

# Carolina Vanegas Carrasco

vanegascarrasco@yahoo.com

## Ens.hist.teor.arte

Vanegas Carrasco, Carolina, «Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica», *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 22, pp. 112-134.

## RESUMEN

Este artículo, en primer lugar, realiza una reflexión sobre el retrato como género a partir de una selección de retratos de Simón Bolívar hechos «del natural», indaga sobre las formas en que se han analizado históricamente estas representaciones y ofrece nuevas hipótesis para interpretarlos desde la historia cultural. La segunda parte apunta al balance crítico de los enfoques historiográficos de la iconografía de Bolívar, punto de partida para futuras aproximaciones a dicho corpus.

## PALABRAS CLAVE

Retratos de Bolívar, iconografía, historiografía.

## TITLE

*Bolívar's portraits: A historiographical state of the art*

## ABSTRACT

This article reflects about the portrait as a genre based on a selection of allegedly live portraits of Simon Bolívar, also, explores the ways in which they have been analyzed historically and offers new hypotheses to interpret them from the perspective of cultural history. The second part focuses on a state of the art or critical assessment of the historiographical approaches to Bolívar's iconography, as a starting point for future approaches.

## KEY WORDS

Bolívar portraits, iconography, historiography.

## Afiliación institucional

*Becaria doctoral*  
CONICET, Argentina

Doctoranda en Historia, línea Historia del Arte en el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Becaria doctoral de CONICET, Argentina.

Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, (IDAES-UNSAM, 2011). Artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia (2002). Trabajó en la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia (2000-2007). Su tesis de maestría la premió y publicó el Ministerio de Cultura de Colombia (2012). Es miembro fundador del Grupo de Investigación en Arte Colombiano (IAC) y del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires).

# Iconografía de Bolívar: revisión historiográfica<sup>1</sup>

Carolina Vanegas Carrasco

I

La iconografía de Simón Bolívar (Caracas, 24 de julio de 1783 - Santa Marta, 17 de diciembre de 1830) es un caso único y particular en América Latina debido a la existencia de varios retratos tomados «del natural», los cuales se convirtieron en las fuentes de producción de una incontable cantidad de imágenes en los más diversos soportes<sup>2</sup>. Quienes han estudiado la iconografía del héroe privilegian estas fuentes y, en general, han dado menor relevancia a las obras que se produjeron después de la muerte del Libertador. Teniendo en cuenta la centralidad que se le reconoce en la actualidad a las imágenes como portadoras de sentido para la comprensión de múltiples aspectos del pasado, que otras fuentes no pueden ofrecer, vale la pena preguntarse cuál fue el papel que tuvo la imagen de Bolívar en las sociedades europeas y americanas de las primeras décadas del siglo XIX. Sus retratos tuvieron una intensa circulación especialmente a través del grabado; el héroe se convirtió en el símbolo de la

---

<sup>1</sup> La primera versión de este texto se presentó en las VI *Jornadas de Historia y Cultura de América. Congreso internacional y primer encuentro de jóvenes americanistas. La construcción de las independencias: La guerra de independencia española y el levantamiento hispanoamericano*. Universidad de Montevideo, 22 al 24 de junio de 2011. Agradezco a Laura Malosetti Costa, Beatriz González y Juan Ricardo Rey por su atenta lectura, así como al árbitro por sus comentarios.

<sup>2</sup> Asimismo se realizaron muchos retratos sin partir de algún original, o de una «copia de copia», los cuales contribuyeron a la difusión de la imagen de Bolívar. Sin embargo no serán ellos objeto del presente estudio.



**[114]** FIGURA 1. Pedro José Figueroa. *Bolívar Libertador y Padre de la Patria* [detalle], 1819, Óleo sobre tela, Museo Nacional de Colombia. Foto tomada de AA. VV., *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos*, Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010, p. 21.

libertad americana. Pero, ¿cuál imagen? ¿Cuáles fueron los modelos usados para crearlas? ¿Con qué objetivo se hicieron? ¿Todas cumplieron una misma función? ¿Tuvieron la misma fortuna crítica? El presente texto pretende, para comprender el cuerpo iconográfico al que nos enfrentamos, más que dar respuesta a todos estos interrogantes, plantearlos como válidos. Asimismo lanzaremos algunas hipótesis que pretenden ser punto de partida de futuras investigaciones. Para iniciar el recorrido hacia posibles respuestas es necesario hacer una revisión historiográfica para analizar de qué manera los estudios iconográficos se han aproximado a este conjunto de imágenes y en qué medida permiten avanzar acerca de los cuestionamientos que aquí se presentan.

La iconografía de Bolívar es un corpus bastante disímil, aspecto que conduce a establecer de entrada que, si bien estas pinturas son invaluable documentos históricos que contribuyen a refrendar la existencia del héroe, en su ser material son, ante todo, obras artísticas. Pertenecen al retrato como género y por ello son producto tanto de las decisiones del comitente como de la mediación del artista, de sus intereses, de sus capacidades y de sus medios. De manera que resulta infructuosa la pregunta por la «vera efigie» o verdadero rostro del Libertador que hasta hoy ha sido objeto de innumerables discusiones y finalidad poco objetada a los investigadores de la iconografía bolivariana. En este sentido, y siguiendo el estudio de Laura Malosetti sobre la iconografía de los héroes del cono sur, los mediadores entre la producción artística y las obras

Tras una aparente preocupación iconográfica por encontrar —y divulgar— la «vera efigie» de aquellos [héroes], el criterio que primó fue la reconstrucción ideal de su apariencia, siguiendo criterios de forma y estilo que se ajustaron más a consideraciones de índole moral y política, así como su adecuación a la función que debían cumplir<sup>3</sup>.

Es factible pensar que, al igual que en este caso, en el de Bolívar se produjera una contradicción entre el estilo y el modelo que se supone debía seguirse, de inspiración napoleónica, especialmente desde el último cuarto del siglo XIX. Es por ello, dice Malosetti, que los óleos del pintor peruano José Gil de Castro circularon intensamente en un primer momento, luego se consideraron «llenos de errores» cuando en realidad se objetaba en ellos era su estilo tardo colonial en un momento en que la imagen neoclásica parecía lo más adecuado para este fin<sup>4</sup>. Así lo corroboró este estudio al ver la diferente vara con que en 1883 Alberto Urdaneta juzgó las obras del pintor neogranadino Pedro José Figueroa, en 1819 (figura 1), y la del grabador inglés Samuel William Reynolds, en 1824 (figura 2):

Su estilo era liso, sin efecto, no copiaba del natural, trabajaba mucho de memoria, y por lo tanto el estilo que producía era amanerado. [...] La mirada no tiene expresión ninguna; el gesto de la

---

<sup>3</sup> Laura Malosetti Costa, «¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia», *Crítica cultural*, Universidade do Sul de Santa Catarina, vol. 2, núm. 4, dic. 2009: 112.

<sup>4</sup> Laura Malosetti Costa, «¿Verdad o belleza?...», p. 121.



[116] Ensayos. Historia y teoría del arte. Samuel William Reynolds, *Simón Bolívar*, 1824, Mezzotinta sobre papel, Museo Nacional de Colombia, reg. 1812, Foto © Museo Nacional de Colombia.

boca es desapacible; no hay ninguna animación en la fisonomía; y difícilmente se reconocerá en esa cabeza la bellísima que idealizó más tarde Tenerani<sup>5</sup>.

Retrato de grandes dimensiones, á caballo, grabado en *mesotinto*, y que tiene la originalidad especial de no tenerla, es decir, que con pocas variaciones en la figura del Libertador y en el uniforme, en perjuicio de este, todo lo demás es una exacta copia del bellísimo cuadro de David: *Napoleón pasando el San Bernardo*<sup>6</sup>.

Quizás por ello la mayoría de los estudios iconográficos que se analizarán tienen un particular énfasis en el rostro del retratado, dejando en segundo plano —u omitiendo por completo en algunos casos— el análisis de atributos como las medallas, el uniforme y otros elementos que rodean los retratos. Los cuales son sugerentes indicios que permiten ampliar la comprensión de las obras. Asimismo, en algunos de estos estudios se da poca importancia a la incidencia que pudieron tener los comitentes, las condiciones de producción de las obras, los fines y los lugares para los cuales fueron creados. Las referencias a los comitentes se circunscriben en su gran mayoría a establecer quiénes fueron los dueños de las obras para establecer una medida de la «veracidad» del retrato o de la autenticidad del mismo<sup>7</sup>. En este sentido, muchas de las investigaciones que citaré replican la función de culto religioso —el culto de la patria— que las imágenes de Bolívar han ejercido a lo largo de la historia y se alejan de la intención reconstituir alguno de los universos de sentido posibles para cada representación o conjunto de representaciones<sup>8</sup>.

No se han hallado escritos en donde conste alguna reflexión de Bolívar acerca de la importancia de la creación de imágenes suyas, ni referencias a una pretensión de sustituir la imagen del rey por la suya, como en efecto sucedió. La circulación de la imagen de Bolívar a través del grabado fue extensísima, incorporándose también en las publicaciones en favor de la Independencia que escribieron publicistas, políticos y comerciantes, entre otros; de manera que fue convirtiéndose en el símbolo de la libertad americana. Sin duda Bolívar tenía plena conciencia de la importancia del uso que podría darse a su imagen como parte fundamental del proceso simbólico de sucesión del poder. Ante la ausencia del rey, que solo existía en América a través de su retrato, era necesario instalar una nueva imagen<sup>9</sup>. La importancia de la existencia de esta residiría en su capacidad de reconstituir o desplazar el poder que esta

---

<sup>5</sup> Alberto Urdaneta, «Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar», *Papel Periódico Ilustrado*, año II, núms. 46-48, 24 Jul. 1883, p. 422.

<sup>6</sup> Alberto Urdaneta, «Esjematología»..., p. 420.

<sup>7</sup> La falsificación de retratos de Bolívar ha sido recurrente. Para ver algunos de los últimos casos conocidos, véase Roldán Esteva Grillet, «Iconografía europeo-americana de Bolívar», en M. Sartor (ed.), *Nazioni e Identità Plurime. Studi Latinoamericani 02*, Università degli Studi di Udine, 2006, p. 187-188.

<sup>8</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, pp. 42-43.

<sup>9</sup> Louis Marin. *Le portrait du roi*, Paris : Minuit, 1981.

ejercía sobre los antiguos súbditos<sup>10</sup>. Sin embargo, la transformación de los símbolos regios por los de los territorios autónomos se produjo de manera progresiva desde fines del siglo XVIII, a través de la creación y la resemantización de símbolos de diversos orígenes, en elementos de una densa carga simbólica como banderas, monedas, medallas y arquitectura efímera, entre otros<sup>11</sup>. Con respecto a la imagen de Bolívar, aparte de dos miniaturas de juventud y de carácter privado, no se han hallado retratos anteriores a 1819<sup>12</sup>, fecha de la batalla de Boyacá con la que se selló la Independencia de la Nueva Granada. Con motivo de dicho triunfo, la «Asamblea de notables» quiso agasajar a Bolívar y a sus tropas creando la condecoración Cruz de Boyacá, y disponiendo lo siguiente:

Baxo el Dosel del Cabildo de la Ciudad, será colocado un quadro emblemático, en que se reconocerá la Libertad sostenida por el brazo del General Bolívar y a su lado estarían representados los tres señores generales de división (Anzoátegui, Soubllette y Santander)<sup>13</sup>.

Por razones que hoy se desconocen en dicha obra solo se representó la mencionada figura alegórica con Bolívar (figura 1). El autor incluyó en la parte inferior de la obra las siguientes inscripciones: En el centro «*Post Nubila Faebus*<sup>14</sup>. BOLIVAR / LIBERTADOR Y PADRE DE LA PATRIA» y en la parte inferior izquierda: «Hecho en 1819, edad 36 años, 6 meses». En la producción de esta imagen se puede identificar un interesante momento de transición en

---

<sup>10</sup> Fernando Bouza, *Imagen y propaganda*, Madrid: Akal, 1998.

<sup>11</sup> Para profundizar este tema en otras partes de América Latina véanse Natalia Majluf, «Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú: 1820-1825», en *Visión y símbolos. Del Virreinato criollo a la república peruana*, Lima: Banco de Crédito, 2006, y Lía Munilla La Casa, «De espectáculos y políticas: la actuación de Carlo Zucchi en las fiestas del rosismo», en D. Eschler (coord.), *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 2000, y José María Salvador, *Efímeras efemérides: fiestas cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII-XIX*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2001 y Juan Ricardo Rey Márquez, «Nacionalismos aparte: antecedentes republicanos de la iconografía nacional», en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos*, Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010.

<sup>12</sup> Hay un retrato que se encuentra en la Casa-Museo Quinta de Bolívar cuyos datos aun están por verificarse. La identificación del modelo con Simón Bolívar, la autoría atribuida a un anónimo cartagenero, así como su datación hacia 1812, no tienen soporte documental, por ello no es considerado aquí como parte de la iconografía bolivariana. Adicionalmente, con una —por lo menos discutible— similitud iconográfica con los retratos conocidos, se incluyó en la influyente iconografía de Boulton y más recientemente en 2010, se utilizó con frecuencia en las celebraciones del Bicentenario de la Independencia en Bogotá, particularmente en la renovación museográfica del Museo de la Independencia.

<sup>13</sup> *Correo del Orinoco 1818-1821*, París, Desclée de Brouwer & Cie, 1939, La nota en la que figura este texto se titula «Gratitud Nacional» y se extrajo de la *Gazeta Extraordinaria de Bogotá* del 17 de octubre de 1819, publicada el sábado 20 de enero de 1820. Véase Juan Ricardo Rey Márquez, «Los indígenas europeos: la india de la libertad», *Cuadernos de curaduría*, núm. 2, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 2005, p. 10.

<sup>14</sup> Después de las tinieblas sale el sol.



FIGURA 3. A. Lecler, *Simón Bolívar*, 1819, Litografía iluminada, Iconografía de Bolívar [119]  
 Museo Nacional de Colombia, reg. 1849, Foto: © Museo Nacional de Colombia, Ina Vanegas Carrasco



el proceso de conversión del héroe en símbolo, pues hay una coexistencia entre las alegorías de la Libertad (que establecía el decreto), la de América (que representaba la figura en la obra) y la de la Patria (referida en la inscripción)<sup>15</sup>. Otras representaciones de la alegoría de América junto al héroe, como son los casos de la litografía firmada por A. Lecler en 1819 (figura 3) o el grabado incluido en el libro de José Joaquín Olmedo de 1826<sup>16</sup> (figura 4), los cuales continuaron este proceso de equiparación entre el símbolo y el héroe.

Para comprender mejor, dicho proceso, se requiere establecer una separación entre la producción de imágenes de uso privado y la de imágenes de propaganda. Es decir, determinar quiénes encargaron las obras, qué demanda había de las mismas, quiénes decidieron reproducirlas y distribuir las, por dónde circularon y qué uso se les dio, en palabras de Malosetti «restituirlos a la trama de la historia que los hizo posibles y los sostiene en algún lugar de nuestra cultura»<sup>17</sup>. Un ejemplo de ello es el acta de creación de la República de Bolívar (Bolivia) dado por la Asamblea del Alto Perú en Chuquisaca, el 11 de agosto de 1825, en donde se estableció la creación de varios símbolos que conllevaban la reproducción de la imagen de Bolívar:

6º El retrato de S. E. el Libertador será colocado en todos los tribunales, cabildos, universidades, colegios, escuelas y casas de pública enseñanza, para que su vista recuerde a memoria del padre de la patria y estimule á la imitación de sus excelsas virtudes. [...]

7º En cada una de las capitales de los departamentos de la República se colocará una estatua ecuestre de S. E. Libertador sobre una columna [...].

8º El gran mariscal de Ayacucho [...] mandará forjar y presentará á S. E. el Libertador una medalla de oro tachonada de brillantes [...] para que en el anverso de ella se figure el cerro de Potosí, y al Libertador colocado al término de una escala, formada de fusiles, espadas, cañones, y banderas, en actitud de fijar sobre la cima de dicho cerro la gorra de la libertad, y en el reverso entre una guirnalda de oliva y laurel la siguiente inscripción: «La república de Bolívar agradecida al héroe, cuyo nombre lleva». [...]

17º Se mandará construir una gran lámina de oro cuyo centro sea una hermosa joven indígena, símbolo de América, sentada sobre los despojos de un león, y bajo el pabellón formado de los estandartes de todos los Estados del continente; esta joven estará abrazando con la diestra al Libertador y con la siniestra al gran mariscal de Ayacucho [Antonio José de Sucre]; y estos dos héroes, se verán en actitud de decorarla con la gorra de la libertad y pisando grillos y cadenas despedazadas. [...]<sup>18</sup>.

El énfasis en el uso de la imagen de Bolívar en un decreto fundacional como este y otros semejantes<sup>19</sup> permite afirmar que, si bien el héroe tenía conciencia de la importancia del uso

---

<sup>15</sup> Para ver las particularidades de este proceso de sustitución simbólica de finales del siglo XVIII y la segunda década del XIX véase Rey Márquez, «Nacionalismos aparte», pp. 18-21.

<sup>16</sup> José Joaquín Olmedo, *La Victoria de Junín. Canto a Bolívar*, París: Paul Renouard, 1826.

<sup>17</sup> Laura Malosetti, «¿Verdad o belleza?», p. 113.

<sup>18</sup> *Colección de documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar, para servir a la historia de la Independencia de Suramérica*, V, Caracas: Imprenta de Devisme hermanos, 1827-17, pp. 83-84.

<sup>19</sup> En la «Declaración de Independencia de Quito» (1822) se ordena realizar una pintura alegórica de Bolívar y su busto. Véase Inés Quintero Montiel y Armando Martínez Garnica, *Actas de formación*



FIGURA 4. P. Tranquille, *Alegoría al Libertador Simón Bolívar*, 1826, Litografía iluminada. Museo Nacional de Colombia, reg. 1860, Foto: © Museo Nacional de Colombia. [121]



**FIGURA 5.** José María Espinosa, *Simón Bolívar*, Ca. 1828, Miniatura sobre marfil, Museo Nacional de Colombia, reg. 568, Foto: ©Museo Nacional de Colombia - Juan Camilo Segura.

de su imagen para favorecer el proceso de Independencia, sus partidarios también hicieron un intenso uso de ella. Así consta, por ejemplo, en una carta que Antonio José de Sucre escribe en 1821 a Francisco de Paula Santander en la que solicita «dos retratos grandes del Presidente para Guayaquil y para Quito porque Ud. sabe cuánto influye en los pueblos tener una idea del jefe que los manda y más cuando goza de una celebridad como la de Bolívar»<sup>20</sup>. Así también lo hicieron los propios artistas, como el neogranadino José María Espinosa quien contaba en

---

*de juntas y declaraciones de independencia (1809-1822) Reales Audiencias de Quito, Caracas y Santa Fe, Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander, II, 2008, pp. 309-315.*

<sup>20</sup> *Archivo de Santander*, Bogotá, Academia de Historia, 1945. Citada por Esteva Grillet, «Ico-nografía», p. 173.

sus memorias que «por la copia del retrato de Bolívar, que conservo en mi poder, hice después muchos otros para extranjeros y paisanos»<sup>21</sup>. Este hecho muestra que había una demanda de la imagen que excedía la órbita del Libertador. Tampoco se ha establecido si los pintores que lo retrataron fueron convocados por él, excepto en la ocasión que el mismo Espinosa relató:

Faltaba ya muy poco para el 25 de septiembre de 1828, cuando fue a mi casa mi tío José I. París y me dijo: «El Libertador te llama para que vayas a retratarlo». En el momento preparé el marfil, y nos fuimos a Palacio. Después de presentado Bolívar, que me hizo un cariñoso recibimiento, se colocó al frente de mí, con los brazos cruzados: apenas empezaba yo el diseño, cuando me dijo: ¿ya está? le contesté que faltaba mucho: entonces estiró los brazos diciéndome: «Puede usted venir cuantas veces quiera, a las once, antes que se reúna el Consejo»<sup>22</sup>.

La función del retrato como artefacto simbólico y político era claro para Espinosa, lo cual produjo dos tipos de imágenes totalmente diferentes del héroe. La primera que realizó en miniaturas, acuarelas y óleo, en donde aparece el héroe de buen semblante vistiendo su uniforme oficial y «de brazos cruzados», cuya gran fortuna crítica la convirtió en una de las imágenes canónicas del héroe (figura 5). Solo dos años después, Espinosa hizo un par de retratos en dibujo del héroe, vestido de civil, realizados poco tiempo antes de la partida de Bolívar de Bogotá cuando se encontraba en su peor momento de salud y anímico (figura 6). Estas últimas obras, según Beatriz González, son «magistrales testimonios de los sentimientos que dominaban al modelo y al artista»<sup>23</sup>. No se divulgaron sino hasta el siglo XX, seguramente debido a que no respondían a la función celebratoria del héroe sino a su carácter contingente, antiheroico. Y es en esta diferencia en donde se evidencia que tanto para los comitentes como para los artistas la función de la obra estaba por encima de la «verdad» que han buscado los iconógrafos. Ello explicaría no solo que Espinosa produjera retratos tan disímiles en tan poco tiempo, sino que los perfiles realizados por François Desirée Roulin (figura 7) y Antonio Meucci (figura 8) no representen al enfermo y demacrado héroe en 1830.

Se produce así la construcción de un ideal en el retrato para responder a dicha función. En este sentido puede explicarse la existencia de gran variedad de uniformes y atributos en las representaciones de Bolívar. El ejército patriota fue un ejército irregular en el que la mayor parte del tiempo no se utilizó uniforme, y los que se conocen pertenecían a la oficialidad. Se sabe que la elección de estos uniformes fue aleatoria, dependiente de los recursos y posibilidades de cada militar. El que predomina en los retratos de Bolívar es de origen francés, de color azul y pechera roja. En otras ocasiones es posible que los pintores acudieran a otras fuentes o simplemente inventaran uniformes posibles ante la ausencia de

---

<sup>21</sup> José María Espinosa, *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba (1810-1819)*, Bogotá: Desde abajo, 2010 [1876], p. 160.

<sup>22</sup> José María Espinosa, *Memorias de un abanderado...*, p. 159.

<sup>23</sup> Beatriz González, Daniel Castro y Margarita González, *El Libertador Simón Bolívar creador de Repúblicas. Iconografía revisada del Libertador*, Serie Cuadernos iconográficos, núm. 4, Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2004, p. 25.



**FIGURA 6.** José María Espinosa, *Simón Bolívar*, 1830, Carboncillo sobre papel, Colección Sylvia Boulton, Caracas, Foto tomada de Alfredo Boulton, *El rostro de Bolívar*, Caracas: Ediciones Macanao, 1982, p. 65.

modelo o de información. La distancia entre Bolívar y su imagen la relata Espinosa en el irreconocible Bolívar luego del triunfo de la batalla de Boyacá en 1819:

Vimos venir a un militar, bajo de cuerpo y delgado, a todo el paso de un caballo cerbuno; todo fue divisarlo [el general] Maza y exclamar: «¡allí viene un Jefe godo de los derrotados!» y diciendo esto, picó espuelas al suyo, y cuando estuvo a unos treinta pasos de distancia, gritó: «¡alto ahí! ¡Quién vive!». El desconocido no hizo caso de esta interpelación y siguió adelante; entonces Maza enristró su lanza y acercándose más, gritó lo mismo; pero el Jefe pasando de largo cerca de Maza, le dijo con un tono de tanta dignidad como desprecio: «¡no sea pendejo!». En aquel instante reconocieron Maza y mi hermano al general Bolívar<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> José María Espinosa, *Memorias de un abanderado...*, pp. 152-153.



**FIGURA 7.** Antonio Meucci, *Simón Bolívar*, Ca. 1830, Miniatura sobre cartón, Museo Nacional de Colombia, reg. 4376, Foto: ©Museo Nacional de Colombia.

Esta anécdota no pasaría de serlo si no fuera porque revela la imposibilidad de reconocer al héroe por su uniforme, en primera instancia. También, cuán desconocida era su figura y el riesgo que este corría al estar viajando de un lado a otro sin que nadie lo reconociera o incluso si intentaran suplantarlos en los vaivenes de la guerra. Con ello buscamos plantear hipótesis adicionales a la autocomplacencia, que contribuyan a comprender las razones por las que Bolívar distribuyera su retrato, como consta en su correspondencia.

Otro de los atributos que no se han analizado suficientemente son las medallas que cuelgan del pecho del héroe y que significativamente no son iguales en todos sus retratos. Un aspecto que bien podría adjudicarse a cuestiones prácticas, como la ausencia del modelo en el momento de crear la obra y a cuestiones simbólicas. Si bien se ha avanzado en la iden-



**FIGURA 8.** François Desirée Roulin, *Simón Bolívar* [1828], Xilografía publicada en el *Papel Periódico Ilustrado*, 6 de agosto de 1881, año 1, vol. 1, p. 1.

tificación y análisis de las medallas<sup>25</sup> que figuran en el retrato de Bolívar realizado por Pedro José Figueroa en 1819, aún no se ha hecho una interpretación simbólica de su presencia o ausencia en el conjunto iconográfico del héroe. Aunque menos definidas, también son tres las medallas que se incluyen en las pinturas que hicieron en 1823 el ecuatoriano Antonio Salas y el peruano José Gil de Castro. Resulta significativo que en retratos oficiales posteriores, como el de José Gil de Castro (1825) y José María Espinosa (1828), Bolívar se representó sin medallas. Se podría pensar, debido a la cercanía del Libertador con la realización de estos dos retratos, que la omisión de este atributo fuera intencional. Podría responder a una

---

<sup>25</sup> La Orden de Libertadores de Venezuela (1813) y las medallas Cruz de Boyacá (1819) y Libertadores de Cundinamarca (1820). El análisis que se presenta a continuación se basa en la información contenida en la investigación publicada en Juan Ricardo Rey Márquez, «Yo fui del Ejército Libertador». Las medallas como indicios del período de la Independencia», en F. Guzmán y J. M. Martínez (eds.), *Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografías. Quintas Jornadas de Historia del Arte*, Santiago de Chile: DIBAI, UAI, CREA, Museo Histórico Nacional, 2010, pp. 61-71.

voluntad del héroe de diferenciarse del resto de la oficialidad que ostentaba dichas órdenes y medallas, o de considerar inadecuado portar condecoraciones expedidas por él mismo para su oficialidad, como la medalla de Ayacucho (Lima, 27 de diciembre de 1824) y más aún, otras posteriores expedidas por otras autoridades que llevaban su imagen. Nos referimos a «El busto del Libertador», creada el 12 de febrero de 1825 por el Congreso Constituyente del Perú.

La consolidación de la conformación de Bolívar como símbolo de la Independencia americana se produce después de la muerte del héroe. En 1831 el escultor italiano Pietro Tenerani (1789-1869), por encargo de Tomás Cipriano de Mosquera, realizó un busto militar del Libertador<sup>26</sup> en el que adicionó una medalla de Washington en el pecho del héroe. Más adelante, en 1844, dicha medalla también se incluyó en la estatua que el mismo escultor hiciera por encargo de José Ignacio París<sup>27</sup>. Este atributo *post mortem* tiene su base en un hecho ocurrido en vida del Libertador, que fue el obsequio de esta medalla que hizo la familia de Washington en 1825<sup>28</sup>. Su inclusión en cambio de las medallas de las batallas, presentes en muchos de sus retratos del natural, daba una mayor relevancia al carácter republicano de Bolívar y aludía a una gloria militar y civil equiparable a la del héroe de la Revolución de las trece colonias del norte, e incluso mayor, considerando, como afirmaba Pietro Gerardi, que se pensara en «la disparidad de los medios utilizados para alcanzar un mismo fin»<sup>29</sup>.

Por otra parte, en la década de 1840, el gobierno nacional encargó a la casa litográfica Lemercier el grupo de litografías que conformaron el primer panteón heroico de la Nueva Granada. En la litografía de Bolívar, basada en el retrato oficial de Espinosa de 1828, se adicionó también la medalla de Washington en el pecho de Bolívar. Tanto esta litografía como la iconografía teneraniana se convirtieron en iconos cuya reproducción fijó este atributo en representaciones posteriores.

---

<sup>26</sup> Este busto se encuentra en el Panteón de los Próceres en Popayán, Cauca, Colombia.

<sup>27</sup> La estatua se localiza desde su inauguración el 20 de julio de 1846 en la Plaza de Bolívar en Bogotá. Véase Carolina Vanegas Carrasco, «Arte y política a mediados del siglo XIX en la Nueva Granada: el caso del 'Bolívar de Tenerani'» en J. Cirillo, T. Espantoso R. y C. Vanegas C. (orgs.), *II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica. Arte público y espacios políticos: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas*, Vitória, Brasil: UFES, Comarte, 2011.

<sup>28</sup> La medalla mencionada fue un regalo de Williamsburg, antigua capital de Virginia, ofrecida originalmente a George Washington. «Parte no oficial: un presente para Bolívar», en *Gaceta de Colombia*, núm. 207, Bogotá, domingo 2 de octubre de 1825, s.p., p. 3. En 1825 la familia de Washington le envió esta medalla a Bolívar, por intermedio del general Lafayette, junto con una miniatura del héroe estadounidense con un bucle de su cabello. En la carta de remisión se afirma que George Washington P. Curtis, en nombre de la familia que representa, afirmó que «ella ha conservado estas prendas hasta que ha venido un segundo Washington que debe ser su dueño». *Colección de documentos relativos a la vida pública del Libertador de Colombia y del Perú Simón Bolívar, para servir a la historia de la Independencia de Suramérica*, t. V, Caracas: Imprenta de Devisme hermanos, 1827-17, p. 9.

<sup>29</sup> Filippo Gerardi, *Intorno alla statua di Bolivar opera del professore Pietro cavaliere Tenerani*, Livorno: Tipografía Bertani, Antonelli & C., 1845, p. 13.



## II

La primera iconografía de Bolívar<sup>30</sup> se publicó con motivo del centenario del natalicio del héroe, el 24 de julio de 1883, por el artista y periodista colombiano Alberto Urdaneta (1845-1887) en el *Papel Periódico Ilustrado*. Dicho estudio titulado «Esjematología ó ensayo iconográfico de Bolívar» hace parte de un homenaje que Urdaneta dedica a la memoria del héroe con una recopilación de numerosos textos históricos, poemas, junto con reproducciones xilográficas de retratos de Bolívar y otros héroes de la Independencia, así como de los monumentos conmemorativos existentes hasta ese momento. La *esjematología* incluye descripciones detalladas, no solo de las obras sino de la procedencia de las mismas, así como de la forma en que habían circulado en grabados, libros, medallas, publicidad, objetos, particularmente en Bogotá. Este estudio es la base de todos los escritos posteriores sobre el tema por la enorme cantidad de información recopilada e inaugura los estudios sobre el tema de las representaciones de Bolívar de manera global. En la mirada de Urdaneta a la iconografía bolivariana prevalece, en algunos casos, el coleccionista sobre el historiador; en otros sobresale su intención de establecer juicios de valor sobre las obras —como se ve en la cita que se refiere a Figueroa— con la intención de erigirse como un «formador de gusto»<sup>31</sup>.

El segundo iconógrafo bolivariano que destacamos es el bibliógrafo y editor venezolano Manuel Segundo Sánchez, con su estudio *Apuntes para la iconografía del Libertador*, publicado en 1916. El autor, más que un inventario, pretende establecer cuáles son los retratos que según su concepto dan «precisa idea de su faz»<sup>32</sup>: el dibujo de base para el grabado de Bate de 1819, la pintura de Gil de Castro hecha en Lima en 1825 y la miniatura que Antonio Meucci hizo en 1830. Las obras se eligieron por la similitud con la descripción física del héroe hecha por sus coetáneos, verificada por el autor, y a que obtuvieron «la aprobación del propio modelo»<sup>33</sup>. Adicionalmente a sus intenciones de rastrear la «vera efigie» del Libertador, el autor establece que el retrato de Bolívar que más circuló en Venezuela hasta ese momento fue el del artista nacional Carmelo Fernández (1809-1887). Sánchez califica este retrato de Bolívar como «emblema inmortal de la imaginación del pueblo, que ella no acepta como legítima otra

---

<sup>30</sup> Si bien existen numerosos escritos desde el siglo XIX hasta nuestros días sobre imágenes particulares de Bolívar, nos concentraremos en los autores que han pretendido hacer revisiones globales del conjunto de representaciones del héroe.

<sup>31</sup> La influencia de Alberto Urdaneta en la década de 1880 fue decisiva en la conformación de un campo artístico en Colombia, pues dirigió las principales instituciones en las que se cultivaron las Bellas Artes como la Escuela de Dibujo y Grabado (1881), el *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1886) y la Escuela de Bellas Artes (1886).

<sup>32</sup> Manuel Segundo Sánchez, *Apuntes para la iconografía del Libertador*, Caracas: Litografía del Comercio, 1916, p. 8.

<sup>33</sup> Manuel Segundo Sánchez *Apuntes para la iconografía del Libertador*, p. 9.

efigie que no esté calcada en el tipo que creó nuestro dibujante»<sup>34</sup>. El artista, si bien conoció al héroe, no lo retrató del natural, por ello al recibir el encargo hizo su retrato a partir de dos de sus principales fuentes iconográficas: el perfil de Roulin para la cabeza; y para el cuerpo, la obra de Gil de Castro. Su fortuna crítica en Venezuela seguramente responde a motivos nacionalistas y al peso que tenía como artista y conocedor de la iconografía bolivariana gracias a su participación en la ilustración del *Resumen de la historia de Venezuela* de Rafael María Baralt y Ramón Díaz (1840-1841), así como por ser el autor de las litografías sobre el traslado de los restos de Bolívar de Santa Marta a Caracas en 1842. El centenario de este acontecimiento condujo a la formación de un nuevo estudio iconográfico titulado *Iconografía ecuatoriana de Bolívar* del venezolano Manuel Arocha, quien se desempeñaba como diplomático en Ecuador cuando la Cancillería venezolana decidió hacer una exposición conmemorativa. El autor, antes de enviar la exposición, organizó una muestra de la iconografía ecuatoriana en Quito en donde incluyó «óleos antiguos y modernos, sedas, cobres, metales, miniaturas, bordados, bustos, porcelanas, esmaltes, medallas y condecoraciones»<sup>35</sup>. Arocha hizo un estudio taxativo en el que clasificó los rasgos de Bolívar en las siguientes categorías: cabeza, cabello, frente, cejas, ojos, nariz, pómulos, boca, dientes, mejillas, bigote, patillas, orejas, barba, cara, tez, manos, pies, cuerpo, estatura, aspecto y figura moral. Puede verse a simple vista que quince de las veintiuna características físicas en las que se apoya para analizar las representaciones del héroe se localizan en la cabeza. Esta aproximación nos permite verificar por lo menos dos aspectos: en primer lugar, que a mediados del siglo XX seguía vigente la práctica de relacionar las características físicas con las morales y, sobre esta base, se consideraba la historia como la reunión de biografías de los grandes hombres<sup>36</sup>. En segundo lugar, el énfasis en la cabeza que se relacionaba con su «figura moral» permite establecer otra vigencia decimonónica: la frenología.

El siguiente investigador que reseñaré es el estudioso y coleccionista venezolano Alfredo Boulton<sup>37</sup>, el más prolífico de los iconógrafos de Bolívar, quien le dedicó cuatro trabajos<sup>38</sup>. En sus palabras:

---

<sup>34</sup> Manuel Segundo Sánchez *Apuntes para la iconografía del Libertador*, p. 31.

<sup>35</sup> Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 11.

<sup>36</sup> Germán Colmenares, *Las convenciones contra la cultura*, Bogotá: Tercer Mundo Editores [1986] 1997, p. 60.

<sup>37</sup> Roldán Esteva Grillet describe a Alfredo Boulton como un hombre polifacético: «empresario (en las áreas de transporte y seguros); mecenas de las artes y las ciencias; promotor de museos, coleccionista, estudioso del periodo colonial y del siglo XIX; experto en iconografía de Bolívar, Páez, Sebastián Francisco de Miranda Rodríguez, Antonio José de Sucre y Manuela Sáenz; y finalmente, fotógrafo de paisajes y personajes venezolanos así como de poblaciones nativas y piezas indígenas». Véase Roldán Esteva Grillet, «Alfredo Boulton and the Historiography of Venezuelan Art», en A. Jiménez (comp.), *Alfredo Boulton and his contemporaries. Critical dialogues in Venezuelan art 1912-1974*, New York: The Museum of Modern Art, 2008, p. 71.

<sup>38</sup> *Los retratos de Bolívar* (1956 y 1964), *El rostro de Bolívar* (1982), *El arquetipo iconográfico de Bolívar* (1984) y *El Bolívar de Carabobo* (1991).

El propósito de hoy es el mismo del pasado: dar a conocer el semblante del ser que nació hace dos siglos y se llamaba Simón Bolívar. Esto fue y sigue siendo necesario, puesto que generalmente sus imagineros han mostrado una marcada tendencia a esquematizar y estereotipar sus rasgos, alejándose bastante de las verdaderas facciones de su rostro. Yo, en cambio, estoy empeñado en investigar, estudiar y divulgar su verdadero parecido por medio de los pocos retratos suyos hechos del natural, para de esta manera llegar a conocer al personaje tal como en verdad era, al margen de la fama, de la adulación que despertó y también del odio que algunos le tuvieron<sup>39</sup>.

Según la cita anterior, el objetivo de la investigación de Boulton niega la entidad del retrato como representación y la enorme masa documental que aporta debe utilizarse en función de constatar la originalidad de las obras y de abolir «la realidad de la magia física que se ha inventado alrededor [de Bolívar]»<sup>40</sup>. La obra de Boulton, sin embargo, es una catalogación sistemática y densamente documentada de los retratos que se hicieron en vida de Bolívar. Divide los retratos en siete grupos y asigna como filiaciones a las derivaciones de los mismos, ya fueran copias o interpretaciones de las fuentes. Dichos grupos son: 1. Bate, 2. Gil de Castro, 3. Pintor Anónimo de 1826, 4. Roulin, 5. Espinosa, 6. Meucci y 7. Sin vinculación. La pretensión de Boulton de hacer una catalogación científica no impidió que prevaleciera su visión eurocéntrica de la historia del arte, por lo que privilegió la producción europea sobre la americana e incluso, de acuerdo con Beatriz González, desconoció la autoría de retratos de autores americanos como el venezolano Carmelo Fernández y de los ecuatorianos Antonio Salas (al que llamó «autor anónimo de 1826») y de José Anselmo Yáñez, pintor quiteño a quien adjudicaba nacionalidad española<sup>41</sup>. Este retrato, el último de los hallados por Boulton entre los papeles de Antonio Guzmán Blanco, además de estar firmado, estaba fechado en 1821 y con la abreviatura «Gyl.» (Guayaquil). No puede separarse la investigación de Boulton de sus actividades e intereses de coleccionista, lo cual generó no pocos conflictos relativos a la autenticidad de algunas obras<sup>42</sup>, así como del conflicto ético generado por la insoslayable relación entre la inclusión de las obras de su colección en publicaciones que hasta hoy son punto obligatorio de referencia para conocer este conjunto iconográfico.

La *Iconografía del Libertador* del ingeniero, escritor y editor colombiano Enrique Uribe White se publicó en 1967 y reeditó en 1983. Como afirma Beatriz González, es un estudio «más ambicioso que sistemático»<sup>43</sup>, que se basa en los estudios de Boulton en cuanto se trata de los retratos del natural, a los que adiciona cronológicamente los retratos posteriores

---

<sup>39</sup> Alfredo Boulton, *El rostro de Bolívar*, Caracas: Ediciones Macanao, 1982, p. 11.

<sup>40</sup> Alfredo Boulton, *El arquetipo iconográfico de Bolívar*, Caracas: Ediciones Macanao, 1984, p. 10.

<sup>41</sup> Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 12.

<sup>42</sup> Para los casos de falsificaciones de retratos de Bolívar adquiridos por Boulton, véase Esteva Grillet, «Iconografía», pp. 187-188.

<sup>43</sup> Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 12.

hasta la fecha en la que escribió, así como escenas históricas, monumentos, escenas de su muerte, mapas, imágenes de los lugares que habitó, etc. Incluyó también estudios sobre la raza, genealogía y fisiología de Bolívar en busca de aportar datos a la pregunta de Boulton «por la verdadera verdad de la verdad»<sup>44</sup>. Podemos verificar en este autor la vigencia de ideas decimonónicas en las que persiste la necesidad de producir la biografía del gran hombre creando una relación entre sus características físicas y morales.

El más reciente estudio iconográfico de Bolívar titulado *Iconografía revisada del Libertador* (2004) fue escrito por los artistas e investigadores colombianos Beatriz González, curadora de arte e historia del Museo Nacional de Colombia, entre 1989 y 2004, y Daniel Castro, actual director de la Casa-Museo Quinta de Bolívar y del Museo de la Independencia. El texto se produjo como parte de un programa de divulgación del Museo Nacional de Colombia llamado «Cuadernos iconográficos». Una segunda parte la escribió la historiadora Margarita González bajo el título *El Libertador Simón Bolívar creador de Repúblicas*. En esta división se observa un primer aspecto metodológico significativo como es presentar el relato histórico separado de la investigación sobre la producción de imágenes. La iconografía se presenta como «revisada» en clara alusión a la iconografía boultoniana, la cual sigue siendo hasta hoy el relato más difundido en este tema<sup>45</sup>. Beatriz González escribe una introducción titulada «Iconografía e iconógrafos del Libertador» en la que plantea en primer lugar el problema de la «veracidad» de los retratos, lo cual no cuestiona como fin. La autora afirma que «no existió un ‘vero icono’ que se convirtiera en la imagen verdadera, aunque un sinnúmero de artistas anónimos o con nombre propio dejé plasmado en telas y papeles un rostro cambiante, que por la variedad se tornó enigmático y a veces difícil de discernir»<sup>46</sup>. A pesar de la distancia que se plantea con Boulton, la aproximación que allí se hace a las obras muestra que no hay una separación tan marcada; por ejemplo, al referirse a los grabados producidos en Europa, afirma que: «Hay una gran cantidad de imágenes neoclásicas sueltas que no corresponden a ninguna de estas filiaciones lo que, por una parte ayuda a difundir el rostro de Bolívar, pero, por otra, multiplica y distorsiona los verdaderos rasgos del héroe»<sup>47</sup>. Luego hace una reseña sintética de los iconógrafos de Bolívar, la cual seguí muy de cerca y pretendí ampliar en este texto. González y Castro estructuraron ocho grupos iconográficos: 1. Grupo Europa, 2. Grupo

---

<sup>44</sup> Alfredo Boulton, *El rostro de Bolívar*, p. 17.

<sup>45</sup> El historiador del arte venezolano Roldán Esteva Grillet ha contribuido a la divulgación de los estudios boultonianos, como consta en su texto «Iconografía europeo-americana de Bolívar» de 2006, escrito en conmemoración del cincuentenario del primer estudio iconográfico bolivariano de Boulton. Así mismo, en páginas de divulgación como «Luces de Bolívar en la red» de la Universidad de Los Andes de Venezuela (<http://www.bolivar.ula.ve>), uno de los más completos sitios de internet dedicados a Bolívar, los retratos de Bolívar son presentados a partir de los estudios de Boulton.

<sup>46</sup> Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 9.

<sup>47</sup> Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 14.

Figuroa, 3. Grupo Salas, 4. Grupo Gil de Castro, 5. Grupo Roulin, 6. Grupo Espinosa, 7. Grupo Meucci y 8. Grupo de paso. Una clasificación que incluye algunos de los pintores americanos que Boulton desestimó y excluyó las obras falsas de acuerdo con los estudios del investigador venezolano Carlos Duarte<sup>48</sup>.

La *Iconografía revisada*, sin embargo, ha tenido poca repercusión en el medio académico. Posiblemente se debe a que se trata de un material de divulgación, fuera del circuito académico y comercial, destinado a circular en las bibliotecas municipales de Colombia (aunque también puede consultarse en línea en la página web del Museo Nacional de Colombia). Su propósito, según la directora de la institución, además de «aportar una novedosa clasificación científica», era «difundir la imagen de quienes forjaron la república para rescatar su memoria, pues la Historia Patria con mayúscula se ha ido perdiendo del imaginario popular y ha sido olvidada con todos sus valores»<sup>49</sup>. Es pues una iconografía en la que el Museo como mediador estatal ejerce una función pedagógica desde la cual las imágenes de Bolívar cumplen su función de aglutinante de la memoria nacional.

### **Un ejemplo ilustrativo: La interpretación del primer retrato oficial de Bolívar**

Como ejercicio final se analizará brevemente la manera en que la obra *Bolívar, Libertador y Padre de la Patria* realizada por Pedro José Figuroa en 1819 (figura 1) ha sido interpretada por los iconógrafos porque contribuye al análisis la incidencia de las mediaciones en la recepción de las obras. Se citó al inicio el juicio negativo de Urdaneta con respecto a la obra, atribuible a su inadecuación genérica y su separación del canon neoclásico. Dentro del proceso de estabilización del panteón iconográfico, fue la imagen del Bolívar «de brazos cruzados» de Espinosa el modelo elegido y fijado posteriormente mediante su reproducción, lo cual fue un paso central en el proceso de conformación y consolidación de las identidades americanas. Los iconógrafos de la segunda mitad del siglo xx no lograron, sin embargo, distanciarse del momento histórico en el que Urdaneta escribió su iconografía y tomaron como ciertas e irrefutables sus afirmaciones sobre Figuroa. Adicionalmente el hecho de que no se haya podido documentar hasta el momento si Figuroa retrató del natural a Bolívar, para Boulton era razón suficiente para desestimarlo, pues no contribuía con su fin de hallar el rostro «verdadero». Asimismo lo hace el venezolano Roldán Esteva Grillet cuando afirma respecto a la obra: «no nos ocuparemos del parecido por atenernos a lo observado por Alberto Urdaneta»<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Carlos Duarte, «La falsa iconografía de Bolívar y Miranda. Historia de un fraude», en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, núm. 334, Caracas, abril-junio de 2001, citado por Roldán Esteva Grillet, «Iconografía», p. 183.

<sup>49</sup> Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 7.

<sup>50</sup> Roldán Esteva Grillet, «Iconografía», p. 173.

Para poder avanzar con el análisis es preciso considerar indicios como el hecho de que sean perfectamente reconocibles la orden y las dos medallas en el uniforme de Bolívar. Aun está pendiente hacer pesquisas documentales y análisis técnicos (vg. radiografías, reflectografías y análisis químicos) para establecer si, por ejemplo, las medallas se pintaron posteriormente. De igual modo, a través de estudios técnicos y un análisis iconográfico, se podría identificar el personaje que subyace a la obra y que se aprecia a simple vista. Ya desde 1883 Urdaneta comentó que el retrato «tiene la peculiaridad de haber sido pintado sobre un lienzo en que juzgamos estaba el retrato de Morillo, porque poniéndolo atravesado se alcanzan á ver algunos rasgos que recuerdan al jefe de la expedición española de 1816»<sup>51</sup>. Esta afirmación no se ha documentado fehacientemente<sup>52</sup>, y en cambio se ha consolidado la mitología en torno a la posibilidad de que se trate de Morillo o de Fernando VII, incluso en las más recientes aproximaciones a la obra<sup>53</sup>.

Según Alfredo Boulton, el pintor colombiano Pedro José Figueroa se basó en el grabado de Bate para hacer la obra. Por su parte, Beatriz González afirma que pudo haber sido al revés, argumentando que la iconografía de Bolívar producida entre 1814 y 1819 era extensa, aunque no precisa los autores, ni hoy se conocen obras que precedan a los retratos de Figueroa, aparte de las miniaturas de su juventud. En mi concepto, ninguna de las dos hipótesis es plausible ya que se encontraron algunas diferencias entre las dos obras, no solo en la fisonomía sino en detalles como el peinado, el bigote, los bordados del uniforme y las medallas. Si el autor desconocido en que se basó Bate fuera Figueroa —de quien hasta la fecha no se conoce ningún dibujo o grabado—, cabe preguntarse si este dibujo no incluía las tres medallas que se describieron antes y además ¿qué podría motivar al grabador inglés a eliminarlas para incluir una sola medalla cuya forma no es clara? En el caso contrario, si Figueroa se basó en Bate, ¿por qué elegiría producir una vista frontal en vez de la de tres cuartos del grabado? ¿Le adicionó las medallas? Aunque González critica el eurocentrismo de Boulton, cae en este al señalar que «sorprende que el autor conozca los símbolos con que en Europa se representaba a América»<sup>54</sup>. En un artículo posterior González reformula su hipótesis al afirmar que los grabados en los que aparecía Bolívar junto con la alegoría de América fueron anteriores y que

---

<sup>51</sup> Alberto Urdaneta, «Esjematología», p. 422.

<sup>52</sup> Beatriz González afirma que se hizo una radiografía (de ubicación actual desconocida) y que «no se sabe si el personaje es Fernando VII, Pablo Morillo o un Oidor de la Real Audiencia», véase Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 15.

<sup>53</sup> Yobenj A. Chicangana-Bayona, «Contando una historia nacional: la configuración de la iconografía sobre la Independencia 1830-1880», en *Las historias de un grito. Doscientos años de ser colombianos*, Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2010, p. 41.

<sup>54</sup> González y Daniel Castro, *Iconografía revisadas*, p. 15.

Se podría aventurar que la reunión de Bolívar y América en un cuadro ya era conocido antes de la batalla de Boyacá. ¿Cómo y cuándo llegaron estos grabados a Colombia es la pregunta? Tempranamente, por el interés político de los patriotas de aventurarse a la guerra de imágenes<sup>55</sup>.

Hay un estudio de Juan Ricardo Rey sobre el devenir de la alegoría de América y su utilización simbólica desde finales del siglo XVIII, en donde demuestra que no debía ser una imagen extraña para Figueroa, sino, por el contrario, parte de su repertorio de imágenes de trabajo como pintor<sup>56</sup>. En la *Iconografía revisada* de Castro y González, la obra se presenta bajo el título «Bolívar y la alegoría de América» y se reproduce sin la inscripción inferior que figura en el cuadro «Bolívar, Libertador y Padre de la Patria». Al parecer dicha inscripción estuvo oculta por un marco, pues en el texto los investigadores aluden a ella por una descripción de 1914 cuya fuente no se cita<sup>57</sup>. En un artículo posterior González publica el cuadro completo, aunque la obra sigue presentándose bajo el título «Bolívar y la alegoría de América»<sup>58</sup>.

## A modo de conclusión

Esta breve revisión historiográfica pretende ser punto de partida para futuras investigaciones en las que se pueda avanzar sobre las preguntas que este estudio se ha planteado al inicio. La iconografía de Bolívar es un territorio extensísimo que ha sido motivo de una intensa instrumentalización a lo largo de dos siglos, desde los más diversos lugares. Gracias a los estudios iconográficos desarrollados desde el siglo XIX se conoce el origen de muchas de las obras, su circulación y la recepción de las obras en diferentes momentos históricos, entre otros aspectos. Una lectura contextualizada de estos materiales permite el acercamiento de los motivos que han generado esta literatura especializada en la iconografía de Bolívar, así como los puntos de vista de sus autores, quienes analizaron el material que tuvieron a su alcance, los aspectos que privilegiaron al estudiarlo. En resumen, contribuyen a la comprensión historiográfica de tan complejo objeto de estudio.

---

<sup>55</sup> Beatriz González, «Del sombrero al árbol. Relatos icónicos de la nación colombiana» en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. CLXXXV, núm. 740, nov.-dic. de 2009, p. 1274.

<sup>56</sup> Juan Ricardo Rey Márquez, *Emblemas del Nuevo Reino de Granada, Alegorías de la República de Colombia 1794-1830 de la Retórica del Vasallo, al Símbolo Patrio* (tesis de maestría dirigida por Gabriela Siracusano), Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad de San Martín, marzo de 2011 (inédita).

<sup>57</sup> Beatriz González y Daniel Castro, *Iconografía revisada*, p. 15.

<sup>58</sup> Beatriz González, «Del sombrero al árbol», p. 1274. Hasta el 2010 la obra vuelve presentarse con su nombre original, si bien la Casa-Museo Quinta de Bolívar continúa nombrándola erróneamente, al respecto véase Juan Ricardo Rey Márquez, «Nacionalismos aparte», p. 21.