

BARROCO

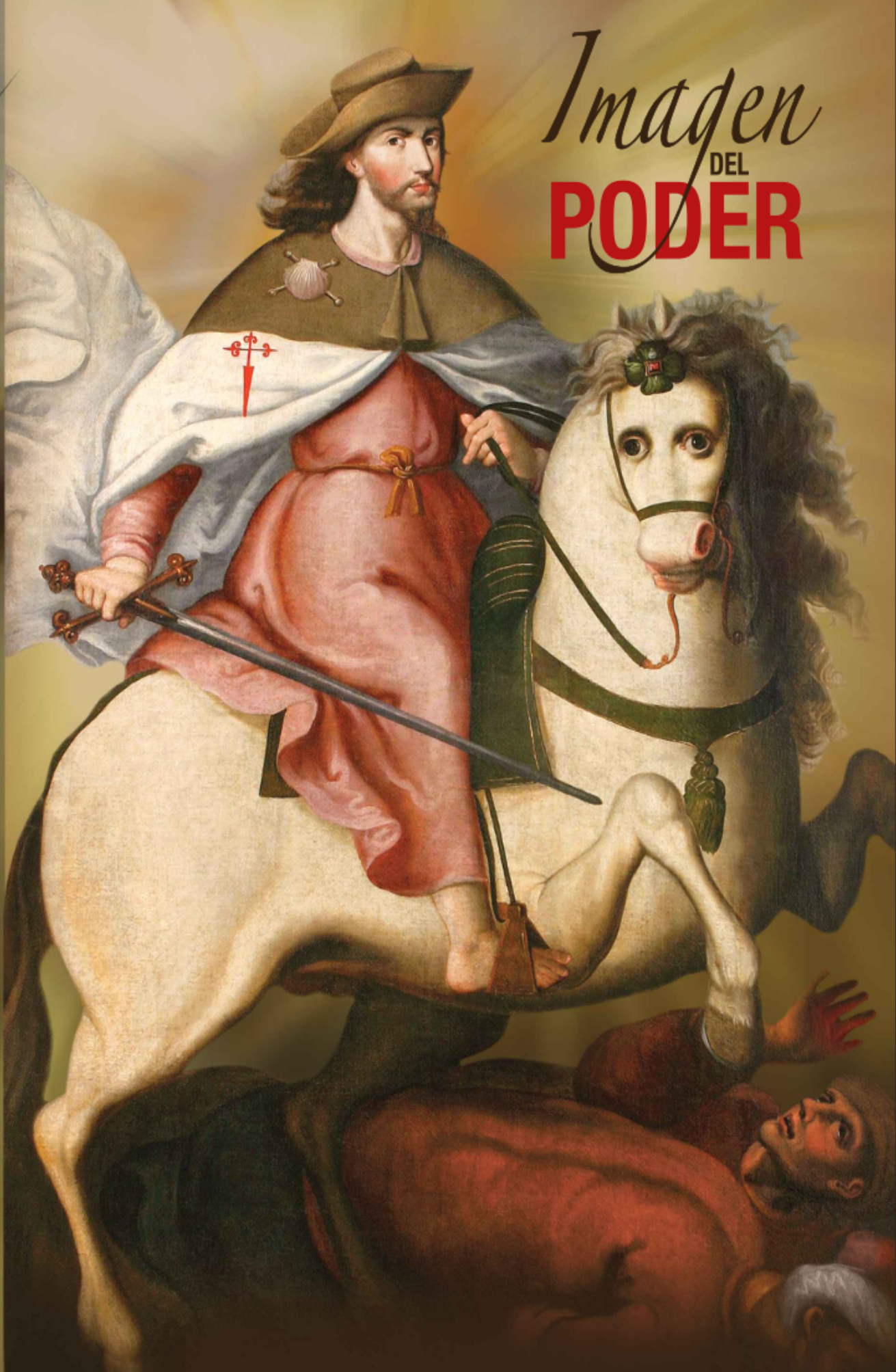


Imagen
DEL
PODER



Imagen Portada: *Santiago*. Autor Anónimo
Colección Museo Nacional de Arte. Bolivia

Libro publicado por la Editorial Visión Cultural
Fundación Visión Cultural

Edición y Producción General:
Norma Campos Vera

Diseño Gráfico:
Fátima Gutiérrez

Impresión: Tecno Print

Depósito Legal: 4 - 1 - 1489 - 12
Copyright © Fundación Visión Cultural
editorial@visioncultural.org

Todos los derechos reservados

La Paz, Bolivia, 2012

Imagen DEL **PODER**

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL



VI ENCUENTRO INTERNACIONAL
SOBRE BARROCO

VI ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

Imagen DEL PODER

ORGANIZACIÓN Y EDICIÓN:

Norma Campos Vera
DIRECTORA DEL VI ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO
FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

EL ENCUENTRO ES POSIBLE GRACIAS A:

FUNDACIÓN VISIÓN CULTURAL

GOBIERNO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA

UNIÓN LATINA

GRISO - UNIVERSIDAD DE NAVARRA

UPSA - UNIVERSIDAD PRIVADA DE SANTA CRUZ

EMBAJADA DE BRASIL

EMBAJADA DE ESPAÑA

EMBAJADA DEL ECUADOR

CONSULADO GENERAL DE CHILE

IRD - Instituto de Investigación para el Desarrollo

CENTRO CULTURAL SANTA CRUZ

VI ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

Imagen DEL PODER

CON EL AUSPICIO DE:

GOBIERNO MUNICIPAL DE SANTA CRUZ DE LA SIERRA

Percy Fernández. H. Alcalde Municipal

María Renée Canelas. Directora de Cultura, Patrimonio y Turismo

Juan Carlos Simoni. Jefe Departamento Cultura y Patrimonio

UNIÓN LATINA

José Luis Dicenta. Secretario General

Lisa Ginzburg. Directora de Cultura

Norma Campos Vera. Representante en Bolivia

GRISO - UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Ignacio Arellano. Director

Andrés Eichmann. Co-organizador

UPSA - UNIVERSIDAD PRIVADA DE SANTA CRUZ

Ricardo Martens. Presidente Fundación UPSA

Lauren Müller de Pacheco. Rectora

Victor Hugo Limpías. Decano Facultad de Arquitectura

EMBAJADA DE BRASIL

Marcel Fortuna Biato. Embajador

Evandro de Barros. Agregado Cultural

EMBAJADA DE ESPAÑA

Ramón Santos. Embajador

María Pérez. Agregada Cultural

EMBAJADA DEL ECUADOR

Susana Alvear Cruz. Embajadora

Michel Rowland. Primer Secretario

CONSULADO GENERAL DE CHILE

Jorge Canelas Ugalde. Cónsul General

Alejandra Cilleros. Agregada Cultural

IRD - Instituto de Investigación para el Desarrollo
Marie-Danielle Demelas. Representante en Bolivia

CENTRO CULTURAL SANTA CRUZ
Jorge Aliaga. Coordinador

UNA MIRADA AL BARROCO: EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA
Teresa V. de Aneiva. Curadora

AGRADECIMIENTOS:

Orquesta Sinfónica de Sergipe. Brasil
Calenda Maia. Chile
Orquesta Municipal Camerata del Oriente
Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Valladolid - España
Silvio Mignano. Embajada de Italia
Embajada de Francia. Ville de Nancy (France) - Conseil Général de Haute Savoy
Fundación Cultural BCB
Casa de la Libertad
Rubén Darío Suárez Arana. SICOR
Cainco
Danilo Barragán Rocha,
Marcelo Araúz, Paula de Paz Soldán
Erick Rousseau, Paula Palacio
Simona DiNoia, Luis Alberto Paz
Silvia Rosza, Mayra Sanabria
Fátima Gutiérrez, César Campos
Tania Barrero, Fabiola Valda
Miguel Aranda



CONTENIDO

PREFACIO

- 11 Norma Campos Vera
DIRECTORA DEL VI ENCUENTRO
INTERNACIONAL SOBRE BARROCO

PONENCIAS

- 13 LA IMAGEN DEL PODER EN LOS ANDES
TERESA GISBERT / BOLIVIA
- 23 EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD Y DEL MEDIEVO
EN LA ICONOGRAFÍA BARROCA DEL PODER
MARGARITA VILA / ESPAÑA - BOLIVIA
- 33 UN ESCUDO, UN INFIERNO:
REPERCUSIONES DE UNA IMAGEN DEL JUICIO FINAL
GABRIELA SIRACUSANO / ARGENTINA
AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA
- 41 MONARQUÍAS RETRATADAS:
IMÁGENES PARA LA CONTINUIDAD DEL PODER REAL
AGUSTINA RODRÍGUEZ ROMERO / ARGENTINA
- 49 LA PINTURA MURAL Y LA CRISIS DEL PODER
EN DOS IGLESIAS DE LA RUTA DE LA PLATA
FERNANDO GUZMÁN SCHIAPPACASSE / CHILE
MAGDALENA PEREIRA CAMPOS / CHILE
- 61 EL CULTO AL REY EN LAS MISIONES EX-JESUÍTICAS:
EL CASO DE LAS PINTURAS MURALES
DE GREGORIO VILLARROEL EN SAN JOSÉ DE CHIQUITOS (1810)
ECKART KÜHNE / SUIZA
- 73 IMÁGENES DE UN REY SANTO.
HUELLAS DE LA RECONQUISTA DE SEVILLA
EN LA PINTURA NEOGRANADINA
OLGA ISABEL ACOSTA LUNA / COLOMBIA
- 81 MEMORIAS DE APARIENCIAS.
ENTRE LA REPRESENTACIÓN TEATRAL Y EL RETRATO DE GRUPO
LEONTINA ETCHELECU / ARGENTINA
- 89 EL REY EN LA HOGUERA: LA DESTRUCCIÓN
DE LOS RETRATOS DE LA MONARQUÍA EN VENEZUELA
JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA / VENEZUELA
- 97 TENSIONES NAVIDEÑAS.
PERMANENCIA DE ELEMENTOS BARROCOS Y SURGIMIENTO
DE ASPECTOS MODERNIZADORES
EN LA PASCUA SANTIAGUINA DEL SIGLO XIX
OLAYA SANFUENTES / CHILE

CONTENIDO

- 103 IMAGEN EXPORTADA:
EL PODER DE LOS CENTROS DE PRODUCCIÓN
EL CASO DE QUITO
ALEXANDRA KENNEDY-TROYA / ECUADOR
- 111 EL AQUELARRE CRIOLLO
MUJERES E INQUISICIÓN EN VENEZUELA
DURANTE LA ÉPOCA BARROCA
EMANUELE AMODIO / VENEZUELA
- 125 LOS CUERPOS DEL PODER EN LOS ANDES:
LA MOMIA Y EL RETRATO
MARÍA ALBA BOVISIO Y MARTA PENHOS / ARGENTINA
- 135 LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO INDIO EN EL PERÚ
POR MEDIO DE LA VESTIMENTA (SIGLO XVI)
ALEJANDRA VEGA PALMA / CHILE
- 141 CONQUISTA Y LENGUAJE ESCRITO.
UN IMAGINARIO DEL PODER
CARLOS D. MESA GISBERT / BOLIVIA
- 147 EL GOBERNADOR DE MOXOS
LÁZARO DE RIBERA Y EL PODER
ALCIDES PAREJAS MORENO / BOLIVIA
- 155 REPRESENTACIÓN DE LOS “BURÓCRATAS”
COLONIALES. CHARCAS SIGLO XVI-XVII
EUGENIA BRIDIKHINA / UCRANIA - BOLIVIA
- 163 EMBLEMAS DE PODER CACICAL
EN BOLIVIA Y PERÚ S. XVI-XVIII
LAURA ESCOBARI DE QUEREJAZU / BOLIVIA
- 173 SÍMBOLOS DE LEALTAD Y FIDELIDAD.
FIESTAS Y CEREMONIALES EN EL CHILE BORBÓNICO
JUAN MANUEL MARTÍNEZ / CHILE
- 179 EL INCA BARROCO:
LOS ORÍGENES DE LA POLÍTICA NEOINCA DEL SIGLO XVII
CARLOS ESPINOSA FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA / ECUADOR
- 183 LA MANCHA Y LA SANGRE:
EL MARQUÉS DE SAN JORGE
CARLOS ROJAS COCOMA / COLOMBIA
- 193 FRANCISCO Y SU ORDEN: DE ASÍS A YAGUARÓN.
“VER A TRAVÉS DE LO VISIBLE LO INVISIBLE”. ELVIO LUNGHI
MABEL AVILA / PARAGUAY
- 201 PODERÍO Y PROTAGONISMO DE LA COMPAÑÍA
DE JESÚS: LA IGLESIA Y COLEGIO
DE LA TRANSFIGURACIÓN EN EL CUZCO
ROBERTO SAMANEZ ARGUMEDO / PERÚ

CONTENIDO

- 211 EL URBANISMO COMO INSTRUMENTO
DE AFIRMACIÓN DE PODER.
EL CASO DE LA AUDIENCIA DE CHARCAS
VICTOR HUGO LIMPIAS ORTIZ / BOLIVIA
- 225 *SVMPTUOSAS FÁBRICAS Y APARATOS CÉLEBRES.*
ARQUITECTURA Y PODER:
LOS ARCOS DE TRIUNFO EN EL SEISCIENTOS NOVOHISPANO
LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ / MÉXICO
- 241 DEVOCIONES Y CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES
ENTRE LOS NEGROS Y MULATOS DE LA NUEVA ESPAÑA (S. XVIII)
RAFAEL CASTAÑEDA GARCÍA / MÉXICO
- 249 INCAS Y CAUDILLOS EN DOS PIEZAS TEATRALES:
O DE LOS HECHOS AL PAPEL
ANDRÉS EICHMANN OEHRLI / ESPAÑA-BOLIVIA
- 261 EL BRASIL DE LOS FELIPES Y LA RECUPERACIÓN
DE LA BAHIA DE TODOS LOS SANTOS
LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES / BRASIL
- 271 PODER Y RESISTENCIAS
EN LAS AUTOBIOGRAFÍAS POR MANDATO
MARÍA EUGENIA OSORIO / COLOMBIA
- 279 EL DESVÁN, EL SÓTANO Y EL TORNO:
VISUALIZACIÓN DEL PODER PATERNO
EN DOS COMEDIAS DEL BARROCO ESPAÑOL
GRACIELA BALESTRINO / ARGENTINA
- 287 PRESENCIA DEL PODER EN LA NOVELA PICARESCA:
EL CASO DE "EL BUSCON"
EDUARDO GODOY / CHILE
- 291 LA IMAGEN DEL PODER:
LOS RETRATOS Y SEMBLANZAS DE GOBERNADORES
EN LA *HISTORIA* DE ALONSO DE GÓNGORA MARMOLEJO
MIGUEL DONOSO RODRÍGUEZ / CHILE
- 297 LENGUAJE Y PÚBLICO DEL TELÉMACO EN LA ISLA
DE CALIPSO *DE BERMÚDEZ DE LA TORRE.*
LAS TESIS INÉDITAS DE JOSÉ MARÍA NAVARRO PASCUAL (1940-2008)
CARLOS ARRIZABALAGA / PERÚ
- 305 UNA MIRADA AL BARROCO: EXPOSICIÓN FOTOGRÁFICA
TERESA V. DE ANEIVA / BOLIVIA



PRESENTACIÓN

Norma Campos Vera

Directora del VI Encuentro Internacional sobre Barroco

El Barroco muestra expresiones tan variadas que constituyen una clara evidencia de contrastes, formas, símbolos y códigos. Lo percibimos en las diferentes esferas de la vida social. Se plasmaron contenidos iconográficos, generando muchas veces rupturas de tiempo y espacio, que fueron aprovechados por la imaginación de los artistas, literatos, arquitectos, entre otros, para lograr una vasta producción cultural. Son las diferentes áreas del conocimiento que enriquecieron el período barroco. Es innegable que lo complejo sustituyó a lo simple y lo natural facilitó el paso al artificio, concibiendo asombrosas formas de expresión. Reflexionar sobre todo ello, ha dado lugar a las diferentes versiones del Encuentro Internacional sobre Barroco, cuya sexta versión ha sido dedicada al tema “Imagen del Poder”, y que contó con la participación de especialistas de diferentes países en distintas disciplinas, cuyos trabajos se podrán encontrar en esta publicación.

El Barroco evidencia una serie de contrastes, ofrece a través de sus numerosos vehículos expresivos, diversas formas de manifestaciones, entre ellas, de la autoridad y del poder, en las que el ingenio va de la mano de un universo de símbolos. Estos elementos requieren variadas competencias de interpretación. Por ello, es preciso recurrir a múltiples disciplinas para intentar una adecuada aproximación a estas manifestaciones, a sus soportes y a sus actores, directos e indirectos.

La representación del poder se ha plasmado en una serie de obras portadoras de significados en los distintos ámbitos. Las sociedades tuvieron en el período Barroco sus peculiaridades. En una sociedad estratificada, las jerarquías se presentaban permanentemente y se traducían en conductas, indumentarias, símbolos de autoridad, en obras de arte, arquitectura, obras literarias, musicales, teatrales, etc., que fueron portadoras de significados, a menudo relacionados con la sacralización del poder en su amplio concepto.

De esta manera, fueron influenciadas las sensibilidades y las culturas de todos los estratos de la población, generando movimientos culturales, mostrando distintas visiones del mundo en cadenas de oposiciones, sobre las cuales se erigían los saberes teológicos, artísticos y hasta científicos que precisamente en el siglo XVII emprendían su despliegue.

La vasta producción cultural del Barroco ha dado lugar a la creación de obras de gran valor e importancia que hoy en día forman parte del patrimonio cultural de las distintas regiones y naciones.

La cultura barroca merece mayores espacios de investigación, reflexión y promoción, y es precisamente lo que se pretende con los Encuentros sobre Barroco, de generar una mayor conciencia del papel que cumple el patrimonio cultural en un espacio o territorio, ligado a la identidad cultural y a favor de la preservación, conservación, difusión e investigación cultural.



EL REY EN LA HOGUERA: LA DESTRUCCIÓN DE LOS RETRATOS DE LA MONARQUÍA EN VENEZUELA

JANETH RODRÍGUEZ NÓBREGA / VENEZUELA

Esta Ponencia pretende explorar la *imagen del poder*, en este caso político, desde una perspectiva diferente a la acostumbrada. Para ello nos detendremos a analizar las prácticas iconoclastas que se produjeron en las primeras décadas del siglo XIX cuando se destruyeron los retratos del rey Fernando VII y todos los símbolos del poder monárquico en Venezuela. Esto nos permitirá evidenciar la continuidad en el imaginario colectivo de unas prácticas y símbolos que nos hablan del reconocimiento del *poder de la imagen*, elemento clave de la cultura barroca.

EL RETRATO DEL REY COMO IMAGEN DEL PODER EN CARACAS

Durante el período de dominación hispánica era frecuente hallar la constante presencia de retratos de miembros de la monarquía española, especialmente del rey, en las instituciones oficiales y en la intimidad de los hogares caraqueños. La distancia que separaba al monarca de sus posesiones americanas era salvada simbólicamente por el envío de su efigie, en pintura y escultura, además de los innumerables grabados e ilustraciones de libros que servían a los artistas locales para conocer y copiar su figura. Así no resulta extraño encontrar en los inventarios de bienes, sin importar la posición social y económica del testador, frecuentes menciones a la posesión de estos

retratos, los cuales se convertían en una prueba de fidelidad a la institución monárquica, más que a un rey en sí mismo. Podríamos citar tan sólo a modo de ejemplos las testamentarias de don Manuel Felipe de Tovar, quien llegó a poseer veinticinco retratos de diferentes miembros de la Casa de Austria en 1678; o la de don Antonio Pacheco, conde de San Javier, quien contaba con “*unos retratos de Ntro Rey Felipe V, doña María Luisa de Saboya, Isabel Farnesio y el príncipe don Luis*” en 1743¹.

A su vez, los retratos solían reemplazar la presencia física del rey en diversos acontecimientos sociales: como las juras, natalicios, onomásticos, matrimonios y exequias reales. En estas festividades públicas se acostumbraba colocar un retrato del soberano, a veces acompañado de uno de su consorte, en un entarimado en la plaza mayor de cada poblado, desde el cual presidía las fiestas que se efectuaban en esos espacios. De igual manera, en las sedes de los cabildos civiles de las ciudades americanas, un retrato del rey presidía desde un dosel todas las actividades cotidianas.

Por lo general, estos retratos no eran de gran calidad artística, en ocasiones se limitaban a ser grabados de papel coloreados, mientras en otras circunstancias encontramos referencias a lienzos de más de una vara de alto, con sus molduras doradas. En ambos casos se trataba habitualmente de retratos imaginarios, con rostros estilizados, producto de la fantasía del artista, que no respetaba del todo las semejanzas fisonómicas al estar inspirados a su vez en imágenes tomadas de libros y estampas.

¹ Carlos Duarte, *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2002, págs. 20 y 30.

Así estos retratos se limitaban a ser vehículos de propaganda del poder al representar al rey portando insignias convencionales como la corona, la banda celeste y blanca, el cetro o bastón de mando, la espada y el collar de la orden del Toisón de oro. De vez en cuando lo mostraban de cuerpo entero, otras veces de busto, posando en un espacio interior que rememoraba al palacio o al trono, con algún cortinaje rojo enmarcando la composición.

DEL DOSEL A LA HOGUERA

Como bien acota Landavazo, “justo en los años en que se produjo el proceso que habría de desembocar en la independencia americana, el monarca español recibió las expresiones de adhesión, amor y lealtad más profusas y exaltadas jamás vistas en América, hasta el punto en que se llegó a la casi sacralización de su persona”². Efectivamente, la decadencia política, económica y militar que afrontaba la monarquía española durante el reinado de Carlos IV (1788-1808), produjo unos intensos anhelos de renovación que se encarnaron como era natural en la figura de su hijo, Fernando (1784-1833), Príncipe de Asturias. Pero en esta oportunidad el proceso de cambio dinástico se realizó de manera inusitada. Las noticias que llegaron al continente americano explicaban que Carlos IV había abdicado a favor de Fernando a raíz del motín de Aranjuez en marzo de 1808, pero unos meses más tarde Napoleón Bonaparte había obligado al joven príncipe a devolver la corona a Carlos IV, y éste abdicó esta vez a favor del emperador de los franceses, quien cedió la corona a su hermano José Bonaparte; mientras tanto el ejército francés había invadido España y el Príncipe de Asturias, junto a su familia, eran prisioneros de Bonaparte en Bayona. Para agosto de 1808 en Madrid se declararía a Fernando, rey en ausencia.

Tales noticias contribuyeron a que en muy poco tiempo se lograra la idealización y mitificación de Fernando VII. Como nos explica Mínguez, “se trata de un proceso de construcción de un rey imaginado, al que se hace de-

positario de todas las virtudes y cualidades posibles, sin que su cautividad en Bayona merme en absoluto su prestigio. No deja de ser sorprendente porque se trata de un rey –a juzgar por sus contemporáneos y por los acontecimientos que protagonizó– de carácter débil y de personalidad mezquina y cobarde”³. Sin embargo, todo parece contribuir a idealizar su figura, al punto de convertirlo en *El deseado*, *El escondido* o *El traicionado*, epítetos que se emplearon para referirse a Fernando VII. Al tiempo que se produce una intensa campaña propagandística que utilizó la estampa como una forma de popularizar la imagen del monarca. Por ello cientos de grabados se difundieron con rapidez, con el objetivo de cohesionar a los reinos de España e Indias en la defensa de la monarquía.

Cuando el 15 de julio de 1808 se conocieron en Caracas las noticias sobre las abdicaciones en Bayona, se produjeron violentas reacciones populares en contra de la usurpación francesa. “*El pueblo conmovido, se presentó a las casas capitulares proclamando al señor Don Fernando VII, y pidiendo al momento se levantase el Real Pendón, como se verificó a las ocho y cuarto de la noche*”⁴. Así ese mismo día se procedió a efectuar la ceremonia de jura colocándose un retrato del rey en el dosel de la sala capitular, con la presencia de los miembros del cabildo civil y las autoridades provinciales. Resulta de particular interés que la jura caraqueña, “lejos de ocurrir por mandato de las autoridades reales, se produjo a instancias de las demandas surgidas entre los súbditos del rey en la provincia de Caracas”⁵. La jura era un acto de proclamación simbólico y solemne durante el cual se ratificaba la fidelidad al nuevo monarca. Este se regía por un ceremonial instaurado por los habsburgos hispanos desde 1516. En el acto se reverenciaba y aclamaba el pendón o estandarte⁶, símbolo de la institución monárquica, y bajo un dosel de terciopelo se exhibía un retrato en lienzo del nuevo rey, que era descubierto ante el pueblo congregado en la plaza mayor. Este retrato solía ir acompañado de variadas alegorías, epigramas y jeroglíficos que contribuían a reforzar la idea de poder y majestad.

² Marco Antonio Landavazo, “La sacralización del rey Fernando VII, la insurgencia novohispana y el derecho divino de los reyes” en *Revista de Indias*, núm. 221, vol. LXI, 2001, pág. 68.

³ Víctor Mínguez, “La ceremonia de jura en la Nueva España, proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808” en *Varia Historia*, vol. 23, Núm. 38, Belo Horizonte, 2007, pág. 286.

⁴ Pedro de Urquinaona y Pardo, *Relación documentada del origen y progresos del trastorno de las provincias de Venezuela hasta la exoneración del capitán Don Domingo de Monteverde, hecha en el mes de diciembre de 1813 por la guarnición de la plaza de Puerto Cabello*. Imprenta Nueva, Madrid, 1820, pág. 10.

⁵ Ángel Almarza, *19 de abril de 1810. Último acto de fidelidad al rey de España*. Editorial Libros Marcados, Caracas, 2010, pág. 65.

⁶ Para Tomás Straka (2000) “el poder simbólico de los pendones era tal, que cuando Sucre derrota a los españoles en Ayacucho, le manda a Caracas, cuna de la revolución, el pendón con el que Pizarro derrotó a los Incas, como prueba de la liquidación del poder español en América del Sur (y aún hoy el Ayuntamiento caraqueño conserva el pendón, por lo que hay que ver cómo una bandera podía materializar, sacramentalizar una idea de poder)”, pág. 192.

En el caso de la proclamación de Fernando VII en Caracas, la jura se produjo “bajo la angustia de una ciudad muy convulsionada, llena de rumores ante la posibilidad de una invasión”⁷, en la cual la reacción popular de fidelidad al rey cautivo sobrepasó la capacidad de reacción de las autoridades, que estaban sumidas en la confusión. Por lo que no pudo organizarse el acto con las pompas acostumbradas, como los banquetes, conciertos musicales, fuegos de artificio, corridas de toros, oficios litúrgicos, etc. A partir de esta ceremonia apresurada se encargaron numerosas imágenes de Fernando VII. Todas las sedes de cabildos y otras instituciones públicas requirieron contar con la imagen del rey, como fue el caso de la Universidad de Caracas que recurrió al pintor Marcos Martínez para efectuar un retrato a todo costo, que debía ubicarse en el dosel de la sala de la universidad en junio de 1809⁸. Y no serán pocas las familias que encomendaron retratos de *El deseado*, ante los cuales oraban por su bienestar y liberación; como fue el caso del mercero don Ramón Pérez de la Portilla, quien poseía entre sus pertenencias un retrato de Fernando VII traído desde Cádiz⁹.

A medida que transcurrieron los meses se incrementaron las muestras de lealtad y devoción en torno a las imágenes del monarca y se recogieron cuantiosos donativos para financiar la guerra en la península. “Hubo entonces en Caracas demostraciones de alegría y las gentes ostentaban escarapelas rojas y negras con las iniciales del rey legítimo”¹⁰.

Diversos actos se efectuaron para celebrar las noticias de cada victoria de las armas españolas, tal como se narra en la *Gazeta de Caracas*, del 30 diciembre de 1808:

“El 25 del corriente se ha abierto de nuevo el Teatro Público de esta ciudad, con general satisfacción de la numerosa concurrencia; y se dio principio a la función con el drama alegórico, La España restaurada,¹¹ muy propio de las actuales circunstancias de la nación, y terminado con una canción patriótica. A la vista de los personajes que representaban las provincias de España con trajes correspondientes, y sobre todo a la del

Retrato de nuestro amado Soberano Fernando VII, presentado repentinamente con una bella iluminación, el entusiasmo de los concurrentes se manifestó del modo más expresivo, y las alegres vivas y fervorosos votos de muchos centenares de almas subieron al cielo, implorando las bendiciones de la Divina Providencia, vengadora de los derechos de los Reyes, sobre la persona del mejor y más querido de los soberanos [...] la alegría pública no se ha manifestado nunca de una manera menos equivocada; y los sentimientos de fidelidad, de que se hallaban poseídos los corazones, brillaron en todos los semblantes”¹².

Otro tanto sucedió en enero de 1809 cuando se conoció la noticia de la instalación de la Junta Suprema en España, el cabildo civil de Caracas manifestó su regocijo exponiendo “el real retrato en el balcón exterior del muy ilustre ayuntamiento que estaba adornado”,¹³ mientras el cabildo eclesiástico “expuso también a la vista del público y en el balcón exterior de la sala de sus acuerdos, otro real retrato con su decente iluminación.”

Nuevamente el 15 de julio de 1809, cuando se cumplió el primer aniversario de la jura a Fernando VII, un grupo de vecinos solicitó al Capitán General, Vicente Emparan (1809-1810), permiso para celebrar la fecha, a lo cual el funcionario respondió facilitando un “retrato de nuestro amado monarca, que se colocó en la portada del cuartel del batallón veterano, y fue obsequiado con iluminación, salvas, sonatas militares y danzas”¹⁴.

Coincidimos con Almarza cuando afirma que “en todos los casos, las manifestaciones de lealtad se inscriben dentro de la tradición y recurrieron al sistema de representaciones del imaginario político del Antiguo Régimen”¹⁵. En efecto, se escribieron sermones, poemas, cartas pastorales, comedias y panfletos que mostraban a Fernando VII como una víctima. Al tiempo que se realizaron procesiones con su imagen, se cantaron *tedeums* con cada victoria y se celebraron los onomásticos del rey, todos estos eventos “heredados del pasado colonial, pero replanteados en función de la guerra”¹⁶. Es preciso reconocer que “el rey fue objeto de amor, lealtad y exaltada

⁷ Ángel Almarza, *19 de abril de 1810. Último acto de fidelidad al rey de España*. Editorial Libros Marcados, Caracas, 2010, pág. 66.

⁸ Carlos Duarte, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*. Fundación Polar, Fundación Galería de Arte Nacional, Caracas, 2000, pág. 198.

⁹ Carlos Duarte, *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, Caracas, 2002, pág. 39.

¹⁰ Caracciolo Parra-Pérez, *Historia de la primera república de Venezuela*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992, pág. 158.

¹¹ Obra escrita por el filósofo, educador y poeta venezolano Andrés Bello (1781-1865).

¹² *Gazeta de Caracas*, Núm. 17, Caracas, 30 de diciembre de 1808, pág. 4.

¹³ *Gazeta de Caracas*, Núm. 24, Caracas, 3 de febrero de 1809, pág. 1.

¹⁴ *Gazeta de Caracas*, Núm. 51, Caracas, 21 de julio de 1809, pág. 4.

¹⁵ Ángel Almarza, *Op. cit.*, pág. 55.

¹⁶ Tomás Straka, *La voz de los vencidos. Ideas del partido realista de Caracas 1810-1821*. Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2000, pág. 89.

manifestación de cariño. Pero este exceso de amor, a partir de las formas que fue asumido el conflicto político, sufrió una mutación que, en pocos años, transformó al soberano en una figura lejana, despreciada y frágil¹⁷.

Poco a poco algunos caraqueños comenzaron a creer que España estaba irremediadamente perdida, que no existía gobierno legítimo, y por lo tanto la soberanía debía regresar al pueblo. En respuesta a esta orfandad política el 19 de abril de 1810 se instaló en Caracas la Junta Suprema Conservadora de los Derechos de Fernando VII, que marcó el inicio del proceso de independencia. Un año después, en el primer aniversario de la conformación de esta junta, los miembros de la Sociedad Patriótica consideraron oportuno manifestar públicamente su júbilo: “los socios después de un servicio divino, recorrieron las calles de la capital con banderas y estandartes, seguidos de gran golpe de pueblo, y aún de personajes considerables ostentando en el sombrero escarapelas tricolores. [...] Destruyéronse los retratos de Fernando VII y otros símbolos de la dominación española, en medio de mueras a la Metrópoli y a la tiranía.”¹⁸ Uno de sus miembros, el padre José Joaquín Liendo y Larrea, “condujo una manifestación hasta las orillas del Guaire, portando un retrato de Fernando VII. Al llegar al río lo sumergió tres veces en el agua para ‘ahogar’ el infame Rey. Luego con peculiares ceremonias, enterró la efigie en la ribera para simbolizar con ello el cese del dominio español”¹⁹.

Esta práctica de castigar a un ausente a través de su imagen contaba con una larga tradición en la cultura occidental, precisamente para condenar a los culpables de delitos políticos y financieros. Incluso se llegaron a elaborar efigies para ejecutarlas públicamente: “La imagen se sometía al ritual completo de ejecución, no sólo ahorcándola, sino también condenándola a la picota, a la hoguera, descuartizándola o decapitándola”²⁰. Esta profanación de la imagen pretendía despojar al culpable de su reputación, además de encauzar la ira colectiva, y se basaba según Freedberg en una lógica bastante simple: “si uno puede ser honrado a través de una imagen, también puede ser deshonorado a través de ella”²¹. Esta misma práctica la verificamos en Caracas, unos años antes, un 4 de agosto

de 1806, cuando el verdugo de la ciudad quemó en la plaza mayor, los papeles, banderas y el retrato del prócer independentista Francisco de Miranda (1750-1816), que se habían hallado a bordo de uno de los barcos desde el cual había invadido el pueblo de Coro. “El verdugo lo mostró primero al pueblo; luego lo pisó y lo echó al fuego”²². No es fortuito entonces que años después se repitan escenas semejantes, pero esta vez para enjuiciar al rey lejano y odiado²³.

Como podemos apreciar en muy corto tiempo la situación política dio un vuelco vertiginoso. El 5 de julio de 1811 los diputados del Congreso general de Venezuela repudiaron a la monarquía y asumieron el modelo de república como forma de gobierno. La población se polarizó entonces entre quienes apoyaron la causa independentista, los que se mantuvieron fieles a los valores monárquicos y quienes intentaron no inmiscuirse. En este ambiente crispado, las imágenes del rey cobraron un renovado protagonismo. Tal como revelan las palabras del médico caraqueño José Domingo Díaz (1772-1834) en sus *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*, quien describió los sucesos del 5 de julio de 1811:

“Este día funesto fue uno de los más crueles de mi vida. Aquellos jóvenes en el delirio de su triunfo corrieron por las calles: reunieron las tropas en la plaza de la Catedral: despedazaron y arrastraron las banderas y escarapelas españolas: sustituyeron las que tenían preparadas, e hicieron correr igualmente con una bandera de sedición á la Sociedad Patriótica, club numeroso establecido por Miranda, y compuesto de hombres de todas castas y condiciones, cuyas violentas decisiones llegaron á ser la norma de las del Gobierno. En todo el día y la noche las atrocidades, pero indecentes furias de la revolución agitaron violentamente los espíritus de los sediciosos. Yo los vi correr por las calles en mangas de camisa y llenos de vino, dando alaridos y arrastrando los retratos de S. M., que habían arrancado de todos los lugares en donde se encontraban. Aquellos pelotones de hombres de la revolución, negros, mulatos, blancos, españoles y americanos, corrían, de una plaza á otra, en donde oradores energúmenos incitaban al populacho al desenfreno y á la licencia. Mientras tanto todos los hombres honrados, ocultos en sus casas, apenas osaban ver desde sus ventanas entreabiertas á los que pasaban por sus calles”²⁴.

¹⁷ Esteban de Gori y Marina Gutiérrez de Angelis, “Lenguajes e iconografías de desmesura y amor por Fernando VII en los avatares de la crisis dinástica” en *Temas americanistas*, Núm. 22, 2009, pág. 39.

¹⁸ Caracciolo Parra-Pérez, *Historia de la primera república de Venezuela*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1992, pág. 285.

¹⁹ Citado por Carole Leal Curiel, “Tensiones republicanas: de patriotas, aristócratas y demócratas: la Sociedad Patriótica de Caracas” en Guillermo Palacios (coord.), *Ensayos sobre la nueva historia política de América latina, siglo XIX*. El Colegio de México, México, 2007, pág. 245.

²⁰ David Freedberg, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Cátedra, Madrid, 1992, pág. 297.

²¹ David Freedberg, *Op. cit.*, pág. 299.

²² Carlos Duarte, *La vida cotidiana en Venezuela durante el período hispánico*. Fundación Cisneros, Caracas, 2001, vol. 2, pág. 126.

²³ Agradecemos a la investigadora Olga Acosta el dato de que en el pueblo de Honda (Colombia) el 20 de noviembre de 1819 un grupo de vecinos envió una solicitud al gobernador a fin de que los retratos de Carlos IV y Fernando VII que se hallan en la Secretaría sean puestos en la horca por 9 horas y luego quemados a la vista del pueblo. Lo que demuestra la práctica de la *executio in effigie* en fechas bastante tardías. *Archivo General de la Nación*, Colombia, sección Archivo Anexo, Fondo Historia, legajo 27, folio 197.

²⁴ José Domingo Díaz, *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*. Imprenta de D. León Amarita, Madrid, 1829, pág. 33.

Esta conducta iconoclasta no parece ser un acto espontáneo y casual movido por las emociones desbordadas del momento, sino que se convirtió en una práctica recurrente entre algunos ciudadanos, como nos advierten los expedientes de las *causas de infidencia*, que se iniciaron cuando las autoridades realistas retomaron el control del territorio después de la caída de la primera república en 1813. En estos juicios se destaca el seguido contra el abogado Francisco Espejo (1758-1814) por su actuación en Caracas y Barcelona. A éste se lo acusó de: “haber salido por las calles públicas de Caracas luego que se declaró la independencia acompañado de Miranda y otros satélites con una bandera, infamando el carácter y sagrada persona de nuestro soberano el Señor Don Fernando Séptimo, diciendo a voces que muriese y viviese la independencia de Venezuela. De haber concurrido entre una chusma de pueblo a la plaza mayor, donde tuvieron la insolencia de quitar las banderas españolas de un tablado que estaba preparado para cierta música, y arrojándolas en el suelo con el mayor desacato y menosprecio las patearon y despedazaron entre aclamaciones y gritos de alegría.[...] Y en otra noche que tuvieron iluminación en el cuartel veterano, hallándose presente el confesante, tomó un retrato del mismo rey y después de escarnecerle llamándole cara de gato, con otros muchos vituperios lo arrojó al suelo y dio patadas a presencia de los circunstantes”²⁵.

Otro personaje de conducta similar fue el médico francés Juan Buscat, a quien se acusó de quemar los bustos de los reyes que se hallaban en la Sala Capitular, en la plaza mayor de Barcelona el 10 de noviembre de 1811. Además de ello, uno de los testigos declaró, que ese día “sacó don Juan Buscat, que se hallaba presente, el estoque del bastón que traía y rompió el retrato del rey Fernando Séptimo, nuestro monarca, antes que lo llevaran a la hoguera donde lo incendiaron, cuyo retrato traían en la mano don Pedro Carvajal y el doctor Espejo”²⁶.

También al capitán Matías Alzuru se le acusó de pretender quemar el retrato de Carlos IV en el pueblo de Guanare, tal como lo relata uno de los testigos: “que don Matías Alzuru fue uno de los que pretendió se quemase el retrato del señor Don Carlos Cuarto, pues el testigo le oyó varias veces tratar con los demás compañeros sobre el particular”²⁷. En su defensa el padre capuchino fray Ángel de la Rioja presentó una certificación en la que señaló que “se me confió en la ciudad de Guanare pocos días ha, una representación hecha a efecto de quemar los retratos de los reyes Don Carlos IV y Doña María Luisa, su esposa, para que no quedara memoria de ellos

hecha por varios individuos de dicha ciudad, en cuyo número no estaba el citado capitán don Matías Alzuru, antes bien oí decir que habiéndosele propuesto a éste se uniese con los citados expone-tes, respondió: No se quería meter en semejantes asuntos”²⁸.

Igualmente el doctor Miguel Peña, gobernador del puerto de La Guaira en julio de 1812, “tuvo el atrevimiento de desatar su furia contra la Real Efigie”²⁹, cuando entró a las oficinas de la Real Hacienda “y a un retrato del Señor Don Fernando Séptimo que estaba encima de una mesa, vuelto al revés, le levantó y con una duela de barril le dio golpes y rompió el retrato, acompañando en la acción las expresiones de que si todavía había reliquias de Fernando”³⁰.

La violencia de los casos citados nos permite confirmar en primera instancia un reconocimiento del poder que la imagen del rey ejercía sobre la sociedad venezolana, incluyendo a sus detractores; y en segunda instancia una inversión de los códigos culturales, fenómeno en el cual lo que antes era apreciado como expresión de la majestad, de la patria y hasta de lo sagrado, se convirtió rápidamente en símbolo de opresión y tiranía.

EL PODER DE LA IMAGEN

Como podemos concluir aún subsistían viejas fórmulas y tradiciones, por lo que se procuró la destrucción de los símbolos como una estrategia de propaganda política, pero también de guerra simbólica. Esto es aún más evidente en la decisión del cabildo civil del pueblo de Nirgua, que en septiembre de 1811, organizó la quema pública del retrato de Fernando VII y el pendón real en la plaza mayor, como acto de adhesión a la independencia. El abogado y político Juan Germán Roscio (1763-1821) narró brevemente el hecho en un ensayo titulado *Patriotismo de Nirgua y abuso de los reyes* escrito el 18 de septiembre de 1811. En éste Roscio, más interesado en combatir el alegato del derecho divino de los reyes, le responde al ayuntamiento del pueblo lo siguiente: “Por ella se califica la prudencia con la que Usted evadió el peligro y la sublimidad de sentimientos que manifestó, arrojando en una hoguera en esa plaza pública el retrato y armas de Fernando, el hijo de María Luisa, y el pendón que, como monumentos de ignominia y servidumbre, permanecían en la sala de ese cuerpo capitular, depositados por transmisión de nuestros progenitores fascinados con

²⁵ Mario Briceño Perozo (ed.), *Causas de infidencia*. vol. 2, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1960, pág. 279.

²⁶ Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 492.

²⁷ Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 506.

²⁸ Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 521.

²⁹ Citado por Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*. Eldorado Ediciones, Caracas, 1991, pág. 184.

³⁰ Mario Briceño Perozo (ed.), *Op. cit.*, vol. 1, pág. 352.

la idolatría que se tributa a los reyes, apoyada y propagada de generación en generación”³¹. Llama poderosamente la atención que se califiquen a estos objetos como símbolos de “idolatría” y “monumentos de ignominia y servidumbre.”

En una carta de Roscio escrita unos días antes del acto, el 7 de septiembre de 1811, explicaba que: “Un gran inconveniente lo constituyó el fanatismo del pueblo con respecto a la autoridad de los monarcas. Se trató insistentemente de combatir ese concepto de origen tan remoto como arraigado en el medio, mas la vacilación siempre estuvo presente por su prestigio: “...y nada influían los clamores de cierto número de patriotas en el ánimo de los que así opinaban, pues este número era muy corto en comparación de los que todavía creían que los reyes son dioses sobre la tierra y tan invulnerables como Júpiter; que su autoridad y poder provienen inmediata y exclusivamente de los dioses; y otra muchedumbre de delirios nacidos del gentilismo y de la idolatría”³².

Según se desprende de estos hechos y discursos la estrategia consistía en crear un tránsito simbólico entre el antiguo régimen a un régimen republicano, pero en el cual no bastaba con el retiro de los retratos y otros símbolos monárquicos a la oscuridad de algún depósito, éstos debían ser destruidos en actos públicos como una forma de alterar violentamente la memoria histórica; su conservación era incompatible con la independencia.

En este ambiente de guerra civil y radicalización política en el cual muchas familias sufrían la persecución, el exi-

lio o la muerte, es natural que algunas decidieran esconder e incluso destruir los retratos de los monarcas que poseían en sus hogares. Su sola presencia podría evidenciar su lealtad a la causa realista y con ello hasta la pérdida de la vida, tras el recrudescimiento de la guerra. Esto explicaría la desaparición casi total de los retratos mencionados en tantos documentos. Sin embargo, nuevos estudios han revelado que algunos pintores reutilizaron los retratos reales y los de sus funcionarios locales, como soportes para representar a las nuevas autoridades políticas. Es el caso del retrato del virrey Abascal que poseía el cabildo limeño, el cual fue reutilizado para retratar a José de San Martín (1778-1850) por el pintor Mariano Carrillo en 1822³³. Otro tanto se descubrió recientemente al efectuarse exámenes de radiografía al retrato del patriota chileno Francisco Calderón, pintado en 1823 por José Gil de Castro, sobre una tela del mismo artista que representaba a Fernando VII, fechada en 1816³⁴. Según los estudios la imagen subyacente encontrada era muy semejante a otro retrato elaborado por Gil de Castro en 1815 y conservado en Lima. Es evidente que la carencia de materiales y los costos de producción obligaron a reutilizar telas viejas, al tiempo que esto contribuyó sin duda a la guerra ideológica que se estaba librando. Es muy probable entonces que tras algunos retratos de nuestros héroes independentistas se oculten aún, en las sombras, las imágenes de Fernando VII y otros monarcas anteriores.

³¹ Pedro Grases, *Pensamiento político de la emancipación venezolana*. Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1988, pág. 66.

³² Citado por Elías Pino Iturrieta, *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*. Eldorado Ediciones, Caracas, 1991, pág. 191.

³³ Luis Eduardo Wuffarden, “Avatares del bello ideal. Modernismo clasista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825” en *Visiones y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Banco de Crédito, Lima, 2006, pág. 149.

³⁴ En nota de prensa el Museo de Arte de Lima (MALI) notificó este descubrimiento en julio de 2009, en el marco del proyecto internacional de investigación “José Gil de Castro: Cultura visual y representación del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas”, financiado por la Fundación Getty de Los Ángeles.

BIBLIOGRAFÍA

- Almarza, Ángel, *19 de abril de 1810. Último acto de fidelidad al rey de España*, Caracas, Editorial Libro Marcados, 2010.
- Briceño Perozo, Mario (ed.), *Causas de Infidencia*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1960, 2 vols.
- Díaz, José Domingo, *Recuerdos sobre la rebelión de Caracas*, Madrid, Imprenta de D. León Amarita, 1829.
- Duarte, Carlos, *Diccionario biográfico documental. Pintores, escultores y doradores en Venezuela. Período hispánico y comienzos del período republicano*, Caracas, Fundación Polar, Fundación Galería de Arte Nacional, 2000.
- Duarte, Carlos, *La vida cotidiana en Venezuela durante el período hispánico*, Caracas, Fundación Cisneros, 2001, 2 vols.
- Duarte, Carlos, *Patrimonio hispánico venezolano perdido, con un apéndice sobre el arte de la sastrería*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 2002.
- Freedberg, David, *El poder de las imágenes, Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Gazeta de Caracas*, Núm. 17, Caracas, 30 de diciembre de 1808, tomo 1.
- _____, Núm 24, Caracas, 3 de febrero de 1809, tomo 1.
- _____, Núm 51, Caracas, 21 de julio de 1809, tomo 1.
- Gori, Esteban de y Mariana Gutiérrez de Angelis, “Lenguajes e iconografías de desmesura y amor por Fernando VII en los avatares de la crisis dinástica”, en *Temas americanistas*, núm. 22, 2009, pp. 38-53.
- Grases, Pedro (comp.), *Pensamiento político de la emancipación venezolana*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988.
- Landavazo, Marco Antonio, “La sacralización del rey Fernando VII, la insurgencia novohispana y el derecho divino de los reyes” en *Revista de Indias*, núm. 221, vol. LXI, 2001, pp. 68-90.
- Leal Curiel, Carole, “Tensiones republicanas: de patriotas, aristócratas y demócratas: la Sociedad Patriótica de Caracas” en G. Palacios (coord.), *Ensayos sobre la nueva historia política de América Latina, siglo XIX*, México, El Colegio de México, 2007, pp. 231-264.
- Mali, “El rey oculto. Revelador descubrimiento en el marco de los estudios realizados por el proyecto de investigación sobre José Gil de Castro revelan aspectos desconocidos acerca del período de la independencia”, *Nota de prensa*, Lima, 10 de julio de 2009. <http://www.museodearte.org.pe>
- Mínguez, Víctor, “La ceremonia de Jura en la Nueva España, proclamaciones fernandinas en 1747 y 1808” en *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 23, núm. 38, 2007, pp. 273-292.
- Parra-Pérez, Caracciolo, *Historia de la primera república de Venezuela*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Pino Iturrieta, Elías, *La mentalidad venezolana de la emancipación (1810-1812)*, Caracas, Eldorado Ediciones, 1991.
- Straka, Tomás, *La voz de los vencidos. Ideas del partido realista de Caracas 1810-1821*, Caracas, Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2000.
- Urquinaona y Pardo, Pedro de, *Relación documentada del origen y progresos del trastorno de las provincias de Venezuela hasta la exoneración del capitán Don Domingo Monteverde, hecha en el mes de diciembre de 1813 por la guarnición de la plaza de Puerto Cabello*, Madrid, Imprenta Nueva, 1820.
- Wuffarden, Luis Eduardo, “Avatares del bello ideal. Modernismo clasicista versus tradiciones barrocas en Lima, 1750-1825” en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*, Lima, Banco de Crédito, 2006, pp. 113-198.

