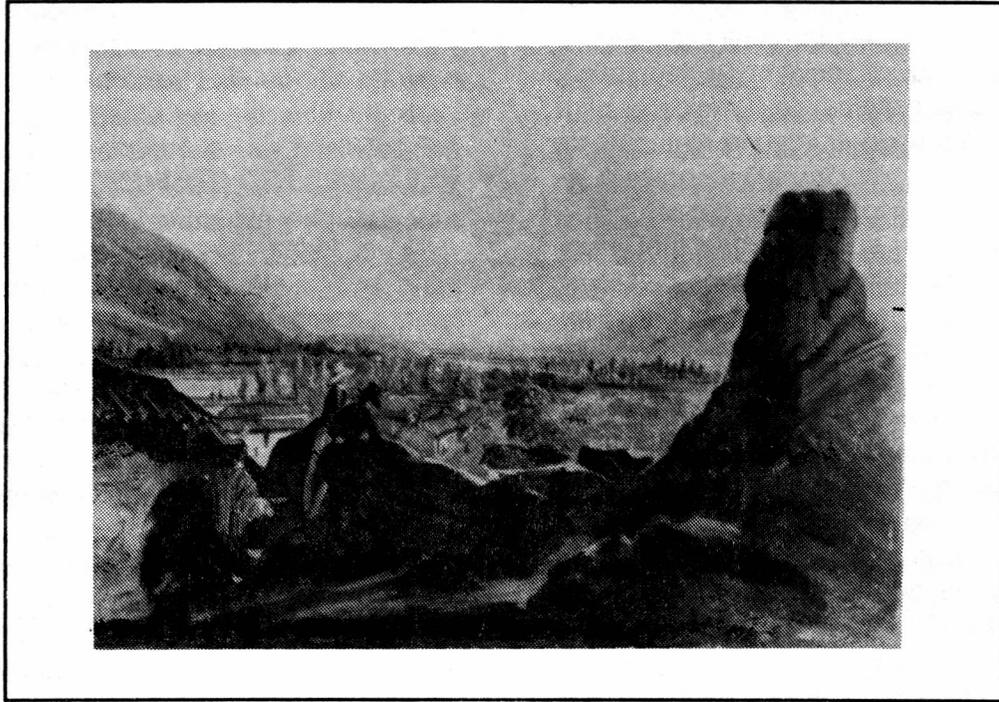


## ARTE MODERNO DE AMERICA LATINA

Georgina Pino\*



Johan Moritz Ruguendas "Vista de los alrededores de Lima", 1843, óleo.  
Colección particular.

### AL COMENZAR EL CAMINO

Tres períodos se distinguen en la producción de las artes visuales de América Latina: Precolombino, Colonial y Contemporáneo. Se suceden en su historia aunque no exista entre ellos continuidad estilística y sin que la influencia de unas formas en las otras responda a un proceso evolutivo articulado y propio de las manifestaciones artístico-visuales. En cada uno de esos momentos la modificación de las formas es radical, de manera que vemos surgir los estilos artísticos como respuesta a factores externos al arte. *"Por ello la historia artística latinoamericana no observa un desarrollo continuo sino que se presenta como una serie de nuevos puntos de partida"*(1)

Las artes, como fenómenos socioculturales que son, se transmiten de generación en genera-

ción y se transforman; se renuevan al compás de las relaciones que los creadores mantienen con la realidad. Este transcurrir en la historia va generando cada vez mayor diversificación de los sistemas productivos de la sociedad y por consiguiente de sus productos. Las actividades artísticas, aparte de ir cambiando sus materiales, herramientas y procedimientos, de renovar constantemente los significados y las finalidades de sus realizaciones, se modifican para poder ser ellas mismas. Conforman sistemas, cuyos cambios responden a las necesidades sociales y a los avances tecnológicos.

Por consiguiente, es legítimo reconocer que las artes plásticas latinoamericanas de hoy adquieren coherencia y significado dentro del espacio continental que las sustenta, por su inevitable relación con las vicisitudes históricas que marcan la evolución de cada una de las naciones

\* Profesora Asociada en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica. Imparte los cursos de Arte Latinoamericano, Pintura del siglo XX, Taller de Artes Plásticas y Arte Barroco.

en las diecisiete décadas de su Independencia. Vemos que en el proceso de desarrollo de las sociedades latinoamericanas lo precolombino, lo colonial y lo contemporáneo mantienen su ubicuidad; sin embargo, en cuanto elementos generadores e impulsores de modificaciones en los estilos artísticos, su presencia resulta tangencial.

El arte hispánico, esencialmente teocrático, desapareció bajo el estigma de herético al afinarse en el Nuevo Mundo el imperio mercantil de España; pero en la población nativa continuó latiendo el substrato mítico que había generado y nutrido las creaciones; substrato que fue entrelazándose con la iconografía y los ritos católicos. Aun en las regiones en donde el arte y la cultura no alcanzaron el esplendor de México, Guatemala, Nueva Granada, Quito, el Cuzco y el Alto Perú, esa esencia mítica del indígena continuó incidiendo y se mezcló de muy variadas formas con las importaciones europeas o africanas, hasta el punto en que muchos países, no sólo se ha visto aflorar en las expresiones artístico-visuales sino que ha adquirido real preeminencia y significado.

No es mucho el tiempo que ha transcurrido desde que la corriente nacionalista rescató del menosprecio las obras de arte precolombino y las convirtió en símbolos de nacionalidades o más bien en depositarias de la identidad nacional, como en México. Pero la acción reivindicadora no ha sido completa, toda vez que continúa prefiriéndose al objeto en tanto que el indígena y sus formas culturales siguen subvaluados.

Del pasado precolombino no hay aporte definido en el universo colonial; no hubo continuidad artística de tipo objetual, formal o estilística, pero sí permaneció lo sensitivo y lo mítico en la escultura, la pintura y la arquitectura, que fueron predominantemente religiosas y artesanas, populares y barrocas, que florecieron de la mano de unas vigorosas artesanías utilitarias, que se impregnaban de importaciones de todo género. De esa manera, arte culto y arte popular invadían la vida cotidiana de los diferentes estratos sociales y cubrían bien o mal, las necesidades artísticas y de comunicación de la sociedad.

El abismo existente entre la élite cultivada y las masas, que ha constituido siempre el meollo del problema, tiene su origen en el modelo social forjado durante la Conquista. Tanto en la América hispana como en Brasil, la población era en su

gran mayoría rural y permanecía marginada de las principales corrientes culturales que alentaban la vida colonial. La religión era el único medio que la vinculaba a una tradición universal. Por ello, en la arquitectura y la escultura religiosas del período colonial se encuentra una importante fusión de elementos indígenas con temas y formas de carácter universal.

## REENCUENTRO EN EUROPA

Desde los tiempos coloniales se había arraigado en el intelectual latinoamericano la costumbre de considerar la cultura europea como el nivel supremo al que podía aspirarse. Quizá porque en aquellos días la fuente de toda luz era Europa: de allá provenían los nuevos libros y las nuevas modas intelectuales. También, las leyes coloniales exigían que todo gobernante de cierta importancia debía ser español por nacimiento, lo cual, sin duda, contribuyó a crear un sentimiento de admiración excesiva hacia todo lo procedente de Europa. Después de la Independencia esa actitud no cambió mucho. Si bien es cierto que en Hispanoamérica hubo una reacción de repudio contra todo lo español, ese rechazo se produjo no sólo porque la cultura española no se avenía ya con la nueva realidad latinoamericana, sino porque representaba lo tradicional, lo anticuado y poco o nada tenía que ver con el mundo moderno con el que se identificaban las nuevas generaciones de la intelectualidad hispanoamericana.

Ya para entonces, las naciones europeas rivalizaban por los mejores mercados para sus productos; también se percataban que la naturaleza directamente examinada podía ser una fuente de conocimiento fiable para la modernización de la producción y que a su vez, el comercio era la vía más segura hacia el progreso nacional. Para Iberoamérica, las consecuencias de estos intereses estarían representadas en la inversión de capitales extranjeros y la inmigración europea. Se configura de esta manera, por el influjo de nuevas ideas, otro contacto del Nuevo Mundo con Europa.

Para las artes visuales de las distintas sociedades iberoamericanas, este reencuentro representó el elemento crucial que las impulsó hacia la modernidad: permitió la revelación de su propia

autonomía, a la vez que generó reinversiones imaginativas y transformaciones del modelo europeo por medio del contacto con la realidad americana.

Los avances de las ciencias teóricas y aplicadas fue lento en Europa en los comienzos del siglo XIX y más lenta aún sería la transmisión de métodos y resultados a América Latina. En su afán cada vez más apremiante por descubrir lo desconocido, la ciencia encontró en las posibilidades descriptivas del arte, un recurso para lograr una mejor comprensión de la naturaleza y de los seres humanos. Es entonces cuando hacen su aparición en suelo americano los artistas-viajeros, que como cronistas trataban de registrar gráfica y objetivamente formas de vida animal, vegetal y humana desconocidas por los europeos. Se movieron entre la costa, el monte y la selva en busca de lo desconocido con el afán científico que la ilustración había estimulado en Europa o bien, para satisfacer las necesidades de información que las nuevas inversiones de la industria europea requerían. De ese modo, entre los europeos, que mágicamente se sentían atraídos por Latinoamérica, el aventurero, explotador y buscador de tesoros fue reemplazado por el viajero, cronista y científico.

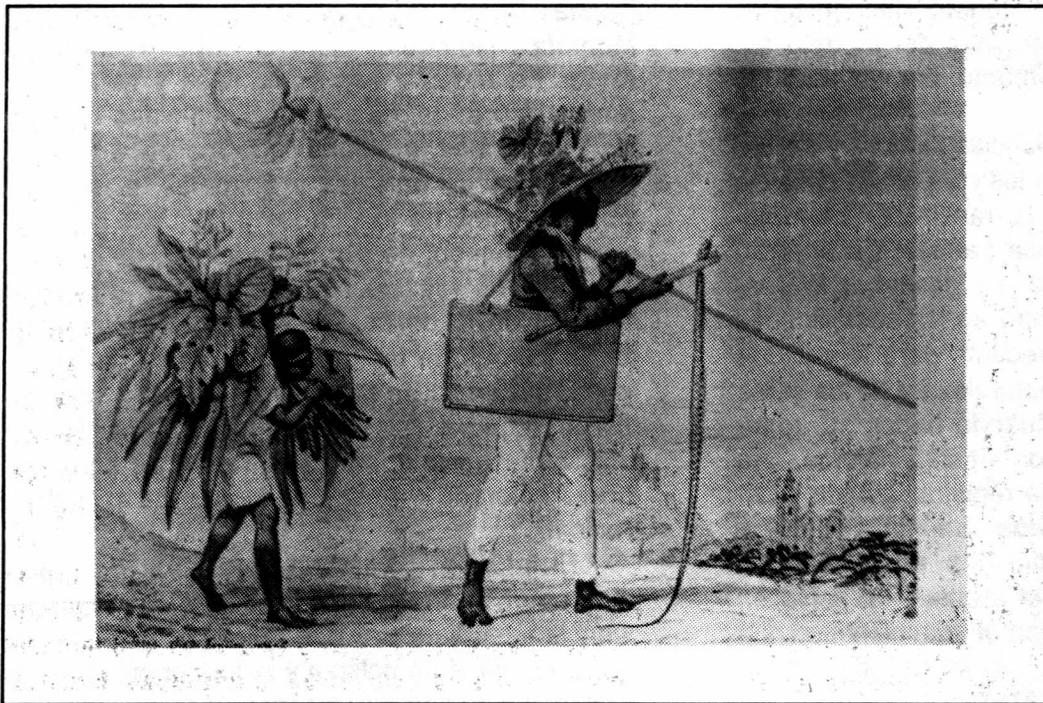
Un considerable grupo de artistas, aficionados, dibujantes e ilustradores llegaron como miembros de compañías navieras, expediciones oficiales de índole comercial y científica, trasladándose de una región a otra en largas y cortas etapas sea por tierra o por mar, para documentar la geografía, la naturaleza y la vida americana: *"señalizaciones de piedra aborígenes, ruinas ancestrales, los diversos habitats y la interminable variedad de grupos tribales y tipos mestizos, así como formas de vida natural que impresionaran a la culta mirada europea por ser noveles o características de la frescura y el misterio del redescubierto mundo iberoamericano"*(2) Se dio entonces una conjunción de ciencia y arte tanto para definir lo particular en la naturaleza, como para legitimar las nuevas realidades americanas en cuanto base para la invención creadora.

En los albores del siglo XIX, la Corona española autorizó al conde Alexander von Humboldt, explorador y naturalista, para que realizara una expedición científica en los trópicos del Nuevo Mundo. Junto con su compañero el botánico

francés Aimé Bonpland y el español Carlos Montúfar, Humboldt viajó a Cuba, recorrió los Andes centrales y septentrionales y México durante cinco años, recolectando infinidad de plantas y minerales, al tiempo que realizaba numerosos dibujos de paisajes y animales, mapas con señalamientos de longitudes y latitudes geográficas del Orinoco, del Río Magdalena, de la Sierra Andina y de México. Emergían así, desde las tinieblas de lo desconocido, las particularidades de los cursos de las aguas tropicales, su flora y fauna, la dureza de la lucha por la existencia, las difíciles condiciones de la vida humana, todo lo cual venía a enriquecer la imagen en aquel entonces ignorada y a menudo idealizada del paisaje tropical.

El informe, divulgado a lo largo de treinta años en una serie de publicaciones, como consecuencia inmediata provocó que la brecha entre el arte como ideal de belleza y el arte como forma de conocimiento se fuera cerrando. Además, muchos artistas se sintieron estimulados a seguir los pasos de Humboldt, de tal modo, que el paisaje y la vida del Nuevo Mundo se vieron representados de múltiples formas en las pinturas, dibujos y grabados de artistas-viajeros.(3) Sobre todo, en las décadas posteriores a la Independencia se acrecentó el interés por América Latina y fueron muchos los artistas que arribaron arrastrados por la corriente de curiosidad y quizá de codicia, que despertaban los débiles países americanos con su libertad recién conquistada. (Ver siguiente lámina).

A Brasil llegó en 1816, el artista francés Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Ardiente seguidor de Bonaparte, a su caída, decidió abandonar Francia uniéndose a la "Misión Lebreton".(4) Esta misión había sido invitada a Brasil por el emperador Juan VI, poco después de haberse trasladado la corte portuguesa al otro lado del Atlántico. Debret se encargaría de fomentar las artes e instruir a los jóvenes artistas brasileños. Ya en Río de Janeiro, pronto se le nombró pintor de la corte (1820) y más adelante, también fue el "dibujante-catalogador oficial de los súbditos y de los dominios físicos de la corona portuguesa" en el Nuevo Mundo. Tales atribuciones hicieron de Debret, como bien lo señala Cattin, una especie de Diderot tardío, que registraba gráficamente los aspectos económicos, ceremoniales, arquitectónicos, étnicos y de la vida de las regiones colonizadas de



Jean-Batiste Debret  
 "El regreso de  
 los esclavos"  
 1820, acuarela.  
 Colección particular.

Brasil y de aquellas tierra vírgenes más cercanas del interior.(5)

Después de permanecer en tierras brasileñas por un lapso de quince años, Debret regresó a París en 1831. Allí entre 1836 y 1839, publicó en tres etapas, su libro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, que contenía vívidas descripciones pictóricas de los paisajes y de los habitantes de aquel país.

El conde italiano Claudio Linati de Prevost (1790-1832), llegó a México en 1825 procedente de Bruselas. Fue el introductor de la litografía y el primero que enseñó este arte en ese país.(6) Otro personaje contribuyó también a difundir la litografía en México: el barón Federico Waldeck, oriundo de Praga y nacionalizado francés. Además de conocimientos sobre arte y técnicas pictóricas, tenía la preparación científica suficiente como para recoger testimonios precisos durante sus exploraciones de las regiones mayas, información que ilustraba con dibujos y litografías.(7) Pero desgraciadamente, a él se debe también, el inicio de un proceso, hasta hoy ininterrumpido, de la fuga del patrimonio artístico nacional, pues empezó a enviar a Europa, algunas piezas de las ruinas que examinaba, por lo cual se le expulsó de México.

Pero quien mejor ejemplifica la figura de viajero-cronista en Iberoamérica es el pintor bávaro Juan Mauricio (Johann Moritz) Ruguendas (1802-1858). Quien permaneció los dos primeros años en Brasil (1821-1823) recogiendo en dibujos y pinturas variados aspectos de la naturaleza y de la vida de los colonos y esclavos: "el testimonio de estos años, publicado en *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (1835), es una de las publicaciones más lujosas de la era del viajero-cronista".(8)

A su regreso a Europa, pasó ocho años analizando sus dibujos americanos, perfeccionándose en la pintura y empapándose de las nuevas corrientes artísticas. Empezó un nuevo viaje a Latinoamérica, arribando a México en 1831, donde permaneció por tres años. Allí realizó una colección de más de 1600 apuntes y pinturas de paisajes de las regiones visitadas, retratos de damas criollas y de arrogantes mestizos; cuadros costumbristas y de los tipos aborígenes de Puebla, México y Veracruz. Con singular acierto, supo captar en sus obras el ambiente, con todo el sabor local, tanto en el documento arquitectónico como en los tipos populares.

Más adelante, en 1834, se trasladó a Chile, donde permaneció por más de una década, salvo breves viajes a Perú, Bolivia y Argentina. Algo

especial le atrajo en Chile, pues fue el lugar de América en donde permaneció más tiempo.(9) Quedaron fijadas en sus telas, los parajes desolados de la montaña, los indígenas, las entretenimientos del pueblo, las damas y personajes de la época y escenas de la historia chilena.

Rugendas fue por esencia el pintor de las costumbres regionales de la primera mitad del siglo pasado. Su realización pictórica se mantuvo inevitablemente dibujística; con trazo nítido y recordado definía las grandes áreas de color levemente matizado. Se reconoce en él a un verdadero artista-cronista, ya que supo despertar en el espectador no sólo el interés por la belleza de la forma, sino por las escenas en sí mismas: se percibe en ellas la vivacidad del relato, cual una verdadera crónica coloreada.

El aporte dado por estos artistas extranjeros viajeros-cronistas es de hondo significado en esta primera etapa del arte moderno latinoamericano. No sólo se inició la apertura para una conjunción de arte y ciencia, sino que los artistas pusieron ante los ávidos ojos de Europa la inconmesurable naturaleza de estas tierras. En el transcurso de los cincuenta años que abarcó este primer ciclo de la modernidad artística iberoamericana, en la cultura de los distintos países se fue realizando un proceso de adopción de nuevos modelos artísticos: el neoclasicismo, la escuela de Barbizón con sus propuestas costumbristas y el romanticismo. También de novedosas técnicas como la litografía. Surgieron nuevos temas y otro tipo de artista más interesado en su entorno, pues los creadores extranjeros hallaron en sus viajes, en la actividad política y en la diversidad cultural los mejores motivos para sus creaciones.

## LA INDEPENDENCIA

*"Con las luchas independentistas fueron olvidadas las obras coloniales, hasta que el nacionalismo las revalida, junto con las prehispánicas, durante los años veintes y treintas de nuestro siglo. Tampoco hubo continuidad entre la Colonia y la República en cuanto a objetos, temas, formas y estilo, aunque sí la comprobamos en las artesanías, en la subjetividad estética y en el pensamiento mítico".(10)*

La crisis de los procesos de la Independencia radica en la dualidad de no poder negar por una

parte, la esencia histórica precedente y por otra, la búsqueda de una personalidad nueva que todavía no se logra definir y que debe ser moderna a la europea, puesto que las revoluciones que lograron la independencia de los países latinoamericanos no hubieran sido posibles sin el conocimiento de las ideas que transformaron al mundo europeo.

La Revolución Francesa, el Contrato Social, la Ilustración tenían presencia viva entre los intelectuales americanos, sin embargo, la historia revela que las mismas estructuras feudales que determinaban la vida en la Colonia volvieron a cerrarse sobre los pueblos al día siguiente de haberse consumado su Independencia.

Las naciones comenzaron a existir como demarcaciones geográficas y como aparatos estatales de administración pública aparentemente independientes, pero en lo cultural se carecía de independencia y mucho más de unidad. Con las luchas independentistas las formas coloniales se fueron olvidando: al barroquismo del pasado se opuso un academicismo de corte neoclasicista y un romanticismo inspirado en los artistas costumbristas europeos. Estas tendencias armonizaban mejor con las gestas libertarias y a la vez representaban el nuevo norte cultural afrancesado, que adoptarían las nuevas repúblicas. El arte relegó la temática religiosa y se convirtió en laico.

En México, la batalla por la Independencia se inició en 1810, cuando indios e indigentes rurales acudieron al llamado del sacerdote Miguel Hidalgo, que esgrimía la bandera de lucha por la libertad y el derecho a la tierra. Pero al no contar con el apoyo de los criollos, Hidalgo fue derrotado; oficialmente se le despojó del ejercicio del sacerdocio y se le fusiló el 1 de agosto de 1811. Sin embargo, sus seguidores, entre ellos Morelos, darían continuidad al movimiento.

En términos generales, la Independencia de América Latina fue un logro de y para los criollos; los indígenas y mestizos apenas si percibieron el cambio. Así, en el ámbito mexicano, cuando la Independencia llegó en 1821, se adoptó en principio y transitoriamente, la figura de imperio, con el criollo Iturbide como su primer emperador, quien pese a que proclamaba los ideales de igualdad, era tradicionalista y reaccionario; finalmente fue ejecutado en 1824. Pero la cuestión medular del derecho a la tierra se mantuvo subyacente durante un siglo, hasta que, como flama que late y vuelve

a arder, explota en la Revolución Mexicana de 1910-1917.

En torno a la figura imperial de Agustín Iturbide y promovido por él mismo, se produjo en México el primer brote de "culto a la personalidad" por medio del arte, con respuestas no siempre satisfactorias. El mismo Iturbide o bien sus colaboradores más cercanos, hacían encargos de pinturas que exaltaban sus glorias como soldado y como emperador. Muchos de esos cuadros son escenas de autor anónimo y tienen un carácter más popular que académico, aunque presuntamente, la mayoría de esos pintores se habían formado en la academia.

Los retratos de índole académica ejecutados por José María Vásquez en 1822 y por José María Uriarte, resaltaban su esplendor imperial. Lo mismo que en el anónimo "Retrato del Libertador Agustín de Iturbide", donde aparece vestido de civil como "ciudadano-libertador", pero tiene algunas connotaciones imperiales discordantes, como la columna con colgaduras y el adornado trono que aparecen hacia atrás.

Justino Fernández, con aguda intención describe la pequeña alegoría que sobre la coronación de Iturbide pintara al óleo J.J. Paz. Es aquí, donde las ambiciones del ex-oficial realista quedan reducidas a su exacta condición de héroe falsificado: *"Iturbide está sentado en un trono, frente a un crucifijo, con el cetro en una mano y en la otra una rama de olivo y ataviado con el manto de púrpura y armiño; lo coronan la Paz y la Fuerza; América lo contempla; el Tiempo le ofrece el águila imperial; la Iglesia y las naciones sancionan el acto; el comercio, la industria y el poder militar rodean a la Historia alada, que escribe sobre un gran libro, mientras una águila (México) ataca a un león vencido (España); amorcillos aquí y allá completan el simbolismo y en una tribuna, en lo alto, la sociedad mexicana aplaude"*.<sup>(11)</sup> Resulta esta alegoría una síntesis cursi de la ideología que imperaba en ese momento.

Por otra parte, Brasil representa un capítulo diferente en la historia de América Latina: en 1822, bajo Don Pedro I, hijo de Don Juan VI, rey de Portugal, Brasil se convirtió en imperio independiente.<sup>(12)</sup> El régimen monárquico por el que se rigió, lo ligaría fuertemente a las tradiciones europeas y orientaría su evolución por un rumbo semejante al de los estados occidentales. Pero un

hecho fundamental lo alejaba de las instituciones europeas: la esclavitud. Situación que se mantuvo hasta la abdicación de Don Pedro II en 1899. Durante ese período, el arte brasileño que acusaba una raíz predominantemente portuguesa, se apoyó en el academicismo francés, desviándose sustantivamente de su enfoque original. Al mismo tiempo, las clases cultas que ávidamente miraban hacia Europa, contribuían a afirmar el predominio de las corrientes estéticas europeas.

El pintor francés Jean-Baptiste Debret, del cual ya dijimos que llegó a tierras brasileñas con la Misión Lebreton,<sup>(13)</sup> pintó la llegada y la instalación de la monarquía portuguesa en Brasil en obras como el "Desembarco de la Princesa Leopoldina" y la "Coronación de Don Pedro I", que ejecutó a la manera de las pinturas ceremoniales de la escuela de David.

## LOS HEROES DE LA INDEPENDENCIA

La mitad de América del Sur fue liberada por Simón Bolívar, a quien en 1819 se eligió "Presidente de la Gran Colombia", antiguo Virreinato de Nueva Granada. En 1821, con la gran victoria de Carabobo, derrotó definitivamente a los españoles. Sin embargo, los conflictos continuaron, ya por el tipo de gobierno a elegir, ya por las mismas divisiones internas, la desigualdad y la pobreza, produciéndose una situación de violencia e inestabilidad continuas. El mismo Bolívar, en 1830, escribió al general Sucre, su más cercano compañero de armas, lamentándose de ver derribados sus sueños de unidad: *"se dirá que he liberado al Nuevo Mundo, pero no se dirá que perfeccioné la estabilidad y la felicidad de ninguna de las naciones que lo integran"*.<sup>(14)</sup>

Los mártires y los héroes de los movimientos independentistas, como Hidalgo, Bolívar, San Martín, Olaya, Policarpa Salavarrieta y otros más, fueron recordados y ensalzados en retratos que, en ocasiones, ocuparon un sitio especial en celebraciones y festividades. Sus rostros, sus figuras se pintaron, se dibujaron y se grabaron para que todos los conocieran. Especialmente los grabados contribuyeron a difundir a lo largo y ancho del continente las efigies de sus nuevos líderes, sobre todo la de Bolívar. Muchas veces el destino de esos cuadros no era sólo la perpetuación de

una figura, sino ante todo, pretendían exaltar las glorias de héroes, mártires o gobernantes, en cuanto medios para estimular el nacionalismo en estos países que apenas daban sus primeros pasos en la vida independiente y urgían de una identidad nacional que los cohesionara.

*“La metamorfosis de nuestro nacionalismo está en íntima correspondencia con las vicisitudes históricas de los 170 años que llevamos de República, o de la así denominada Independencia, y que resultan demasiado cortos para esperar cambios artísticos importantes. A países con profundas y escandalosas disparidades económicas, sociales y culturales, les resulta indispensable formar y blandir un nacionalismo que los cohesionen sentimental y demográficamente con sus respectivos interiores y aleje así los peligros de tales disparidades”.*(15)

Fueron precisamente aquellos retratos, realizados de muy variadas maneras y estilos, los que marcaron la transición de la era colonial a la moderna. Se dio en este género una acumulación y coexistencia de estilos: desde el neoclasicismo académico, evocador del idealismo republicano del pintor David en la Francia revolucionaria. También, otros modelos tomados del romanticismo francés no académico contribuyeron en las tendencias más libres; hasta las expresiones “naives”, en las cuales se mantenían las tradiciones del arte popular. Al mismo tiempo, las normas de la retratística colonial continuaban influyendo, aunque modificadas ahora por nuevos tratamientos y contenidos.

En la retratística de las primeras décadas del siglo XIX, el énfasis por lo novedoso se manifestó en dos vertientes, una culta y otra popular: la primera, como expresión consciente del querer ser de esas sociedades seguía los modelos europeos en su afán de alcanzar modernidad y la segunda, en cambio, representaba la supervivencia de las tradiciones coloniales junto con una reinterpretación sincrética del pasado precolombino.

En general, se expandiría por el continente una retratística provinciana algo hierática, de interés volumétrico y relativa sobriedad. Con las variantes de rigor, esas obras presentan un meticuloso trazado lineal, color sobrio de claras tonalidades y una elevada moral, evidente, no sólo en la actitud de quien posaba, sino también, en la economía y precisión con que el artista trató lo representado.

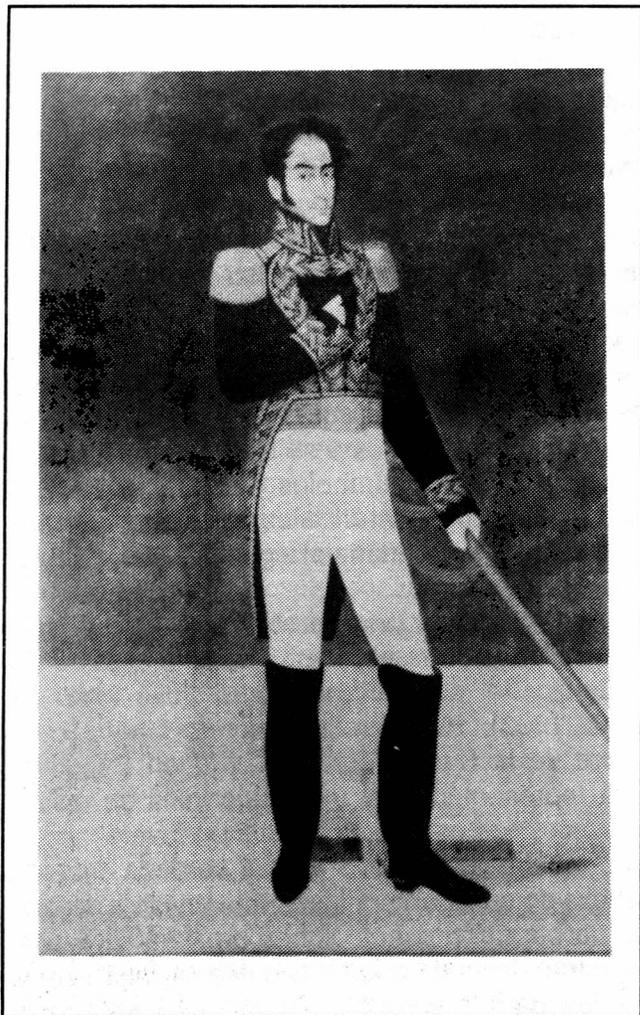
Una vez que los patriotas criollos lograron expulsar a los españoles, ya fue posible invocar la figura del indígena y hasta la del mulato como parte del sistema simbólico o alegórico que indicaba unidad nacional e identidad americana. En un grabado de Dubois, que posiblemente realizó para ser distribuido por todo el continente, aparece un padre mulato mostrando a su familia un cuadro enmarcado con el retrato de Bolívar. Al fondo, unos indígenas en fila, con el característico tocado de plumas y portando una bandera, salen detrás de una iglesia. Hacia abajo y en primer plano, se ve la leyenda: “Aquí está su Libertador”. El artista usó una serie de símbolos para representar la identidad de una América católica y la bandera, probablemente, aportaba el significado de la unidad nacional.

Otras veces, las representaciones se realizaron dentro de reminiscencias coloniales, como el lienzo del colombiano Pedro José Figueroa (1780-1838).(16) “Simón Bolívar, Libertador y Padre de la Nación”, donde la joven República está representada por una mujer-niña de rasgos mestizos, que porta arco y flechas, lleva el consabido tocado de plumas y está sentada sobre la cabeza de un lagarto mítico. Esta mujer, a diferencia de otras representaciones de América que la muestran desnuda o apenas cubierta, luce vestida y enojada a la europea. Su actitud y ademán le dan un aire místico reminiscente de la iconografía cristiana colonial. (Ver figura de la página siguiente).

De los primeros en pintar héroes de la Independencia y quizá el más importante retratista de los comienzos republicanos fue el limeño José Gil de Castro (1785-1843), más conocido como “el Mulato Gil”, quien fijó en el lienzo los rasgos de damas y caballeros suramericanos con el oficio detallista y primitivo que lo hacen inconfundible.(17)

Admirador de las doraduras y de las charreteras militares, el “mulato Gil”, se sentía más a sus anchas cuando retrataba personajes uniformados. Amante también de los títulos, le gustaba exaltar su rango de Capitán de Milicias, como él mismo se autodenominó en su “Retrato de Bernardo O’Higgins”, al pie del cual estampó con pulcra caligrafía “*Lo retrató fielmente el Capitán del Ejército José Gil, segundo cosmógrafo, miembro de la Mesa Topográfica y Antigrafista del Supremo Director*”.

Destaca en su estilo el hieratismo, el colorido vibrante y el tratamiento plano de la forma. Los



José Gil de Castro, "Retrato de Simón Bolívar en Lima", 1825, óleo. Ministerio de Relaciones Interiores, Venezuela.

personajes de sus cuadros se caracterizan por sus formas rígidas y lineales, poses frontales, frecuentemente con insignias militares, signo evidente de la fascinación que éstas ejercían en el artista; se distinguen por su exactitud y el uso frecuente de inscripciones y cartelas; todos esos elementos constituyen el repertorio formal propio de una sensibilidad de tipo popular. Su "Retrato de Bolívar en Bogotá", así como el de Olaya, mártir de la independencia peruana, tienen en la parte inferior sendas inscripciones sobre placas primorosamente enmarcadas, que demuestran su adhesión a la tradición colonial; sin embargo, sobre la cabeza de esos personajes ondula un listón rojo que probablemente el artista colocó para simbolizar al revolucionario moderno.

## LAS ACADEMIAS

Las décadas posteriores a la Independencia se caracterizaron por el liberalismo y las reformas políticas. La violencia, la represión y condiciones caóticas, eran sólo manifestaciones externas de problemas políticos mucho más profundos. "Múltiples tiranías seguidas de anarquías se enseñorean en esta América ya libre"(18). El "Caudillismo" posrevolucionario estuvo tipificado por la dictadura militar de Santa Anna en México, de Rosas en Argentina, de López en Paraguay y la de Flores en Ecuador.

En la nueva realidad había que incluir también la inexperiencia en las tareas de gobierno y en la aplicación de los principios constitucionales inherentes a los ideales de la Independencia. Asimismo, los grupos políticos en el poder se esforzaban por una parte en apoyar a los que defendían la estabilidad constitucional y por otra, en atender los reclamos de la clase adinerada.

Como parte de un programa de reformas para estimular la vida intelectual y artística en los países recién independizados, se crearon las academias: en Brasil, la Academia Imperial de Bellas Artes se fundó en 1826. En 1830 abrió sus puertas la Academia de Pintura y Escultura en la Gran Colombia. El 7 de marzo de 1849, se inauguró solemnemente la Academia de Pintura de Chile.

El presidente y posterior dictador de México Antonio López de Santa Anna, el 2 de octubre de 1843, expidió un decreto para organizar nuevamente la Academia de San Carlos. Este hecho marcaría no sólo el comienzo de su resurgimiento, sino que también confluye una órbita de influencias diferentes a las del primer período, el cual se había desarrollado dentro del marco de la sociedad colonial y de los primeros días de vida independiente. A partir de entonces, las artes plásticas participarían del empuje arrollador de una burguesía que tomaba conciencia de los problemas nacionales, de las deficientes condiciones socio-económicas y de la necesidad de progreso.

En la mayoría de los países la aparición de las academias de arte coincidió con el advenimiento del arte moderno, pero en otros, tuvieron que esperar hasta finales del siglo, o bien, hasta los inicios del siglo XX, cuando brotaban en América Latina las primeras formas del arte contemporáneo. En 1885 se fundó en Paraguay el Instituto Para-

guayo y seguidamente su filial la Academia de Arte bajo la dirección del recién llegado artista italiano Héctor da Ponte. La academia peruana se creó en 1919, hecho que coincidió, con el regreso de José Sabogal, que venía de Europa con su nuevo estilo indigenista inspirado en el realismo torturado del español Zuloaga.

Los directores y profesores de las academias por lo general vinieron de Europa y aunque no todos fueron artistas de grandes dotes, representaban la posibilidad de tener en tierras latinoamericanas un mejor acercamiento a los lenguajes artísticos europeos, pues Europa representaba la meca. Además, las políticas de patronazgo estatal hacia las artes, se ejercían conforme a la tradición europea.

Para entonces, ya los hijos de familias influyentes obtenían concesiones o becas del gobierno para estudiar en Italia, España o Francia. Fue surgiendo así el pintor libre, hijo de familia rica y formado en París. Cada república quería tener su academia de bellas artes, tanto como pintores que contribuyeran a exaltar el prestigio nacional. Pero el patrocinio que se daba a estas escuelas o academias, así como a los artistas y a las obras de arte, no obedecía a necesidades culturales de las clases dominantes, sino que era el medio para adquirir prestigio nacional: era la época de las ideas nacionalistas y éstas hacían las veces de motor principal que marcaba los rumbos de las culturas nacionales.

## LA PINTURA HISTORICA

La teoría y la práctica académicas desarrollaron profundas raíces en el Nuevo Mundo y dieron sus frutos en la pintura histórica. Mientras que muchos pintores continuaban tomando sus temas de Europa, hacia la mitad del siglo y por influjo del romanticismo, empezaron a aparecer cuadros sobre temas inspirados en la historia americana.(19) En esas obras se hacía referencia tanto a los acontecimientos del momento como a los precedentes.

El mexicano Juan Cordero, en 1850, pintó "Colón ante los Reyes Católicos"; fue ésta la primera obra de motivo auténticamente americano que el público de México tuvo ante sus ojos cuando se exhibió en la exposición de la Academia en

1851.(20) La escena de "Colón ante los Reyes Católicos" se desarrolla en una atmósfera de un ostentoso brillo imperial sobrecargado de ornamentos; las figuras se representan con gestos amanerados, cabellos sedosos y apariencia anémica, con excepción del grupo de indígenas que Colón presenta a los Reyes. En lo formal, se percibe en la obra una influencia clasicista y rafaelesca, asimiladas por Cordero en su período de formación en París y en Roma. Sin embargo, la presencia de los indígenas en ella, la hermanan con las propuestas de los románticos.

Si bien Cordero, al realizar aquella pintura mantuvo su adhesión al gusto imperante, tres años antes, cuando sólo contaban 23 años, había pintado el "Retrato de los escultores Pérez y Valero" que es considerado como una de las obras maestras del arte mexicano no sólo por su originalidad sino por la honestidad de su ejecución. Sobre este cuadro Raquel Tibol apunta: *"Estos eran dos muchachos mestizos de acusados rasgos indígenas; tomándolos como modelo Cordero logró un maridaje novedoso entre el tratamiento clasicista en el color y la composición, con un respeto exaltado por las características raciales de las figuras. El verismo y la dignidad han librado a esta pintura del envejecimiento, su encanto se actualiza constantemente...nunca se volverá a repetir ese instante de sobriedad honda y apretada del retrato de los escultores."* (21)

Como Cordero, también otros pintores ejecutaron cuadros sobre temas relacionados con el descubrimiento de América: José María Obregón, en 1856 pintó "Colón joven a la orilla del mar"; Víctor Meireles, en Brasil, por la misma época realizó un cuadro sobre "La Primera Misa" celebrada en tierras americanas.

Pero la realidad agitaba el espíritu de los creadores y pujaba ya por salir a la superficie: la obra de Cordero, mostraba evidente síntoma de la crisis del clasicismo en la pintura mexicana, porque pudo resquebrajar la aureola de idealización que envolvía a las creaciones artístico-visuales de la época. La densidad de lo terrenal que turbaba las mentes, impregnaba también las imágenes divinas o heroicas, mientras que el vacío de lo absurdo rodeaba a los tipos exóticos y pintorescos. Le correspondió a Cordero, a pesar del ritmo desigual de sus creaciones, marcar el punto culminante de una corriente.

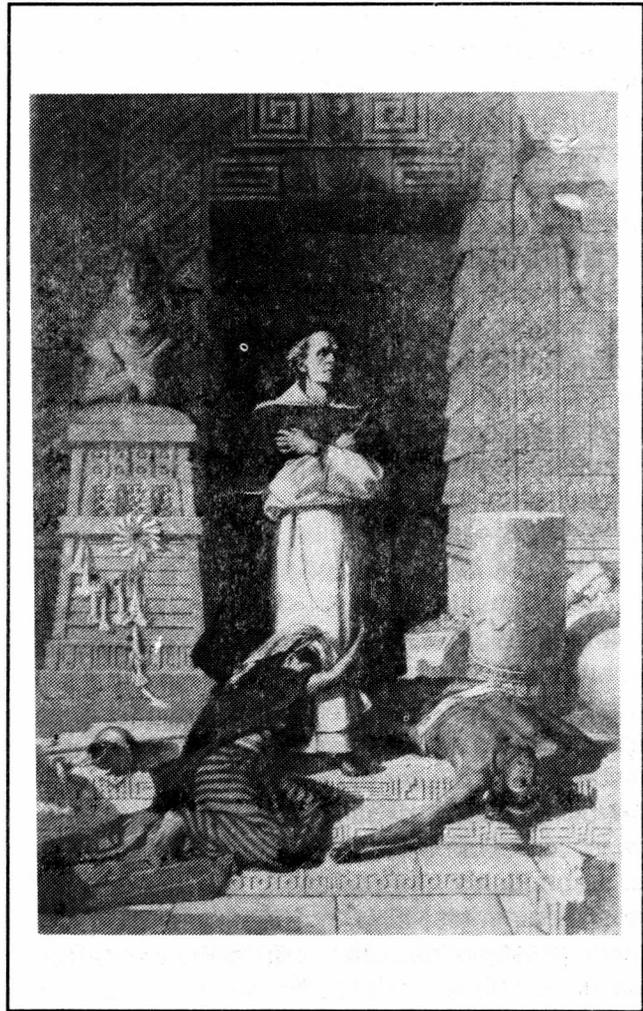
Maximiliano, durante su breve reinado, con el fin de consolidar y justificar su imperio promovió una política cultural que estimulaba la producción de los artistas nacionales. El Emperador eligió a Santiago Rebull para que pintara sus retrato y el de la Emperatriz Carlota. También, se le encargó que pintara los retratos de héroes de la Independencia como Hidalgo, Iturbide y Morelos.

A partir de la restauración de la República en 1867, los sentimientos nacionalistas se vieron fortalecidos e incitados por el romanticismo darían impulso a una rica producción de pinturas de carácter histórico: los pintores incorporaron la imagen del indígena en obras que aunque no lograban desprenderse del todo del academicismo, constituían el primer intento de representar pictóricamente la realidad nacional y de ofrecer al pueblo un sentido de continuidad y de tradición cultural.

En tanto que los románticos europeos se inspiraban en el pasado o en el exotismo de otras regiones, el romanticismo de América fue de otra manera: *"El romántico americano ni fue exótico, ni fue nostálgico. Los indios eran sus indios, los paisajes sus paisajes, y la consecuencia inmediata la guerra de independencia"*. (22) El romanticismo en América Latina no pretendía sólo la belleza, sino la verdad, por eso se impregnó de realismo y de tradiciones, ya que los artistas no podían sustraerse del influjo de Europa ni tampoco de las demandas de una cultura nacional.

A José María Obregón (1832-1902) se debe el primer cuadro sobre un asunto de la historia precolombina de México: "El descubrimiento del pulque", versión plástico-académica de la leyenda sobre la ofrenda primigenia de la doncella Xóchitl. Otra pintura indigenista de tema histórico fue "El Senado de Tlaxcala" de Rodrigo Gutiérrez (1848-1903).

A partir de 1875, resurgieron los temas de la Conquista y la Colonia, pero con tratamientos más agresivos y mayor espíritu de denuncia para resaltar la violencia y crueldad de más de tres siglos de dominación española. Fueron Félix Parra, Leandro Izaguirre y José Jara quienes realizaron en México, obras académico-indigenistas de significación donde el localismo y el internacionalismo se superponen como ropajes de una misma intencionalidad nacionalista.



Félix Parra, "Fray Bartolomé de Las Casas", 1875, óleo. Museo Nacional de Arte, México.

Félix Parra (1845-1919), pintó su famoso y descomunal lienzo "Fray Bartolomé de las Casas" en 1876, que pese a las duras críticas que se le hicieron por su teatralidad, la representación de Las Casas como el fraile español indulgente que defendía a los indígenas de las vejaciones a que les sometían sus compatriotas, fue calando en el nacionalismo indigenista de la época. A Parra se debe también "Escena de la Conquista".

Leandro Izaguirre (1867-1943), pintó en 1892, la obra titulada "La tortura de Cuauhtémoc". Destacó en ella las figuras de Cuauhtémoc y del señor de Tlacopan con un tratamiento claro en su intención realista: el último emperador de los aztecas enfrenta estóicamente la vejación de que es objeto por parte del invasor español, una cruda

escena que encarnaba la resistencia nacional. *"Cuauhtémoc resulta formidable cuando sometido a tormento, a tiempo con uno de sus cortesanos, al oír de éste unas palabras en que implora piedad (a Cuauhtémoc le están quemando con brasas los pies) se vuelve y le responde: ¿Acaso estoy yo en las delicias de un baño?"*.(23)

Pero fue José María Jara (1866-1939) con el sencillo asunto de "El velorio", donde representó a tres generaciones de una familia campesina velando a su muerto, quien sin grandilocuencias históricas, logró dignificar en el contexto del costumbrismo, el esfuerzo indigenista de la Academia.

El pintor Manuel Antonio Caro (1835-1903) es considerado con justicia, como *"el auténtico gran costumbrista chileno... que supo unir el encanto populista con la seria disciplina del dibujo impuesta por las mejores academias del Viejo Mundo"* (24) en los numerosos retratos que ejecutó para la sociedad santiagueña y en otras obras de temática popular y de escenas patrióticas como: "Zamacueca", "El velorio", "El mocho pidiendo limosna" y "Abdicación del Supremo Director General O'Higgins" entre muchas más.

Otro chileno, Pedro Lira (1845-1912), supo unir en sus obras las atracciones y las oposiciones propias del romanticismo y del realismo, los estilos en pugna en el siglo XIX. Por un lado el misterio y la sofisticación de la mitología que permitían el colorido refinado y las actitudes lánguidas cargadas de sentimentalismo; por otro, la reacción del artista ante el estímulo de las escenas del pueblo y la tosquedad de las labores duras de los campesinos y del obrero.

Su obra fue prolifera, cerca de quinientos cuadros de temas muy variados. "La carta" que ejecutó como una pintura de gran estilo, es a la vez todo un cuadro de costumbres: la dama de largo vestido de brocado, sorprendida y confusa, oculta una carta ante la presencia de alguien que se acerca a la puerta. Impecable en el dibujo, posee además un colorido noble y bien trabajado donde la gama de azules pálidos y tonos neutros contribuyen a la solemnidad de la escena que tan vivamente retrata las costumbres decimonónicas, época sentimental y romántica. Dentro de esta misma tendencia pintó "La mala nueva". De su veta realista, los temas que reivindican al pueblo y que exaltan el asunto popular, fueron también muy

significantes en su vasta producción. "El niño enfermo", "Los canteros", "Muchacha", son ejemplos muy conocidos.

## LA TRADICION POPULAR

Ya desde principios del siglo XIX y paralelamente a la producción artística europeizante, se fue desarrollando otra, libre de las reglamentaciones y del celo tutorial de las academias. Fue ésta, por cierto, una rica vertiente de arte popular representada por *"un conjunto verdaderamente incalculable de retablos o exvotos, escenas domésticas o públicas y retratos familiares o de personajes notables, en los que la población más humilde económica y culturalmente fue reflejando su fisonomía, su ámbito, sus quehaceres, sus creencias, sus alegrías y sus desventuras"*.(25) La mayoría de estas obras son anónimas, perviven en ellas las tradiciones populares y una impremeditada aspiración de los creadores por expresarse libremente, sin sujetarse a ningún principio específico de la forma.

Revelan estas producciones de carácter popular diferentes grados de mezclas, aculturaciones o de desarrollo de nuevas formas. Es aquí donde es posible considerar a los artistas-viajeros como una influencia primaria sobre las expresiones del arte popular latinoamericano en virtud de su cercanía, ya que los artistas autodidactos pudieron observarlos mientras trabajan o bien, estudiar sus obras impresas. No sólo porque proporcionaron modelos dignos de ser imitados, sino que estimularon un nuevo tipo de observación social, planteando respuestas sinceras y creativas acerca del mundo circundante.

El pintor peruano autodidacto Pancho Fierro (1810-1879), se destacó como uno de los más sobresalientes pintores "costumbristas" de Lima, representando en dibujos y acuarelas variados tipos de escenas de la vida del pueblo limeño del siglo XIX. El mexicano Hermenegildo Bustos (1832-1907), retrató a sus amigos y vecinos en exvotos. También realizó pinturas de fenómenos naturales, de frutas y vegetales. Los exvotos de José María Estrada (1810-1865) y de muchos otros artistas anónimos, a pesar de que se enraizaban en la tradición colonial, las animaba un nuevo vigor expresivo lleno de contemporaneidad.

El afán por lo veraz y auténtico hizo que

muchas de esas obras llegaron a bordear la caricatura. No era raro, entonces, que los grabadores satíricos, trabajaran para los periódicos ilustrados y fueran a la vez pintores "costumbristas". Pero la tradición de más arraigo e inventiva, conforme se fueron afirmando los periódicos ilustrados de carácter popular al mediar el siglo, fue la sátira social y política. La máxima expresión de ésta tendencia está representada por el mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913), cuando el fervor político de la época del porfiriato, planteaba la necesidad de informar al pueblo de los acontecimientos del día, al tiempo que se denunciaban los abusos de poder y las injusticias sociales.

### LOS RESULTADOS

El arte moderno de Iberoamérica tiene sus raíces en el siglo XIX y toda la actividad artística de ese período, se desarrolló dentro del marco de las variadas circunstancias que propiciaron un nuevo contacto de estas tierras con Europa. Las consecuencias generales de ese quehacer estarían representadas en primer lugar, por la influencia de las formas del neoclasicismo francés en las expresiones artísticas que permeaban en la élite dominante. En segundo lugar, las ideas del romanticismo y el legado artístico y metodológico de los cronistas-viajeros, hicieron aflorar la conciencia de la propia identidad, hasta el punto que la tradición clásica se relega y se sustituye por otra de raíces propias.

En la disciplina de las academias de promoción oficial, el canon greco-latino se aplicó como el nivel de excelencia al cual un artista podía aspirar. Pero la norma del estilo prevaleciente, no fue obstáculo para las variaciones temáticas y nuevos tratamientos que alumnos y maestros introducían en sus expresiones, quienes impulsados por su fuerza creadora se rebelaban contra la imitación de modelos importados, que poco o nada tenían que ver con la realidad.

El afán de los artistas por mantenerse al día, poco a poco cedió su lugar a otros intereses más realistas que afirmaban el valor de la propia identidad y de las tradiciones nacionales. En los casi cien años que abarcó este período, en las expresiones artísticas de cada lugar, se fueron incorporando variadas matizaciones propias del ambiente

y de los múltiples factores económicos, políticos, sociales y estéticos que agitaban la vida de las jóvenes naciones Iberoamericanas.

### NOTAS:

1. Jean Franco, La Cultura Moderna en América Latina, E. Grijalbo, México, 1985, p.15.
2. Dawn Ades, Arte en Iberoamérica, 1820-1980, Ministerio de Cultura, España, 1990, p.47. Al preparar las notas y bocetos de los artistas-viajeros para su publicación en Europa, en ocasiones se les modificó para adaptarlos al gusto de la época, por el cual se prefería ver en América ensoñadores ejemplos del noble salvaje de Rousseau.
3. El impacto de las publicaciones y conferencias de Humboldt fue inmenso. Además, el Rey de Prusia con el fin de completar las colecciones del Real Gabinete Mineralógico de Berlín y de la Academia de Ciencias de Baviera, enviaba naturalistas y dotaba con recursos importantes a las expediciones, cuyo destino más frecuente era Brasil. Es el caso del príncipe Maximilian zu Wied, con estudios universitarios en geología y que llegó a Brasil en 1815. Wied fijó sus observaciones en 120 dibujos a la acuarela, en las cuales la esmerada y cuidadosa aproximación a los temas y motivos, compensaba las ocasionales imperfecciones debidas a la falta de formación artística.
4. La formación parisiense de Debret tanto en la Ecole des Beaux Arts como sus estudios de ingeniería, le prepararon para la "Misión Lebreton" a la cual se uniría en su interés por abandonar Francia después de la caída de Napoleón. Esta Misión la integraban un grupo de artistas, urbanistas y arquitectos franceses, invitados en 1816 por el rey de Portugal Juan VI, para modernizar la ciudad de Río de Janeiro de acuerdo con el estilo neoclásico francés y convertirla en una ciudad digna de su categoría imperial.
5. Para ampliar este tema consúltese: Catlin, Art in Latin América since Independence, Yale University and Texas University, 1966, p. 12-13. El artista viajero-cronista y la tradición empírica en el arte latinoamericano

- posterior a la Independencia, en Ades, Arte en Iberoamérica, p.41 y ss.  
Raquel Tibol, Epoca Moderna y Contemporánea, tomo I, en Historia General del Arte Mexicano, Editorial Hermes, México, 1981, pp. 31-55.
6. Linati, por inmiscuirse en la política de México, fue "invitado" a salir del país en 1826, al salir llevaba consigo una colección de dibujos y acuarelas sobre trajes y costumbres mexicanas que agrupó en un valioso libro: "Costumes civils, militaires et religieux du Mexique, dessinés d'après nature", que imprimó en la Litografía Real de Jobard, donde trabajaba desde su regreso a Bruselas.
  7. Waldeck, que antes de llegar a México había estado en Chile y Guatemala, tentado por la belleza y el valor documental de las obras precolombinas que examinaba, envió a Europa algunas piezas, por lo que también fue expulsado del país.
  8. Catlin, El artista-cronista, en Ades, Arte en Iberoamérica, p.49.
  9. En la ciudad de Talca, Ruguendas conoció a Carmen Arriaga, desprejuiciada dama chilena casada con Eduardo Gutike, un compatriota suyo, que lo embelesaría con un éxtasis amoroso del que jamás saldría. Ruguendas perpetuó la belleza de esta dama de proporcionados rasgos y boca menuda, en numerosos retratos.
  10. Juan Acha, Arte y Sociedad: Latinoamérica, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p.500.
  11. Justino Fernández, Arte Moderno y Contemporáneo de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Inst. de Invest. Estéticas, Imprenta Universitaria, México, 1951, pp. 25-26
  12. A diferencia de los países de América Hispana, Brasil había conquistado sin luchas su independencia de la metrópoli, por la vía pacífica como tierra de exilio y reino asignado a la dinastía portuguesa expulsada por Napoleón.
  13. En 1820 se le nombró profesor de pintura y de historia en Río de Janeiro y se convirtió en pintor de la corte y de la familia real. Contribuyó activamente a crear y organizar la Academia Imperial de Bellas Artes. Permaneció en Brasil durante quince años, regresando a París en 1831. Allí publicó en 1836 y 1839, su libro *Voyage pittoresque et historique au Brésil* que contenía vívidas descripciones pictóricas de los paisajes y de los habitantes de Brasil. Realizó un número importante de retratos y pinturas históricas: Retrato de Juan VI, Aclamación de Don Pedro I y Consagración de Don Pedro I. Pero sus estudios de la naturaleza, de los tipos y costumbres del interior brasileño, resultan más eficaces que las representaciones de la ostentación cortesana.
  14. Citado por Dawn Ades en Arte en Iberoamérica. 1830-1980, p.13.
  15. Acha, Arte y Sociedad, p.499.
  16. Pedro José Figueroa (Bogotá 1780-1838). Descendía de una familia de reconocidos pintores colombianos del siglo XVII. Estudió pintura con el reputado maestro peruano Pablo Antonio García (1744-1814). A Figueroa se le encargó la supervisión de las obras de la iglesia de Las Nieves de Bogotá. Para la catedral bogotana pintó una Santísima Trinidad y retratos de arzobispos. Es célebre por sus retratos de Simón Bolívar, de los cuales pintó entre 1819 y 1822, no menos de diez. A su taller acudían numerosos discípulos, también sus tres hijos: José Celestino, José Miguel y Santos.
  17. José Gil de Castro (Lima 1785-1841), mejor conocido como "El Mulato Gil", sin duda, fue el artista internacional más importante del período de la Independencia de Sur América. Poco o nada se conoce sobre su formación artística, se cree que aprendió pintura con algún maestro de la escuela colonial en Lima o quizá fue un autodidacto. Acompañó a Bernardo O'Higgins durante la campaña de la Independencia chilena; diestro en ingeniería y en el trazado de mapas, ganó el rango de Capitán de Milicias y además se le nombró Cartógrafo del Cuerpo de Ingenieros. Vivió en Chile de 1814 a 1822, el Gobierno le nombró miembro de la Legión de Mérito y realizó en Santiago numerosos retratos de personajes de la sociedad, así como de los héroes O'Higgins, San Martín y Bolívar. Por su amplia producción y el renombre que adquirió en Chile, se le considera el precursor de la pintura moderna chilena. Después de

- vivir y trabajar durante una corta temporada en Argentina, en 1822 regresó a Perú. "El Mulato Gil" fue exclusivamente retratista, infundió a sus pinturas un sentimiento popular y legó un valioso registro de las principales figuras de la historia suramericana.
18. Leopoldo Zea, La esencia de lo americano, Edit. Pleamar, Buenos Aires, Argentina, 1971, p. 136.
  19. Réau dice, *passim*, que el individuo liberado tiene conciencia de pertenecer a una colectividad nacional de la que se siente solidario. Reclama para su nación la misma independencia que para sí mismo. De ahí viene que el Romanticismo desencadenara en todos los países de Europa una explosión de patriotismo casi siempre agresivo y xenófobo, pero en América sacó a la luz el difícil problema de la identidad, tanto en relación con las circunstancias internas de cada país, como en términos de la relación con Europa.
  20. Juan Cordero: artista mexicano que nació en Teziutlán, Puebla en 1824 y murió en Popotlán en 1864. Su padre fue un comerciante español y su madre mexicana. Estudió en la Academia de San Carlos, cuando la institución había decaído, también con Miguel Mata. Para poder reunir el dinero que le permitiera ir a Roma, trabajó por un tiempo como vendedor itinerante. En 1844 viajó a Roma para estudiar en la Academia de San Lucas, donde realizó su primera obra importante: Colón ante los Reyes Católicos y que exhibió a su regreso a México en 1853 en la tercera exposición de la Academia de San Carlos. A los 29 años, Cordero, joven ambicioso, venía también con la intención de desplazar al español Pelegrín Clavé (1810-1880) de la dirección de la Academia. Le ofrecieron la subdirección y la rechazó, pues él creía estar mejor capacitado para el puesto que Clavé. El conflicto se vio acrecentado por las repercusiones políticas de sus retratos del dictador Santa Anna y de su esposa. Los murales al temple que Cordero realizó para la iglesia de Santa Teresa (1857) y de San Fernando (1859), pero sobre todo el desaparecido mural pintado en 1874 para la Escuela Preparatoria titulado Triunfos de la ciencia y el trabajo sobre la envidia y la ignorancia, se pueden considerar precursores del movimiento muralista del siglo XX.
  21. Raquel Tibol, Epoca Moderna y Contemporánea, p. 87.
  22. German Arciniegas, América en Europa, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, Argentina, 1975, p. 295.
  23. Arciniegas, América en Europa, p.297.
  24. Ricardo Bindis F., El despertar de la pintura en Chile, Editorial Lord Cochrane, Santiago, Chile, 1979, p.19.
  25. Tibol, Epoca Moderna y Contemporánea, p.27.

## BIBLIOGRAFIA

- Acha, Juan, Arte y Sociedad: Latinoamérica, Fondo de Cultura Económica, México, 1981
- Ades, Dawn, Arte en Iberoamérica, Ministerio de Cultura, Madrid, España, 1990.
- Arciniegas, German, América en Europa, Editorial Sudamericana, Argentina, 1975.
- Beck, Hanno, los países tropicales como iconografía natural. Alexander von Humboldt y los comienzos del pensamiento ecologista. En revista Humboldt 83, Munich, 1984, pp.22-29.
- Bindis, Ricardo, El despertar de la pintura en Chile, Editorial Lord Cochrane, Santiago, Chile, 1979. Los grandes maestros de la pintura nacional, Editorial Lord Cochrane, Santiago, Chile, 1980.
- Bulton, Alfredo, Historia de la pintura venezolana, tomo I, Ernesto Armitano, Editor, Caracas, Venezuela, 1975.
- Catlin, Stanton Loomis, Art of Latin America since Independence, Yale University and University of Texas, U.S.A., 1966.
- Fernández, Justino, Arte Moderno y Contemporáneo de México, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1951.
- El Arte del siglo XIX en México, Centro de Investigaciones Estéticas, México, 1983.

Franco, Jean, La cultura moderna en América Latina, Editorial Grijalbo, México, 1985.

Hernández S., Federico, Juan Mauricio Rugendas en México. En revista Humboldt 85, Munich, 1985, pp. 80-83.

Réau Louis, La Era Romántica - Las Artes Plásticas, Editorial Hispanoamericana, México, 1958

Tibol, Raquel, Epoca Moderna y Contemporánea, tomo I. En Historia General del Arte Mexicano, Editorial Hermes, México, 1981.

Von Bechtolsheim, Delia, La armonía de la Naturaleza. El príncipe Maximilian zu Wied en Brasil, en revista Humboldt 83, Munich, 1984, pp. 38-45.

Zea, Leopoldo, La esencia de lo americano, Editorial Pleamar, Buenos Aires, Argentina, 1971.