

De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)*

NATALIA MAJLUF

Museo de Arte de Lima

nmajluf@mali.pe

RESUMEN

Este ensayo explora las formas visuales del poder político en la crisis de la independencia, en el tránsito que marca el paso del sistema monárquico colonial a la constitución de las nuevas repúblicas sudamericanas. Tomando como punto de partida la despersonalización del poder que se impone a partir de la caída del rey, se exploran aquí las diversas materializaciones del moderno Estado-nación

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto colectivo de investigación «José Gil de Castro. Cultura visual y representación. Del Antiguo Régimen a las repúblicas sudamericanas», gestionado desde el Museo de Arte de Lima y hecho posible por la Fundación Getty, con sede en Los Ángeles. La investigación se realizó entre el 2008 y el 2010. La redacción final de este texto se pudo completar gracias a una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. Agradezco a Roberto Amigo, Néstor Barrio, Hugo Contreras, Ricardo Kusunoki, Laura Malosetti, Juan Manuel Martínez y Luis Eduardo Wuffarden, mis compañeros de ruta en este proyecto, así como a Jaime Cuadriello, Juan Carlos Estenssoro y Susan Deans-Smith, por sus comentarios y sugerencias al presente texto. Expreso también mi reconocimiento al apoyo prestado por Cecilia Bákula para estudiar las colecciones numismáticas del Museo del Banco Central de Reserva del Perú. Una primera versión de este ensayo fue presentada en el simposio «Cultura visual y revolución. Hispanoamérica, 1808-1830», organizado por el Museo de Arte de Lima entre el 30 de agosto y el 2 de septiembre de 2010.

y el incierto lugar que el retrato de los héroes tendrá en el nuevo marco simbólico republicano.

Palabras clave: Estado-nación, representación política, retrato, símbolos patrios, moneda

ABSTRACT

This essay proposes to explore the visual expressions of political power during the crisis of independence, in the transition from the colonial monarchical system toward the constitution of the new South American republics. We shall take as our point of departure the depersonalization of power which accompanied the fall of the king and explore the different materializations of the modern nation-state and the uncertain place which heroes' portrait occupied in the new republican symbolic cosmos.

Key Words: Nation-State, Political representation, Portrait, Patriotic symbols, Currency



¿Cómo llenar el vacío que deja la caída del rey? Esta es la pregunta fundamental surgida de la crisis política que se desata en el mundo hispánico a raíz de las abdicaciones reales en Bayona, y el punto de partida de este trabajo, que intenta comprender la visualidad del poder político en la transición del Antiguo Régimen a las repúblicas sudamericanas. La historiografía coincide ya en reconocer, como lo hizo François-Xavier Guerra en sus estudios pioneros, que el año 1808 marca la irrupción de la modernidad política en el mundo hispánico.¹ Pero mientras este autor explora con lucidez la mutación ideológica que transforma las ideas, quisiera centrarme aquí más bien en otra revolución, la que se da en el orden simbólico, en el que Claude Lefort encuentra las bases de lo que ha llamado la invención democrática. El asunto central

¹ Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Tercera edición. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, MAPFRE, 2000, p. 12.

en este proceso no son los contenidos de los símbolos diseñados para representar el Estado-nación, tratados en estudios recientes que han producido una nueva comprensión de la emblemática republicana, sino la figuración misma de lo político. Por ello, no es precisamente la iconografía lo que me interesa explorar aquí, sino aquello que la contiene, las formas por medio de las cuales se visualiza y se materializa el Estado-nación. La base de esta reflexión se encuentra en ejemplos concretos del periodo de la independencia en Chile y en el Perú, pero las preguntas planteadas pueden contribuir a repensar algunos aspectos más amplios del proceso de la transición republicana en otros contextos.

Si la pregunta es por la transformación visual del Estado entre el Antiguo Régimen y la modernidad política, el punto de partida ineludible es la imagen del rey, eje central del sistema político del Antiguo Régimen y expresión material del concepto monárquico. Sus armas y su nombre circularon en el papel sellado, su busto respaldó el valor de la moneda y su retrato presidió todos los actos políticos de la monarquía hispánica. Su figura resume y sostiene, en sí misma, todos los conceptos de autoridad, soberanía, legitimidad y poder del Antiguo Régimen. Louis Marin resumió ese poder absoluto en tres lemas esenciales: la fórmula jurídica de una tautología —«El Estado soy yo»—, la fórmula religiosa de la consagración eucarística —«Este es mi cuerpo»— y la fórmula retórica de la consagración mimética del retrato —«Ese es César, ese es el rey».² No existe distinción entre el poder y la representación, entre el cuerpo del monarca y la unidad política que preside: su imagen y la del Estado son lo mismo. Y en este marco, la caída del rey implica no solo un quiebre político, sino a la vez el derrumbe de todo un sistema de representación.

² Marin, Louis. *Portrait of the King*. Prólogo de Tom Conley. Traducción de Martha M. Houle. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988, p. 231. Véase también el clásico estudio de Peter Burke: *The Fabrication of Louis XIV*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1992. Son centrales a esta discusión las interesantes observaciones de Alejandro Cañeque en relación con la figuración de la monarquía y la ausencia de una idea moderna de Estado como entidad independiente en el periodo colonial. Ver *The King's Living Image. The Culture and Politics of Viceregal Power in Colonial Mexico*. Londres/Nueva York: Routledge, 2004, pp. 7-11.

En Hispanoamérica, el comienzo del fin de la imagen del monarca se da a partir de 1808, con la jura de un rey sin corona.³ Las proclamaciones de Fernando VII en todo el mundo hispánico dieron nueva vigencia a su real efigie. Así, en el momento de mayor crisis de la monarquía, la imagen del rey alcanzó también su mayor circulación, un énfasis sin precedentes que, paradójicamente, exponía su inédita fragilidad. Guerra ha señalado ya el efecto de esta profusión: «como si se intentase compensar su ausencia física por la multiplicación de su imagen».⁴ Ni en América ni en España se había visto nunca un despliegue similar de retratos reales. Circularon en medallas y monedas especialmente acuñadas para la jura, en piezas de loza y sobre pañuelos, engastados en joyas o impresos en humildes escarapelas de papel.⁵ Pero más allá de esta intensa difusión, es necesario señalar una inflexión en el sentido de la imagen: su inédito carácter personal y persuasivo.⁶

Más que una proclamación real, la jura de Fernando VII fue la expresión de la lealtad de pueblos y ciudades vinculados a la Corona. La descripción oficial de las celebraciones en Lima señalaba que todos llevaban «no solo en sus corazones a nuestro amado señor don Fernando Séptimo, sino su real efigie en las escarapelas de los sombreros o colgados al cuello, según lo exigía la calidad del traje».⁷ Sobre el pecho de cada ciudadano,

³ La frase es de Landavazo, Marco Antonio. *La máscara de Fernando VII. Discurso e imaginario monárquicos en una época de crisis. Nueva España, 1808-1822*. México, D.F./Zamora/Morelia: El Colegio de México/El Colegio de Michoacán/Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2001, pp. 110-111.

⁴ Guerra, *Modernidad e independencias*, p. 155.

⁵ Consultar Vega, Jesusa. «El comercio de estampas en Madrid durante la guerra de la independencia». En *Estampas de la guerra de la independencia*. Madrid: Calcografía Nacional, 1996, p. 20. Sobre la imagen de Fernando VII en la cerámica de Talavera, véase Cabañas Bravo, Miguel. «La imagen de Fernando VII y la Guerra de la Independencia en la cerámica de Talavera». *Archivo Español de Arte*. 67 (julio-septiembre de 1994), pp. 243-256.

⁶ Guerra, *Modernidad e independencias*, pp. 155-156; Landavazo, *La máscara de Fernando VII*, pp. 106-109.

⁷ Oficio del cabildo de Lima a la Junta de Sevilla, 26 de octubre de 1808, Archivo Histórico Nacional, Madrid, Junta Central Gubernativa del Reino, Estado, legajo 58, N. 130.

el retrato del rey se convertía en el emblema de una adhesión personal, y se insertaba además, claramente, en el campo naciente de la opinión pública. Esta nueva esfera política es el lugar desde donde se hace posible cuestionar el cariz absoluto del poder del monarca e, inevitablemente, también el de su imagen.

Los sucesos de los años siguientes confirmarían la irrupción de nuevos conceptos políticos, que minaban el carácter absoluto del poder real. La Constitución de Cádiz marcaría el punto de inflexión de la modernidad política, pero también, como lo han señalado diversos autores, de su representación simbólica. Carlos Rejero ha descrito detalladamente los avatares iconográficos del documento gaditano en el contexto español y las dificultades que encontraron todos los intentos por concretar en imagen la «irrepresentable» idea constitucional.⁸ Los esfuerzos liberales, por lo general, no intentaron desplazar la figura del rey sino que más bien la incorporaron a las imágenes constitucionales.⁹ Pero resulta evidente que, como señala Jaime Cuadriello para el caso mexicano, «la noción de Estado» ya era un agente histórico activo», incluso si la propia intangibilidad del concepto haya podido generar entonces aún mayor incertidumbre.¹⁰

⁸ Rejero, Carlos. *Alegoría, nación y libertad. El Olimpo constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.

⁹ *Ib.*, pp. 88 y ss. Ese parece haber sido el caso de las juras constitucionales peruanas, sobre las que existe escasa información. El programa de la ceremonia fue definido desde España por medio de una orden que circuló por los virreinos: «Razón circunstanciada de lo que debe practicarse en celebración de la publicación de la Constitución española el año 1812», Lima, 4 de octubre de 1812, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, Manuscrito D9641. Sobre el caso peruano y la destrucción de la documentación referida a las primeras juras, véase Barbón, María Soledad. «De la “muy noble y muy leal” a la “heroica y esforzada” ciudad de Lima: rituales públicos durante la transición a la independencia». En McEvoy, Carmen, Mauricio Novoa y Elías Palti (eds.). *En el nudo del imperio. Independencia y democracia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2012, pp. 171-186.

¹⁰ Cuadriello, Jaime. «Viejos ídolos para nuevas deidades: la Constitución de 1824». En *La Constitución mexicana y sus alegorías*. México, D.F.: Suprema Corte de Justicia de la Nación, 2006, p. 55.

A ello parece referirse el virrey José de Abascal al recordar la jura de la Constitución de 1812 como un acto de lesa majestad, que habría permitido el surgimiento de «un gobierno popular nuevo y desconocido en España». Todo esto, nos dice Abascal,

no pudo dexar de causar en mi ánimo la más viva y dolorosa impresión, así por que veía reducida la persona del Rey a la simple representación de un magistrado particular, usurpada su Soberanía, abusando del nombre de la Nación, con otros atentados como la alteración y trastorno de las fundamentales Leyes de ella para introducir los principios revolucionarios de la Democracia de la impiedad y de la religión, como por los continuos movimientos a que quedaban expuestos sin que las nuevas autoridades que por ella se establecen pudieran reprimirlas.¹¹

El tono desesperado del virrey señala la profunda brecha simbólica que se había abierto, frente a la cual no parecía haber salida ni solución posible, salvo la de reafirmar casi obsesivamente la imagen del monarca. El retrato real marcó así, simbólicamente, la reconquista de Chile, al ubicarse bajo dosel al centro de la plaza mayor de Santiago el 15 de marzo de 1815, presidiendo el acto de recibimiento público de Mariano Osorio como gobernador de Chile y la instalación del Tribunal de la Real Audiencia.¹² No cabe duda de que la tela que acompañó la jura de Osorio fue obra del pintor peruano José Gil de Castro, y es posible incluso identificarla con alguna variante de la composición conservada en el Museo de la Nación, en Lima, que está firmada y fechada precisamente en Santiago en 1815 (Fig. 1). Es probable que la mayor parte de las imágenes del rey se perdieran en los procesos revolucionarios previos,¹³ por lo cual Gil de Castro debió de elaborar

¹¹ Abascal y Sousa, José Fernando de. *Memoria de gobierno, virrey del Perú, 1806-1816*. Edición de Vicente Rodríguez Casado y José Antonio Calderón Quijano. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Universidad de Sevilla, 1944, vol. I, pp. 439-440.

¹² Osorio, Mariano. «El presidente de Chile da parte de su recibimiento público del gobierno superior de aquel reyno, y de la nueva instalación del tribunal de la Real Audiencia extinguido por el gobierno intruso», Archivo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Fondo Ministerio del Interior, vol. 26, f. 37r-v.

¹³ Diego Barros Arana describe el despojo de los símbolos monárquicos en el salón donde se congregó en 1811 el primer congreso de la Patria Vieja. Ver *Historia jeneral de Chile*.



Figura 1. José Gil de Castro. *Fernando VII*, 1815. Óleo sobre tela, 122,5 x 97 cm. Museo de la Nación (Lima). Fotografía de Daniel Giannoni.

una composición propia, basada en una imagen de Antonio Carnicero grabada en 1794 por Fernando Selma, que muestra a Fernando VII cuando niño acompañado de su tutor, Felipe Scio de San Miguel.¹⁴

Santiago de Chile: Rafael Jover, 1887, vol. VIII, p. 344. Sobre la «guerra de los símbolos», consultar Pinto Vallejos, Julio y Verónica Valdivia Ortiz de Zárate. *¿Chilenos todos? La construcción social de la nación (1810-1840)*. Santiago de Chile: LOM, 2009, pp. 50 y ss.

¹⁴ El grabado calcográfico (21,5 x 14,9 cm.) aparece como frontispicio del tomo I de Scio de San Miguel, Felipe. *Compendio de los libros históricos de la Santa Biblia*. Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1794.

Todo indica que esta composición no solo se convirtió en la matriz que serviría a Gil de Castro para multiplicar la imagen del rey, sino también en el modelo para la producción de otros artistas, como lo demuestra una copia de autor anónimo en el Museo Histórico Nacional de Chile.¹⁵ El pintor peruano elaboró luego, hacia enero de 1817, pocas semanas antes de la victoria patriota de Chacabuco y de la rendición de Santiago, una nueva composición, esta vez basada en una estampa realizada hacia 1815 por el grabador español Miguel Gamborino.¹⁶ La tradición señala que este último cuadro fue encontrado en la iglesia de Rancagua, donde había sido escondido detrás de un altar.¹⁷ Su procedencia permite vislumbrar las asociaciones que habría tenido este retrato, pintado para la ciudad donde cayeron derrotados en octubre de 1814 los ejércitos de la Patria Vieja y donde se consolidó la reconquista española de Chile.

Pero esta afirmación de la imagen real no podía eludir la situación creada. Si el monarca no había desaparecido del todo, su imagen había quedado mermada. La revolución obligaba a admitir lo que hasta entonces había sido impensable: que un rey podía dejar de serlo. Esta idea quebraría para siempre la legitimidad de la autoridad monárquica, algo que ni las declaraciones de lealtad de revolucionarios en toda la región ni la restitución al trono de Fernando VII podrían ya revertir.¹⁸ El poder del rey perdía su carácter absoluto, y en los años siguientes, en el proceso de la larga guerra que se iniciaba, su imagen pasaría a ser el emblema de una facción. Las noticias que llegaban de las revoluciones de Buenos Aires,

¹⁵ Anónimo, *Retrato de Fernando VII, rey de España*, c. 1815, óleo sobre tela, 113,5 x 90,5 cm., Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, Cat. 03.00259. En Martínez, Juan Manuel (ed.). *Catálogo de la exposición permanente. Museo Histórico Nacional*. Santiago de Chile: Museo Histórico Nacional, 2007, p. 49.

¹⁶ Miguel Gamborino (1760-1828), *Fernando Séptimo, Rey de España y de las Indias*, s.l., s.n., 1815, estampa calcográfica, 197 x 126 mm. (huella), Biblioteca Nacional de España, Madrid (2731).

¹⁷ Mariátegui Oliva, Ricardo. *José Gil de Castro ("El Mulato Gil"). Vida y obra del gran pintor peruano de los libertadores. Obras existentes en Argentina y Chile*. Lima, 1981, pp. 132-133.

¹⁸ Para otra interpretación acerca de la profusión de retratos reales, véase Mínguez, Víctor. «Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada». En Rodríguez, Jaime E. (ed.). *Revolución, independencia y las nuevas naciones de América*. Madrid: Fundación MAPFRE Tavera, 2005, p. 194.

Caracas, La Paz o Quito solo confirmaban la radicalidad de esta nueva situación, en que la fidelidad al rey existe tan solo como una entre otras tantas opciones políticas.

El cierre de las revoluciones americanas vendría a confirmar este proceso con el destronamiento final del monarca. Como si se levantara súbitamente la máscara de la fidelidad, los retratos de Fernando VII fueron sistemáticamente destruidos cuando los partidarios de la independencia alcanzaron el poder. Retratos del rey sin duda desaparecieron al momento del saqueo del palacio de gobierno en Santiago tras la batalla de Chacabuco.¹⁹ En Lima, el decreto dado por José de San Martín el 17 de julio de 1821, días antes de la jura de la independencia, ordenaba «que se borren, quiten y destruyan los escudos de armas del rey de España [...] como toda otra cualquier demostración que denote la sujeción y el vasallaje».²⁰ Pero ya para el momento de la dación del decreto, en el contexto del cabildo abierto del 15 de julio, un testigo refiere que «botaron el busto y armas del rey a la plaza, que la multitud destrozó a patadas; lo mismo hicieron con la lápida de la Constitución, y armas que se hallaban puestas en los tribunales, y lugares públicos de la ciudad, en cuyo lugar se puso: Lima Independiente».²¹ Esta furia iconoclasta explica que a pesar de la enorme profusión de retratos reales que circularon en América, hayan llegado a nosotros tan pocas imágenes.²²

¹⁹ Barros Arana, Diego. *Historia jeneral de Chile*. Santiago de Chile: Rafael Jover, 1889, vol. X, pp. 615-617. Véase también Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años*. Edición de Guillermo Blanco. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1974, pp. 150-151.

²⁰ Cit. en Majluf, Natalia. «Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825». En Mujica, Ramón (ed.). *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006, p. 210.

²¹ R. M. «Diario de las cosas notables acaecidas en Lima, con motivo de la llegada del ejército de la patria» (1821). En Denegri Luna, Félix (ed.). *Colección documental de la independencia del Perú. Memorias, diarios y crónicas*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971, t. XXVI, vol. 2, p. 489.

²² De las imágenes creadas en el Perú, por ejemplo, solo queda alguna escultura popular y un pequeño retrato de Fernando VII cuando niño, posiblemente relacionado con la jura en Huamanga.

Quedan, sin embargo, claras evidencias tanto de su proliferación como de su posterior desaparición. El caso emblemático que sintetiza ambos procesos en un solo objeto es el retrato del general Francisco Calderón Zumelzú, obra de la colección del Museo Histórico Nacional de Santiago, pintado por Gil de Castro hacia 1823 (Fig. 2). En el marco de las investigaciones realizadas por el equipo del proyecto dedicado a Gil de Castro en el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile, se descubrió que había sido pintado sobre otra composición, obra también del artista peruano, fechada al reverso del mismo lienzo en 1816, en pleno periodo de la reconquista. La imagen subyacente no es otra que la de Fernando VII, en la misma composición, aunque invertida, que el retrato del museo de Lima (Fig. 3). La orientación de la figura es además igual a la copia anónima en el Museo Histórico Nacional de Chile, lo que nos hace suponer que Gil de Castro debió de haber utilizado un método mecánico para multiplicar la efigie del rey. El caso demuestra que el pintor tuvo a su cargo una verdadera línea de producción de imágenes de Fernando VII.²³ La reiteración de un mismo modelo señala la prioridad de un procedimiento que busca afirmar una imagen reconocible del poder. El artista hará lo mismo posteriormente con sus retratos de Simón Bolívar y José de San Martín, multiplicando la efigie oficial de los libertadores. Pero si el procedimiento utilizado se replica, no ocurre lo mismo con los usos y funciones del retrato en este proceso de transición. Ello explicaría por qué Gil de Castro escogió usar la vieja imagen del rey para pintar encima, no a un presidente de gobierno, sino a un simple jefe militar. Ello se debe a que no será, precisamente, la efigie del héroe o del gobernante lo que venga a reemplazar al rey.

²³ Sobre los aspectos técnicos de los múltiples de Gil de Castro, véase Majluf, Natalia y Carolina Ossa. «La lógica pictórica de José Gil de Castro». En Majluf, Natalia (ed.). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2012, pp. 69-95.

Figura 2. José Gil de Castro. *Francisco Calderón Zumelzú*, ca. 1823. Óleo sobre tela, 114,7 x 89,5 cm. Museo Histórico Nacional (Santiago de Chile). Fotografía de Jorge Sacaan.

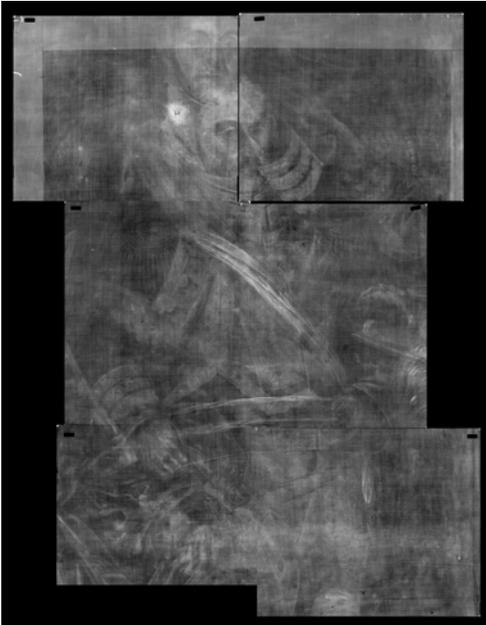


Figura 3. Radiografía del retrato de Francisco Calderón Zumelzú, mostrando los contornos de un retrato de Fernando VII. Imagen hecha en el Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile en abril de 2009.

LA IMAGEN DEL ESTADO REPUBLICANO

Es evidente que el rey no tendrá, en las nuevas naciones, ni sucesores ni reemplazo; el régimen republicano es la consecuencia inevitable de su destitución. De hecho, todos los intentos por reemplazarlo con otro rey fracasaron estrepitosamente.²⁴ Lefort lo describe como una implosión simbólica, que tiene su origen en la caída del monarca. «La revolución democrática —nos dice— estalla cuando se destruye el cuerpo del rey, cuando cae la cabeza del cuerpo político, cuando al mismo tiempo se disuelve la corporeidad de lo social». Si ya «no hay poder ligado a un cuerpo»,²⁵ ¿cómo imaginar el Estado? Lefort plantea que el lugar del poder queda ahora vacío, una proposición que se afirma sobre la comprobación de que la despersonificación supone un desdoblamiento, que separa para siempre la figura del gobernante de la del Estado.

Así, tras la caída del soberano, encarnado en un cuerpo, emerge la noción abstracta e infigurable de la soberanía.²⁶ La imagen de la autoridad debe ahora recomponerse sobre requerimientos en extremo complejos, que suponen la representación de conceptos abstractos, pero prescindiendo de su principal herramienta visual, que fue desde siempre la personificación. Quizás solo en Francia una figura femenina —Marianne, la imagen de la república— haya logrado ganar un prestigio comparable al de los emblemas nacionales. Pero la primacía del caso francés en la discusión de las revoluciones globales ha conducido en los hechos a otorgar un peso desproporcionado a las imágenes alegóricas y a las personificaciones en la discusión de las iconografías americanas.²⁷

²⁴ Guerra, François-Xavier. «El ocaso de la monarquía hispánica: revolución y desintegración». En Annino, Antonio y Jean François Guerra (eds.). *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 149, n. 66.

²⁵ Lefort, Claude. «La imagen del cuerpo y el totalitarismo». En Lefort, Claude. *La invención democrática*. Traducción de Irene Agoff. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990, p. 76.

²⁶ Véase Goldman, Noemí. «Soberanía en Iberoamérica. Dimensiones y dilemas de un concepto político fundamental, 1780-1870». En Fernández Sebastián, Javier (dir.). *Diccionario político y social del mundo iberoamericano. La era de las revoluciones, 1770-1870*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, vol. II, en prensa.

²⁷ Esta tendencia parece imponerse a partir de la enorme influencia de los textos de Maurice Agulhon, sobre todo *Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de*

En realidad, serán los escudos y las banderas, derivados de las formas visuales del Estado monárquico, los que en todas partes sirvan de base para la constitución visual de las nuevas repúblicas. Parecería un reemplazo simple: las armas reales serían trocadas por los escudos nacionales y el pendón por banderas soberanas, pero ni eran en realidad piezas enteramente equivalentes ni la transición fue tan clara.

Todos los actos fundacionales de las nuevas repúblicas se centraron invariablemente en la jura de la bandera (Fig. 4). Tanto en Santiago como en Lima, San Martín planificó esta ceremonia como un acto de reemplazo del pendón real por la enseña nacional.²⁸ El pendón llevaba, de un lado, las armas de rey, y del otro, las de la ciudad de residencia; era, además de un símbolo de la monarquía, un recuerdo de la lealtad y de la adhesión de la ciudad y de su cabildo.²⁹ La bandera suplantó al emblema monárquico en un ritual que le traspasaba la representación de la autoridad política. El ceremonial actuado en Santiago y en Lima siguió al pie de la letra el protocolo de la antigua celebración, solo que aquí, significativamente, no figuraba ya la exposición del retrato real en la galería de los balcones del cabildo o de la casa del virrey, como antes se usaba en el juramento de lealtad a un nuevo monarca. Aún así, el espectro del retrato real acompañó de diversas formas el paso del pendón

1789 à 1880. París: Flammarion, 1979. De dicho autor véase también «Politics, Images, and Symbols in Post-Revolutionary France». En Wilentz, Sean (ed.). *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 180-181. Similar influencia han tenido los dos siguientes estudios sobre la figuración femenina de la república francesa: Hunt, Lynn. *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1984; y Landes, Joan B. *Visualizing the Nation: Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press, 2003.

²⁸ Para la ceremonia chilena, véase B. M. [Bernardo Monteagudo]. *Relación de la gran fiesta cívica celebrada en Chile el 12 de febrero de 1818*. Santiago de Chile: Imprenta del Estado por los ciudadanos Xara y Molinare, [1818]. Para el caso peruano, consultar Majluf, «Los fabricantes de emblemas», pp. 203-241.

²⁹ Sobre el pendón en las ceremonias virreinales, consultar Valenzuela, Jaime. *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Prólogo de Bernard Lavallé. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2001, pp. 322-330.

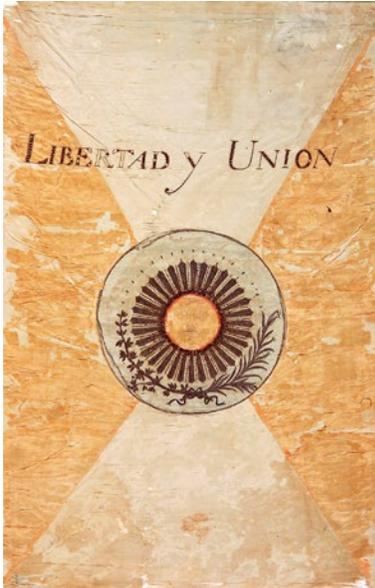


Figura 4. Bandera de raso con que se proclamó en Piura la independencia, 1820. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Lima). Fotografía de Daniel Giannoni.

a la bandera nacional. En Trujillo, antes de ser izada públicamente, la enseña fue guardada en la sala de la casa de Micaela Cañete bajo la custodia de jóvenes trujillanos, lo que recuerda la forma en que el retrato del monarca era acompañado por una guardia de honor.³⁰ Poco tiempo después, en 1821, el protocolo establecido por el cabildo de Santiago para conmemorar la independencia de Chile combinó también el antiguo guión de la jura real y el paseo del pendón. El cabildo concurre a la sala directoral, «en donde tomando el intendente de la provincia el estandarte con q[u]e se juró la independencia del Estado, pasará a colocarlo en un magnífico docel que deve estar preparado en los balcones de las casas consistoriales, donde permanecerá depositado, haciéndole la guardia quatro oficiales de graduación».³¹ En esta escenificación, la bandera nacional toma el lugar que antes ocupaba el retrato del monarca en las

³⁰ Rebaza, Nicolás. *Anales del departamento de La Libertad en la guerra de la independencia*. Trujillo: Edigraf, 1971, pp. 31-33.

³¹ Actas del cabildo de Santiago, Programa de la fiesta cívica del 12 de febrero de 1821, ff. 44r-46v, Archivo Nacional de Chile, Cabildo de Santiago, vol. 83.

celebraciones de proclamación. Las ceremonias de jura forjan así una permanente —aunque en realidad falsa— equivalencia entre el pendón (como sucedáneo del retrato del rey) y las banderas nacionales, que reciben el tratamiento que antes merecía la imagen real.

Y así como el pendón, el escudo real será otro elemento clave en la determinación de la forma visual de las nuevas repúblicas. En todas partes, el primer gesto de constitución del Estado-nación será el reemplazo de las armas reales por el escudo nacional.³² Pero a diferencia de la bandera, que es un objeto concreto (aunque sus colores puedan ser usados y aplicados libremente), el escudo opera en realidad como una matriz, que solo existe en la medida en que asume una forma material al ser impreso, estampado o aplicado sobre diversos objetos, desde pinturas y relieves escultóricos hasta el papel sellado o la moneda. Es sintomático que en los decretos y debates de creación de los símbolos nacionales se haya utilizado el término «sello» para referirse a lo que hoy comúnmente llamamos escudo nacional. Lo es también que las iniciativas para su creación hayan surgido por lo general en función de la necesidad de imponer nuevas acuñaciones.³³ Por su amplia circulación, su valor intrínseco y su peso simbólico, la moneda fue, en efecto, el principal vehículo del escudo y un factor determinante en la creación de la imagen de los nuevos estados.

La moneda era «el signo y monumento principal del dominio», como señalaba Hipólito Unanue, ministro de Hacienda, en 1822.³⁴

³² Para el caso de Chile, véase, por ejemplo, el decreto del 23 de septiembre de 1819 que ordena la colocación de las armas nacionales sobre las puertas del palacio de gobierno. En *Gazeta Ministerial de Chile* (Santiago). II/11 (25 de septiembre de 1819), [pp. 6-7].

³³ Como señala Jorge N. Ferrari, no existe una ley específica sobre el sello de las Provincias Unidas del Río de la Plata antes de su aparición en el decreto de creación de las primeras monedas argentinas. Véase *Sesquicentenario de la primera moneda con el sello de la patria*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Homenaje a la Soberana Asamblea General Constituyente del Año XIII, 1963, pp. 29.

³⁴ «Memoria del ministro de Hacienda D. D. Hipólito Unanue presentada al Congreso del Perú, en 23 de setiembre de 1822». En Arias Schreiber Pezet, Jorge (ed.). *Colección documental de la independencia del Perú. Hipólito Unanue*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974, t. I, vol. 8, pp. 835-836.

Ese dominio había estado representado en el busto real, que figuraba en las monedas coloniales (Fig. 5). En general ausente durante el reinado de los Habsburgo, había aparecido en las acuñaciones monetarias de los Borbones, cuando reemplaza al escudo en el anverso de las monedas de oro, en un proceso que deja del otro lado las armas reales, que a su vez son otra imagen del monarca.³⁵ Es así que ambas caras de la moneda remiten a la representación de un mismo concepto y de una misma persona. Se recupera así la antigua tradición clásica para afirmar la encarnación del Estado en la efigie real.

En la moneda se materializaba, como en ningún otro soporte, la figuración del absolutismo: es solamente el Estado, autorizado por su monarca, el que tiene la potestad de acuñar moneda. Sus emblemas no son meras imágenes aplicadas a una superficie, sino marcas estampadas con un troquel autorizado por la monarquía, la huella grabada que —en palabras de Louis Marin— hace que moneda y medalla sean la «inscripción de la autoridad», en sí mismas «verdad y ley».³⁶ Y, sin embargo, estas tipologías no son equivalentes. A diferencia de las medallas, que pudieron y de hecho fueron diseñadas y batidas localmente, España controló con particular cuidado los trabajos de acuñación de moneda en las cecas americanas. No solo vigiló la «ley» del metal, en su composición y valor intrínseco, sino que controló su figuración: las monedas solo podían producirse sobre la base de los troqueles enviados desde la Península.³⁷

Las primeras acuñaciones republicanas en América figurarán claramente la destitución del monarca, al reemplazar el busto del rey en el anverso de las monedas con el escudo nacional, el nuevo signo de soberanía (Fig. 6).³⁸

³⁵ Céspedes del Castillo, Guillermo. *Las cecas indianas en 1536-1825*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 1996, pp. 227 y ss.

³⁶ Marin, *Portrait of the King*, pp. 126-127.

³⁷ Céspedes del Castillo, *Las cecas indianas*, p. 164. Para un ejemplo de la estrecha supervisión que se ejercía desde España sobre las acuñaciones americanas, véase el informe remitido a la Casa de Moneda de Lima acerca de «los defectos que se hallaron en las monedas que se acuñaron en esa real Casa». En Archivo General de la Nación, Lima (en adelante AGN), Reales órdenes, libro 1141, f. 165.

³⁸ Resulta interesante que se haya generado cierta confusión acerca de la orientación de las monedas en las primeras acuñaciones de Chile y del Río de la Plata. En Chile, existe una

Figura 5. Moneda colonial de ocho reales, anverso y reverso, 1822. Acuñación en oro. Museo del Banco Central de Reserva del Perú (Lima). Fotografía de Daniel Giannoni.



Figura 6. Moneda peruana de ocho reales, anverso y reverso. Lima, 1822. Acuñación en plata, 39 mm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú (Lima) (Inv. 01-000515). Fotografía de Daniel Giannoni.



Al desligarse de la figura monárquica, la imagen del Estado se despersonaliza. «En una época en que los augustos emblemas de la libertad se ven por todas partes sustituidos a la execrable imagen de los antiguos déspotas —declara el bando que ordena las primeras amonedaciones chilenas— sería un absurdo extraordinario que nuestra moneda conservase ese infame busto de la usurpación personificada».³⁹ Así, el traspaso del poder político se materializa, por lo general, en el anverso de la moneda,

diferencia entre las piezas acuñadas y lo que la ley había ordenado: se desliga la leyenda del sello, y ambos se ubican en dos lados distintos de la moneda. Véase Martínez, Juan Manuel y Linda Nagel. *Iconografía de monedas y billetes chilenos. Colección de monedas del Banco Central de Chile*. Santiago de Chile: Banco Central de Chile, 2009, pp. 41 y ss. En el caso del Río de la Plata ocurre algo parecido, pues si bien el decreto que define el diseño de las primeras monedas nacionales establece que el escudo figure en el anverso junto con la leyenda del nombre del país, en los hechos esta última fue colocada en el reverso. Ferrari resume y resuelve el largo debate sobre este tema en *Sesquicentenario de la primera moneda con el sello de la patria*, pp. 29 y ss.

³⁹ «Bando». *Viva la Patria. Gazeta del Supremo Gobierno de Chile* (Santiago). I/16 (11 de junio de 1817), p. 152. Queda impuesta en la redacción del decreto, firmado por Hilarión de la Quintana, la impronta del precedente argentino. El texto remite casi al pie de la letra a los argumentos esgrimidos en 1813 por Pedro José Agrelo para justificar el cambio de moneda en el Río de la Plata, ideas que se difundieron por medio de *El Redactor de la Asamblea* (Buenos Aires) (31 de julio de 1813), pp. 51-52.

considerada la cara principal precisamente por encontrarse en ella el emblema de la autoridad que la emite.⁴⁰ El reverso, en cambio, jugará más bien el papel de un mero suplemento, que tan solo *califica* la imagen del anverso, al evocar narrativas que expresan más bien las ideas políticas puntuales del nuevo régimen (conceptos como la libertad, la virtud o la justicia). Así, mientras el reverso figura una voluntad alegórica, el anverso instituye un cambio simbólico.

No hay por ello aquí un simple traspaso del poder, sino la evidencia de una ruptura mayor. Las dos caras de la moneda no son ya enteramente consustanciales, no conforman ya un único o íntegro elemento. Uno de los dos lados queda para siempre abierto al recambio de ideas o de opciones políticas. Esto explica que el escudo real y el escudo nacional no sean en realidad elementos comparables. El primero es la representación de un linaje, que remite a la figura del monarca; el segundo, la representación de un nuevo concepto, la nación republicana, que, de cierta forma, se define a sí misma. Si bien la historiografía se ocupará luego de construirle una genealogía al escudo nacional, lo cierto es que nace sin ella. En las monedas, más que en ningún otro soporte, el escudo nacional no es tanto la imposición de una nueva narrativa como la expresión misma de un cambio político mayor, que se sustenta en la despersonificación del poder.

Algo similar ocurre con el papel sellado, otro formato cuya circulación dependía del Estado virreinal. Al igual que las monedas, las matrices de cobre usadas en su producción eran expresión de la autoridad real y, como tales, se fabricaban en la Península, desde donde eran remitidas a Hispanoamérica. Usado por obligación en todo trámite ante la burocracia, el papel sellado da forma tangible al Estado en su constante interpelación al súbdito o al ciudadano.⁴¹ Existe quizás por ello una preocupación permanente en los primeros meses tras la entrada de San Martín a Santiago

⁴⁰ Burzio, Humberto F. *Diccionario de la moneda hispanoamericana*. Santiago de Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958, vol. I, p. 14, y vol. II, p. 304 (páginas correspondientes a las entradas «anverso» y «reverso»).

⁴¹ El papel sellado se establece en 1640 en calidad de mecanismo fiscal, aunque se justifica como una forma de autenticación real. Véase Real Díaz, José Joaquín. *Estudio diplomático del documento indiano*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1970, pp. 147 y ss.

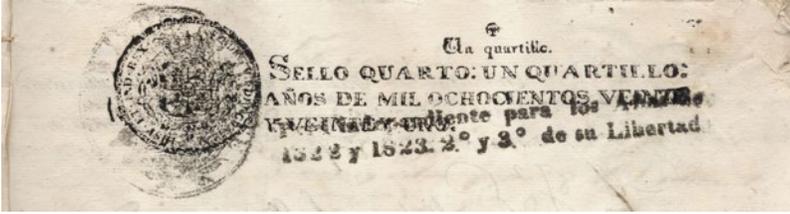


Figura 7. Detalle de papel resellado. Se distingue el sello del Protectorado sobre el sello real. Documento firmado el 1 de marzo de 1822. Archivo General de la Nación, Lima, PL. 2-9, f. 2.

y luego a Lima por reemplazar el papel, algo que los tiempos y la escasez no siempre permitirán. Como ocurrió con las monedas virreinales, que no pudieron ser eliminadas inmediatamente, en los momentos iniciales será frecuente el resello del papel que llevaba las armas de Fernando VII. Esta opción, que intenta reemplazar la imagen real, no alcanza a borrar completamente el rastro del sello precedente, pero sugiere inevitablemente una equivalencia entre ambos (Fig. 7). No es casual que sea precisamente la Casa de Moneda la que se encargue de diseñar y grabar los sellos republicanos, tanto para el papel oficial como para los emblemas que identificarían a las distintas dependencias estatales.⁴² Como la moneda, la producción del papel sellado, en tanto impuesto de timbre, es una actividad económica y una potestad exclusiva del gobierno. Es significativo que el decreto del 9 de junio de 1817 que ordena la acuñación de las primeras monedas republicanas de Chile, haya señalado claramente que quien «violase o reusase la nueva moneda» sería «castigado como traidor a la patria con todo el rigor que las leyes caducas imponían a los defraudadores del signo de los sangrientos reyes de la conquista».⁴³ En momentos en que no existe —como de hecho no existió en los primeros años republicanos— un territorio con fronteras definidas, el Estado-nación existirá solamente allí donde pueda ejercer el poder de acuñar dinero y cobrar impuestos.

⁴² Por ejemplo, en 1825 Atanasio Dávalos, grabador de la Casa de Moneda de Lima, será el encargado de producir los sellos. Véase el pago que se le hace el 18 de noviembre de ese año «por dos escudos de armas para el papel sellado de esta república». En AGN, O.L. 120-270.

⁴³ «Bando». *Viva la Patria. Gazeta del Supremo Gobierno de Chile* (Santiago). I/16 (11 de junio de 1817), p. 153.

Por eso, la moneda y el papel sellado no son solo —o no son solo simplemente— símbolos de poder; son la materialización tangible y efectiva de nociones abstractas como la soberanía y la autoridad estatal. Como señala Timothy Mitchell, es en efecto imposible distinguir entre idea y realidad en la concepción del Estado, pues las formas culturales que asume son «fenómenos empíricos, tan sólidos y discernibles como una estructura legal o un sistema de partidos». ⁴⁴ En este sentido, más allá de los emblemas puntuales que se escogen para identificar a una nación y diferenciarla de las demás, la función de la bandera y el escudo como vehículos constitutivos del poder republicano resulta ineludible: tanto por su capacidad de interpelación ideológica como por los efectos directos que tienen en la sociedad al instituir y realizar la idea misma del Estado-nación. ⁴⁵ Ambos involucran en cada instancia de su uso al ciudadano y lo conducen —incluso lo fuerzan— al reconocimiento de la autoridad: son piezas performativas, que ponen en funcionamiento efectivo una nueva forma política. ⁴⁶

ESTADO Y GOBIERNO: EL INCIERTO LUGAR DE LOS HÉROES

El reemplazo del rey por el escudo nacional en las monedas y el papel sellado define con claridad absoluta la materialización en imagen de una nueva idea del Estado-nación. El escudo y la bandera permiten figurar al Estado, pero el concepto abstracto que encarnan no representa ya solo el espacio del poder, sino una inédita forma política. Mientras el monarca subsumía al Estado, el desdoblamiento del escudo y la efigie real cristaliza de forma tangible aquello que Lefort ha señalado como la condición

⁴⁴ Mitchell, Timothy. «The Limits of the State: Beyond Statist Approaches and their Critics». *American Political Science Review*. LXXXV/1 (marzo de 1991), pp. 81-82. La traducción es mía.

⁴⁵ En los términos de Louis Althusser, podríamos considerar estos elementos como aparatos ideológicos del Estado. Véase «Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)». En Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Traducción de Ben Brewster. Nueva York: New Monthly Press, 1971, pp. 127-186.

⁴⁶ Me remito al análisis de los performativos y de la idea de los «actos de institución» que Pierre Bourdieu hace en diversos ensayos recogidos en *Language and Symbolic Power*. Edición de John B. Thompson. Traducción de Gino Raymond y Matthew Adamson. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

constitutiva de la democracia moderna, en la que el poder existe como un lugar vacío. Se trata de un espacio que no puede realmente ser ocupado, no puede ya ser consustancial con ningún individuo o grupo político.⁴⁷ Y, por ello, a diferencia de la bandera o del escudo, que permiten un recambio casi sin fisuras en la representación de las naciones emergentes, la imagen de los héroes, caudillos o presidentes tendrá un papel ambiguo en el nuevo orden simbólico. En todas partes, los pensadores del periodo revolucionario tuvieron presentes las dificultades de incorporar las efigies de los nuevos gobernantes a la emblemática republicana.⁴⁸ Y aunque John Quincy Adams afirmaría rotundamente que la democracia «no tiene monumentos. No acuña medallas. No lleva la cabeza de ningún hombre en una moneda»,⁴⁹ la realidad demostró que los bustos de los grandes personajes sí llegarían a figurar en las monedas, las medallas y los monumentos. El género del retrato debe entonces entenderse como un tercer y decisivo elemento, quizás el más complejo y ambiguo, en la configuración en imagen de los nuevos estados.

Los retratos de los héroes de la revolución, efectivamente, jugaron un papel incierto y confuso en el contexto simbólico republicano. Resulta interesante repasar aquí el acto de la proclamación de la independencia de Chile, escenificado en Santiago el 12 de febrero de 1818, día en que se celebraba el aniversario de la batalla de Chacabuco. En una ceremonia actuada en un contexto político del todo distinto del que serviría luego de marco a la jura limeña, se izó públicamente la bandera en la plaza mayor, ante las tropas y el público reunidos en dicho lugar. Presidió el acto una comitiva liderada por Luis de la Cruz —nombrado por O'Higgins director supremo delegado—, quien estuvo acompañado por José de San Martín y su plana mayor. Sorprende en este caso que en el centro mismo del tablado

⁴⁷ Lefort, Claude. «La question de la démocratie». En Lefort, Claude. *Essais sur le politique, XIX-XX^e siècles*. París: Éditions du Seuil, 1986, pp. 28 y ss. Desde la perspectiva de género, Landes explora lúcidamente este vacío de poder y los esfuerzos por llenarlo en el capítulo «Representing the Body Politic» de su libro *Visualizing the Nation*, pp. 57 y ss.

⁴⁸ Sobre esta problemática en los Estados Unidos, véase Newman, Simon P. «Principles or Men? George Washington and the Political Culture of National Leadership, 1776-1801». *Journal of the Early Republic*. XII/4 (invierno de 1992), pp. 477-507.

⁴⁹ Cit. en Landes, *Visualizing the Nation*, p. 58. La traducción es mía.

colgara un retrato del libertador rioplatense,⁵⁰ sin duda uno de la larga serie de lienzos pintados por Gil de Castro en Chile entre 1817 y 1820 (Fig. 8). Si en las ceremonias reales el retrato era una suerte de simulacro del rey ausente, aquí el libertador se presenta delante de su propia efigie: él y su imagen se duplican. ¿Qué sentido podía tener ahora el retrato de San Martín en el estrado en que el propio héroe habría de aparecer en público? ¿Por qué, precisamente, ante la presencia del propio retratado? ¿Por qué no exhibir más bien el retrato de Bernardo O'Higgins, ausente de este evento?

La imagen de San Martín cumple aquí una función esencialmente conmemorativa, similar a la que tendrán otros retratos suyos realizados en Chile. El hecho de que se haya negado a asumir un papel en la política interna del país que había contribuido a liberar otorgaba a sus imágenes un carácter esencialmente honorífico, que las apartaba del estatuto del retrato de Estado. Han llegado a nosotros solo siete obras de este periodo, de una producción que sin duda debió ser mayor, pues sabemos que muchas otras pinturas se perdieron en Chile y el Perú tras la partida de San Martín. Salvo la tela encargada a Gil de Castro en honor del libertador rioplatense por la ciudad de Coquimbo en 1818 (hoy en el Museo Histórico Presidente Gabriel González Videla, en La Serena) o el gran lienzo que la Municipalidad de Lima encargó a Mariano Carrillo en 1822, la mayor parte de esos retratos parecen haber circulado en la esfera privada, o haber adornado fiestas y actos públicos realizados para conmemorar las victorias de San Martín. Una imagen suya, por ejemplo, sirvió de eje a la fiesta organizada en el palacio directoral de Chile el 22 de agosto de 1821 para celebrar la toma de Lima. Allí,

un magestuoso Pabellón de ricos tegidos de seda, en que con suma elegancia se veían distribuidos los tres colores de nuestra bandera nacional [de Chile], y cuya gran cúpula que pendía de lo más elevado del pavimento superior, servía de dosel a la honorable imagen del Exmo. Sr. General en jefe D. José de San Martín, que presidiendo a todo el salón, era al mismo tiempo su más digno y principal ornato.⁵¹

⁵⁰ [Monteagudo], *Relación de la gran fiesta cívica celebrada en Chile el 12 de febrero de 1818*, pp. 3-4.

⁵¹ «Generosidad cívica». *Gazeta Ministerial de Chile* (Santiago). III/7 (25 de agosto de 1821), p. 27.



Figura 8. José Gil de Castro. *José de San Martín*, ca. 1817-1818. Óleo sobre lienzo, 100,5 x 75,5 cm. Museo Histórico del Regimiento de Granaderos a Caballo José de San Martín (Buenos Aires). Fotografía de Gustavo Lowry.

Fuera de casos como este, hay pocos ejemplos del uso de los retratos del libertador rioplatense en los lugares del poder político. En realidad, se suele olvidar que por lo general circularon más bien entre su círculo íntimo, como manifestaciones de amistad y lealtad personal.⁵²

⁵² José Rivadeneira, colaborador cercano de San Martín, le escribe desde Lima, el 28 de junio de 1832, señalando que «en mi estudio tengo un retrato suyo; en la sala, dos láminas de las batallas de Chacabuco y Maipú, y el retrato grande, que estaba en el palacio, me lo he traído y en el que diariamente recuerdo los favores y amistad que dispensó al que, aun en la eternidad, le conservaré su gratitud y amor». En *San Martín. Su correspondencia, 1823-1850*. Tercera edición. Buenos Aires: Museo Histórico Nacional, 1911, p. 295.

La prudencia simbólica y política de San Martín no impidió que fuera acusado de querer apropiarse del poder. Los ataques que desde Buenos Aires le lanzaban los hermanos Carrera por medio de libelos y caricaturas que circularon ampliamente, encontraron en la imagen real un argumento visual para cuestionar el poder del partido de O'Higgins y San Martín. En una de esas imágenes, que manipulaban las ideas monárquicas asociadas al héroe de Chacabuco, el trono bajo dosel, el cetro y la corona señalan las que serían las ambiciones del prócer, mientras las cabezas de sus contrincantes políticos son «los trofeos» que «afirman el trono». «Ahora que los pueblos tiemblan y no ven», declara San Martín en esta imagen al entregarle la corona a O'Higgins, «yo te haré príncipe de la sangre y serás el primero después del rey». La figura real, en efecto, aparece como un fantasma que ronda la imagen de los nuevos héroes, como advirtiendo los peligros de la apropiación ilícita de la soberanía y la traición de los valores republicanos.⁵³

Es probable que estos cuestionamientos hayan determinado la política iconográfica de San Martín en el Perú. Su retrato estará por ello notoriamente ausente en la proclamación de la independencia en Lima. Solamente figuró en lugar aparte una «soberbia estatua equestre del libertador del Perú con sable en mano» sobre el arco triunfal que erigió el tribunal del Consulado.⁵⁴ Aislada de la ceremonia de jura, esta efigie señalaba únicamente un reconocimiento al héroe militar. Sorprende en realidad el silencio visual de San Martín en el Perú, pues si bien Gil de Castro, su principal retratista, volvería al país hacia junio de 1822, pocos meses antes de que el protector dejara el Perú,⁵⁵ no existen evidencias de que

Para mayores detalles, véase el siguiente completo estudio de la iconografía de San Martín: Carril, Bonifacio del. *Iconografía del general San Martín*. Notas descriptivas de Luis Leoní Houssay. Buenos Aires: Emecé Editores, 1971.

⁵³ Sobre esta y otras caricaturas relacionadas, véase Feliú Cruz, Guillermo. *La Imprenta Federal de William P. Griswold y John Sharpe del general José Miguel Carrera, 1818-1820. Estudio histórico y bibliográfico*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1965, pp. 85 y ss.

⁵⁴ «Proclamación y juramento de la independencia». *Gaceta del Gobierno de Lima Independiente* (Lima). 7 (1 de agosto de 1821), p. 25.

⁵⁵ La más temprana evidencia del regreso de Gil de Castro a Lima es el retrato de Mariana Micaela de Echevarría, marquesa de Torre Tagle, fechado el 18 de julio de 1822. Por

lo haya retratado en Lima. Para esas fechas, efectivamente, San Martín se había alejado ya del liderazgo político, delegando en José Bernardo de Tagle la administración del gobierno. El único retrato hecho en el Perú que se conoce de San Martín, pintado por Carrillo por encargo del cabildo limeño —hoy en el Museo Histórico Nacional de Chile—, fue realizado en el momento mismo de su partida del país, e incluso es posible que se haya concluido algo después. Y aunque resulte por cierto emblemático que para pintar esa obra se haya utilizado una tela con la efigie del virrey Abascal, es importante recordar la ausencia de San Martín, que otorgaba a su retrato en el cabildo el carácter de una pieza conmemorativa.⁵⁶ Igual significado habría tenido la tela de gran formato (muy posiblemente la misma que el cabildo encargara a Carrillo) que el propio Bolívar dispuso se instalara en los salones del palacio de gobierno de Lima, lugar de donde sería retirada hacia 1830.⁵⁷ Al asumir la figura transitoria de protector y separarse del poder, San Martín había determinado también el sentido que tendrían sus retratos. Así, adornando el salón del palacio directoral de Chile con ocasión de las celebraciones por la declaración de la independencia del Perú en 1821, o presidiendo los salones de la Municipalidad de La Serena, la conmemoración del héroe no alcanza a trastocar los términos del poder político.

Bolívar, por su parte, no tendrá la medida política o simbólica de San Martín. Por el contrario, su llegada al Perú desata una intensa campaña iconográfica de exaltación de su imagen que tiene pocos paralelos en la historia republicana. El punto de partida podría fijarse el 12 de febrero de 1825, cuando en agradecimiento a Bolívar, el Congreso peruano dispone la acuñación de una medalla, la erección de un monumento ecuestre,

aquel entonces, San Martín abandonaba Lima para encontrarse con Bolívar. Regresaría a la ciudad recién en agosto, solo un mes antes de su partida.

⁵⁶ Wuffarden, Luis Eduardo, Federico Eisner y Fernando Marte. «Gil de Castro frente a sus contemporáneos». En Majluf (ed.), *Más allá de la imagen*, pp. 25 y ss.

⁵⁷ Los hechos son narrados en una carta de José Rivadeneira a José de San Martín, Lima, 25 de enero de 1829, transcrita en *San Martín. Su correspondencia*, p. 280. Para ese entonces, Rivadeneira ya tenía en su poder el retrato que se había colgado en el palacio de gobierno.

la instalación de una lápida conmemorativa en la plaza mayor de todas las capitales de departamento y la colocación de su retrato en las casas de las municipalidades «con todo el decoro posible». ⁵⁸ Era solo el inicio de una intensa campaña de exaltación de la imagen del libertador, que se manifestaría en medallas, retratos, fiestas y otras celebraciones públicas, que no podemos describir en detalle, pero que tendrán un sentido radicalmente distinto del que habían tenido las imágenes conmemorativas de San Martín.

Importan aquí tanto la impresionante profusión de la imagen de Bolívar como las formas que cobra y la manera en que se ubica en el espacio público y en las sedes del poder. No se trata ya de la imagen honorífica, de reconocimiento y gratitud al héroe, sino de señas que se confunden con el poder político. Es de hecho útil contrastar la exaltación de Bolívar con los honores que el Congreso peruano había dictado antes a favor de San Martín, proponiendo tan solo la instalación de su busto en la Biblioteca Nacional, un emplazamiento que tenía un sentido puramente honorífico. ⁵⁹ Los cuadros de Bolívar, en cambio, eran verdaderos retratos de Estado, concebidos para desplegarse en oficinas de la administración gubernamental. En 1826, por ejemplo, Gil de Castro recibió el encargo de pintar un retrato del libertador destinado al salón de recepciones del palacio de gobierno de Lima, que es la gran tela que hoy se conserva en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. ⁶⁰ Además, es probable que la mayor parte de los numerosos bustos del libertador pintados por el mismo artista hayan sido realizados para cumplir con el mencionado decreto del Congreso de 1825 (Fig. 9). ⁶¹

⁵⁸ *Gaceta del Gobierno* (Lima). VII/16 (17 de febrero de 1825), p. 2.

⁵⁹ «Aviso oficial». *Gaceta del Gobierno* (Lima). III/26 (22 de septiembre de 1822), p. 5.

⁶⁰ Véase el pago hecho por la tesorería del Estado en «Tesorería Jeneral. Manifiesto de lo acopiado y satisfecho desde 1.º hasta 31 de octubre del corriente año de 1826 con arreglo á determinación del Supremo Gobierno». *Suplemento al Peruano número 58* (Lima). (20 de diciembre de 1826), p. [2]. Esa tela sería retirada de los salones de palacio por el presidente José de la Mar y remitida luego al museo nacional. El asunto del paso de los retratos de las oficinas de gobierno al museo, una transición que los despoja de su carga política, es el tema de una investigación que actualmente tengo en curso.

⁶¹ Boulton, Alfredo. *Los retratos de Bolívar*. Caracas: Italgáfica, 1956, p. 51.



Figura 9. José Gil de Castro. *Simón Bolívar*, ca. 1823-1825. Óleo sobre lienzo, 65,5 x 51 cm. Museo de Arte de Lima. Fotografía de Daniel Giannoni.

Sin embargo, no es solo la ubicación de los retratos, sino también la forma en que se debían emplazar. El decreto pide que se coloquen «con todo el decoro posible». Una multitud de referencias nos permite suponer que esto implicaba ponerlos bajo dosel, uno de los más evidentes símbolos de realeza y majestad en el ceremonial y las precedencias virreinales. El retrato real era tratado con las deferencias que habría merecido el propio monarca, siempre en un espacio diferenciado —y alejado— de sus súbditos. Tanto en las ceremonias públicas como en las sedes del poder, el retrato del rey era invariablemente cubierto y protegido por un dosel,

o conducido bajo palio, elementos que marcaban el espacio de la majestad real.⁶² Esta escenificación mayestática del retrato del monarca se traspassa a los retratos de Bolívar. En las fiestas que la universidad de Lima ofreció para celebrar la batalla de Ayacucho, el salón de baile estaba presidido por el retrato «de nuestro buen padre y libertador, bajo de un rico docel».⁶³ Una descripción de la sala capitular de la Municipalidad de Lima en diciembre de 1826 registra la presencia de un retrato de cuerpo entero de Bolívar, colgado bajo «un docel de terciopelo con su galón y flecadura de oro, con cinco paños de ancho».⁶⁴ Los aparejos de la realeza transforman así el sentido de la imagen del héroe ciudadano.

Algo similar ocurre con las medallas que se acuñaron en Bolivia y en el Perú en honor del libertador (Fig. 10). Se trata de piezas que trastocan el estatuto de la imagen del Estado que se había materializado en las primeras amonedaciones republicanas.⁶⁵ Entregadas como señas de gratitud por los servicios prestados a la patria y como «reconocimiento al héroe en cuyo honor es instituida», sus portadores quedaban visible y simbólicamente sometidos a Bolívar.⁶⁶ En las medallas peruanas fabricadas en la Casa de Moneda en 1825 bajo la supervisión de Hipólito Unanue, la efigie del héroe figura en uno de los lados y el escudo nacional en el otro. Imposible saber aquí cuál es el anverso y cuál el reverso de la medalla, cuál vendría a ser el suplemento alegórico. Si bien los numismáticos declaran el lado del escudo como el anverso, los precedentes

⁶² Cañeque, *The King's Living Image*, pp. 125 y ss.

⁶³ «Fiesta cívica». *Gaceta del Gobierno* (Lima). VII/10 (30 de enero de 1825), p. 2.

⁶⁴ Véase el inventario de muebles de la Municipalidad de Lima realizado el 19 de diciembre de 1826. En AGN, O.L. 144-49. Este retrato puede identificarse con la tela atribuida a Pablo Rojas que se conserva en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

⁶⁵ Temiendo sus evocaciones monárquicas, en los Estados Unidos el Senado prohibió el uso de la imagen del presidente en las primeras monedas. Véase Newman, «Principles or Men?». La figuración póstuma de Washington en las acuñaciones norteamericanas adquiere, evidentemente, un sentido distinto, vinculado a una función conmemorativa.

⁶⁶ El decreto del 10 de octubre de 1825 que determina el otorgamiento de las medallas puede consultarse en Santos de Quirós, Mariano y Juan Crisóstomo Nieto. *Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú desde su independencia en el año 1821 hasta 1830*. Lima: Imprenta de José Masías, 1832, vol. II, p. 166.



Figura 10. Manuel Villavicencio, grabador. Medalla del busto de Bolívar (anverso y reverso), 1824. Acuñación en oro, 35 mm. Museo del Banco Central de Reserva del Perú (Lima) (Inv. 05-00026). Fotografía de Daniel Giannoni.

de las medallas coloniales impiden una interpretación tan decidida.⁶⁷ Resulta ineludible en este contexto evocar las medallas de la fidelidad a Fernando VII, acuñadas en el periodo inmediatamente anterior, que señalan la profunda ambivalencia del juego iconográfico del libertador.

La correspondencia entre la imagen del héroe y la del rey, así como el juego de la suplantación que las equipara, aparece también nítidamente en las primeras monedas bolivianas, producidas en 1827. Mientras el primer decreto para las monedas de Bolivia, dado en 1825 —que nunca llegó a ejecutarse—, incluía en el anverso la leyenda de «República Bolívar» y la imagen del Cerro de Potosí (que figuraba también en el escudo nacional decretado el mismo día), un año más tarde, el 20 de noviembre de 1826, un nuevo decreto ordenaba suplantar ese diseño y colocar el busto de Bolívar en el anverso de las monedas.⁶⁸ Las implicancias políticas del gesto del libertador no fueron pasadas por alto por sus contemporáneos.

⁶⁷ Por ejemplo, el registro de las medallas de Bolívar diseñadas por Atanasio Dávalos y Manuel Villavicencio en el catálogo del Museo del Banco Central de Reserva del Perú señala el lado del escudo como el anverso.

⁶⁸ Los dos decretos pueden consultarse en *Colección oficial de las leyes, decretos, órdenes e de la República Bolivariana. Años 1825 y 1826*. La Paz: Imprenta Artística, s.f., vol. I, pp. 24 y 283.

Muchos años después, el recuerdo de esas acuñaciones bolivarianas seguiría siendo evocado para cuestionar el dudoso carácter del culto al héroe republicano. «Todos hemos visto —decía en 1842 un senador venezolano— las monedas acuñadas en el Perú con la efigie del general Bolívar a usanza de los reyes: los bustos de su persona esmaltaban el pecho de sus esbirros [*sic*] y cómplices en el nefando proyecto de regir a los pueblos con el absolutismo y las bayonetas».⁶⁹

La presencia del retrato de Bolívar en las medallas y en las dependencias públicas, la exaltación desmesurada de su imagen y los honores que se rinden a dicho retrato, rompen el frágil equilibrio entre el reconocimiento debido a los caudillos y el espíritu republicano. Como señala Clément Thibaut, el ejército libertador y sus héroes «se habían forjado una legitimidad histórica, quizá más fuerte que la legitimidad política del sufragio», lo que les permitió «pronunciarse fuera de los mecanismos de la política representativa».⁷⁰ Era, de alguna forma, la traición de la revolución republicana, lo que conducía irremediabilmente a los caudillos a asociar su imagen a la del rey. Así lo haría José Joaquín de Larriava en 1827, en su famoso poema satírico «El fusilico»:

Quando de España las trabas
en Ayacucho rompimos,
otra cosa no hicimos
que cambiar mocos por babas.
Nuestras provincias esclavas
quedaron de otra nación.

⁶⁹ Cit. en Lomné, Georges. «Del retrato del rey al mito del libertador: La mutación imaginaria del padre de la patria (Quito y Bogotá, 1789-1830)». Manuscrito inédito presentado en el simposio «Cultura visual y revolución. Hispanoamérica, 1808-1830», realizado en el Museo de Arte de Lima del 30 de agosto al 2 de septiembre de 2010. En sus notas acerca de las medallas de Bolívar, Eduardo Posadas recoge otras manifestaciones similares de rechazo a estas acuñaciones en el contexto bogotano. Véase *Numismática colombiana*. Segunda edición. Bogotá: Imprenta Nacional, 1938, pp. 93 y ss.

⁷⁰ Thibaut, Clément. «La república es un campo de batalla en donde no se oye otra voz que la del general»: el ejército bolivariano como “cuerpo-nación” (Venezuela y Nueva Granada, 1810-1830)». En Ortiz Escamilla, Juan (ed.). *Fuerzas militares en Iberoamérica. Siglos XVIII y XIX*. México, D.F./Zamora/Xalapa: El Colegio de México/El Colegio de Michoacán/Universidad Veracruzana, 2005, p. 163.

Mudamos de condición;
 pero sólo fue pasando
 del poder de Don Fernando
 al poder de Don Simón.⁷¹

Pero no sería solamente el rechazo a la usurpación de la soberanía nacional por un extranjero lo que conduciría a la caída de Bolívar, sino su Constitución vitalicia, percibida como una traición a los principios republicanos. En la carta en que presenta la Constitución que había redactado, y la que imaginaba habría de hacerlo presidente de Bolivia, Colombia y el Perú, Bolívar se figura a sí mismo con todos los atributos de un monarca constitucional:

El presidente de la república viene a ser en nuestra Constitución como el sol que, firme en su centro, da vida al universo. Esta suprema autoridad debe ser perpetua; porque en los sistemas sin jerarquías se necesita más que en otros un punto fijo alrededor del cual giren los magistrados y los ciudadanos: los hombres y las cosas. *Dadme un punto fijo*, decía un antiguo, *y moveré el mundo*. Para Bolivia, este punto es el presidente vitalicio. En él estriba todo nuestro orden, sin tener en esto acción. Se le ha cortado la cabeza para que nadie tema sus intenciones, y se le han ligado las manos para que a nadie dañe.⁷²

En la identificación de su persona con el Estado, Bolívar pretende darle al poder una nueva corporeidad, que devuelva a la sociedad el orden perdido. Pero a diferencia del rey, su poder no es dado; debe construirse y negociarse en los términos de una comunidad política ampliada. Ante la desaparición del poder absoluto del monarca, la alternancia en el gobierno se hace inevitable, pues incluso allí donde la identidad del mandatario se funde con la del Estado, resulta imposible superar

⁷¹ Larriva, José Joaquín de. «El fusilico» (c. 1827). En Miró Quesada Sosa, Aurelio (ed.). *Colección documental de la independencia del Perú. La poesía de la emancipación*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971, t. XXIV, p. 534.

⁷² Bolívar, Simón. *Doctrina del libertador*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1995, p. 198.

la limitación insalvable de la propia mortalidad del gobernante, que impide la trascendencia del cargo.⁷³ Por ello, para legitimar su propuesta, Bolívar se ve obligado a imponerse límites, que quedan representados en la mutilación de su propio cuerpo, convertido en una imagen monstruosa, la de un torso sin cabeza y con las manos ligadas.

En última instancia, la presidencia vitalicia del héroe republicano encuentra su justificación en los temores que genera la anarquía, constituida como el peligro que acecha permanentemente a las naciones que él mismo había formado. Como nos recuerda Lefort:

En una sociedad en que los fundamentos del orden político y del orden social desaparecen, en que lo establecido no porta jamás el sello de la plena legitimidad, en que la diferencia de rangos deja de ser irrecusable, en que el derecho se ve suspendido en el discurso que lo enuncia, en que el poder se ejerce bajo la dependencia del conflicto, queda abierta la posibilidad de un desajuste de la lógica democrática.⁷⁴

De allí que la democracia, según Lefort, contenga en sí misma el potencial generador del totalitarismo, cuyo espectro emerge cuando desaparecen las certezas.

EL ESCUDO, RETRATO DE LA NACIÓN

Una revolución tiraría por el suelo la Constitución vitalicia y las aspiraciones de Bolívar en el Perú. Sus antiguos aliados lo recusan. Es el caso de José María Pando, el autor de uno de los más exaltados elogios del libertador, quien poco después compone los siguientes versos, que marcan una tajante ruptura:

Ambición venció al fin. Rebelde planta
En Roma puso con arrojo insano
Para rendir bien pronto la garganta
Al golpe del puñal republicano.

⁷³ Kantorowicz, Ernst H. *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

⁷⁴ Lefort, «La question de la démocratie», p. 31.

¡No se pierda jamás lección tan santa!
Héroe, te amé; mas te odiaré, tirano.⁷⁵

El 4 de mayo de 1827, tras la partida de Bolívar, y en vísperas del retorno al Perú de Francisco Javier de Luna Pizarro, figura clave de la campaña antibolivariana, el Supremo Tribunal de Justicia de Lima comisiona a Gil de Castro la pintura de un «cuadro de las armas de la república que ha de colocarse bajo el docel de una de las salas donde se hallaba puesto el retrato del general Bolívar».⁷⁶ El reemplazo de esta última imagen por el escudo nacional termina así por ajustar los términos simbólicos de la revolución republicana. El artista que había multiplicado los retratos del último de los monarcas borbones en la región, que retrató luego a prácticamente todos los héroes y gobernantes que asumieron el mando político de las nuevas repúblicas de Bolivia, Chile y el Perú, cerraba con esta pintura del escudo nacional un ciclo de representaciones que configuraron la imagen política de la nación emergente.

El encargo anuncia el proceso antibolivariano que se desata en el Perú tras la caída del libertador. Al asumir la presidencia del Congreso, Luna Pizarro designa como presidente de la república a José de la Mar y emprende un agresivo proceso de recomposición del poder interno. Se restituye a los militares alejados del país por Bolívar y se inicia una campaña iconoclasta que tiene como objeto la imagen del general. Es así que el 13 de noviembre de 1827 se difunde una orden de La Mar en que se establece que

en los tribunales de justicia, municipalidades, administraciones del Tesoro, y oficinas de Hacienda están bajo de docel retratos del general Bolívar, y persuadido de que esto es mirado como una señal de reconocimiento de soberanía; ha dispuesto que se quiten inmediatamente, y que en su lugar se ponga el escudo nacional, en muestra que solo la nación es soberana.⁷⁷

⁷⁵ Este poema, titulado «A Bolívar. Soneto», fue publicado originalmente en *El Mercurio Peruano*, de Lima, el 2 de octubre de 1827. Se reproduce en Miró Quesada (ed.), *Colección documental de la independencia del Perú*, p. 531.

⁷⁶ AGN, R-J, Corte Suprema de Justicia, legajo 77, años de 1825-1827, exp. 17, N. 76.

⁷⁷ Oficio del ministro de Relaciones Exteriores, Francisco Javier Mariátegui, al presidente de la Municipalidad de Lima, 13 de noviembre de 1827, Archivo Histórico Municipal, Lima (en adelante AHML), Prefectura, Caja 4, Doc. 39.

En este contexto, el elusivo concepto de soberanía puede tener por lo menos dos acepciones. De un lado, la idea de la soberanía externa, en la que no se admite el gobierno de un extranjero; del otro, la idea de la soberanía interna, en la que un individuo no puede tomar para sí el poder de la colectividad (de allí la afirmación de que «solo la nación es soberana»).

Pero la saga de los retratos de Bolívar no terminaría allí. En enero de 1830, siendo presidente el general Agustín Gamarra, se ordenaría colgar nuevamente el retrato del libertador en las sedes del poder, pero esta vez «dejando las armas de la república en el lugar que tiene hoy».⁷⁸ Aunque muy probablemente el decreto no haya sido acatado, figura un desdoblamiento final, en que el lugar del héroe queda fijado nuevamente como complemento honorífico de la nación, representada por el escudo nacional.

En este recambio de imágenes, en este proceso de colgar y descolgar retratos, vemos constituirse, paso a paso, la concreción visual de la modernidad política. Sería un error pensar esos movimientos solo como una simple manifestación del sentimiento antibolivariano o de la lucha de facciones. Lo que aquí se revela es una lúcida conciencia acerca de las implicancias de la configuración visual del Estado. No hay ya héroe o gobernante que pueda hacer de su imagen el perfecto equivalente del Estado-nación, que pueda arrogarse plenamente su representación. Al despersonificar el lugar vacío del poder, el escudo termina convertido en el único verdadero retrato o el único retrato posible del Estado republicano.

No hay, pues, persona alguna que pueda reemplazar al rey. Un trabajo de investigación realizado en México ha puesto al descubierto, bajo una temprana pintura del emblema nacional mexicano, la imagen del emperador Agustín de Iturbide, el libertador que quiso ser rey (Figs. 11 y 12).⁷⁹

⁷⁸ Oficio de la prefectura del departamento a la Municipalidad de Lima, 22 de enero de 1830, AHML, Sub-Prefectura, 1828-1833, Caja 8, Doc. 11.

⁷⁹ La obra se conserva en la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México (Inv. 10301922). Véase *Patrimonio cultural de la Secretaría de Hacienda: Rescate y restauración. Exposición*. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1984, pp. 16 y ss. Agradezco a María José Esparza y a Fausto Ramírez por haberme comunicado la existencia de esta imagen y a Ángeles Sobrino por su apoyo desde la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Figura 11. Anónimo mexicano. *Escudo de México*, ca. 1824. Óleo sobre lienzo, 110 x 85 cm. Cortesía del Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (México).



Figura 12. Radiografía de la pintura del escudo mexicano, mostrando la imagen subyacente de Agustín de Iturbide, ca. 1822-1823. Cortesía del Acervo Patrimonial de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (México).

Si había que desaparecer su imagen, y si esta operación había de hacerse de forma efectiva, no sería pintando encima a otro héroe. Tal gesto solamente habría logrado reemplazar a un gobernante por otro, sin anular el peligro simbólico de la usurpación del Estado. Solo el escudo nacional podía en realidad neutralizar la amenaza que suponía la personificación del poder, oponiéndole la seña sin faz del Estado-nación.

