombrado por San Martín en 1816 teniente coronel del Ejército de los Andes y que había combatido junto a él en Chacabuco, describió estas contiendas, tras retornar a su París natal, a Gericault quien, entusiasmado, le prometió dibujarle cuatro piedras, los dos retratos y otros con las batallas de Chacabuco y Maipú. Estas litografías llegaron a Buenos Aires en 1820, siendo las primeras que llegaron a esa ciudad reflejando personajes y sucesos vinculados a la Independencia⁸.

2.1. La iconografía de la visión popular

De todo lo apuntado, nos interesa volver a hacer hincapié en el carácter popular, artesano y "primitivista" de las obras que recogían hechos históricos, alegorías y retratos de próceres en las primeras décadas del XIX. En tal sentido, el conocido crítico de arte venezolano Francisco Da Antonio propuso la denominación de "arclásico" a dicho período, refiriéndose a esta pintura como "una concepción no sólo más "moderna", sino también más consustanciada con el espíritu heroico de los acontecimientos y a cuya particular visualización, fundamentados en las características que derivan de su parco realismo un tanto arcaico, pero también de su ingenua elegancia neo-clásica" y que "convinimos en denominar *arclásico* a fin de insertar en un área estilística con peculiaridades totalmente individualizadas, todo ese arte presuntamente marginal... y que deviene, a nuestro juicio, el más rotundo y coherente testimonio plástico de la expresión cultural de un continente que alcanzaba la edad de la razón"⁹.

Entre los encargos más importantes que llegaron a recibir estos pintores figuran las galerías de retratos de militares, políticos y otras autoridades, costumbre también heredada de los tiempos de la colonia, donde eran habituales las series de virreyes y otras autoridades, destinadas a presidir los salones de las sedes de gobierno. Los ejemplos son numerosos en Sudamérica, pudiendo señalar los retratos de generales y jefes que intervinieron en la emancipación, pintados por el ecuatoriano Antonio Salas por encargo del General Flores, en Ecuador (1824-1825); Salas había sido aprendiz en los talleres de los reputados pintores quiteños Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego, huella que quedó patentizada en esta como en otras obras¹⁰. En Bolivia podemos señalar a Antonio Villavicencio, autor de la más importante galería de Presidentes bolivianos, obras éstas que siguen por lo general las pautas europeas en que la imagen de los retratados es revestida con pompa y elegancia, ataviándoselos con vistosos uniformes de gala y condecoraciones, y cargándolos del típico y artificioso empaque. Finalmente, uno de los más prolíficos retratistas de autoridades resultaría Amadeo Gras, quien retrató a cinco presidentes del Uruguay: Rivera, Oribe, Giró, Joaquín Suárez y Manuel Basilio Bustamante. En Chuquisaca posó para él el mariscal Santa Cruz; en Lima el mariscal Agustín Gamarra; en Chile, el general Manuel Bulnes, poco antes de ser elegido

⁷. Ibídem., p. 15.

⁸. GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B.: "Las litografías de San Martín y Belgrano y de las batallas de Chacabuco y Maipú. Originales de Teodoro Gericault", *La Nación*, Buenos Aires, 29 de abril de 1928.

⁹. DA ANTONIO, Francisco: *Textos sobre arte. Venezuela, 1682-1982*. Caracas, Monte Avila Editores, 1980, p. 68.

¹⁰. VARGAS, José María: *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Quito, Editorial "Santo Domingo", 1971, pp. 5 y 9.

Presidente; más adelante el presidente de la Confederación Argentina Justo José de Urquiza y varios de sus generales¹¹.

En Venezuela fue destacada la figura de Juan Lovera, autor de numerosos retratos de próceres y de las altas clases republicanas que, al decir de Catlin, "poseen una puritana severidad moral que está casi a la altura de la Nueva Inglaterra"¹². De este artista autóctono es importante mencionar que fue el primero en realizar cuadros de temática histórica en su país; uno de ellos recoge el tema de la sesión del Congreso Constituyente del 5 de julio de 1881, cuando se firma el Acta de la Independencia (1838). Lovera presentó el mismo ante el Congreso, afirmando acerca del hecho que representaba que "...Un recuerdo de él ha excitado mis cortos conocimientos en la noble profesión que ejerzo... pero el amor a mi patria ha superado mi insuficiencia y ha confortado mi justa timidez... El tiempo devora los más notables acontecimientos, y así es preciso consignarlos a la posteridad del modo más indeleble posible. A ella toca mejorar y perfeccionar..."¹³.

En los testimonios de estos artistas es habitual encontrar justificación a su supuesta falta de "oficio" como la citada de Lovera, la cual pasaba a ser secundaria ante el "deber" de plasmar el hecho histórico para la posteridad. Uno de los artistas académicos más notables que dio el continente americano, y figura principal de la pintura de historia fue el uruguayo Juan Manuel Blanes. Respecto de sus comienzos, en los que la factura de sus obras estuvo teñida de ese sabor primitivista del que venimos hablando, reflexionaba décadas más tarde en sus "Nociones de pintura", ya embebido en los conceptos de la escuela: "Cuando a nuestro turno, fuimos simples aficionados, incurrimos en muchos ridículos, y nos hicimos objeto de muchas chanzas molestas... Si entonces, pues, a nuestro turno *degradamos el arte, y lo profanamos*, fue porque nadie, ninguna persona, ningún maestro nos asistió..."¹⁴ (el subrayado es nuestro). Este "primitivismo" de Blanes se refleja en la obra pictórica realizada hacia 1850 bajo las órdenes del general Manuel Oribe, y poco después, en Entre Ríos, por encargo de Urquiza, que lo muestra, al decir de Herrera Mac Lean "primitivo, incontaminado, puro, dándose al fuego de la pintura con pobres medios, pero en total y divino desprendimiento de ataduras"¹⁵.

2.2. Hacia la formación del modelo paradigmático

El hecho de que estos artistas representaran a los prohombres bajo un prisma "primitivo" no fue óbice para que alcanzaran una caracterización gestual superior a los pintores de más oficio, tal como lo apunta acertadamente Alfredo Boulton: "...El (retrato de Bolívar) ejecutado en Londres por Charles Gill, quien, era de todos los retratistas de Bolívar, el que tenía más escuela artística, no supo interpretar satisfactoriamente el verdadero carácter de su modelo. Charles Gill no logró sugerir el fuerte impacto que la personalidad física del Libertador imprimía en el ánimo de quienes lo conocieron. Y, curiosa circunstancia, pintores de mediocre valor artístico, como Gil, Salas, Espinosa, etc., obtuvieron eso que al inglés se le escapó... para hacer un buen retrato del Héroe se precisa entender, querer y admirar al gran caraqueño"¹⁶.

¹¹ . Cfr.: GRAS, Mario César: *El pintor Gras y la iconografía histórica sud americana*. Buenos Aires, El Ateneo, 1946, pp. 19-22.

¹² . CATLIN, Stanton L.: "El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano posterior a la Independencia", en ADES, Dawn: *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Turner, 1989. P. 55.

¹³ . PLANCHART, Enrique: "El pintor Juan Lovera", *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, Nº 87-88, julio-octubre de 1951, p. 78.

¹⁴ . SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de: *Blanes. El hombre, su obra y la época*. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950, p. 22.

¹⁵ . HERRERA MAC LEAN, Carlos: "Blanes retratista de una época", en *Homenaje a Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires, Instituto Cultural Argentino-Uruguayo, 1941, p. 34.

¹⁶ . BOULTON, Alfredo: "¿El original de Bolívar pintado por Gil es el retrato de Chuquisaca o el de Caracas?", *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, t. XXXII, Nº 128, octubre-diciembre de 1949, p. 381.

En las escenas de batallas y otros sucesos heroicos, una de las características más singulares es la inclusión de escenas costumbristas, símbolos y otros atributos, lo cual fue configurando una seña distintiva de estas manifestaciones artísticas de tinte popular; algo de ello tendría más adelante continuidad en las grandes composiciones académicas, aunque bajo otro prisma. Aquí podemos citar como interesante la primera de las pinturas de historia realizadas por Lovera, "El 19 de abril de 1810", en el que el autor incluye, al decir de Da Antonio, la figura de un "vendedor idiota que, con su algo de figura Bruegel, permanece tan indiferente al acontecimiento como su perro, y el negro que subido a una fuente pública, lo mira embobado..."¹⁷. En Colombia vale señalar el lienzo "Bolívar y Santander con el ejército Libertador", obra de Francisco de Paula Alvarez que se halla en el Museo Nacional de Colombia, en la que se aprecia a un grupo de campesinos que saludan el paso del ejército.

Más sorprendente resulta el cuadro "La muerte de Sucre", pintado en 1835 por uno de los más importantes retratistas de Bolívar, el colombiano Pedro José Figueroa, magnífica obra que se encuentra en la Colección del Banco de la República, en Bogotá. En el mismo, el artista incluye la figura de un leopardo sobre lo que reflexiona Beatriz González: "la inclusión de la alegoría al colocar al sospechoso principal del crimen como leopardo -José María Obando, llamado 'El tigre de Berruecos'-, cambia el carácter de la obra pasando de la glorificación del héroe a la denuncia"¹⁸. Otros detalles interesantes de esta obra son "la mula del acompañante, que recuerda un caballo de carrusel, y al mismo tiempo, el meticuloso cuidado en el perfil y la herida en la sien de Sucre"¹⁹. Esta obra de Figueroa dio origen a una iconografía de Sucre, siendo en ese sentido una de las obras más interesantes un cuadro anónimo que se halla en el Museo Nacional de Colombia, "Asesinato del Jeneral Sucre en Berruecos", pintado hacia 1845²⁰.

La presencia de la iconografía del tigre no se limita al cuadro señalado, sino que aparece también en otras obras, algunas de ellas vinculadas al concepto que da Cirlot sobre este felino, que "Asociado a Dionisio, simboliza la cólera y la crueldad". Su presencia es notable en el "Tigre asaltando mi canoa" (1858) del boliviano Melchor María Mercado, imagen de ingenio hiperrealismo que está escenificada en el río Mamoré, por donde el artista expedicionaba. En lo que respecta a Mercado, de profesión abogado y que se desempeñó entre otros oficios como profesor de historia natural, matemáticas, dibujo y geografía, fue autor de un interesante álbum que se conserva en el Archivo Nacional de Bolivia.

El álbum de Mercado contiene dos series de acuarelas, la primera ejecutada en Bolivia a partir de 1841 y la segunda en Perú en 1868, y en él traduce su vocación artística realizando un retrato alegórico de Sucre, "haciendo brotar las ciencias y las artes de la cabeza de Bolivia, después de haber decapitado con unas tijeras a la opresión española: el dibujo, la pintura, la música, las ciencias están allí cuidadosamente representadas"²¹. La pasión de Mercado por Sucre queda testimoniada en la dedicatoria al héroe de Ayacucho en la lámina inicial del álbum, en la que el pintor expresa: "¡A ti que desde el empíreo velas sobre la patria querida! ¡Esclarecido genio, el más ilustre de los héroes, el más grande de los hombres! ¡Esforzado atleta que con indomable valor sometiste para siempre en los memorables campos de Ayacucho el ominoso yugo que nos uncía a la Iberia feroz!... ¡A ti que hiciste germinar las ciencias y las artes en este país antes sumido en la más

¹⁷ . DA ANTONIO, ob. cit., p. 79. En Venezuela podemos destacar otras interesantes pinturas de batallas de tinte "arclásico", como "Mata de la Miel. 16 de febrero de 1816" (c. 1830) de Pedro Castillo (Col. Casa Páez, Valencia), y el "Combate del 24 de julio de 1823 en la Laguna de Maracaibo" de Ambroise-Louis Garneray (Museo Bolivariano).

¹⁸ . *Colección Banco de la República*. Bogotá, Biblioteca Luis Angel Arango, 1997, pp. 8-9.

¹⁹ . *Ibíd.*

²⁰ . Ver: AA.VV. *Arte para la historia*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1993, p. 25.

²¹ . MENDOZA L., Gunnar: "Vocación de arte y drama histórico nacional en Bolivia: el pintor Melchor María Mercado (1816-1871): un precursor", en *Melchor María Mercado. Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*. Sucre, Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia, 1991, pp. 27-28.

grosera ignorancia! ¡A ti Sucre inmortal, que supiste incitar en mi alma el entusiasmo más vivo!..."²².

2.3. De la miniatura al daguerrotipo

Un último apartado que nos parece importante consignar es la proliferación de retratos en miniatura, que tuvo particular auge en Colombia gracias sobre todo al magisterio del sabio José Celestino Mutis cuyas labores en la realización de la "Flora de Bogotá" permitió la integración al proyecto de artistas locales y de la Audiencia de Quito. 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 correspondientes a los años de la guerra civil entre federalistas y centralistas (1812-1813). Ambos artistas tomaron parte de ellas en las filas de Antonio Nariño²³.

Las representaciones de los "padres de la patria" y los hechos heroicos bajo la óptica popular comenzaron a declinar hacia 1840, a medida que fueron surgiendo y consolidándose las academias en las distintas naciones, una vez que estas se encontraron en mejores condiciones de potenciar la formación de sus artistas tras los años que siguieron a la emancipación, caracterizada por las luchas intestinas. "Nada más explicable, empero -nos dice Da Antonio-. La obra del artista *arclásico* no podía ser vista por la sociedad republicana –una nueva clase dirigente, imbuida de nuevas pretensiones donde el prestigio de Europa volvía a jugar un papel decisivo-, tal como otrora por un mundo empeñado en una alternativa de liberación. Sus incorrecciones respecto de los cánones naturalistas, su hieratismo arcaico y su simplicidad aparente, cederían ante el brillo del neo-clásico, ante las seducciones del romanticismo y, por fuerza de las circunstancias, al barrunto académico de los más jóvenes, cuya estrella aún tardaría en centellear con luz propia"²⁴.

3. La iconografía de los héroes en los tiempos de la Academia (1840-1900).

El presente apartado pretende mostrar distintos aspectos que caracterizaron a las iconografías de los héroes, no solamente de los de la independencia sino también de los que se fueron imbricando en el acontecer histórico de las naciones sudamericanas. Nos interesa tocar aquí una serie variada de puntos, abordados desde distintas ópticas, que nos permitan tener un panorama más abarcativo de los alcances que tuvo la representación de los hechos históricos, no sólo desde lo propiamente artístico sino también desde las implicaciones políticas y sociales que a ella le cupo. El período central será el señalado en el subtítulo, de 1840 a 1900, aunque no lo tomaremos como impedimento para referirnos a hechos anteriores y tampoco a otros producidos ya en el XX, en tanto prolongación del período decimonónico, dado que consideramos que el citarlos enriquecerán la visión que queremos dar.

3.1. Bolívar y San Martín

3.1.1. Bolívar emblemático

Comenzaremos este recorrido refiriéndonos a algunos aspectos singulares de la iconografía bolivariana. En este sentido, debemos señalar como punto de inflexión en su evolución los períodos de gobierno de Antonio Guzmán Blanco en Venezuela, entre 1870 y 1884, afrancesado dictador,

²² . *Ibíd.*, p. 49.

²³ . Para más información ver: GIRALDO JARAMILLO, Gabriel: *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980; y GONZALEZ, Beatriz (coord.): *Museo Nacional de Colombia. Catálogo de Miniaturas*. Bogotá, 1993.

²⁴ . DA ANTONIO, ob. cit., p. 74.

más conocido como el "Ilustre Americano", quien potenció una importante labor edilicia en su país a la que, en tardío arranque de sinceridad, denominó su "progreso de fachadas". Entre las características más salientes de Guzmán Blanco está la de haber renovado con inusitado interés el papel preponderante de Bolívar en la historia de la Nación, a través del monumento público y la pintura de historia. En tal sentido su obra más saliente será la erección del Panteón Nacional, el cual fue pensado "como recinto donde sacralizar la imagen de Bolívar, en torno al cual los demás héroes carecerían de representación icónica"²⁵. Deben consignarse asimismo los encargos que Guzmán Blanco realizó al pintor Martín Tovar y Tovar: la galería de retratos de próceres y en especial los seis grandes lienzos de historia para el Salón Elíptico del Palacio Federal y que el artista realizó entre 1885 y 1887. La obra de Tovar significó una base de partida para la creación de una nueva iconografía de la gesta bolivariana, de corte netamente académico, que luego potenciaron otros artistas notables como Arturo Michelena, Antonio José Herrera Toro, Cristóbal Rojas y Tito Salas²⁶.

Durante la época guzmancista proliferaron también los monumentos al Libertador iniciando y consolidando una fiebre estatuaría que llevaría a Pineda a catalogar, en 1983, hasta 350 ejemplos diferentes de "monumentos a Bolívar" -sin contar las miles de copias que de varios de ellos se hicieron-. En muchos de ellos el Libertador habría de parecerse más "al César romano que al ilustrado burgués criollo que había liderizado la independencia" y su figura comenzaba a ser utilizada "como sinónimo de patria, y para ello se demolían mercados y arcadas en las plazas coloniales, para transformarlas en arbolados templos cívicos. La civilización 'a la francesa' avanzaba de la mano de Guzmán, llevándose por delante todo rasgo atávico dejado por la 'edad oscura' de la colonización hispana!"²⁷.

Anterior al período de Guzmán Blanco, podemos constatar como una de las características interesantes de la iconografía del Libertador su vinculación a otros personajes históricos que antecedieron a esta visión cercana al emperador romano. En tal sentido, es conocido el retrato que en 1857 pintó el chileno Arayo Gómez, "donde se representa a Bolívar sobre un caballo blanco, corveteando ante el fondo de los Andes en lugar de los Alpes, en directa referencia al retrato de David de Napoleón cruzando los Alpes... A Bolívar le disgustaba dicha comparación... 'No soy Napoleón ni deseo serlo; tampoco pretendo imitar a César... El título de Libertador es superior a los muchos que podría haber recibido'..."²⁸. Este ejemplo es clarificador en cuanto a que en numerosas ocasiones los propios retratados terminaron siendo prisioneros involuntarios de sus iconografías.

En las primeras esculturas de gran formato que se hicieron de Bolívar, realizadas por Pietro Tenerani entre las décadas de 1830 y 1850, el prócer ostenta en el pecho un medallón con la efigie de George Washington. Esto puede observarse en las dos más importantes, la de la Plaza Bolívar de Bogotá (1846) y la del Panteón Nacional de Caracas (de 1852), ambas pedestres. Esto tiene explicación en el hecho de que Bolívar fue obsequiado en 1826 por el marqués de Lafayette, con un medallón de marfil con la efigie de Washington, realizado por el artista Robert Field, junto con otras dos reliquias, las que Bolívar consideró "la corona de todas las recompensas humanas" y recuerdos del "Néstor de la Libertad"²⁹. Tan alta consideración llevó a Tenerani a incluir pues el medallón en sus retratos del Libertador.

La representación de Bolívar y su significación pedagógica en los programas políticos posteriores a Guzmán Blanco, tendientes a robustecer el sentido nacionalista, llevaría a una visión de éste cada vez más cercana al de una verdadera deidad. Esto queda patentizado en el ciclo de

²⁵ . DARIAS PRINCIPE, Alberto: "La evolución iconográfica de la escultura funeraria oficial en Venezuela". *Anuario de la Universidad Internacional Sek*, Segovia, N° 3, 1997, p. 131.

²⁶ . Una síntesis básica de sus labores se encuentra en nuestro trabajo *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica. Siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 82-87.

²⁷ . CARABALLO PERICHI, Ciro: "Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia", en AMARAL, Aracy (coord.): *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 132.

²⁸ . ADES, Dawn: "La Independencia y sus héroes", en *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Turner, 1989, p. 12.

²⁹ . Cfr.: PINEDA, ob. cit., pp. 18-22.

pinturas realizadas, ya entre 1932 y 1942, por Tito Salas para el Panteón que, al decir de Alberto Darias, conforman "un gran programa iconográfico encaminado a la apoteosis de Bolívar... Ésta en sí no es otra cosa que el paso del mortal a la divinidad, o lo que es lo mismo el tránsito del héroe a la inmortalidad gracias a la gloria y a la memoria eterna que de él permanece. Originaria de la mitología griega, la apoteosis consistía en la posibilidad que tenían los mortales más reseñables de entrar a formar parte del Olimpo, adquiriendo así la cualidad de dios inmortal..."³⁰. El ciclo es rematado en el plafón central por la "Subida a la Gloria de Bolívar" en el que el Libertador es guiado al Olimpo por la victoria de Samotracia.

Esta vinculación de Bolívar con la gloria eterna signaría también en los años cuarenta el proyecto de monumento encargado por la Sociedad Bolivariana de Venezuela al español Victorio Macho, quien, como ya había hecho en su país natal con Santiago Ramón y Cajal en Madrid y Benito Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria, presenta la imagen del Libertador desnudo³¹. La descripción que el propio Macho nos da de su obra es todo un poema de retórica monumental vinculada a la imagen del héroe: "En medio del semicírculo de columnas y frisos escultóricos se eleva al espacio la que pudiéramos llamar columna gloriosa, o faro de las rutas espirituales del Nuevo Mundo, que sustenta como culminación la colosal estatua ecuestre del Libertador. En ella no está el general Simón Bolívar sobre un caballo de parada, revestido de indumentaria de la época y agobiado de entorchados de oro, sino la metamorfosis del héroe en semidiós, desnudo, olímpico, digno de ser cantado por Homero... El sublime Quijote de América. El Genio sobre el Pegaso en ascensión apoteósica; flamígera antorcha, esencia y símbolo -en fin- del Libertador de América que alcanzó en el bronce las formas ideales de los elegidos para la inmortalidad"³².

En 1950 se exhibe en Caracas la maqueta del monumento a Bolívar proyectado por Alejandro Colina para el Cerro de Avila, en el que la figura del Libertador aparecía desnudo. La reacción no se hizo esperar y Ernesto Herrera Umérez, en su fuero de bolivariano, atacó al proyecto en el diario El Nacional: "Está bien que el caballo de Bolívar en la estatua de la plaza de su nombre en Caracas, Trujillo, Quito, etc., muestre lo que todo caballo muestra en nuestras calles; pero el Libertador no paseó su egregia figura, ni en Caracas, ni en los campos de batalla, en semejante indumentaria"³³. Ni el de Macho, ni el de Colina llegaron a verse concretados en la realidad, aunque sí otro más osado como fue el que se inauguró en Pereira (Colombia) en 1963, obra de Rodrigo Arenas Betancourt, "poderosa maquinaria donde las fuerzas de la naturaleza, las del hombre y las del mundo físico, se fusionan hasta formar una sola entidad", al decir de Pineda, que habría de levantar enormes polémicas en Colombia y fuera del país. El escultor justificó su obra diciendo "que consideraba urgente rejuvenecer a Bolívar, rescatarlo de las manos de los taxidermistas, para vestirlo de nuevo con la luz, los vientos, las tormentas, el agua, los mares de la América", persiguiendo asimismo "el propósito de convertir de nuevo a Bolívar en un ser inquietante, en un luchador de la libertad, en un héroe de hoy, en un héroe de las luchas que en este momento estamos librando"³⁴.

El discurso glorificador del héroe tenía para ese entonces muy asentada su postura en la conciencia nacional de los venezolanos, al nivel de que encontramos en esos años un ejemplo por demás revelador de la pasión a veces desmesurada por el Libertador como fue la que demostró el andinista Domingo Peña, quien en 1951 portó a sus espaldas un busto de 50 kilos y 1 metro de

³⁰ . DARIAS PRINCIPE, Alberto: "Iconografía bolivariana en el Panteón de Caracas: la necesidad de un mito", en *Norba-Arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, N° XVI, 1996, p. 282.

³¹ . Uno de los antecedentes que podemos señalar en Iberoamérica de representación de un prócer desnudo es el "Artigas en el Paraguay" que realizó en 1923 José Luis Zorrilla de San Martín (Col. Museo Histórico Nacional, Montevideo).

³² . MACHO, Victorio: "Monumento a Bolívar, de Victorio Macho", en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, t. XXXI, N° 123, julio-septiembre de 1948, p. 258.

³³ . ESTEVA-GRILLET, Roldán: *Desnudos no, por favor*. Caracas, Alfadil, 1991, pp. 50-51.

³⁴ . PINEDA, ob. cit., p. 214.

altura, obra de Marcos León Marín, para ubicarlo en el Pico Bolívar, a más de 5.000 metros de altura³⁵.

Junto a esto se desarrolló una línea tendiente a potenciar una "apropiación" de la figura del prócer por parte de ciertos historiadores venezolanos, basada en mostrar la anticipación histórica del país con respecto a los demás en cuanto a homenajear y glorificar a Bolívar. Podemos mencionar aquí artículos como el publicado por Alfredo Boulton para demostrar que el verdadero retrato del Libertador pintado por Gil de Castro era el que se encontraba en Caracas y no los que lucían en Chuquisaca y Lima³⁶. Esta actitud se hace más evidente en un estudio de Humberto Quintero³⁷, tendiente a desacreditar el valor del "monumento a Bolívar" instalado en la Plaza de Armas de Santiago de Chile en 1836, como primer homenaje escultórico que se hizo al Libertador; el mismo fue realizado en Génova por el escultor Francesco Orsolino, por encargo de un peruano cuyo nombre se desconoce pero que dispuso expresamente se dedicara a Bolívar, siendo finalmente adquirido por el chileno Francisco Javier Rosales en 1829, no sabiéndose bien las circunstancias.

Tras su "demostración" de la invalidez de dicho monumento, Quintero concluye que la venezolana ciudad de Mérida "continúa conservando intacto uno de sus títulos de gloria: el de haber levantado en 1842 un monumento a Bolívar, que fue el primero erigido en el mundo al Libertador", aunque también afirma, creemos que fingiendo lo que en el fondo no deseaba, que "A los venezolanos nos habría resultado en extremo grato que el primer monumento a Bolívar hubiera sido erigido por un país en donde el Libertador no actuó directa y personalmente: ello habría sido un temprano y valiosísimo reconocimiento de su gloria, enaltecido aun más por la sinceridad y el desinterés indubitables. De ahí que ahora, desilusionados ante (el monumento de Santiago)..., tengamos que repetir la exclamación final del célebre soneto de Lupercio de Argensola: ¡Lástima grande que no sea verdad tanta belleza!..."³⁸.

3.1.2. San Martín, el prócer del exilio

Este interés por la anticipación no es exclusivo de Venezuela ni tampoco de nueva data. Algo similar habíamos visto en la Argentina en el XIX cuando hubo noticias de que, justamente Chile, planeaba erigir un monumento a San Martín. La idea había partido de Benjamín Vicuña Mackenna y tuvo como uno de sus eslabones destacados al mismo Rosales que habíamos visto adquiriendo el monumento a Bolívar para Chile. Este fue el encargado de contratar a un escultor suficientemente capacitado para modelar el monumento ecuestre previsto, recayendo el encargo en Joseph-Louis Daumas. Al mismo tiempo que los chilenos, en Buenos Aires se pusieron en marcha para encargar un monumento similar, a ser emplazado en la plaza de Marte, en el Retiro. Sabedores del encargo del país vecino y de que Daumas había terminado en 1859 el modelado en yeso, se le encargó al artista una fundición en bronce de su modelo, el cual fue embarcado e inaugurado en Buenos Aires en julio de 1862; el encargado por Chile arribaba a Valparaíso más tarde, y sería inaugurado en abril de 1863³⁹.

Aquí podemos referir a un interesante apunte iconográfico, consistente en ciertas desigualdades entre la estatua que se levantó en Buenos Aires y la de Santiago de Chile, aun cuando

³⁵ . *Ibíd.*, p. 148.

³⁶ . BOULTON, Alfredo: "¿El original de Bolívar pintado por Gil es el retrato de Chuquisaca o el de Caracas?", en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, t. XXXII, N° 128, octubre-diciembre de 1949.

³⁷ . QUINTERO, J. Humberto: "El primer monumento a Bolívar", en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, N° 143, julio-septiembre de 1953.

³⁸ . *Ibíd.*, p. 357.

³⁹ . Este tema está tratado con amplitud en: VICUÑA MACKENNA, Benjamín: *Estatuas de San-Martín i de Molina* (Reseña de los trabajos ejecutados por las dos comisiones encargadas de aquellos monumentos, que presenta el secretario de ambas). Santiago, Imprenta del Ferrocarril, 1861; y MASSINI CORREAS, Carlos: *Consagración escultórica de los próceres argentinos en el siglo XIX*. San Martín y Belgrano. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1962.

fueron realizadas con el mismo molde; en la de Santiago el general San Martín está representado en el acto de dar libertad a Chile, por eso "lleva en la mano derecha -dice Vicuña Mackenna- una oriflama coronada con la efigie de la Libertad que el héroe contempla con éxtasis profundo"; en la de Buenos Aires señala con el brazo derecho el camino que debe seguir su ejército al cruzar la Cordillera de los Andes. La otra diferencia está en la cola del animal: la de Chile es una extremidad de crin larguísima que cae hasta el suelo en forma recta... La de (Buenos Aires) se levanta en el aire para servir de contrapeso a la parte delantera del caballo y no toca la base"⁴⁰.

Desde principios del XX comenzaron a instalarse en varias ciudades argentinas y en otros países copias del San Martín de Daumas, sacadas a partir de un sobremolde hecho a la estatua de Buenos Aires. En aquel entonces surgieron voces de protesta por haber hecho las réplicas sin recurrir al molde original y además sin el permiso del artista, discutiéndose asimismo la calidad artística de la obra, "como si al victorioso general no se le pudiese representar de otro modo y en otra forma"⁴¹. No obstante los cuestionamientos estéticos, la estatua habría de gozar de enorme fortuna, convirtiéndose en la más emblemática representación del Libertador. Lo mismo puede decirse del monumento al prócer uruguayo José Gervasio Artigas, obra de Juan Luis Blanes, que fue inaugurado en 1898 en San José (Uruguay); del mismo se erigieron más de cien copias en varias ciudades uruguayas y del continente americano. Réplicas del San Martín de Daumas y del Artigas de Blanes se emplazaron, por caso, en Madrid, en 1961 y 1975 respectivamente.

Al igual que vimos con Bolívar, la representación estatuaria de San Martín amplió sus horizontes en el siglo XX, no obstante la estandarización del imaginario al que referimos en el párrafo anterior. Muchos de los monumentos, tanto los meramente proyectados como los que se llevaron a cabo, surgieron en torno a 1950, al conmemorarse el centenario de la muerte del prócer. Uno de los sitios que históricamente debía cobijar un monumento era el llamado "Campo de la Gloria" donde se libró la batalla de San Lorenzo en 1813, una de las victorias decisivas del ejército patrio. Para esas fechas quien presentó uno de esos proyectos, a la postre trunco, fue el conocido arquitecto Angel Guido, quien planteó una iconografía innovadora: "En la efigie de San Martín al frente de sus granaderos, se ha buscado que su figura ecuestre presida, heroicamente, el conjunto. Como se verá... monta un caballo alado, como un Pegaso criollo, conducido por nuestro cruzado de la espada, venido a América para libertarla". Añadía Guido en su presentación que se comprometía a dirigir los trabajos sin pensar en beneficios propios, "conforme a la lección sanmartiniana del desinterés, sobreponiendo siempre los valores espirituales de la Patria a los valores materiales del interés personal"⁴².

Nos interesa rescatar esta última frase en el sentido de que fue habitual ver en los artistas estos gestos de desinterés, acordes con el sentimiento de patriotismo que ponía en movimiento la maquinaria de los homenajes a los próceres y a los hechos históricos que habían honrado a la Nación. Un ejemplo similar que podemos citar es el del pintor argentino Antonio Alice, quien realizó en torno a 1915 el retrato de "San Martín en Boulogne-sur-Mer", la ciudad francesa donde acabó sus días. John O'Neill, norteamericano de paso por Buenos Aires, quiso comprarle a Alice el cuadro para llevarlo a Chicago, lo que originó la patriótica respuesta del artista: "Siento mucho, señor, no poder aceptar su gentil ofrecimiento. Pero mi San Martín lo hice para mi patria y no quiero que él vaya a ningún otro país que no sea el mío. Si en la Argentina nadie me lo compra, no lo venderé. Y si me muero de hambre, la tela ha de servirme de mortaja..."⁴³.

La iconografía de este lienzo nos presenta una nueva variante de representación de San Martín, para la cual Alice se instaló en Boulogne; "Vivió allí tres años. Consagrose a estudiar el cielo, las nubes, los pájaros, las olas, la tristeza y la soledad donde el sublime mago de la

⁴⁰ . MASSINI CORREAS, ob. cit., p. 14.

⁴¹ . SOLSONA, Justo: "Monumento a San Martín". *La Ilustración Artística*, Barcelona, 2 de febrero de 1903.

⁴² . DE MARCO, Miguel Angel: "El monumento a San Martín en el Campo de la Gloria (1889-1973)". *Actas del Primer Congreso Internacional Sanmartiniano*, Buenos Aires, 1978, p. 129.

⁴³ . SOIZA REILLY, Juan José de: "Un gesto". *La Nota*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1917.

independencia americana sollozó, en silencio, -como el gran Artigas en el Paraguay-, los últimos dolores de la ingratitud de sus contemporáneos... Colocó a San Martín erguido como un asta de bandera... envuelto en una capa que simula ser el ala de un cóndor. Y le plasmó escarbando el horizonte con los ojos. Al parecer, sus ojos solo ven dos albatros que vuelan como un símbolo... San Martín está viendo con el espíritu, la trágica silueta de su patria lontana..."⁴⁴.

La representación de San Martín en sus años de ancianidad no era por cierto una de las más recurrentes, siendo las más difundidas a través de copias la que José Gil de Castro pintó hacia 1818 y la que la hija del prócer, Mercedes Tomasa, o la profesora de ésta, realizó en 1827. No obstante debe señalarse que la imagen de San Martín anciano es la más fidedigna de cuantas subsisten, debida cuenta de la existencia de un daguerrotipo que data de 1849, un año antes de su muerte. En cuanto a los citados retratos de 1818 y 1827 difieren notablemente aunque los dos fueron aceptados y reproducidos por Bartolomé Mitre, uno de los destacados biógrafos de San Martín. Lógicamente, puede entenderse una transformación fisiológica y fisonómica del prohombre -a pesar de que no han pasado ni diez años entre la ejecución de uno y otro cuadro- ya que a su etapa de gran actividad militar y política -en la que pintó Gil- siguió una de completa inacción -ya retirado en Europa-⁴⁵. La fortuna de estas imágenes puede explicarse a través de la idea que se tenía de que cuando se poseían varios retratos de un personaje histórico debía elegirse como modelo el más representativo, que generalmente también correspondía al momento culminante de su labor patriótica, dado que la finalidad última era crear y fortalecer una imagen definitiva, llamada a perdurar en la conciencia colectiva.

3.2. Próceres como arquetipos y ficciones históricas

Un problema similar se plantearía en torno al ciclo bolivariano realizado por Tito Salas para el Panteón Nacional en Venezuela. Al respecto apunta Darias que "Salas retrata a Bolívar como un personaje atemporal. El Libertador, a excepción del cuadro del Juramento, es un arquetipo para el que el tiempo no existe y por lo tanto sus facciones se mantienen idénticas en las diferentes etapas de su vida: ya sea en París, con 22 años, ya en Santa Marta con 47...". Salas lo explicaba así: "Yo pinto la historia de Venezuela sin pensar en una historia de colegio. La historia que me interesa no es el detalle sino el movimiento..."⁴⁶.

En esta frase de Salas se encierra otra realidad que ya aparentaba estar superada, pero que en el apogeo de las academias significó una de las bases fundamentales para las pinturas de temática histórica: la búsqueda del rigor histórico y los debates que se produjeron en torno a éste. Dicha indagación tenía estrecha vinculación con la propia lectura de las historias patrias y su difusión, y además solía estar comprometida con la ideología del partido gobernante. Ya no bastaba con el color romántico de antaño; "Se pidieron investigaciones serias, accesorios auténticos, descripciones precisas de objetos, sitios, indumentarias. Todo ello podía ser secundario, pero se consideraba necesario para conocer estos ambientes reconstituidos por la gran aportación de documentos científicos"⁴⁷.

Los ejemplos en este apartado son numerosos pudiendo señalar como interesantes dos que tuvieron como protagonista a Juan Manuel Blanes, primero al pintar "El Juramento de los Treinta y Tres" (1875-1877), en el que, luego de documentarse debidamente y de recorrer en varias ocasiones el lugar del hecho -la playa de la Agraciada en Uruguay-, se desvió de la fidelidad histórica

⁴⁴ . Ibídem.

⁴⁵ . DELLEPIANE, Antonio: "La iconografía sanmartiniana y el cuadro de Kronstand", en *Estudios de Historia y Arte argentinos*, Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática, W. M. Jackson, Inc. Editores, 1929, tomo I, p. 54.

⁴⁶ . DARIAS PRINCIPE, Alberto: "Iconografía bolivariana en el Panteón de Caracas: la necesidad de un mito". *Norba-Arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Nº XVI, 1996, p. 283.

⁴⁷ . LITVAK, Lily: *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913*. Granada, Editorial Don Quijote, 1985, p. 48.

haciendo jurar al mismo tiempo que al general Lavalleja a sus 32 compañeros⁴⁸; aquí entendió Blanes como conveniente interponer al más absoluto rigor histórico una intención de simbolizar más gloriosamente los momentos del pasado. Un segundo ejemplo lo tenemos en "La Revista del Río Negro" (1893), obra en la que Blanes incorpora a la composición "personajes importantes ausentes en el hecho histórico, como es el caso de Racedo, Uriburu, Levalle y el capellán Espinoza... En este caso la presencia de los retratados, y su ordenamiento, fue decisión de la comitencia...". Asimismo, en el cuadro "los oficiales se presentan en uniformes impecables, alejados del aspecto cansino y polvoriento de las fotos de campaña (realizadas por) Antonio Pozzo..."⁴⁹.

También en la Argentina podemos señalar el caso de la escultora Lola Mora, conocida por su famosa obra "La fuente de Venus" inaugurada en Buenos Aires en 1903; su figura ha tenido un resurgimiento historiográfico importante en la última década, comparable a las también escultoras mujeres la francesa Camille Claudel y la chilena Rebeca Matte cuya trayectoria biográfica caracterizada por sinsabores y postergamientos las vincula. Uno de los encargos recibidos por Mora en su país fueron dos grandes relieves, firmados en 1904, para la Casa Histórica de Tucumán, sede de la jura de la Independencia argentina en 1816. Los temas por ella representados fueron escenas del 25 de mayo de 1810 (fecha de instauración del primer gobierno patrio) y del Congreso de Tucumán (sancionador de aquel hecho de 1816). Lo interesante del caso es que en la primera de las obras incorpora la figura del expresidente Nicolás Avellaneda, además de algunos personajes gauchescos y de un conjunto de inmigrantes europeos, todos de época más reciente al hecho que se narra; lo mismo en el segundo relieve, donde sobresale la figura del presidente Julio A. Roca, a quien Lola Mora homenajea uniéndolo al grupo de congresistas de 1816 en agradecimiento a haberle encargado la ejecución de las obras.

Con hechos como el señalado va quedando reflejado el interés cada vez más creciente de relacionar la historia nacional con los hechos y los personajes del presente. Uno de los factores que vino a colaborar con esta intención surgida fundamentalmente de los propios gobiernos, fue la apertura de grandes avenidas y la concreción de alamedas, siguiendo el modelo parisino del barón Haussman, que crearon un espacio propicio para dar rienda suelta a la fiebre monumentalista. Esta no estuvo exenta de polémicas y largas discusiones como las que se plantearon en México para designar cuáles habrían de ser los personajes dignos de poseer su estatua en el Paseo de la Reforma, en una lectura cuyo eje principal, al momento que esto ocurría, lo componían Carlos IV, Colón y Cuauhtémoc.

3.3. Reconstrucción de una historia raigal

La representación del indígena como símbolo heroico del pasado prehispánico, tanto en la escultura como en la pintura, no tuvo en los países sudamericanos durante el XIX la importancia que alcanzó en México; apenas si su imagen se utilizaba para simbolizar a los ríos americanos en varios monumentos, por caso el río Maipo en el monumento a Bolívar del escultor Orsolino en Santiago de Chile, o el monumento a Pedro I en Río de Janeiro, obra del francés Louis Rochet (1862), en el que estas figuras representaban a los ríos San Francisco, Madeira, Amazonas y Paraná, o para acompañar algunas representaciones de Colón, en las cuales aparecía una india sumisa (América) a los pies del descubridor, siguiendo un modelo iconográfico de neto tinte europeo que se había consagrado al erigirse el monumento a Colón en Génova (1862), aunque a éste le había anticipado el que Salvatore Revelli había realizado para Lima y se había inaugurado dos años antes.

Dos ejemplos sudamericanos de interés en la línea de recuperación de lo prehispánico y su integración al discurso histórico nacional los tenemos en Chile con "Caupolicán prisionero de los

⁴⁸ . BERRA, Francisco: "El Juramento de los Treinta y Tres". *El Siglo*, Montevideo, 9 de enero de 1878.

⁴⁹ . AMIGO CERISOLA, Roberto. "Imágenes para una nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina", en *Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*, México, UNAM, 1994, p. 330.

españoles", pintado en París por Raymond Quinsac Monvoisin en 1859, dos años después de dejar el país andino, y en Perú con el cuadro "Los funerales de Atahualpa", realizado por Luis Montero en Florencia y que fue expuesto, antes de recalar en Lima, en Buenos Aires (1867) con notable éxito⁵⁰. Esta obra, una de las pinturas más tempranas e importantes de la pintura de historia en el continente, antecedió a emplazamientos escultóricos, ya en el XX, como el monumento a Manco Capac del escultor David Lozano, inaugurado en 1926. En otros países, personajes indígenas como el araucano Caupolicán, modelado en Chile por Nicanor Plaza en 1869, o los caciques charrúas Abayubá y Zapicán que Nicanor Blanes esculpió en Uruguay, son otros testimonios del tardío interés por los indígenas como personajes de la historia.

Retomando la idea de los planes de ornamentación escultórica urbana de los que hablamos párrafos atrás, debemos señalar que los mismos fungieron de verdaderos "libros abiertos" de la historia nacional, pudiendo señalarse en Santiago de Chile la Alameda en la cual sobresale junto a los próceres San Martín y O'Higgins, el estadista Manuel Bulnes, monumento colocado más tardíamente que los otros. En Buenos Aires el gran plan de emplazamientos se inició poco antes de 1910, en vísperas de la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, y dejó para la posteridad una ingente cantidad de monumentos instalados en plazas y avenidas.

3.4. El presente de la historia

En Venezuela destacó durante el "Quinquenio" de Guzmán Blanco el Paseo que llevó su nombre, iniciado con la colocación del monumento a Bolívar de Adamo Tadolini en 1874, réplica del que se había emplazado en Lima quince años antes. A él siguieron los de otros prohombres, culminando el recorrido histórico monumental en el propio "Ilustre Americano", emplazado frente al Congreso, escultura donde este se veía a sí mismo algo deforme, llamando a la estatua con el sobrenombre de "Orteguita", un rechoncho funcionario de su administración⁵¹. Algunos años después de la caída de Guzmán Blanco, en 1889, el monumento fue hecho añicos por un grupo de enardecidos opositores a aquel régimen.

Lo que en definitiva demostraba Guzmán Blanco al erigirse su monumento no era otra cosa pues que el interés de los estados por vincular las gestas del pasado con el presente -como sinónimo de progreso y modernidad- para proyectarse a un futuro venturoso, ratificando asimismo las razones de la nacionalidad perfilando un discurso distintivo respecto de los otros países. La fugacidad del acontecimiento histórico, la importancia que se adjudica a los hitos como puntos de inflexión en ciertas circunstancias históricas y por ende la ausencia de una documentación auténtica de lo sucedido en los instantes precisos de los hechos, generó una demanda de imágenes que, con el tiempo, llegaría muchas veces a convertirse en "verdad histórica", suplantando a los propios "documentos históricos".

Y lo que lógicamente no podía perderse de vista, ahora que esto se tenía claro, era que debía irse creando un imaginario del presente para que en el futuro no existiera el problema de la falta de imágenes de los acontecimientos que se iban produciendo en el propio devenir de las naciones. En septiembre de 1872, el pintor Juan Manuel Blanes escribió a Joaquín Noguera, tras la frialdad con que fue recibido en Buenos Aires su lienzo "La revista de Rancagua", que tuvo la fortuna "de apercibir la preferente atención que se da a la historia del día, y que si algún culto se rinde a la de ayer es una especie de penitencia, a la que el hombre no puede, aunque quiera otra cosa, dejar de someterse, en desagravio de las ofensas inferidas a la justicia"⁵². Aquí queda reflejado con suficiencia ese interés por los hechos contemporáneos, que el propio Blanes había tenido la ocasión de experimentar sólo un año antes de escribir esas líneas, cuando su lienzo "Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos

⁵⁰ . Al respecto puede consultarse el estudio de AMIGO, Roberto: *Tras un inca*. Buenos Aires, FIAAR, 2001.

⁵¹ . Cfr.: ESTEVA GRILLET, Roldán: *Guzmán Blanco y el arte venezolano*. Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1986, pp. 145-148.

⁵² . SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de: *Blanes. El hombre, su obra y la época*. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950, p. 138.

Aires" (1871) fue expuesto en el foyer del Teatro Colón de la capital argentina con la inusitada respuesta de un público conmovido profundamente por la representación del trágico hecho del que habían sido testigos. Algo similar ocurrió en Brasil con respecto a los cuadros que reflejaron las acciones militares de la Guerra del Paraguay (1865-1870), en especial el de la "Batalla de Avaí" pintado en Florencia por Pedro Américo de Figueiredo e Melo y la "Batalla de Guararapes" de Victor Meirelles, cuya exposición simultánea en 1879 congregó a más de 70.000 personas.

3.5. Brasil, similitudes con matices

En la representación de sucesos contemporáneos desde una perspectiva netamente académica debe señalarse justamente el papel pionero de Brasil, con una anticipación al resto de los países de casi medio siglo. El desarrollo artístico de Brasil estuvo ligado a la condición de capital del imperio portugués que le cupo a Río de Janeiro, tras el traslado de la corte desde Europa en 1808; fue el único caso en el continente en que la periferia se convirtió en sede de un imperio europeo. Una vez asentada la corte, uno de sus primeros objetivos fue reeditar, dentro de lo posible, una vida social y cultural similar a la que habían experimentado en la Península, siendo una de las decisiones fundamentales la contratación de la llamada "Misión Francesa", arribada a Río en 1816 con el objetivo de potenciar las actividades académicas. Los artistas que formaron parte de ella se hallaban empapados de las normas académicas imperantes en París al momento de su llegada, encontrándose seducidos asimismo por las ideas del romanticismo.

Dentro de este grupo de artistas nos interesa destacar el papel jugado por Jean Baptiste Debret, quien ejerció como profesor de pintura de historia en la academia, recibiendo asimismo los encargos de la corte para pintar los retratos personales y de conjunto de la familia real, y lienzos inspirados en hechos contemporáneos como "El desembarco de la archiduquesa Leopoldina, Princesa Real, en Río de Janeiro" (1818). El gran protagonista de sus obras de tema "histórico" habría de ser el emperador Pedro I, para cuya representación y la de los sucesos más singulares de su vida se valió de conceptos similares a los utilizados en las pinturas realizadas, por encargo en Francia, antes de arribar a Brasil, exaltando las glorias de Napoleón. De Debret podemos señalar también el lienzo "Coronación del Emperador Pedro I en 1822", pintado en 1828, un año antes de llevar a cabo una exposición de pintura de historia con los trabajos de sus alumnos.

3.6. Programas pedagógicos para la construcción de la historia

Como parte culminante del presente estudio queremos hacer referencia a otro de los objetivos primordiales que potenció y consolidó todo el discurso histórico de las naciones a través de la representación iconográfica de los héroes y otros prohombres, y que fue el factor pedagógico que, como fuimos viendo, caracterizó todo este desarrollo estético. Un interés educativo que tendría como destinatarios de privilegio a los niños, a quienes se quería proveer de imágenes que les explicaran la historia de sus países de forma más didáctica y comprensible que las narraciones a viva voz o las descripciones textuales, lo que a menudo era complementado con la visita a lugares o monumentos históricos. Las escuelas públicas tuvieron como cometido educar al soberano en las nociones primordiales de amor a la Patria, sentimiento ante el que se debía exaltar la imaginación del alumnado. La Patria fue tomada como sinónimo de altar, de verdadero templo pleno de valores morales.

La escuela era pues el sitio elegido por las élites dirigentes para promover la formación de los ideales de nacionalidad y a ella debía dotarse de colecciones de retratos de los próceres, así como de reproducciones de obras de temática histórica, asuntos que terminaron por ocupar el espacio educativo. En países como Argentina, caracterizados por el gran flujo inmigratorio, el culto a la bandera, al escudo, a los monumentos, al himno nacional y a los héroes fue la respuesta de las autoridades educativas frente a la enseñanza impartida en las escuelas particulares de las comunidades

extranjeras, y a la vez una dinámica manera de consustanciar al inmigrante en la historia de la nación que le había recibido.

Esta concientización escolar sobre los valores patrióticos llegó a manifestarse en la propia implicación de los colegios en decisiones de importancia tal como la propia erección de monumentos. Esto fue lo que ocurrió en el Perú cuando hacia 1900 una Asamblea Escolar constituida por alumnos del Liceo Internacional revitalizaron la postergada idea de emplazar un monumento a Francisco Bolognesi, el héroe de Arica en 1880; a esta iniciativa se unieron pronto los demás colegios de Lima. El monumento habría de inaugurarse en 1906, siendo el autor del mismo el catalán Agustín Querol: "En mármol y en bronce, sobre bases de granito, ha querido alzar, en Lima, la gratitud nacional, el monumento que enseñe a nuestros hijos y a los hijos de nuestros hijos cómo entienden y cumplen los fuertes corazones el DEBER en defensa de su hogar y su bandera"⁵³.

Querol había representado a Bolognesi moribundo en acción. Casi medio siglo después, esta imagen habría de ser considerada inapropiada por el presidente Manuel Odría, disponiendo por Resolución Suprema el cambio de la misma. "Aquella estatua al Héroe en vez de Glorificarlo, Engrandecerlo, de Exaltar el Valor, su capacidad de reacción, ponían en evidente irrisión. Era la 'Estatua de la Muerte' la que debe proyectar lo antes posible un arreglo o cambio para otra 'Estatua que signifique la vida'"⁵⁴. La "Estatua de la Vida" habría de ser realizada por Artemio Ocaña, inaugurándose en 1954, viéndose ahora a Bolognesi "real, Soldado y Héroe de Arica, expresando Voluntad Nacional, Soberanía. No cesión territorial"; "Al símbolo de la derrota y de la muerte era indispensable reemplazarlo con el de la vida imperecedera"⁵⁵. La estatua de Querol, tras retirarse de su emplazamiento original, fue destinada al Museo del Real Felipe donde fue restaurada hace poco más de una década. Un pensamiento similar al de Odría mantienen aun en la actualidad algunos "peruanistas" con respecto al monumento de otro de los héroes de la Guerra del Pacífico, Miguel Grau, realizado por Victorio Macho en 1944, en cuyo retrato ven a un "Grau conformista, resignado, írrito, depresivo", lejos de la "actitud de gloria excelsa, arrogante y con el brazo en alto, señalando el triunfo hacia el éxito en ancha perspectiva" con que debe ser representados los héroes. La retórica se completa con el deseo: "Queremos un Grau y un Huáscar PERUANO, nueva Estatua Victoriosa, COMO LO FUE. Orgulloso de su noble hazaña e invicto, porque es invicto e inmortal quien muere por la sacrosanta causa de la Patria"⁵⁶. Ya al momento de realizarlo el propio Macho reconoce haber sido objeto de "conspiraciones" y de "una guerra mezquina, vergonzosa para el Perú"⁵⁷.

3.7. La vida de los muertos

Un apunte final en el rescate histórico de los héroes merece destinarse al interés puesto por todos los gobiernos en la veneración de los testimonios más directos vinculados a los mismos, en especial la recuperación y sacralización de sus restos mortales, y, en el plano material-espiritual, de las casas natales o aquellas en que habitaron durante las gestas patrióticas. En este sentido volveremos a tomar como ejemplo significativo lo ocurrido en el Panteón de Venezuela, ahora con respecto a los restos de Francisco Miranda, del mariscal Sucre y del propio Simón Bolívar. En cuanto al primero, fue desechada casi desde el principio la posibilidad de que fueran identificados en la fosa común de la prisión militar gaditana de La Carraca, y al elevarse el cenotafio en su memoria se inscribió en la base la leyenda: "CENOTAFIO DE MIRANDA. Venezuela llora por el dolor de no haber podido hallar los restos del General Miranda... La República los guardaría con todo el honor que le es debido, en este

⁵³ . HERNÁNDEZ, Julio S.. "El símbolo". *Prisma*, Lima, 1906.

⁵⁴ . GAMARRA PUERTAS, José Antonio. *Obras de arte y turismo monumental. Bronces ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos*. Lima, 1996, p. 79.

⁵⁵ . *Ibidem.*, p. 79 y 81.

⁵⁶ . *Ibidem.*, p. 82.

⁵⁷ . MACHO, Victorio: *Memorias*. Madrid, G. Del Toro, 1972, p. 124.

sitio que les ha destinado por Decreto del Presidente de ella, General Joaquín Crespo, fechado el 22 de enero de 1895"⁵⁸.

Al mes siguiente se cumplía el centenario del nacimiento de Sucre y se solicitó al Gobierno que destinase un lugar para albergar sus restos, pero estos no se habían hallado aun. El cenotafio de Sucre testimonia el "desconsuelo por la desaparición de los restos del héroe. Por ello, sobre unas gradas, se dispone un pequeño templete, que mas bien parece un columbario, en cuyo interior sólo está un almohadón sobre el que algún día se colocarán las cenizas del protagonista"⁵⁹. Aquí hay una diferencia con el que hemos visto de Miranda: en el caso de éste hay resignación al no poder hallar sus restos nunca; en el caso de Sucre se guardaban esperanzas. Tanto que los restos aparecieron después de concluido el monumento, por lo que se agregó una inscripción en la que se dice que "...Estas reposan desde el cuatro de junio de 1900 en la catedral de Quito donde reciben el diario homenaje del pueblo ecuatoriano, celoso custodio de las glorias del héroe"⁶⁰.

La importancia que se le dio a la recuperación de los restos de los próceres queda de manifiesto en el hecho de que hasta Rafael Urdaneta, que era quien había posibilitado la recuperación de los de Bolívar, mereció también por dicha circunstancia un cenotafio en el Panteón. En el mismo destaca la figura en solitario del personaje, "colocando como telón de fondo el hecho de mayor relieve de su vida... La acción gira en torno al importante cometido que, como presidente de la sociedad bolivariana, tuvo Urdaneta en el traslado de los restos de Bolívar. Por ello la obra en su conjunto intenta recrear la llegada del féretro del Libertador a Caracas..."⁶¹. La relevancia queda también reflejada en el lienzo "Traslado de los restos de Bolívar desde la Guaira a Caracas", pintado por Tito Salas en el ciclo de historia bolivariana del mismo edificio. Hoy Urdaneta goza del insólito prestigio de una capilla dedicada en Maracaibo al libro parroquial donde está asentado su bautismo.

De la misma manera que los restos, también fue objeto de reivindicación y ensalzamiento la casa natal del Libertador en Caracas, la cual como señala Ciro Caraballo, a principios del XX se mantenía en pie a duras penas, utilizándose como almacén de víveres. El gobierno decretó su adquisición en 1910, haciéndose esto efectivos dos años después. "...Las obras se culminaron en 1921, convirtiendo la discreta y destrozada casa burguesa del siglo XVIII en un palacio digno del más exigente capitán general de la otrora provincia de Venezuela. Magnificar la vivienda era magnificar al héroe, por lo que se rehicieron los techos y los pisos, se reconstruyeron las puertas y las ventanas en nobles maderas, mientras que las paredes interiores se tapizaron con lienzos, donde en romántico estilo el pintor Tito Salas narra la vida del Libertador"⁶². En la actualidad la "casa de Bolívar" resulta de la unión de tres viviendas unidas.

En la Argentina había ocurrido ya algo similar con respecto a la supuesta casa natal de San Martín en el pueblo correntino de Yapeyú. En 1899 el militar Hilario Vallejos y el periodista José C. Soto adjudicaron a los restos de una antigua casa de indios la calidad de casa natal del Libertador, momento a partir del cual se produjo una "arremetida glorificadora" que convalidó estas afirmaciones, ante las cuales poco pudieron hacer quienes, como Martiniano Leguizamón, a quien se llegó a tildar de "responsable de negaciones iconoclastas", intentaron poner cordura y razón a través de análisis históricos que demostraban lo desacertado de aquellas. En 1936 la Dirección General de Arquitectura de la Nación notificaba que había dado término al "Pabellón destinado a cobijar las ruinas de la casa en que nació el general", siguiendo el proyecto del arquitecto Rafael Orlando, quien ideó un templete neocolonial, inaugurando así "el notable criterio de homenajear con réplicas coloniales al Libertador, cuyo enfrentamiento con la colonia parece bastante notorio.

⁵⁸ . DARIAS PRINCIPE, Alberto: "La evolución iconográfica de la escultura funeraria oficial en Venezuela". *Anuario de la Universidad Internacional Sek*, Segovia, Nº 3, 1997, p. 133.

⁵⁹ . *Ibidem.*, p. 137.

⁶⁰ . *Ibidem.*, p. 138.

⁶¹ . *Ibidem.*, p. 139.

⁶² . CARABALLO PERICHI, Ciro: "Venezuela: la arquitectura tras la quimera de la historia", en AMARAL, Aracy (coord.). *Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos*. Sao Paulo, Memorial-Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 132-133.

Aun en 1978 se colocó un pseudoarco neocolonial, diseñado por el arquitecto Piragine, a la entrada del pueblo, mientras el FONAVI proyectaba quince viviendas en 'estilo colonial español' en homenaje a San Martín"⁶³.

⁶³ . GUTIÉRREZ, Ramón: "La arquitectura como documento histórico y valor simbólico. Una reflexión sobre la experiencia argentina". *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, vol. LXIV-LXV, Buenos Aires, 1991-1992.

ILUSTRACIONES

1. JOSÉ GIL DE CASTRO. “Simón Bolívar en Lima” (1825). Oleo sobre lienzo, 210 x 130 cms.. Salón Elíptico del Congreso Nacional, Caracas (Venezuela).
2. PEDRO JOSÉ FIGUEROA. “La muerte de Sucre” (1835). Oleo sobre lienzo, 139,5 x 200 cms. Col. Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango, Bogotá (Colombia).
3. MELCHOR MARÍA MERCADO. “El Mariscal de Ayacucho haciendo nacer las artes y ciencias de la cabeza de Bolivia” (c.1849). Del *Album de paisajes, tipos humanos y costumbres de Bolivia (1841-1869)*, Archivo Nacional de Bolivia, La Paz (Bolivia).
4. JOSEPH-LOUIS DAUMAS. “Monumento al Gral. San Martín” (1862). Plaza San Martín, Buenos Aires (Argentina).
5. JUAN MANUEL BLANES. “El Juramento de los Treinta y Tres Orientales” (1875-77). Oleo sobre lienzo, 311 x 564 cms. Col. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”, Montevideo (Uruguay).
6. LUIS MONTERO. “Los Funerales de Atahualpa” (1864-67). Oleo sobre lienzo, 350 x 430 cms. Col. Museo de Arte de Lima (Perú).
7. DAVID LOZANO. “Monumento a Manco Capac” (1926). Plaza Manco Capac, La Victoria, Lima (Perú).
8. JEAN BAPTISTE DEBRET. “El desembarco de la archiduquesa Leopoldina, Princesa Real, en Río de Janeiro” (1818). Oleo sobre lienzo, 42 x 70 cms. Col. Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro (Brasil).
9. ARTEMIO OCAÑA. “Francisco Bolognesi” (1954). En el *Monumento a Bolognesi*, Lima (Perú).