

rupturas & continuidades en el arte virreinal e independentista



Del 12 al 14 de agosto de 2019 – Museo Colonial (Bogotá)

Del 15 al 16 de agosto de 2019 – Fundación Ferrocarril de Antioquia (Medellín)

INVITADOS NACIONALES

Jaime H. Borja

Universidad de los Andes

Sarah González Keelan

Independiente

Margarita Garrido

Universidad de los Andes (solo en Bogotá)

Yobenj Aucardo Chicangana

Universidad Nacional (solo en Medellín)

INVITADOS INTERNACIONALES

Jaime de Almeida

Universidad de Brasilia

Rafael Sagredo

Pontificia Universidad Católica de Chile

Roberto Breña

El Colegio de México

INSCRIPCIÓN PREVIA

Del 15 de julio al 8 de agosto de 2019
Inversión: \$50 000 pesos.

MAYORES INFORMES

Bogotá:

(1) 341 60 17 / (1) 342 41 00 ext. 1685
museocolonial@mincultura.gov.co

Medellín:

(4) 448 15 54

www.fundacionferrocarrildeantioquia.com

MEMORIAS DE LAS XIII JORNADAS INTERNACIONALES DE ARTE, HISTORIA Y CULTURA COLONIAL

Rupturas y continuidades en el arte virreinal e independentista

1

I. S. S. N. No. 2322-7141

12 al 14 de agosto de 2019

Museo Colonial

Bogotá D. C., Colombia

15 y 16 de agosto de 2019

Fundación Ferrocarril de Antioquia

Medellín, Colombia

Organizan:



La cultura
es de todos

Mincultura



Apoyan:

Fundación
Antioquia



Tabla de contenido

| | |
|---|----|
| Presentación | 3 |
| Ponentes | 5 |
| Rupturas y continuidades en la larga duración del arte en Brasil. ¿Cómo representar al héroe Tiradentes? | |
| Jaime Almeida | 9 |
| La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia Jaime Humberto Borja..... | 25 |
| Arte, naturaleza y nación: El pintor Juan Mauricio Rugendas en América Rafael Sagredo | 48 |
| Debatiendo la “Era de las revoluciones”: Las independencias hispanoamericanas en el contexto de las Revoluciones Atlánticas Roberto Breña | 75 |
| Confrontaciones 2010: Pasados y presentes del mito fundacional colombiano (noviembre 11 de 2010 a febrero 28 de 2011)..... | 96 |



rupturas & continuidades en el arte virreinal independentista

Presentación

Las dos primeras décadas del siglo XIX fueron culminantes para todo el mundo hispánico. A partir de 1808 se inauguró un período revolucionario tanto en España como en América que terminó generando la revolución liberal en la metrópoli y las independencias hispanoamericanas. En menos de veinte años la Corona española perdió el dominio de uno de los más grandes y ricos imperios de la historia, desaprovechando cuatro virreinos (Nueva España, Perú, Nueva Granada y Río de la Plata) e importantes capitanías generales (Chile, Charcas, Quito, Caracas, Santo Domingo, Guatemala, Yucatán, Nueva Galicia y las Provincias Internas). La población americana despojó a la Corona del control político de estos territorios y se lanzó a la construcción de repúblicas independientes.

A inicios del siglo XIX resultaba imposible distinguir la comunidad de creyentes de los vasallos del rey, puesto que se partía de la suposición de que todo súbdito del monarca era a su vez miembro de la grey católica. La religión estaba tan impregnada en las otras

dimensiones de la vida social que sería anacrónico intentar separarla de ellas para concebirla como una esfera autónoma. Esta perfecta simbiosis entre Estado e Iglesia se vio reflejada en el arte, pues las imágenes de santos, la Virgen y Cristo no desentonaban con los retratos de los virreyes o las representaciones que se hicieron sobre la fauna y la flora. Tras los sucesos revolucionarios y especialmente luego de obtenido el triunfo de la Batalla de Boyacá, el 7 de agosto de 1819, las imágenes religiosas debieron convivir cada vez más con las que representaban el nuevo orden. En ese caso, surge la pregunta de ¿el proceso de Independencia en América produjo un arte nuevo o es posible hallar continuidades en la producción iconográfica de principios del siglo XIX?

Posibles respuestas a esta pregunta constituyen el centro de reflexión de estas XIII Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial. Nuestro encuentro anual, convertido ya en tradición dentro de los museos Colonial y Santa Clara, dedica su decimotercera versión a analizar sobre los posibles cambios y continuidades que trajeron los procesos de Independencia en América.



rupturas & continuidades en el arte virreinal independentista

Ponentes

Jaime de Almeida

Historiador. Realizó sus estudios de pregrado (1977) y maestría (1978), en la Universidad de París VIII. Doctor en Historia (1987) de la Universidad de São Paulo, hizo sus estudios postdoctorales (2000-2001) en la Universidad de París I. Miembro extranjero de la Academia Colombiana de Historia (2013), por sus estudios sobre Santa Librada. Vicepresidente y presidente de la Asociación Nacional de profesores e Investigadores en Historia de las Américas. Profesor del Departamento de Historia de la Universidad de Brasilia (1987-2018). Se ha desempeñado en el área de Historia, con énfasis en Historia de las Américas, con proyectos de investigación y publicaciones que se centran en Historia Cultural de América Latina y el Caribe, fiestas y conmemoraciones e Historia de Colombia.

Jaime Humberto Borja

Doctor en Historia de la Universidad Iberoamericana de Ciudad de México. Profesor titular del Departamento de Historia de la Universidad de los Andes. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentra *Los indios medievales de fray Pedro de Aguado* (2002) y *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada: Los discursos sobre el cuerpo* (2012). Asesor de colecciones coloniales en el Museo Nacional, Museo de Antioquia y Museos del Banco de la República, entre otros. En la actualidad investiga acerca de representaciones en la pintura colonial hispanoamericana y la Historia digital.

Margarita Garrido

Doctora en Historia Moderna de la Universidad de Oxford y profesora del departamento de Historia de la Universidad de los Andes. Fue directora de Colciencias (2000-2003) y de la Biblioteca Luis Ángel Arango (2008-2013). Ha estudiado el desarrollo de la cultura política y de la moral en la Colonia y la República y sus efectos hasta hoy. Coautora del libro *Paz en la República*, sobre procesos de pacificación del siglo XIX, obra pertinente para el análisis del posconflicto.

Rafael Sagredo

Doctor en Historia por El Colegio de México, académico del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y Conservador de la Sala Medina de la Biblioteca Nacional. Autor, coautor y editor de textos sobre historia de Chile y América, entre ellos, *Ciencia-Mundo: Orden republicano, arte y nación en América* (2010), *Historia mínima de Chile* (2014), *La política en el espacio: Atlas de las divisiones político-administrativas de Chile. 1810-1940* (2016) y *J.T. Medina y su biblioteca americana en el siglo XXI: Prácticas de un erudito* (2018). Ha investigado y publicado sobre prácticas políticas, historia de las mentalidades, historia de la ciencia y de la cultura; y ha editado, prologado

y estudiado obras de científicos y viajeros como Alejandro Malaspina y de naturalistas como Alexander von Humboldt, Charles Darwin y Claudio Gay.

Roberto Breña

Doctor en Ciencia Política por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor-investigador del Centro de Estudios Internacionales de El Colegio de México, en donde imparte cursos de historia de las ideas y de teoría política. Es también profesor en el doctorado en historia de la misma institución. Autor de *El primer liberalismo español y los procesos de emancipación de América* (México, Colmex, 2006) y de *El imperio de las circunstancias* (Madrid, Marcial Pons, 2012). Editor de los libros *En el umbral de las revoluciones hispánicas* (Madrid, CEPC, 2010) y *Cádiz a debate* (México, Colmex, 2014). Actualmente centra su interés en las revoluciones atlánticas. Ha publicado más de cincuenta artículos y capítulos de libros de historia política, historia intelectual e historiografía. Ha sido profesor invitado en universidades de España, Francia, Estados Unidos y Canadá.

Sarah González

B.A. en Humanidades de la Universidad de Puerto Rico y M.A. en Literatura Comparada de la Universidad de Harvard. Desde 1972 estuvo vinculada al Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana, donde dio cursos y seminarios de literatura y crítica literaria hasta el año 2002. Coeditó, junto con Carlos Rincón, los volúmenes *Autores del Quijote y Lectores del Quijote* (2005); con Carolina Alzate y Betty Osorio, *Literatura, prácticas críticas y transformación cultural, Jalla 2006* (2008); y un *reader* para los estudios culturales *Mapas culturales para América Latina* (2001), resultado de una beca del DAAD para investigar este tema, bajo la dirección del profesor Carlos Rincón.

Yobenj Aucardo Chicangana

Doctor y Magíster en Historia por la Universidade Federal Fluminense (Brasil). Profesor Titular del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Fue Decano y Vicerrector encargado de la sede Medellín (2018). Director e *Investigador Senior* del grupo *Historia, Trabajo, Sociedad y Cultura*, Categoría A1 en Colciencias. Actualmente es director de la Revista Colombiana de *Pensamiento Estético e Historia del Arte* de la Universidad Nacional y miembro del comité editorial de la *Revista Historia Crítica* de la Universidad de los Andes. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo: De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial. Siglos* (2013), *200 años de independencias: Las culturas políticas y sus legados* (2011) y *Del dicho al hecho: 200 años de independencia y ciudadanía en Colombia* (2011).



rupturas & continuidades
en el arte virreinal independentista

Rupturas y continuidades en la larga duración del arte en Brasil.

¿Cómo representar al héroe Tiradentes?

Jaime de Almeida
Doctor en Historia
Universidad de Brasilia
jaimeida@terra.com.br

Resumen

Si comparamos el proceso de la Independencia de Brasil con los de Hispanoamérica, encontramos una diferencia notable, cargada de consecuencias: el carácter monárquico –y esclavista– de la sociedad brasileña a lo largo de siete décadas (1822-1889).

El personaje central de la Independencia de Brasil fue Pedro I, príncipe heredero de la corona de Portugal. Sus retratos y otras representaciones artísticas oficiales de los años 1820 forman parte de una importante ruptura estética, el Neoclasicismo, establecido por la Misión Artística Francesa que había llegado a la corte de Río de Janeiro en 1816.

La destitución del emperador en 1831 abrió camino para la búsqueda de otro personaje capaz de remplazarlo en la memoria y la simbólica de la Independencia. Pero, cerrado el conturbado periodo de las Regencias con la coronación del joven Pedro II en 1841, pese a una fuerte oposición se oficializó la memoria del protagonismo de Pedro I y, por extensión, de la dinastía de Braganza en la Independencia. Así, el imperio brasileño mostraba numerosas continuidades con su pasado reciente, a diferencia de las rupturas más evidentes en las repúblicas hispanoamericanas. La irrupción de la República desencadenó una disputa por la representación simbólica de la Independencia y en ella se estableció una confrontada alternativa: ¿Pedro I o Tiradentes?

Palabras clave: Brasil, rupturas, continuidades, arte, Tiradentes.

Abstract

If we compare the process of the Independence of Brazil with those of Hispano-America, it stands out a great difference full of consequences: the monarchical —and enslaving— character of Brazilian society over seven decades (1822-1889).

The central figure of the Independence of Brazil was Pedro I, heir to the Portuguese throne. His portraits and other official artistic representations of the 1820s are part of an important aesthetic rupture, Neoclassicism, established by the French Artistic Mission that had reached the court of Rio de Janeiro in 1816.

The impeachment of the emperor in 1831 opened the way to the search for another character capable of replacing him in the memory and the symbolic of Independence. But, with the end of the troubled period of the Regencies and the coronation of the young Pedro II in 1841, despite a strong opposition, the memory of the higher profile of Pedro I —and of the Braganza dynasty— in the Independence became official. Thus, the Brazilian Empire showed much more continuities, compared to the more evident ruptures in the Spanish-American republics. The irruption of the Republic unleashed a dispute over the symbolic representation of Independence in which a confronted alternative was established: Pedro I, or Tiradentes?

Keywords: Brazil, ruptures, continuities, art, Tiradentes.

Hubo muchos proyectos de independencia por la vía de la monarquía en casi todas las regiones del continente americano. En México y Ecuador, bien como en Haití, la idea de escapar a los problemas de la república por la (re)instauración del régimen monárquico persistió mientras lucía el prestigio del emperador francés Napoleón III. Asimismo, resulta muy significativa, en 1863, la emergencia oficial de un importante proceso monárquico de independencia en América, la Confederación Canadiense.

Al independizarse en 1822, Brasil adoptó el sistema político monárquico. Al año siguiente fracasó la primera experiencia imperial de México y luego el imperio brasileño pasó a ser considerado como un sospechoso aliado de la Santa Alianza.

La República hispanoamericana significó una cierta ruptura con los privilegios de sangre, sin abolir efectivamente los privilegios de los criollos frente a los negros, indígenas y

castas. Más aún, tal como el Imperio, que expandió los privilegios de nobleza, las repúblicas mantuvieron los asuntos de la Iglesia sometidos a los intereses de Estado. Había, sin embargo, un grado más evidente de ruptura entre las repúblicas y la monarquía, cuya intransigente defensa del derecho a la trata negrera se mantuvo hasta 1850. El incendio del Museo Nacional nos hizo aprender o acordarnos de que nuestros monarcas vivieron en el palacio regalado a don Juan VI en 1808 por el riquísimo empresario de la trata negrera Elias Antonio Lopes, pronto incorporado a la más alta nobleza del país.

La presencia de una corte real europea en un espacio colonial sudamericano implicó, entre otras transformaciones importantes, la consolidación del neoclasicismo en la arquitectura y las artes de la corte y las capitales de provincias.

A los artistas y arquitectos portugueses vinieron a sumarse en 1816 los miembros de la Misión Artística Francesa, entre quienes se destacaban el arquitecto Henri Auguste Victor Grandjean de Montigny y los pintores Jean Baptiste Debret, Nicolas-Antoine Taunay y Félix Émile Taunay. Bajo el liderazgo del pintor Jacques-Louis David, tío y profesor de Debret, todos ellos habían participado de la masiva producción artística puesta al servicio del proyecto imperial de Napoleón Bonaparte.

La revolución liberal de Oporto forzó el retorno de la corte a Portugal en 1821 e impulsó la Independencia del Brasil en 1822. En tales circunstancias, los miembros remanentes de la Misión Francesa, ahora sin la concurrencia de los artistas portugueses, protagonizaron la creación (en 1826) y dirección de la Imperial Academia de Artes.

La iconografía oficial de la corte sigue paso a paso la biografía de la familia real: nacimientos, bodas, fallecimientos, así como los cambios políticos del reino. El diseño global de la puesta en escena y el ceremonial de los rituales públicos, en que el soberano

se mostraba ante las corporaciones y el pueblo, anticipaba la ejecución del lienzo o del grabado por el mismo artista. El ritual más importante era la Aclamación del soberano por el pueblo, condición indispensable para la legitimidad de sus derechos.

Empecemos con la representación de la ceremonia de aclamación de Doña María I de Portugal (1777). Durante su reinado, surgió en la capitanía de Minas Gerais una conspiración que involucró familias pudientes de la región minera. Al final del proceso por traición resultaron condenados a muerte once reos, sentencia que la reina conmutó por el destierro, con excepción del reo de condición social más modesta, el alférez Joaquim José da Silva Xavier, apodado *Tiradentes*, ‘Sacamuelas’. Tiradentes fue ahorcado y descuartizado en Río de Janeiro el 21 de abril de 1792 y su memoria fue declarada infame. Padeciendo problemas mentales desde 1786, la reina había sido remplazada en el gobierno en febrero de 1792 por su hijo Juan –esposo de la niña princesa Carlota Joaquina de Borbón–, cuya condición de Príncipe Regente solo se oficializó hasta 1799.

En Río de Janeiro, don Juan VI se mantuvo como Príncipe Regente hasta el fallecimiento de su madre el 20 de marzo de 1816. En respuesta a la ocupación de Portugal, envió unos 2000 soldados que ocuparon la Guyana francesa (1809-1817) y 4000 soldados a la Banda Oriental (julio 1811-junio 1812).

Una decisión estratégica, la elevación del Brasil a la condición de reino, unido a los reinos de Portugal y Algarve, tomada por el Regente el 16 de diciembre de 1815 y acogida por el Congreso de Viena, tardó mucho en conmemorarse. Urgía intervenir en la guerra civil de la región platina. En junio de 1817, 14000 soldados luso-brasileños se sumaron a los adversarios del caudillo federalista José Gervasio Artigas. La guerra duraría cuatro años y resultó en la anexión de la Banda Oriental (Provincia Cisplatina del Reino Unido, el 31 de julio de 1821).

Mientras crecía el descontento en Portugal, que seguía bajo la tutela del mariscal-general británico Beresford desde 1808, y con su legitimidad todavía pendiente de Aclamación, el rey se enfrentó, de marzo a mayo de 1817, a una revolución republicana en la capitanía de Pernambuco.

Previo al obligado ritual político de Aclamación, había que realizar las magníficas bodas del joven Príncipe del Brasil con la archiduquesa María Leopoldina de Austria. Los artistas de la Misión Francesa mucho contribuyeron al cambio de calidad de las fiestas y ceremonias monárquicas en Brasil a partir de aquellos memorables días de noviembre de 1817.

Finalmente, en febrero de 1818 quien había fungido como Príncipe Regente hacía 26 años cumplió el rito de pasaje de la legitimidad del real poder, pero no en Lisboa donde permanecían las Cortes, sino en Río de Janeiro, donde él gobernaba a su talante. En la ciudad, que tenía 60000 habitantes en 1808, vivían ahora 150000.

El ritual de Aclamación del nuevo rey implicó la legitimación del nuevo reino del Brasil que ya existía formalmente desde diciembre de 1815. Se trataba de fuertes razones para el rencor de los portugueses y para el entusiasmo de los brasileños, quienes podían acercarse al soberano en las noches de días hábiles para besarle las manos y pedirle gracias. Los títulos de nobleza —no hereditarios— regiamente distribuidos entre ellos ya rebasaban los títulos distribuidos en Portugal en cinco siglos.

La revolución liberal española de enero de 1820 —que restauró la Constitución de Cádiz— repercutió en Portugal con la revolución de Oporto en agosto, contra la tutela inglesa. Luego una Junta Provisional del Supremo Gobierno del Reino convocó

elecciones a unas Cortes Constituyentes que debían elaborar una Constitución liberal y monárquica.

Presionado por un reciente Consejo de Regencia y el rápido trabajo de las Cortes Constituyentes todavía sin representación de Brasil, a que adhirieron las capitanías de Bahía y Grao Pará, y por motines urbanos, don Juan VI y su heredero juraron en febrero de 1821 unas Bases de la Constitución, sometiéndose anticipadamente al futuro texto constitucional.

El rey nombró Regente a Don Pedro, convocó la urgente elección de diputados brasileños a las Cortes y se devolvió a Portugal el 26 de abril de 1821, acompañado por unas 4000 personas. Luego las Cortes decretaron la constitución de juntas provisorias de gobierno en las provincias, y nombraron sendos Gobernadores de Armas, recortando casi todos los poderes del Príncipe Regente. Las Cortes, con mayoría peninsular, representaban el liberalismo contra las pretensiones del Reino de Brasil, cuyo regente representaba el absolutismo dinástico.

La ruptura empezó el 9 de enero de 1822, cuando don Pedro se recusó a retornar a Portugal como exigían las Cortes, despertando grande entusiasmo popular. Para la adhesión de las provincias, valieron la inmediata constitución, en febrero, de un Consejo de Procuradores de las Provincias, futuro Consejo de Estado, y medidas para la deposición por las armas de aquellas juntas del Nordeste Amazonía que se adherían al proyecto liberal portugués.

Contando con la simpatía de la princesa María Leopoldina, los patriotas impulsaron al Príncipe Regente a romper definitivamente con las Cortes, decisión tomada por él en la provincia de São Paulo, el 7 de septiembre de 1822. Rápidamente, oídos los cabildos de las provincias de Río de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais y Espírito Santo, se decidió por la

constitución del Imperio la aclamación pública de don Pedro como emperador constitucional y defensor perpetuo del Brasil (el 12 de octubre), su coronación, un ritual de inspiración bonapartista, tuvo lugar el día primero de diciembre de 1822.

Habría que mensurar la eficacia simbólica de las primeras imágenes del joven emperador, calcular cuántos grabados circularon en las provincias y cabildos en las muchas ceremonias de jura colectiva de fidelidad. Por cierto, estas modestas “imágenes de poder” siguieron los mismos pasos —en lo profano, lo festivo y lo ritual— que habían recorrido las imágenes de su casamiento y la aclamación de Don Juan VI, en festejos que habían durado meses en las provincias. Ellas se prestaban ahora a remplazar el sentimiento de pérdida del rey Don Juan por la presencia del joven emperador.

El prestigio político de don Pedro I se mantuvo —pese a la ruptura con los liberales, el centralismo y sus inclinaciones absolutistas— hasta 1824, cuando irrumpió en el Nordeste la Confederación del Ecuador, inspirada en la reciente constitución federalista de los Estados Unidos de México.¹ Allá, el criollo Agustín de Iturbide se hizo coronar Emperador el 21 de julio de 1822 (tres meses antes que don Pedro I); abdicó el 19 de marzo de 1823; le declararon traidor pasible de muerte el 28 de marzo de 1824 y, finalmente, le fusilaron, el 19 de julio de 1824.

El emperador se involucró, en 1825, en la guerra contra la anexión de la Provincia Cisplatina a la república federal de las Provincias Unidas en Sudamérica. Mientras se perdía la Cisplatina (1828), 8000 brasileños muriendo en la guerra, muriendo su padre y su esposa (1826), Pedro I renunció condicionalmente al trono de Portugal en nombre de su hija María de la Gloria, quien para entonces tenía siete años, y otorgó al reino de

¹ Evaldo Costa de Mello, *A outra Independência: O federalismo pernambucano de 1817 a 1824* (São Paulo: 34, 2000).

Portugal una Constitución liberal moderada. Su hermano, el príncipe regente don Miguel, con quien la niña reina debía casarse, se hizo con el poder absoluto en 1828, apoyado en ello por su madre, Carlota Joaquina. Por defender los derechos de su hija, el Emperador perdió más prestigio, hasta que finalmente abdicó del Imperio del Brasil en nombre de su hijo don Pedro, que tenía 5 años, y entró en la guerra civil portuguesa liderando los liberales constitucionalistas contra el absolutismo de su hermano.

Rechazado en ocho tentativas de casamiento con princesas de las casas reales restablecidas, el emperador viudo logró casarse en 1829 con la joven Amelia Augusta Eugenia Napoleona, nieta de Josefina de Beauharnais, primera esposa de Napoleón y Emperatriz de los franceses. En la trama de parentescos y en el proyecto estético imperial brasileño, sobresalen contactos con la memoria reciente del imperio napoleónico.

Pese al liderazgo de dos bonapartistas: Jean-Baptiste Debret, pintor oficial de D. Pedro I, y el arquitecto Grandjean de Montigny, en la primera (1829) y segunda (1830) Exposiciones del Aula de Pintura Histórica, cuando se presentaron al público los lienzos de pintura histórica de Debret relativos a la Independencia, el Emperador también ya se iba perdiendo en sus laberintos.

Antes de partir, Debret bosquejó una pintura histórica para certificar la continuidad en la legitimidad de la dinastía de Braganza: la aclamación del niño Pedro II, el día mismo de la renuncia de Pedro I, forzada por violentos disturbios callejeros (7 de abril de 1831).²

² Sobre la violencia de aquellos tumultos, véase Gladys Sabina Ribeiro, “Metáforas e ações na longa luta pela liberdade: Conflitos entre ‘portugueses’ e ‘homens de cor’; Corte do Rio de Janeiro, 1827-1834”. *Tempo*, n.º 10 (2000). Sobre reproches a la legitimidad del acto público, véase Pedro Calmon, *Historia de D. Pedro II*, t. 2. (Río de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1975), 48-52.

Muchos consideran el tiempo de las Regencias (1831-1840) como un primer ensayo republicano, por su inestabilidad política y las rebeliones provinciales que solo el terco centralismo de las fuerzas armadas logró derrotar, evitando el fraccionamiento del territorio. Cuando en 1837, los conservadores conformaron una nueva mayoría en el Parlamento, los liberales se acercaron a antiguos adversarios y conspiraron para anticipar la declaración de mayoría del joven Pedro II, logrando convencerlo a aceptar el trono en julio de 1840. Una verdadera unanimidad nacional se formó alrededor de los ritos de consagración y coronación del joven quien reinaría por los siguientes 49 años.

Pasemos ahora sin más a nuestra preocupación central, abordando el asunto por partes.

El arquitecto Grandjean de Montigny presentó en 1827 un elaborado proyecto de intervención neoclásica en la ciudad de Río de Janeiro, un espacio memorial a la gloria del emperador Pedro I; el monumento central del complejo sería una estatua ecuestre del emperador.³ Con la Abdicación, el proyecto fue olvidado.

Pasado el tiempo de la Regencia, surgió en 1853 la idea de erigirse un primer monumento público en memoria del protagonismo de don Pedro I en la Independencia. El magnífico monumento se inauguró el 30 de marzo de 1862 con una de las más concurridas fiestas imperiales, ignorando el durísimo reto publicado por el republicano Teophilo Benedicto Ottoni: los Braganza, siempre absolutistas, eran los carrascos de los revolucionarios como Tiradentes en 1792 y los alzados de Pernambuco en 1817.

El argumento de que el verdadero héroe de la Independencia sería el mártir Tiradentes era central en el proyecto político del Partido Republicano creado en 1870. La estatua

³ Iara Lis Schiavinatto, *Pátria Coroada: O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831* (São Paulo: UNESP, 1999): 330.

ecuestre del primer emperador, erigida en el mismo sitio donde se ahorcara Tiradentes, no era más que una “mentira de bronce”. En la provincia de Minas Gerais, los republicanos solían conmemorar el día 21 de abril con reuniones que culminaban con representaciones teatralizadas de su martirio.⁴

José Murillo de Carvalho sistematizó el contexto y los resultados de la intensa actividad política y cultural desarrollada por los positivistas y jacobinos, en los primeros momentos del establecimiento de la República nacida del golpe político-militar del 15 de noviembre de 1889. Se trataba de borrar la memoria, los símbolos y tradiciones del antiguo régimen colonial todavía vigentes en el siglo XIX imperial. La intervención más urgente fue cambiar el calendario y las fiestas cívicas, el panteón heroico, el himno y la bandera nacionales. Los resultados, significativos en algunos aspectos, fueron moderados.⁵

Pensemos ese intento de ruptura simbólica —cambiar el sentido del pasado— en su contexto más amplio: el fin de siglo, el Centenario de la Revolución Francesa —la Torre Eiffel como ícono mayor del republicanismo— y el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América —la apoteosis del Destino Manifiesto en la Exposición Universal Columbiana de Chicago rebasando el tradicionalismo monárquico y católico de España—.

En Brasil se acercaba el Centenario del Martirio de Tiradentes. Según el manifiesto del Partido Republicano (1870), el monarquismo era europeo; con la República, Brasil volvería en fin a ser América. Así estaban previamente entrelazadas las conmemoraciones republicanas de Tiradentes y de América en 1892.

⁴ Claudia Maria Ribeiro Viscardi, “Federação e Cidadania na Imprensa Republicana”. *Tempo* vol. 18, n.º 32 (2012): 156-158.

⁵ José Murillo de Carvalho, *La formación de las Almas: El imaginario de la República en el Brasil* (Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997).

Pero el sentido común del tiempo seguía presente en la vida cotidiana y se actualizaba en las fiestas religiosas, carnavales, festejos, bailes, etc. Mucho más incómoda para los republicanos era sin embargo una fiesta de origen reciente que se desplegaba en una constelación de situaciones festivas de todo tipo. Se podría decir que la República fue la reacción contra la fiesta del 13 de mayo de 1888.

Machado de Assis, nacido en 1839 y quien pasó toda su vida en Río de Janeiro, cronista de medio siglo de fiestas, declaró en 1893: “En verdad [aquella fiesta], ha sido el único día de delirio público que me acuerdo haber visto”.⁶

Las fiestas del 13 de Mayo de 1889 presentaron una peligrosa novedad: la Guardia Negra organizada por el abolicionista negro José do Patrocínio para defender los derechos de los libertos y el proyecto político de la heredera del trono, Princesa Regente Isabel (quien había firmado la Ley Áurea).

Con la República, pronto los miembros de la Guardia Negra fueron deportados. El nuevo Código Penal rebajó la minoría de edad penal a los nueve años; por vagabundaje, los mayores de 14 años serían recogidos y llevados a establecimientos disciplinarios industriales, hasta que alcanzaran los 21 años.

En el calendario de las fiestas cívicas establecido por el Gobierno Provisorio de la República, la fecha del 13 de Mayo ganó el sentido positivista. Ninguna mención se hizo a las instituciones monárquicas y a la memoria reciente de la Abolición, como el abolicionismo de la misma familia real; la fecha debía celebrarse como fraternidad de los

⁶ En su columna “La semana”, *Gazeta de Noticias* del 14 de mayo de 1893.

brasileños, ubicada entre la fiesta de la fraternidad universal, el primero de enero, y aquella de la fraternidad de los muertos, el dos de noviembre.⁷

Si preguntamos dónde estaba el pueblo, la más elocuente concentración de personas en 1892 fue, sin duda, la Procesión del Desagravio, el viernes 8 de abril. Una semana antes, dos creyentes protestantes habían roto a golpes de maza el crucifijo del salón del Jurado, exigiendo cumplimiento de separación entre la Iglesia y el Estado. La reacción de la casi totalidad de la población, respetada por todas las tendencias de la prensa, culminó en un cortejo solemnísimo con 150 sacerdotes, decenas de órdenes terceras, centenas de angelitos, miles de fieles, una manifestación incomparablemente más masiva que todas las nuevas fiestas cívicas. La multitud seguía al clero ultramontano, señalando el positivismo de la República como el responsable del sacrilegio. La inmediata respuesta del presidente mariscal Floriano Peixoto fue la prisión de los republicanos ligados al expresidente generalísimo Deodoro da Fonseca, acusados de “conspiración en las sacristías”.⁸

El consagrado pintor académico Pedro Américo se ocupaba entonces en dos proyectos de pintura histórica: el primero y más importante, financiado por la comisión encargada de la construcción de un monumento a la proclamación de la Independencia, ya lo había concluido en Italia en 1888. El lienzo se había presentado en la Academia Real de Bellas Artes de Florencia en presencia del Emperador y de la Reina Victoria, y entregado a las autoridades provinciales de São Paulo. La obra solo sería expuesta al público brasileño el 7 de septiembre de 1895, cuando se inauguró el Museo Paulista.

⁷ Jaime de Almeida, “Foliões: Festas em São Luís do Paraitinga na passagem do século (1888-1918)” (Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 1988), 367-368.

⁸ Jaime de Almeida, “Há cem anos, o Quarto Centenário: Onde estava o povo?”, *Textos de História. Brasília*, n.º 1, 1993. Véase también “Há cem anos, o quarto centenário: Dos horríveis sacrilégios às santas alegrias”, *Revista Estudos Históricos* v. 5, n.º 9, (julio de 1992): 14-28.

El segundo proyecto de Pedro Américo miraba al Centenario de Tiradentes. Perdidos el mecenazgo imperial y su empleo de profesor en la Academia, el pintor pensó en atender a las demandas del nuevo régimen. Propuso un conjunto de lienzos pero sin más recursos se concentró en la ejecución de Tiradentes. Hay buenos estudios sobre las fuentes históricas que consultó. Permítanme concluir presentándoles una intuición, publicada en 1992:

En octubre de 1892, Río de Janeiro se horroriza con la crónica de un crimen hediondo. Las fotografías del cuerpo mutilado de la parda María de Macedo, la cabeza y los miembros, y los rostros de sus asesinos se exponen en las redacciones de los periódicos. La Revista Ilustrada las reprodujo; sumando tales imágenes a la serie de representaciones no convencionales de Tiradentes, cuyo Centenario se conmemoraba entonces, y al verlas en medio a tantas imágenes de personas simples a morir bajo las ruedas de trenes o tranvías, agonizando entre los escombros de conventillos, golpeadas por policías, huyendo al reclutamiento forzado, sufriendo con el cólera y la crisis financiera, no hay como resistirse a pensar que la visión del pobre cuerpo descuartizado de María de Macedo lleva Pedro Américo a trazar los esbozos para su Tiradentes Descuartizado en diciembre de 1892. Ahí se encuentran, a nuestro parecer, el Desagravio al Cristo despedazado, el pueblo y la fiesta a la espera de una arqueología de un símbolo nacional.⁹

Bibliografía

- ALMEIDA, Jaime de. “Foliões: Festas em São Luís do Paraitinga na passagem do século (1888-1918)”. Tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 1988.
- . “A América entre dois centenários”, *Humanidades* v. 28, n.º 2 (1992): 108-110.
- . “Há cem anos, o quarto centenário: Dos horríveis sacrilégios às santas alegrias”. *Revista Estudos Históricos* v. 5, n.º 9, (julio 1992).
- . “Há cem anos, o Quarto Centenário: Onde estava o povo?” *Textos de História. Brasília*, n.º 1 (1993).

⁹ Jaime de Almeida. “A América entre dois centenários”, *Humanidades* v. 28, n.º 2 (1992): 108-110.

- CALMON, Pedro. *Historia de D. Pedro II*. T. 1, Río de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1975.
- CARVALHO, José Murillo de. *La formación de las Almas: El imaginario de la República en el Brasil*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- CUARTERO, Izaskun Álvarez y Julio Sánchez Gómez, eds. *Visiones y revisiones de la Independencia Americana: Realismo/Pensamiento conservador: ¿una identificación equivocada?* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015.
- GREGORIO de Tejada, Manuel Teruel. “Monarquías en América”. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie IV Historia Moderna, t. 18-19, 2005-2006.
- MELLO, Evaldo Costa de. *A outra Independência: O federalismo pernambucano de 1817 a 1824*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MORALES Mansur, Juan Carlos. “Argentina, Gran Colombia y Ecuador: Siglo XIX; entre la monarquía y la república”. *Revista de Artes y Humanidades UNICA* año 9, n.º 22 (2008): pp. 12-41.
- MURANO, Ana Flora Guimarães. “D. Pedro I: Uma análise iconográfica”. Tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. Memória em bronze, estátua equestre de d. Pedro I. En *Cidade vaidosa: Imagens urbanas do Rio de Janeiro*, coordinado por Paulo Knauss. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- SABINA Ribeiro, Gladys. “Metáforas e ações na longa luta pela liberdade: Conflitos entre ‘portugueses’ e ‘homens de cor’; Corte do Rio de Janeiro, 1827-1834”. *Tempo*, n.º 10 (2000).
- schiavinatto, Iara Lis. *Pátria Coroada: O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: unesp, 1999.
- villafañe Gomes Santos, Luis Claudio. *O Brasil entre a América e a Europa: o Império e o interamericanismo; do Congresso do Panamá à Conferência de Washington*. São Paulo: Editora unesp, 2004.

viscardi, Claudia Maria Ribeiro. “Federação e Cidadania na Imprensa Republicana”.
Tempo vol. 18, n.º 32 (2012).



rupturas & continuidades
en el arte virreinal independentista

La tradición colonial y la pintura del siglo XIX en Colombia*

Jaime Humberto Borja Gómez
Profesor Titular
Universidad de los Andes
jborja@uniandes.edu.co

Resumen

Es bien conocido que las coyunturas políticas o sociales no afectan necesariamente prácticas de más larga duración como los oficios o las mismas mentalidades. Este entorno es el que sirve para acercarse a una pregunta: ¿qué sucedió con la práctica de la pintura

* Este artículo es una versión resumida de un texto publicado con anterioridad en: Yobenj Chicangana y Francisco Ortega, eds., *200 años de independencias: Las culturas políticas y sus legados* (Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2011).

colonial durante las primeras décadas de la República? Esta problemática implica observar un segundo ámbito: ¿cómo se transformaron o adaptaron los diversos temas visuales y sus devociones en el nuevo contexto político de la postindependencia? La conferencia busca ofrecer algunas pautas para comprender la relación de continuidad secularizadora entre la práctica del oficio de la pintura de la segunda Colonia a la primera República (1728-1840), principalmente en el Nuevo Reino de Granada, la futura Gran Colombia o la República de la Nueva Granada.

Palabras clave: Colonia, oficios, secularización, continuidades, cambios políticos, pintura colonial.

Abstract

It is well known that political and social events do not necessarily affect mentalities or long duration practices. This environment is the appropriate to get close to the question: What happened with the practice of painting during the first republican decade? This problem implies to observe a second aspect: How the visual themes and devotions changed or adapted to the post-independence context? The conference aims to offer starting points to understand the secularized continuities in the practice of painting between the second colonial period and the first republic (1728-1840), mostly in the Kingdom of Nueva Granada, the future Gran Colombia or the Nueva Granada Republic.

Key words: Colony, craft, secularization, continuities, political changes, colonial painting.

Con relativa frecuencia suele afirmarse que las transformaciones políticas y económicas ocasionadas por revoluciones afectan igualmente la mentalidad y las prácticas culturales. Sin embargo, tanto la una como las otras se inscriben en la tradición de una sociedad y por lo tanto se mantienen como estructuras de larga duración. En este sentido, los cambios políticos y económicos pueden afectar, o alterar, la mentalidad y las prácticas culturales, pero no con la misma velocidad que las afectan los cambios sociales. Un ejemplo de ello se encuentra en la práctica de la pintura en la coyuntura de la Independencia en la Nueva Granada. Los años 1810-1819 se ubican como articulación evidente de dos grandes momentos: el final de la Colonia y el comienzo de la vida republicana. Los escasos estudios sobre la pintura y la cultura visual de este periodo han elaborado escuetas interpretaciones, unas más radicales que otras. Críticos como Gabriel Giraldo Jaramillo afirman que “la independencia política trajo consigo una definitiva emancipación pictórica y que a través de la historia artística del siglo XIX no encontramos huella ninguna de los principios y las normas que orientaron el arte colonial neogranadino”.¹ La realidad es muy diferente, pues la pintura colonial atravesó la Independencia.

Buena parte de las narraciones visuales de la primera mitad del siglo XIX tomaron dos caminos: en primer lugar, continuaron representando los temas más significativos de las devociones públicas coloniales y en segundo lugar, se prolongó la tradición colonial en el proceso de secularización de muchos de sus temas y prácticas. La larga tradición cristiana colonial no se transformó inmediatamente con los procesos sociales y políticos que acaecieron tras la independencia. Las formas coloniales adoptaron nuevos ropajes a través de la secularización de las costumbres, los hábitos y las ideologías. En esta conferencia pretendo mostrar cómo esta primera mitad del siglo XIX se comporta como una

¹ Gabriel Giraldo Jaramillo, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia* (Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana y Colcultura, 1980), 158.

articulación entre la cultura colonial del siglo XVIII y el tránsito hacia las nuevas propuestas academicistas y costumbristas que se pusieron de moda a partir de la segunda mitad de siglo XIX. Buena parte del siglo continuó anclado en la tradición colonial, tanto en los contenidos como en las formas.

La pintura colonial en la segunda mitad del siglo XVIII

Los temas visuales coloniales fueron esencialmente devocionales, pues trataban de responder a una sociedad sacralizadora. Durante este periodo hubo pocos cambios tanto temáticos como en la forma de narrar las escenas, en buena parte debido a la relativamente escasa producción visual, los pocos talleres y la estabilidad de las devociones propiciadas por las órdenes religiosas instaladas en el Nuevo Reino. La mayor parte de la pintura, cerca de un 40%, abordó como motivo compositivo la figura de unos cuantos santos, lo que permaneció prácticamente inalterable hasta el siglo XIX. También destaca la pintura de temas asociados con la devoción mariana y los temas cristológicos, que sumaba otro 30%. En el conjunto de la pintura colonial deben resaltarse dos aspectos característicos: en primer lugar, la preponderancia de la representación de la Sagrada Familia y los desposorios; en segundo lugar, la escasa pintura no religiosa, que representó no más del 9% del total y entre la que casi todas las representaciones correspondían a retratos de eclesiásticos.²

² Los datos acerca de los porcentajes y temáticas pueden consultarse en: Jaime Borja Gómez, “Discursos visuales: Retórica y pintura en la Nueva Granada”, en *Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI*. Compilado por Adriana Maya y Diana Bonnett (Bogotá: Uniandes, 2003).



Figura 1. *Joseph Solís Folch de Cardona virrey de 1753 a 1761.* Joaquín Gutiérrez (atribuido). Óleo sobre tela. Siglo XVIII.

Esta situación tuvo cambios significativos a partir de la formación y consolidación del segundo virreinato, en 1740, y de las conocidas reformas borbónicas. La creación del virreinato y el desarrollo de la Ilustración generaron variaciones en el gusto,³ especialmente en los sectores de la élite urbana, lo que se plasmó en la aparición de una tímida secularización de temáticas que fueron recogidas en la práctica pictórica en las últimas décadas de la Colonia. Aunque no hubo importantes cambios en la manera de narrar visualmente a través de imágenes, sí se potenció con más fuerza el desarrollo de

algunas temáticas, como el retrato personal. Este enfatizaba los símbolos del poder económico y político al que recurrían virreyes, nobles y prestantes. Tales desarrollos tuvieron lugar en el contexto de la Ilustración, que se manifestaba en diversas facetas de la cultura, entre las cuales fue representativa la Expedición Botánica (1783-1817), que trajo consigo la pintura científica o botánica. A la cabeza de la Expedición, José Celestino Mutis creó una escuela de dibujo botánico, en donde se formaba a los aprendices en técnicas de dibujo, conocimientos en botánica y preparación de colores. Por ella pasaron cerca de 63 pintores.⁴ Esta escuela aportó al siglo XIX cierta “profesionalización” del ejercicio pictórico. La cultura visual ya no estaría dominada por obradores que ejercían el oficio de pintor desde talleres familiares: ahora, se formaban pintores de oficio que satisfacían una demanda distinta para un observador mediado por un *gusto* diferente.⁵ La

³ Un ejemplo de los cambios virreinales en el gusto puede verse en Álvaro Gómez Hurtado y Francisco Gil-Tovar, *Arte virreinal en Bogotá* (Bogotá: Villegas editores, 1987). Véase también Francisco Gil-Tovar, “El arte final del virreinato”, en *Historia del arte colombiano* (Barcelona: Salvat editores, 1988), 1136.

⁴ Mauricio Nieto. *Remedios para el imperio: Historia natural y apropiación del Nuevo Mundo* (Bogotá: ICANH, 2000). 77-80. Véase también, Eugenio Barney-Cabrera. “Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica”, en *Historia del arte colombiano* (Barcelona: Salvat, 1988), 1181-1191.

⁵ Eugenio Barney-Cabrera. “Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica”, en *Historia del arte colombiano* (Barcelona: Salvat, 1988), 1199. Véase también, Lorenzo Uribe. “Capítulo XXXI: Los maestros

segunda mitad del siglo XVIII consolidaba tres espacios pictóricos: el devocional, que provenía de la primera Colonia; el retrato como ejercicio de poder y la pintura botánica. El aspecto común a estos tres legados fue un nuevo sentido del gusto como condición para la distinción social.

Las continuidades en el siglo XIX

Las transformaciones políticas y económicas que sucedieron en el territorio de la Nueva Granada tras los acontecimientos de 1810 y que desembocaron en el proceso de Independencia, no afectaron profundamente la cultura visual procedente de la Colonia. Sin embargo, historiadores como Efraín Sánchez afirman que “sin lugar a dudas los renovados principios que comenzaron a imponerse desde el propio año de 1810 y los novedosos horizontes culturales que prometían Inglaterra y Francia, particularmente esta con el ejemplo de su reciente revolución, dieron el golpe de gracia a las corrientes estéticas de la Colonia, que ya languidecían”.⁶ Es importante matizar esta afirmación, pues como se ha mencionado, la pintura colonial tuvo cambios, especialmente a finales del siglo XVIII, de modo que durante la primera mitad del siglo XIX se conservaron buena parte de las estructuras que había conquistado la cultura visual en esas últimas décadas del siglo anterior. No obstante, el nuevo contexto republicano permeó lentamente estas estructuras, de modo que lentamente se agotaba la tradición colonial. La pregunta es entonces cómo operaron las transformaciones políticas y culturales sobre la tradición visual colonial y cuáles fueron sus resultados.

pintores”. En: *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada* (Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1954).

⁶ Efraín Sánchez Cabra. *Ramón Torres Méndez: Pintor de la Nueva Granada* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987), 65.

El punto de partida para explicar esta tensión entre la preservación de estructuras coloniales en una sociedad que se transformaba se encuentra en los nuevos intereses culturales. El avance de las ideas ilustradas que acompañaban el proceso de conformar un nuevo cuerpo social a partir de la idea de nación-ciudadano —que sustituía la de reino-súbdito— generó la necesidad de un nuevo aparato simbólico para representar a la naciente república. Una de las características fue el ascenso de la secularización, por lo que en muchos campos de la nueva cultura republicana se trató de hacer un corte con la tradición colonial y lo que ella representaba: la civilización cristiana española. Sin embargo, el corte no podía ser radical visualmente, porque se carecía de una simbología desacralizada, secular y laica. Además, ni la coyuntura independentista ni la formación de la nación pretendían detonar una ruptura abrupta entre las creencias arraigadas en el orden social y su pasado. La iconografía cristiana era un lenguaje común, de modo que se conservó su estructura variando atributos y sentidos iconográficos. En otras palabras, se resignificaron los nuevos símbolos patrios a partir de la cultura visual colonial. El objetivo, a mediano plazo, era definir una identidad nacional.

El tipo de imágenes que se construyeron a partir de 1810 pueden agruparse en dos líneas: 1) formas rituales, del tipo utilizado en las celebraciones públicas coloniales, y 2) formas religiosas de la imagen cristiana. Por un lado, las imágenes rituales que solían emplearse en las celebraciones públicas coloniales, entre las que se cuentan las alegorías, emblemas y el arte efímero, se usaron en las celebraciones patrias, aunque acusando un lento proceso de reinterpretación simbólica. Por otro lado, se continuaron empleando las formas religiosas de la imagen cristiana, principalmente su iconografía y el uso de estas tradiciones para la comunicación de las nuevas posturas ideológicas con las que se comenzaba a construir la experiencia de nación. Algunos santos se erigieron como protectores del proceso independentista e imágenes religiosas fueron condecoradas

como “generalísimos” de los ejércitos regionales,⁷ pero también la iconografía y la estructura visual se desacralizó para adaptarse a la nueva simbología nacional.

Pese a que la pintura de temas seculares tomaba impulso, persistió el uso de estructuras simbólicas coloniales, de lo cual la emblemática es un ejemplo. En una de las primeras alegorías a la república ejecutada en 1819 por el pintor Pedro José Figueroa, *Bolívar, libertador y padre de la patria*, aparece este héroe de la independencia abrazando a una indígena que representa a América. La iconografía estaba tomada de Cesare Ripa, autor de uno de los tratados barrocos de iconología más sobresalientes desde el siglo XVII.⁸ Común a la sociedad de su época, el uso de un lenguaje alegórico conformado por un entramado de símbolos de la cristiandad colonial recontextualizados, ofrecía la ventaja de establecer símbolos que construyeran la nación. Con esta finalidad aparecieron nuevos temas, entre ellos la representación de las escenas de los conflictos independentistas, especialmente las batallas, sobresaliendo en este conjunto la serie de José María Espinoza; sin embargo, tales motivos se ejecutaron hasta 40 años después de los acontecimientos.⁹ Estos ejemplos revelan que, aunque el periodo generó un tímido cambio temático, estos giros no alcanzaron a opacar las herencias coloniales. La conservación de la tradición colonial en la pintura de la primera mitad del siglo XIX puede observarse en dos espacios narrativos: 1) en la preservación de las devociones coloniales y 2) en la secularizada “devoción” de las narrativas coloniales.

⁷ Juan Ricardo Rey Márquez, “Nacionalismos aparte: Antecedentes republicanos de la iconografía nacional”. En *Las historias de un grito: Doscientos años de ser colombianos* (Bogotá: Museo Nacional, 2010), 6-15.

⁸ *Ibid.*, 20.

⁹ Eugenio Barney-Cabrera. *El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy* (Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980), 73-79. Véase también Yobenj Chicangana-Bayona. “Contando una historia nacional: La configuración de la iconografía sobre la independencia; 1830-1880”, en *Las historias de un grito: Doscientos años de ser colombianos* (Bogotá: Museo Nacional, 2010), 56-69.

1) *La preservación y el desarrollo de las devociones*



Figura 2. *San Roque.* Baltazar Vargas de Figueroa. Óleo sobre tela. Siglo XVII.



Figura 3. *San Roque.* Anónimo. Óleo sobre tela. Siglo XIX. Colección particular.

Como efecto del contexto postridentino del siglo XVI que incentivó el culto a los santos, la cultura colonial neogranadina había generado unos cultos devocionales específicos. Entre la gran cantidad de santos, sobre unos pocos recayó el culto colonial, especialmente sobre aquellos que proporcionaban algún tipo de sustitución a una necesidad cultural.¹⁰ Por ejemplo, frente a la frecuencia de las pestes, san Roque se convirtió en un popular santo pestífero: aquel que protegía de las pestes (Figura 2). La típica iconografía colonial de este santo se usó para su representación en la primera mitad del siglo XIX, con muy escasas variaciones en su composición (Figura 3). Esto mismo sucedió con otros santos de gran devoción colonial como san Juan Bautista, san Juan Nepomuceno, san Agustín o san Francisco de Asís.

¹⁰ Sobre la pintura y el culto de santos coloniales, véase el tercer capítulo de Jaime Borja Gómez, *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada: Los discursos del cuerpo* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011).

Existen varias razones que explican estas permanencias visuales. En primer lugar, las devociones populares no se vieron afectadas directamente por los procesos políticos. Ahora bien, las guerras de Independencia habían dejado en crisis económica al territorio y si desde el siglo anterior había menguado la demanda de obra religiosa, para este momento esta era aún más reducida, debido a la crisis de las instituciones eclesiásticas generada principalmente por las políticas estatales en su contra.



Figura 4. *Santa Gertrudis*. Anónimo. Óleo sobre tela, siglo XVIII. Colección Museo Santa Clara.

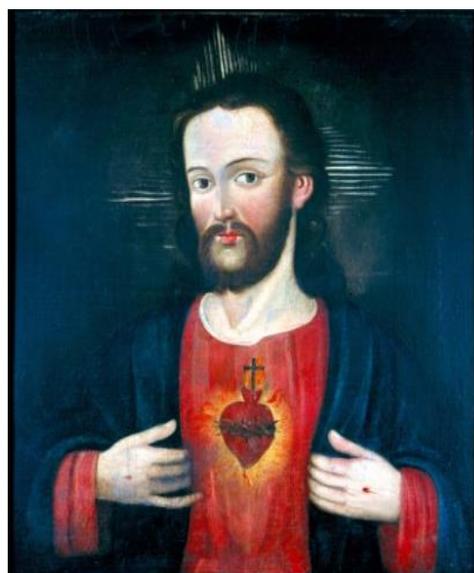


Figura 5. *Sagrado Corazón*. Anónimo. Óleo sobre tela. Siglo XIX. Colección Banco de la República.

Otros temas coloniales tuvieron una evolución particular en este siglo XIX, como el tardío culto al sagrado Corazón. Su origen se encuentra en el culto a las cinco llagas, en el que la herida del costado tuvo gran importancia.¹¹ Este tema se popularizó en la Colonia encarnado en santas medievales como santa Gertrudis quien, según la tradición,

¹¹ Según la tradición del Nuevo Testamento, cuando Jesús se encontraba crucificado, un soldado atravesó su pecho con una lanza en el costado, del cual brotó sangre y agua. Jn 19,33-34.

intercambiaba corazones con Jesús (Figura 4).¹² La devoción se consagró oficialmente en 1685, pero solo se desarrolló hasta el siglo XIX, cuando la imagen adquirió la iconografía del corazón en llamas aplicado exteriormente sobre su pecho (Figura 5). El tema tuvo su colofón final en la Colombia republicana, cuando el país fue consagrado a esta devoción a comienzos del siglo XX, tras la Guerra de los Mil Días.



Figura 6. *Retrato de María Rosa del Sacramento.* Victorino García. Óleo sobre tela. 1783. Colección Banco de la República.



Figura 7. *Rosalía de las Mercedes.* Anónimo. Óleo sobre tela, 1859. Colección Banco de la República.

Un último problema que ilustra la manera como se prolongó la tradición iconográfica religiosa colonial en el siglo XIX es un tema de devoción privada: las monjas coronadas. Uno de los aspectos importantes en la cultura colonial fue la presencia y función de las monjas dentro de los espacios urbanos. En una sociedad sacralizada como la colonial, las monjas eran aquella parte del cuerpo social cuya misión era sufrir para asegurar la salvación de los demás. La práctica de pintar monjas coronadas muy posiblemente se impuso durante la segunda mitad del siglo XVIII y se prolongó hasta bien avanzado el siglo XIX, como se observa en las figuras 6 y 7. Las dos imágenes siguen el mismo esquema: las monjas yacen acostadas, de medio cuerpo y vestidas con el hábito de su orden. En estas

¹² Acerca de la simbolización del corazón en el siglo XVII y la transformación simbólica en el mundo católico véase: Leonor Correa, “El corazón: Dos representaciones en los mundos científico y religioso”, *Historia y Gráfica*, n.º 9 (1998): 114-117.

sociedades femeninas conventuales, la muerte era una experiencia de realización del anhelo por el que aquellas mujeres habían entrado al convento. Pintarlas en el tránsito a esa nueva vida, representa simbólicamente el momento en que se “coronan” sus virtudes.

2) *Las continuidades narrativas de los símbolos*



Figura 8. *Martirio de Santa Bárbara.* Vargas de Figueroa. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Colección Arquidiócesis de Bogotá.



Figura 9. *Policarpa Salavarrieta.* Anónimo. Óleo sobre tela. Siglo XIX. Colección Museo Nacional de Colombia.

La influencia de la Ilustración y el avance de la secularización de la cultura se arraigaron aún más en el siglo XIX, debido a las expectativas que generó la conformación de la nación tras el proceso de Independencia. Uno de los aspectos centrales del proceso fue la formación de la identidad nacional. Para cuyo desarrollo se llevó a cabo un complejo proceso de buscar imágenes y elementos simbólicos que, reinterpretados, justificaban el nacimiento de la nación. Este nacimiento se encarnó en la *figura del héroe*, que

representaba a aquellos que se sacrificaban por la patria y sus ideales. Su construcción se ejecutó en los primeros años posteriores a la declaración de Independencia de 1810.¹³ La cultura visual colonial aportó la estructura narrativa para que fuera posible la fabricación de sus nuevos *héroes*, apelativo que ya era empleado para designar a aquellas personas que se caracterizaban por sus excelsas virtudes cristianas, como los santos y sujetos ejemplares, quienes morían en fama de santidad. Se puede ilustrar esta afirmación a partir de tres elementos centrales a la conformación de la cultura visual del héroe del siglo XIX: el paso del mártir de la Iglesia al mártir de la patria; el tránsito de los padres de la Iglesia a los padres de la patria y el lugar que ocupa el culto a las reliquias de los santos al culto de las reliquias de los fundadores de la nación.

El culto a los santos fue sin duda la mayor devoción colonial. Entre estos, los mártires ocuparon el primer lugar en la representación visual, pues encarnaban el espíritu de obediencia y sacrificio que debía caracterizar al cristiano. Entre las muchas alternativas visuales el tema más explotado fue el momento del sacrificio (Figura 8). Este mismo esquema fue usado para la representación de aquellas personas que murieron durante la reconquista española de Pablo Murillo, en 1815. Murillo impuso un “régimen del terror” por el cual los patriotas fueron al cadalso. El desdoblamiento tipológico es claro: héroes populares ensalzados por sus virtudes de amor a la patria y la aceptación de la muerte por la patria, como antaño otros demostraron amor al cristianismo y murieron por él. En el proceso de secularización estos héroes recibieron el nombre de mártires de la patria. Un catecismo de 1823 ilustra el lugar que ocupaba el mártir de la patria en la imaginación popular: “P. ¿Qué es ser patriota? Es hacerse superior a su sexo, mirar con serenidad la muerte, y aplicar aunque sean débiles esfuerzos a la salvación de la patria. Ejemplo: La

¹³ Chicangana-Bayona, “Contando una historia nacional”, 38-39.

Pola”.¹⁴ La vida y hechos de Policarpa Salavarrieta generó una larga iconografía a lo largo del siglo XIX (Figura 9).¹⁵ Sus pinturas tienen los mismos tres elementos de la representación del mártir de la Iglesia: actitud resignada frente al destino, la presencia de su verdugo y la sacralización de la escena, en este caso con un cristo crucificado que realza el carácter del sacrificio.

Un proceso similar de secularización del pensamiento religioso ocurrió con lo que significaba la figura del padre de la Iglesia para la cristiandad colonial. Su presencia era muy importante para la Iglesia como institución porque, como su nombre lo indica, sobre ellos reposa la autoridad intelectual de la Iglesia en sus orígenes. Los padres de la Iglesia estaban muy asociados al mismo sentido que tenían los mártires: representaban la fuerza de la Iglesia de los primeros tiempos, pues eran los fundadores intelectuales de la institución y defensores apologeticos frente a los ataques de las autoridades paganas. Este mismo lugar simbólico lo cubrieron aquellos sujetos que participaron en la gesta emancipadora como líderes del proceso. Por sus características como auspiciadores de la nación fundacional, se llamó “padres de la patria” a Bolívar y Santander y la manera como fueron representados tuvo su precursor en la misma estructura visual colonial. En la Nueva Granada, san Agustín fue uno de los padres de la Iglesia más representados, su gestualidad se deja entrever en las representaciones de los padres de la Patria, quienes son presentados de manera austera con los atributos de la nueva iconografía independentista: el héroe ostenta uniforme militar y los símbolos de su autoridad secular, espadas, charreteras, condecoraciones y medallas.¹⁶

¹⁴ Citado por Chicangana-Bayona, “Contando una historia nacional”, 38.

¹⁵ Museo Nacional de Colombia, “Policarpa 200: Exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta”, *Cuadernos iconológicos*, n.º 1 (Bogotá: Museo Nacional, 1996).

¹⁶ Chicangana-Bayona, “Contando una historia nacional”, 40-43.



Figura 10. *Reliquia de San Mauro.* Anónimo. Siglo XVII. Iglesia de San Ignacio. Bogotá.



Figuras 11 y 12. *Relicarios de héroes de la Independencia.* Anónimo. Siglo XIX. Museo Nacional de Colombia.

En estrecha relación con esta forma de mostrar al padre de la patria, existe otro elemento central a la cultura colonial que también fue secularizado en aras de representar y, en este caso, hacer presente al héroe ausente: la reliquia. El culto a las reliquias se remonta a la cristiandad primitiva, que veneró el cuerpo del santo tras su muerte, costumbre que se impuso durante los siguientes siglos.¹⁷ A comienzos de la formación de la república y en la urgencia de crear un nuevo cuerpo social, se dio paso a la sustitución de los cuerpos fragmentados de los santos (Figura 10) por las reliquias de los mártires y padres de la patria. Sus restos eran la presencia real y corporal del héroe: por esta razón se entronizaron formas menos barrocas, en el sentido de restarle drama teatralizado en su exposición, a las reliquias de los héroes (Figuras 11 y 12). De una manera similar al culto colonial de reliquias, en el siglo XIX no solo hubo interés por los cuerpos fragmentados, sino también por aquellos objetos que habían estado en contacto con los sujetos —casacas, espadas, bastones, gorras de dormir—, llegando a veces a una interminable lista de curiosas “reliquias” de muy dudosa procedencia.

¹⁷ José Luis Bouza Álvarez, *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco* (Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1990), 23-35. Véase también el trabajo clásico de Hippolyte Delehaye, *Les origes du culte des martyrs* (Bruselas: Société des Bollandistes, 1933).

La estructura colonial del retrato del siglo XIX

En relación con esta pertinaz secularización de estructuras procedentes de la Colonia, es importante llamar la atención sobre un tema que merece ser tratado aparte, el retrato. Este fue quizás una de las mejores caracterizaciones de la pintura de la primera mitad del siglo XIX.¹⁸ Pero como sucedió con lo ya mencionado, la estructura



Figura 13. Miguel Masustegui y Calzada Joaquín Gutiérrez. Óleo sobre tela. Siglo XVIII. Colegio Mayo de Nuestra Señora del Rosario.



Figura 14. Francisco de Paula Santander. Anónimo. Óleo sobre tela. 1820. Museo Nacional.

narrativa se tomó de los elementos que había aportado la cultura colonial: figuras solitarias, atuendos que simbolizaban el poder —desde telas, hasta joyas, medallas y encajes. En el contexto de la caída de la demanda de obra religiosa, el retrato tuvo su época de apogeo en la primera mitad del siglo XIX, sin mayores variaciones con respecto al retrato colonial.¹⁹ El auge del retrato empalmaba con el proceso de construir nación, pues la idealización de los próceres de la patria, convertidos en héroes y glorificados, apremió su representación. En el desarrollo del retrato influyó la consolidación de aristocracias y caudillos regionales, quienes para la conservación de la memoria se hacían retratar. Se pueden encontrar dos tipos de retrato de clara procedencia colonial: el retrato de héroes y el de mujeres; y una técnica: la miniatura. Esta última, como formato e iconografía, contenía retratos de héroes y mujeres.

¹⁸ Sánchez Cabra, *Ramón Torres Méndez*, 43-46.

¹⁹ Chicangana-Bayona, “Contando una historia nacional”, 39.

El retrato de héroes estaba relacionado con la idea colonial de hacer presente al sujeto ausente, tipo de pintura que había sido recurrente en las comunidades religiosas para guardar memoria de rectores y párrocos. Una vez instituido el virreinato, esta práctica se transformó dando a luz una galería de personajes importantes. La pintura de héroes de la primera mitad del siglo XIX mantuvo la estructura barroca y virreinal. El retrato del rector del Colegio del Rosario, Miguel Masustegui (Figura 13), coincide en su formato con el retrato del general Santander (Figura 14): ambos presentan una estructura de figuras verticales, se recalca la frontalidad del personaje, los espacios son planos, el fondo se adorna con cortinaje y siempre hay una mesa donde reposan los símbolos del poder político o intelectual. La figura se complementa con los gestos y ademanes de triunfo o poder. El cambio residía en los símbolos de la autoridad.

También hay que llamar la atención sobre algunas situaciones particulares del retrato de héroes que se ejecutó en el siglo XIX. La muerte era una de las obsesiones coloniales, pues significaba el momento del desengaño, un acto social, comunitario, donde los presentes manifestaban el dolor ante el irreversible destino.



Figura 15. *Muerte de San José.* Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Iglesia de san Francisco.

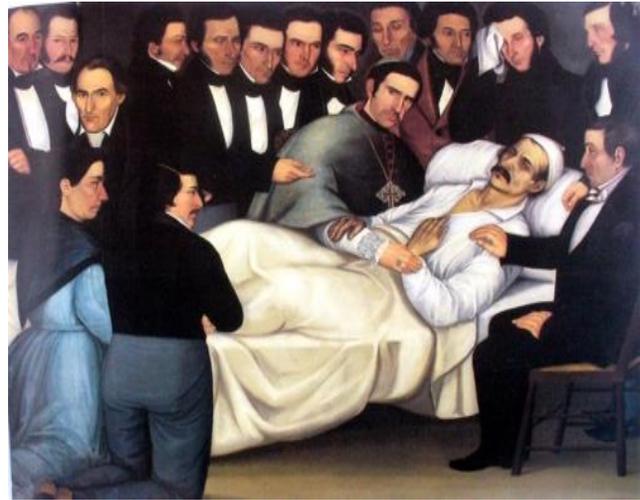


Figura 16. *Muerte de Santander.* García Hevia. Óleo sobre tela. Siglo XIX. Museo Nacional de Colombia.

La muerte de Santa Teresa, Santa Clara o San José (Figura 15), se reproducen esquemáticamente en la *Muerte de Santander* de García Hevia (Figura 16). La muerte de los héroes, casi santificada, adquirió gran importancia. Estas imágenes de la muerte de los héroes de la patria integraban la iconografía de santos coloniales, una forma de sacralizar secularmente su importancia en el proceso de la construcción de la nación.

Dos últimos aspectos materializan este impacto colonial en el siglo XIX: las miniaturas y la pintura de mujeres. En las últimas décadas del siglo XVIII, y gracias al influjo de la escuela de dibujo de la Expedición Botánica, tomó fuerza la miniatura (Figura 17). Muchos de los miembros de esta escuela fueron los representantes de la miniatura de la primera mitad del XIX, técnica que condensó “el espíritu romántico en cuanto a los efectos y la memoria”,²⁰ de modo que en las temáticas generó cambios con respecto a la tradición que

²⁰ Beatriz González, *El arte colombiano en el siglo XIX* (Bogotá: Bancafé), 29.

había recibido del XIX. Por su parte, el retrato de mujeres fue tardío en la Colonia y tuvo una evolución particular desde finales del XVIII. Se trataba de imágenes austeras, que reflejaban la condición de la mujer, no tan marginal, pero a la vez marcada por la religiosidad y la austeridad. El prototipo de mujer colonial, de pocas galas y presencia austera se siguió empleando en el retrato, como se aprecia en el óleo *Timotea Carvajal* (Figura 19).



Figura 17. *Miniatura*. Anónimo. Ca. 1790.



Figura 18. *Retrato de Clemencia de Caicedo*. Anónimo. Óleo sobre tela. Siglo XVIII. Colegio de Nuestra Señora de la Enseñanza.



Figura 19. *Timotea Carvajal*. Manuel Carvajal. Óleo sobre tela. 1853. Museo Nacional de Colombia.

Como estos ejemplos, hay muchas otras prolongaciones coloniales en el siglo XIX: el *exvoto*, un tipo de pintura devocional que se empleaba para hacer rogativas o para agradecer un favor; la *pintura alegórica*, que recurría a conocidas imágenes de la emblemática barroca, o las *pinturas de costumbres*, tan representativas durante la segunda mitad del siglo XIX y que tienen antecedentes en los biombos del siglo XVIII. La tradición colonial perduró hasta mediados del XIX. Para ese entonces, varios factores introdujeron cambios significativos en la práctica pictórica. Entre ellos, destaca la aparición de academias y escuelas de dibujo y pintura, como la que se formó en la Casa de

la Moneda en 1837 o la Sociedad de Dibujo y Pintura en 1848.²¹ A la educación formal se suma la asimilación de tendencias extranjeras que culminaron en el desarrollo de una pintura costumbrista, la cual se distanciaba en técnicas, temáticas y entornos culturales de los que se había nutrido la pintura durante la primera mitad del siglo XIX. Incluso, ciertos acontecimientos políticos, como las reformas liberales de medio siglo y la Comisión Corográfica,²² generaron cambios en la percepción cultural de la pintura, induciendo a temas más seculares y más relacionados con el naturalismo.

Bibliografía

- BARNEY-Cabrera, Eugenio. *El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980.
- . “La actividad Artística en el siglo XIX”, en *Manual de Historia de Colombia*. Tomo II. Bogotá: Colcultura-procultura, 1984.
- . “Pintores y dibujantes de la Expedición Botánica”. En *Historia del arte colombiano*. Tomo V. Barcelona: Salvat, 1988.
- BORDIEU, Pierre. *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 2002.
- BORJA Gómez, Jaime. “Discursos visuales: Retórica y pintura en la Nueva Granada”. En *Balance y desafío de la historia de Colombia al inicio del siglo XXI*. Compilado por Adriana Maya y Diana Bonnett. Bogotá: Uniandes, 2003.

²¹ Sánchez Cabra, Ramón Torres Méndez, 22-28.

²² Santiago Londoño, *Breve historia de la pintura en Colombia* (Bogotá: Fondo de Cultura Económica), 77-78. Véase también, Efraín Sánchez Cabra, “Las láminas de la comisión corográfica”, en: *Geografía física y política de la Confederación Granadina. Volumen II. Estado de Cundinamarca y Bogotá. Antiguas Provincias de Bogotá, Mariquita, Neiva y San Martín* (Bogotá: Alcaldía de Bogotá D.C., Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT, Gobernación de Cundinamarca, Universidad Nacional de Colombia y Universidad del Cauca, 2003).

- . “Purgatorios y juicios finales: Las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada”. *Historia Crítica*, Edición especial (noviembre 2009).
- . *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada: Los discursos del cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011.
- BOUZA Álvarez, José Luis. *Religiosidad contrarreformista y cultura simbólica del Barroco*. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1990.
- CHICANGANA-Bayona, Yobenj. “Contando una historia nacional: La configuración de la iconografía sobre la independencia; 1830-1880”. En *Las historias de un grito: Doscientos años de ser colombianos*. Bogotá: Museo Nacional, 2010.
- CORREA, Leonor. “El corazón: Dos representaciones en los mundos científico y religioso”. *Historia y Grafía*, n.º 9 (1998).
- DELEHAYE, Hippolyte. *Les origines du culte des martyrs*. Bruselas: Societé des Bollandistes, 1933.
- FAJARDO de Rueda, Marta. “BanRepCultural: Francisco Javier Matis”, acceso en junio de 2019, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/matifran.htm>.
- GELIS, Jacques. “El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado”. En *Historia del Cuerpo: Del Renacimiento a la Ilustración*. Dirigido por Alain Corbin. Madrid: Taurus, 2005.
- GIL-Tovar, Francisco. “El arte final del virreinato”. En *Historia del arte colombiano*. Tomo IV. Barcelona: Salvat editores, 1988.
- GIRALDO Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Básica Colombiana y Colcultura, 1980.
- GÓMEZ Hurtado, Álvaro y Gil-Tovar, Francisco. *Arte virreinal en Bogotá*. Bogotá: Villegas editores, 1987

- GONZÁLEZ, Beatriz. *El arte colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Bancafé.
- LONDOÑO, Santiago. *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- MUSEO Nacional de Colombia. “Policarpa 200: Exposición conmemorativa del bicentenario del nacimiento de Policarpa Salavarrieta”. *Cuadernos iconológicos*, n.º 1. Bogotá: Museo Nacional, 1996.
- NIETO, Mauricio. *Remedios para el imperio: Historia natural y apropiación del Nuevo Mundo*. Bogotá: ICANH, 2000.
- PASTOR, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- REY Márquez, Juan Ricardo. “Nacionalismos aparte: Antecedentes republicanos de la iconografía nacional”. En *Las historias de un grito: Doscientos años de ser colombianos*. Bogotá: Museo Nacional, 2010.
- SÁNCHEZ Cabra, Efraín. *Ramón Torres Méndez. Pintor de la Nueva Granada*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1987.
- . “Las láminas de la comisión corográfica”. En: *Geografía física y política de la Confederación Granadina. Volumen II. Estado de Cundinamarca y Bogotá. Antiguas Provincias de Bogotá, Mariquita, Neiva y San Martín*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá D.C., Instituto Distrital de Cultura y Turismo, IDCT, Gobernación de Cundinamarca, Universidad Nacional de Colombia y Universidad del Cauca, 2003.
- URIBE, Lorenzo. “Capítulo XXXI: Los maestros pintores”. En *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Tomo I. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1954.



rupturas & continuidades
en el arte virreinal independentista

Arte, naturaleza y nación:
El pintor Juan Mauricio Rugendas en América

Rafael Sagredo Baeza

Profesor Titular

Pontificia Universidad Católica de Chile

rsagredo@uc.cl

Resumen

Durante las primeras décadas del siglo XIX, mientras las antiguas colonias españolas luchaban por su organización republicana, arribó a América el pintor de origen alemán Juan Mauricio Rugendas (1802-1858). Llegado a América, el artista recorrió primero Brasil y México, inspirado por Alexander von Humboldt. En Chile permaneció entre 1834 y 1842, años en que también visitó el Río de la Plata, Perú y Bolivia. Autor de una prolífica obra, fue uno de los pintores viajeros más reconocidos de su época. Documentalista de las

nacientes repúblicas, algunas de sus representaciones ejecutadas en Chile se transformaron en íconos de la nación entonces en formación.

En este trabajo abordaremos la obra de Rugendas sobre Chile y nos aproximaremos a un óleo destinado a perdurar como símbolo de la nueva república y representación de la comunidad: *La llegada del presidente Prieto a la Pampilla* (1834-1835), obra que el artista donó para contribuir con los damnificados del terremoto de 1835. Una composición dramática, presidida por la bandera nacional, que transforma en comunidad una representación en que la cordillera de los Andes también ampara a los sujetos que la componen.

Palabras clave: Rugendas, América, naturaleza, arte, nación.

Abstract

In the first decades of the 19th century, when the former Spanish colonies fought for their republican organization, the German-born painter Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) arrived to America. Once in America, the artist travelled first throughout Brazil and Mexico, inspired by Alexander von Humboldt. In Chile he remained between 1834 and 1842, years in which he also visited Río de la Plata, Perú and Bolivia. Author of a prolific work, he was one of the most renowned traveling painters of his time. Documentalist of the rising republics, some of his representations composed in Chile became icons of the nation then in formation.

In this text, we will approach the work of Rugendas on Chile, and also, to an oil destined to endure as a symbol of the new republic and community representation: *La llegada del presidente Prieto a la Pampilla*, 'The arrival of President Prieto at La Pampilla' (1834-1835), work that the artist donated to contribute to the victims of the earthquake of 1835.

A dramatic composition, presided over by the national flag, which transforms into community a representation in which the Andes mountain range also protects the subjects that compose it.

Key words: Rugendas, America, nature, art, nation.

La estadía de Juan Mauricio Rugendas en Chile, cuya duración casi alcanza los ocho años, tuvo como expresión más acabada una extraordinaria producción pictórica. Esta obra es la de un artista viajero, caracterización que el propio pintor se adjudicó, llegando a añadirle incluso el adjetivo de *científico*.

El trabajo de Rugendas no solo es resultado del devenir inmediato o las necesidades concretas del artista, lo es también de una formación y de una vocación de vida que, aun en medio de las angustias por la subsistencia material, lo llevaron a persistir en su afán por representar de manera vivaz y fidedigna, pero sensible —en el sentido de atractiva—, la realidad natural y social americana que él tanto apreció. Una de las características esenciales de este pintor es su innegable talento para ofrecer, mediante rápidos trazos, lo esencial de cualquier motivo, también, su capacidad para insertarse cabalmente en la sociedad chilena, cualidades estas que constituyen un ejemplo de su perspicacia para captar los intereses del público de la época, y que lo llevarían a ser uno de los principales documentalistas de la naciente república (Figura 1). Así, sus representaciones se convertirían en verdaderos íconos de la nación que estaba formándose, como es el caso de *El huaso y la lavandera*, óleo que representa con gracia descriptiva dos tipos populares característicos de esta época.

En su afán por ilustrar la realidad chilena, Rugendas se transformó en verdadero intérprete de los esfuerzos de la sociedad por integrar y civilizar territorios y pueblos que, como los situados al sur del Biobío, captó mediante los trazos de sus pinceles con motivos dramáticos y en un tono épico muy apropiado para inflamar el espíritu nacional.



Figura 1. *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla*, Juan Mauricio Rugendas. Óleo. 1835. Museo Nacional de Bellas Artes.

Como el artista también se ocupó de la realidad natural, su obra en Chile, particularmente sus representaciones de los Andes, ha sido calificada de *telúrica*, en virtud de la intensidad que transmite (Figura 2).¹ Así, tanto por el espectáculo sublime que ofrece, como por las fuerzas naturales que a través de ella se manifiestan, la cordillera terminó siendo la principal protagonista de los trabajos del artista en el cono sur de América.

¹ Pablo Diener, *La obra de Juan Mauricio Rugendas: Ilustrando su viaje a través de Chile. 1834-1842* (Santiago: Origo, 2012).

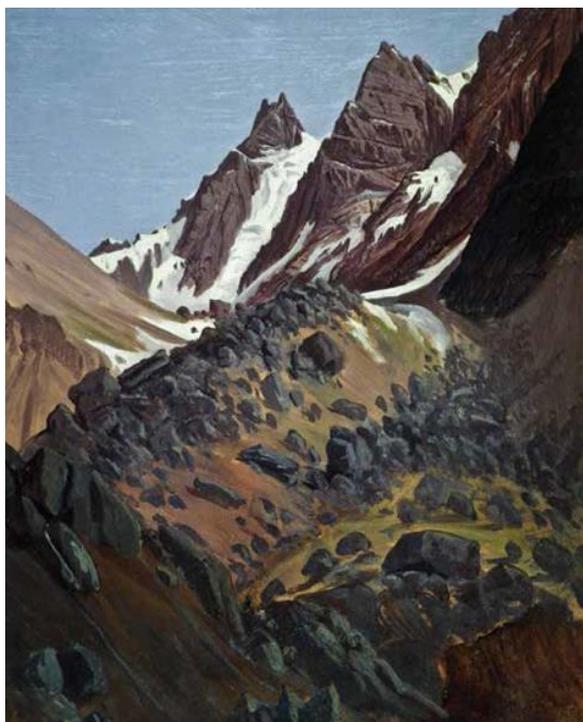


Figura 2. *Hundimiento de un monte cerca de El Juncal*, Juan Mauricio Rugendas. Óleo. 1838.

Juan Mauricio Rugendas pintó a partir de experiencias vitales, y siempre tuvo la intención de ilustrar fenómenos, condiciones y hechos propios de la realidad que conoció. Fue capaz de apreciar, destacándolos, paisajes característicos y personajes típicos de cada sociedad; también de identificar usos, costumbres y formas que terminarían siendo componentes de la identidad nacional.

Rugendas, pintor viajero

El artista de origen bávaro Juan Mauricio Rugendas fue uno de los tantos que, durante las primeras décadas del siglo XIX llegó a América con el objetivo de representar su naturaleza y sociedad. Al igual que otros, también recibió el amparo y consejos de Alexander von Humboldt, por lo que su obra pictórica se caracteriza tanto por su dramatismo, como por integrar composiciones que, poseedoras de una fuerte carga

subjetiva y muchas veces destinadas a provocar una reacción emocional en el público que las apreciara, resultan ser verdaderas puestas en escena de la naturaleza y las comunidades americanas.

A comienzos de 1821 Rugendas arribó por vez primera a América, desembarcando en Brasil como ilustrador naturalista de la expedición que, comandada por Georg Heinrich von Langsdorff, exploró entre 1824 y 1830 una sección del interior de ese país. Fue entonces cuando preparó las obras que se publicarían más tarde, en Francia, entre 1827 y 1835, bajo el título de *Viaje pintoresco a través de Brasil*, trabajo que mereció el entusiasta reconocimiento de Humboldt y que fue el inicio de una relación que se prolongaría por años. Alentado por la sensibilidad romántica del sabio prusiano, Rugendas cultivó la perspectiva subjetiva en sus obras y no la fiel representación topográfica propia del rigor naturalista que caracterizó la mayor parte de las obras de los artistas de las expediciones científicas ilustradas del siglo XVIII.²

Muestra de su talento como pintor viajero, que ya se había hecho presente en su álbum sobre Brasil, son los trabajos que ejecutó en México a partir de 1831 y hasta 1834, y en Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Uruguay y Brasil, entre 1834 y 1847, año en que regresó a Europa. El compendio de estas obras, sin duda numerosas, representan para cada uno de los países nombrados un valioso patrimonio cultural que no solo da cuenta de su historia nacional, sino también de su realidad natural.

Si Humboldt delineó con sus trabajos amplias regiones geográficas, hasta llegar a configurar un *Cosmos*, Rugendas en sus obras artísticas identificó caracteres y tipos sociales y nacionales, además de representar paisajes propios de cada uno de los países en

² Pablo Diener, *Rugendas. 1802-1858* (Alemania: Goethe Institut, 1998), 19.

que residió o estuvo de paso (Figura 3). Con una mirada romántica, sugerida por Humboldt, Rugendas representó en sus cuadros las costumbres, tradiciones, usos y prácticas populares, reflejando en ellos su capacidad de observación, sensibilidad y talento para identificar y captar lo más propio de cada comunidad, lo que explica su evolución en símbolos de la nación. Pero como también representó escenas históricas, ellas contribuyeron a su transformación en intérprete de la “esencia espiritual de los países que recorrió”.³

Durante su paso por América, progresivamente fue pasando de ser dibujante naturalista, como lo fue en Brasil, a pintor viajero y, por lo tanto, autor de composiciones con una fuerte carga emocional e incluso dramática, que van mucho más allá de la intención descriptiva y buscan ofrecer un cuadro coherente y efectista. Desde su paso México, en adelante, su objetivo fue brindar una composición pictórica que, como Humboldt lo postuló, no solo mostrara una representación sintética de la naturaleza, sino que, sobre todo, impactara por la carga emocional que ella contenía. Tales concepciones de aliento humboldtiano también los aplicaría Rugendas a la sociedad sudamericana, abarcando con su obra temas históricos y culturales.

³ Ibid.

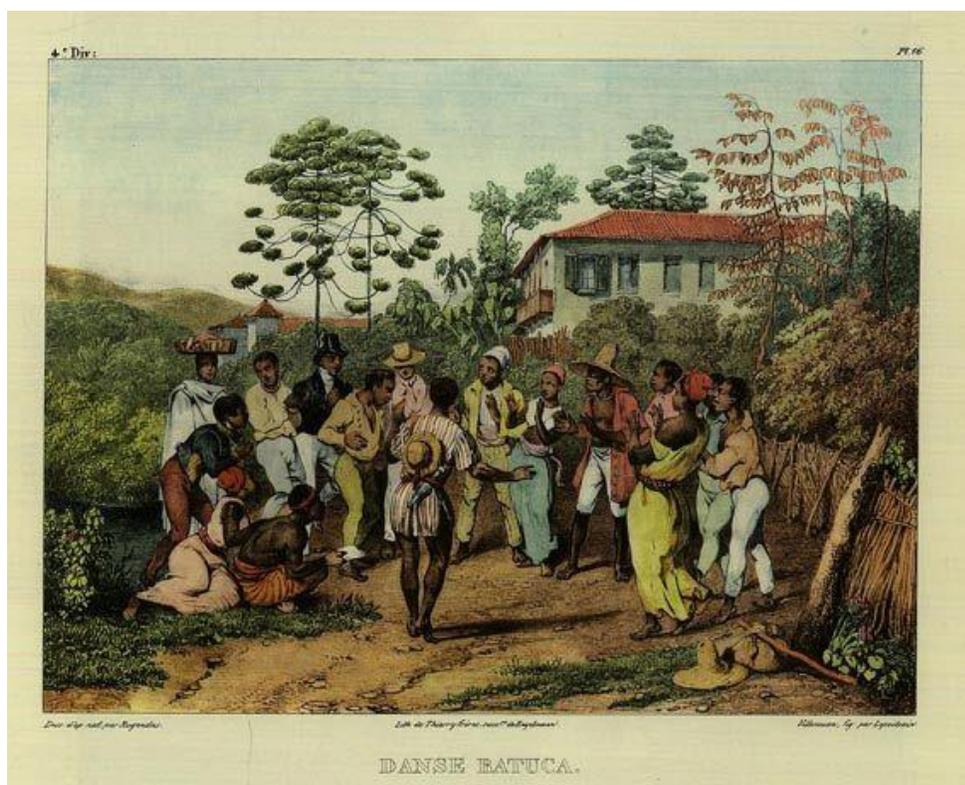


Figura 3. “Danza batuca”, *Viagem pitoresca através do Brasil*. Juan Mauricio Rugendas. Grabado. 1835.

Sin duda, Rugendas cumplió cabalmente su objetivo. Así lo demuestran múltiples evidencias y, también, la opinión de un acreditado contemporáneo, Domingo Faustino Sarmiento, para quien Rugendas había “estereotipado la naturaleza y las fisonomías de las diversas secciones de la América del Sur. Su grande obra sobre el Brasil le ha dado un nombre en Europa. Pero ni en Europa, ni en América se apreciará por largo tiempo todavía su exquisito talento de observación, la nimia exactitud de sus cuadros de costumbres. Rugendas es un historiador más bien que un paisajista; sus cuadros son documentos, en los que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América”. Para el escritor, educador y estadista

argentino, “Humboldt con la pluma, Rugendas con el lápiz, son los dos europeos que más a lo vivo han descrito América”.⁴

Rugendas en Chile

Prescindiendo de los consejos del sabio prusiano, quien en 1830 le había escrito alegrándose de su resolución de pasar a América, pero advirtiéndole, “cuídese de las zonas templadas, de Buenos Aires y de Chile, y de los bosques sin volcanes y nieve [...] Un gran artista como usted debe buscar lo grande”,⁵ el pintor bávaro arribó a Chile en julio de 1834, procedente de México, país del cual debió salir al verse comprometido en cuestiones políticas que lo enemistaron con el poder. En el cono sur de América permaneció hasta mediados de la década de 1840 y, antes de volver a Europa, residió en Brasil hasta 1847.

Como se ha demostrado, el Rugendas que llegó a esta región lo hizo con una mirada romántica, intentando retener con su obra las características esenciales de las sociedades que conoció.⁶ En Chile, donde permaneció hasta 1842, fueron decisivos sus contactos con las elites dominantes, a las que representó en numerosas obras. Allí también pintó la naturaleza andina, los tipos populares que, junto con las elites, componían la sociedad y escenas histórico-patrióticas encargadas por el gobierno. Así, y como muchos otros europeos que vinieron a América, Rugendas, junto con ser pintor, fue un vocero de sociedades, un mediador entre mundos, un intermediario entre culturas, un traductor de símbolos, un documentalista que exhibió escenas y paisajes naturales, pero que sobre todo representó aspiraciones, actitudes, valores, imaginarios, costumbres, formas, ritos y usos

⁴ La cita en una carta de Sarmiento a Miguel Piñero, fechada en Rio de Janeiro el 20 de febrero de 1846, se encuentra en *Obras completas de D.F. Sarmiento*, V, 87.

⁵ Una reproducción de la carta de Humboldt puede leerse en el texto de Gertrud Richert, “Johann Moritz: Un pintor alemán en Ibero-América”, 323.

⁶ Diener, *Rugendas*, 38.

propios de los habitantes de cada Estado que él, con su obra, contribuyó a constituir en nación.

En tanto artista Rugendas pasó de la descripción a la interpretación, por ejemplo, al integrar a través de su obra a un conjunto de sujetos a un destino común. Un caso concreto de ello fue precisamente Chile, donde el artista supo apreciar y representar el incipiente, pero existente, espíritu de comunidad presente entre los distintos sectores sociales. Realidad, situación, condición que, sin embargo, no encontró en el Perú, hecho que demuestra que su obra no fue consecuencia de ideas preconcebidas o complaciente con la realidad.

Junto a su obra *telúrica*, conformada por las representaciones artísticas en las que los Andes son los protagonistas absolutos, en Chile Rugendas se ocupó fundamentalmente de reflejar las características de la población. De este ejercicio resultaron cientos de dibujos y numerosos óleos a través de los cuales emerge lo que en su época se interpretaba como *lo chileno, lo nacional*.

Llegado a Valparaíso en julio de 1834, en el puerto tuvo la oportunidad de conocer a los tripulantes del barco de Su Majestad Británica *Beagle* que, comandado por el hidrógrafo Robert Fitz-Roy, cartografiaba el litoral meridional sudamericano y contaba entre sus tripulantes a Charles Darwin y al también artista y dibujante Conrad Martens. Muestra de su condición y calidad es su autorretrato que, datado en Valparaíso en agosto del mismo año, documenta su actividad como pintor. Rugendas no demoró mucho tiempo en pasar a Santiago, la capital, donde sus relaciones le permitieron acceder a las elites en el poder, de las cuales formaba parte Andrés Bello, y ser recibido por las más altas autoridades, incluido el presidente de la república Joaquín Prieto.



Figura 4. Autorretrato de Juan Mauricio Rugendas. 1834. Museo Histórico Nacional.

Sin duda, la carta de recomendación que Rugendas portaba y que presentó, fechada el 14 de mayo de 1834 y dirigida al entonces ministro de Guerra Juan José Bustamante, le allanó su entrada y contactos con la sociedad. La misiva en que se ponderaban sus cualidades artísticas y se solicitaba su protección, fue suscrita por un amigo de Bustamante residente en México, país donde el secretario de Estado vivió y desempeñó funciones de gobierno por más de una década. En ella, su autor, un tal Virmond, presentaba a su recomendado como un individuo “acreedor de todos los favores que usted le dispense por las bellas prendas que adornan su carácter y persona”. Agregando todavía, que “el señor Rugendas es un artista distinguido en la pintura y se ha hecho una fama muy bien merecida en México y los otros países que ha visitado”.⁷

Junto con una entusiasta acogida, contactos y relaciones para comenzar a ofrecer su trabajo como pintor, recibió un pasaporte suscrito por el presidente Joaquín Prieto el 27 de octubre de 1834, en el que se lee: “Por cuanto don Mauricio Rugendas intenta visitar el territorio de la república, con el objeto de levantar planos topográficos de aquellos lugares

⁷ La carta puede leerse citada en Alberto Cruchaga Ossa, *Estudios de historia diplomática chilena* (Santiago: Editorial Andrés Bello, 1960) 73.

que tuviese conveniente, habiendo solicitado al efecto el correspondiente pasaporte. Por tanto, vengo a concedérselo para que pueda emprender libremente su viaje, y en consecuencia ordeno a los Intendentes y Gobernadores departamentales y demás autoridades de la república no le pongan embarazo alguno en su tránsito”.⁸

Gracias al visado oficial, Rugendas quedó habilitado para recorrer el país a su antojo y así continuar representando los paisajes que observaba, tarea que ya había iniciado en un viaje emprendido en septiembre de 1834, de Valparaíso a Santiago. Entonces compuso una vista de los Andes vistos desde Cuesta de Lo Prado. Es decir, captada al poniente de la cuenca en que se sitúa la capital, y donde por primera vez e inesperadamente el viajero que arriba a la ciudad observa la cordillera, que desde ahí ofrece una magnífica y monumental estampa.



Figura 5. *Fiesta chilena*, Juan Mauricio Rugendas. Óleo. 1838-1842.

⁸ Texto citado en Tomas Lago. *Rugendas: Pintor romántico de Chile* (Santiago: Sudamericana, 1998), 46.

Los ocho años que Rugendas permaneció en Chile le permitieron recorrer y conocer el país, siempre con la intención de captar los elementos naturales y culturales que lo caracterizaban (Figura 5), tarea en que demostró su reconocida capacidad de observación y talento artístico. Sus relaciones con las autoridades y su plena inserción en la elite local, que le franquearon el acceso a tertulias, salones y contactos con personalidades culturales y políticas, también contribuyeron a su conocimiento de los modos, prácticas, valores y costumbres locales, transformándose en una fuente de información esencial para el pintor.

Fue en este contexto que Rugendas ejecutó algunos de sus trabajos fundamentales en Chile que, valorados como obras de arte en su tiempo, devinieron además en íconos de la nacionalidad. Entre ellos se encuentra su óleo *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla*, datado en 1835 según Pablo Diener, principal experto mundial en la obra de Rugendas y cuyos trabajos, al igual que los de otros especialistas, se relacionan en la bibliografía.

Ciencia, arte, terremoto y nación

Rápidamente integrado a la sociedad chilena, Rugendas sufrió no solo un régimen represivo, sino también una catástrofe natural que afectó al país y que oportunamente aprovechó el gobierno para fomentar la idea de nación y el artista, para reflejar a través de su pintura las características de la sociedad que lo acogía. Esta comunidad vivía en una década cuyo inicio estuvo marcado por una guerra civil, en la que triunfaron las fuerzas conservadoras, y que continuó con un gobierno dictatorial encabezado por el omnipotente ministro Diego Portales, quien persiguió, reprimió y exilió a sus opositores. Como una “época de terror por causas políticas” la caracterizó el acreditado memorialista que fue Vicente Pérez Rosales.⁹ En este ambiente de violencia política y social, el 20 de

⁹ Véanse sus *Recuerdos del pasado* (Santiago: Ediciones B, 2006), 171-172.

febrero de 1835, se produjo un terremoto de 8,2 grados que afectó las provincias del centro sur del país y cuyo epicentro fue Concepción.

Un movimiento de gran magnitud que también vivieron los ingleses tripulantes del *Beagle*; el naturalista de origen galo Claudio Gay, entonces encargado por el Estado de explorar el territorio y reconocer sus recursos naturales; y personalidades como Simón Rodríguez, el maestro de Bolívar, que entonces residía en Concepción, o el minero, botánico, hombre de negocios y viajero inglés Alexander Caldcleugh. Este último, como Fitz-Roy, Darwin, el capitán Roberto Simpson y muchos otros, describió el movimiento telúrico gracias a “la feliz concurrencia de circunstancias que condujo a Concepción, inmediatamente después de la catástrofe, a varios observadores científicos que se han servido confiarme sus apuntes”.¹⁰

En efecto, todos los nombrados, junto a las autoridades locales y vecinos de los diferentes pueblos y ciudades afectadas, contribuyeron con noticias y descripciones de un fenómeno natural calificado, desde el primer momento, como una tragedia, un drama y “una terrible catástrofe sin paralelo en la historia de los terremotos” —según la descripción publicada en el diario oficial *El Araucano*, que editaba Andrés Bello en Santiago y en el que se publicaron muchas crónicas de lo acontecido, desde el 27 de febrero de 1834, en adelante. Entre estas crónicas, las de los naturalistas que por entonces visitaban el país, se contaron entre las principales dada la exactitud y oportunidad de sus relatos.

A través de ellas, la ciudadanía se enteró de que al terremoto que arruinó prácticamente todos los edificios de las poblaciones afectadas, siguió un maremoto que inundó y arrasó con las situadas en la costa, que Concepción había quedado en el suelo, que la destrucción

¹⁰ La frase, en la descripción del terremoto de Caldcleugh aparecida en los *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 126 (1836): 21.

era completa y que la consternación y la desolación se habían hecho presentes en toda su magnitud. Cuadro espantoso según los corresponsales que, con el corazón afligido, describieron un cúmulo de ruinas, producido por lo que se calificaba como un extraordinario sacudimiento que no había provocado más que estragos. Los del terremoto, señaló otro testigo, fueron momentos que causaron gran angustia, turbación y horror entre los habitantes de la zona afectada. En tales instantes nadie creyó pasar con vida un día más allá, relató otro.

Luego de dar a conocer las crónicas de lo sucedido y en medio de los pedidos de auxilio para las víctimas, *El Araucano* del 6 de marzo de 1835 publicó una editorial respecto del significado y consecuencias del terremoto, aprovechando la catástrofe para estimular la unidad nacional. Fue así como Andrés Bello escribió sobre “el triste cuadro provocado por la furia de los elementos conjurados, fuente de privaciones, padecimientos y miserias espantosas para los que la sufrieron”, afirmando que entretanto “no debemos limitarnos a una compasión estéril”, pero también advirtiendo que “el gobierno tiene pocos medios de que disponer por el golpe funesto que acaba de recibir”, no la zona afectada, sino “la república [...] nuestros desventurados hermanos”, palabras con las que apelaba a la comunidad.

A continuación, Bello aseguró que “cuando la humanidad, la compasión y la piedad religiosa no fuesen bastante poderosas [para asistir a los damnificados,] cuando pudiésemos ensordecernos a los gemidos de tantas víctimas, la sola voz del honor nacional no sería parte para movernos a esfuerzos proporcionados a la magnitud de los males que imploran nuestro socorro”. Apelando a “los chilenos”, a sus obligaciones, los conminó a colaborar, pues lo contrario “sería más bien un insulto que una demostración de hermandad y de simpatía con los malhadados pueblos del sur” concluyendo así su verdadera exhortación patriótica.

Este llamado, que a juzgar por las contribuciones incluidas en las “listas de personas que habían suscrito en beneficio de las poblaciones arruinadas”, y que *El Araucano* dio a conocer, efectivamente estimuló las colaboraciones. Entre ellas, la de Juan Mauricio Rugendas, quien hizo llegar la suya el 10 de abril. Así consta en una comunicación dirigida al artista por la “Junta encargada de abrir suscripciones decretada por el Supremo Gobierno a favor de los pueblos del Sur” y fechada el 6 de mayo de 1835, en la que se agradece a Rugendas el “hermoso cuadro que ha tenido a bien remitir con el designio que rifándose por conducto de la Comisión se invierta en el laudable objeto que ha efectuado la filantropía”.¹¹ El resultado de la subasta, 236,7 pesos, se informó en *El Araucano* del 19 de junio de 1835. Así aparece en una lista de suscriptores en que el promedio de colaboraciones individuales es de un dígito. Esto lleva a concluir que fue una obra apreciada, tal vez incluso disputada, no lo sabemos, si bien ello no impide preguntarse por la razón de su valoración. Según los especialistas en Rugendas y su obra, el cuadro que el artista donó es un óleo sobre tela de 70 x 90 cm que se conoce con el nombre de *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla* (Figura 1).

Rugendas y la representación de la nación

Durante su estadía en América, el artista bávaro representó en numerosas ocasiones escenas costumbristas o de la vida cotidiana, tanto rurales como urbanas, pintando sujetos en distintas actividades, así como conjuntos de personas característicos en espacios públicos también habituales o rituales, como ocurre con el motivo del cuadro *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla*. Así se constata cuando se observan óleos como *Paseo dominical en la Alameda* (1832-1833) o *La reina del mercado* (1833-1835), cuyo boceto trazado a partir de una escena también observada en México, se terminó de pintar en Chile (Figura 6). *El mercado de la Independencia en Lima* (1843) y *Los baños de Miraflores*

¹¹ Una reproducción de la nota de la Junta puede leerse en el libro de Tomás Lago, *Rugendas: Pintor romántico de Chile*, 73-74.

(1843) también dan muestra del habitual interés de Rugendas por capturar en su pintura lo cotidiano.



Figura 6. *La reina del mercado*, Juan Mauricio Rugendas. Óleo. 1833-1835.

La Llegada del presidente Prieto a la Pampilla es la representación de una escena pública: la celebración de las fiestas patrias, presidida por la máxima autoridad republicana y en la que participan multitudes de sujetos en medio de un ambiente de jolgorio general. En el óleo de Rugendas, junto con el arribo del gobernante, juegos típicos del pueblo y actividades propias de la ocasión, se muestran sujetos de los más diversos orígenes sociales que interactúan y se comunican entre sí, elocuente expresión de que Rugendas observó entre los grupos que componían la sociedad chilena de la época algún grado de integración, como si todos formaran parte de una comunidad que, no cabe duda por la evolución chilena posterior, el naturalista no imaginó, sino que reflejó o, por lo menos, anticipó con su representación.

La inspiración de Rugendas tendría su origen en las escenas que apreció en septiembre de 1834 cuando, habiendo viajado a Santiago, tuvo la oportunidad de presenciar las celebraciones patrias de aquel año en la capital. Las que fueron descritas por la prensa

como “fiestas cívicas” celebradas con “magnificencia”, y en las que “un concurso de 30000 almas se congregó y dispersó en la Pampilla”, dando forma a un “espectáculo en que se manifestaba la alegría del patriotismo y los progresos de la civilización”.¹²

Considerando que el óleo tenía su origen en el deseo del pintor por contribuir con las víctimas del terremoto de febrero de 1835, es posible sostener que fue ejecutado con el propósito de provocar la colaboración del público en el remate en que sería subastado. Por eso, porque quería inducir una reacción emocional, es que Rugendas ofreció como tema una escena patriótica, en la que sujetos de la más variada condición se reúnen para celebrar a Chile, todos en el marco de un día soleado y alegre, con la cordillera de los Andes como telón de fondo, pero también con la bandera nacional amparando a los participantes en la fiesta.

Incorporando en la escena los dos símbolos nacionales más característicos, Rugendas mostró al pueblo y a la elite, a autoridades y gobernados festejando, interactuando, reunidos por el proyecto de colectividad que entonces era Chile. A juzgar por el resultado de la subasta, la representación de la comunidad nacional protegida por su bandera patria efectivamente estimuló la colaboración ciudadana, entre otras razones por la carga emocional y el significado cívico que el óleo logra al reflejar y proyectar a dicha comunidad.

Refuerza nuestra interpretación el que Rugendas, ahora representando escenas de la vida cotidiana en Perú, como por ejemplo *El mercado de la Independencia*, está lejos de ilustrar una sociedad reunida. Por el contrario, y como lo ha interpretado el historiador

¹² Véanse las ediciones de *El Araucano* del 19 y 26 de septiembre de 1834. Ricardo Bindis en sus textos sobre Rugendas afirma que el pintor estaba en Santiago entonces, incluso en octubre, mes en el que se habría entrevistado con el presidente Prieto y este le extendió el pasaporte con el que artista viajó por el país.

peruano Alberto Flores Galindo, si bien sus cuadros ofrecen una gran densidad de sujetos de la más variada condición, lo cierto es que en ellos, las personas se ignoran mutuamente, transformándose en un elocuente testimonio de la debilidad de los vínculos de la sociedad limeña: “Una sociedad donde los individuos no están entretreídos, dificultando entonces cualquier acción colectiva. En la que las gradaciones de fortuna y de color de piel se vuelven tan significativas que resulta una sociedad dominada por la heterogeneidad y la violencia. Los de arriba, la aristocracia, y los de abajo, la plebe: todos desconfían de todos”.¹³ A diferencia de las vistas sobre Chile, en su obra plástica sobre Lima Rugendas ofrece una sociedad atomizada, incapaz de actuar sobre sí misma, “sin alternativa”, se ha sostenido. Incluso, y más recientemente, Portocarrero cita la obra de Rugendas para ilustrar la fragmentación y la debilidad del entretreído social limeño de la primera mitad del siglo XIX.¹⁴

Es el caso de *El mercado de la Independencia en Lima*, pero también el de *La plaza mayor de Lima*, lienzos en los que ni la gran profusión y abigarramiento de sujetos ni el denso panorama, ocultan que los personajes retratados se ignoran mutuamente. En este cuadro se muestra un mundo atomizado en el que destaca un solo vínculo: el de la conversación entre el sacerdote y la tapada, conversación que tal vez expresa el único lazo que estabiliza la sociedad, es decir, el que existe entre la Iglesia y el género femenino (Figura 7). La relación entre el poder simbólico y la sumisión devota es quizás una muestra de la escasa autoridad secular vigente entonces en Perú. Esta interpretación es la que llevó a Alberto

¹³ Gonzalo Portocarrero en su artículo “El deber del héroe: La hazaña de Alberto Flores Galindo”, le atribuye a este agudo historiador peruano la interpretación de la obra de Rugendas que hemos citado; particularmente a propósito de su libro de 1984 *La ciudad sumergida: Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*, donde Flores Galindo aborda el tema del funcionamiento de la sociedad limeña que pasó de Colonia a República.

¹⁴ Gonzalo Portocarrero, *La urgencia por decir “nosotros”. Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano* (Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015), 48-52.

Flores Galindo a concluir que los cuadros de Rugendas ofrecían una sociedad donde los individuos no estaban entretejidos en colectividad, pues el ideal colonial de la jerarquización fracturaba la sociabilidad, dificultando cualquier acción colectiva. Allí, además, las gradaciones de color, de piel y de fortuna eran tan significativas, que promovían una sociedad dominada por la heterogeneidad y la violencia; allí, los de arriba —la aristocracia— y los de abajo, —la plebe—desconfiaban de sus semejantes y de su contraparte. Así en definitiva, la obra de Rugendas nos da un atisbo de una sociedad dividida, impedida de alguna acción en la coyuntura creada por la Independencia.



Figura 7. *La plaza mayor de Lima*, Juan Mauricio Rugendas. Óleo. 1843.

Entonces, Rugendas solo habría ejecutado en Lima una galería de retratos individuales, no de tipos sociales; siendo cada uno de ellos una singularidad en medio de un conjunto diverso y disgregado, contundente muestra de la debilidad de los vínculos colectivos que apenas ofrecen un reflejo de historias fragmentadas.

Tal vez el momento en que Rugendas permaneció en Lima condicionó también sus óleos con escenas públicas, pues tuvo la oportunidad, como lo ha advertido un estudioso

peruano que además le atribuye una curiosidad insaciable de observar y de perpetuar los movimientos de la multitud y la actitud de sus componentes, “de presenciar en 1843 un panorama muy revelador y expresivo de la situación política del Perú, acosado por las luchas intestinas y sufrientes de la anarquía y el caos proveniente de la lucha de facciones y de los gobiernos efímeros”.¹⁵

Si se consideran el tema, protagonistas y detalles del óleo la *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla*, esto es la autoridad política, la población sometida a su soberanía, los Andes, la bandera y las actividades y actores propios de una celebración patriótica, se comprende porqué se trata de una escena popular que, además, ofrece la sensación de multitudes. También que podría ser considerada una verdadera crónica histórica, tanto por el realismo de la escena del mandatario pasando en medio de la muchedumbre, como porque ella efectivamente se desarrolló en las fiestas patrias de 1834, con la participación, acompañando al presidente, del ministro de Guerra y protector de Rugendas, Juan José Bustamante.

El alegre brío y dinámico realismo del cuadro muestra a un artista que se regocija representando la apretada muchedumbre, con sus trajes y actitudes típicas, en medio de la animación y colorido del momento. Los campesinos del primer plano ofrecen vivacidad a la composición y los animales, en el centro, atraen la vista del observador, mientras en el fondo, la cordillera da la nota de descanso.

El caballo al galope, las mujeres que llegan en carruaje, los jinetes agitados, los perros ladrando, las banderas flameando, los hombres del pueblo en actitud relajada, los soldados que custodian al presidente, la pista para las carreras a la chilena, las parejas y los grupos

¹⁵ Estuardo Núñez, “Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), viajero por el Perú”.

en animada interacción, constituyen un verdadero reporte de la vida chilena, de las entretenciones del pueblo, de las prácticas, costumbres y usos de los diferentes grupos sociales que en la ocasión disfrutaban, gozaban y homenajean a la patria común.



Figura 8. *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla*, Juan Mauricio Rugendas. Óleo. 1835.

Tal vez fue la acogida que tuvo el tema del óleo entregado para su subasta, entre otras razones debido a su carga emotiva, la razón por la que Rugendas ejecutó un segundo cuadro con el mismo motivo y conocido con igual nombre, que los especialistas también han datado en la misma época. De tamaño más reducido, pues sus medidas son 40,7 x 69,8 cm, no es exactamente una copia del otro, como se ha sostenido hasta hoy, pues ofrece diferencias evidentes (Figura 8). Por ejemplo, que en él no se represente la llegada del presidente, que los participantes en la composición están en ubicaciones diferentes, que aparezcan sujetos que no están en el lienzo inicial, así como una serie de detalles, como el de las banderas que en este han disminuido. Todas evidencias que inducen a apreciar ambos óleos simultáneamente, como si fueran —tal vez lo son— cuadros sucesivos de una escena en movimiento, en la que el dinamismo del momento va provocando los cambios que el documentalista que es Rugendas registra en dos obras independientes, no porque

realmente lo sean, sino porque el formato en que las representa no ofrecía muchas opciones de entregar un drama patriótico continuo.

Interpretado así, el dinamismo que esta representación expresa, la alegría y entusiasmo del pueblo reunido en torno a la patria y sus símbolos políticos y naturales sería entonces una demostración más de la intención del artista por proyectar la sociedad que representa. Objetivo que solo es plausible con la condición de que antes de ejecutar su arte efectivamente su sensibilidad le permitiera apreciarla como una comunidad en formación, pero con un futuro común como nación.

Rugendas no fue el único en hacer tal juicio en la época pues, además de la elite en el poder, también lo hizo la ciencia a través del naturalista Claudio Gay mediante, entre otros recursos, una cartografía que, ofreciendo el primer mapa de Chile, en realidad, más que representar lo existente entonces, señaló lo

que efectivamente llegaría a ser. Así se aprecia en el mapa de Chile que el improvisado geógrafo ya tenía en borrador a mediados de la década de 1830, que concluyó en 1841 y que publicó en 1854 como “Mapa de Chile para la inteligencia de la *Historia física y política de Chile*” que, en treinta volúmenes, delineó Chile al describir su territorio, especies y recursos naturales, su población, tareas económicas, poblaciones y sociedad en general,



Figura 9. Mapa de Chile, Claudio Gay. 1854.

incluida su historia (Figura 9). Es decir, al igual que Rugendas con su arte, Gay con su ciencia, contribuyó decisivamente a la configuración de la nación en el siglo XIX.

El papel de Rugendas en el proceso fue reconocido incluso por Gay al incorporar numerosas obras del artista que, ahora como litografías, pasaron a formar parte de las más de trescientas láminas que componen su *Atlas de la Historia física y política de Chile*. Para esta primera representación gráfica de Chile como conjunto, Gay seleccionó algunas obras icónicas de Rugendas, entre las más conocidas, *Un malón*, *Incendio de Valparaíso*, *Paseo a los baños de Colina*, *Vista del pico de Aconcagua*, *sacada de los altos de Valparaíso*, *Trajes de la gente de campo* y, por supuesto, *Llegada del presidente Prieto a la Pampilla*, en el *Atlas* trasformada en la estampa *Una carrera en las lomas de Santiago* (Figura 10). Todos estos hechos reflejan bien la intención de Gay por contribuir a la formación de un sentimiento nacional a través de la reproducción casi exacta de una obra con una extraordinaria carga simbólica. Muestra de esta misma intención es la inclusión de otras litografías como *Plaza de la Independencia* y *Una chingana*, en las que la bandera chilena, por su gran colorido, también resalta como el elemento bajo el que se cobijan sujetos en activa interrelación, sin que ninguno concentre particularmente la atención pues, en definitiva, lo que importa es el conjunto.

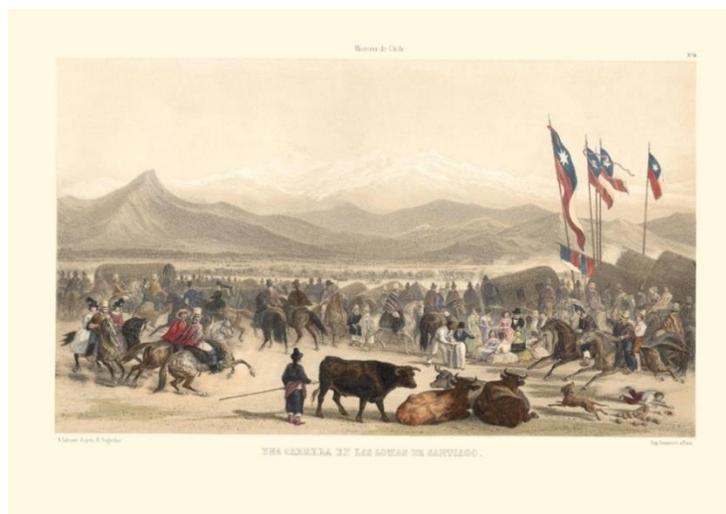


Figura 10. Grabado tomado del óleo de Rugendas. *Atlas de la Historia física y política de Chile*. 1854.

Bibliografía

- BINDIS, Ricardo. *Juan Mauricio Rugendas*. Santiago: Morgan Marinetti Editores-Impresores, 1984.
- . *Rugendas en Chile*. Santiago: Ediciones Barcelona, Empresa Gráfica Industrial, 1973.
- CARRIL, Bonifacio del. *Artistas extranjeros en la Argentina: Mauricio Rugendas*. Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes, 1966.
- CALDCLEUGH, Alexander. "An Account of the great Earthquake experienced in Chile on the 20th of February, 1835; with a Map". *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 126 (1836): 21-26.
- CRUCHAGA Ossa, Alberto. *Estudios de historia diplomática chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1960.
- DIENER, Pablo y Maria de Fátima Costa. *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2002.

- DIENER, Pablo. *Rugendas. 1802-1858*. Alemania: Goethe Institut, 1998. Publicado por primera vez en 1997.
- . “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”. *Historia*, 40, vol. II (julio-diciembre 2007): 285-309.
- . “Museo Nacional de Bellas Artes. Exposición Rugendas y Chile”. *Historia*, 40, vol. I (enero-junio 2007): 199-204.
- . *La obra de Juan Mauricio Rugendas: Ilustrando su viaje a través de Chile. 1834-1842*. Santiago: Origo, 2012.
- El Araucano*, Santiago, 1834-1835.
- FLORES Galindo, Alberto. *La ciudad sumergida: Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Editorial Horizonte, 1991. Publicado por primera vez en 1984.
- GAY, Claudio. *Atlas de la historia física y política de Chile*. París: Imprenta de E. Thunot y C^a, 1854.
- INSTITUTO Chileno Alemán de Cultura. *Exposición Juan Mauricio Rugendas: 1802-1858*. Santiago: Ediciones Barcelona, Empresa Gráfica Industrial, 1972.
- LAGO, Tomás. *Rugendas: Pintor romántico de Chile*. Santiago: Sudamericana, 1998. Publicado por primera vez en 1960.
- MUSEO Nacional de Bellas Artes y Kunstsammlungen und Museen. *Chile y Juan Mauricio Rugendas*. Alemania: Wernersche Verlagsgesellschaft, 2007.
- NÚÑEZ, Estuardo. “Juan Mauricio Rugendas 1802-1858), viajero por el Perú”. *Alma Mater. Revista de Investigación de la Universidad Mayor de San Marcos*, 10 (1995): 27-42.
- PÉREZ Rosales, Vicente. *Recuerdos del pasado*. Santiago: Ediciones B, 2006.
- PORTOCARRERO, Gonzalo. “El deber del héroe: La hazaña de Alberto Flores Galindo”. *Libros & Artes. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú* 11 (septiembre 2005): 19-22.

- . *La urgencia por decir “nosotros”: Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*. Lima: Fondo Editorial, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- RICHERT, Gertrud. “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán en Ibero-América”. *Anales de la Universidad de Chile*, Centenarios 1959-1960 (1960): 311-353.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras completas de D.F. Sarmiento. Publicada bajo los auspicios del gobierno argentino. Tomo V. Viajes por Europa, Africa i América 1845-1847*. Buenos Aires: Félix Lajouane Editor, 1887.
- VERGARA, Jacinta. “Desde el bastidor al imaginario nacional: Rugendas y la representación de la identidad chilena”, en *Nación y nacionalismo en Chile. Siglo XIX* editado por Gabriel Cid y Alejandro San Francisco. Santiago: Centro de Estudios Bicentenario, 2009, 137-175.



rupturas & continuidades
en el arte virreinal independentista

Debatiendo la “Era de las revoluciones”:
Las independencias hispanoamericanas
en el contexto de las Revoluciones Atlánticas

Roberto Breña
Profesor-investigador
El Colegio de México
rbrena@colmex.mx

Resumen

Referirse a los movimientos hispanoamericanos de independencia como “procesos independentistas” o como “revoluciones” tiene presupuestos e implicaciones interpretativas. En el primer caso, implícitamente se están enfatizando las continuidades. En el segundo, implícitamente se están subrayando las rupturas. Por supuesto, como en todo evento histórico que implica cambios políticos profundos, transformaciones sociales, en el que están implicadas millones de personas y en el que la violencia

desempeña un papel central, tanto las continuidades como las rupturas estuvieron presentes. Esta ponencia pretende ubicar a ambas en el contexto de las revoluciones atlánticas. Al comparar las independencias o revoluciones hispanoamericanas con la independencia de las Trece Colonias, con la revolución e independencia de Haití y con la Revolución Francesa esas continuidades y esas rupturas se vislumbran con una nitidez que es imposible de lograr si hacemos el mismo ejercicio al interior de las independencias hispanoamericanas. Esta ponencia pondrá de manifiesto algunos aspectos de dichas independencias que en ocasiones han sido soslayados y mostrará algunas de las peculiaridades de las mismas que las distinguen de todas las demás revoluciones atlánticas. En última instancia, uno de sus objetivos es fomentar un debate que contribuya a diluir algunos “mitos” que ciertas historiografías plantearon y que se siguen repitiendo (si bien de modo más sofisticado), tanto respecto a las independencias hispanoamericanas como respecto a las revoluciones atlánticas.

Palabras clave: independencias hispanoamericanas, revoluciones atlánticas, historiografía

Abstract

To refer to the Spanish American Independence movements as “independence processes” or as “revolutions” has interpretative presuppositions and consequences. In the first case, we are implicitly emphasizing continuities; in the second, we are implicitly underlining ruptures. Of course, as with any other historical event that implies profound political changes, social transformations, in which millions of persons are implicated and in which violence plays a paramount role, both continuities and ruptures were present. This paper pretends to locate the Spanish American processes in the context of the Atlantic Revolutions. Comparing the Spanish American independences or revolutions with the independence of the Thirteen Colonies, with the revolution and independence of Haiti and with the French Revolution bring both continuities and ruptures to the fore

with more clarity than if we try to make this same exercise exclusively within the Spanish American independence movements. This paper will postulate some aspects of these movements that have been put in parenthesis, but also some of the peculiarities that distinguish them from all the other Atlantic revolutions. In the end, one of its aims is to foster a debate that contributes to dilute some of the “myths” that certain historiographies proposed and that are still reproduced (albeit in a more sophisticated way), regarding both the Spanish American independence movements and the Atlantic revolutions.

Key words: Spanish American independence movements, Atlantic Revolutions, historiography

El auge de la historia atlántica durante los últimos lustros ha tenido entre sus consecuencias un interés renovado en las llamadas “revoluciones atlánticas”. En orden cronológico, estas revoluciones son: la independencia de las Trece Colonias (1776-1783), la Revolución Francesa (1789-1799), la revolución/independencia de Haití (1791-1804) y, por último, los procesos emancipadores/independentistas hispanoamericanos (1808-1824). El carácter atlántico de todos estos procesos históricos es incuestionable: las Trece Colonias se independizaron de la Gran Bretaña, la revolución/independencia haitiana es ininteligible sin la Revolución Francesa y los territorios hispanoamericanos no solo se independizaron de España (en realidad, de la monarquía hispánica), sino que también resultan ininteligibles si se les aísla de la revolución liberal española que tuvo lugar en la metrópoli en dos etapas, la primera en 1810-1814 y la segunda en 1820-1823.

Ahora bien, aunque el carácter atlántico de los cuatro procesos revolucionarios mencionados está fuera de duda, cabe debatir algunos aspectos del estudio renovado que ha surgido sobre ellos desde una perspectiva atlántica. En primer lugar, porque la historia atlántica tiende, de manera natural considerando su metodología, a establecer similitudes, analogías y continuidades entre los cuatro procesos referidos. Algunas de ellas están fuera de duda, pero como trataré de mostrar en estas líneas, conviene ser precavidos al respecto. Para decirlo pronto, la naturaleza atlántica de estos procesos no implica necesariamente algunas de las secuencias que se han pretendido establecer entre ellas. Las independencias hispanoamericanas se parecen a las demás revoluciones atlánticas en algunos aspectos; sin embargo, creo que son muchas más las características que las distinguen. Este hecho debe llevar a los historiadores atlánticos a moderar o matizar sus generalizaciones. En segundo lugar, si bien el estudio de las independencias hispanoamericanas tiene la enorme ventaja de llevarnos más allá de los ámbitos nacional e hispánico, también es cierto que no siempre aumentar la lente con la que miramos un determinado proceso es benéfico en términos historiográficos. Si así fuera, la mejor historia sería la historia global. En lo personal, creo que la historia global, con todo lo atractiva que es, no siempre nos ayuda a comprender y explicar mejor un determinado proceso histórico. Resumiendo, la historia atlántica, como cualquier otra historia, tiene sus pros y sus contras. ¿Nos lleva más allá de las historias nacional e hispánica?, sin duda; ¿nos aproxima más a la historia global?, sin duda; ¿nos ayuda a entender mejor las independencias hispanoamericanas?, en algunos aspectos sí, en otros no.

Hasta la actualidad, una de las limitaciones de las aproximaciones atlánticas a las independencias hispanoamericanas tiene que ver con el hecho de que fuera de América Latina estas independencias han sido poco estudiadas en su conjunto. Si a veces es complicado hacer generalizaciones sobre la independencia de las Trece Colonias y sobre la Revolución Francesa, mucho más aún en el caso de las independencias

hispanoamericanas, que se pueden subdividir en por lo menos ocho procesos políticos distintos. El caso haitiano es también mucho más complejo de lo que parece a primera vista, pues se trató de un proceso muy extendido en el tiempo (1791-1804) y con tres variaciones territoriales claramente diferenciadas: la del norte, la del oeste y la del sur. En suma, si todo ejercicio comparativo es de por sí complicado, lo es aún más cuando las “unidades” de comparación están lejos de serlo.

Otro aspecto que complica el ejercicio comparativo que nos ocupa es el hecho de que las bibliografías que existen actualmente sobre la independencia de las Trece Colonias y la Revolución Francesa son muy superiores en términos cuantitativos y cualitativos a las que existen sobre las independencias hispanoamericanas y más aún respecto a la Revolución Haitiana. Es cierto que esta brecha se ha cerrado en los últimos lustros, pues tanto las revoluciones hispanoamericanas como la independencia de Haití han sido un objeto privilegiado de estudio en la academia occidental desde los años ochenta y noventa del siglo pasado, respectivamente. Ahora tenemos muchos más elementos para comparar las cuatro revoluciones atlánticas, pero esto no niega que la brecha bibliográfica entre las dos primeras y las dos últimas sigue siendo enorme. Este hecho, por sí mismo, viene a reforzar una creencia que es fácilmente perceptible en no pocos estudiosos de las Revoluciones Atlánticas: la independencia de los Estados Unidos y la Revolución Francesa son las dos “grandes” revoluciones atlánticas, mientras que las otras dos son menos importantes en términos históricos. Esta valoración tiene que ver con otro aspecto, que me parece innegable, pero que rara vez es explicitado: Haití y muchos países latinoamericanos no gozan actualmente de un estatus destacado, por decirlo así, en el escenario internacional. Esto, que se puede considerar el resultado último de las independencias haitiana e hispanoamericanas, desempeña también un papel en la manera en que son vistos sus procesos independentistas. Se podría decir entonces que hay razones no precisamente historiográficas, sino de realidades político-económicas actuales, que explican

parcialmente el lugar que ocupan la Revolución Haitiana y las independencias hispanoamericanas en el imaginario contemporáneo de Occidente.

Antes de entrar en materia, conviene decir algo sobre el carácter “revolucionario” o “no revolucionario” de las Revoluciones Atlánticas. Sin necesidad de establecer definiciones (que en humanidades y ciencias sociales muchas veces limitan nuestra comprensión en lugar de ayudarnos a entender un proceso histórico) es claro que en un sentido social y humano el más revolucionario de los cuatro procesos que nos ocupan fue la Revolución Haitiana, pues terminó con la esclavitud. Algo que se dice pronto, pero que puso fin en la parte occidental de una pequeña isla del Caribe a una institución que tenía alrededor de 3000 años de existencia en Occidente para cuando tuvo lugar la insurrección en el norte de *Saint Domingue* en agosto de 1791. También desde una perspectiva eminentemente social, se puede decir que la Revolución Francesa transformó en aspectos importantes a la sociedad francesa. Napoleón y algunas de las características del régimen que impuso podrían hacer pensar que Francia que no había cambiado radicalmente en términos sociales, pero lo cierto es que para 1815 el *ancien régime* era cosa del pasado y la llamada “Restauración” solo pudo ser una restauración bastante parcial.

No se puede decir lo mismo en el caso de los Estados Unidos o de los nuevos países latinoamericanos que surgieron con la Independencia. Por supuesto, las élites políticas británicas y españolas desaparecieron del escenario político, pero llama la atención cómo en ambos procesos esas élites fueron sustituidas por élites criollas que lo último que querían era remover las jerarquías que habían imperado durante la Colonia (salvo respecto a quiénes debían estar en la cima de la pirámide social). En el caso de los Estados Unidos, el ejemplo más flagrante fue el mantenimiento de la esclavitud. En el caso hispanoamericano, llama la atención que preocupaciones respecto a la pobreza y la desigualdad fueron marginales entre los líderes independentistas. Ambas revoluciones

fueron dirigidas y controladas en buena medida por dirigentes criollos que lo último que querían era sacudir el edificio social. Los Estados Unidos aún viven las consecuencias, pues puede decirse que ni la Guerra Civil de 1861-1865, ni el movimiento de Martin Luther King, de casi un siglo después, terminaron con ese nefasto legado de la independencia de las Trece Colonias. Las consecuencias de la manera en que se dieron las independencias en la América española también las viven hasta hoy las sociedades latinoamericanas, que se cuentan entre las más desiguales del mundo, aunque de ellas formen parte países tan “desarrollados” como México y Brasil.

Por último, antes de ocuparme de las independencias hispanoamericanas, me referiré brevemente al caso brasileño. De un tiempo a esta parte, algunos historiadores han planteado la necesidad o importancia de incluir al proceso emancipador brasileño en el estudio de las revoluciones hispanoamericanas. Cabe plantear, por ende, que podrían incluirse en el estudio de las revoluciones atlánticas e incluso, dirían algunos, podría considerarse al proceso brasileño como una revolución atlántica más. A juzgar por lo sucedido en Brasil entre 1808 y 1822, lo acontecido ahí difícilmente puede considerarse una “revolución”. Desde la llegada de la corte portuguesa a Río de Janeiro en 1808 hasta la declaración de independencia del imperio brasileño por parte de Pedro, hijo del rey João VI, la situación en el inmenso territorio americano de la corona portuguesa fue excepcional sin duda, pero difícilmente se le puede considerar revolucionaria. La primera razón para explicar la “excepcionalidad” brasileña es el hecho de que durante los catorce años que van de 1808 a 1822, el monarca portugués habitó en la colonia, no en la metrópoli. Las consecuencias de este hecho apenas pueden exagerarse y el contraste con el cautiverio de Fernando VII en la ciudad francesa de Bayona no puede ser mayor. En cualquier caso, si ubicamos el corazón de la Era de las Revoluciones en el medio siglo que va de 1775 a 1825, resulta que toda la historia portuguesa y brasileña que podría considerarse parte de esa era transcurrió con el rey metropolitano en territorio brasileño. No solo eso, cuando

João finalmente fue coronado rey en 1816, lo fue de Portugal, Brasil y el Algarve. Es decir, en el corazón cronológico y geográfico de los movimientos independentistas hispanoamericanos, la colonia brasileña obtuvo un reconocimiento por parte de la metrópoli que era impensable apenas unos años antes.

Seis años después, su hijo Pedro se convertiría en emperador de Brasil. El motivo que más que ningún otro influyó en la decisión de Pedro para independizar a Brasil fue la política abiertamente imperialista de los liberales portugueses, quienes pretendían echar marcha atrás a los enormes avances logrados por la colonia en los años previos en lo concerniente a su estatus político. En todo caso, Brasil logró su independencia bajo condiciones políticas, sociales y económicas muy distintas a las de la mayoría de las colonias hispanoamericanas. Esto no significa que no hubiera habido momentos que pueden considerarse extremadamente violentos o incluso revolucionarios, como la fallida insurrección republicana de Pernambuco en 1817 lo demuestra. Sin embargo, visto desde la perspectiva hispanoamericana o atlántica, la transición brasileña de colonia a nación fue significativamente menos convulsa que prácticamente todas las demás.

La continuidad e intensificación de la esclavitud tras la independencia son una muestra clara de que las rupturas fueron escasas en el caso de la transición brasileña a la independencia. Además, en claro contraste con la América española, los militares no desempeñaron un papel destacado en dicha transición. Otros factores contribuyeron a que, en el caso brasileño, las continuidades prevalecieran ampliamente sobre las rupturas; entre ellos destacan el atraso educativo y la ausencia casi total de una opinión pública. En suma, el hecho de que un territorio tan grande como Brasil pasara intacto de la Colonia a la Independencia muestra la legitimidad de la monarquía brasileña y prueba también el nivel de control que los terratenientes esclavistas brasileños lograron mantener a todo lo largo de la transición y, de hecho, de prácticamente todo el siglo XIX. Este control,

violento cotidianamente y brutal cuando era cuestionado, fue esencial para mantener funcionando a la economía brasileña y explica en gran medida la relativa estabilidad de Brasil a lo largo de la Era de las Revoluciones (y más allá).

¿Cómo encajan las independencias hispanoamericanas en el esquema atlántico? De entrada, algunas obviedades. La primera es que, como ya mencioné, se trata de al menos ocho procesos distintos: Nueva España, América Central, Venezuela, Nueva Granada, Perú, Alto Perú, Chile y Río de la Plata. Digo “al menos” porque se podría considerar que, por ejemplo, la Banda Oriental (Montevideo en particular) es un caso que muy bien podría considerarse por separado; asimismo, el Alto Perú podría ser estudiado por separado. En todo caso, estamos ante una pluralidad tal de procesos que cualquier generalización corre el riesgo de ser desmentida. La segunda obviedad es que las independencias hispanoamericanas constituyen la última de las revoluciones atlánticas y, por lo tanto, son las que en el papel cuentan con más precedentes y, por tanto, son las más proclives a haber recibido “influencias” de muy diverso signo respecto a las de otras revoluciones atlánticas.

Por fortuna, la historia intelectual de las últimas décadas ha prácticamente desechado el término “influencia”, un vocablo al que la historiografía latinoamericana recurrió con enorme despreocupación durante muchísimo tiempo. Ahora se tiende a reconocer que hay que usar el término con discreción, en buena medida porque con enorme frecuencia las “influencias” no fueron tales, sino una presencia más o menos importante de un autor, una obra o una corriente de pensamiento en otro autor, otra obra u otra corriente de pensamiento. En cuanto a establecer “influencias” entre actos discursivos y no discursivos, esto es aún más complicado de hacer y prácticamente imposible de demostrar. Dicho esto, es innegable que todas las revoluciones atlánticas se caracterizaron por un nuevo lenguaje respecto a la libertad y la igualdad. Unos principios y un ideario que venían de muy lejos, de la tradición iusnaturalista, pero que se había

reforzado y potenciado con la Ilustración y con las prácticas políticas de corte ilustrado que fueron aplicadas en varias naciones europeas y americanas. Es cierto que todas las revoluciones atlánticas bebieron de ambos lenguajes, pero cada una de ellas subrayó, manipuló, puso entre paréntesis o ignoró algunos de dichos principios y de dicho ideario, dependiendo de factores muy diversos: la coyuntura política, la conformación de cada sociedad, el tipo de economía prevaleciente, las necesidades prácticas del momento, los objetivos inmediatos de cada grupo o facción, etc.

Más allá de la cuestión de las influencias, lo cierto es que hay diferencias muy marcadas entre las revoluciones hispanoamericanas y las revoluciones atlánticas precedentes. De entrada, en el caso de las independencias de las Trece Colonias, se trató de un proceso que se inició en cierto sentido desde 1765, a causa sobre todo de una serie de abusos de un rey al que los colonos norteamericanos consideraron cada vez más como un tirano. En el caso de la América española, se olvida a menudo que los movimientos emancipadores se iniciaron con un consenso unánime por oponerse a la usurpación de los Bonaparte del trono español, lo que se tradujo en un apoyo general y decidido a Fernando VII como rey legítimo. En este punto, el contraste con las Trece Colonias no puede ser mayor. En cuanto a la Revolución Francesa, esta se inició como un intento por parte de la nobleza de poner límites al rey, Luis XVI. Los Estados Generales fueron convocados con ese objetivo. Otra cosa es la deriva que tomaron al muy poco tiempo de su instalación. En cualquier caso, no hay nada parecido en los procesos independentistas hispanoamericanos.

Existen otros elementos claramente diferenciadores, una vez más, respecto a supuestas “influencias”. A pesar de la proximidad geográfica de los Estados Unidos con la Nueva España, en ésta el interés por el sistema político norteamericano era muy limitado. Es cierto que tal no era el caso en regiones como Venezuela o Nueva Granada, pero esta

presencia estuvo lejos de haber funcionado como un detonador de los movimientos independentistas. Al respecto, un punto muy importante. En el caso de los procesos emancipadores de la América española, el único suceso que se puede considerar propiamente como un “detonador” fue un evento íntegramente europeo: la invasión de la península ibérica por parte de las tropas napoleónicas en el otoño de 1807 con el fin de apoderarse de Lisboa. Este hecho explica también la salida de la capital portuguesa de toda la corte con dirección a Río de Janeiro. Dicho de otra manera, la historiografía latinoamericana, que durante más de siglo y medio insistió en la existencia de un movimiento independentista o proto-independentista desde mucho antes de 1808, se alimentó sobre todo de un afán nacionalista cuya correspondencia con la realidad parece ahora muy dudosa.

Como varios líderes americanos lo expresaron con claridad y como lo expresaron también varios líderes del primer liberalismo español, el imperio español en América pudo haber existido por mucho tiempo más de no haber sido por la invasión napoleónica de la Península, por la deposición consecutiva de Carlos IV y Fernando VII como reyes de España y por la imposición de José I, hermano mayor de Napoleón, como rey de la España y de las Indias. Esto significa que ni España estaba listo para instaurar un régimen liberal, ni los territorios de la América española para la independencia (mucho menos para la instauración de regímenes republicanos). Evidentemente, ambas afirmaciones son contrafácticas y solo se pueden hacer desde el mirador del siglo XXI, pero lo cierto es que ambas fueron planteadas por varios protagonistas de la época (en primer lugar, de manera destacada, Simón Bolívar). Por lo demás, se olvida que las Trece Colonias tenían una experiencia de siglo y medio en el tipo de instituciones representativas que fueron la base sobre la que se irguió el sistema republicano plasmado en los Artículos de la Confederación y más tarde en la Constitución de 1787. Los nuevos países hispanoamericanos no tenían prácticamente experiencia ni asideros que pudieran

servirles para instaurar regímenes republicanos, que les resultaban completamente ajenos. Se puede decir que toda la inestable historia política del siglo XIX en la América española, especialmente durante su primera mitad, puede considerarse una consecuencia de dicha falta de experiencia. De aquí también un hecho que las historiografías nacionalistas latinoamericanas ignoraron: el monarquismo tuvo muchísimos seguidores en el subcontinente a lo largo de los procesos independentistas hispanoamericanos.

Por otra parte, en cuanto a la supuesta influencia de la Revolución Francesa, se olvida con demasiada frecuencia que los procesos emancipadores hispanoamericanos se iniciaron en contra de Francia y de todo lo que ella representaba. Para la inmensa mayoría de los españoles, peninsulares y americanos, Francia representaba la irreligiosidad, la subversión de las jerarquías, la revolución fuera de control, el Terror y, en el momento mismo en que se inician los procesos emancipadores, la autocracia napoleónica. En ese contexto, hay que ser muy precavidos cada vez que se subraye la influencia francesa en el primer liberalismo peninsular y en los procesos independentistas de la América española, cuyos principios liberales, por cierto, no solo contrastan en algunos aspectos con los peninsulares, sino que varían de forma significativa entre ellos como producto de condiciones sociales, políticas y económicas particulares a cada territorio.

Mención aparte merece la Revolución Haitiana y la supuesta influencia que ejerció sobre los procesos independentistas hispanoamericanos. A pesar de ser la revolución atlántica más próxima en términos cronológicos a dichos procesos, en diversos aspectos es la más alejada. En primer lugar, la abolición de la esclavitud nunca fue una prioridad para los líderes independentistas hispanoamericanos. En segundo, como quedó dicho, la subversión de las jerarquías sociales, implícita en la abolición de la esclavitud, tampoco interesaba a dichos líderes. En tercer y último lugar, el ideario y la práctica política de los líderes del movimiento haitiano, de carácter abiertamente autocrático, difícilmente

podían servir de inspiración para las independencias hispanoamericanas (más allá de que las prácticas de algunos de sus líderes no fueran muy distintas). Basta revisar las constituciones de Toussaint L'Ouverture y de Jean-Jacques Dessalines, los dos líderes más importantes de la Revolución Haitiana, para darse cuenta de que en términos de instituciones republicanas esta revolución no tenía casi nada que aportar al ideario de las nuevas repúblicas hispanoamericanas. Otra cosa, como ya se mencionó, es que el gran logro de la Revolución Haitiana, la abolición de la esclavitud, sea el punto más alto de las Revoluciones Atlánticas en términos de historia de la civilización. Este hecho, sin embargo, no debe llevarnos a idealizarla en otros aspectos, como se hace a menudo.

¿Cuáles fueron algunas de las continuidades y algunas de las rupturas más importantes en el caso de los movimientos hispanoamericanos de emancipación o de independencia? La distinción es importante, pues conviene recordar que ninguno de estos movimientos empezó con la independencia como objetivo, sino que se convirtieron en procesos independentistas de forma paulatina o en muchos casos en movimientos que pedían más o menos “autonomía” respecto a la metrópoli (esta cuestión, problemática desde el término mismo, depende mucho del momento y de la región de que se trate). En cualquier caso, conviene recordar que, exceptuando los aspectos políticos, en prácticamente todos los demás (sociales, económicos y culturales) en el corto plazo las continuidades siempre prevalecen sobre las rupturas.

Como ya adelanté, de las cuatro revoluciones atlánticas, las dos más revolucionarias en términos sociales fueron la francesa y la haitiana. En el caso de las independencias de las Trece Colonias y de las emancipaciones hispanoamericanas, la continuidad desde una perspectiva social es notable. Como quedó dicho también, las élites metropolitanas fueron remplazadas por las élites criollas en todo el continente. Sin embargo, todos los demás grupos sociales permanecieron en una posición claramente subordinada respecto

a dichas élites a un nivel tal que, como ya se mencionó, las consecuencias se pueden seguir percibiendo hasta el día de hoy. Si una continuidad es perceptible en las independencias hispanoamericanas es la que podríamos denominar la continuidad de “la pirámide social”. Es cierto que en algunos países la esclavitud fue abolida, pero esto solo sucedió en los países en donde la población de esclavos era bastante reducida (México poco después de la independencia, y Chile). La situación de mestizos, mulatos e indígenas pudo haber variado un poco en algunas regiones, dependiendo de diversos factores, pero el control político que mantuvieron las élites criollas en prácticamente todos los casos fue notable. En resumen, las independencias hispanoamericanas fueron iniciadas y dirigidas en gran medida por élites criollas. Su ideario reflejaba fielmente el grupo social al que pertenecían y las sociedades que edificaron una vez obtenidas las independencias reflejaron dicho ideario.

Esto no quiere decir que dichas élites no hubieran llevado a cabo una revolución desde una perspectiva política. La guerra, la participación de millones de personas hasta entonces excluidas de toda actividad que no fueran las actividades cotidianas (casi todas ellas, por cierto, vinculadas de una u otra manera a la religión), la explosión de la imprenta, la nueva opinión pública, las elecciones, las instituciones representativas, etc., constituyeron en sí y fomentaron las condiciones de una vida política completamente nueva. Una vida que no se parecía nada a la vida política del Antiguo Régimen. La legitimidad política, la obligación política y la cultura política se habían transformado de manera radical. Sin duda, la modernidad política había iniciado su andadura en la América española. En este rubro, las rupturas se impusieron.

Es cierto que las reformas borbónicas y otras medidas que tomó la corona española, en buena medida derivadas de los llamados “pactos de familia” con Francia, provocaron descontento entre las élites criollas y la población hispanoamericana. Ahora bien, las

historiografías nacionales latinoamericanas exageraron este descontento durante mucho tiempo. El malestar que provocó, por ejemplo, la consolidación de vales reales en territorios como la Nueva España a principios del siglo XIX es innegable. De ahí a establecer una relación directa entre medidas como esta y la búsqueda de independencia hay una brecha considerable. En América tampoco hubo un proceso ideológico-cultural que minara paulatinamente ciertos principios de la estabilidad político-social de la monarquía, como fue el caso de la Ilustración en Francia. No es que en la América española no haya existido una Ilustración, pero fue mucho más moderada que la francesa en su crítica al poder político y en su postura respecto a la religión.

Una vez llegadas a América las noticias de la invasión napoleónica, del levantamiento de Madrid, del cautiverio de Fernando VII en Bayona y de la imposición de José I como rey de España y de las Indias, el sentimiento patriótico en el subcontinente se concentró en defender al monarca depuesto y en mantener vigentes sus derechos. Sin embargo, bien pronto muchos habitantes de América se dieron cuenta de que la situación podía aprovecharse para obtener ventajas de muy diverso tipo. Algunos, como los habitantes de la Capitanía General de Venezuela, declararon su independencia desde 1811, pero la situación varió muchísimo de un territorio a otro (e incluso al interior de varios de ellos). Tan es así que, por ejemplo, los peruanos no declararon su independencia sino diez años más tarde, en 1821, y de forma definitiva hasta 1824 (en ambos casos, por cierto, gracias a los oficios de líderes políticos venidos de otras latitudes americanas; primero San Martín y más tarde Bolívar). El caso del Alto Perú es peculiar, pues por un lado, el actual Paraguay declaró su independencia desde 1813 y se aisló del resto de América (y del mundo) bajo la égida del dictador Rodríguez de Francia. Otra parte del Alto Perú sería el último refugio de las derrotadas tropas realistas en la batalla de Ayacucho, de diciembre de 1824; batalla que puso prácticamente fin a las guerras hispanoamericanas por la independencia. Entremedias, tenemos los casos del Río de la Plata, que declaró su independencia en 1816,

y de Chile, que la obtendría gracias a los denodados esfuerzos de José de San Martín, en 1818.

Mención aparte merece el caso venezolano, que en más de un sentido puede estudiarse junto con el caso neogranadino. Concretamente, desde el momento en que Bolívar se dio cuenta de que el destino del Virreinato de la Nueva Granada estaba inextricablemente ligado al de la Capitanía General de Venezuela. Fue en ambas regiones donde se dio la lucha más violenta y continua de todas las guerras independentistas. Se podría decir que fue ahí donde se jugó la suerte de dichas guerras. Aquí, la figura de Simón Bolívar se vuelve fundamental. La historia social y la historia cultural de las últimas décadas han tendido a borrar a los “grandes hombres” del escenario de las revoluciones atlánticas, pero así como la independencia de las Trece Colonias es ininteligible sin Washington, las independencias hispanoamericanas son inexplicables sin Bolívar. Su presencia e influjo se sintió en el subcontinente entre 1810 y 1830, con dos excepciones notables: la Nueva España y el Río de la Plata. Que un mantuano de Caracas haya sido el héroe por excelencia de los procesos revolucionarios americanos dice mucho sobre estos procesos y sobre la ideología que prevaleció a lo largo de los mismos. En relación con este tema cabe decir que el único proceso que no respondió en un primer momento al control de las élites criollas fue el novohispano. Sin embargo, la revuelta popular dirigida por los sacerdotes Hidalgo y Morelos terminó siendo derrotada y la consumación de la independencia del virreinato más importante de la corona española, que tuvo lugar en 1821, la logró Agustín de Iturbide, un militar criollo de familia aristocrática que había luchado contra los insurgentes novohispanos durante diez largos años y que consumó la “independencia” de México ofreciendo la corona del nuevo país a... Fernando VII. Cabe apuntar que existen pocos momentos tan “conservadores” o si se quiere tan contrarrevolucionarios durante los prolongados procesos emancipadores/independentistas hispanoamericanos como la consumación de la independencia de México.

Hasta aquí esta visión panorámica de las independencias hispanoamericanas y su contextualización dentro de las revoluciones atlánticas. Las conclusiones que pueden extraerse de estas líneas están lejos de ser concluyentes. Cierro esta ponencia con dos o tres planteamientos que se derivan de lo dicho hasta aquí. El primero es que el estudio de las independencias hispanoamericanas puede beneficiarse enormemente del contexto atlántico. De eso no cabe duda. Sin embargo, al mismo tiempo hay que ser precavidos respecto a enfatizar en exceso las similitudes y continuidades entre las revoluciones atlánticas. En suma, hay que desconfiar del discurso de las “influencias” y hay que dejar de pensar que mientras más global sea la historia, mejor para la comprensión histórica. En segundo término, la diversidad de situaciones americanas nos debe llevar a ser igualmente precavidos respecto a las generalizaciones. Al mismo tiempo, si en algún aspecto las historias nacionales hispanoamericanas deben ser completamente desechadas, es en su negación de la importancia y el peso de la revolución liberal española y de los sucesos peninsulares en general, para entender los procesos emancipadores americanos. Sin necesidad de convertir a Cádiz en ninguna llave de interpretación, lo cierto es que para entender cabalmente lo sucedido en América entre 1808 y 1824, los acontecimientos e ideas peninsulares son fundamentales (algo que apenas puede sorprender si recordamos que España era la metrópoli).

Por último, en esta ponencia he privilegiado a la historia política y en menor medida a la historia intelectual, pero lo cierto es que dependiendo de los objetivos que cada historiador fije en cada uno de sus textos, puede recurrirse indistintamente a cualquiera de las otras ramas de la historia. De hecho, en las últimas décadas han sido la historia social y la historia cultural, particularmente la de los grupos subalternos y las mujeres, las más activas respecto al estudio de los procesos emancipadores hispanoamericanos. Desde mi punto de vista, son dichos objetivos y la rama de la historia que se privilegie los que

determinan en gran medida si es la historia regional, la hispánica, la atlántica, o incluso la global, la más provechosa para entender y explicar procesos o aspectos de procesos que, por su naturaleza y complejidad, representan todo un reto historiográfico.

Bibliografía

- ADELMAN, Jeremy. "Independence in Latin America". En *The Oxford Handbook of Latin American History*. Editado por José C. Moya. Oxford: OUP, 2011.
- AGUILAR, José Antonio, y Rafael Rojas, coords. *El republicanismo en Hispanoamérica: Ensayos de historia intelectual y política*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- ARMITAGE, David, y Sanjay Subrahmanyam. *The Age of Revolution in Global Context, c. 1760-1840*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- BAILYN, Bernard. *Atlantic History: Concept and Contours*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- BERNSTEIN, Richard B. *The Founding Fathers Reconsidered*. New York: Oxford University Press, 2009.
- BREÑA, Roberto. *El primer liberalismo español y los procesos de emancipación de América, 1808-1824: Una revisión historiográfica del liberalismo hispánico*. México: El Colegio de México, 2006.
- . *El imperio de las circunstancias: Las independencias hispanoamericanas y la revolución liberal española*. Madrid: Marcial Pons/Colmex, 2013.
- . "The Cádiz Liberal Revolution and Spanish American Independence". En *New Countries: Capitalism, Revolutions, and Nations in the Americas, 1750-1870*. Editado por John Tutino. Durham: Duke University Press, 2016.
- BURKHOLDER, Mark A., y Lyman Johnson. *Colonial Latin America*. Nueva York: OUP Press, 2001.

- . *Spaniards in the Colonial Empire: Creoles vs. Peninsulars?* Chichester: Wiley-Blackwell, 2013.
- CALDERÓN, María Teresa, y Clément Thibaud. *Las revoluciones en el mundo atlántico*. Bogotá: Taurus, Universidad Externado y Fundación Carolina, 2006.
- COUNTRYMAN, Edward. *The American Revolution*. Nueva York: Hill and Wang, 2003.
- COVO, Manuel, “La Révolution Haïtienne entre Révolution française et Atlantic History”. En *L’Atlantique Révolutionnaire: Une perspective ibéro-américaine*. Editado por Federica Morelli, Clément Thibaud, Alejandro Gómez y Federica Morelli. Bécherel: Éditions Les Perséides, 2013.
- CHARTIER, Roger, Robert Darnton, Javier Fernández y Eric Van Young. *La Revolución Francesa: ¿Matriz de las revoluciones?* México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- ECHEVERRI, Marcela. *Esclavos e indígenas realistas en la Era de la Revolución*. Bogotá: Universidad de Los Andes y Banco de la República de Colombia, 2018.
- ELLIOT, John H. *Imperios del mundo atlántico: España y Gran Bretaña en América, 1492, 1830*. México: Taurus, 2008.
- FERNÁNDEZ-Armesto, Felipe. *The Americas: A Hemispheric History*. Nueva York: Modern Library, 2003.
- FERNÁNDEZ-Sebastián, Javier, coord. *La aurora de la libertad: Los primeros liberalismos en el mundo iberoamericano*. Madrid: Marcial Pons, 2012.
- GAFFIELD, Julia, ed. *The Haitian Declaration of Independence: Creation, Context, and Legacy*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2016.
- GEGGUS, David. “The Haitian Revolution in Atlantic Perspective”. En *The Oxford Handbook of the Atlantic World 1450-1850*. Editado por Jack P. Greene and Philip D. Morgan. Oxford: OUP, 2002.
- GREENE, Jack P., y Philip D. Morgan. *Atlantic History (A Critical Appraisal)*. Nueva York: Oxford University Press, 2009.

- GUERRA, François-Xavier. *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Mapfre, 1992.
- . *Figuras de la modernidad: Hispanoamérica siglos XIX-XX*. Compilado por Annick Lempérière y Georges Lomné. Bogotá: Taurus, Universidad Externado e IFEA, 2012.
- HAMNETT, Brian. *The End of Iberian Rule on the American Continent, 1770-1830*. Nueva York: CUP, 2017.
- HÉBRARD, Véronique, y Geneviève Verdo. *Las independencias hispanoamericanas: Un objeto de historia*. Madrid: Casa de Velázquez, 2013.
- KLOOSTER, Wim. *Revolutions in the Atlantic World*. Nueva York: New York University Press, 2009.
- LANGLEY, Lester D. *The Americas in the Age of Revolution, 1750-1850*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- LASSO, Marixa. *Myths of Harmony: Race and Republicanism in the Age of Revolution; Colombia 1795-1831*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- ORDAHL Kupperman, Karen. *The Atlantic in World History*. Nueva York. OUP, 2012.
- PALACIOS, Marco, coord. *Las independencias hispanoamericanas: Interpretaciones 200 años después*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2009.
- PALTI, Elías. *El tiempo de la política: El siglo XIX reconsiderado*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- PIMENTA, João Paulo. *La independencia de Brasil y la experiencia hispanoamericana (1808-1822)*. Santiago: DIBAM/CIDBA, 2017.
- POPKIN, Jeremy D. *A Concise History of the Haitian Revolution*. Malasia: Vivar Printing Sdn Bhd., 2012.
- PORTILLO Valdés, José María. *Crisis atlántica: Autonomía e independencia en la crisis de la monarquía hispánica*. Madrid: Marcial Pons, 2006.
- RINKE, Stefan. *Las revoluciones en América Latina: Las vías de la independencia, 1760-1830*. México: El Colegio de México, 2011.

TORRES Puga, Gabriel, y Roberto Breña. "Enlightenment and Counter-Enlightenment in Spanish America. Debating Historiographic Categories". *International Journal for History, Culture and Modernity*, n.º 7 (2019). <http://doi.org/10.18352/hcm.562>.

VAN Young, Eric. "Was there an Age of Revolution in Spanish America?". En *State and Society in Spanish America during the Age of Revolution*. Editado por Victor M. Uribe Uran. Wilmington: SR Books, 2001.



rupturas & continuidades
en el arte virreinal independentista

Confrontaciones 2010:
Pasados y presentes del mito fundacional
colombiano
(noviembre 11 de 2010 a febrero 28 de 2011)

Sarah González Keelan
Magíster en Literatura Comparada
Independiente
smojica14@gmail.com

Resumen

La exposición temporal *Confrontaciones 2010: Pasados y presentes del mito fundacional colombiano* se exhibió en el Museo Iglesia Santa Clara, en Bogotá, desde el 11 de noviembre de 2010, hasta el 28 de febrero de 2011. Ya desde 2010, el Museo, bajo la dirección de Constanza Toquica, ofrecía un lugar para la activación de la memoria

colonial desde una mirada crítica. Este espacio resultó ser el ideal para visitar críticamente las pinturas y artefactos originales de ese periodo de transición entre la Colonia y la Independencia. Los materiales iconográficos, documentados bajo la dirección de Carlos Rincón, hacían parte de un proyecto editorial más amplio dirigido también por él, que llevaba por título *Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. La Editorial Javeriana publicaría entre 2010 y 2015 los ensayos críticos que resultaron de esta larga investigación y que ocuparon en total cuatro volúmenes.

Por invitación de la directora del Museo, la exposición de pinturas y artefactos producidos a finales de la Colonia y comienzos de la Independencia fue curada por el profesor Carlos Rincón. El catálogo de esta exposición constituyó un documento complementario del primer volumen publicado en la Editorial Javeriana y titulado *Entre el olvido y el recuerdo: Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia* (2010).

En esta ocasión, y continuando el legado teórico de Carlos Rincón, me gustaría plantear, en homenaje a su memoria, una nueva confrontación: ¿qué ha cambiado en términos de cultura visual entre las conmemoraciones del Bicentenario de 2010 y el Bicentenario de 2019?

Abstract

The temporary exhibition *Confrontaciones 2010: Pasados y presentes del mito fundacional colombiano* was exhibited in the Museo Iglesia de Santa Clara, in Bogotá, from November 11, 2010, until February 28, 2011. Already since 2010, under the direction of Constanza Toquica, this Museum offered a place to activate the colonial memory from a critical view. This space result to be the ideal space to revisit critically original paintings

and artifacts of the transition period between Colony and the Independence. The iconographic materials, documented under the direction of Carlos Rincón, were part of a broader editorial project also directed by him, entitled *Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. The Editorial Javeriana published between 2010-2015 the critical essays resulted from this long research and which occupied four volumes in total.

By an invitation from the Museum director, the exhibition of paintings and artifacts produced at the end of the Colony and the beginning of the Independence was curated by Professor Carlos Rincón. The catalogue of this exhibition made up a complementary document of the first volume published in the Editorial Javeriana and entitled *Entre el olvido y el recuerdo. Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*, (2010).

On this occasion, and continuing Carlos Rincón theoretical legacy, I would like to bring up, as a tribute of his memory, a new confrontation: What has changed in terms of visual culture between the commemorations of the Bicentenario of 2010 and the Bicentenario of 2019?

Bicentenario de 2010: Mitos fundacionales de la nación colombiana

El tema que hoy nos convoca, “Rupturas y continuidades en el arte virreinal e independentista”, se presenta como una ocasión para destacar el legado que nos deja Carlos Rincón, quien como Profesor emérito de la Freie Universität Berlin, dedicó los

últimos veinte años de su vida a dirigir proyectos de investigación como profesor visitante en varias universidades de Colombia.

Las primeras imágenes que se produjeron en el tránsito de la Colonia a la Independencia fueron precisamente objeto de un estudio científico-histórico situado en un nuevo campo de investigación transdisciplinar, iniciado por los alemanes egiptólogos Aleida y Jan Assman, en la década de 1980. El interés por la memoria proviene de una larguísima tradición filosófica que se remonta a Platón y Aristóteles. En el siglo pasado, el sociólogo Maurice Halbwachs trabajó sobre el concepto de marcos de la memoria como construcción social colectiva. Al mismo tiempo, Aby Warburg, coleccionista e historiador del arte, toma la obra de arte como una objetivación cultural cargada de energía mnémica. Este campo, ampliado por Aleida y Jan Assman, que se conoce como *memoria cultural* tiene como uno de sus principios el modelo del *palimpsesto*, práctica de escritura anterior al libro que funcionó en el antiguo Egipto y la región de Mesopotamia. Raspados y vueltos a utilizar como soporte para textos escritos, los papiros y pergaminos sugieren que lo olvidado o borrado está presente como latencia. La memoria como presente y olvido permite entender la continuidad de las *ars memoria*, ‘técnicas del recuerdo’ y las latencias de las imágenes. Una de las lecciones de Carlos Rincón se basó en que las metáforas eran imágenes-conceptos que viajaban en el tiempo y el espacio. Es en este contexto de larga duración en el que, como director académico de estas investigaciones pioneras en Colombia, abrió un nuevo campo transdisciplinar de estudios estéticos, iconográficos, literarios y museológicos.

La exposición *Confrontaciones 2010: Pasados y presentes del mito fundacional colombiano*, curada por el Profesor Carlos Rincón surgió como complemento del proyecto “Memoria cultural y procesos de constitución de la nación en Colombia (1880-1950)”. Como contribución al bicentenario de 2010, un equipo internacional e

interdisciplinar de expertos y jóvenes investigadores del Zentral Lateinamerika Institut de la Freie Universität Berlin y del Instituto de Ciencias Sociales y Estudios Culturales PENSAR, de la Universidad Javeriana, preparó este proyecto durante cinco años. El proyecto culminó con la publicación de los cuatro volúmenes de la colección 2010 publicados por la Editorial de la Pontificia Universidad Javeriana y el Instituto PENSAR de 2010 a 2015.

La pregunta inicial fue: ¿cuáles son los mitos fundantes de la nación que se afianzaron en la accidentada formación de la identidad de los colombianos en el transcurso de los doscientos años de vida republicana?

El título *Confrontaciones* indica que los cambios culturales y políticos se habían dado de manera paradójica, puesto que los procesos de independencia política de España que se extendieron por una década conllevaban una crisis de representación. Había que inventar pinturas y narrativas que debían simbolizar los nuevos sujetos y poderes, todo lo cual exigió una adaptación a las nuevas exigencias simbólicas y propagandísticas de la fundación de un estado republicano.

La imagen que mejor ilustró el paso de la Colonia al nuevo estado fue la alegoría de Simón Bolívar pintada apresuradamente por Pedro José Figueroa a mediados de 1819. Carlos Rincón, en su artículo “El Libertador, la antropófaga, la Inmaculada”, desentrañó una imagen que debía haberse distinguido a simple vista: las huellas de la cabeza de un retrato, muy posiblemente de Fernando VII, velado bajo las faldas de una indígena que representa a América. La imagen de la indígena americana protegida por el Libertador controvierte una iconografía más antigua: las representaciones de América y de los indígenas como caníbales. Bolívar mismo había sido llamado unos años antes por el sacerdote Juan Manuel García Tejada del Castillo, editor de la Gaceta de Santafé, “el caníbal Simón Bolívar”. En

su estudio de este cuadro, Carlos Rincón descubre que los soportes de la nueva memoria se resuelven con ese paradójico y contradictorio palimpsesto, superpuesto a lo que habría sido un retrato del Rey, una alegoría de la libertad americana representada por una indígena protegida por el llamado Padre de la Patria. La inclusión de la indígena en ese emblema sugería una nueva ecuación. Consciente o inconscientemente, el pintor resuelve que no podía retratar a Bolívar como había intentado retratar el rey. Una nueva memoria surge a partir de otra, destinada al olvido.

Completaban esta exposición los retablos portátiles de la Inmaculada Concepción traídos por los conquistadores españoles; las repeticiones, en varias técnicas de reproducción, del mito de La Pola, que le permite vivir a contrapelo del discurso oficial a lo largo de doscientos años; la transformación del General Pablo Morillo de héroe en villano y la invención de la pintura histórica de la campaña de Bolívar por José María Zamora y Andrés Santamaría, que nunca alcanzó reconocimiento como representación de la nación.

Descubrimientos como estos se deben a un ojo entrenado en disciplinas como la estética, la filología, la historia del arte, la literatura comparada, entre otras. Una de las lecciones que nos dejó Carlos Rincón a lo largo del proyecto fue la de estudiar los materiales y objetos artísticos como imágenes poderosas, como escrituras que acumulan a lo largo de su historia soportes mnemotécnicos y retóricos.

Bicentenario 2019: Nuevas confrontaciones

Cuatro sucesos políticos acaecidos desde la conmemoración del Bicentenario de 2010 han cambiado el panorama de las conmemoraciones de 2019: la primera firma del acuerdo de paz iniciado en La Habana, en septiembre de 2012 y firmado en Cartagena, en septiembre de 2016; los resultados del voto popular del plebiscito del 2 de octubre de 2016, que

rechazaron ese acuerdo; las modificaciones del texto renegociadas con los promotores del No y la firma final en el Teatro Colón de Bogotá, el 24 de noviembre de 2016. El tema central que ha movido la discusión política en términos jurídicos es el del Sistema de Verdad, Justicia y Reparación. Se han conformado una Jurisdicción Especial para la Paz y una Comisión de la Verdad con mandato constitucional, que buscan cerrar de manera definitiva el conflicto armado, entender y esclarecer su complejidad y aprender a resolver las diferencias sin violencia.

En este escenario político, el discurso central para la resolución del conflicto ha adoptado el modelo de memoria histórica que surgió para examinar las leyes y establecer comisiones de la verdad que buscaron esclarecer la represión de poblaciones y desaparecidos en España y en el Cono Sur. La memoria cultural, en cambio, es de orden científico-estético y se ocupa de las formalizaciones y mnemotecnias producidas por los íconos, las colecciones, los cánones y los museos.

Hay, a mi juicio, cuatro proyectos sobre estos dos tipos de estudio de memoria que destacan en las conmemoraciones del Bicentenario de la Batalla de Bogotá y la resolución de la Independencia en 2019. Por una parte, la nueva museografía del Museo Nacional es mucho más explícita en su función como archivo y lugar de memoria de una nación heterogénea y diversa. Las exposiciones permanentes estrenan un nuevo guion, en el que las colecciones de arte, etnografía, historia y arqueología, están dispuestas en un diálogo transversal. Por ejemplo, en el primer piso, antes dedicado a la historia precolombina, se exhiben ahora los soportes materiales y tecnológicos de las culturas que han construido la nación a lo largo de su historia. Se lee allí una intención de inclusión y reconocimiento de toda la diversidad étnica y cultural. La galería de arte en el tercer piso deslumbra por la explosión de color de artistas del siglo XX, ya considerados clásicos. El título de otra de sus propuestas *La independencia no se logró solo gracias a los ejércitos* constituye una

revisión de la historia y de las conmemoraciones que hasta hace poco repetían el mito fundacional y centralista de héroes y próceres de la Independencia.

El contra-monumento *Fragmentos*, de Doris Salcedo se ha instalado permanentemente al Sur de la Calle Séptima con Carrera Séptima, como un lugar de memoria. Su acceso a un lote típico del barrio está precedido por un jardín que contrasta con una casa en ruinas encerrada en una vitrina. Todo el piso está pavimentado con losas negras fabricadas a partir del material obtenido en la fundición de las 8 994 armas depuestas por la antigua guerrilla de las FARC. Estas losas, además, fueron martilladas por mujeres víctimas de violencia sexual durante el conflicto. *Fragmentos* amplía los límites de la escultura hasta fundirla con la arquitectura. Su disposición de la casa, el jardín, la sala de video y el espacio en blanco, como un palimpsesto en un espacio doméstico, constituye un conjunto transmedial y metafórico que confronta pasado y presente. El proceso de entrega de las armas por los guerrilleros de las FARC en presencia de funcionarios de las Naciones Unidas y del Ejército de Colombia, su transporte hacia el lugar de fundición y, finalmente, su intervención por las víctimas, se narra en un video. Al final del recorrido por este contra-monumento, se ha dispuesto un espacio vacío con paredes blancas propicio a la meditación sobre todas esas capas de significados que nos invitan a valorar la paz para quizá, exorcizar las heridas de la guerra encriptadas en los cuerpos. Como acto de reparación, *Fragmentos* cumple con el reconocimiento de una memoria histórica en un marco social de justicia. Como obra de arte, activa un dispositivo de memoria cultural cuya disposición heteróclita de los materiales, nos interpela para reencantar el mundo.

Quebrantos, una instalación efímera diseñada también por Doris Salcedo con la participación de un grupo de voluntarios fue escenificada en ese lugar cargado de memoria performativa que es la Plaza de Bolívar. Desde los actos de recibimiento del Libertador en 1819, hasta la Marcha del Silencio en 1948, la Plaza de Bolívar fue acumulando

sacralidad. Quebrar vidrios para escribir con ellos los nombres de 165 líderes asesinados trae al presente esos muertos en un ritual y una liturgia que los evoca para reintegrarlos simbólicamente a la comunidad, toca las fibras de los quebrantos que padecemos todos en la guerra. La acción simbólica está construida por la metonimia quebrar-quebrantos y por el registro de los nombres que, desde las prácticas medievales, se basa en el encantamiento mágico.

Finalmente, *El testigo* es la exposición de fotografías tomadas por el reportero gráfico Jesús Abad Colorado durante el conflicto armado a lo largo de 16 años, que transcurrieron entre 1992 y 2018. Las más de 500 fotografías que allí se exhiben constituyen un archivo inconmensurable que requirió de la curaduría de María Belén Sánchez Ibarra, quien ordenó imágenes de entierros, orfandad y destrucción de aparición reiterada en narrativas de comunidades, procesos y actores diferentes. Cada fotografía es un retrato que busca dignificar y humanizar el dolor de las víctimas, dolor que, mirado en su conjunto, acumula casi los mismos rituales y gestos. Ante esta profusión de caras y escenas, el espectador establece sus conexiones y arma sus propias constelaciones afectivas. En palabras de la curadora, se busca “desactivar los aparatos de fabricación del odio; para invitar a reconciliarnos, a trabajar por la reconstrucción del territorio, hacer empatía con las personas y con la naturaleza que los actores de la guerra han asesinado y humillado”.¹ Si se alcanzan a desactivar los aparatos de fabricación del odio es porque la empatía mágica reproduce miméticamente esos rostros que son también el nuestro.

En su trabajo con Julián Serna titulado *La palabra como provocación*, Carlos Rincón explica cómo el arte ha retornado a su condición mágica para un reencantamiento del mundo: “Cuando ya todo el arte ha encontrado lugar en el Museo y la historia del arte

¹ María Belén Sánchez Ibarra.

puede considerarse como cerrada, con la idea de un ‘arte mágico’ se desplaza la mirada hacia una historia plural de la multitud de formas de esa magia llamada arte”.²

Con estas nuevas confrontaciones, las conmemoraciones del bicentenario se escenifican produciendo nuevas narrativas poderosas para una nación en vías de reconciliación.

Bibliografía

RINCÓN, Carlos y Julián Serna Arango. *La palabra como provocación: Magia, versos y filosofemas*. Barcelona: Anthropos, 2008.

RINCÓN, Carlos, Liliana Gómez y Sarah de Mojica. *Entre el olvido y el recuerdo: Íconos, lugares de memoria y cánones de la historia y la literatura en Colombia*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2010.

² Carlos Rincón y Julián Serna Arango. *La palabra como provocación: Magia, versos y filosofemas* (Barcelona: Anthropos, 2008), 73.



rupturas & continuidades
en el arte virreinal independentista

Museo Colonial

Carrera 6 # 9 -77

Bogotá D. C., Colombia

Teléfono: +57.1.341 60 17

www.museocolonial.gov.co

museocolonial@mincultura.gov.co

Facebook:

/MuseoArteColonial

Twitter:

@museocolonial

Museo Santa Clara

Carrera 8 # 8 -91

Bogotá D. C., Colombia

Teléfono: +57.1.337 67 62

Facebook:

/MISantaClara

Twitter:

@MIStaClara

©Ministerio de Cultura.

Primera edición, 2019

Material publicado con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

Organizan:



La cultura
es de todos

Mincultura



Apoyan:

