

“Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)”. En: Jiménez Codinach, Guadalupe (coord.). *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. México, Fomento Cultural Banamex, 2010, tomo II, pp. 599-653. ISBN: 978-607-7612-43-8.

ARTE EN LA SUDAMÉRICA HISPANA EN TIEMPOS DE LA INDEPENDENCIA (1809-1825)

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Universidad de Granada (España)

A Fausto Ramírez

1. INTRODUCCIÓN

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

En cuestiones artísticas, asistiremos a una metamorfosis en las temáticas de representación. Los postulados estéticos, en cambio, mantendrán vigentes pautas virreinales y se modificarán más lentamente que aquellas. Juan Calzadilla, refiriéndose a Venezuela afirma que “Nuestros pintores nacidos en el siglo XVIII habían formado su ojo dentro de una concepción puramente simbólica de las imágenes. La atmósfera de los cuadros carece de profundidad real, refiere un espacio simbólico, donde se mueven jerarquías ideales, sin realidad humana, que atañen al reino inmóvil de las divinidades. Nuestros primeros pintores republicanos heredan aquella peculiar visión: ésta es arcaica y conserva los rasgos de todo primitivismo”¹.

En esta línea, hemos de hacer hincapié en el carácter popular y artesano que dicha visión integraba. Otro venezolano, Francisco Da Antonio, propuso la denominación de “arclásico” a nuestro período de estudio, refiriéndose a la retratística como un género apegado a “una concepción no sólo más “moderna”, sino también más consustanciada con el espíritu heroico de los acontecimientos y a cuya particular visualización, fundamentados en las características que derivan de su parco realismo un tanto arcaico, pero también de su ingenua elegancia neo-clásica” y que “convinimos en denominar *arclásico* a fin de insertar en un área estilística con peculiaridades totalmente individualizadas”. Alude a la supuesta marginalidad de ese arte, “que deviene, a nuestro juicio, el más rotundo y coherente testimonio plástico de la expresión cultural de un continente que alcanzaba la edad de la razón”². Y agrega: “En ningún otro momento como éste, el de la América *arclásica*, la expresión artística del continente tuvo un carácter más legítimo, un estilo más coherente y una dimensión más contemporánea”³.

¹ . CALZADILLA, Juan. *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Caracas, IMB, 1975, p. 11.

² . DA ANTONIO, Francisco: *Textos sobre arte. Venezuela, 1682-1982*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980, p. 68.

³ . *Ibidem.*, pp. 73-74.

Continuando con testimonios sobre este momento, podemos sumar las palabras del colombiano Gabriel Giraldo Jaramillo: “La cualidad más saliente de nuestro arte republicano es precisamente su falta completa de carácter académico, de convencionalismo y artificialidad, y esto es tanto más admirable si se mira a la luz del desesperante neoclasicismo que imperaba en las artes europeas. Mientras los pintores del viejo mundo buscaban la perfección formal a costa de su contenido esencial y obedecían ciegamente las normas de la Academia, los americanos tan sólo pretendían traducir de la manera más exacta posible sus sentimientos, su pequeño mundo cotidiano, la intimidad burguesa de su vida”⁴.

Su compatriota Eugenio Barney Cabrera acentúa más este pensamiento y evalúa la irrupción del academicismo de forma crítica: “...esta pintura que se inicia con tales características, cuando persiste en la academia y adquiere en ella conocimientos, avanzado el siglo, trueca aquellas virtudes espontáneas por habilidades artificiales, por severidades emanadas de dogmas estéticos, por cánones pictóricos y por la frialdad de los convencionalismos de taller. Es así como en la medida en que progresa en el conocimiento del oficio, pierde en espontaneidad aquello que gana en aprendizaje; mengua en los valores candorosos y sencillos mientras practica el juego de los matices convencionales; lentamente pierde la singularidad cuando adelanta hacia sometimientos internacionales; desperdicia los dones de la sencillez por obtener ganancias magistrales; olvida las raíces locales por ahondar en terrenos ultramarinos y, por fin, cambia el anonimato pasajero, pero henchido de originales posibilidades, por la aceptación total de lugar común, de las fórmulas sabias pero heladas, de la satisfacción de vanidades embebidas en el anecdotario de equívocas historias clásicas”⁵.

Si bien estos testimonios que citamos en los párrafos precedentes opinan de una manera positiva respecto de esa pintura de rasgos “primitivistas”, esta misma denominación fue utilizada a menudo para su menosprecio. Historiográficamente, supo ser este un periodo vilipendiado por parte de la crítica e historiadores del arte: cuando no resultó atacado por su supuesta pobreza, fue presa de la indiferencia. El ya citado Calzadilla, refiriéndose a su país, no dudaría en afirmar que “las artes y la literatura sufren una postergación, vienen a menos. Los primeros treinta años del siglo son de una casi completa indigencia espiritual”⁶.

Este proceso estuvo en parte marcado por la esporádica aparición, la dificultosa existencia y numerosos proyectos truncos, de academias de dibujo y pintura que, de norte a sur, desde Venezuela a la Argentina, intentaron con notoria dificultad dar un marco institucional a la enseñanza de las artes. Iniciativas como las de M. H. Garnezey, el italiano Onofre Padrón (1804), Juan José Franco o Vicente Méndez (1818) en el caso del primer país de los citados, o de Manuel Belgrano y Juan Antonio Gaspar Hernández (1799), el padre Francisco Castañeda (finales de 1814 y principios de 1815, primero en la Recoleta y luego en el Consulado), la escuela de dibujo en Mendoza (1818) creada por San Martín, la Universidad de Buenos Aires (1821) o la escuela de dibujo de Santa Fe (1825)⁷ en el caso del segundo, enmarcan una situación en la que es tangible el hecho de que las obras producidas en esas aulas permanecen siendo una casi total incógnita. En Buenos Aires inclusive llegaría a haber un proyecto del suizo José Guth para crear un Museo de Bellas Artes⁸, en 1826, año en que también se producirá el arribo a esta ciudad de la litografía (creada treinta años antes) con el francés Jean-Baptiste Douville.

⁴ . GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948, p. 106.

⁵ . BARNEY CABRERA, Eugenio. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1970, p. 86.

⁶ . GIRALDO JARAMILLO, ob. cit., p. 10.

⁷ . Todas formaron parte de un largo ciclo, cuyo estudio más detallado y completo continúa siendo el de TROSTINÉ, Rodolfo. *La Enseñanza del Dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1950.

⁸ . PALCOS, Alberto. “Del arte en la Argentina. Un proyecto de 1826 creando el museo y estímulo para los artistas”. En: *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1940.

Entre los géneros pictóricos vigentes en esta época, sin duda hemos de destacar como sobresalientes la exaltación retratística de los próceres (héroes), las alegorías, y, en menor cantidad, la épica de las batallas. Estas, más allá de fijar efigies y crear documentos visuales, suponen un primer paso para la asimilación del romanticismo en América, subyaciendo en ella las tradiciones del arte colonial, lo artesano, los talleres, lo popular americano. Su penetración social fue evidente, y de ello quedan testimonios como el de Manuel Bilbao respecto de la retratística en Buenos Aires: “En las paredes estaban colgados los retratos de los antepasados, transmitidos de padres a hijos muchos de ellos obra de Pellegrini, Goulú o Monvoisin, y cuando no eran de éstos, de pintores anónimos de mérito que poco interesaban y a quienes no se les daba mayor importancia. Casi todos estos cuadros tenían una misma pose; los de las señoras con faldas, corpiño y manteleta de seda con las manos cruzadas enguantadas en mitones o descubiertas, con su cadena de oro al cuello y su relicario al medio. Los hombres aparecían de rigurosa levita, si eran civiles, y de uniforme militar los que lo eran, con el cuello rodeado dos o tres veces de un corbatín de foulard y algún otro detalle de menor importancia”. Agregaba: “La característica de todos estos retratos es la gravedad con que están revestidos, secos, ceñudos, con paqueterías domingueras o pose de paralíticos. No se preocupan, como ahora, de dar expresión a las fisonomías y, como solamente las personas de cierta edad, merecían este honor, por eso (es) raro el retrato de personas jóvenes...”⁹.

En cuanto a las representaciones de los “padres de la patria” y de los hechos heroicos bajo la óptica popular, las mismas comenzaron a declinar hacia 1840, a medida que fueron surgiendo y consolidándose las academias en las distintas naciones, una vez que estas se encontraron en mejores condiciones de potenciar la formación de sus artistas tras los años que siguieron a la emancipación. “Nada más explicable, empero -nos dice Da Antonio-. La obra del artista *arclásico* no podía ser vista por la sociedad republicana –una nueva clase dirigente, imbuida de nuevas pretensiones donde el prestigio de Europa volvía a jugar un papel decisivo-, tal como otrora por un mundo empeñado en una alternativa de liberación. Sus incorrecciones respecto de los cánones naturalistas, su hieratismo arcaico y su simplicidad aparente, cederían ante el brillo del neo-clásico, ante las seducciones del romanticismo y, por fuerza de las circunstancias, al barrunto académico de los más jóvenes, cuya estrella aún tardaría en centellear con luz propia”¹⁰.

En consonancia con este periodo romántico, se asistirá a una “europeización” cada vez más acentuada de la cultura y el arte sudamericanos, sea por obra y gracia de personalidades que cruzan el Atlántico para empaparse de los adelantos europeos en dichos ámbitos, sea por la circulación creciente de periódicos ilustrados que ponen al alcance de los hombres de letras y artes los avances del Viejo Mundo. Este “descubrimiento de Europa” por parte de los americanos, traerá consigo procesos de afrancesamiento, exaltación creciente del género paisajístico en la literatura y la pintura, la integración de mobiliarios modernos a las residencias en las ciudades, y más adelante la transformación de las urbes y la instauración masiva del proceso monumentalista.

Será creciente el interés por la naturaleza, el paisaje y las costumbres, desprendiendo en parte de ella las obsesiones científicas tangibles en las expediciones anteriores al proceso de emancipación, que de cualquier manera apreciaremos vigente no sólo en estas primeras instancias sino también a lo largo del XIX, reeditándose algunas experiencias similares como sucedió con la Comisión Corográfica (1850-1859) coordinada por Agustín Codazzi en Colombia. Una de las diferencias conceptuales que pueden señalarse entre el paisaje de uno y otro periodo, puede resumirse con lo experimentado en la literatura: si antes los valores del paisaje se difundían en textos científicos, ahora era más usual que su conocimiento se acercara a través de las novelas. O dicho con otras palabras: si antes prevalecía un carácter más externo y desapasionado, ahora se impondría una suerte de luz interior como prisma para su

⁹ . BILBAO, Manuel. *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ferrari Hnos., 1934.

¹⁰ . DA ANTONIO, ob. cit., p. 74.

apreciación. En la revalorización del propio territorio americano, en tanto comarca natural y paisaje cultural, la escrutadora mirada del europeo, establecerá una multiplicidad de identidades para el continente, las que paulatinamente se convertirán en caminos a ser hollados por los artistas locales.

Centrando ahora nuestra atención en cuestiones historiográficas, se hace evidente que, salvo excepciones, las historias del arte de estos países y en este periodo de las guerras independentistas, se han tenido que armar prácticamente a partir de sumatorias de obras dispersas, y mencionando las esporádicas tareas de artistas locales, o de extranjeros activos allí o representando desde Europa escenas americanas. A la luz de las publicaciones que conocemos, puede afirmarse que hay países que han avanzado más que otros en la dilucidación de esta etapa, sin duda una de las más “oscuras” de la edad contemporánea, pero que con el paso del tiempo va dejando vislumbrar la presencia de un creciente número de testimonios.

Países como Colombia, con los trabajos de Giraldo Jaramillo, Barney Cabrera, o más recientemente Beatriz González, responsable en buena medida de la revalorización allí de la plástica decimonónica, están en este sentido muy avanzados y bien encaminados. En Ecuador historiadores como José Gabriel Navarro, José María Vargas o Alexandra Kennedy destacaron fundamentalmente de estos momentos la labor de Antonio Salas y sus epígonos. En el caso del Perú, además de trabajos parciales realizados en las últimas décadas, han sido hartos reveladores dos libros de reciente publicación, y que resultaron de gran utilidad para este ensayo, ambos editados por el Banco de Crédito del Perú: *Los incas, reyes del Perú* (2005) y *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana* (2006). Más al sur, y en especial desde Chile, ha sido reivindicada periódicamente la figura del artista José Gil de Castro, retratista de los próceres, y de quien se está preparando para 2011 la mayor retrospectiva hasta la fecha. Puntualmente, tanto en dicho país como en otros de la región, se ha trabajado sobre otros artistas actuantes en los mismos, aunque siempre han sido avances puntuales ante la dispersión de la información y la ausencia de más conocimientos, como ocurre en el propio caso chileno, e inclusive en Argentina y Uruguay. Con Bolivia y Paraguay sucede otro tanto, aunque en ellos las carencias en el conocimiento se acentúan.

Las principales limitaciones que nos hemos encontrado para la cristalización de este trabajo son especialmente las que atañen a la escasez de publicaciones existentes sobre este periodo, y aun más, a los títulos con que efectivamente podemos contar, debida cuenta de la escasa circulación de libros y revistas científicas de un país a otro. La dificultad de conocer un corpus suficiente de lo publicado quizá no es tanta con respecto a capitales o ciudades principales, como cuando se trata de ediciones de provincia. Hemos intentado recomponer un universo en exceso amplio, acorde con los recursos con que hemos contado, a la vez que pretendimos trazar rasgos comunes y diferenciadores, con el objetivo de ayudar a una mejor comprensión y conocimiento global del periodo, brindando algunas claves y orientaciones que pudiesen considerarse útiles para futuras investigaciones.

Dadas así las cosas, decidimos estructurar este ensayo de acuerdo a un esquema tradicional, temático, buscando superar la dispersión de datos y darles un concierto dentro de aquél. A pesar de las diferencias, pudimos advertir numerosas afinidades conceptuales, y a partir de estas fuimos eslabonando la información procedente de los diferentes países. Se habrá advertido que, aun siendo el análisis “sudamericano”, hemos decidido no incluir a Brasil, no solamente por cuestiones de espacio, sin también por ser muy distinto el devenir de las artes en ese país, caracterizado por las múltiples andaduras que sobrevinieron al arribo de la corte portuguesa a Río de Janeiro en 1808, y, sobre todo, a la de la llamada *Missão Francesa* en 1816, que propició una organización de relativa solidez y la acción de varios artistas que dejaron testimonios muy tempranos de escenas de carácter históricos, paisajes y costumbres.

2. EL RETRATO

2.1. Consideraciones generales

El retrato en América es género pictórico por excelencia en el siglo XIX. En nuestro continente tuvo importancia crucial desde el periodo virreinal como elemento propagandístico y de ostentación del poder. En la retratística monárquica, en los albores de aquella centuria, la imagen de Fernando VII marcó una omnipresencia a través del retrato al óleo, la escultura monumental, la estampa o la numismática, permitiendo una intromisión de la misma en todas las facetas de la vida pública y privada americanas como también lo estuvo en España, en especial tras las guerras por la independencia peninsular contra los franceses. Su imagen convivió con otras representaciones producidas muchas de ellas en estratos populares, pudiéndose destacar las que Tadeo Escalante realizaría en el molino de Acomayo (Perú) reivindicando el papel rector de los Incas como dinastía fundadora de la nación peruana¹¹.

Si bien en esta etapa aun no se reivindicará con fuerza el pasado precolombino como periodo fundacional de la nación, no debe soslayarse la recuperación de emblemas del pasado como ocurrió en el Perú, y en especial en la región de la sierra en general y en Cuzco en particular respecto de las autoridades del pasado prehispánico, como quedó también de manifiesto en el libro *Los incas, reyes del Perú*. Al decir de Natalia Majluf, “Así como las imágenes de la conquista fueron pronto retiradas de los lugares públicos más visibles, las figuras de los incas que habían sido borradas de los muros del antiguo colegio jesuita tras la derrota de Túpac Amaru fueron también repuestas. Era un cambio político drástico, que daba nueva vigencia a antiguas nociones de sucesión política: un lienzo inspirado en la estampa de reyes incas y españoles de Palomino incorporó a Bolívar como sucesor de los incas, en el lugar que antes había ocupado Carlos III (Fig. 1)... El héroe republicano quedaba así legitimado por los antiguos monarcas del Cuzco...”¹².

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

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

¹¹. Fue habitual que se realizasen en el Perú hasta avanzado el siglo XVIII pinturas donde la serie de reyes incas continuaba con los retratos de Carlos V, Felipe II y los demás monarcas españoles. Era una manera de legitimar la conquista dando continuidad a la monarquía pero, a la vez, reconociendo el carácter de la nobleza incaica. Por ello no debe extrañar que en los albores de la independencia los patriotas discutieran la pertinencia de buscar un Rey Inca.

¹². MAJLUF, Natalia. “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900”. En: AA.VV. *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005.

élites refinadas, siguen siendo las preferidas del público en general”¹³. El mismo autor discurre acerca de las vigentes apetencias por óleos y figuras de bulto quiteñas en el caso chileno. Más adelante referiremos al continuismo del arte religioso en esta época; ahora nos centraremos en los retratos de los próceres y prohombres.

2.2. *Iconografía de los Libertadores. Retratos de Bolívar y San Martín*

En el derrotero iconográfico de la emancipación americana, es indudable que sobresalieron las figuras de los más conspicuos libertadores, es decir Simón Bolívar y José de San Martín. En este punto no es nuestro cometido explayarnos de una manera extensiva al respecto de la retratística de ambos patriotas sobre lo que ya se han realizado amplios, completos y muy detallados trabajos, sino dejar establecidas algunas pautas y comentar algunas noticias acerca de la misma. En el caso bolivariano, los estudios publicados en Venezuela y Colombia respectivamente, tanto por Alfredo Boulton¹⁴ como por Enrique Uribe White¹⁵, además de los trabajos de Rafael Pineda sobre los monumentos del Libertador¹⁶, son harto reveladores. Sobre los retratos referidos a nuestra época de estudio, sobresalen las páginas dedicadas a los realizados por el bogotano Pedro José Figueroa y el limeño José Gil de Castro, además de varios ejecutados por autores desconocidos siguiendo las pautas de los realizados por ambos artistas. Puede decirse que ellos, además de otro bogotano, José María Espinosa, fueron verdaderos creadores de prototipos icónicos de Bolívar, a diferencia de otros que retrataron al Libertador como el ecuatoriano Antonio Salas, cuyo retrato no alcanzó la misma fortuna emblemática.

Atendiendo al citado Gil de Castro, entre los retratos que realiza de Bolívar, sobresale el ejecutado en Lima en 1825, de pie, lienzo que se halla en Caracas, en el Salón Elíptico del Congreso Nacional venezolano. A partir del mismo, Charles Turner hizo, en 1827, una litografía en Londres, sirviéndonos esto de ejemplo para destacar una práctica que fue tan habitual como útil para la circulación de las imágenes. Un ejemplar de la misma se conserva en la Fundación John Boulton, en la capital venezolana, y sobre ella llegó a escribir Sir Robert Ker Porter el 24 de julio de ese año: “El señor Hurry volvió a subir a La Guaira trayendo una prueba de impresión del retrato de Bolívar grabado por Turner del cuadro peruano que Bolívar había enviado a sir Robert Wilson; y que si es igual que la copia que acabo de ver no es mucho mejor que un mamarracho chino: no tiene el menor asomo de tono. El señor Turner, o alguien por él, (no) le ha dado este ingrediente necesario a las obras de arte, y abrió un vacío en el fondo de modo que tenga más aspecto de obra respetable. Además, resulta demasiado alto, bonito y afectado para el Libertador, cuyo aspecto es modesto aunque imponente, y su estatura de unos 5 pies 6 o 7 pulgadas [1,63 a 1,65 m.], de textura muy frágil, y sin embargo ancho de hombros para su tamaño”¹⁷.

Al de Gil de Castro le antecedió, entre otros, el retrato que realizó Pablo Rojas en 1823 (**Fig. 2**), incluyendo como recurso un rompimiento en el fondo con una escena de batalla, mesa con tintero, cortinaje, una columna de mármol al fondo –símbolo de solidez– y el heredado recurso de la colonia de un angelito sosteniendo un paño a modo de cartela en el que se lee: “A Simón Bolívar, Libertador de Colombia y del Perú, La Municipalidad de Lima”. El

¹³ . PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 35.

¹⁴ . Debemos mencionar, entre otros estudios, sus libros: *Los retratos de Bolívar*. Caracas, Italgráfica, 1956; *El rostro de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1982; *El arquetipo iconográfico de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1984.

¹⁵ . URIBE WHITE, Enrique. *Iconografía del Libertador*. Bogotá, 2ª ed., Ediciones Lerner, 1983. (1ª ed. 1967).

¹⁶ . En especial *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983.

¹⁷ . FIERRO BUSTILLOS, Lourdes (ed.). *Sir Robert Ker Porter. Diario de un diplomático británico en Venezuela: 1825-1842*. Caracas, Fundación Polar, 1997, p. 242.

pavimento donde se posa Bolívar de pie, de mosaicos cuadrados, bicolors y alternados, lo veremos también dos años después en el retrato ya citado de Bolívar hecho en Lima por Gil. Tiempo después realizaría éste otro retrato de Bolívar en Bogotá, 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”¹⁸.

La utilización de cartelas con inscripciones en las obras, a la que hacíamos referencia en el párrafo anterior, fue una constante en las obras de Gil de Castro¹⁹, lo que también quedó plasmado en sus retratos de San Martín. La difusión de la imagen de este prócer, como la de otras personalidades rioplatenses como Manuel Belgrano o Bernardino Rivadavia, tuvieron en capitales europeas como Londres o París un notable centro de producción de imágenes e irradiación. Por caso, debemos señalar que en la capital inglesa, en base a la efigie de San Martín pintada en Santiago de Chile en 1818 por Gil de Castro, R. Cooper realizaría un grabado en 1821, y Wheeler una miniatura en 1823.

En lo que a la litografía respecta, y en Francia, podemos señalar los retratos que realizó el célebre Théodore Géricault representando tanto a San Martín como a Belgrano, hacia 1819, época en la que realizó su obra más conocida, *La Balsa de la Medusa*. Dio origen a las mismas el 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 Géricault 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 Independencia²⁰. Géricault había residido durante varios años en Londres donde se había popularizado ejecutando litografías de Napoleón, y donde había conocido a Cramer.

Para la realización del retrato de cuerpo entero y ecuestre de San Martín, es evidente que Géricault tomó como referencia el que poco antes había grabado el correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra, tras hacerse cargo de una iniciativa oficial en Buenos Aires, afirmando entonces (junio de 1818) que: “Mi objeto es grabar una lámina de este original, en cobre, para perpetuar la memoria de tan digno Jefe, y tener el placer de que los Pueblos de la Unión vean en estampa y admiren las virtudes del que desearían conocer personalmente... para que al mismo tiempo que su vista inflame el corazón de los Patriotas, cause terror a los enemigos que aun tengan la osadía de querer resistirle”²¹.

En lo que atañe a Belgrano, los retratos considerados más veraces son dos óleos pintados en Londres en 1815, de autor anónimo (aunque ambos han sido atribuidos a François Casimir Carbonier), que han servido de base inspirativa para varios autores que posteriormente se abocaron a la tarea de representar al prócer, entre ellos Johann Moritz

¹⁸ . ADES, Dawn (coord.). *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*, Madrid, Editorial Turner Quinto Centenario, 1989, p. 17.

¹⁹ . Ver: <http://www.puc.cl/faba/ARTE/MUSEO/MuseoExpoGilI.html> ., del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, en el cual se reproducen 41 obras de Gil de Castro.

²⁰ . GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B.: “Las litografías de San Martín y Belgrano y de las batallas de Chacabuco y Maipú. Originales de Teodoro Géricault”. En: *La Nación*, Buenos Aires, 29 de abril de 1928.

²¹ . Repr.: TROSTINÉ, Rodolfo. *El grabador correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra (1782-1862)*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de San Pablo, 1953, p. 38. Al respecto puede verse también: TORRE REVELLO, José. “El retrato de San Martín hecho en 1818 por el grabador correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra. En: *San Martín*, Revista del Instituto Nacional Sanmartiniano, año IV, N° 13, enero-febrero de 1947, pp. 53-58.

Rugendas y Prilidiano Pueyrredón²². En cuanto a Rivadavia, hemos de señalar el ejecutado en Londres por el retratista de la Academia Real, Thomas Phillips, y que el propio retratado llevó consigo a Buenos Aires en 1821, luego de la misión diplomática por Europa que había iniciado junto a Belgrano en 1814. Además de dicho retrato portó varios ejemplares grabados a partir del mismo por Charles Turner, a quien mencionamos anteriormente por las estampas que hizo en 1827 a partir del retrato limeño de Bolívar que se conserva en Caracas.

2.3. José Gil de Castro como paradigma

En el apartado anterior se puso en evidencia que, al referirnos al arte en la época de las luchas por la emancipación, un capítulo singular le compete al limeño José Gil de Castro, a quien uno de sus primeros biógrafos, Luis Álvarez Urquieta, no dudó 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...”²³. Gil de Castro hizo carrera militar, tras haber estudiado cartografía, cosmografía e ingeniería. En varios de sus retratos dejaría constancia de su título de Capitán de Ingenieros del Perú. Activo en Chile, a partir de 1812 aproximadamente y hasta 1821 en que retorna a Lima (donde se establece hasta su muerte en 1837), el *Mulato* Gil retrató no solamente a los más conspicuos próceres de la independencia chilena como José de San Martín (en 1817 y 1818) o Bernardo O’Higgins (**Fig. 3**), sino a un alto número de oficiales de menor rango. Esta fortuna como iconógrafo fue la que le apartó de los campos de batalla. Regresó luego al Perú, donde fue contratado por el gobierno para diseñar los distintos modelos de uniformes del ejército peruano, continuando asimismo con su labor retratística. Entre los de este momento sobresale el paradigmático del mártir de la independencia peruana José Olaya, de 1823, conservado en el Museo Nacional de Historia en Lima, que, con larga referencia textual sobre medallón ovalado en la parte inferior, mantiene vigente la usanza heredada del periodo anterior.

Se ha caratulado, y con asidero, a Gil de Castro como un artista a medio camino entre las tradiciones de la pintura colonial, y las novedades temáticas llegadas con los nuevos tiempos de la emancipación, fundamentalmente el retrato de los próceres, de la incipiente y ascendente burguesía e inclusive de sacerdotes. Como bien escribieron Ivelic y Galaz, “Este artista entendió que entre ambas épocas no había ruptura sino encuentro; y que era perfectamente posible conciliar una técnica cuyo aprendizaje había realizado en los marcos del espíritu colonial, con una temática que reflejaba los deseos e inquietudes de un público que, de manera incipiente, comenzaba a orientar sus preferencias hacia corrientes estéticas que lo alejaban de la concepción antigua. Él logró mantenerse dentro del espíritu americano”²⁴.

En lo que atañe a aquellos rasgos del virreinato, no debe olvidarse que su formación se dio en talleres limeños, y de allí provienen recursos iconográficos como el citado uso de cartelas con leyendas o explicaciones acerca de los personajes retratados, e inclusive la realización de varias obras de temática religiosa²⁵. En su espontánea manera de trabajar

²² . Ver: GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo. “Iconografía del General Manuel Belgrano”. En: *Revista Historia*, Buenos Aires, Librería del Plata S.R.L., junio-septiembre de 1960, año V, núm. 20, pp. 9-24. Colección Mayo (patrocinada por la Comisión Nacional de Homenaje al 150° aniversario de la Revolución de Mayo, 1810-1960). Anotada por José Luis Lanuza.

²³ . ALVAREZ URQUIETA, Luis. *El artista pintor José Gil de Castro*. Santiago de Chile, Academia Chilena de la Historia, 1934, p. 7.

²⁴ . IVELIC, Milan; GALAZ, Gaspar. *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1981, p. 37.

²⁵ . Entre otras podemos señalar una *Virgen de la Merced* que se encuentra en el Museo Colonial de San Francisco, *Virgen del Carmen* en el Museo de la Catedral, y *Santo Domingo de Guzmán* (1817), en el Museo

definió con seguridad el dibujo; dicha linealidad y el énfasis en los contornos los potenció también a través del color. Por lo general sus figuras mostraron una marcada frontalidad, y las escenas en las que fueron insertas suelen estar enriquecidas con detalles que dejan entrever la paciencia y las características técnicas de un miniaturista, en las que no faltan detalles de los uniformes y atributos como medallas, bastones, espadas, etc. “Pero en su obra no están ausentes tampoco los soplos artísticos renovadores llegados de la vieja Europa, que aun con el Atlántico de por medio, deja sentir en la lejana América el impacto de la era napoleónica y del nuevo estilo plástico que se impone con ella: el Neoclasicismo. Gil de Castro, que tiene un ojo atento para captar los tiempos que se avecinan, se siente atraído por algunos rasgos del estilo neoclásico; por su pureza formal, por la precisión y nitidez de líneas y volúmenes y por el tipo de indumentaria que la nueva moda del Imperio ha impuesto en América”²⁶.

No lo supo ver así el argentino Eduardo Schiaffino, prejuicioso bajo su acendrado prisma académico, quien se refirió en 1933 a Gil de Castro (un año antes de la publicación de la monografía chilena de Álvarez Urquieta) como de “deficiente pintor y retratista terriblemente amanerado. Su pretendido retrato del General San Martín es una deformación, como la mayor parte de sus tentativas hechas de memoria, recordando el mismo tipo caricatural. No hablemos del rostro, quijotesco en grado superlativo; todo es grosero en aquella imagen; la mano visible, sujeta al cinturón, es un soplado guante de esgrima, los arreos del sable parecen tiros de coche. Para colmo, firmaba en latín de sacristía: «*Fecit me Josephus Gil.- Anno Milésimo octingentésimo décimo octavo*»²⁷. Expresiones de este tipo fueron corrientes durante muchas décadas del siglo XX, imponiéndose también en cierta historiografía continental que opinó de manera similar, barriendo de esta manera durante tiempo todo el arte popular que, en amplia medida, caracterizó el arte americano del XIX.

Si bien históricamente se ha reconocido a Gil como retratista de próceres, personalidades de la sociedad y por sus obras de temática religiosa (en menor medida), en los últimos tiempos se está haciendo hincapié en otras facetas, sacándose a la luz nuevos datos. De hecho, muy recientemente, en el mes de abril de 2009, y en el marco del proyecto “José Gil de Castro. Cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas”²⁸, bajo la coordinación de Natalia Majluf, se produjo de manera sorpresiva el hallazgo de un retrato de Fernando VII (de 1816) debajo del correspondiente al mariscal Francisco Calderón Zumelzú, oficial chileno activo en las luchas por la emancipación (retrato de 1823)²⁹. Mencionando este hecho de tintes simbólicos, en que la efigie del monarca español quedó oculta bajo la de un independentista, podemos traer a colación el testimonio del colombiano Pedro José Figueroa quien en 1819 informaba a las autoridades republicanas acerca de un retrato de Fernando VII que le había sido encargado por un oidor, y que él mismo había borrado “temeroso de alguna desgracia, por la espantosa anarquía en que nos vimos”³⁰.

Nacional de Bellas Artes, todas en Santiago de Chile. Cfr.: AA.VV. *Reactivando la memoria. José Gil de Castro en Chile*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994, pp. 40-41.

²⁶ . CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte. Lo mejor en la historia de la Pintura y Escultura en Chile*. Santiago, Editorial Antártica, 1984, p. 102.

²⁷ . SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires, Edición del autor, 1933, p. 79.

²⁸ . Respecto de este proyecto, en el que participan expertos peruanos (Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden), argentinos (Laura Malosetti, Roberto Amigo y el restaurador Néstor Barrio) y chilenos (Juan Manuel Martínez), culminará con la más importante retrospectiva del artista, en los tres países vinculados, en el año 2011, además de la edición de un catálogo razonado y la realización de un simposio internacional sobre Gil de Castro y su época.

²⁹ . Otro de los retratos que Gil de Castro hizo de Fernando VII es el pintado en Santiago de Chile hacia 1815 y que, depositado en el Museo de Arte de Lima, pertenece a la colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

³⁰ . BARNEY CABRERA, Eugenio, ob. cit., p. 70.

2.4. Acerca del oficio del retratista y la difusión

Los testimonios existentes acerca de la forma de trabajar de Gil de Castro evidencian métodos que fueron comunes a los retratistas de su generación. En este sentido, no era habitual 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 recurrentes. En el caso de Gil se ha dicho además que conservaba en su atelier un variado conjunto de lienzos pintados con cuerpos a los que solamente restaba agregar el rostro.

Otro procedimiento común, y este más relacionado con la difusión de las imágenes de ciertos personajes, en especial de los héroes de la independencia, consistía en la conservación, por parte del artista, del 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...”³¹. 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'...”³². Algo similar puede narrarse de Robert Ker Porter en Venezuela, cuya amistad con Bolívar y con Páez³³ había derivado en la realización de retratos a lápiz de los mismos, al natural, de los que luego haría algunas copias. En su diario leemos: “...estuve dibujando casi todo el día el retrato de Bolívar que hago para mí. Es de tamaño pequeño y cuerpo entero, y va a ser más parecido que el que me regalé a mí mismo o el que envié al señor Canning en abril pasado”³⁴, a Inglaterra.

En el caso venezolano, se ha localizado un puñado de retratos comprendidos dentro de nuestro periodo de estudio, algunos de ellos anónimos, otros de Juan Lovera -indudablemente el artista más renombrado del periodo en ese país- y otros que durante bastante tiempo le fueron atribuidos, pero que estudios llevados a cabo en las últimas décadas (en especial los de Carlos F. Duarte) permitieron aclarar las dudas y eliminarlos de esos listados. Con Lovera, al igual que comentamos de Gil de Castro, nos hallamos ante un artista de transición, sobre todo en lo temático, adaptándose a los nuevos requerimientos de la era republicana, en especial a la retratística. En lo estilístico, se mantiene estable dentro de las pautas de la época de la colonia, siguiendo lo aprehendido junto a su maestro Antonio José Landaeta (fallecido en 1799). Como apuntaría Duarte, en los retratos de Lovera “Los modelos están sentados, estáticos, pasando largas horas; tres horas por sesión y veinte días de trabajo para el artista. La cara le interesa sobremanera, ya que ese será el testimonio fiel y la razón del retrato: perpetuar la fisonomía y detener el tiempo. El resto es artesanía, deleite en los detalles y en la fidelidad de la reproducción. Las orejas y las manos son secundarias y molestan por el problema insoluble que plantean, ante la falta de escuela”³⁵.

³¹ . 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, p. 384.

³² . PINEDA, Rafael. *Las estatuas de Simón Bolívar en el mundo*. Caracas, Centro Simón Bolívar, 1983, p. 30.

³³ . Cfr.: BOULTON, Alfredo. *20 retratos del General José Antonio Páez*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1973, pp. 16-25.

³⁴ . FIERRO BUSTILLOS, Lourdes (ed.), ob. cit., p. 238.

³⁵ . DUARTE, Carlos F.. *Juan Lovera. El pintor de los próceres*. Caracas, Editorial Arte, 1985, p. 105.

En el caso de Lovera, antes de que llegasen sus dos lienzos más recordados, los de escenas históricas pintados en la década de 1830 (el *19 de abril de 1810* y el *5 de julio de 1811*), se le vio mayor destreza (que no expresividad) en obras de temática religiosa, no solamente porque había sido formado dentro de los cánones de la misma, sino también porque para su ejecución, como era lo habitual, podía valerse de estampas o de óleos previos que le sirvieran como referencia. En el caso del retrato, como les ocurrió a tantos otros en aquellos años, al no tener delante una imagen que copiar, el reto se cifró en tener que plasmar a sus modelos a partir de la observación del natural, algo en lo que no estaba particularmente adiestrado. Posar se convertía, pues, en un ritual nuevo tanto para quien lo hacía como para el artista, que se veía conminado a apartarse de las convencionalidades entre las que se había movido la retratística en el periodo anterior, y en donde solían ser más importantes los detalles emblemáticos que el propio rostro en sí: ahora la cosa cambiaba, y la exigencia del parecido físico centraba la atención del creador y de su comitente.

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 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 1819³⁶. 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).

Entre los encargos más importantes que llegaron a recibir los pintores del periodo independentista figuran las galerías de retratos de militares, políticos y mandatarios, 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 primer presidente, el general Juan José Flores, en Ecuador (1824-1825) (**Fig. 4**). Salas había sido aprendiz en los talleres de los reputados pintores quiteños Bernardo Rodríguez y Manuel Samaniego, huella que quedó patentizada en varias de sus obras³⁷. En la citada galería, “Salas desplegó una pomposa teoría de hombres de guerra en atuendo de parada militar. No podía ser de otro modo: el pintor conoció a casi todos los retratados y los vio en sus horas de esplendor. Por eso los mostró llenos de condecoraciones, charreteras, entorchados, fajas y más elementos vistosos y gloriosos. Los pintó en rojo subido, contrastando este elegante color heroico y belicoso con el oro profusamente derrochado sobre las irreprochables casacas. El tiempo daba para eso: efluvios napoleónicos soplaban desde Europa y el arte romántico asomaba sus luces por el crepúsculo matutino... La elegante galería contaba veintiún retratos si no se incluía el del general Flores... Los lienzos tienen dos metros veinte de altura y ochenta y cinco centímetros de base. En su alargada extensión el artista los colocó a todos en medida heroica, a pesar de que, según los documentos pertinentes, algunos de ellos eran de estatura mediana o menos que mediana”³⁸.

³⁶ . PINEDA, Rafael, ob. cit., p. 15.

³⁷ . VARGAS, José María. *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Quito, Editorial “Santo Domingo”, 1971, pp. 5 y 9.

³⁸ . AA.VV. *Arte de Ecuador (Siglos XVIII-XIX)*. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana S.A., 1977, p. 183.

Salas puede ser considerado de manera similar a Gil de Castro, a Lovera, o a Figueroa, en cuanto a ser un artista a medio camino entre el virreinato y el periodo posindependentista, alternando la pintura religiosa con la retratística de la emancipación, y las maneras estéticas que caracterizaron a ambos periodos. Patriarca de una familia de artistas, sobre esta apunta Alexandra Kennedy que “tuvieron que adaptarse a las leyes del mercado y a la crisis política, económica y educativa que por entonces vivía el país, en medio del militarismo y del juego mezquino de intereses de la terratenencia serrana”³⁹. Afirma esto en el marco de notables limitaciones en el desarrollo de las artes, fundamentado en aspectos como el hecho de que el impacto del paisajismo promovido por Humboldt tendría respuestas mucho más tardías, que los artistas quiteños que habían formado parte de las expediciones científicas no regresaron a Ecuador a continuar allí sus tareas, que el público local seguía demandando obras religiosas manteniendo ciertas inercias de la colonia, y, en definitiva, que no hubo un desarrollo académico capaz de generar un ámbito artístico. Hay en la región casos paradigmáticos como el de José Carrillo, natural de Cundinamarca y discípulo de Antonio Salas, que emigró a Chile donde organizaría en la residencia de Lord Cochrane en Quintero, bajo el mando de María Graham, la primera imprenta litográfica en ese país.

Esterilización similar señala Ticio Escobar respecto del Paraguay, donde entre 1814 y 1840 transcurrió la aislacionista dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, en el marco de la cual la cultura y por ende las artes se mantuvieron al margen de la consideración oficial y con escasas posibilidades de desarrollo, situación que comenzaría a revertirse recién en la segunda mitad del XIX⁴⁰. Los historiadores bolivianos también han advertido de carencias en el desarrollo de las artes en su país en nuestro periodo de estudio, con aparición esporádica de obras religiosas y retratos, iniciándose un proceso más estable tras la declaración de la Independencia de 1825⁴¹.

2.5. *El papel de los miniaturistas*

Dentro de la retratística del primer tercio del siglo XIX consideramos objetivo el brindar especial atención al arte de la miniatura, la cual tuvo particular auge en países como Colombia, en este caso debido principalmente al magisterio del sabio José Celestino Mutis cuyas labores en la realización de la *Flora de Bogotá* permitió la integración a este 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 Espinosa⁴²: “La habilidad manual adquirida por el trabajo científico capacitó, en efecto, a pintores y dibujantes para servir a las burguesías criollas en ascenso, halagando vanidades mediante la confección de iconografías en miniatura. La miniatura coincide en el fondo con los mismos principios técnicos del arte botánico. Igual sentido de la economía al prescindir de los detalles gratuitos, similar dominio del espacio la hoja de papel es simplemente reemplazada por el blanco laminado del marfil- y parecidos son también los problemas cromáticos en las dos expresiones. Un rostro de mujer, la iconografía

³⁹ . KENNEDY, Alexandra. “La percepción de lo propio: paisajistas y científicos ecuatorianos del siglo XIX”. En: AA.VV.. *El regreso de Humboldt*. Quito, Museo de la Ciudad, 2001, p. 118.

⁴⁰ . ESCOBAR, Ticio. *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Tomo I. Asunción, Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982, p. 264.

⁴¹ . Cfr.: CHACÓN TORRES, Mario. “La pintura boliviana del siglo XIX”. En: *Estudios Americanos*, Sevilla, vol. XIII, N° 67-68, abril-mayo de 1957, pp. 239-254; GISBERT, Teresa, y ANEIVA, Teresa de (coords.). *Pintura boliviana del siglo XIX (1825-1925). Homenaje a Mario Chacón Torres*. La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia-Museo Nacional de Arte, 2004.

⁴² . 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.

del militar pudieron tratarse, en esencia, con el mismo sentido plástico con el que fue copiada la flor o la anatomía de la fauna”⁴³.

El citado Espinosa, sobre quien Beatriz González⁴⁴ realizara un amplio rescate de obras además de dar nuevas interpretaciones a partir de las *Memorias de un Abanderado*⁴⁵ que dejó como testimonio, fue miniaturista notable y uno de los pocos artistas que se pueden caratular como comprometidos de manera efectiva con la causa independentista, aunque su labor de más largo aliento en este sentido la realizó una vez transcurridas las batallas y desencadenados los hechos libertarios (sus principales cuadros de batallas datan del periodo 1840-1860).

Espinosa había tomado parte, con sólo 14 años de edad, de la revolución del 20 de julio de 1810, y hasta el año de la victoria, el de 1819, su existencia transcurrió en medio de guerras civiles, persecuciones, periodos de prisión y su inculdicable lealtad al general Antonio Nariño, que le propició el título de “Abanderado de Nariño”. Además de ser destacado retratista, se dedicaría con ahínco y destreza a otros géneros como la caricatura o técnicas como la litografía, además del óleo y sus dibujos a lápiz, carbonilla y tinta china. Es curioso advertir la importante cantidad de retratos que realizó a familiares suyos, una actividad que significaría para él un verdadero laboratorio. En tal sentido sobresalen por su singularidad los realizados con tinta china hacia 1820, utilizando como soporte letras de cambio que obtuvo gracias a la vinculación de su padre con la Casa de Moneda. “Los arabescos, las tramas de las sombras, cabellos y vestidos de estos perfiles recuerdan la ornamentación lineal de los billetes... indudablemente hay en ellos una huella del arte europeo de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX”⁴⁶. Dejaría Espinosa hasta ocho autorretratos, algo que no sería habitual en el arte colombiano según menciona Beatriz González. Otra de las curiosidades que señala la autora es la realización tardía de varios retratos de próceres en edad infantil, aunque no está establecido cuáles fueron los propósitos que le guiaron.

Si bien, como se señaló, la presencia y acción de miniaturistas en Bogotá fue profusa y en casos notoria, en otras geografías supo el género tener también presencia destacada durante la primera mitad de siglo. Para el caso argentino contamos con estudios como los de Adolfo Luis Ribera⁴⁷, quien centró su atención en la labor de miniaturistas extranjeros activos en Buenos Aires, y algunos pocos locales. De la primera década del XIX señala las labores del italiano Angelo María Camponeschi, autor de un retrato en miniatura de Juan Martín de Pueyrredón (1806). En 1808 realizaría al óleo un retrato de Fernando VII destinado a la Sala Capitular del Cabildo de Buenos Aires, y otros dos, de Carlos IV y María Luisa de Parma, para el Cabildo de Montevideo. Hacia 1811 se marchó para Río de Janeiro. Desde esta ciudad llegaría a Buenos Aires en 1815 el portugués Simplicio Rodríguez de Sa, hábil miniaturista, como lo serían también el francés Carlos Durand (autor en 1817 de la miniatura que representa a Remedios de Escalada de San Martín, custodiada en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires), Antonia Brunet de Annat, y otro francés, Jean-Phillipe Goulú, que en 1818 habría llegado por vez primera a Buenos Aires, donde se radicaría de forma definitiva en 1824, convirtiéndose en el más importante miniaturista de cuantos trabajaron en el Río de la Plata.

3. ESCENAS DE GUERRA

⁴³ . BARNEY CABRERA, Eugenio, ob. cit., p. 60.

⁴⁴ . GONZÁLEZ, Beatriz. *José María Espinosa. Abanderado del arte en el siglo XIX*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1998.

⁴⁵ . ESPINOSA, José María. *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba, 1810-1819*. Bogotá, “El Tradicionalista”, 1876. Se encargó de la redacción su amigo José Caicedo Rojas.

⁴⁶ . GONZÁLEZ, Beatriz. *José María Espinosa...*, ob. cit., 1998, p. 49.

⁴⁷ . RIBERA, Adolfo Luis. “La pintura”. En: *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. III, 1984, pp. 148-155.

Al contrario de lo que pueda pensarse, y esto bien lo señalaron historiadores como el colombiano Eugenio Barney Cabrera, las escenas militares y de batallas no fueron tema en exceso habitual en los países sudamericanos durante el primer cuarto del XIX, sino que a posteriori, una vez terminado el proceso de emancipación, se dará lugar a sus representaciones. Barney habla fundamentalmente de Colombia, y afirma que “como artistas, los pintores y dibujantes contemporáneos de los sucesos libertarios no supieron ni quisieron poner al servicio del movimiento independentista o en favor de la metrópoli, los conocimientos y la habilidad profesionales... (...). Como hombres, sin embargo, como ciudadanos de un país en guerra, es evidente que algunos de los artistas sí tomaron partido en favor o en contra de la independencia. (...). Más tarde, cuando el sol del triunfo consolida definitivamente la estructura republicana, principian a surgir pinturas recordatorias y alegóricas de marcada ingenuidad y timidez y es notable el profuso, acartonado y lisonjero arte iconográfico concebido para halagar a victoriosos generales y gobernantes”⁴⁸. Podríamos aquí recordar aquella frase del argentino Bonifacio del Carril cuando decía que “la historia se vive, y sólo se escribe después”.

De la primera mitad de siglo en Colombia, es evidente el papel notable jugado por José María Espinosa, sobre quien hicimos referencia en párrafos anteriores. Sin embargo, como se señaló, sus grandes composiciones históricas las realizaría tardíamente, pasado bastante tiempo después de ocurridos los hechos que narra. Para el periodo que nos ocupa son escasas sus obras en esta línea, pudiendo mencionar como conocidos un par de obras a lápiz representando a Bolívar y Santander en las batallas de Boyacá y del Pantano de Vargas, realizadas en torno al año 1824⁴⁹.

Las escenas de carácter histórico durante este periodo en Venezuela son prácticamente nulas, destacando, entre las que se han rescatado, una estampa anónima representando *Los diez ahorcados de la expedición de Miranda a Venezuela*, de 1811, reproducida en la *Historia de aventuras y sufrimientos...* de Moses Smith, publicada en 1814⁵⁰. Smith había participado de la expedición de Miranda a Venezuela de 1806, y no solamente fue testigo de los hechos que relata sino que orientó al artista para realizar las estampas vinculadas a los mismos: “Esta imagen se cuenta entre los pocos ejemplos de enfoque patético sobre la guerra de independencia venezolana. La estampa resultante recrea esquemáticamente, en un primer plano, el momento posterior al ajusticiamiento en la horca de diez expedicionarios, vale decir, cuando los verdugos se aprestan a decapitar a los cadáveres. En un segundo plano, se aprecia a un soldado en plan de descolgar a una de las víctimas”⁵¹. (Fig. 5).

Tras esta incluida en el libro de Moses Smith, y antes de las escenas históricas que pintaría Lovera en la década de 1830, debemos mencionar las realizadas por el francés Ambroise-Louis Garneray, marino y pintor formado en su país natal, que dejó constancia de su visión sobre algunos de los episodios de la emancipación americana. Señalaremos aquí sus dibujos litografiados a color sobre la *Batalla de Boyacá* y la *Batalla de Carabobo*, realizadas con posterioridad a los años en que se libraron las batallas, es decir 1819 y 1821 respectivamente, que incluyen representaciones paisajísticas de los sitios donde se llevaron a

⁴⁸ . BARNEY CABRERA, Eugenio, ob. cit., p. 64.

⁴⁹ . GONZÁLEZ, Beatriz (coord.). *José María Espinosa: abanderado del arte y de la Patria*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 1994. Catálogo de la exposición; GONZÁLEZ, Beatriz. *José María Espinosa...*, ob. cit., 1998. Al referirse a ambas obras indica que hasta 1990 se hallaban en una colección particular en Manizales, desconociéndose luego su ubicación.

⁵⁰ . SMITH, Moses. *History of the adventures and sufferings of Moses Smith, during five years of his life; from the beginning of the year 1806, when he was betrayed into the Miranda Expedition, until June 1811, when he was nonsuited in an action at law, which lasted three years and a half. To which is added, a biographical sketch of Gen. Miranda*. Albany, Printed by Packard & Van Benthuyzen, for the author, 1814.

⁵¹ . GONZÁLEZ ARNAL, María Antonia. “La obra de artistas nacionales y extranjeros en la primera mitad del siglo XIX”. En: *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1992, p. 10.

cabo las acciones, con anotaciones topográficas y geográficas que denotan el interés científico y documental del artista. También dibujaría vistas de batallas navales, destacando tres conocidas de la acaecida el 24 de julio de 1823 en la laguna de Maracaibo, que serían litografiadas por Langlumé⁵².

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

4. ALEGORÍAS

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

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

Lo mismo con respecto a soportes más habituales como el lienzo o la estampa, aunque debe señalarse también la aparición de alternativas locales como fue por caso la utilización de la piedra de Huamanga en el Perú. En otros casos fueron utensilios de la vida cotidiana como abanicos, escribanías, cofres o pañuelos los encargados de incorporar efigies, escudos, leyendas y otras simbologías, testimoniando así la clara intención de difundir el imaginario nacional en diferentes niveles sociales. En este apartado deberíamos incluir, aun cuando debemos recurrir más a la literatura que a los escasos testimonios plásticos conservados, la parafernalia ornamental y celebrativa de fiestas patrias, recepciones de próceres, prohombres y autoridades y otras conmemoraciones, verdaderas radiografías de la sociedad.

Banderas y escudos, muchos de ellos de efímera utilización, ejercerán papel de distintivo de las nuevas naciones, provincias, municipios, ejércitos y otras instituciones cívicas como también religiosas, erigiéndose en un medio para asentar las diferentes identidades. Al decir de Natalia Majluf, “Si el sentido otorgado a los colores de la bandera se nos escapa, la historia de su uso nos permite entender el complejo contexto ritual en que hubieron de insertarse. La centralidad de los actos de jura a la bandera en las declaraciones de Independencia fue... una liturgia política programática, promovida desde las más altas esferas de la dirigencia patriótica. La figura misma del juramento, reinventada por la revolución francesa para expresar el *ethos* republicano, era la representación pública del cambio político,

⁵² . *Ibidem.*, pp. 26-34.

de ese pacto social que señalaba la fundación de una nueva sociedad”⁵³. Recuerda la misma autora el tratamiento especial recibido por las banderas tomadas como trofeos de guerra al enemigo, que solían ser luego depositadas en las iglesias como “forma de agradecer la protección divina por la victoria obtenida, y al mismo tiempo una señal de respeto al adversario”⁵⁴.

Los Himnos nacionales recogen las fobias antihispanas propias del siglo XIX. El de Argentina relata “¿No los véis sobre México y Quito, arrojarse con saña tenaz? ¿Y cuan lloran bañados en sangre, Potosí, Cochabamba y la Paz? ¿No los véis sobre el triste Caracas, luto y llanto y muerte esparcir? ¿No los véis devorando cual fieras, todo pueblo que logran rendir?” y reivindican como Buenos Aires “con brazos robustos desgarrar al ibérico altivo león”⁵⁵. Estas estrofas no se cantan habitualmente en el Himno y fueron retiradas de su uso a comienzos del siglo XX justamente en tiempos de recuperación del diálogo con España. En lo que a cuestiones iconográficas respecta, en las representaciones americanas fue habitual ver al león español cayendo rendido a los pies del prócer de turno, o, como puede verse en estatuillas de piedra de Huamanga realizadas en el Perú, siendo aprisionado bajo una llama (Fig. 6).

La alegoría se fusionó sin conflicto con las escenas históricas y los retratos de prohombres americanos. Así, el colombiano Pedro José Figueroa armonizó la figura del libertador Simón Bolívar con la tradicional “América” emplumada, provista de carcaj de flechas y sentada sobre un caimán. “Este cuadro le fue presentado a Bolívar en la plaza central de Bogotá durante la fiesta de la victoria (de Boyacá) celebrada el 18 de septiembre. La joven República aparece en forma de una mujer india que muestra el tocado de plumas rígidas..., lleva arco y flechas y se sienta sobre la cabeza de un mítico caimán. Su relación con Bolívar es la de una hija (puesto que él es calificado de Padre de la Patria). Sin embargo, esta mujer –a diferencia de muchas personificaciones de América que la muestran desnuda o ligeramente cubierta- está vestida y lleva los aderezos de perlas y joyas de una europea, y sus rasgos son, como mucho, mestizos; su ademán está claramente inspirado en la iconografía cristiana, y tiene un cierto aire de virgen o santa”⁵⁶ (Fig. 7).

No faltarán tampoco obras que vinculen a las nuevas naciones del continente con la masonería, como es el caso del cuadro titulado *El triunfo de la Independencia americana* (Fig. 8); “en él vemos a la Libertad, en forma de mujer, en un carro tirado por seis corceles que representan a México, Guatemala, Colombia, Argentina (figura como Buenos Aires), Perú y Chile. Al no estar Bolivia y sí el Perú, cabe fechar el cuadro entre los años 1821 y 1825. Varios angelitos rodean a la figura principal, dos de ellos portan el libro cerrado de los masones, así como el martillo y el compás, símbolos masónicos, junto a la paleta del pintor”⁵⁷. Otro aspecto a tener en cuenta, vinculado a lo expresado en párrafos anteriores, es la integración de la imagen del indígena en dichas alegorías, y en especial el “histórico”, como es el caso de los incas en el Perú, que se integraron al sistema sígnico y alegórico tendente a indicar la unidad nacional, y que aparecen junto a los símbolos modernos como ocurrió con el propio Simón Bolívar.

⁵³ . MAJLUF, Natalia. “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En: AA.VV. *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, p. 209.

⁵⁴ . *Ibidem.*, p. 214. La autora, al hablar de estos temas, remite a: SMITH, Whitney. *Flags through the ages and across the world*. Nueva York, McGraw-Hill Book Company, 1975.

⁵⁵ . Ver: *La Lira Argentina, o colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Ayres durante la guerra de su Independencia*. Buenos Aires, 1824.

⁵⁶ . ADES, Dawn (coord.), *ob. cit.*, pp. 16-17.

⁵⁷ . GISBERT, Teresa. “Iconografía mitológica y masónica a fines del virreinato e inicios de la República”. En: AA.VV. *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, p. 183.

Finalmente, valga incluir aquí el papel jugado por la caricatura política en los últimos años de la colonia y los primeros de la Independencia, aun cuando estos testimonios gráficos serán más habituales en la segunda mitad del XIX con la proliferación de varios periódicos cultores de ese arte, y mayores posibilidades técnicas de difusión. Es conocida una sátira contraria a la emancipación, ejecutada por un dibujante de claras connotaciones monarquistas, que circuló entre Buenos Ayres y Santiago de Chile entre 1818 y 1820. “Representaba al general San Martín con orejas de burro y montado sobre O’Higgins en forma de otro burro, mientras arreaba a los ‘pueblos de Chile’ como si estos fuesen un mero hato de borregos. El caricaturista graficaba el descontento ‘en Chile por el precario estado de la hacienda pública, atribuido, en parte, al reiterado desembolso estatal en apoyo de las campañas de San Martín que culminarían, más tarde, en el financiamiento completo de la expedición libertadora del Perú’. El propio general San Martín es dibujado con una botella de aguardiente en la mano izquierda, y del cinturón de su casaca cuelga un libro con un letrero que dice *Acuerdos de la Logia Lautaro*. Tras el asno puede identificarse a don Gregorio Tagle Director Supremo del Estado chileno, que se encuentra de rodillas recibiendo las bolsas de oro que le entrega Juan Martín de Pueyrredón, Director Supremo y Ministro de Relaciones Exteriores de las Provincias Unidas del Río de la Plata (1816-1819)”⁵⁸. (Fig. 9)

5. PERVIVENCIA DE LA PINTURA RELIGIOSA

La realidad marcada por una iconografía apegada a los nuevos tiempos políticos, en los que, como vimos, el retrato cobró protagonismo, además de las primeras representaciones de batallas emancipadoras y alegorías, no fue impedimento para la continuidad del arte religioso, de larga y fecunda tradición en el arte sudamericano. “Inclusive durante la contienda, mientras la acción bélica transcurría distante de las ciudades, alejada de los pueblos y fuera de las villas, dibujantes y pintores persistieron en el trabajo a destajo para conventos e iglesias o para vanidosos personajes que ya principiaban a olvidar las casacas civiles para vestir uniformes con adamares patrióticos”⁵⁹. En este sentido es revelador el sostenido interés por el arte religioso, dentro del que autoridades eclesiásticas, órdenes y particulares, sostuvieron, aunque en menor proporción que en años anteriores, la costumbre de los encargos. Variables populares como los exvotos mantuvieron vigencia, al igual que el imaginario devocional, sustentado especialmente en la reproducción de imágenes de Cristo, la Virgen, y los santos que habían alcanzado mayor grado de estima en las diferentes capas sociales. Asimismo se verificó la adaptación de iconografías tradicionales, como ocurrió en la región altoperuana cuando el Santiago *matamoros* mudó hacia una representación inédita y de estratégico mensaje, la del Santiago *matagodos* (es decir mataespañoles), muy apropiada para los tiempos de emancipación⁶⁰.

En efecto, las temáticas religiosas tuvieron uno de sus ejes de continuidad vinculadas a intencionalidades políticas. Luis Eduardo Wuffarden trató recientemente el tema centrando su atención en el hecho de que los “fidelistas” utilizaron la imagen de Santa Rosa de Lima, la que “pasaría a encarnar simbólicamente la benigna sujeción secular del Perú a la corona española”⁶¹. Entre los casos que cita este autor destaca la colocación en 1810, en la sala de sesiones del cabildo limeño, de dos pinturas de la santa, realizadas por el pintor local Pedro

⁵⁸ . MUJICA PINILLA, Ramón. “La rebelión de los lápices. La caricatura política peruana en el siglo XIX”. En: AA.VV. *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, p. 284. Este autor cita a: MONTEALEGRE ITURRA, Jorge. *Prehistorieta de Chile. Del arte rupestre al primer periódico de caricaturas*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2003.

⁵⁹ . BARNEY CABRERA, Eugenio, ob. cit., p. 68.

⁶⁰ . AA.VV.. *Santiago en América*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993.

⁶¹ . WUFFARDEN, Luis Eduardo. “Avatares del ‘bello ideal’. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825”. En: AA.VV. *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006, p. 144.

Díaz; alejados de cierto sentido sacro, dice Wuffarden que ambas representaciones responden más al concepto de retrato y dentro de un contexto laico. Y más aun, el ciclo de pinturas destinado a la catedral de Lima, llevada cabo por Matías Maestro y artistas de su círculo, que “despliegan una retórica ambivalente, de indudables implicaciones realistas, pero sin recurrir a símbolos demasiado explícitos de la monarquía hispánica”, en los que son personajes centrales tanto Santa Rosa de Lima como otras figuras del santoral peruano⁶².

Ciertos tintes de religiosidad alcanzarían algunas imágenes laicas como las de la heroína colombiana Policarpa Salavarrieta, *la Pola*, sacrificada por los españoles en 1817 y asiduo motivo de inspiración en la pintura⁶³, como es el caso del conocido cuadro anónimo y popular que la representa camino al suplicio, y en el que se advierte un lenguaje muy cercano al del exvoto⁶⁴. (Fig. 10).

Justamente en Colombia, uno de los artistas que realizaría numerosas pinturas de carácter religioso y alcanzaría reconocimiento por ellas, fue Pedro José Figueroa. Podemos mencionar aquí *La Santísima Trinidad* conservada en la Catedral de Bogotá, obra ejecutada a partir de un grabado de Francisco Vieyra tomado del libro *Canon de Obispos* impreso en Roma en 1745, o imágenes de *Nuestra Señora de la Peña* como las que se hallan en las iglesias de San Agustín y La Peña⁶⁵. Figueroa se diferencia de coetáneos como José María Espinosa, quien se mantuvo al margen del mecenazgo de la iglesia y no pintó temas religiosos a excepción de una treintena de pequeños cuadros de San Emigdio, patrono de los temblores, que “vendió a los aterrorizados habitantes del Huila cuando vivía como fugitivo en 1817”⁶⁶.

En cuanto a Venezuela, debemos nuevamente señalar en este apartado el papel desempeñado por Juan Lovera, autor de pinturas como la de *El Padre eterno*, que remataba un retablo dorado por el propio artista, y la serie de decoraciones, todo realizado para la iglesia parroquial de la Victoria, en el estado Aragua, en 1808. Su obra más conocida es, sin embargo, *La Divina Pastora*, cuadro firmado en 1820, que Calzadilla caratulará de “desabrido y frío, carente de imaginación”⁶⁷. (Fig. 11). Debrot afirmaría del mismo: “Hay un cierto tono de informalidad que no nos permite ver la obra en toda su fuerza alegórica. La presencia divina parece aquí más cercana al hombre, más cotidiana. La perspectiva planteada alrededor de la importancia simbólica de las figuras más que por su ‘real’ inserción en ese espacio, crea una situación plástica, virtual, mucho más simple si se quiere, pero a la vez más totalizante que lo que lo haría un cuadro religioso realizado en Europa, para la época”⁶⁸.

6. PRIMEROS VIAJEROS DEL ROMANTICISMO

Desde el momento en que el continente americano fue descubierto por los europeos, aquél ejerció sobre estos un poderoso atractivo que potenció el gusto por el paisaje, las costumbres y las narraciones exóticas. Durante los siglos anteriores a la Independencia se había producido y difundido en Europa un profuso imaginario sobre América y sus habitantes, con alta cuota de fantasía, como los que los mostraban cual si se tratase de bestias medievales, sin cabeza y con el rostro estampado en el pecho⁶⁹, además de añadir escenificaciones

⁶². Ibídem., pp. 145-146.

⁶³. GONZÁLEZ, Beatriz (coord.). *Policarpa 200. Exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta*. Cuadernos Iconográficos N° 1. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1996.

⁶⁴. Dentro de este derrotero de heroínas podemos mencionar en el Ecuador un temprano óleo anónimo, ejecutado hacia 1812, representando el Fusilamiento de Rosa Zárate y Nicolás de la Peña. En España sobresalió la acción en Zaragoza de la joven Casta Álvarez, destacada por su valerosa acción durante los asedios franceses a la ciudad, y también objeto prolífico de representación.

⁶⁵. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia*, ob. cit., p. 108.

⁶⁶. GONZÁLEZ, Beatriz. *José María Espinosa...*, ob. cit., 1998, p. 75.

⁶⁷. CALZADILLA, Juan, ob. cit., p. 11.

⁶⁸. DEBROT, Oswaldo. *Juan Lovera y su tiempo*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1978, p. 23.

⁶⁹. Cfr.: ROJAS MIX, Miguel. *América Imaginaria*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992. Es esta la obra más completa sobre el tema de cuantas hemos manejado.

monstruosas de la conquista por parte de los españoles como las producidas por Teodoro de Bry entre 1590 y 1634. En otras ocasiones se supo sublimar al “noble salvaje” americano representándolo como si se tratase de ciudadanos de la antigua Grecia, a la vez que sus viviendas y la flora y fauna como marco en el cual transcurría su existencia fueron motivos considerados de interés para ser reflejados, como ocurrió en la época colonial con un alto porcentaje de las obras religiosas que integraron estos elementos como complemento de personajes y escenas⁷⁰.

La ilustración y dentro de ella el enciclopedismo, con su obsesión por la clasificación del mundo (razas, fauna, flora, culturas, etc.), acentuará aun más el interés de Europa por conocer sus orígenes, y en ello mucho podrían decir las culturas que aun se conservaban en estadios de primitivismo. Este fue indudablemente uno de los móviles que llevaría a tantos viajeros desde finales del XVIII, a recorrer continentes como Asia, África o América en búsqueda de esos testimonios arcaicos.

La representación literaria y plástica del paisaje y sus componentes iría derivando a un interés más vinculado al romanticismo, siguiendo las pautas de la inglesa Escuela de Norwich, consolidada a principios del XIX en parte ante la imposibilidad de los artistas ingleses de realizar el *Grand Tour* a Roma, o siquiera cruzar los Alpes, debido a las guerras napoleónicas. Como reacción al academicismo, persiguieron una mirada introspectiva dispuesta a buscar paisajes no para ser representados en su detallismo científico, sino en el espíritu que los trascendía, ajeno a idealismos vigentes, y dando espacio a contenidos filosóficos e ideas estéticas. Seguramente Humboldt haya sabido de ello en contacto con británicos como el naturalista Georg Forster, con quien viajó a Inglaterra en 1790, dos años antes de que William Gilpin formulara la teoría de “lo pintoresco”, diferenciando entre lo bello (objeto en su estado natural) y lo pintoresco (el objeto ilustrado por la pintura)⁷¹. Por ellos su obra trasciende el frío cientificismo para internarse en una América más sentida. El óleo pintado por Friedrich Georg Weitsch en 1810, representando a *Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland en la llanura de Tapi al pie del Chimborazo*⁷², manifiesta ese carácter avanzado, poniéndose acento en la exaltación paisajística y en un grupo de indígenas que se funden armónicamente con ese panorama transitado por los científicos.

El romanticismo, pues, sentaría sus bases con notoria firmeza en suelo americano, aunque sin alcanzar el alto grado de implicación y confrontación ideológica expresado en Europa. El paisaje cientificista, surgido del riñón de la Ilustración, había sido en parte un intento del ser humano por controlar de alguna manera el medio, de poder abarcarlo, clasificándolo; por el contrario, el romanticismo propiciará la idea de que ese era un camino equivocado, ya que aprehender a la naturaleza venía a manifestarse como del todo imposible, y hasta apreciaba esta actitud como un desafío prepotente del hombre hacia su entorno.

La imagen romántica de América alcanzaría una gran difusión gracias a la litografía, inventada en Munich en 1796 por Aloys Senefelder, patentada en Inglaterra en 1801, y que marcaría una verdadera revolución en las artes gráficas, sirviendo a partir de entonces para propagar de manera más amplia los imaginarios, volviéndose más económica la producción en serie. Tal como señaló Patricia Londoño Vega, autora de un esclarecedor trabajo sobre el devenir de la imagen impresa y su vinculación a la difusión de imaginarios del continente americano, con la litografía se hizo posible un mayor número de copias que los que se lograban con los grabados en madera o metal, ya que mientras en aquella se “dibujaba” la imagen, en estas se “tallaba”⁷³.

⁷⁰ . LONDOÑO VEGA, Patricia. “El arte documental en la era del viajero y de la imagen impresa”. En: AA.VV.. *América exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX. Obras sobre papel*. Bogotá, Banco de la República, 2004, pp. 18-20.

⁷¹ . GONZÁLEZ, Beatriz. “La escuela de paisaje de Humboldt”. En: AA.VV. *El regreso de Humboldt*. Quito, Museo de la Ciudad, 2001, pp. 92-93.

⁷² . Stiftung der Preußischen Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Potsdam.

⁷³ . LONDOÑO VEGA, Patricia, ob. cit., pp. 26-27.

Esta invención correrá paralela al creciente interés de Europa por América, que, entre otros testimonios, se manifestaría a través de los “papeles panorámicos”, series de tiras que se pegaban en los muros de las residencias conformando paisajes envolventes, como el dedicado a *Los Incas* realizados hacia 1818 por las manufacturas de Dufur, proyectando una imagen clasicista de los peruanos: “Sus templos se han transformado en temples griegos y sus monumentos en obeliscos faraónicos”⁷⁴. Asimismo debe señalarse el éxito que tuvieron las exposiciones sobre el *México antiguo y moderno*, celebradas en 1824 en el Salón Egipcio en Piccadilly, Londres, y organizadas por el naturalista y anticuario William Bullock; las mismas incluían vistas panorámicas, maquetas, objetos etnográficos y arqueológicos, pájaros disecados y otras curiosidades⁷⁵.

En pocos años América se verá “invadida” por viajeros europeos ansiosos por narrar sus experiencias o satisfacer su afición por descubrir las manifestaciones del mundo americano llenando carpetas con imágenes de costumbres, indumentarias, vistas de ciudades y paisajes, etc., aun cuando la mayoría de ellos no poseían fama como artistas por lo cual no puede decirse que vinieran con la específica intención ni de instalarse en un país determinado ni de dirigir los gustos estéticos de los mismos. 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.

Así, muchos de los viajeros, ya fueran científicos, militares o aventureros, terminaron deviniendo en artistas por propia decisión, alcanzando varios de ellos inclusive un alto grado de calidad en estas tareas. Otros traían consigo una formación específica, como fue el caso de mayor renombre, el de Johann Moritz Rugendas, o también el del inglés Charles Chatsworthy Wood, activo en Chile. Wood había estudiado dibujo, pintura y cerámica en Burslem; en 1817 cruza el Atlántico y se dirige a Boston, y a finales del año siguiente parte con destino a las costas del Pacífico sur como parte de una expedición científica, en la fragata Macedonian. Formará parte del Ejército Libertador chileno que actúa en el Perú, ejerciendo como Teniente de Artillería. En esos años realizará numerosas obras representando las acciones militares del ejército, como son las acuarelas *Desembarco de la escuadra en la ensenada de Paracas* o *La escuadra y convoy pasando por el boquerón de San Gallán*, de 1820, que se conservan en Santiago, en el Museo Histórico Nacional⁷⁶.

Tras la campaña al Perú, Wood se establecerá en Chile, siendo allí vasta su trayectoria artística, en especial a partir de 1830, año en que será contratado para dirigir las clases de dibujo en el Instituto Nacional. Entre otras labores, diseñará el escudo nacional chileno en 1834, además de realizar varias obras de arquitectura e ingeniería. En cuestiones plásticas cultivó el paisaje y las costumbres, aunque destacaría como marinista. Entre sus obras tempranas se halla su obra más notable, el *Nafragio del Arethusia* (1826), que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago (**Fig. 12**). Al respecto podemos decir que este tema, que recrea un dramático suceso acaecido en las costas de Valparaíso, se liga a la perfección con el literario espíritu romántico de exaltación de las fuerzas de la naturaleza, ante las cuales el hombre, en este caso los naufragos, poco pueden hacer. Como bien señaló Isabel Cruz, se deja entrever en la obra la fascinación que en los artistas del romanticismo ejercieron obras de la talla de *La balsa de la Medusa* de Géricault. No era la primera vez que Wood hacía este tipo de representaciones: ya para entonces había pintado otra estremecedora escena de mar, *La fragata Macedonian durante el huracán del Atlántico Norte, del 27 de septiembre de 1818*. Regresado a Inglaterra en 1852, y frágil de salud, fallecerá poco después.

El Río de la Plata fue escenario de recepción de muchos viajeros europeos en estos tiempos, en buena medida gracias a la cercanía con el Brasil, de mayor permeabilidad política. No hay que olvidar que buena parte de las apetencias territoriales inglesas se centraban en el

⁷⁴ . ROJAS MIX, Miguel, ob. cit., p. 174.

⁷⁵ . LONDOÑO VEGA, Patricia, ob. cit., pp. 16-17.

⁷⁶ . CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel, ob. cit., pp. 126-127.

ámbito rioplatense, y de ello habían sido testimonio las invasiones de 1806 y 1807 que darán origen a numerosas obras difundidas en Inglaterra a través de la litografía. En cuestiones iconográficas, antecedente importante habían sido para entonces las vistas de Montevideo y Buenos Aires que realizara en 1794 Fernando Brambila, integrante de la expedición de Alejandro Malaspina; alguna de ellas, como la aguada *Vista de Buenos Aires desde el río*, alcanzará gran difusión e inspirará varias obras en los años siguientes. A la par, en Inglaterra especialmente, alcanzarán también fortuna imaginarios típicos como las escenas y figuras de gauchos que graba William Holland, seguramente a partir de apuntes tomadas en el marco de la expedición Malaspina.

Hasta la acción en Buenos Aires del inglés Emeric Essex Vidal entre 1817 y 1818, mayoritariamente las visiones que se tendrán de la ciudad serán de similar tenor a la de Brambila, es decir la vista desde el río: Vidal, para entonces un joven de 25 años de edad, llegado a la ciudad en carácter de contador de la nave S.M.B. Hyacinth, romperá con esa inercia adentrándose en la ciudad, tomando vistas de sus calles, su arquitectura, sus habitantes y costumbres sociales, además de internarse hacia las zonas rurales para representar paisajes y costumbres. Aficionado al aguafuerte, Vidal contaba para entonces en su haber con series de acuarelas realizadas en Canadá y Brasil.

En 1820, Rudolf Ackermann publicará en Londres, *Picturesque illustrations of Buenos Ayres and Monte Video. In a series of Picturesque Illustrations taken on the spot by...*, un álbum con una selección de 24 vistas de Vidal, quien haría más de medio centenar de acuarelas en el Río de la Plata. Sus escenas, al igual que la de Brambila, habrían de ser “saqueadas”⁷⁷ por otros artistas, copiándose y publicándose a partir de entonces en libros, con mayor o menor fortuna estética, en el afán de ilustrar los relatos de viaje de una manera más fidedigna que idealizada. Entre los más notables pueden señalarse los dos pequeños tomos de *Buenos Ayres et Le Paraguay*, de Ferdinand Denis, publicados en París en 1823⁷⁸ (**Fig. 13**), pero asimismo otros varios de autores como Bingles, Giulio Ferrario, James Duncan, Alcides D’Orbigny, Cesar Famin o W. H. Koebel⁷⁹. La recuperación y puesta en valor de estas series iconográficas se debe especialmente a coleccionistas de la talla de Alejo B. González Garaño, Guillermo H. Moores o Bonifacio del Carril, quienes además del acopio de obras para sus acervos, se preocuparon de divulgarlas debidamente. Ese verdadero “tráfico de imágenes”, como diría Beatriz González, va a darse también con uno de los más importantes artistas viajeros franceses en Colombia, François Desiré Roulin (**Fig. 14**), autor de singulares láminas de costumbres, que grabaría E. P. Legrand para ilustrar el libro de Gaspard Théodore Mollien *Voyage dans la République de Colombia* en 1823⁸⁰.

Hemos querido dejar reflejado aquí, de manera sintética, los inicios de un fenómeno que será decisivo en la creación del imaginario sudamericano decimonónico, marcado por la irrupción y labor de los viajeros europeos de la Ilustración y los primeros del romanticismo. Con posterioridad a 1825, y en especial en las décadas de 1830 y 1840, veremos multiplicarse la labor de los mismos, conformándose un singular acervo paisajista y costumbrista que gozará de masiva difusión en Europa, a través de la edición de libros y revistas ilustradas. La aparición y consolidación de la litografía en los países del continente, posibilitará asimismo una propagación interna, la que, junto al trabajo *in situ* de los viajeros que plantaban sus caballetes en plazas, calles o parajes rurales, fue motivando en torno a los años centrales del

⁷⁷ . LANUZA, José Luis. *Pintores del viejo Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pp. 17-18.

⁷⁸ . DENIS, Ferdinand. *Buenos Ayres et Le Paraguay; ou histoire, mœurs, usages et costumes des habitants de cette partie de L’Amérique, par...* París, Nepveu Libraire, 1823, 2 vols.

⁷⁹ . Ver: LAROCHE, W. E.. *Derrotero para una historia del arte en el Uruguay. Tomo II. Los precursores y otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica*. Montevideo, Archivo y Museo Ernesto Laroche, 1961, pp. 29-31.

⁸⁰ . MOLLIN, Gaspard Théodore. *Voyage dans la République de Colombia; ouvrage accompagné de la carte de Colombia, et orné de vues et divers costumes*. París, Arthus Bertrand Editeur, 1824.

siglo, el desarrollo de una verdadera expresión autóctona sobre la sociedad americana, que hoy se erige en invaluable documentación para entenderla y definirla.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Arte de Ecuador (Siglos XVIII-XIX)*. Quito, Salvat Editores Ecuatoriana S.A., 1977.
- AA.VV.. *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. 4 tomos. México, UNAM, 1994.
- AA.VV. *Reactivando la memoria. José Gil de Castro en Chile*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.
- AA.VV. *El regreso de Humboldt*. Quito, Museo de la Ciudad, 2001.
- AA.VV.. *América exótica. Panorámicas, tipos y costumbres del siglo XIX. Obras sobre papel*. Bogotá, Banco de la República, 2004.
- AA.VV. *Los incas, reyes del Perú*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2005.
- AA.VV. *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la República Peruana*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 2006.
- ADES, Dawn (coord.). *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Editorial Turner Quinto Centenario, 1989.
- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. *El artista pintor José Gil de Castro*. Santiago de Chile, Academia Chilena de la Historia, 1934.
- BARNEY CABRERA, Eugenio. *Temas para la historia del arte en Colombia*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1970.
- BARNEY CABRERA, Eugenio, y otros. *Historia del arte colombiano*. 7 tomos. Bogotá, Salvat Editores Colombiana, 1977.
- BILBAO, Manuel. *Tradiciones y recuerdos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ferrari Hnos., 1934.
- 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.
- BOULTON, Alfredo. *Los retratos de Bolívar*. Caracas, Italgráfica, 1956.
- BOULTON, Alfredo. *20 retratos del General José Antonio Páez*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República, 1973.
- BOULTON, Alfredo. *El rostro de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1982.
- BOULTON, Alfredo. *El arquetipo iconográfico de Bolívar*. Caracas, Macanao Ediciones, 1984.

- CALZADILLA, Juan. *Pintura venezolana de los siglos XIX y XX*. Caracas, IMB, 1975.
- Catálogo del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, t. I, 1951.
- CRUZ DE AMENABAR, Isabel. *Arte, Lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Antártica, 1984.
- CHACÓN TORRES, Mario. “La pintura boliviana del siglo XIX”. En: *Estudios Americanos*, Sevilla, vol. XIII, N° 67-68, abril-mayo de 1957, pp. 239-254.
- DA ANTONIO, Francisco. *Textos sobre arte. Venezuela, 1682-1982*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1980.
- DEBROT, Oswaldo. *Juan Lovera y su tiempo*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1978.
- DUARTE, Carlos F.. *Juan Lovera. El pintor de los próceres*. Caracas, Editorial Arte, 1985.
- ESCOBAR, Ticio. *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*. Tomo I. Asunción, Centro Cultural Paraguayo Americano, 1982.
- ESPINOSA, José María. *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba, 1810-1819*. Bogotá, “El Tradicionalista”, 1876.
- FIERRO BUSTILLOS, Lourdes (ed.). *Sir Robert Ker Porter. Diario de un diplomático británico en Venezuela: 1825-1842*. Caracas, Fundación Polar, 1997.
- FLORES OCHOA, Jorge A., KUON ARCE, Elizabeth, y SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto. *Pintura Mural en el Sur Andino*. Lima, Banco de Crédito del Perú, 1993.
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980.
- GISBERT, Teresa, y ANEIVA, Teresa de (coords.). *Pintura boliviana del siglo XIX (1825-1925). Homenaje a Mario Chacón Torres*. La Paz, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia-Museo Nacional de Arte, 2004.
- GONZÁLEZ, Beatriz (dir.). *Museo Nacional de Colombia. Catálogo de miniaturas*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1993.
- GONZÁLEZ, Beatriz (coord.). *José María Espinosa: abanderado del arte y de la Patria*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia, 1994. Catálogo de la exposición.
- GONZÁLEZ, Beatriz (coord.). *Policarpa 200. Exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta*. Cuadernos Iconográficos N° 1. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1996.

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

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

GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo. “Iconografía del General Manuel Belgrano”. En: *Revista Historia*, Buenos Aires, Librería del Plata S.R.L., junio-septiembre de 1960, año V, núm. 20, pp. 9-24. Colección Mayo (patrocinada por la Comisión Nacional de Homenaje al 150° aniversario de la Revolución de Mayo, 1810-1960). Anotada por José Luis Lanuza.

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

GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, y RADOVANOVIC, Elisa. “Iconografía y expresión visual de la historia”. En: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, tomo II, pp. 428-450.

GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.). *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona, Lunwerg, 2000.

GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *América y España, imágenes para una historia. Independencias e identidad 1805-1925*. Madrid, Fundación MAPFRE, 2006.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Síntesis histórica del arte en la Argentina (1776-1930)*. Granada, 2003.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX)”. En: CHUST, Manuel; MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*. Valencia, Universidad, 2003, pp. 281-306.

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

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid, Cátedra, 2004.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Cátedra, 1997.

IVELIC, Milan; GALAZ, Gaspar. *La pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso, 1981.

LANUZA, José Luis. *Pintores del viejo Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

LAROCHE, W. E.. *Derrotero para una historia del arte en el Uruguay. Tomo II. Los precursores y otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica*. Montevideo, Archivo y Museo Ernesto Laroché, 1961.

MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. *Los reyes distantes: imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón, Diputación, 1995.

OETTINGER JR., Marion (coord.). *Retratos. 2,000 years of Latin American Portraits*. New Haven-London, Yale University Press, 2004.

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

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago, Universitaria, 1965.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.

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

PLANCHART, Enrique. "El pintor Juan Lovera". En: *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, N° 87-88, julio-octubre de 1951.

RIBERA, Adolfo Luis. "La pintura". En: *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, t. III, 1984.

ROJAS MIX, Miguel. *América Imaginaria*. Barcelona, Editorial Lumen, 1992.

SALVATIERRA C., Luis, y SINN, Patricia. *La necesidad de José Gil de Castro. Un acercamiento a su estilo pictórico*. Santiago de Chile, Ediciones Altazor, 2008.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*. Buenos Aires, Edición del autor, 1933.

SMITH, Whitney. *Flags through the ages and across the world*. Nueva York, McGraw-Hill Book Company, 1975.

TORRE REVELLO, José. "El retrato de San Martín hecho en 1818 por el grabador correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra". En: *San Martín*, Revista del Instituto Nacional Sanmartiniano, año IV, N° 13, enero-febrero de 1947.

TROSTINÉ, Rodolfo. *La Enseñanza del Dibujo en Buenos Aires desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1950.

TROSTINÉ, Rodolfo. *El grabador correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra (1782-1862)*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de San Pablo, 1953.

URIBE WHITE, Enrique. *Iconografía del Libertador*. Bogotá, 2ª ed., Ediciones Lerner, 1983. (1ª ed. 1967).

VARGAS, José María. *Los pintores quiteños del siglo XIX*. Quito, Editorial “Santo Domingo”, 1971.

ILUSTRACIONES

1. Anónimo. *Sucesión de reyes incas y españoles, con la imagen de Bolívar* (c.1825). Colección privada, La Paz. (Foto: Teresa Gisbert).
2. Pablo Rojas. *Retrato del Libertador Simón Bolívar* (1823). Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima. (Foto: Daniel Giannoni).
3. José Gil de Castro. *Retrato de Don Bernardo O'Higgins* (1820). Óleo sobre lienzo, 210 x 135 cms. Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile.
4. Antonio Salas. *General Ignacio Torres* (1824). Óleo sobre lienzo. Museo Jacinto Jijón y Caamaño, Quito.
5. Anónimo. Los diez ahorcados de la expedición de Miranda a Venezuela (1811). Xilografía. Repr.: SMITH, Moses. *History of the adventures and sufferings of Moses Smith, during five years of his life; from the beginning of the year 1806, when he was betrayed into the Miranda Expedition, until June 1811, when he was nonsuited in an action at law, which lasted three years and a half. To which is added, a biographical sketch of Gen. Miranda*. Albany, Printed by Packard & Van Benthuisen, for the author, 1814. Library of Congress, Washington.
6. Anónimo. *Vicuña pisando al león* (c.1825). Piedra de Huamanga polícroma, 29 x 17 x 6.5 cms. Colección Anne Bayly, Lima. (Foto: Daniel Giannoni).
7. Pedro José Figueroa. *Simón Bolívar libertador i padre de la patria* (1819). Óleo sobre lienzo, 125 x 95 cms. Casa Museo Quinta de Bolívar, Bogotá.
8. Anónimo cuzqueño. *Triunfo de la Independencia americana* (1821-1825). Colección privada, Lima (Ramón Mujica). (Foto: Daniel Giannoni).
9. Anónimo. *Sátira antiindependentista de San Martín, O'Higgins, Pueyrredón, Tagle y los pueblos de Chile* (c.1818-1820). Buenos Aires, Argentina. (Foto: Natalia Majluf)
10. Anónimo. *Policarpa Salavarrieta Marcha al suplicio* (c.1825). Óleo sobre lienzo, 74.7 x 93.5 cms. Museo Nacional de Colombia, Bogotá
11. Juan Lovera. *La Divina Pastora* (1820). Óleo sobre lienzo, 124.5 x 103 cms. Galería de Arte Nacional, Caracas.
12. Charles Wood. *Naufragio del Arethusa* (1826). Óleo sobre lienzo, 65 x 88 cms. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago.
13. Ferdinand Denis. *Moine et habitant de Buenos-Ayres voyageant dans les Missions*. En: Denis, Ferdinand. *Buenos Ayrès et le Paraguay ou Histoire, moeurs, usages et costumes des habitans de cete partie de L'Amérique*. París, Nepveu, Libraire, Passage des Panoramas, 1823, tome second. Colección GB, Granada (España).
14. François Désiré Roulin. *Le diner à Ste. Marthe (cena en Santa Marta)* (c.1823). Acuarela sobre papel, 20.3 x 26.7 cms. Banco de la República, Bogotá.