



*Rugendas:  
El artista viajero*

PABLO DIENER  
MARIA DE FÁTIMA COSTA  
(coordinadores)



BIBLIOTECA  
NACIONAL  
DE CHILE



CENTRO  
DE INVESTIGACIONES  
DIEGO BARROS ARANA



En los albores del siglo XIX, cuando Europa se reconfiguraba después de la debacle napoleónica y el continente americano iniciaba nuevas andaduras, ya liberado de los lazos coloniales, el artista de Augsburgo Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) se aventuraba a registrar con vuelo artístico sus impresiones de las tierras y los pueblos del otro lado del Atlántico. Con el tiempo, el joven artista viajero se transformaría en uno de los más intuitivos intérpretes de las sociedades que se gestaban en el Imperio brasileño y en las jóvenes repúblicas hispanoamericanas. Su producción es gigantesca. Son millares de dibujos y centenas de pinturas al óleo en los que materializó su deseo de “mostrar al mundo los tesoros del espacio tropical” y su vocación de “ser el pionero en un campo de las artes” que, según auguraba al final de su vida, otros desarrollarían de manera más completa.

Hoy, su obra constituye uno de los más ricos legados artísticos dedicados a representar la América de la primera mitad del siglo XIX, una fuente inagotable de inspiración e información para amplios estudios americanistas y para la comprensión sensible del devenir de nuestros pueblos, como se muestra en este libro.







RUGENDAS:  
EL ARTISTA VIAJERO

Pablo Diener  
Maria de Fátima Costa  
(coordinadores)

2021

© EDICIONES BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. 2021

Inscripción n.º 2021-A-4466

ISBN 978-956-244-516-0

Derechos exclusivos reservados para todos los países

Director Biblioteca Nacional de Chile  
*Pedro Pablo Zegers Blachet*

Director del Centro de Investigaciones Diego Barros Arana  
y Director Responsable  
*Rafael Sagredo Baeza*

Editor  
*Marcelo Rojas Vásquez*

Traducción  
*Pablo Diener*

Textos de Maria de Fátima Costa, Franziska Butze-Rios / Katrin Holzherr,  
Marcelo Bortoloti, Werner Steinbeiss, Christin Conrad y Victor Aimé Huber

*Cristina Labarca*  
Textos de Sarah Thomas, Nicholas Lambourn y Lucile Magnin

Corrección de textos  
*Pedro Maino Swinburn*  
Textos de Ximena Gallardo, Nicholas Lambourn, Christin Conrad y Victor Aimé Huber

Imagen de Portada  
Juan Mauricio Rugendas –atribución–, “Autorretrato”, 1849

Imagen de Contraportada  
Juan Mauricio Rugendas, “La cuesta de lo Prado entre Valparaíso y Santiago”. Detalle de la cordillera

Ediciones Biblioteca Nacional de Chile  
Av. Libertador Bernardo O’Higgins n.º 651  
Teléfono: 56 223605283  
[www.centrobarrosarana.gob.cl](http://www.centrobarrosarana.gob.cl)  
Santiago de Chile

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

PABLO DIENER  
MARIA DE FÁTIMA COSTA  
(COORDINADORES)

RUGENDAS:  
EL ARTISTA VIAJERO





# ÍNDICE

Presentación

13

## PRIMERA PARTE:

### EN TORNO DE LA BIOGRAFÍA Y LA OBRA

Maria de Fátima Costa  
*Rugendas y Langsdorff:  
La iniciación del artista viajero*  
21

Sarah Thomas  
*La esclavitud en Rio de Janeiro a través de la mirada europea:  
Rugendas, Earle y Debret en los albores de la independencia de Brasil*  
49

Luis Ignacio Sáinz  
*Juan Mauricio Rugendas en México (1831-1834):  
"Caer entre las patas de los caballos"*  
73

Rafael Sagredo Baeza  
*Una escena patriótica.  
Rugendas en Chile*  
85

## SEGUNDA PARTE:

### TÉCNICA DE PINTURA DEL ARTISTA VIAJERO

Franziska Butze-Rios y Katrin Holzherr  
*Los estudios al óleo de Juan Mauricio Rugendas bajo la lupa:  
Observaciones sobre la técnica artística*  
103

Ximena Gallardo Saint-Jean  
*¿Un falso Rugendas*  
*en la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile?*  
*Estudio técnico e histórico*  
139

TERCERA PARTE:

RUGENDAS EN EL MERCADO DE ARTE

Nicholas Lambourn  
*Rugendas y el mercado de arte*  
167

Marcelo Bortoloti  
*Observaciones sobre un taller de falsificaciones*  
179

Werner Steinbeiss  
*Encuentros fortuitos con Rugendas*  
191

CUARTA PARTE:

SEMBLANZAS

Lucile Magnin  
*Una vida de artista viajero, entre ficción y realidad.*  
*Rugendas, un personaje de novela*  
201

Christin Conrad  
*A propósito de un retrato de Rugendas como pintor viajero,*  
*de autoría de Julie Hagen*  
225

Pablo Diener.  
*Rugendas, el americanista*  
241



QUINTA PARTE:  
RUGENDAS EN 1836

Victor Aimé Huber

*Algunas palabras en recuerdo de Juan Mauricio Rugendas (1836)*

257

Pablo Diener y María de Fátima Costa

*Observaciones sobre el artículo*

*de Victor Aimé Huber dedicado a Rugendas*

263

Referencias bibliográficas	267
Lista de las ilustraciones	283
Los autores	293
Abreviaturas	295







Par Maurice Puyandras, ex et Coraet.

+



Fig. 1. Juan Mauricio Rugendas, "Autorretrato: Rugendas en Brasil", ca. 1838.

## PRESENTACIÓN

La producción de los artistas viajeros ha experimentado un considerable aumento de interés en el campo académico, en el comercio de arte, entre los coleccionistas y en el público en general. Hasta mediados del siglo xx esa obra era objeto de curiosidad para unos pocos, sobre todo en América Latina. Junto con piezas del “gran arte”, algunas colecciones públicas y privadas solían incluir, de forma marginal, uno que otro cuadro y algunos conjuntos de estudios a lápiz de los dibujantes y pintores itinerantes que visitaron estas tierras y –con mayor frecuencia– preciosas publicaciones ricamente ilustradas de narrativas de viajes. La llamada “pintura topográfica” ofrecía el atractivo de mostrar evocativas imágenes de otros tiempos, de paisajes impolutos, encantadoras ciudades de pequeñas dimensiones y, a veces, también escenas de la vida de un mundo de apariencia armoniosa.

Varios aspectos incidieron en que esa forma de percepción y la consecuente evaluación de aquellos trabajos artísticos realizados en viaje comenzaran a mudar. Uno de los factores que impulsaron ese proceso fue la creciente atención que mereció la vida y obra de Alexander von Humboldt (1769-1859), el decano de los viajeros americanistas modernos. El trabajo de ese hombre de múltiples saberes ha sido valorado como un análisis bien documentado del espacio americano, concebido desde la perspectiva europea en el momento en que se gestaban los nuevos estados independientes. Consecuentemente, en el curso de una década vieron la luz pública dos monumentales estudios biográficos de ese personaje, uno de Hanno Beck (1959-1961), desde la perspectiva alemana, el otro de Charles Minguet (1969), en una mirada francesa.

El viaje de proporciones inéditas a la América española que había emprendido el explorador prusiano fue divulgado a través de una gigantesca obra editorial a la que, con razón, se ha atribuido un gran valor histórico. También los numerosos y bellos grabados de sus publicaciones pasaron por una reevaluación, induciendo a repensar la categoría artística y epistemológica de ese tipo de producción visual de forma general. Y, claro, Humboldt no era un personaje solitario en el horizonte de las ciencias en viaje. Ya otros exploradores, como los ilustres circunnavegadores James Cook y Louis Antoine de Bougainville, también habían llevado a público los resultados de sus empresas a través de lujosos volúmenes ilustrados. Pero la obra del científico de Berlín mostraba algo inédito: América.

De forma paralela, entre los historiadores, las publicaciones de todo tipo de viajeros ganaron prestigio como fuente de estudio. Ya no aparecían como mera literatura amena, sino que fue un material que iba siendo desvelado de manera paulatina para la investigación histórica y que representaba una nueva vertiente para la aproximación a la tierra y la vida de hombres y mujeres de los confines de la propia Europa y del mundo extraeuropeo.

Poco a poco, la historia del arte se sumó al abordaje innovador de la producción de los artistas itinerantes que habían emprendido los estudios históricos. Esa disciplina colateral de la historia atribuyó otro rango al género del arte de viajeros, liberándolo del estigma de ser una categoría meramente anecdótica y con poco valor estético, para estudiarlo de acuerdo con la lógica interna en la que se gestó e interpretarlo como un complejo y rico discurso histórico sobre asuntos sociales, culturales y ambientales.

Fue siguiendo esa tendencia de cambios en el quehacer de la historia y la historia del arte que también la figura y obra del artista viajero de Augsburgo Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) ha pasado por reevaluaciones, tanto en los círculos académicos como en el mundo de los coleccionistas y del comercio artístico.

Las más antiguas referencias biográficas a Juan Mauricio suelen partir por mencionar la tradición artística ancestral de los Rugendas. Sus ilustres ascendientes, artesanos emigrados del sur de Francia, habían constituido una dinastía de soberbios artistas en la ciudad imperial libre de Augsburgo. Por casi dos siglos, Augsburgo y los Rugendas se venían dando lustre recíprocamente. Y no habían faltado los reconocimientos públicos de los méritos de la familia desde los lejanos tiempos del antepasado Georg Philipp el Viejo, un pintor de batallas que, en el siglo XVII, ejercía su oficio como profesional liberal y se había hecho un nombre en Europa, de Viena a Roma, en los principados alemanes y entre la rica burguesía de Augsburgo. Como aquella figura fundadora de la stirpe, también su descendiente en la séptima generación, Johann Lorenz –padre de Juan Mauricio–, desempeñaba funciones de docencia y dirección en la academia local de las artes. Son estos trazos de identidad que en un primer momento definen al último de los Rugendas pintor, dibujante y grabador, nacido en 1802, que, de acuerdo con la costumbre, dio los primeros pasos de su carrera en el taller paterno. Según muestran referencias explícitas, en su correspondencia o evocaciones dispersas en su producción artística, cargaba con orgullo la prestigiosa herencia del nombre, el oficio y el rango ciudadano en el que se había forjado su familia.

No obstante, los nuevos aires del periodo napoleónico rompieron la secular categoría de ciudad-estado libre de su Augsburgo natal, que en la reestructuración política de 1805 fue integrada al recién creado reino de Baviera. Desde entonces, el sentido autorreferencial de la ciudad se diluyó en beneficio de Múnich, y la capital bávara no solo adquirió la función de un importante centro administrativo, sino, también, se convirtió en un foco de irradiación para la cultura del reino. Con recursos generosos, la Corona implementó una política en los campos de la educación, la ciencia y las artes, con la intención de tornarse un efectivo lugar de referencia tanto para el joven reino como con la aspiración de competir en el ámbito alemán y europeo de forma general. Junto con el realce que ganaron la antigua universidad y la ya prestigiosa academia de las ciencias, el reino fundó museos y, por fin, en 1808, también una academia de bellas artes.

Fue en ese contexto que Juan Mauricio tuvo la oportunidad de conocer otros horizontes. Ciertamente, la academia y sus maestros introdujeron nuevos aires en una biografía marcada y, en alguna medida, predestinada por las profundas raíces de la tradición familiar, pero el factor decisivo que condujo a una redefinición de su quehacer profesional tal vez viniera de la propia vida cultural de la ciudad. Fue ahí donde tomó conocimiento de primera mano de lo que eran las empresas científicas viajeras y del papel que podía desempeñar un artista en esos proyectos naturalistas. El ambiente culto y mundano de Múnich le mostró un universo que acabó por reorientar el rumbo de su carrera. Ahí recibió los impulsos que harían de él una figura arquetípica del artista viajero.

Consideramos como un punto de referencia inicial para la concepción de este libro el año 1821, momento en que Juan Mauricio asume su vocación.

Son numerosos los estudiosos que han trabajado sobre el artista de Augsburgo. En primer lugar, la investigadora alemana Gertrud Richert, que no solo publicó la primera biografía bien documentada del pintor (1942-1943, 1952 y 1959), sino que, también, asumió la ardua tarea de editar un importante cuerpo de fuentes documentales relativas a su estadía en América del

Sur (1952, 1953 y 1954). También en el ámbito académico alemán, la historiadora del arte Renate Löschner dedicó su tesis doctoral (1976) a la edición crítica de fuentes, concretamente la correspondencia del artista con Alexander von Humboldt y con científicos y editores, sobre todo del espacio bávaro y prusiano; después, como conservadora del Instituto Ibero-Americano de Berlín, estudió y divulgó el cuerpo de obras de tema mexicano que el pintor viajero había enviado a Humboldt durante su periplo y que el científico traspasó a los fondos de las colecciones de arte del estado de Prusia (1984 y 1985). Fuera del ámbito europeo, importantes estudios fueron realizados en los países de América del Sur que visitó; ahí encontramos trabajos con ricas referencias documentales y análisis de su producción artística. Entre las primeras obras de referencia imprescindibles mencionamos a Tomás Lago y su *Rugendas, pintor romántico de Chile* (1960), *Artistas extranjeros en la Argentina, Mauricio Rugendas* de Bonifacio del Carril (1966), *Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX* de José Flores Araoz (1975), *Rugendas no Brasil* de Newton Carneiro (1979) y el estudio monográfico de Hubert Beemelmans sobre “El Uruguay en la obra del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas” (1979).

Medio siglo después del arranque de los estudios sistemáticos sobre el artista, y disponiendo de un cuerpo de investigaciones ya bastante consistente, apareció el catálogo de su obra, publicado por Pablo Diener en 1997, que ofrece una visión de conjunto de esa producción artística gigantesca. Y con el nuevo siglo, en los dos lados del Atlántico surgieron otras miradas que, en forma de tesis doctorales o de artículos científicos, abordan la vida y obra del artista viajero desde los más diversos ángulos.

La extensa fortuna crítica del legado de Rugendas nos incentivó a emprender la edición de esta colectánea. Hemos querido llevar a público una serie de investigaciones y ensayos que ofrecen nuevas perspectivas o profundizan en aspectos de su vida y obra que hasta la fecha han sido discutidos tangencialmente.

\* \* \*

En los trece textos de este libro publicamos estudios de autores americanos y europeos, que convidamos a participar por su conocimiento erudito en los asuntos que tratan. Cada uno de ellos revisitó al artista de Augsburgo con modernas lentes metodológicas.

Con la intención de ofrecer una visión del abanico temático escogido, el volumen está organizado en cinco partes.

La primera incluye cuatro estudios que abordan de forma monográfica temas de la carrera, vida y producción de Rugendas. Como abertura, una investigación sobre sus primeros pasos trata de su actuación en calidad de dibujante y pintor de la Expedición Langsdorff. La historiadora brasileña Maria de Fátima Costa demuestra que, a pesar de la difícil relación con el jefe de esa empresa, Juan Mauricio se construyó como un artista a caballo entre las artes plásticas y las ciencias naturales ya durante su estadía en Brasil, a la sombra de Georg Heinrich von Langsdorff. Su producción en la América lusitana, tal como fue llevada a público en la monumental publicación de *Voyage pittoresque dans le Brésil* (1827-1835), es abordada por la historiadora del arte e investigadora australiano-británica Sarah Thomas desde la perspectiva de la postura del artista en relación con la esclavitud. La autora pone en evidencia los matices de la actitud de nuestro personaje sobre ese tema –de relevancia impar para la historia social y política de Brasil–, confrontando su obra con la de otros artistas de la época.

Dos estudios están dedicados al periplo del artista viajero por la América española. El investigador mexicano Luis Ignacio Sáinz contextualiza el dramático episodio que vivió en México, cuando pasó un par de meses en prisión mientras era juzgado por la acusación de conspiración que pesaba sobre él por haber participado en la fuga de dos enemigos del régimen del general Antonio López de Santa Anna. Ese percance, bastante divulgado por la prensa aún en vida de Rugendas, es analizado aquí desde la perspectiva de las relaciones tradicionalmente difíciles entre la República de México y los artistas y científicos extranjeros

que la visitaron. Para la estada en Chile, el historiador chileno Rafael Sagredo emprende la interpretación del famoso cuadro “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla” (ca.1835). Ese estudio nos lleva a acompañar la sutil intuición del pintor que, en la lectura de este historiador, traduce al lenguaje visual la incipiente cohesión nacional de un Chile que, por aquellos años, se estructuraba como país independiente.

En la segunda parte del libro publicamos los resultados de dos investigaciones sobre la técnica del pintor, un tema sobre el que, hasta la fecha, carecíamos de información consistente. Las conservadoras y restauradoras alemanas Franziska Butze-Rios y Katrin Holzherr llevan a cabo un análisis de los estudios al óleo con motivos mexicanos y chilenos pertenecientes a la Colección de Arte Gráfico de Múnich. A partir de sus constataciones en materia de las sustancias pictóricas y los soportes utilizados, las autoras consiguen proponer una nueva datación para ese conjunto de obras, que goza de particular prestigio en la producción del artista, por su belleza y diversidad. La historiadora del arte y conservadora chilena Ximena Gallardo, a su vez, realiza una investigación de las características materiales de las pinturas de Rugendas que posee el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Si bien el foco de atención es verificar la autenticidad del óleo “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”, que ya había sido cuestionada antes de su adquisición por el museo en 1939, en su análisis la autora amplía el estudio de las características técnicas, abordando todas las piezas del pintor de Augsburgo pertenecientes a esa colección pública, y ofrece un vistazo sobre las sustancias pictóricas identificadas en ese conjunto de cuadros.

En la tercera parte hemos reunido tres ensayos sobre la circulación de la obra de este prolífico ilustrador del mundo americano. A partir de una larga experiencia en el comercio de arte, el investigador británico Nicholas Lambourn ofrece un vistazo de la evolución que ha experimentado el mercado de los trabajos de Rugendas en las últimas cuatro décadas. Evocando la historia del movimiento comercial de esas obras, el autor centra sus observaciones en la espectacular subasta que tuvo lugar en Londres en diciembre de 2016, en la cual una serie de nueve telas fue vendida por valores récord.

Aun cuando se suele decir que solo se falsifica lo que es bueno y ofrece expectativas financieras, en su texto el periodista y crítico literario brasileño Marcelo Bortoloti muestra que los falsos Rugendas comenzaron a aparecer ya en la década de 1950, vale decir, cuando nuestro personaje surgía como objeto de investigaciones académicas. El autor acompaña las actividades de Roberto Heymann, el más famoso estafador en materia del arte de viajeros, para exponer con destaque la producción que dedicó al pintor de Augsburgo. El anticuario alemán Werner Steinbeiss, por su parte, describe la azarosa tarea de los buscadores de tesoros artísticos, un oficio que exige erudición y sensibilidad para separar el trigo de la paja. Para Rugendas, Steinbeiss narra la historia de algunos hallazgos estelares, desde telas de gran tamaño y extraordinaria calidad ocultas para el ojo común por la pátina del tiempo y el descuido, hasta preciosos dibujitos de apariencia irrelevante, que en el mercado son codiciadas piezas de coleccionista por su rareza.

La cuarta parte es una invitación a acompañar tres miradas sobre la personalidad, la figura y la obra del artista. La investigadora francesa de literatura y arte hispanoamericano Lucile Magnin desmenuza la ficción literaria que el escritor argentino César Aira creó sobre el artista de Augsburgo en su novela *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). Situaciones y personajes de fantasía se cruzan en un instante de inicios de 1838 con el personaje histórico. Y Lucile Magnin explora cómo el novelista construye una interpretación estética de la obra del viajero a partir de esa conjunción. La historiadora del arte e investigadora alemana Christin Conrad, en cambio, nos devuelve a la materialidad de la historia del arte con un estudio sobre el último retrato conocido del pintor bávaro. Ese análisis traslada al lector a la ciudad de Múnich de los años hacia 1850, donde el artista intenta recrear su vida. Ahí establece lazos con la joven pintora Julie Hagen, que él quiere transformar en su *alter ego*, y la induce a retratarlo como artista viajero en el ejercicio de su profesión en Sudamérica. El último ensayo de esta parte propone una reevaluación de la obra americana del hoy famoso expedicionario artístico. Apoyado en una revisión de esa enorme producción y sirviéndose

de fuentes manuscritas el historiador chileno Pablo Diener reafirma las palabras de Domingo Faustino Sarmiento, que “Rugendas es un historiador más bien que un paisajista”.

En la quinta parte, concluimos este libro con la publicación en español de uno de los más elaborados ensayos escritos sobre Juan Mauricio Rugendas, de autoría de su gran amigo Victor Aimé Huber, escritor y erudito hispanista. Ese artículo de 1836, que hasta hoy no había sido republicado, permite una comprensión del lugar que aquel hombre de letras atribuyó al artista viajero y su trabajo en el mismo momento en que, empeñado en sacar adelante su proyecto de vida, recorría las tierras sudamericanas.

\* \* \*

En fin, este libro es el resultado de un trabajo de colaboración desarrollado a lo largo de varios años. Inicialmente contaba con un pequeño núcleo de textos, que fue creciendo hasta alcanzar el volumen que ahora presentamos como resultado final. Nuestro deseo ha sido el de abordar un abanico amplio de temas, afinar la imagen que tenemos de Juan Mauricio Rugendas y abrir perspectivas para repensar al artista viajero desde el horizonte que la historia y la historia del arte nos ofrecen en la actualidad.

El factor decisivo para la edición de este libro ha sido la paciente colaboración de los autores, algunos de los cuales quizá ya temieran que sus escritos se perdieran como agua en la arena. En todo este tiempo pudimos mantener la expectativa de que la publicación del libro se materializaría porque contábamos con el respaldo de la Biblioteca Nacional de Chile y el apoyo de Rafael Sagredo Baeza. Por fin, tratándose de un trabajo en los campos de la historia y la historia del arte, cuyo principal objeto son obras artísticas, es evidente que su realización solo ha sido posible porque las pinturas, los dibujos y los grabados mencionados existen y son accesibles en colecciones públicas y privadas. A todos dirigimos nuestro sincero agradecimiento.

PABLO DIENER Y MARIA DE FÁTIMA COSTA

Diciembre de 2020

(desde Cuiabá - Mato Grosso en tiempos de pandemia)



PRIMERA PARTE  
EN TORNO DE LA BIOGRAFÍA Y LA OBRA





## RUGENDAS Y LANGSDORFF: LA INICIACIÓN DEL ARTISTA VIAJERO

*Maria de Fátima Costa*

A pedido del Sr. Carvinski [Karwinsky], de Hurlach, habiendo recibido la noticia de que el señor su hermano, el consejero de estado v. Langsdorff, procuraba un artista que lo acompañara en sus viajes científicos a Brasil, para allí dibujar y pintar tanto motivos del paisaje como también animales y plantas, nuestro hijo Mauricio ha decidido sin dilación acudir a esa propuesta.

Fueron esas líneas, escritas el 25 de agosto de 1821 por Johann Lorenz Rugendas –el padre de Juan Mauricio– a Wilhelm von Langsdorff, que, de modo indirecto, dieron inicio a la relación del joven artista, entonces con diecinueve años, con el naturalista Georg Heinrich von Langsdorff, de cuarenta y siete años de edad. Además de manifestar la disposición del hijo, de participar en el viaje científico que el consejero de Estado del Imperio ruso pretendía realizar a Brasil, en esa carta el padre describe con orgullo las virtudes que habilitarían a su retoño para tal empresa. A su juicio, Mauricio –como acostumbra a llamarlo– contaba con los atributos físicos, morales y artísticos necesarios: tenía una constitución robusta, era sano, disponía de un buen talante espiritual y sobresalientes aptitudes para las artes; además, el rasgo que Johann Lorenz

define como el más importante, el joven Rugendas poseía “un incontrolable entusiasmo por viajar y la conciencia de lo que es la fama”<sup>1</sup>.

Una vez iniciadas las negociaciones, su desarrollo fue rápido. Pasado apenas un mes, Juan Mauricio estaba contratado en calidad de pintor de la expedición naturalista rusa que iría a Brasil bajo las órdenes de Langsdorff. Durante tres años, de octubre de 1821 a noviembre de 1824, el joven artista permaneció vinculado a esa empresa y su jefe. Pero ni el trabajo ni las relaciones con el consejero de Estado respondieron a sus

<sup>1</sup> Carta de Johann Lorenz Rugendas a Wilhelm von Langsdorff, en Pablo DIENER y Maria de Fátima COSTA, *A América de Rugendas. Obras e Documentos*, pp. 34-35.

expectativas. Entre ellos fue surgiendo un entramado de desconfianza que generó conflictos cada vez más vehementes y culminó con la salida de Rugendas de la expedición. Esto ocurrió en el interior de Minas Gerais. Después de una violenta discusión con su jefe, el artista abandonó la caravana, llevando consigo más de tres centenas de dibujos.

Pasados algunos meses, Rugendas retornó a Europa y su primer destino fue París. En esa ciudad, entonces la capital cultural de Occidente, haciendo uso de su experiencia brasileña como salvoconducto, estableció lazos con personalidades del mundo científico y editorial, que por aquellos años estaban ávidas por conocer mejor las tierras sudamericanas. Así, no sorprende que ya en 1827 comiencen a ver la luz pública una serie de litografías que, paso a paso, irán dando forma a su bello libro-álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil*<sup>2</sup>.

En este artículo me propongo calibrar la relación que el artista estableció con Langsdorff y los matices de su participación en la expedición rusa. Es verdad que hubo muchos desencuentros y atropellos, y no es el caso aquí imputar culpas o hallar villanos; tratándose de ecuaciones humanas, el resultado será siempre un número decimal periódico. Al penetrar en el enmarañado del tiempo –en la medida que nos faculta la documentación–, el paisaje que aparece es nebuloso y oculta numerosos artificios empleados por los propios protagonistas, empeñados en camuflar sus actitudes. A esto se suma el hecho de que el jefe de la expedición –como observó Friedrich von Weech que lo conoció bien–, a pesar de ser un gran viajero, “poseía poco talento para lidiar con los seres humanos”<sup>3</sup>. El joven augsburgués, por su parte –según lo caracterizó su padre–, tenía un “incontrolable entusiasmo por viajar y la conciencia de lo que es la fama”. Entre tales personalidades, la línea de equilibrio solo podía ser tenue. Con independencia de las vicisitudes, cuando acompañamos esa relación, resulta evidente que fue en la empresa naturalista rusa y bajo la batuta

de Langsdorff que Juan Mauricio aprendió el oficio de artista viajero y, por cierto, esa rica experiencia le dio una profesión que le permitió caminar con pies firmes en su vida futura. En un plazo más inmediato, cabe recordar también que los dibujos que mostró a Alexander von Humboldt en París, y que encantaron al prusiano, eran producto de su estadía y trabajo en Brasil. No obstante, Rugendas parece negar esos hechos; siempre que pudo los omitió, al punto que en su libro no hay ninguna referencia a la expedición rusa o a su jefe.

## LA OPORTUNIDAD

Por contradictorio que resulte, fue una nota fúnebre que trajo a luz la información de cómo ocurrió la entrada de Rugendas en la Expedición Langsdorff. Más de un mes después de su muerte –acontecida el 29 de mayo de 1858–, los periódicos continuaban rindiéndole homenajes en notas y artículos necrológicos. Era patente el prestigio que había conquistado entre sus conciudadanos y la persistencia del interés que despertaba su vida. Los panegíricos tejían matices en torno de los inicios de su carrera y recordaban que había sido por mediación de Wilhelm Friedrich barón de Karwinsky –un influyente naturalista en aquella época– que el joven artista llegó a Langsdorff y con este, a Brasil; pero no se explicaba de modo consistente de qué manera esto habría acontecido.

Partiendo de la máxima que “por disposición superior, con frecuencia de asuntos irrelevantes se desarrolla algo exitoso”, un “amigo de juventud del difunto [Rugendas]”, que se autocalifica de “bien informado sobre el asunto”, llevó a público la manera en que, según sus propias palabras, “involuntariamente llamó la atención del barón”; entrando en detalles, relata:

“En cierta ocasión Rugendas vagaba sin destino subiendo por la colina del Perlachberg. En medio del camino se encontró con un amigo de juventud (A. v. B.) que a la pregunta de ‘¿adónde vas?’, respondió, ‘al palacio Metzger, a la escuela de dibujo’. ‘¡Alto!’ gritó Rugendas, ‘voy contigo, solo quiero comprar papel de dibujo donde Wirth (comercio de papel y material de escritorio)’. En la tienda de Wirth se encontraba en ese preciso momento el barón Von

<sup>2</sup> Johann MORITZ RUGENDAS, *Voyage pittoresque dans le Brésil / Malerische Reise in Brasilien*.

<sup>3</sup> Friedrich VON WEECH, *A agricultura e o comercio do Brasil no Sistema Colonial*, p. 180.

Karwinsky con el bonito ejemplar de un galgo, que Rugendas dibujó rápidamente en un resto de papel, mientras esperaba que le trajeran el papel pedido, y lo hizo con tanta habilidad que el barón Von Karwinsky –que en aquel momento procuraba un joven artista para su amigo Langsdorff– vio de inmediato en Rugendas al hombre adecuado y, en seguida, fue con él donde su padre, quien tras una breve meditación autorizó al hijo impaciente para que emprendiera el viaje<sup>4</sup>.

Esto debe haber ocurrido hacia inicios de agosto de 1821; alumno de la Real Academia de Arte de Múnich (fig. 2) y que se divertía dibujando animales, Juan Mauricio se paseaba sin destino por su Augsburgo natal durante las vacaciones de verano, y así fue como no titubeó en recurrir a su habilidad con el lápiz delante de un perro tan atractivo. Al proceder de esa forma, según insinúa la nota, mal sabía que estaba trazando también los caminos de su vida futura. En aquella tarde, por mediación del barón Karwinsky, se le presentaba la posibilidad de viajar a Brasil como artista de la expedición rusa capitaneada por el barón Langsdorff. Se trataba, pues, de una propuesta en la que coincidían un lugar, un personaje y un proyecto, una trilogía que en aquel momento estaba muy presente en la imaginación de los bávaros, particularmente en Múnich.

Desde el viaje que los académicos Johann Baptist von Spix (1781-1826) y Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) realizaron a Brasil entre 1817 y 1820, las tierras brasileñas estarían más próximas de esa parte de Alemania. Las descripciones de los bosques tropicales, las riquezas naturales y la multiétnica población, en especial los pueblos indígenas, eran asuntos que se habían tornado comunes y excitaban la curiosidad de muchos. Y de cierta manera, Langsdorff, que ejercía las funciones de cónsul general de Rusia en Rio de Janeiro, aparecía vinculado al éxito de aquel viaje, de modo que, en los primeros días de 1821, a su paso por Múnich de camino a San Petersburgo, fue recibido con gestos de reconocimiento y homenajes. Hubo solemnes recepciones y bailes en su honor y el rey Maximiliano José I condecoró al ilustre visitante con la Orden de la Corona de Baviera. Con esas distinciones se quería retribuir la

<sup>4</sup> *Augsburger Tagblatt*, Augsburgo, 10 de julio de 1858, p. 2422.

gran ayuda que el barón Langsdorff había prestado a los expedicionarios bávaros Spix y Martius durante su estadía en Rio de Janeiro, antes de que iniciaran su viaje al interior de Brasil. Fue su apoyo lo que hizo “viable esa empresa [realizada] en beneficio de las ciencias”<sup>5</sup>.

En aquel momento, cuando Langsdorff seguía camino a San Petersburgo precisamente para tratar del proyecto del viaje científico que se proponía realizar en Brasil, una noticia divulgada con destaque en las páginas de *Münchener politische Zeitung* el día 1 de agosto de 1821 comunicaba:



Fig. 2. Juan Mauricio Rugendas, “Autorretrato”, 1818; detalle.

“Su Majestad el emperador [de Rusia], por sugerencia de hombres de estado bien informados y visionarios [...], en-

<sup>5</sup> *Bayreuther Zeitung*, Bayreuth, 25 de febrero de 1821, p. 165.

comendó al Sr. Von Langsdorff un viaje de historia natural al interior de América del Sur. La elección de este erudito como jefe de tan interesante expedición científica, que estará dotada con los recursos adecuados y el personal necesario, no podría haber sido más afortunada, puesto que [...] el Sr. Von Langsdorff [...] está en condiciones de transmitir al mundo erudito importantes esclarecimientos de una región tan singular del mundo como es América del Sur”<sup>6</sup>.

Si prestamos atención a la fecha de publicación de esta noticia, constatamos que ella circuló poco antes o quizá el mismo día en que Juan Mauricio fue abordado por el barón Von Karwinsky con la invitación para integrarse a la expedición en calidad de artista. Es, pues, muy probable que el joven artista estuviese al tanto de esos hechos y que esas circunstancias hayan incidido en su decisión de aceptar la propuesta con celeridad. Por lo demás, debemos considerar que, a inicios del siglo XIX, las expediciones científicas aún funcionaban como portales para el ascenso profesional, económico y social anhelado por numerosos jóvenes naturalistas y artistas. No se trataba solo de la expectativa de aventuras de viaje, sino que, también, estaba implícita la posibilidad de obtener beneficios al retorno. Aquellos que se arriesgaran a atravesar el océano y recorrer territorios considerados distantes e ignotos, era frecuente que, más allá de recibir el pago de los salarios acordados, también fuesen compensados con cargos en museos o en las academias o también con pensiones vitalicias. Los Rugendas, padre e hijo, sin duda que conocían esas premisas. Por lo demás, el contratante no era un desconocido, sino un hombre de gran reputación en el mundo académico europeo, respetado y agraciado por la realeza bávara y que en ese momento actuaba amparado por el poderoso Imperio de las siete Rusias.

## LANGSDORFF, UN HOMBRE DE MUCHAS FACETAS

Natural de Wöllstein, en la región de Renania, Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852; fig. 3) era médico y había sido discípulo del renombrado profesor de la Universidad de Gotin-

ga, Johann Friedrich Blumenbach. Entre 1803-1807 participó del primer viaje de circunnavegación ruso, bajo el comando de Adam Johann von Krusenstern, una expedición que, como nos recuerda el historiador Nicolau Sevchenko, tenía inequívocas intenciones político-económicas. En ese momento con veintinueve años, comprendía muy bien “cómo los intereses científicos, militares y económicos pueden ensamblarse adecuadamente pareciendo indisolubles”<sup>7</sup>. Los trabajos que realizó en el curso de esa expedición le dieron una proyección en el mundo científico de toda Europa, lo hicieron merecedor de una pensión vitalicia y del cargo de consejero del zar en la corte imperial rusa<sup>8</sup>. Además, en 1813, el antiguo circunnavegador había sido nombrado cónsul general de Todas las Rusias en Rio de Janeiro, a donde se mudó ese mismo año. Hablaba fluidamente portugués y había conocido el sur de Brasil durante el viaje alrededor del mundo, cuando visitó Santa Catarina.



Fig. 3. Hércules Florence, “Retrato de Georg Heinrich von Langsdorff”, ca. 1825.

<sup>7</sup> Nicolau SEVCENKO, “O paraíso revelado pela ciência ou o dr. Langsdorff e o descobrimento russo do Brasil”, pp. 135-136.

<sup>8</sup> Boris KOMISSAROV, *Da Sibéria a Amazônia: a vida de Langsdorff*, p. 62.

<sup>6</sup> *Münchener politische Zeitung*, Múnich, 1 de agosto de 1821, p. 2.



Ocurre que, huyendo de las guerras napoleónicas, en 1808, la familia real portuguesa había transferido la sede de su gobierno de Lisboa a Rio de Janeiro, donde permaneció hasta 1821. El mismísimo año de su llegada, el príncipe regente Dom João ordenó que los puertos de Brasil fuesen abiertos a navíos extranjeros, permitiendo, así, que su colonia americana fuera visitada por las naciones consideradas amigas. Rusia intentó aprovechar esa apertura para incentivar el comercio con Brasil y para usar el puerto de Rio de Janeiro como apoyo para los navíos de la Compañía Ruso-Americana, que actuaba en el norte del continente; fue con ese propósito que se abrió el referido consulado.

En Rio, Langsdorff conciliaba sus actividades consulares con los quehaceres naturalistas. Emprendió diversas excursiones por los alrededores de la ciudad y en compañía de los botánicos Auguste de Saint-Hilaire y Antônio Ildefonso Gomes se aventuró algo más, llegando hasta Minas Gerais. Por lo demás, en la corte luso-brasileña se reveló como un gran anfitrión. En el cálido ambiente que creó en su casa junto con su primera esposa Frederika Fiodorovna, recibía a extranjeros, con particular interés, científicos viajeros. El matrimonio Langsdorff proporcionaba a los visitantes de Rio –una ciudad donde “la vida era muy monótona y casi no había distracciones ni reuniones sociales”<sup>9</sup>– diversiones propias de los salones europeos. En esas ocasiones solía convidar a los colegas para mostrarles sus colecciones y les ofrecía ayuda, tal como ocurrió con Spix y Martius. Esos juegos sociales le permitían, de una forma amena, mantenerse actualizado acerca de los proyectos y los trabajos que realizaban otras naciones; esas informaciones formarían parte de los reportes que con regularidad enviaba a Rusia. A su juicio, estaba habiendo una verdadera carrera, sobre todo entre franceses, alemanes e ingleses, por conocer y poder participar en la explotación de Brasil, una disputa en la que el imperio del zar no estaba participando. De ahí la necesidad de realizar a la brevedad una gran expedición científica que, bajo sus órdenes, recorriera el interior de Brasil y visitara lugares que no hubiesen sido explorados por otras naciones.

<sup>9</sup> Theodor VON LEITHOLD, *Meine Ausflucht nach Brasilien oder Reise von Berlin nach Rio de Janeiro und von dort zurück [...]*, p. 53.

Además, en paralelo con las cuestiones consulares y naturalistas, Langsdorff pretendía crear una colonia agrícola. Con este propósito, en 1816 había adquirido una gran propiedad rural al norte de Rio de Janeiro, la hacienda Mandioca, y cuarenta negros esclavizados, dando inicio a plantaciones de café y mandioca. Era ahí que proyectaba llevar inmigrantes alemanes. Sabemos que, a comienzos del siglo XIX, los Estados alemanes pasaban por una profunda crisis agraria y los campesinos sufrían grandes pérdidas; al no encontrar alternativas, estaban emigrando al continente americano. Primero se dirigieron a Estados Unidos y, a partir del traslado de la corte portuguesa, Brasil fue visto como una opción, de modo que surgieron iniciativas particulares, como la Colonia Leopoldina en Bahía<sup>10</sup>. En su hacienda, el barón naturalista pretendía combinar el trabajo compulsivo de los negros esclavizados con el trabajo libre de los colonos alemanes<sup>11</sup>.

Para echar a andar esos dos proyectos, el de la expedición y con los inmigrantes, el cónsul se embarcó para Europa en 1820. En octubre estaba en París y entró en contacto con el joven naturalista Édouard Ménétrières –entonces discípulo del Museo de Historia Natural y, como Juan Mauricio Rugendas, con diecinueve años–, contratándolo como zoólogo para la expedición. En esa ciudad concluyó y publicó el folleto *Mémoire sur le Brésil, pour servir de guide à ceux qui désirent s’y établir*<sup>12</sup>, dirigido a quien quisiese migrar para Brasil. A comienzos del año siguiente, como ya sabemos, estuvo en Múnich donde, además de dejarse homenajear, concluyó otro texto sobre la inmigración, destinado de manera puntual a los colonos alemanes, las *Bemerkungen über Brasilien mit gewissenhafter Belehrung für auswan-*

<sup>10</sup> Carlos. H. OBERACKER JR., “A colônia Leopoldina-Frankental na Bahia meridional: uma colônia europeia de plantadores no Brasil”.

<sup>11</sup> Aun cuando esa cuestión escapa al objetivo de este estudio, cabe recordar que Langsdorff no se oponía a la esclavitud, por el contrario, la defendía “como una manera de mejor civilizar y cristianizar a los negros, transformándolos en ciudadanos, lo que, en su opinión, es mejor que dejarlos abandonados en África”, como observó la historiadora Débora Bendocchi ALVES, “Langsdorff e a Imigração”, p. 170. Y mantenía trabajadores esclavizados tanto en su casa en Rio como en la hacienda Mandioca.

<sup>12</sup> Georg Heinrich von LANGSDORFF, *Mémoire sur le Brésil, pour servir de guide à ceux qui désirent s’y établir*.

*dernde Deutsche* [Observaciones sobre Brasil, con minuciosas instrucciones para los emigrantes alemanes], que poco después será publicado en Heidelberg<sup>13</sup>. Aún corría el mes de febrero cuando llegó a San Petersburgo, donde también fue festejado y condecorado por los trabajos que venía realizando en Brasil e, incluso, fue nombrado consejero de Estado. En la Corte del zar Alejandro I presentó formalmente su proyecto de expedición.

## PLANES PARA LA EXPEDICIÓN

En el proyecto que presentó a la Imperial Academia de las Ciencias de San Petersburgo, describía las investigaciones que los científicos extranjeros estaban desarrollando en Brasil y señalaba que “Rusia no debería quedarse atrás de las otras potencias”. Su plan era realizar un viaje que llevase a cabo investigaciones geográficas, estadísticas, que hiciera descubrimientos, estudiara los productos aún “desconocidos por el comercio” y reuniera “colecciones de objetos de todos los reinos de la naturaleza”<sup>14</sup>. La propuesta fue aceptada en su totalidad y aprobada sin objeciones por la academia, concediéndosele un presupuesto de cuarenta mil rublos asegurados por el propio zar. Y cuando solicitó instrucciones para el viaje, la academia

“declinó inmiscuirse, dejando el cuidado de sus intereses en manos del reconocido entusiasmo de Langsdorff como académico extraordinario”<sup>15</sup>.

Hasta donde sabemos, ningún otro naturalista había obtenido tantas facilidades y tal margen de libertad para realizar una expedición científica, como Rusia concedió a Langsdorff.

Todo fue gestionado con celeridad: los instrumentos y el equipamiento científico serían enviados a Brasil con una fraga-

ta militar y el equipo de los expedicionarios ya estaba siendo organizado. De acuerdo con los planes que había trazado, el jefe de la expedición requeriría de un zoólogo, un astrónomo, un botánico y un artista. En aquel momento, ya contaba con el zoólogo Édouard Ménétriès, cuyo contrato había sido firmado y estaba en vigor desde el 1 de enero de 1821, y con el astrónomo de la marina rusa Nester Rubtsov (1790-1861), quien poco después seguiría para Rio de Janeiro con el navío que llevaba los instrumentos<sup>16</sup>. En cuanto al botánico, había contactado al berlinés Ludwig Riedel (1791-1861), que ya se encontraba en Brasil y viajaba por cuenta propia por el sur de Bahía<sup>17</sup>. Le faltaba el artista y, sin duda, eso era un problema.

Si bien dentro de una expedición científica la actividad ejercida por los artistas era considerada complementaria y en la jerarquía estos funcionarios estuviesen subordinados a los naturalistas, de hecho, eran profesionales indispensables. A ellos les cabía ejecutar la documentación visual de todo lo que no era posible describir apenas con palabras. Eran sus dibujos y acuarelas, realizados durante el recorrido, los que servían de base para los grabados que ilustrarían las publicaciones. ¿Cómo mostrar los paisajes, las formas y los colores de plantas y animales, los trazos fisionómicos y de identidad de las poblaciones sin los lápices y pinceles de los artistas? Fue en ese sentido que el expedicionario se vio en la necesidad de buscar ayuda de amigos, como el barón Karwinsky, pidiendo que descubriesen a un joven que fuese hábil en ese tipo de representaciones. Pero la tarea no era fácil. El candidato, además de joven y talentoso, debía ser saludable y tener gusto por la aventura. Por eso es que, a pesar de una buena oferta salarial y promesa de mercedes, pensiones vitalicias o cargos, no eran muchos los que,

<sup>16</sup> Llama la atención que en las noticias que circularon en periódicos europeos en la segunda mitad de 1821 no consta el nombre de Nester Rubtsov entre los miembros de la expedición. Quien aparece como astrónomo es el barón Von Drais (Karl Friedrich Christian Ludwig Drais, 1785-1851), que en 1817 había inventado el vehículo de dos ruedas, la Draisiana, precursor de la bicicleta. El barón, incluso, viajó en el mismo navío que llevó a Langsdorff, Rugendas y Ménétriès a Brasil. Pero, de hecho, Drais no participó en el viaje científico; el astrónomo de la expedición fue el ruso Nester Rubtsov.

<sup>17</sup> Moema Parente AUGEL, *Ludwig Riedel. Viajante alemão no Brasil*.

<sup>13</sup> Georg Heinrich von LANGSDORFF, *Bemerkungen über Brasilien: mit gewissenhafter Belehrung für auswandernde Deutsche*.

<sup>14</sup> KOMISSAROV, *Da Sibéria...*, op. cit., p. 87.

<sup>15</sup> Roderick J. BARMAN, “The Forgotten Journey: Georg Heinrich Langsdorff and the Russian Imperial Scientific Expedition to Brazil, 1821-1829”, p. 75.

junto con satisfacer todos los requisitos, también se disponían a asumir el desafío. Para la gran expedición de Spix y Martius, la Academia de las Ciencias de Baviera, con independencia de los esfuerzos que desplegó, no consiguió contratar un artista, y fueron los propios naturalistas que se debieron hacer cargo del registro visual<sup>18</sup>. Para fortuna de Langsdorff, Juan Mauricio Rugendas poseía todas las cualidades exigidas y estaba loco por viajar. Pero, por la edad, quien decidía era aún su padre Johann Lorenz que, con madura sensibilidad, tenía la prudencia necesaria.

## LA CONTRATACIÓN

“Primero que nada, me tomo la libertad de preguntar bajo qué condiciones el Sr. consejero de Estado pretende contratar a este joven”, pregunta Johann Lorenz en la carta que envió a Georg Heinrich von Langsdorff, a través de su hermano Wilhelm, citada al inicio de este ensayo. Él intuía que aquel viaje repercutiría en toda la vida futura de su hijo. Antes de permitir que el entusiasmado muchacho se embarcase en el proyecto del naturalista, era necesario esclarecer qué tipos de vínculos se establecerían: “pienso que un joven artista como este debe ser visto, respetado y tratado como un compañero de viaje del Sr. consejero de Estado y se le debe asegurar un honorario de acuerdo con las necesidades de aquel lugar”.

Para él, solo cuando “las cosas” estén “maduras y después de haber firmado un contrato” será posible que Juan Mauricio se incorpore a la expedición<sup>19</sup>. Era necesario prever no solo las buenas condiciones de trabajo y la remuneración, sino, también, las soluciones para eventuales situaciones, como la de ocurrir alguna enfermedad, ¿el joven artista recibiría el auxilio requerido? Y si por cualquier motivo imprevisto la expedición fuese interrumpida, ¿tendría cubiertos los costos totales del viaje de retorno? ¿De quién serían los dibujos y pinturas que realizase en su tiempo libre y sobre motivos ajenos a la finalidad de la expedición? ¿Podría venderlos? Debemos convenir que no

<sup>18</sup> Pablo DIENER y María de Fátima COSTA, *Martius*, pp. 122-124.

<sup>19</sup> Carta de Johann Lorenz Rugendas a Wilhelm von Langsdorff..., *op. cit.*, p. 35.

se trataba de desvelos infundados, sino de garantías esenciales para quien se encontraría solo en tierras distantes.

Es difícil saber si fue por comprensión o por la urgencia, o quizá por algún otro condicionante, el hecho es que Langsdorff atendió a todas las demandas. El 19 de septiembre el contrato fue firmado por él en Lahr im Breisgau y el 1 de octubre por el artista y su padre en Augsburg, según testimonia la copia conservada en el Archivo de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo<sup>20</sup>.

Por fin, amparado por ese contrato, Juan Mauricio se trasladó a Bremen; ahí se encuentra por primera vez con el barón Von Langsdorff, que ya estaba acompañado por el zoólogo Édouard Ménétrières. Nada sabemos sobre cómo ocurrió ese encuentro ni de las impresiones mutuas del jefe y el artista, pero lo cierto es que Rugendas vivió otra realidad, ahora en la calidad de pintor de la gran expedición científica rusa:

“El señor Von Langsdorff, consejero de Estado ruso [...], tiene como acompañantes, entre otros, al señor Moriz Rugendas de Augsburg, como pintor (descendiente de los famosos pintores del mismo nombre), el señor Ménétrières, de París, alumno de la Escuela Politécnica, como auxiliar para la colección y la preparación de objetos de historia natural, el señor barón Von Draiss (inventor de la famosa Draissiana) como matemático, para observaciones astronómicas y determinaciones de lugares geográficos y, por fin, el señor Riedel, jardinero artístico y botánico”<sup>21</sup>.

Para alguien que poseía “conciencia de la fama”, noticias como esa eran promisoras.

<sup>20</sup> Véase DIENER y COSTA, *A América...*, *op. cit.*, pp. 37-39. En su estudio pionero y fundamental publicado por primera vez en la década de 1940, Gertrud Richert –aun hoy, la principal biógrafa de Rugendas– afirma que Langsdorff contrató al artista “no en condiciones muy favorables”, Gertrud RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán en Ibero-América”, p. 313. Es posible que para su evaluación esa autora tomara como base la versión del contrato guardada en Augsburg, a la que hace referencia en su texto. No debe haber tenido oportunidad de ver la versión final del contrato, una vez que, en esa época, la documentación de la Expedición Langsdorff guardada en la Unión Soviética era prácticamente desconocida y aun hoy su acceso es difícil en la Rusia actual.

<sup>21</sup> *Bremer Zeitung*, Bremen, 21 de noviembre de 1821, pp. 5-6.



Es en esa condición que Juan Mauricio, junto con los nuevos compañeros, sigue para Brake, donde los esperaba el *Doris*, el navío fletado por el barón naturalista para llevarlos a Rio de Janeiro. En esa embarcación, además de los miembros de la caravana científica, estaban Draï y algunos familiares de Langsdorff, todos instalados en los camarotes de la parte superior, ya que la parte de abajo estaba ocupada por veintinueve familias de colonos alemanes, con un total de noventa y cuatro personas que emigraban para Brasil, cuyo viaje era financiado por el consejero de Estado.

## RUGENDAS Y LANGSDORFF, EL ENTUSIASMO INICIAL

La relación entre los dos parece haberse iniciado muy bien. Estar próximo de un hombre que, como pocos en su tiempo, había dado la vuelta al mundo y que conocía los más diversos lugares y pueblos, debía entusiasmar al joven de Augsburgo. Juan Mauricio trató de ese asunto en la carta que envió a su padre del puerto de Gessendorf, donde el mal tiempo retuvo al *Doris* por más de un mes. Quien escribe es un joven satisfecho y seguro, que emite juicios y hace confidencias, demostrando sentirse a gusto entre sus nuevos compañeros: “he estado bien –escribe– y llevo la mejor de las vidas del mundo, es lo que se puede decir de las delicias de una vida ociosa”<sup>22</sup>.

Deja la impresión de sentir placer en las actividades que realizaba y su ocio incluía una rutina de estudios y distracciones instructivas: estaba aprendiendo francés con Ménétrière y portugués quizá con Langsdorff –el único a bordo que debía dominar esa lengua–, además, participaba de las sesiones de lectura sobre temas científicos que el “propio consejero de Estado” realizaba todos los días después de cenar. Por su parte, en los días lluviosos enseñaba dibujo y se distraía jugando ajedrez, dibujando y –más una vez con el zoólogo– se ejercitaba en el tiro al blanco con la “magnífica carabina” que había recibido de su jefe, y ya se consideraba “un buen tirador”. Es evidente que

entre él y el zoólogo iban surgiendo delicados lazos de amistad; reconocía en Ménétrière a “un hombre bueno y culto”, cuyo trato disfrutaba<sup>23</sup>.

Entre Rugendas y el consejero de Estado, a pesar de los límites que imponía la jerarquía, parecía florecer una respetuosa proximidad. Era frecuente que conversaran sobre el futuro viaje y se animaran haciendo planes: irían a Tierra del Fuego y Magallanes, recorrerían todo Brasil “siguiendo el orden de las provincias” y se detendrían en el “curso del Amazonas”. El augsburgués consideraba que la forma en que el jefe de la expedición lo trataba era “muy buena” y armonizaban bien. No obstante, ya en aquel inicio del viaje comenzaba a percibir que su superior era una persona conflictiva y a ese respecto comenta: “El señor consejero de Estado ha hecho acopio de enemigos, sobre todo a través de sus negocios [...]”. Pero en aquel momento su juicio aún es benevolente: “si no procede correctamente, no es un asunto de mi competencia” e, incluso, intenta justificarlo: “también es posible que lo hayan incomodado mucho, y nadie está libre de errores”<sup>24</sup>.

Al referirse a los “enemigos” de los que Langsdorff había hecho acopio, Rugendas tenía claro que no se trataba de las comunes disputas de intereses entre los miembros de las Cortes; lo más probable es que, para él, el asunto de fondo fuera la querrela pública en la que estaba envuelto su jefe con el también naturalista viajero Georg Wilhelm Freyreiss (1789-1825), uno de los fundadores de la mencionada Colonia Leopoldina. La arena de esa contienda fueron las páginas de la publicación periódica de Stuttgart *Morgenblatt für gebildete Stände*. El asunto se introduce aquí no solo como una digresión, sino porque permite esbozar algunos trazos del carácter del cónsul.

### “ACOPIO DE ENEMIGOS”

El cónsul y Freyreiss habían cultivado una relación de proximidad; en 1809 estuvieron juntos en San Petersburgo y cuando

<sup>23</sup> Carta de Juan Mauricio a Johann Lorenz Rugendas, de 10 de diciembre de 1821, *op. cit.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Carta de Juan Mauricio a Johann Lorenz Rugendas, de 10 de diciembre de 1821, en DIENER y COSTA, *A América...*, *op. cit.*, pp. 40-43.

Langsdorff viajó a Río de Janeiro en 1813, lo llevó consigo, pero poco después se separaron. Freyreiss permaneció en Brasil por cuenta propia, reuniendo colecciones para instituciones europeas y, en calidad de naturalista, acompañó al príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied en su expedición de Río de Janeiro hasta Bahía, entre 1815 y 1817. Después, en colaboración con el barón Von dem Busche, fundó la Colonia Leopoldina en el sur de Bahía. Pero en noviembre de 1819, Langsdorff publicó una carta en *Morgenblatt*, en la que, so pretexto de responder consultas, hacía serias acusaciones contra “un tal de Freyreiss de Fráncfort en el Meno”, descalificando tanto al naturalista como su proyecto de colonización. Entre otras cosas lo acusaba de crear falsas ilusiones entre sus coterráneos, sirviéndose de promesas infundadas de expectativas de propiedades agrícolas, y de hacerse pasar por doctor y profesor<sup>25</sup>.

La respuesta inmediata fue dada ya en Fráncfort por un amigo de Freyreiss, Heinrich Meidinger, que en una larga misiva esboza el perfil del denostado personaje, detalla su trabajo de la colonia y aguijonea al cónsul, recordando las desavenencias que habían tenido:

“Por qué razón [Freyreiss] se desvinculó del Sr. v. Langsdorff poco después de su llegada es algo que este último debe tener buenos motivos para silenciar, y no es asunto que interese aquí”<sup>26</sup>.

Hubo otros artículos sobre el asunto y el propio Freyreiss escribió en el periódico, pero solo un año después a causa de la distancia<sup>27</sup>. Durante la estadía de Langsdorff en Alemania, *Morgenblatt* le cobra una manifestación, pero su respuesta es apenas la indicación de que ya había tratado de esa cuestión en su *Bemerkungen über Brasilien...*, que acababa de ser publicado<sup>28</sup>. De hecho, el asunto es mencionado al final de aquel libro. Sin dar pie atrás, Langsdorff se refiere ahí a Freyreiss como un

<sup>25</sup> Carta de Langsdorff, en *Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart, 13 de noviembre de 1819.

<sup>26</sup> Carta de Heinrich Meidinger, en *Morgenblatt...*, *op. cit.*, Stuttgart, 13 de noviembre de 1819.

<sup>27</sup> Carta de Georg Freyreiss, en *Morgenblatt...*, *op. cit.*, 16 de noviembre de 1820.

<sup>28</sup> Carta de Langsdorff, en *Morgenblatt...*, *op. cit.*, 26 de mayo de 1821.

“supuesto Sr. doctor, profesor y coronel F.”, pero su objetivo era atacar a Heinrich Meidinger, el joven que había tenido la osadía de rebatirlo en público:

“Valdría recomendar con benevolencia al joven sr. Meidinger que, en el futuro, limite en alguna medida sus juicios precipitados y atrevidos, tales como se permitió emitir en un periódico de Fráncfort el 5 de noviembre de 1820, y que se convenza de que está por debajo de la dignidad de un hombre de categoría responder a ese tipo de impertinencias. Personalidades groseras no caben ante el público y personas maduras y con experiencia no deben ser ofendidas por jóvenes carentes de ejercicio de vida”<sup>29</sup>.

El hecho de llevar el tema a las páginas de su libro pone en evidencia cuánto ese asunto incomodaba al cónsul. Así, cuando Rugendas escribe en tono confidencial a su padre que el jefe “ha hecho acopio de enemigos”, hablaba de algo latente y de dominio público y que debía ser objeto de conversaciones en el navío. A pesar de decir que no es un “asunto de mi competencia” y universalizar el comportamiento del jefe con un “nadie está libre de errores”, difícilmente dejaría de registrar, al menos, para sí mismo, que Langsdorff era capaz de actuar con desfachatez.

Observando las cuestiones desde otro punto de vista, es evidente que las palabras que el barón dirige a Heinrich Meidinger traen incorporada una concepción de mundo propia de la nobleza; él encara al joven no por lo que haya dicho o hecho, sino por haberse manifestado, porque –en su concepción– había cometido una falta de respeto a su “categoría”, su edad y su experiencia. Esas son cuestiones comportamentales que después también estarán presentes en la convivencia del artista con su jefe, como veremos más adelante. Por ahora, retornemos al *Doris*.

## ENTRE COLONOS Y EXPEDICIONARIOS

Era 5 de marzo cuando el *Doris* entró en la bahía de Guanabara, después de una tranquila travesía oceánica. Para los expedicionarios, el viaje fue un tiempo de convivencia y aprendizajes. A

<sup>29</sup> LANGSDORFF, *Bemerkungen...*, *op. cit.*, pp. 106-107.

Langsdorff, en cambio, la larga navegación transatlántica le impuso la difícil tarea de controlar los problemas con los colonos; hubo quejas y desobediencias, y las insatisfacciones generaron un conato de sublevación, según el cónsul dejó registrado en el discurso que dirigió a los inmigrantes a la llegada<sup>30</sup>. Pero, por fin, todos estaban en Rio y se veían ante una nueva realidad.

En los dos años que el cónsul y naturalista estuvo ausente, Brasil pasó por importantes mudanzas políticas y administrativas. Al embarcarse para Europa, él dejó una ciudad que, desde 1815, se había tornado la capital del Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve; ahora llegaba a un lugar convulsionado por transformaciones.

El estallido de la Revolución Liberal de Oporto, en 1820, había forzado al rey Dom João VI a retornar a Lisboa, dejando a su hijo Pedro en calidad de regente. Pero las Cortes reunidas en Portugal también exigían el retorno inmediato del príncipe. En Brasil el clima no era menos tenso y surgían rebeliones por doquier. Se luchaba para no volver a la condición de colonia. De hecho, lo que estaba en curso era el proceso que algunos meses después acabaría con la proclamación de la independencia, el 7 de septiembre de 1822. Así, pues, no cabe duda que, en aquel inicio de marzo, cuando el *Doris* aportó en Rio, Langsdorff desembarcaba en una ciudad diferente de la que había dejado.

Por lo demás, en lo particular, al llegar a Rio el consejero de Estado se vio ante graves problemas financieros. Por un lado, no encontró el depósito del dinero con el que contaba al dejar Europa; por otro, durante su prolongada ausencia, la plantación de café en su hacienda Mandioca no estaba siendo lucrativa. En consecuencia, se veía sin condiciones, sea para instalar la colonia agrícola, sea para preparar la expedición científica. En lo inmediato, la distancia no le permitía contar con la ayuda de Rusia, por lo que, para poder salir adelante con sus proyectos, recurrió al ministro y secretario de Negocios del Reino, José Bonifácio de Andrade e Silva, que en efecto lo auxilió con el préstamo de una voluminosa cuantía de dinero<sup>31</sup>.

Pero contrariando el deseo de los miembros de la expedición, los primeros esfuerzos de Langsdorff no estuvieron orientados a la preparación del viaje científico, sino a la instalación de la colonia agrícola en su hacienda. Era urgente amparar a las familias de los inmigrantes. Además, de acuerdo con lo que comunicó a la Academia de las Ciencias, “los importantes acontecimientos políticos que tienen lugar en este país” de cierta forma impedían el inicio de sus investigaciones científicas<sup>32</sup>. Así, durante los primeros meses, todos sus esfuerzos estuvieron dirigidos a la empresa agrícola. Ese proyecto, no obstante, no dio los resultados esperados: día tras día surgían nuevos conflictos entre él y los inmigrantes, los cuales casi siempre quedaban sin resolver. A poco andar, la colonia se malogró del todo. En las palabras de Friedrich von Weech, que conoció de primera mano la hacienda Mandioca, pues fue su administrador en 1824,

“desde su nacimiento la colonia traía el germen de la disolución y acabó por dispersarse incluso antes de que siquiera media yugada de tierra hubiera sido cultivada”<sup>33</sup>.

Teniendo que enfrentar las desavenencias con sus colonos y en medio de los acontecimientos políticos que en su calidad de cónsul no podía ignorar, no tuvo más alternativa que la de posponer el inicio del viaje científico.

## EN RITMO DE ESPERA

Desde la llegada a Rio, Rugendas y Ménériès fueron llevados por su jefe a vivir en la hacienda Mandioca. A ellos se sumó el astrónomo Rubtsov, que había viajado con el navío ruso que transportó los instrumentos para la caravana científica, y se encontraba en la ciudad desde enero de 1822.

<sup>30</sup> Apud KOMISSAROV, *Da Sibéria...*, op. cit., p. 97.

<sup>31</sup> WEECH,, op. cit., pp. 179-180. La hacienda Mandioca dejó de existir en 1826, cuando sus tierras fueron expropiadas por el gobierno para ampliar la Real Fábrica de Pólvora da Estrela. Langsdorff recibió la noticia el 29 de enero de 1827, mientras viajaba por el interior del país y anotó en su diario: “no le recomiendo a nadie tener propiedades en una tierra sin leyes”, apud Langsdorff, en Danuzio Gil Bernardino da SILVA (org.), *Os Diários de Langsdorff*, vol. II, p. 83.

Emplazada al fondo de la bahía de Guanabara, la hacienda era un lugar atractivo para un artista, en medio de la paradisíaca Mata Atlántica, en un área montañosa en las faldas de la Serra da Estrela, no muy distante de la ciudad (fig. 4). Para ir de Rio a Mandioca se debía hacer la travesía de la bahía en barco hasta Porto da Estrela y de ahí seguir a caballo un camino de dos leguas, recorrido que, en aquella época, todos describen como muy pintoresco. La propiedad estaba localizada en el inicio del Nuevo Camino Real que unía Rio de Janeiro con Minas Gerais, de modo que, por su situación, constituía un punto de paso para todos los que hacían esa ruta. Además de estar en un lugar de tránsito con bastante movimiento, también fueron muchos los naturalistas que estuvieron de visita en la hacienda. Y, por fin, como parte de sus actividades consulares, era común que Langsdorff recibiera en Mandioca a los oficiales de la

marina rusa que recalaban en Rio. Junto con las distracciones mundanas, los expedicionarios contaban con una rica biblioteca, donde no faltaban obras de ciencias en viaje y podemos suponer que, a ejemplo de lo que hacía en el *Doris*, el jefe reuniese también ahí a sus subordinados en sesiones de lectura sobre temas científicos.

Pero viviendo en el mismo espacio donde los inmigrantes estaban siendo instalados, los miembros de la expedición científica también eran testigos, queriéndolo o no, de los conflictos entre estos y el cónsul. En un primer momento parece que el artista y el zoólogo se solidarizaban con su jefe. En carta a amigos en Alemania, cuyos extractos fueron publicados en periódicos de Augsburgo, Langsdorff llegó a elogiar de forma explícita a los dos compañeros por haber sido



Fig. 4. Juan Mauricio Rugendas, "Vista de la hacienda Mandioca", 1822-1825.



“fieles durante todo el viaje, así como igualmente a la llegada a Brasil han colaborado en las más diversas situaciones, prestando numerosos servicios en tan gran empresa”<sup>34</sup>.

Pero con el correr del tiempo, todos comienzan a impacientarse; a fin de cuentas, habían atravesado el Atlántico para investigar los tres reinos de la naturaleza y para describir y representar los paisajes y sus poblaciones. ¡No para estar parados en medio de nada! Antes de llegar a Rio, Juan Mauricio ya se había temido que algo así ocurriese. En la carta que le escribió a su padre en el puerto de Gessendorf, expresó de forma explícita ese recelo: “lamentaría que transcurriera más de un año antes de poder iniciar el viaje”, y complementa, ideando un consuelo,

“como si no supiese que ese tiempo yo podría aplicarlo de forma útil en la elaboración de estudios de árboles brasileños, etc.”<sup>35</sup>.

Eso era probablemente lo que intentaba hacer en aquel momento, mientras esperaba, y la Mata Atlántica se ofrecía con generosidad como modelo para los lápices del artista.

No obstante, ya habían transcurrido más de cuatro meses desde su llegada a Mandioca, y por muchos atractivos que la hacienda ofreciese, todo aquello estaba muy por debajo de lo que pretendía realizar. De hecho, todos los expedicionarios estaban en el límite de la paciencia. El sentimiento de desagrado se había generalizado.

A fines de julio de 1822, Langsdorff encontró una forma de disminuir la ansiedad de los miembros de su equipo, sobre todo de los dos más jóvenes: programó una excursión a la ciudad de Nueva Friburgo y solicitó las autorizaciones de rigor a las autoridades brasileñas. Localizada en la Serra dos Órgãos, también en la provincia de Rio de Janeiro, ese enclave urbano había sido creado tres años antes por inmigrantes suizos, que allí fundaron una colonia agrícola. Se trataba, sin duda, de una región rica para investigaciones naturalistas, pero la principal finalidad de la excursión no era científica, sino que estaba “determinada

por los intereses de Langsdorff en los problemas de la inmigración europea”<sup>36</sup>. A pesar de todo esto, ya se iniciaba agosto y el anunciado viaje no se realizaba. Y las relaciones entre el jefe y sus subordinados ya rebasaban la barrera de la insatisfacción silenciosa y explotaba en palabras. Una de las discusiones fue registrada por Ménétries en su diario, el 8 de agosto de 1822:

“Hablé con el Sr. Langsdorff sobre el viaje. Él no tiene prisa. En el ínterin, harto de la ociosidad, haré pequeñas excursiones. No estoy satisfecho con lo que ocurre. La expedición, según parece, no se realizará. El astrónomo dice que se largará, el pintor no quiere seguir aquí y yo no sé qué hacer. [...] Cuando traje a la memoria del cónsul la promesa de partir de viaje, él me respondió que eso no estaba escrito en ninguna parte. [...] Entonces le pregunté si en su opinión existe alguna diferencia entre las promesas escritas y las orales de un hombre honrado [...]”<sup>37</sup>.

Ante tal situación es evidente que la desilusión había abatido a los tres. ¿Cómo confiar en un jefe que parece no honrar su propia palabra? Lo cierto es que el germen de la discordia estaba implantado y el terreno era fértil.

Para el augsburgués la situación no era animadora. En octubre completaría doce meses en compañía del cónsul, contratado como artista de una bien montada empresa científica. Pero hasta ese momento, sus lápices y pinceles poco habían sido utilizados<sup>38</sup>. Sobran, pues, las razones para no querer seguir en la expedición.

En septiembre, por fin, Langsdorff resolvió dar inicio a la excursión a Nueva Friburgo. Ya el día seis, Juan Mauricio, siempre en compañía de Ménétries (fig. 5), parte de la hacienda en dirección al norte; cuatro días después los alcanzarían Langs-

<sup>36</sup> KOMISSAROV, *Da Sibéria...*, op. cit., p. 97.

<sup>37</sup> Édouard Ménétries *apud* Boris KOMISSAROV, “A expedição do Acadêmico G. I. Langsdorff e seus artistas ao Brasil”, p. 13.

<sup>38</sup> Con base en la documentación y tomando en cuenta solo las hojas que están datadas por el artista o cuya fecha podemos deducir por el contexto, los dibujos realizados por Rugendas en el primer año que estuvo con Langsdorff no llegan a una docena, véase Pablo DIENER y Maria de Fátima COSTA, *Rugendas e o Brasil*, 2012. Cabe imaginar que el artista llevaría un cuaderno con dibujos de viaje, pero sobre esto, hasta la fecha no existe ninguna referencia.

<sup>34</sup> *Allgemeine Zeitung*, Múnich, 7 de agosto de 1822, p. 876.

<sup>35</sup> Carta de Juan Mauricio a Johann Lorenz Rugendas, de 10 de diciembre de 1821, pp. 40-43.

dorff y Rubtsov. Pero casi a mitad de camino el viaje fue interrumpido. El cambio de planes ha sido atribuido sobre todo al mal tiempo que los obligó a regresar a Mandioca<sup>39</sup>.



Fig. 5. Juan Mauricio Rugendas, "Retrato del zoólogo Édouard Ménétriès, miembro de la Expedición Langsdorff", 1822-1824.

No obstante, cabe tener en cuenta que, mientras el equipo dirigía sus pasos rumbo a Nueva Friburgo, en São Paulo el príncipe regente proclamaba la independencia de Brasil. Más allá de que la situación político-diplomática entre Brasil y Rusia entrase en una situación de indeterminación, en lo inmediato, como cónsul, Langsdorff no podía quedarse al margen de aquellos acontecimientos. Esa hipótesis gana cuerpo cuando constatamos que el consejero de Estado, junto con Rubtsov, Ménétriès y Rugendas estaban en Rio el día 12 de octubre, cuando Dom Pedro fue solemnemente proclamado emperador de Brasil.

<sup>39</sup> KOMISSAROV, "A expedição do Acadêmico...", *op. cit.*, p. 13 y *Da Sibéria...*, *op. cit.*, p. 97.

Para las relaciones entre el naturalista y el artista bávaro esa también fue una fecha significativa. Estando en Rio, Juan Mauricio informó a su jefe que había resuelto dejar la expedición y permanecer en la ciudad; de acuerdo con las anotaciones del cónsul escritas algunos años más tarde, este se había postulado para un empleo en la Corte<sup>40</sup>.

Sin duda, esa actitud contrarió en extremo a Langsdorff. Perdía al artista en el preciso momento que la expedición emprendería su primera excursión naturalista; puesto que, al retornar de Rio, el equipo retomaría el viaje a Nueva Friburgo, y en las nuevas circunstancias no habría quien realizase el registro visual. Por lo demás, al dejar el grupo, Juan Mauricio habría inducido al primo del jefe de la expedición, Ernest Henrich –que era un importante auxiliar en asuntos domésticos–, a trasladarse también a Rio de Janeiro<sup>41</sup>. En ese sentido hay una anotación significativa de Ménétriès en su diario, fechada el 15 de octubre:

"Anoche discutí un poco con él [se refiere a Langsdorff]. Rugendas se quedó en la ciudad, pienso que para siempre. [...] Eso irritó mucho al cónsul; yo le recordé las promesas del gran viaje, pero él respondió que mudó su propuesta y que ahora quiere realizar solamente viajes pequeños"<sup>42</sup>.

## EN RIO, EL DEBUT DEL ARTISTA VIAJERO

Desde que salió de Augsburgo, el joven pintor cultivaba el deseo de estar en Rio de Janeiro; incluso había pedido a su padre que consiguiese cartas de recomendación, de lo cual después desiste, "ya que", en sus palabras, "mi jefe, con quien solo tengo razones para estar satisfecho, prometió que me facilitaría todos los contactos posibles"<sup>43</sup>. Para fines de 1822 las cosas habían adquirido un cariz diferente y no sabemos si, en efecto, el jefe le dio aquellas cartas. Pero él era un artista que había viajado a Brasil con Georg Heinrich von Langsdorff y ese solo hecho debe

<sup>40</sup> Langsdorff, *apud* SILVA, *op. cit.*, vol. 1, p. 209.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Ménétriès *apud* KOMISSAROV, "A expedição do Acadêmico...", *op. cit.*, p. 13.

<sup>43</sup> Carta de Juan Mauricio a Johann Lorenz Rugendas, de 10 de diciembre de 1821, *op. cit.*, p. 42.

haberle facilitado el tránsito; por lo demás, su principal respaldo era la calidad de su trabajo.

Al tomar la decisión de permanecer en Rio, Juan Mauricio conciliaba varios intereses, sobre todo, salir de Mandioca y estar en la capital de Brasil, un lugar que no solo le ofrecía un mundo de contrastes, sino que en ese preciso momento le permitía testimoniar y, quién sabe, registrar el episodio impar de la historia sudamericana del cual la ciudad estaba siendo palco. Tal vez esa fuese la motivación más inmediata que explique su comportamiento.

Rugendas era un hombre de su tiempo, con una marcada inclinación por los ideales liberales y románticos, y veía con buenos ojos los procesos independentistas que estallaban de norte a sur en la América ibérica. La capital carioca le ofrecía la oportunidad de registrar uno de esos episodios, sin duda uno de los más singulares, por tratarse del establecimiento de una monarquía constitucional, fenómeno único en América; y por tradición familiar tenía afinidad con la pintura de historia, en

la que desde niño había ganado destreza, copiando los cuadros de ese género artístico de sus antepasados. A esa vertiente de su quehacer pertenece la hoja conocida con el título de “Parada militar en el Campo de Santana” (fig. 6), que no está datada ni existe información complementaria que haga posible una identificación inequívoca. En ella, el dibujante esbozó un emblemático espacio de la ciudad, que era el palco por excelencia de las manifestaciones populares del Rio de Janeiro de la época. Fue en el Campo de Santana (actual plaza de la República) que la población se reunió ese 12 de octubre de 1822 para recibir a Dom Pedro a su retorno de São Paulo, después de proclamar la independencia, y en ese escenario fue aclamado emperador.

Pero en la temática histórica, la obra más significativa ejecutada por el artista durante su primera estadía en Brasil fue el dibujo titulado “Cortejo de la coronación de Dom Pedro I” (fig. 7). Ocurrida el 1 de diciembre, la coronación definió de hecho la fundación del imperio y marcó ese acontecimiento



Fig. 6. Juan Mauricio Rugendas, “Parada militar en el Campo de Santana”, 1822-1825.





Fig. 7. Juan Mauricio Rugendas, "Cortejo de la coronación de Dom Pedro I", 1822.

en lenguaje simbólico. Es posible que su croquis sea el único registro del solemne recorrido que Dom Pedro hizo partiendo del palacio de São Cristovão hasta la Capilla Real, el templo donde se celebró la ceremonia de la consagración y coronación. La hoja documenta el momento en que Pedro llega a la capilla, cuya escalinata se ve a la izquierda, y la composición destaca la figura del emperador en atavío militar y bajo palio, luego después de haber pasado por el arco triunfal, un monumento de arquitectura efímera montado para la ocasión. En la abigarrada multitud se ven hombres, mujeres y niños de todos los estamentos sociales, entre ellos esclavizados, libertos, militares y religiosos, que van a las calles para rendir efusivo homenaje a su nuevo monarca.

Pero no era solo la vivencia y el registro de la historia lo que le interesaba; también anhelaba ver de cerca esa caleidoscópica población, ver la ciudad y dibujar sus alrededores y el bello paisaje.

Durante su estadía en Rio de Janeiro, Rugendas trabó contacto con personalidades como el agente diplomático austriaco Philippe Leopold Wenzel, barón de Mareschal, y, claro, con los artistas franceses que desde 1816 se habían establecido junto a la corte lusitana bajo el patrocinio de Dom João VI –el grupo que en la historia de Brasil es conocido como la Misión Artística Francesa–, con el propósito de crear una academia, precisamente aquellos que en ese momento cuidaban de la decoración de las festividades oficiales como el arco triunfal que Juan Mauricio esbozó en su representación del cortejo de Dom Pedro.

Entre los miembros de esa misión se encontraban los Taunay, una familia de larga tradición artística –como la de Juan Mauricio–, cuyo más joven integrante, Aimé-Adrien, en 1825 lo substituirá como artista de la expedición rusa. Los Taunay habían fijado su residencia a cierta distancia del centro de la ciudad, en el apacible bosque de Tijuca. Fue, por cierto, en una de las visitas que hizo a sus colegas cuando dibujó la pintoresca





Fig. 8. Juan Mauricio Rugendas, "La cascada de Tijuca, Rio de Janeiro", 1822.

caída de agua conocida como la Cascada de Tijuca, situada al lado de la casa de los Taunay (fig. 8).

Para dibujarla, tomó como escenario de fondo el morro y en él le dio forma a la masa de agua que, al precipitarse, configura la cascada. Las aguas torrentosas encuentran su cauce en la planicie y siguen su curso a manera de un alegre riachuelo. Es en esa combinación de los elementos –morro/tierra y cascada/agua– donde va a desplegarse el espectáculo vegetal. Lo que se ve es una multitud de plantas de las más diversas formas y tamaños con la organicidad propia del lugar. En la parte más elevada del morro, el artista compone una vegetación difusa, quizá también porque aún no tuviese el necesario conocimiento de la flora de aquel espacio. A medida que la mirada se aproxima al pie del morro, las plantas van ganando identidad y se reconocen, entre otras, los bambúes y los guarumos. Pero es en la parte baja, en primer plano, donde el joven de Augsburgo da rienda suelta al espectáculo botánico. Lo representa con destreza y desenvoltura. Con lujo de detalles aparecen helechos, bromelias, cactáceas, una palmera y un banano, cada uno en el lugar que la naturaleza le reservó. Y para dar una dimensión espacial, incluye un cazador –también en primer plano– en el preciso momento en que le dispara a un pájaro.

En su trabajo precedente, ese tipo de composición paisajística era inédito. La hoja de la “Cascada de Tijuca”, cuyo motivo reaparecerá como litografía en su *Voyage pittoresque* (plancha 12, 1ª división), traduce el mundo natural de manera bella y verosímil, un lenguaje visual que será exaltado por sus aciertos cuando el artista retorne a Europa, en la medida que en él se reconoce que “hay verdad en la representación de la naturaleza, que se une al vuelo intelectual, de modo que es tan satisfactoria para el conocedor naturalista como inspiradora para el espíritu artístico”, como se comenta en una breve nota en *Morgenblatt für gebildete Stände*, en la edición del 16 de enero de 1826.

¿Cuáles fueron los caminos que llevaron al joven Rugendas a concebir esa sofisticada manera de representar el paisaje? Sobre esto tenemos algunas pistas. La primera está en su contrato de trabajo (párrafo 6, letra b), donde se dispone de modo explícito lo que se exigirá de él:

“El ejercicio servicial de su arte en todas las circunstancias que sea requerido y sobre todo para ilustrar aquellos objetos que el jefe de la expedición le señale como importantes”<sup>44</sup>.

Por cierto, llama la atención el término ‘servicial’, que por sí solo impone una sumisión, pero a continuación se le garantiza la posibilidad de un libre arbitrio para también dibujar lo que le pareciera notable, ateniéndose siempre y sobre todo a lo que el jefe indicara. No hay, pues, referencia a que su trabajo esté subordinado a otros miembros de la expedición; en ese contexto, su vínculo primordial es con el jefe. Este es un dato interesante, pues lo común era que en las caravanas científicas el trabajo de los artistas estuviera subordinado a los naturalistas, en ese caso, al botánico y al zoólogo.

Además, en la citada carta escrita desde el *Doris* a su padre, Juan Mauricio comenta cuál sería el tipo de trabajo que le cabría realizar en el viaje:

“los insectos y las plantas serán dibujadas por el propio señor consejero de Estado; los pájaros por Ménériès; yo me ocuparé únicamente de los objetos mayores”<sup>45</sup>.

Queda claro que no sería él quien haría los registros destinados al estudio de plantas y animales, tan comunes en las obras de viajes científicos. Langsdorff lo había contratado no como el clásico documentador visual. En la caravana rusa, solo “los objetos mayores” serían de su incumbencia, entre los que podemos señalar, por ejemplo, árboles, paisajes, grupos humanos. Y, de hecho, cuando revisamos el conjunto de la obra que realizó como artista de esa expedición, vemos que son poquísimos sus registros de la flora o de la fauna.

No cabe duda que la manera cómo debería representar esos “objetos mayores” debe haber sido tema de las sesiones de lecturas sobre asuntos científicos y de experiencias prácticas durante la estadía en la hacienda Mandioca. Acerca de esto no hay ni podría haber testimonios escritos; se trata de situaciones de oralidad.

<sup>44</sup> En DIENER y COSTA, *A América...*, op. cit., p. 38.

<sup>45</sup> Carta de Juan Mauricio a Johann Lorenz Rugendas, 10 de diciembre de 1821, op. cit., p. 41.



Pero sí hubo un momento en que se dieron las condiciones para que quedase registrada la manera en la que el cónsul instruía a sus artistas sobre cómo representar la naturaleza, en particular la vegetación. Esto ocurrió algunos años más tarde, el 5 de febrero de 1826, cuando la expedición viajaba por el interior de São Paulo –y Juan Mauricio ya no formaba parte de la caravana rusa– y el jefe debió ausentarse para retornar a Rio de Janeiro, dejando por escrito las “Instrucciones de G.H. von Langsdorff a los Integrandes de la Expedición”, para que sus subordinados pudiesen continuar los trabajos. En relación con la tarea del artista –función que en ese momento desempeñaba Aimé-Adrien Taunay– observó de forma explícita:

“[...] le recomiendo vivamente los estudios a partir de los esbozos de carácter singular de árboles, arbustos, flores y vegetación y en general escoger (aquellos) que se caracterizan por un aspecto singular y que confieren un aspecto particularmente exótico al paisaje, así, por ejemplo, palmeras, helechos, araucarias, plantas [campestres], los árboles desfigurados por los vientos en los campos, troncos de todo tipo –o también los árboles gigantescos en la selva, p. ej., jequitibás [cariniana], ficus y otros más [...] o también troncos en torno de los cuales se enroscan o están cubiertos por ellas, las lianas retorcidas– en resumen, todas las especies más memorables de la flora [...]”<sup>46</sup>.

Esas instrucciones, que redactó para su equipo de viaje en 1826, tienen un valor amplio y podemos asumir que son coincidentes con los comentarios que el naturalista haría a Juan Mauricio a manera de recomendaciones para la ejecución de su trabajo. Ese aprendizaje se trasluce de modo patente en la forma que caracteriza el paisaje, magníficamente aprehendido y llevado al papel en el ejemplo de la “Cascada de Tijuca”. Las alusiones a los tipos más interesantes de las plantas, tal como son mencionados en las “Instrucciones”, deben haber sido las

mismas que recomendaría al joven artista, de modo que no sorprende que encontremos ahí algunos individuos florísticos como la palmera y los helechos, pero también el fragmento de un tronco –en el primer plano a la derecha–, del que nace una elegante bromelia.

Este es un ejemplo que nos permite ver cómo el joven de Augsburg se inició en la construcción de su obra como artista viajero, a partir de las indicaciones que recibía de su jefe y que él debía seguir, de acuerdo con los términos explícitos del contrato. Y ese era el trabajo que anhelaba realizar en la expedición rusa, pero no se concretaba.

A pesar de esa contrariedad, y por motivaciones que hasta hoy se nos escapan, Juan Mauricio resolvió regresar a la hacienda Mandioca.

## DE VUELTA EN MANDIOCA

A inicios de 1823, Rugendas se encontraba de nuevo en la hacienda. Su retorno puede haberse debido a la falta de dinero. O, quizá –aplicando al artista el mismo juicio que Ignaz Urban emitió sobre el botánico Ludwig Riedel en un esbozo biográfico–, también pudo estar motivado por la convicción de que el tránsito con el ilustre barón naturalista y con los demás miembros del equipo expedicionario enriquecía sus conocimientos<sup>47</sup>. Pero, más allá de las especulaciones, lo que importa es que el joven de Augsburg fue readmitido por el cónsul en el cuadro de esa empresa científica, quizá por la admiración que le merecía su talento artístico<sup>48</sup>. Langsdorff sí parece haber respetado su trabajo, pero también debemos tener en cuenta que Juan Mauricio sería indispensable en el caso de que el viaje científico se materializara. Y, claro, la caravana rusa era la mejor, sino la única posibilidad para Juan Mauricio de ejercer la función de artista viajero.

En el aspecto formal, cuando Rugendas se quedó en Rio, hubo una ruptura del contrato y la relación entre el artista y

<sup>46</sup> Langsdorff *apud* Maria de Fátima COSTA y Pablo DIENER, *Bastidores da Expedição Langsdorff. Documentos de viagem*, p. 84.

De ese documento se conserva solo el borrador (perteneciente al Archivo de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo), que presenta trechos tachados, correcciones, palabras ilegibles y frases incompletas.

<sup>47</sup> Ignaz URBAN, “Biographische Skizzen. II. 2. Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852); 3. Ludwig Riedel (1790-1861)”, p. 12.

<sup>48</sup> KOMISSAROV, “A expedição do Acadêmico...”, *op. cit.*, p. 13.

su jefe fue alterada; pero todo indica que los términos contractuales no fueron redefinidos. Y esa falta de claridad en la nueva relación, que se iba estableciendo de hecho, fue lo que parece haberle dado más movilidad al artista. Considerando que el ritmo de espera continuaba como antes y con él, los conflictos aumentaban, esa nueva condición tornaba plausibles comportamientos que antes parecían vedados. Así, en mayo de 1823 Juan Mauricio estaba otra vez en Rio de Janeiro y se hospedaba en la casa del barón de Mareschal<sup>49</sup>; de ahí emprendió por cuenta propia algunas excursiones por la provincia carioca. Sobre eso, la *Allgemeine Zeitung* divulgó algunas informaciones a inicios de 1824, basadas en noticias llegadas a Augsburgo; se decía ahí que el artista

“[...] se habría separado de la expedición de Langsdorff, que no parece conducir a los resultados que se esperaba, y ha emprendido un viaje artístico al interior de Brasil”.

Y continúa:

“Emprendió el viaje solamente en compañía de un botánico, con los negros y las mulas necesarios, sin ningún tipo de ayuda, solo por entusiasmo por el arte y las ciencias, e impulsado por la ambición de dedicar los frutos de esa empresa como trofeos a su patria, en primer lugar, a su ciudad natal Augsburgo [...]”<sup>50</sup>.

Ese viaje habría transcurrido “por toda la región de Rio de Janeiro en un radio de 20 leguas”, ocasión en la que habría enriquecido “sus carpetas con un buen número de estudios de la vida cotidiana de los habitantes y de las singularidades de la vida de los animales y las plantas”. Y la nota periodística agrega que el artista estaba proyectando ir a Minas Gerais y a las provincias del norte, donde “espera conseguir un rico botín para sus carpetas de dibujos”; por fin, se anuncia que estaría de retorno en su ciudad natal entre septiembre y diciembre de 1824<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> RICHERT, “Johann Moritz Rugendas, Un pintor alemán...”, *op. cit.*, p. 314.

<sup>50</sup> *Allgemeine Zeitung*, Múnich, 24 de enero de 1824.

<sup>51</sup> *Ibid.*

Las noticias divulgadas en los periódicos alemanes ciertamente estaban basadas en las cartas del propio Juan Mauricio a su padre, el cual, a su vez, se encargaba de dar publicidad a las actividades de su hijo. Si recordamos que, en aquella época, una carta despachada en Rio de Janeiro demoraba por lo menos tres meses para llegar a su destino en Europa, podemos deducir que el artista se separó de la expedición a mediados del año anterior<sup>52</sup>.

La noticia menciona que viajó en compañía de un botánico. Es probable que se trate de su colega Ludwig Riedel, que en diciembre de 1822 se había incorporado al equipo expedicionario y en aquellos últimos meses de 1823 emprendió excursiones por Rio de Janeiro, que lo llevaron hasta la Serra dos Orgãos<sup>53</sup>. Coincidentemente, en su obra hay un conjunto de doce hojas con estudios de helechos, realizados en Rio de Janeiro, fechados en 1823<sup>54</sup>. En el esbozo biográfico citado antes, Ignaz Urban comenta que también Ludwig Riedel estaba disgustado con el atraso en el inicio del viaje científico y que el 10 de julio de 1823 llegó a tomar “la decisión de desvincularse de la Expedición Langsdorff”<sup>55</sup>.

Las noticias sobre el novel artista son de contenidos imprecisos y a veces contradictorios, concretamente cuando se trata de informaciones que Johann Lorenz Rugendas encamina a los periódicos. Ese es el caso de una nota publicada en la *Regensburger Zeitung* el 11 de septiembre de 1824, basada en una carta del 4 de mayo de ese año, según la cual, “a finales de enero de este año [Juan Mauricio] estaba de vuelta de un viaje a Minas Gerais iniciado en septiembre del año pasado, y se encontraba en Rio de Janeiro” y que en ese momento, “en el mes de mayo, se disponía a comenzar un segundo viaje de mayor extensión a

<sup>52</sup> Boris Komissarov informa, en cambio, que en 1823 Langsdorff sufrió problemas a los riñones, lo que llegó, incluso, a impedirle escribir su diario, pero que los colegas –sin dar detalle de cuáles– realizaron pequeños viajes por los alrededores y que los materiales reunidos habrían sido enviados a Rusia con manuscritos de los participantes de la expedición (KOMISSAROV “A expedição do Acadêmico...”, *op. cit.*, p. 13 y *Da Sibéria...*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>53</sup> URBAN, *op. cit.*, p. 12.

<sup>54</sup> DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, pp. 336-341.

<sup>55</sup> URBAN, *op. cit.*, p. 12.

Mato Grosso, y para tal objetivo se había incorporado al equipo de viaje del consejero de Estado v. Langsdorff, en el que participaban numerosos científicos y artistas<sup>56</sup>.

Esa carta del 4 de mayo también es mencionada por Newton Carneiro –que dice haberla consultado en un archivo particular<sup>57</sup>–, pero este autor nada comenta sobre el viaje que el artista habría realizado a Minas Gerais en 1823 y solo se refiere a los preparativos para la salida que, por fin, hará con la caravana capitaneada por Langsdorff a partir de mayo de 1824.

Para ese periodo es difícil hacer un acompañamiento día a día de sus pasos por la imprecisión de las fuentes. Pero el finiquito de las cuentas hecho en el momento que Rugendas abandona definitivamente la expedición nos ofrece un dato bastante preciso, incluido en una anotación del artista: “en nov[iembre] y dic[iembre] 1823 trabajé en Mandioca”<sup>58</sup>. De acuerdo con esto, por lo tanto, es imposible que a fines de 1823 Rugendas haya realizado el viaje a Minas Gerais mencionado en el periódico. ¿Debemos asumir que Juan Mauricio le mintió a su padre en este asunto? Si lo hizo, ¿fue para tranquilizarlo o para presumir o quizá como mera fantasía de viajes que desearía haber realizado?

Cabe, pues, estar atentos a algunos de los ardides de los cuales el joven expedicionario echó mano durante su travesía. Pero retornemos ahora a la secuencia de los acontecimientos.

## EL VIAJE

Comenzaba 1824 cuando, por fin, se iniciaron los preparativos para el tan esperado viaje al interior de Brasil. El primer paso fue conseguir las debidas autorizaciones y salvoconductos del gobierno brasileño; en su solicitud, Langsdorff mencionó que pretendía visitar las provincias de Minas Gerais, São Paulo, Goiás, Mato Grosso y otras<sup>59</sup>. Se trataba, sin duda, de un

proyecto osado, cuya organización exigía mucha logística, un trabajo que mantuvo ocupado al equipo por varios meses.

El viaje sería realizado por tierra, teniendo como medio de transporte la tropa de mulas. Serían los lomos de esos animales los que llevarían todo lo necesario, desde los delicados instrumentos, como relojes y barómetros, pasando por las provisiones de alimentación, utensilios domésticos, medicamentos, hasta que comenzaran a sumarse las colecciones que se irían formando, sea de piedras, plantas o animales, además, claro, de los dibujos y los mapas que producirían; en fin, había que cargar con todo aquello que cada uno pudiese precisar y lo que consiguiesen reunir en el camino, para sí, para el grupo y para las ciencias.

El 8 de mayo, vale decir, más de dos años después que el *Doris* aportara en la bahía de Guanabara, todo estaba dispuesto y la expedición pudo comenzar a caminar en dirección a Minas Gerais. Bajo la dirección del antiguo circunnavegador estaban el zoólogo francés Édouard Ménétrières, el botánico berlinés Ludwig Riedel, el astrónomo ruso Nester Rubtsov, el artista de Augsburgo Juan Mauricio Rugendas y los anónimos, pero indispensables trabajadores, hombres libres, libertos y esclavizados, mestizos, negros, blancos e indígenas que, con su fuerza y sus saberes, harían posible que el grupo de extranjeros se desplazara, sobreviviera y realizara sus actividades. Arrancaba así la gran expedición auspiciada por el zar de Todas las Rusias, que pretendía conocer los tres reinos de la naturaleza, los paisajes y los pueblos de Brasil.

Rugendas viajó con el grupo por casi seis meses y podemos considerar que durante ese tiempo la empresa naturalista avanzó sin sobresaltos. Aun cuando aquí o allí se rompiese un asa de fierro, las mulas perdiesen las herraduras o tiraran la carga al suelo o un barómetro se quebrase, se trataba de situaciones comunes y previsibles que no impedían que la caravana siguiera adelante, mientras todos iban realizando sus tareas de acuerdo con el tiempo y el ritmo que cada actividad exigía, siempre secundados por las orientaciones del cónsul naturalista.

El trayecto que hacían era bastante conocido; por esos caminos habían pasado casi todos los expedicionarios que visitaron Brasil, incluso el propio Langsdorff cuando, entre diciembre de 1816 y marzo de 1817, viajó a Minas Gerais en

<sup>56</sup> *Regensburger Zeitung*, Ratisbona, 11 de septiembre de 1824, p. 4.

<sup>57</sup> Se trata de un documento en la colección particular de Mário Calábria, diplomático brasileño en Alemania en la década de 1970.

<sup>58</sup> Archivo de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo, fondo 63, inventario 1, n.º 43, hojas 13-19.

<sup>59</sup> BECHER, *O Barão...*, *op. cit.*, p. 98.

compañía de los botánicos Auguste Saint-Hilaire e Ildefonso Gomes. Además, en 1823 había sido publicado el primer volumen de la narrativa de viaje de Johann Baptist von Spix y Carl Friedrich Philipp von Martius, en el que los naturalistas bávaros describieron su paso por esa provincia, una obra que el cónsul leyó antes de emprender ese viaje<sup>60</sup>. En grandes líneas, desde la salida de Rio de Janeiro, se seguía la ruta hasta la frontera con Minas Gerais y se cruzaba el puente sobre el río Paraíba, para continuar en dirección a las principales ciudades que en el siglo XVIII habían enriquecido a Portugal con oro y diamantes. No era un camino recto; serpenteaba entrando en haciendas y pequeñas localidades, siempre dependiendo de las necesidades de cada viajero. Pero los naturalistas que habían precedido al equipo ruso llevaban mineralogistas o botánicos o zoólogos; esta vez, en cambio, además de todas esas profesiones, Langsdorff incluyó también un astrónomo y un artista. Es verdad que el mineralogista Wilhelm Ludwig von Eschwege había cartografiado partes de la región y el botánico Martius había esbozado algunas vistas de paisajes, pero en esta ocasión, Rubtsov, además de ser astrónomo, estaba equipado con modernísimos instrumentos para las mediciones y el levantamiento de mapas y Juan Mauricio tenía formación académica y, hasta donde sabemos, sería el primer artista con formación que representaría aquella región. En consecuencia, los trabajos de Rubtsov y Rugendas eran fundamentales para el éxito del viaje y, más aún, para la realización de las anheladas publicaciones.

En este ensayo no se pretende recapitular aquel recorrido ni describir el viaje; para eso, nada es mejor que la lectura de los Diarios de Langsdorff<sup>61</sup>. Interesa dar destaque a la relación simbiótica entre el artista y el científico, tal como la revelan el trabajo realizado por el pintor viajero y las observaciones que

<sup>60</sup> KOMISSAROV, *Da Sibéria...*, op. cit., p. 99.

<sup>61</sup> En SILVA, op. cit. Se trata de la transcripción y traducción al portugués de los cuadernos que Langsdorff escribió durante el viaje, que irían a ser la base para la futura narrativa del viaje. Pero debido a la enfermedad mental que se abatió sobre su autor en 1828, cuando viajaba de Mato Grosso a Pará, el manuscrito se conservó inalterado. En la década de 1980 fue transcrito y vertido al alemán moderno, pero su publicación solo se hizo en la traducción portuguesa.

el jefe anotó en su diario. Esto no significa que ambos tuviesen una proximidad cómplice; en la primera etapa de las relaciones hubo, incluso, alguna familiaridad, pero poco a poco esta se fue deteriorando. Eso, no obstante, no impidió que el dibujante continuara aplicando con habilidad sus trazos para ilustrar aquellos objetos que el jefe de la expedición le señalase como importantes.

No sabemos con exactitud cuándo Juan Mauricio tomó la decisión de reintegrarse al grupo para participar de ese viaje. Pero sí cabe recordar que él se había embarcado para Brasil como integrante de la expedición rusa con el propósito de viajar por el interior del país y en aquel momento avanzaba con sus colegas por los caminos de Rio de Janeiro y Minas Gerais. Todo indica, sin embargo, que no era su intención permanecer por mucho tiempo en la caravana. Los periódicos alemanes ya daban noticias de su retorno, su padre contaba con tenerlo en casa a inicios de 1825 e, incluso, estaba en negociaciones con el gobierno bávaro para que fuera nombrado profesor en la Academia de Bellas Artes de Múnich, empleo que, a pesar de su empeño, Johann Lorenz no consiguió<sup>62</sup>.

En una mirada retrospectiva, da la impresión de que Rugendas se integró al equipo para tener la oportunidad de realizar *a posteriori* aquella excursión que, a fines del año anterior, ya había dado por hecha. Y solo permaneció en la caravana mientras pudo aprovechar el viaje para enriquecer su carpeta con dibujos de tipos humanos, estudios de árboles y, sobre todo, vistas de los lugares más significativos de Minas Gerais. Después, tramó un subterfugio para romper de modo definitivo los lazos con el cónsul. Eso aconteció el 1 de noviembre de 1824, cuando se encontraban en una hacienda en Barra de Jequitibá.

Desde su llegada a Rio de Janeiro, Rugendas parece haber ido madurando la idea de producir una obra de su autoría sobre el viaje a Brasil, algo que, como sabía, le estaba prohibido por contrato (parágrafo 6, letra c):

<sup>62</sup> Carta de Johann Lorenz Rugendas al ministro consejero Von Wirsching, del 9 de agosto de 1824, en DIENER y COSTA, *A América...*, op. cit., p. 44.



“[...] sin conocimiento del jefe y sin su autorización, ningún dibujo y ninguna otra obra de arte podrá ser dada a conocer antes de la publicación oficial de la descripción del viaje”<sup>63</sup>.

Pero bajo las nuevas circunstancias, eso no parecía importarle.

Durante sus estancias en la capital imperial y en las excursiones que realizó por la provincia carioca ya venía ampliando su ámbito temático y realizaba registros no solo del paisaje, sino, también, de vistas urbanas y de escenas de la vida cotidiana, en las que documentaba con bastante énfasis episodios significativos de la esclavitud a la que hombres y mujeres negros eran sometidos en Brasil. La particular importancia que atribuía al viaje a Minas Gerais radicaba en que ahí podría expandir el abanico de sus motivos, incluyendo otro tipo de paisajes, escenas del universo rural y, además, imágenes de los pueblos y las sociedades indígenas. Si bien ya contaría con algunos estudios de indios de Brasil en sus carpetas, hechos en Rio de Janeiro, incluso, en Mandioca, donde solían circular grupos de los Puri —que Ménières menciona en su diario<sup>64</sup>—, ese viaje le daría la posibilidad de conocer otras etnias. De este modo, al mismo tiempo que registraría lo que Langsdorff definiese como importante para la expedición, haría también aquello que le pareciera relevante para su proyecto personal. En uno y otro caso aplicaría el conocimiento que había adquirido en la convivencia y a través de las conversaciones con el antiguo circunnavegador.

## LANGSDORFF Y RUGENDAS: UNA MIRADA COINCIDENTE

El viaje a Minas Gerais fue, de hecho, su primera experiencia como artista viajero, cuando realizó su trabajo en ruta, codo a codo con sus colegas y bajo la dirección de Langsdorff<sup>65</sup>. Fue el ejercicio cotidiano del quehacer itinerante durante varios meses en el seno de la expedición del que surgieron resultados consis-

tentes; es ese trabajo el que nos permite verificar en qué medida su producción brasileña fue fruto del diálogo con su jefe. Desde ese punto de vista, es esclarecedor confrontar algunas vistas de paisajes que dibujó en el curso del recorrido entre Rio de Janeiro y Minas Gerais, con las anotaciones que el cónsul hizo en su diario; esa contraposición pone de manifiesto la sintonía existente entre la narrativa visual del artista y la narrativa textual del naturalista. Veamos tres ejemplos de las hojas que hoy pertenecen a los fondos de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo.

La primera hoja nos lleva a la hacienda del padre Antônio Thomás de Aquino Correia, una propiedad bastante conocida en la región por su estructura y la calidad de la agricultura que practicaba. Era un lugar visitado por todos los que transitaban por el Nuevo Camino Real.

La expedición se hospedó ahí al inicio del viaje, ocasión en la que Juan Mauricio realizó el dibujo que denominó “Árbol llamado ficus” (fig. 9). Rugendas da una dimensión del conjunto de la hacienda e incluye las montañas que, al fondo, dominan el paisaje. En el primer plano muestra el amplio espacio hacia donde está orientada la fachada de la residencia y en él introduce un hombre a caballo con una mula de carga a su lado, un recurso utilizado para dar una idea del gran tamaño del patio. Al centro, el árbol está emplazado en la composición de forma que induce a calibrar su monumental figura de unos doce metros de altura; utilizando un artificio de perspectiva, el artista lo representa con el cuerpo de una de las montañas al fondo, creando la ilusión de que el árbol y la montaña se nivelan. Para eliminar toda duda acerca de quién es el actor principal, una inscripción abajo a la izquierda lo enuncia: *Arbre apellé Figueira*.

Al igual que en el dibujo, al tratar de esa hacienda, en su diario Langsdorff centra la atención en el frondoso árbol y cuenta particularidades que debe haber oído de su propietario:

“La casa del padre Correia está situada en un terreno abierto donde se ven, adornando su centro, dos ficus americanos con unos 40 pies de altura. Al mediodía dan una sombra densa de 40 pasos de anchura. Lo que es curioso en esos dos árboles es que fueron plantados ahí hace más o menos 50 años para servir de marco a un portón del jardín, pero

<sup>63</sup> En DIENER y COSTA, *A América...*, op. cit., p. 38.

<sup>64</sup> KOMISSAROV, “A expedição do Acadêmico...”, op. cit., p. 14.

<sup>65</sup> No cabe tener en cuenta la excursión a Nova Friburgo, de septiembre de 1822, que fue interrumpida apenas un par de semanas después de iniciarse.



Fig. 9. Juan Mauricio Rugendas, "Ficus frente a la casa del padre Correia, Petrópolis", 1824.

acabaron brotando, creando ramas que crecieron y se entrelazaron y que hoy parecen salir de un mismo tronco"<sup>66</sup>.

Las palabras del cónsul naturalista llaman la atención sobre el juego de dos árboles en uno, mostrando así las cualidades, o singularidades, del desarrollo que consigue ese tipo de planta, y como contrapartida, en el dibujo Rugendas colocó los cuerpos vegetales unidos, como siameses, dando la impresión de tratarse de un único árbol. De esa manera, tanto él como su jefe registraban no solo un individuo de la especie del ficus americano, sino que mostraban también su monumentalidad<sup>67</sup>.

<sup>66</sup> Langsdorff *apud* SILVA, *op. cit.*, vol. 1, p. 3.

<sup>67</sup> En 1816, el botánico Friedrich Sellow estuvo en esa hacienda en compañía del príncipe naturalista Maximiliano de Wied-Neuwied y dibujó un motivo muy parecido al de Rugendas, que tituló "Fazenda do Padre Correa na Se-

El segundo dibujo pone el foco en un punto del Nuevo Camino Real, que marcaba la frontera entre Minas Gerais y Rio de Janeiro, donde se encontraba el Registro, el puesto de control donde los viajeros debían presentar el salvoconducto que les confería el derecho de salir o entrar en la provincia y pagar el impuesto de circulación y, si fuera el caso, de las mercaderías. En su diario, al referirse a ese lugar, Langsdorff habla de la "gran e importante hacienda del gobierno" y del pequeño poblado que se estaba formando en sus proximidades, entrelazando a esto algunos comentarios sobre la reciente construcción del puente, erigido sobre las aguas del río Paraíba. Sin duda, se tra-

rra". Es tentador pensar que esa composición sería la manera inmediata de representar la entrada a esa hacienda. Cabe observar, no obstante, que Sellow había llegado a Brasil en 1814 y fue acogido por Langsdorff, con quien visitó la hacienda del padre Antônio Correia, de modo que el cónsul pudo intervenir en la forma cómo Sellow lo registraría posteriormente.



taba de un enclave importante tanto para la región como para el contexto del viaje, y esto impuso que todo el equipo realizara su parte de las observaciones relativas al lugar: Rubtsov instaló sus aparatos de medición, Riedel salió en busca de especies botánicas y Juan Mauricio debió aprehender con trazos artísticos la frontera con el puente y el puesto de control en forma de un paisaje. Cumpliendo con sus tareas, hizo dos vistas: una que identifica con la inscripción “Río Paraíba y Registro” (cat. núm. BR-D-25) y representa el río, la gran hacienda que sirve como puesto de control y el poblado en formación; la otra, “Vista del Puente Nuevo sobre el río Paraíba”, en la frontera entre Rio de Janeiro y Minas Gerais, que se reproduce aquí (fig. 10) y que,

por cierto, también fue incluida en el *Voyage pittoresque* (plancha 17, 1ª división). Sobre el puente, el naturalista escribió:

“El puente tiene 400 palmos de longitud y 30 o 40 palmos de anchura y presenta una estructura bastante peculiar. Abajo tiene cinco pilares de piedra, con soportes de fierro puntiagudos dirigidos hacia arriba. Las distancias entre las columnas son desiguales, debido a que están asentadas sobre las rocas del río. Apoyadas sobre esos pilares se extienden las vigas de un grosor inhabitual, y sobre ellas, de una columna a la otra, corren largas vigas transversales. El puente está asentado sobre esa estructura de vigas, con su bella balaustrada y cobertura. Algunos técnicos lo critican



Fig. 10. Juan Mauricio Rugendas, “Vista del Puente Nuevo sobre el río Paraíba, en la frontera entre Rio de Janeiro y Minas Gerais”, 1824.

por haber sido hecho tan bajo, lo que lo expone al peligro de colapso en función de las subidas del río. En todo caso, el puente es bonito; difícilmente se encontrará otro parecido en Brasil”<sup>68</sup>.

En el dibujo, el artista se tomó el cuidado de representar el puente con todos los detalles señalados por el cónsul. Pero, además de los aspectos técnicos, le cabía –tal como lo llevó al papel– mostrar la fisionomía del lugar y la monumentalidad de aquel paisaje donde se había establecido la frontera interprovincial.

Nuestro tercer ejemplo muestra la Ciudad Imperial de Ouro Preto, la antigua Vila Rica, fundada en el periodo áureo de la explotación de las riquísimas vetas de oro, que el año anterior había pasado a ser la capital de la provincia. Era un lugar que todos deseaban visitar. A su llegada, Langsdorff anotó:

“Me encuentro ahora en la nueva capital de Minas Gerais, la Ciudad Imperial de Ouro Preto, donde están el presidente, los tribunales y funcionarios y tres regimientos de soldados. Antiguamente el lugar se llamaba Vila Rica – comarca de Ouro Preto”,

y enseguida caracteriza su singular geografía:

“toma una hora para atravesar la ciudad, situada en una región muy accidentada, y se extiende en las laderas de los morros vecinos hasta los valles profundos”.

Y habla muy de paso sobre de las casas:

“casi todas las casas tienen pequeños patios, en su mayoría orientados hacia las montañas, como si fueran terrazas”<sup>69</sup>.

De acuerdo con la importancia que le es atribuida, Rugendas ejecutó tres diferentes vistas de Ouro Preto, una a la acuarela, otra a lápiz y la tercera a lápiz y aguada, la “Vista de la ciudad imperial de Ouro Preto” (fig. 11). Buscó un punto de vista elevado para poder aprehender el vasto paisaje montañoso que caracteriza esa extensa región de explotación minera y

<sup>68</sup> Langsdorff *apud* SILVA, *op. cit.*, vol. 1, p. 12.

<sup>69</sup> *Op. cit.*, p. 124.

emplazar el núcleo de la ciudad en el centro de la composición, mostrando cómo las casas –casi todas de dos plantas– se acomodan en los diferentes niveles de la accidentada geografía. Pero en el conjunto, la ciudad casi desaparece entre los pliegues de las montañas, donde no hay ni el menor vestigio de vegetación. En su diario el cónsul anotó:

“Los alrededores de la ciudad presentan un cuadro asustador de devastación del suelo. Los campos áridos, desprovistos de todo tipo de árboles y arbustos, cubiertos de cascajo, dan al conjunto un aspecto triste, amenizado aquí o ahí por una pequeña cabaña, una capilla o una casita blanca.

De cierta forma, deberíamos llamar todos esos campos de artificiales pues, antiguamente, todos estaban cubiertos de bosques vírgenes. Poco a poco fueron siendo devastados, de modo que hoy la madera para el uso cotidiano debe ser traída de lugares localizados a más de una hora de distancia, y eso es muy oneroso”<sup>70</sup>.

La transposición del texto a las imágenes es evidente, las palabras y los trazos casi se acoplan, y el dibujo acentúa la connotación lúgubre del texto con los tonos grises de la aguada.

Esos tres ejemplos muestran la simbiosis entre el trabajo de Rugendas y la narrativa de su jefe. Existe una complicidad silenciosa y a veces hasta desconcertante, si recordamos la crisis creciente que se cernía sobre la relación de los dos personajes. Pero esa dinámica de trabajo ya había sido interiorizada, estaba sedimentada. Por lo demás, no debemos perder de vista que el consejero de Estado había contratado un artista; él había buscado un joven que tuviese habilidad para llevar al papel las cosas grandes que los trazos de los naturalistas jamás conseguirían. No se trataba de representar individuos de la fauna o de la flora. Si quisiera, incluso, Rugendas podría realizar ese tipo de registros, como en efecto lo hizo en algunas ocasiones, pero para la expedición, Langsdorff quería un artista. Más que eso, un pintor de paisajes, como se refiere a Juan Mauricio en una carta que de Ouro Preto envió a sus familiares el 6 de septiembre de 1824, cuyos extractos aparecieron en el periódico *Frankfurter*

<sup>70</sup> Langsdorff *apud* SILVA, *op. cit.*, vol. 1, p. 125.





Fig. 11. Juan Mauricio Rugendas, "Vista de la ciudad imperial de Ouro Preto, Minas Gerais", 1824.

*Ober-Post-Amts-Zeitung* del 21 de abril de 1825: "El Sr. Rugendas, el pintor de paisajes, trabaja con mucho empeño".

El joven Rugendas fue capaz de entender lo que su jefe pretendía y cumplió su tarea con primor, construyéndose como artista viajero, aquel que representa la naturaleza que un científico puede identificar, pero él ejecuta la tarea con la sensibilidad de un artista.

Alcanzado ese punto de maestría comprendió que no le cabía seguir en aquel grupo, sintió la necesidad de desvincularse,

volver a Europa y allí mostrar la elegancia y la gracia del trabajo que estaba ejecutando.

## LA RUPTURA

Estaban todos en la hacienda del padre João Marques Guimarães, donde el pequeño río Jequitibá vierte sus aguas en el río das Velhas. Era 1 de noviembre, día de paga. Después de recibir su salario, Ménétrès disintió con el jefe, provocando

una discusión. Juan Mauricio resolvió entrar en la disputa en defensa de su amigo y lo hizo con palabras ásperas y dando golpes en la mesa. Langsdorff lo reprendió advirtiéndole que “no se encontraba en una taberna, sino en compañía de personas civilizadas”<sup>71</sup>.

Con eso estaban lanzados los dados; Rugendas había creado la circunstancia que procuraba para romper con el jefe y salir de la expedición. A ella se asió con firmeza. Como si estuviese rompiendo las cuerdas que lo ataban, delante de los colegas y del anfitrión respondió al cónsul:

[...] donde Vd. esté no existe convivencia civilizada. Para mí es irrelevante si Vd. es caballero de la orden de un rey o de un emperador de Rusia, pues aun así le diré que Vd. es un perro”<sup>72</sup>.

A la mañana siguiente, el jefe de la expedición le entregó una carta cesándolo. En ella se muestra irritado por las palabras groseras que el artista había utilizado, pero más aún, por haber sido dichas delante de todos y por ser proferidas por “aquel joven imprudente de 22 años, que ofendió de forma grosera a un señor de 51 años”, olvidando la consideración que le debía, “por mi edad, posición y dignidad”<sup>73</sup>. Y en ese punto radica uno de los principales problemas que existieron en esa expedición: el incontrolable autoritarismo practicado por Langsdorff en función de su estatus.

Ya vimos que en diversas oportunidades el barón parece creer que, por su condición y títulos, debería ser respetado por todos, con independencia de sus acciones. En él, ese era un comportamiento recurrente; ya lo había demostrado con Heinrich Meidinger, el joven que salió en defensa de Georg Freyreiss, y con Ménériès, cuando este le cobró la promesa de viaje, a lo que respondió lacónicamente que eso no estaba escrito en parte alguna. Por cierto hubo otras situaciones análogas que envolverían al propio Juan Mauricio, de las cuales no se conservan más que indicios imprecisos. Pero el artista estaba de

<sup>71</sup> Langsdorff *apud* SILVA, *op. cit.*, vol. 1, p. 208.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Op. cit.*, p. 209.

manos atadas por el sexto párrafo de su contrato, que en su trato con el jefe le exigía “Un debido comportamiento moral”<sup>74</sup>. Sin embargo, a esas alturas, todo eso ya poco importaba; había roto las amarras de sumisión. Estaba dimitido como quería y en la carta que entregó al jefe con su respuesta reafirma con toda convicción lo que había dicho en su exabrupto del día anterior:

“Título, posición y edad de una persona no la hacen merecedora de respeto si no van acompañados del comportamiento moral que Vd. menciona a cada paso. Es por eso que Vd. hace bien en no fiarse únicamente del juicio de un joven artista que, como Vd. constata con mucho acierto, tiene un concepto de honra muy diferente del suyo; dejemos que el público decida sobre este punto”<sup>75</sup>.

Su comportamiento fue pragmático. Cortados los lazos, se trataba tan solo de resolver las cuestiones prácticas: prestación de cuentas, que fue concluida ese mismo día; el necesario salvoconducto para poder retornar a Rio, y entrega de los trabajos hechos durante el viaje. Sobre estos, indica que los está entregando en ese momento e informa que dejará con el vicecónsul de Rusia, el señor Kielchen, en Rio de Janeiro, las hojas que faltan. Enseguida se retira de la expedición y ese fue el final.

Ya libre, Rugendas pasa un tiempo en Ouro Preto y emprende el viaje de vuelta a Rio, adonde llega el 11 de marzo del año siguiente.

Para Langsdorff, su salida fue un duro golpe. En la carta que unos días más tarde escribió para el vicecónsul Kielchen, le cuenta que fue obligado a despedir al artista, que este llevó consigo obras que pertenecían a la expedición y se muestra muy preocupado con la posibilidad de que publicara sus dibujos antes que él, hurtándole el carácter inédito al viaje. El cónsul observa:

“Reza nuestro contrato, que ya hace mucho tiempo él venía quebrando a diario [...], que todos los croquis y dibujos hechos por él durante el viaje anterior como en este, así

<sup>74</sup> En DIENER y COSTA, *A América...*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>75</sup> Carta de Rugendas a Langsdorff, en COSTA y DIENER, *Bastidores...*, *op. cit.*, p. 108.



como las tintas, pinceles, lápices, colores al óleo, papel, etc. deberán ser entregados a nuestro gobierno.

Aquel señor hizo muchos dibujos, pero no los entregó. Como sé de las dificultades y trastornos que le provocarían a Vd. un proceso judicial contra él, podré al menos exigirle el cumplimiento de otra cláusula del contrato, en la que se determina que él haga una declaración por escrito, en forma contractual, comprometiéndose a no divulgar ni permitir que otros divulguen los croquis hechos durante el viaje hasta que yo haya publicado mis escritos de la expedición. Como ese asunto envuelve la honra de mi Estado, insisto en el cumplimiento de esa cláusula”<sup>76</sup>.

Sin duda, el cónsul-naturalista tenía mucha razón de estar preocupado. Cuando a fines de mayo Rugendas retornó a Europa, llevaba en su equipaje más de tres centenas de dibujos. Con ellos, “el joven que tenía conciencia de la fama” mostraría al mundo un Brasil hasta entonces casi desconocido, algo que él haría con arte. Fueron esos dibujos que sirvieron de base para los cien grabados que entre 1827-1835 publicó en su bello libro-álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil*, para el cual su

amigo Victor Aimé Huber escribió el texto. En él, sin embargo, nada remite a su participación en la expedición rusa o a Georg Heinrich von Langsdorff.

Los dibujos que realizó en Brasil y las obras que de ellos derivaron le abrieron las puertas del mundo cultural en Europa y sentaron las bases para su vida futura. Fueron esos los dibujos que mostró a Alexander von Humboldt y que encantaron al científico prusiano. Este lo acogió con calidez e hizo mucho para que la obra del joven de Augsburgo fuese reconocida. Particular interés le merecieron las hojas que representan el paisaje, ejecutadas de una forma coincidente con la que él venía pregonando desde la publicación de su *Ensayo sobre la geografía de las plantas* en 1805.

Es probable que el culto y muy bien informado Langsdorff conociese la obra de Humboldt y podemos asumir que la incorporaría en las instrucciones que transmitió a su artista. Pero de lo que no cabe duda es que fue al lado del ilustre circunavegador y expedicionario que Juan Mauricio Rugendas se construyó como el artista viajero que Humboldt reconocerá y admirará.

<sup>76</sup> Langsdorff *apud* SILVA, *op. cit.*, vol. 1, pp. 210-211.

# LA ESCLAVITUD EN RIO DE JANEIRO A TRAVÉS DE LA MIRADA EUROPEA: RUGENDAS, EARLE Y DEBRET EN LOS ALBORES DE LA INDEPENDENCIA DE BRASIL\*

Sarah Thomas

En las primeras décadas del siglo XIX, Rio de Janeiro tenía la mayor población urbana de esclavos de las Américas. Hacia 1821 la ciudad albergaba más de treinta y seis mil personas esclavizadas, de modo que, desde la llegada de la corte real portuguesa, en 1808, la cifra se había más que duplicado<sup>1</sup>. Los esclavos africanos llegaron a predominar en la ciudad a un nivel sin precedentes y representaban una característica generalizada y muy visible de la vida carioca; esa población realizaba una gran variedad de trabajos y participaba en una amplia gama de actividades sociales y religiosas. Los viajeros europeos se veían confrontados con los barcos de esclavos apenas entraban al espectacular puerto de Rio, como muestra el grabado “Playa de los mineros en Rio de Janeiro” (fig. 12). Una vez en tierra, los visitantes se veían rodeados de esclavos –algunos con dientes limados, otros con cicatrices en el rostro o en el cuerpo como puede verse, por ejemplo, en los retratos de cinco mozambicanos (fig. 13)– y presenciaban la actividad de los mercados de esclavos y las escenas de flagelación pública de fugitivos capturados, motivos representados en “Mercado de negros” (fig. 14) y en “Castigos públicos en la plaza de Santana” (fig. 15).



Fig. 12 Juan Mauricio Rugendas, “Playa de los mineros en Rio de Janeiro”, ca. 1835.

Para muchos artistas (y escritores) europeos, el primer, a menudo impactante encuentro directo con la esclavitud ocurría en Brasil, y en las décadas iniciales del siglo XIX fue incluida entre los temas de algunos de los libros de viaje “pintoresco” más suntuosos jamás producidos<sup>2</sup>. No sorprende que en ese tipo de publicaciones los esclavizados ocuparan un importante

\* Este ensayo es una reformulación del capítulo 6 de Sarah Thomas, *Witnessing Slavery: Art and Travel in the Age of Abolition*.

<sup>1</sup> KARASCH, *Slave Life in Rio de Janeiro, 1808-1850*.

<sup>2</sup> Luciana MARTINS, “A Bay to be dreamed of: British Visions of Rio de Janeiro”, p. 21.



Fig. 13. Juan Mauricio Rugendas, “Mozambique”, ca. 1835.

lugar, en particular aquellos que vivían en la proximidad de los artistas en la bulliciosa y cosmopolita ciudad de Rio de Janeiro. En este ensayo se analizan las imágenes producidas por Juan Mauricio Rugendas durante su primera visita a Brasil, entre 1822 y 1825, de las personas esclavizadas en la ciudad y sus alrededores. Se trata de un periodo tumultuoso en la historia de Brasil, que vio el nacimiento de la nación independiente, recién liberada del poder colonial portugués. Su trabajo es abordado en paralelo con el de otros dos notables residentes europeos que estuvieron en Rio en un periodo coincidente: el bonapartista exiliado Jean-Baptiste Debret (1768-1848) y el versátil inglés Augustus Earle (1793-1838). Los tres artistas fueron testigos de la coronación de Dom Pedro I, el fundador y primer gobernante del Imperio de Brasil. Y todos ellos se sintieron atraídos por la vida cotidiana de los esclavizados en el espacio carioca. Los tres contaban con un ojo perspicaz para captar detalles que entonces tenían, y aún hoy tienen, una

fuerte capacidad de impacto. Este extraordinario conjunto de obras se diferencia en muchos aspectos de las imágenes de los esclavizados en las Antillas y Norteamérica, sobre todo porque el foco de su mirada se aleja de las plantaciones para concentrarse en las minucias de la vida urbana. Son registros que nos permiten confrontar las complejidades, las ambigüedades y los valores del acto de testimoniar e inducen a que nos preguntemos, ¿cómo es posible entender de forma cabal, en la actualidad, la cultura visual de la esclavitud?

Desde la llegada de la corte de Lisboa, en 1808, Rio había comenzado su dramática transformación, de haber sido un pueblo colonial a convertirse en una gran ciudad imperial, el centro del Imperio portugués. Con aspiraciones culturales dictadas por una decidida mirada hacia Europa, en particular a Francia, se inició un fastuoso programa de construcción y luego de varios años la ciudad ostentaba una biblioteca y un museo real, un archivo público, un instituto para la preservación de la historia de Brasil y la historia natural, teatros, un jardín botánico y una prensa real. El establecimiento de una academia de bellas artes por parte de la Corona, en 1816, aspiraba a proveer a Brasil –según un decreto de gobierno– con

“gran asistencia estética para beneficiarse de [sus] recursos, cuyo valor y preciosidad podría hacer de Brasil el más rico y opulento de los Reinos”<sup>3</sup>.

Los artistas europeos se sintieron atraídos por la ciudad, no solo para ocupar cargos en sus instituciones culturales, sino, también, por el alto nivel de su mecenazgo real y aristocrático.

De todos los artistas europeos que estuvieron en Sudamérica durante la primera mitad del siglo XIX, Juan Mauricio Rugendas fue el más itinerante. Habiendo iniciado el ejercicio de su oficio al servicio de la ciencia a bordo de una expedición exploratoria, desde la llegada a Rio en marzo de 1822, se dedicó a desarrollar una crónica visual del continente, un proyecto artístico que constituyó el eje de su quehacer profesional por el resto de su vida. Durante poco más de tres años, realizó dibujos

<sup>3</sup> Kirsten SCHULTZ, *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, p. 104.





Fig. 14. Juan Mauricio Rugendas, "Mercado de negros", ca. 1835.

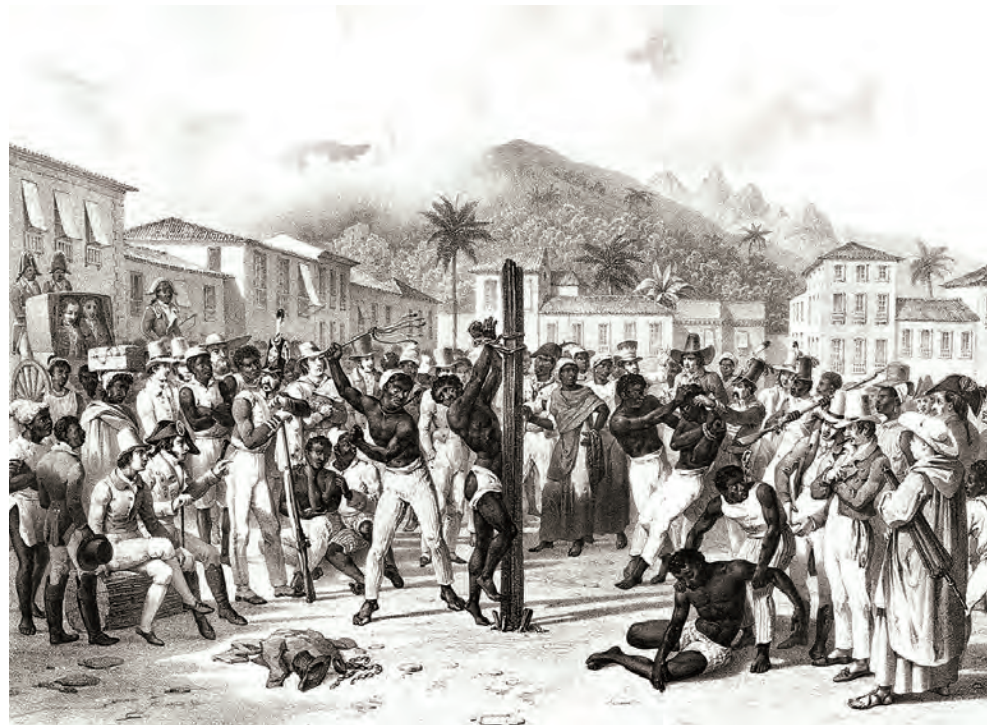


Fig. 15. Juan Mauricio Rugendas, "Castigos públicos en la plaza de Santana", ca. 1835.

de la vida cotidiana y los paisajes de la ciudad y sus alrededores, con plena consciencia del potencial mercado existente para su trabajo en Europa.

## LA ICONOGRAFÍA DE LA ESCLAVITUD EN EL CONTEXTO POLÍTICO EUROPEO

En 1794 fue la primera vez que Francia legisló sobre la emancipación –unas cuatro décadas antes que Gran Bretaña y casi un siglo antes que Brasil–, sin embargo, hacia 1802 Napoleón reinstauró la esclavitud en todas las colonias francesas excepto en una, Santo Domingo<sup>4</sup>. En tiempos de la Revolución Francesa, esta era la colonia caribeña más rentable en la producción de azúcar, y vivió un sangriento movimiento revolucionario que en 1804 llevó a la creación de la primera república negra del mundo, en Haití. La victoria de los esclavos transmitió un poderoso mensaje de esperanza e inspiración en los territorios colonizados a lo largo de las Américas, al mismo tiempo que amedrentó a la clase dirigente dueña de las plantaciones. Pero, de hecho, Francia solo abolió de modo efectivo el tráfico después de 1830, con la consolidación de la Monarquía de Julio; la abolición de la esclavitud solo ocurrió en 1848. Y fue en la década de 1830 que se publicaron los excéntricos libros de los ‘*grands tours* pintorescos’ en París, en concreto aquellos con lujo de ilustraciones de las manos de Debret y Rugendas<sup>5</sup>.

En Gran Bretaña, Francia y América, la circulación de imágenes que representan personas esclavizadas –sean pinturas singulares o la proliferación de grabados en libros– no puede abordarse disociada de esta turbulenta historia: la cultura visual tenía un profundo arraigo en las políticas que trataban de la esclavitud. Y en Brasil las cosas no eran diferentes. En ese espacio, como veremos luego, Rugendas tenía simpatías por la causa abolicionista, a pesar de sus empeños por encubrir sus

puntos de vista políticos bajo un manto de rigor científico. La sensibilidad de Augustus Earle con respecto al drama de los esclavos, a su vez, respondía a las demandas del mercado británico, ávido por estudios empíricos (también satíricos) de la vida en países extranjeros y, sobre todo, estaba impregnado de sentimientos abolicionistas e ilustrados. Y el artista francés Jean-Baptiste Debret que, por fin, fue nombrado profesor de pintura de historia en la Academia Imperial de Bellas Artes en 1826, solía representar a los esclavizados del espacio carioca con mayor distancia que sus pares, considerando a la esclavitud como un trazo de Brasil que, si bien era rudo, constituía un elemento necesario para la vida del país<sup>6</sup>.

La gran mayoría de los cuadros, dibujos y grabados de individuos esclavizados de los tres artistas citados pueden dividirse, a grandes rasgos, en cuatro categorías: personas puesta a la venta, ejerciendo trabajos, participando en actividades de ocio y siendo sometidas a formas crueles y degradantes de control social. Los primeros dos grupos reflejan, por una parte, la mecánica del comercio de seres humanos y, por otra, escenas que muestran la propia esencia de la esclavitud. El frecuente énfasis en actividades sociales –como el baile o el juego de combate característico de Brasil, la *capoeira*– articuló un amplio interés en las costumbres y la organización social de los esclavizados, que, según se pensaba, constituían un ‘tipo racial’ con capacidad de ser conducido a la civilización si, o cuando, eventualmente se alcanzara la abolición<sup>7</sup>. Por fin, el cuerpo del esclavizado era representado como si fuese un espacio para infligir dolor físico, un tema que constituía el meollo de las políticas abolicionistas. Marcus Wood argumenta que, dentro de la cultura visual más amplia de la esclavitud, tales categorías iconográficas se han convertido, a través de repeticiones y exceso de familiaridad, en clichés que describen o recrean los dramas diarios de esas vidas<sup>8</sup>. La repetición de tales temas no solo dentro de

<sup>6</sup> Rafael CARDOSO y Júlio BANDEIRA (eds.), *Castro Maya, coleccionador de Debret*, p. 36.

<sup>7</sup> El abolicionismo en Brasil no se movilizó con algún éxito sino hasta la década de 1880, y culminó por fin en 1888 con la abolición de la esclavitud.

<sup>8</sup> Marcus WOOD, *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*, p. 37.



la producción brasileña, sino, también, en las obras que registran motivos afines en las Antillas y en Norteamérica corroboran este argumento. Sin embargo, como nos ha recordado Homi Bhabha, la reducción de las experiencias individuales a estereotipos coloniales también nos puede proporcionar importantes informaciones sobre los tipos de ansiedad imperial que la cultura visual era capaz, a un mismo tiempo, de reflejar y desencadenar<sup>9</sup>. La reducción de individuos humanos a ‘tipos’ iconográficos imponía una dolorosa violencia<sup>10</sup>. Por tanto, las categorías temáticas son significativas no solo por lo que comunican sobre las personas y los lugares que representan, sino, más específicamente, por lo que nos dicen acerca del valor instrumental y la fuerza de las imágenes.

En una comparación, la obra sobre Brasil es mucho más violenta en la elección de los temas abordados, que la de otras culturas de esclavos a lo largo de las Américas. Las razones de esto son complejas y, en parte, resultan de la alta visibilidad que tenía el castigo a los esclavos en las principales ciudades de Brasil. Matthew Rarey ha argumentado de modo convincente:

“la materialización del espectáculo del cuerpo negro torturado se realizaba a través de [...] *códigos de* la mirada, que atribuían a los castigos públicos violentos una categoría fundacional, natural de la sociedad brasileña. Desde la segunda mitad del siglo xvii, el espectáculo de la tortura pública surgió como principio organizacional central de la visualidad imperial brasileña”<sup>11</sup>.

En efecto, cuando consideramos los espectáculos públicos de flagelación registrados por Rugendas y Debret (figs. 15 y 32), episodios puestos en escena de forma teatral para consumo de la población en las grandes plazas de Rio, no sorprende que atrajeran la atención de los artistas: estos suplicios parecen haber sido montados espacialmente para ser aprehendidos con lápiz y papel.

<sup>9</sup> Homi K. BHABHA, *The Location of Culture*, pp. 94-120.

<sup>10</sup> Ian BAUCOM, *Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, p. 11.

<sup>11</sup> Matthew RAREY, “Counterwitnessing the Visual Culture of Brazilian Slavery”, p. 72.

Los artistas, sin duda, defenderían puntos de vista divergentes sobre la esclavitud y la abolición, pero para todos, la experiencia de vivir en una sociedad esclavista descartaba la opción de neutralidad: ‘estar ahí’ demandaba un nivel de involucramiento político y confería autoridad, por muy tenue que fuera la reivindicación de veracidad en las pinturas.

## RUGENDAS

### Y LAS IMÁGENES DE LA ESCLAVITUD EN BRASIL

En una carta escrita en un momento muy posterior a aquel primer viaje a Brasil –dirigida al ministro del Interior de Francia, el conde Duchâtel, en 1847–, Rugendas se refirió a lo que consideraba la obra de su vida en los siguientes términos:

“Pasé la mayor parte de mi vida en América, ocupado estudiando la naturaleza y las diferentes razas de sus habitantes. [...] coloqué el mayor empeño en reproducir fielmente la naturaleza. Y jamás sacrifiqué la verdad en beneficio de los efectos, con la intención de que los geógrafos, los naturalistas y los artistas puedan utilizar con confianza mi trabajo”<sup>12</sup>.

Su mayor admirador era nada menos que el renombrado naturalista Alexander von Humboldt, a quien visitó, ilusionado, luego de su retorno a Europa. Al primer vistazo de sus dibujos brasileños, el americanista prusiano le escribió:

“Mi imaginación, mi querido, aún está cautivada por las formas exuberantes del mundo tropical que sus inteligentes dibujos representan de manera espléndida y veraz”<sup>13</sup>.

Esto era, en efecto, un gran elogio, viniendo de parte de un científico de tanto prestigio; sin embargo, como veremos, las representaciones que realizó de los esclavizados en Rio, en par-

<sup>12</sup> *Apud* Pablo DIENER y Maria de Fátima COSTA, *Rugendas e o Brasil*, 2002, p. 39.

<sup>13</sup> *Apud* Sigrid ACHENBACH, *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel- und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt in Berlin Kupferstichkabinett*, p. 60. Alexander von Humboldt quedó tan impresionado con los dibujos de Rugendas que lo contrató para elaborar tres estudios para una edición futura de su famoso *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*; este fue el comienzo de una fructífera colaboración entre el naturalista y el artista.

ricular aquellas que aparecerían litografiadas en el suntuoso volumen de *Voyage pittoresque dans le Brésil*<sup>14</sup>, no siempre eran registros tan meticulosos como Humboldt había asumido.

Rugendas desembarcó por primera vez en Rio de Janeiro el 5 de marzo de 1822 (solo unos pocos años después de Earle) y procuró establecer contacto con artistas de la Academia Imperial, entre ellos, con los miembros de la familia Taunay y con Debret, bastante mayor que él, a quien conoció en enero de 1825<sup>15</sup>. A los diecinueve años había viajado a Brasil como integrante de la expedición científica rusa capitaneada por Georg Heinrich von Langsdorff, un discípulo del eminente antropólogo e historiador natural Johann Friedrich Blumenbach, cuyas visiones sobre variación racial tuvieron un significativo impacto en toda Europa hacia el cambio de siglo. Pero la relación de Juan Mauricio con el líder de la expedición se deterioró en poco tiempo, al punto que –de acuerdo con la versión que el artista dio de ese conflicto– en el curso de algunos meses declaró revocado su contrato y continuó en un vínculo voluntario con la empresa naturalista, pagando sus propios gastos, con la intención de conservar la propiedad de sus dibujos y estudios al óleo. Como sus colegas, en concreto, el artista francés y el británico, el augsburgués proyectaba publicar sus dibujos en Europa, en vez de dejarlos para el uso de los zoólogos y botánicos, de acuerdo con lo que se había previsto inicialmente. En función de la independencia que fue modelando y dada la carencia de un ingreso regular, se empeñó por encontrar una buena sintonía con las diversas demandas del mercado europeo vinculado al mundo de los viajeros.

En el curso de su primera estada en Brasil, Rugendas elaboró los esbozos preliminares para *Voyage pittoresque dans le Brésil*, una publicación que, después de un proceso de producción

de casi una década, fue concluida bajo gran aclamación en París en 1835. El libro alcanzó un impacto decisivo en la visión europea del Brasil del siglo XIX y su legado ha dejado huellas que pueden percibirse hasta en la actualidad<sup>16</sup>. La obra fue publicada al mismo tiempo en dos versiones –una en alemán, la otra en francés– por la prestigiosa casa editora de Godefroy Engelmann<sup>17</sup>. Fue el propio Rugendas quien describió las modestas ambiciones que lo guiaron en la concepción del volumen, que define con una pregunta retórica:

“¿No debería una obra, cuyo principal objetivo es describir la naturaleza y el estado social de Brasil, permitirse una digresión hacia un pasado tan glorioso para ese país?”<sup>18</sup>.

Las aspiraciones de su editor, en cambio, eran mucho más elevadas. En ese momento Godefroy Engelmann estaba en la vanguardia en cuanto a la implementación de métodos para la producción de libros ilustrados, sobre todo en la aplicación de la nueva técnica de la litografía, con el propósito de expandir el mercado de libros de viajes de factura suntuosa<sup>19</sup>. Para materializar su propuesta innovadora, contrató artistas consagrados de la época, y hacia 1819, la empresa de Engelmann & Cie se había embarcado en la edición de una serie de espléndidos libros de viaje pintoresco con temas europeos<sup>20</sup>. Una vez que Rugendas estableció contacto con Engelmann y, ya en 1826, cuando el editor puso en circulación un prospecto para *Voyage*, queda en evidencia que ese empresario de ideas liberales percibió el amplio atractivo que tendría un libro ilustrado sobre el Brasil recientemente independizado, un país exótico de bosques tropicales y pueblos indígenas, con ciudades bulliciosas y extensas plantaciones que prosperaban lucrando con la esclavitud.

El *Prospectus* de Godefroy Engelmann, publicado tanto en francés como en alemán, resulta interesante por lo que revela

<sup>14</sup> RUGENDAS, *Voyage...*, *op. cit.*

<sup>15</sup> Tanto Earle como Rugendas pasaron algunos años en Rio durante periodos parcialmente coincidentes y parece probable que se hayan encontrado, si bien hasta hoy no existe documentación que lo corrobore. Guilherme Gonzaga, *Augustus Earle (1793-1838): Pintor Viajante. Uma aventura solitária pelos Mares do Sul*, p. 77, se pregunta si de hecho es posible identificar a Earle o a Rugendas en el elaborado óleo de Debret “Coronación de Dom Pedro I”, de 1828 (Colección del Palacio de Itamaraty, Brasilia). Para Nicolas-Antoine Taunay, véase Pedro CORRÊA DO LAGO, *Taunay e o Brasil: obra completa. 1816-1821*.

<sup>16</sup> DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, p. 366.

<sup>17</sup> *Ibid.*; véase RUGENDAS, *Voyage...*, *op. cit.*

<sup>18</sup> João Mauricio RUGENDAS, *Viagem pitoresca através do Brasil*, p. 242. Agradecemos el auxilio de Frances Goodingham con la traducción de los textos en portugués.

<sup>19</sup> DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, p. 365.

<sup>20</sup> *Ibid.*

sobre las expectativas que colocaba el autor en esta monumental publicación. Lejos de ser una mera diversión para el viajero sedentario, su objetivo más elevado, según creía, era educar no solo a los individuos, sino a naciones enteras:

“Estos tiempos en que América conquista su independencia y rompe las cadenas que durante siglos la han mantenido sujeta a los pies de los tronos europeos, obstruyendo el desarrollo de sus fuerzas, no han podido separarla del Viejo Continente, sino que, por el contrario, ha unido las dos partes del mundo más íntimamente y con nuevos lazos.

Estos lazos de unión perdurarán, porque son dignos y bienaventurados para ambas partes, porque nacen de los intereses y las necesidades sociales que son el resultado del propio progreso de la civilización. Sin embargo, a medida que este progreso de cierto modo hace desaparecer el espacio y el tiempo, y ambas partes del mundo se aproximan más y más, cada individuo culto debe sentir de forma crecientemente la necesidad, diríamos incluso, la obligación de conocer con más precisión este mundo en el que a diario se vinculan nuevos intereses, tanto para las naciones como para los individuos. Un mundo que diariamente es objeto de nuevas esperanzas, que cada día ocupa un espacio mayor en nuestros pensamientos, en nuestros sentimientos, en toda nuestra existencia, un mundo que cada día se torna más importante para el estadista, el académico, el comerciante, en fin, para el hombre en general, en toda circunstancia”<sup>21</sup>.

Argumenta con énfasis en favor de una expansión global de la literatura de viajes, una apuesta empresarial dirigida a todos los europeos cultos, a los que consideraba su mercado potencial. El texto sugiere que, a medida que esta nueva entidad singular –‘el mundo’– se hacía más y más importante para la vida diaria de los europeos cultos, les incumbía a los individuos, de hecho, a todas las naciones, expandir los horizontes de su conocimiento. Por tanto, al atribuir un papel decisivo a los artistas y escritores viajeros en la educación que el Viejo

<sup>21</sup> Godefroy ENGELMANN, *Prospectus: Malerische Reise in Brasilien, von Moritz Rugendas*. Véase también en DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, p. 93. El *Voyage* recibió amplia publicidad, incluso en Gran Bretaña; véase *Morning Chronicle*, London, June 11, 1827, p. 2.

Mundo debía recibir sobre el Nuevo Mundo, el llamado de Engelmann se dirige no solo al viajero del *grand tour* o al viajero sedentario, sino de manera más específica al ‘estadista’, al ‘académico’ y al ‘comerciante’. Cuando por fin se llevó a cabo la publicación, *Voyage pittoresque* de hecho se transformó en una de las referencias europeas más completas –y, como veremos, también más discutidas– sobre el Brasil de principios del siglo XIX, cuyo único rival será el *Voyage pittoresque et historique au Brésil* (1834-1839) en tres volúmenes de Jean-Baptiste Debret.

No es casual que tales imágenes de Brasil circularan en Europa en ese particular momento. En la década de 1820, Londres seguía ferozmente dividido en torno al problema de las implicaciones de la esclavitud, y el tema despertaba un enorme interés popular, en especial después del surgimiento del movimiento antiesclavista de 1823. A fines de la década de 1820, también Francia vivió un periodo de reformas abolicionistas, y estas, a su vez, generaron un interés por el tema de la esclavitud, que se prolongó a lo largo de la siguiente década; una de sus manifestaciones culminantes fue la materialización de los dos espléndidos proyectos de publicación de Debret y Rugendas. Este cuerpo de imágenes era parte del extraordinario movimiento global de personas, bienes e ideas que caracterizó el periodo.

El *Voyage* del joven de Augsburgo es un álbum compuesto por veinte fascículos de formato *in folio*, cada uno de los cuales contiene cinco litografías. De los cien grabados, noventa y ocho están basados en sus dibujos, mientras que dos fueron llevados a la matriz de piedra a partir de trabajos de Debret. La primera sección del libro está dedicada al paisaje de Rio de Janeiro y la región aledaña de Minas Gerais, además de unas pocas planchas dedicadas a regiones localizadas más al norte, a Bahía y Pernambuco. La segunda sección, sobre ‘Tipos y costumbres’, establece categorías de la población con criterio racial: población indígena, ‘negra’ y, enseguida, ‘blanca’. Las partes tercera y cuarta examinan en mayor profundidad las vidas de cada grupo: las ‘Tradiciones y costumbres de los indios’, la ‘Vida de los europeos’, los ‘Europeos en Bahía y Pernambuco’ y al final una sección substancial dedicada a las ‘Tradiciones y costumbres de los negros’. Es a esta última sección que dedicaremos más atención.



El primer capítulo de esa sección ilustra la migración forzada de los africanos esclavizados, mostrando el navío negrero y los galpones de llegada hasta las formas de vivienda, con escenas que van de “Negros en las bodegas de un navío negrero” (fig. 16), “Desembarque” (fig. 17), que muestra la llegada al puerto, “Mercado de negros” (fig. 14), “Transporte de un convoy de negros” (fig. 18) y, por fin, “Vivienda de negros” (fig. 19). El segundo capítulo ilustra aspectos del trabajo rural de los esclavos en plantaciones, en la tala de bosques y otras formas

de trabajo, como la preparación de la raíz de la mandioca y la cosecha del café. El siguiente capítulo retorna a la ciudad e incorpora imágenes de disciplina y castigo, cultura y ocio, incluyendo los bailes de batuque y lundú – “Danza del batuque” (fig. 20) y “Danza del lundú” (fig. 21)– y el singular “Juego de capoeira o danza de la guerra” (fig. 22). Las últimas imágenes registran la participación de los negros en las celebraciones y ritos cristianos, como “Fiesta de santa Rosalía, patrona de los negros” (fig. 23) y “Entierro de un negro en Bahía” (fig. 24)<sup>22</sup>.

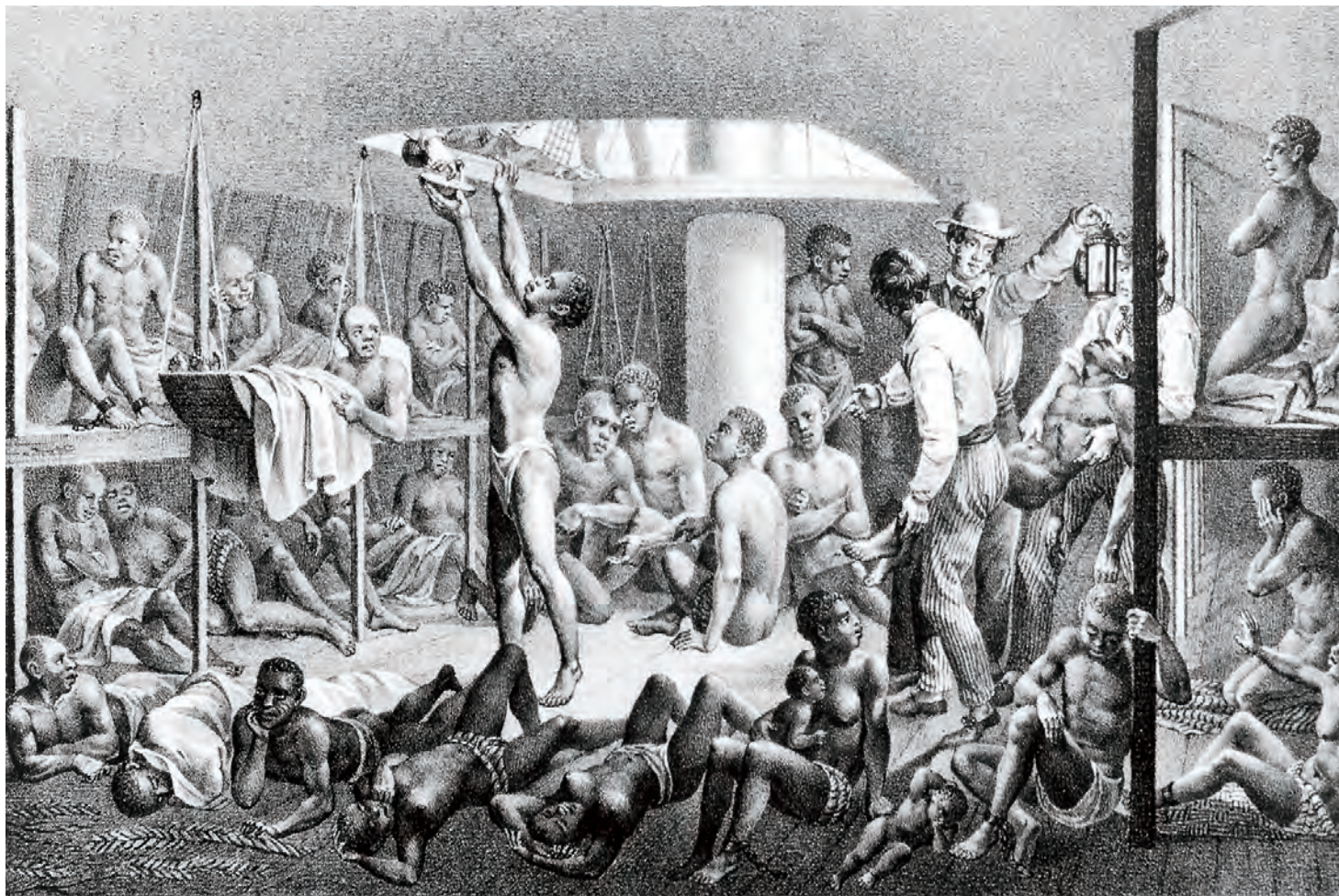


Fig. 16. Juan Mauricio Rugendas, “Negros en las bodegas de un navío negrero”, ca. 1835.

<sup>22</sup> Robert W. SLENES, “The Trials of an African Abraham: The Brazilian Nation aborning in the ‘Allegorical Travels’ of Johann Moritz Rugendas”, p. 520.



Fig. 17. Juan Mauricio Rugendas,  
"Desembarque", ca. 1835.



Fig. 18. Juan Mauricio Rugendas, "Transporte  
de un convoy de negros", ca. 1835.





Fig. 19. Juan Mauricio Rugendas,  
"Vivienda de negros", ca. 1835.

Fig. 20. Juan Mauricio Rugendas,  
"Danza del batuque", ca. 1835.







Fig. 21. Juan Mauricio Rugendas, "Danza del lundú", ca. 1835.



Fig. 22. Juan Mauricio Rugendas,  
"Juego de capoeira o danza de la guerra",  
ca. 1835.



Fig. 23. Juan Mauricio Rugendas,  
"Fiesta de santa Rosalía, patrona de los negros",  
ca. 1835.



## UNA LECTURA DE LOS GRABADOS DE RUGENDAS SOBRE LA ESCLAVITUD

La selección que el artista de Augsburgo hizo para la representación de individuos esclavizados –vida cotidiana y ocio, disciplina y castigo, mercados de esclavos– pone en evidencia un sorprendente parecido con la de Augustus Earle, quien ya se encontraba en Rio al momento de su llegada. De hecho, resulta tentador conjeturar que los dos ilustradores tenían un co-

nocimiento recíproco de sus trabajos y que, incluso, pudieron haberse encontrado una u otra vez para dibujar juntos. Con independencia de que hasta la fecha no se conozcan evidencias que den sustento a estas especulaciones, los trabajos de ambos ponen en evidencia una condena rotunda de la institución de la esclavitud, en la medida que enfatizan su esencial inhumanidad. Hay bastante más material de primera mano de la obra brasileña de Rugendas que de la de Earle, y son varios los investigadores que han examinado en profundidad el contexto



Fig. 24. Juan Mauricio Rugendas, "Entierro de un negro en Bahía", ca. 1835.

histórico de las láminas de *Voyage* y sus dibujos preparatorios<sup>23</sup>. Robert Slenes ha argumentado de modo conclusivo –con base en un análisis histórico consistente– que, si bien el joven de Augsburg estaba empeñado en registrar la vida de esclavos en Brasil y aspiraba a hacerlo con apego a la realidad (no en vano sus imágenes llevaban el calificativo de ‘*déssiné d’après nature*’), algunos de los detalles decisivos de sus láminas fueron inequívocamente alterados con el objetivo de enfatizar su mensaje antiesclavista<sup>24</sup>.

El análisis de Robert Slenes sobre el más famoso de los grabados del artista bávaro, “Negros en las bodegas de un navío negrero” (fig. 16), resulta esclarecedor en este contexto. La litografía es un registro impresionante de las condiciones existentes a bordo de los barcos negreros, que zarpaban en rápida secuencia de la costa africana repletos con carga humana: se trata de una de las primeras representaciones explícitas de la esclavitud expuestas en el Salón de París<sup>25</sup>. Hombres, mujeres y bebés semidesnudos son transportados como ganado, muchos de ellos presos con grilletes en los tobillos; un cadáver es retirado a la luz de una lámpara, a la derecha, mientras el único esclavo que sigue de pie estira el cuerpo hacia una abertura en la cubierta para que llenen su mísero recipiente con agua. Slenes compara el grabado con los croquis preparatorios sobre el tema (figs. 25 y 26), que deben datarse entre 1822 y 1825 y que Rugendas pudo haber dibujado *in situ*<sup>26</sup>, y argumenta que el artista elevó la cubierta en la versión final de la litografía, con la intención de aumentar el dramatismo de la imagen, una alteración decisiva, que obliga al esclavo, a la izquierda, a

estirarse para recibir la preciosa agua que podría contribuir a mantenerlo vivo. Así como en el famoso motivo abolicionista de Josiah Wedgwood, de fines del siglo XVIII, conocido con el título “Am I Not a Man and a Brother?”, también en este caso vemos un esclavo suplicante, que depende de la benevolencia europea para no morir<sup>27</sup>.

Slenes ha sugerido que, con el texto del libro, escrito por el periodista Victor Aimé Huber –un amigo del artista–, las láminas del *Voyage* revelan una fuerte afinidad con la agenda antiesclavista y de combate al tráfico de esclavos de la principal asociación abolicionista francesa de la época, la Société de la Morale Chrétienne. Por lo demás, la exhibición de “Negros en las bodegas de un navío negrero” en el Salón de 1827-1828 (y su consiguiente publicación en la cuarta sección de *Voyage*) coincidió con una avalancha de reformas abolicionistas en Francia. Como Earle, también Rugendas circulaba en un medio liberal y su gran mentor, Alexander von Humboldt, era conocido por sus simpatías abolicionistas<sup>28</sup>.

Pablo Diener y Maria de Fátima Costa han llamado la atención sobre la opción del artista de publicar una litografía dedicada al episodio de la “Junta de Pernambuco” (3ª división, plancha 28), y no la escena de la coronación de Pedro I, de lo cual se deduce que cultivaba una afinidad con los movimientos revolucionarios en la convulsionada provincia del nordeste de Brasil. Los autores han mostrado que durante su primer viaje a Brasil, Rugendas no visitó el sur de Bahía ni Pernambuco y sugieren, en consecuencia, que las láminas dedicadas a estos lugares en el *Voyage* deben haber sido compuestas con fuentes secundarias<sup>29</sup>. Por lo demás, cuando insinúa una comparación de la lucha por la libertad de los esclavos en Brasil con la contemporánea

<sup>23</sup> Véase DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, pp. 90-249.

<sup>24</sup> Robert W. SLENES, “African Abrahams, Lucretias and Men of Sorrows: Allegory and Allusion in the Brazillian Anti-Slavery Lithographs (1827-1835) of Johann Moritz Rugendas”, pp. 55-80.

<sup>25</sup> Hugh HONOUR, *The Image of the Black in Western Art, vol. IV: From the American Revolution to World War I, Part 1: Slaves and Liberators*, p. 145.

<sup>26</sup> La rapidez con la que Rugendas ejecutaba sus dibujos permite atribuir algún fundamento a esta especulación. Por lo demás, DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, p. 174, señalan que realizó otros dibujos a bordo de una corbeta francesa que podría haber sido un barco negrero. Véase también Robert W. SLENES, “Overdrawn from Life: Abolitionist Argument and Ethnographic Authority in the Brazilian “Artistic Travels” of J. M. Rugendas, 1827-35”, p. 75.

<sup>27</sup> SLENES, “African Abrahams...”, *op. cit.*, pp. 164-165, llama la atención sobre las afinidades entre la representación del cadáver en esta imagen y el cuerpo de Cristo en el momento que es depositado en la tumba, en la figura de Matthaeus Merian, en *Icones Biblicae* (1625-1630), utilizada a menudo en el siglo XIX para ilustrar ediciones francesas y alemanas de la *Biblia*.

<sup>28</sup> *Ibid.*; véase también Laura DASSOW WALLS, *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*.

<sup>29</sup> DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, p. 243; *apud* SLENES, “Overdrawn from Life...”, *op. cit.*, p. 62.





Fig. 25. Juan Mauricio Rugendas, "Croquis para interior de un navío negrero", 1822-1825.



Fig. 26. Juan Mauricio Rugendas, "Interior de un navío negrero", 1822-1825.

Guerra de la Independencia de Grecia (en la que los revolucionarios griegos combatieron y vencieron al Imperio otomano), el artista reafirma el carácter moral de los africanos, en afinidad con el pensamiento abolicionista francés<sup>30</sup>.

Sin duda que Slenes es convincente cuando coloca el grabado del navío negrero del augsburgués dentro de un contexto abolicionista, pero discordamos con la evaluación de que la plancha en su versión publicada intensifique el horror abyecto de los dibujos. En nuestra opinión, sucede más bien lo contrario: las figuras esqueléticas de los dibujos se convierten en físicos musculosos en el grabado, y el espacio atiborrado en que un hombre adulto no conseguiría estar en pie se convierte en un lugar más espacioso y aireado. Sin duda, Rugendas tenía plena consciencia de su mercado, y como no quería perderlo, moderó la brutalidad de su mensaje revirtiéndolo a un lenguaje pictórico familiar tomado de la iconografía cristiana. No obstante, su mensaje antiesclavista permanece inequívoco y la lámina sigue siendo una de las imágenes más singulares (y más logradas) de la época, dedicada a un tema que estaba siendo invocado con creciente frecuencia por los abolicionistas británicos y del continente, con el objetivo de obtener apoyo para su causa<sup>31</sup>.

Los críticos, sobre todo los de la comunidad científica, no tardaron en señalar que “hay ahí más buen gusto que verdad”<sup>32</sup>. Tal vez la crítica más contundente estuvo dirigida a la imagen que el libro construye de los pueblos indígenas de Brasil, sobre la que el príncipe Maximiliano de Wied-Neuwied comentó en tono áspero en carta dirigida a Heinrich Rudolf Schinz: “la parte sobre los indios es con distancia la peor, en gran parte son invenciones y los retratos no son característicos”<sup>33</sup>. La decisión de incluir “Negros en las bodegas de un navío negrero” en el *Voyage* parece haber tenido un inequívoco carácter político,

y su mensaje debe haber estado dirigido en primer lugar al público francés. Juan Mauricio Rugendas conocía a algunos de los principales abolicionistas europeos de la época, entre ellos a Alexander von Humboldt, Benjamin Constant y Henri Grégoire, y el cargado contexto político en que fueron publicados y en el cual circularon sus grabados tuvo como consecuencia inevitable que estos acabasen involucrados con esa causa<sup>34</sup>.

Es en la forma de representar el mercado de esclavos que Rugendas y Earle ponen en evidencia su mayor divergencia. La litografía “Mercado de negros” de Rugendas (fig. 14) muestra una gran habitación espaciosa en que muchachos y jóvenes están agrupados a lo largo del muro del lado izquierdo, y uno de ellos está afanado dibujando en la pared; en primer plano están distribuidos de manera casual las mujeres y los niños, hablando y cocinando alrededor de una hoguera, mientras otros hombres jóvenes hacen fila para ser inspeccionados por un cliente europeo, que discute con el mercader. A pesar de la dura realidad de la escena, el ambiente es de resignada armonía social. Las figuras masculinas del joven artista tienen un aspecto contemplativo, si no melancólico, y las mujeres –una con un bebé durmiendo plácidamente en su falda– están dispuestas en actitudes de socialización. Se ven pilas bien ordenadas de monedas sobre la mesa del mercader, que parece relajado, con una pluma en la mano, una figura de apariencia benevolente a pesar del subtexto que, en definitiva, muestra que esa aparente reunión social de aspecto plácido es, de hecho, la escena de una fría transacción financiera.

La discreta lámina de Rugendas está muy lejos del intenso drama de la escena al aire libre que Augustus Earle muestra en “Puerta de Pernambuco” (fig. 27), en la que esclavos decrepitos y malnutridos son aguijoneados y golpeados, y una madre desesperada corre atrás de su bebé amenazado. Incluso, en la acuarela “El mercado de esclavos en Rio” (fig. 28), Earle presenta a los jóvenes esclavos aturdidos en el bullicioso entorno de un exterior urbano mientras son inspeccionados por un cliente de aspecto hostil, cuyo látigo presagia la violencia y el terror que

<sup>30</sup> En este contexto, SLENES, “Overdrawn from Life...”, *op. cit.*, pp. 63-64 también cita a Darcy Grimaldo Grigsby, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, pp. 302-307.

<sup>31</sup> HONOUR, *op. cit.*, pp. 144-145; SLENES, “The Trials...”, *op. cit.*, p. 527.

<sup>32</sup> Carl Friedrich Philipp von Martius, *apud* DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, p. 367.

<sup>33</sup> Maximiliano de Wied-Neuwied, *apud* DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2002, p. 368.

<sup>34</sup> HONOUR, *op. cit.*, p. 144; véase también SLENES, “Overdrawn from Life...”, *op. cit.*, pp. 61-62.



está por venir. En comparación, la imagen de Rugendas carece de emoción, sin ninguna conmoción porque estos seres humanos sean, de hecho, mercadería: más bien, parecen ser parte del orden natural de la vida en el Nuevo Mundo, que se despliega

bajo la mirada redentora de la virgen María. La imagen del joven pintor bávaro pone en juego un exotismo cauteloso, con su interior soleado y la vista hacia un espacio tropical con palmeras y una iglesia barroca situada a la orilla del mar en Rio de Janeiro.



Fig. 27. Augustus Earle, "Puerta de Pernambuco", 1823.

Fig. 28. Augustus Earle, "El mercado de esclavos en Rio", 1823.





Fig. 29. Pierre Benoit, "Venta de un esclavo", ca. 1839.

El "Mercado de negros" (fig. 14) del *Voyage* también permite una interesante comparación con una lámina de otro de los suntuosos libros de viaje de la época, a saber, con "Venta de un esclavo" (fig. 29) del artista belga Pierre Benoit<sup>35</sup>. Esta plancha representa la subasta de una esclavizada y sus hijos, un tema recurrente, que se hizo muy común entre las obras estadounidense en las décadas de 1850 y 1860. La mujer semi-desnuda aparece de pie expuesta para la venta, mientras una multitud de hacendados la miran con interés, en el momento que uno de ellos alza la mano para pujar. En el texto, Benoit relata la trágica historia que habría inspirado la escena. La mu-

jer había sido propiedad de un amigo del artista, con quien había procreado dos hijos. El propietario había decidido manumitirla con la intención de casarse con ella, pero el mismísimo día en que contraerían matrimonio, él falleció y la pobre mujer y sus hijos fueron, más una vez, vendidos en esclavitud. Este conmovedor grabado está influenciado por la tradición de pintura costumbrista holandesa del siglo XVII y contrasta de forma inequívoca con imágenes mejor conocidas de Surinam, tales como las del libro ilustrado de autoría de John Gabriel Stedman<sup>36</sup>, publicación en dos volúmenes, más de tres décadas anterior a la del artista belga. De hecho, el propio Benoit hizo cuestión de señalar que su motivación era la de corregir lo que

<sup>35</sup> Pierre J. BENOIT, *Voyage à Surinam: description des possessions néerlandaises dans la Guyane. Cent dessins pris sur nature par l'auteur*; véase también Pierre J. BENOIT & Chris F. J. SCHRIKS, *Reis door Suriname: beschrijving van de nederlandsche Bezittingen in Guyana* y Elmer KOLFIN, *Van de slavenzweep en de muze: twee eeuwen verbeelding van slavernij in Suriname*.

<sup>36</sup> John Gabriel STEDMAN, *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana on the Wild Coast of South America from the year 1772 to 1777*.





Fig. 30. William Allan, “El mercado de esclavos, Constantinopla”, 1838.

él (y muchos otros) veían como imprecisiones abolicionistas que habían sido promovidas por Stedman, cuya obra se había tornado famosa e influyente. Por lo demás, Benoit era un declarado apologeta de la esclavitud y afirmaba haber visto que los esclavizados de Surinam recibían un trato compasivo de parte de los hacendados<sup>37</sup>.

La iconografía de los mercados de esclavos persistió en pinturas de tradición orientalista, a partir de los años que siguieron a la publicación de los libros de Rugendas y Debret, y perduró por el resto del siglo XIX. Si bien la esclavitud otomana está fuera de los límites de nuestro cometido, resulta ilustrativo llamar la atención sobre el fuerte contraste entre las escenas de los mercados de esclavos discutidas aquí y las que son representadas en la pintura orientalista que, en términos generales, tomaron la vulnerabilidad de las mujeres en los espacios del mercado

como el tema por excelencia (transformándolo, en el curso de su desarrollo, en un espectáculo erótico). Un cuadro como “El mercado de esclavos, Constantinopla” (fig. 30), de William Allan, fue pintado solo unos pocos años después de la publicación de los libros de viaje brasileños, sin embargo, ya un rápido vistazo pone de manifiesto las substanciales diferencias: grandioso, clásico e imbuido de simbolismo histórico, este cuadro no es la expresión de un intento por asentar entre los espectadores metropolitanos la autoridad de una experiencia visual de primera mano (con independencia de que William Allan fuera un artista escocés itinerante de cierta reputación). Más bien, aquí vemos a un pintor comprometido con la tradición académica de producir un ‘arte de alto nivel’, que hacía uso del lenguaje de la sensibilidad, para crear —en este caso— una pintura que evoca la historia moderna, tomando como objeto la imagen de una familia griega cautiva que estaba siendo separada por los crueles turcos que practicaban el tráfico de esclavos.

<sup>37</sup> BENOIT & SCHRIKS, *op. cit.*, p. 87.

En el Rio de Janeiro de la década de 1820 no era la venta de esclavos, sino el brutal castigo al que estos eran sometidos lo que fue objeto de atención y, así como Debret y Earle, también Rugendas fue atraído por esa temática. A diferencia de la representación ficcional de los cautivos en las bodegas del navío negrero, es probable que “Castigos públicos en la plaza de Santana” (fig. 15) fuese un asunto que el artista presencié, considerando que estos eran eventos comunes, cotidianos y públicos en Rio de Janeiro. Entre este motivo y la escena del frenético baile de “Escena del fandango de negros” (fig. 31) de Earle, emplazado también en el infame Campo de Santana, parece haber una distancia sideral. Mientras que en la acuarela de Earle, dedicada al baile, predominan los negros, en el grabado de Rugendas, la feroz flagelación de un esclavo atado ha atraído a una numerosa y solemne audiencia compuesta por un grupo mixto de negros (tanto esclavizados como libertos; véase, por ejemplo, el sujeto con un sombrero de copa en la mano, en el ángulo inferior iz-

quierdo de la hoja) y europeos. En cuanto Earle pinta un episodio de la vida de los esclavos disfrutando del ocio, con un único y sutil recordatorio de la presencia europea, Juan Mauricio nos advierte sobre la capacidad de la esclavitud, tanto de horrorizar como de entretener a sus distinguidas audiencias europeas.

“Tipo de castigo que se ejecuta en las diversas grandes plazas de las ciudades” (fig. 32), de Debret, parece menos escenificado en comparación con la interpretación del mismo tema en Rugendas; la sombría información fáctica que ofrece el artista francés resalta la predilección por la dramatización del pintor alemán. La multitud pululante en la escena representada por Juan Mauricio está atenta al drama, incluyendo a los que están en el carruaje a la izquierda, instalados en una especie de palco, como si estuvieran asistiendo a una ópera. Las únicas excepciones son las de aquellos que están distraídos por las riñas que surgen entre los esclavos, en la fila para ser azotados, y sus verdugos, en su mayoría negros. Es significativo que mientras la brutal escena



Fig. 31. Augustus Earle, “Escena del fandango de negros, Campo de Santana, Rio de Janeiro”, ca. 1822.





Fig. 32. Jean-Baptiste Debret, "Tipo de castigo que se ejecuta en las diversas grandes plazas de las ciudades", 1826.

de Debret parece llevarse a cabo sobre todo con el objetivo de aterrorizar a los testigos negros (también aparecen dos grupos de europeos como espectadores, pero estos han sido desplazados para un segundo plano y figuran apenas como siluetas), en la lámina de Rugendas son los espectadores europeos los que más se acercan al terrible espectáculo y los que parecen estar más atentos. Matthew Rarey acierta al señalar que, en su composición, el artista bávaro atribuye a su audiencia mixta –un microcosmos de la sociedad brasileña– el poder de poner fin a la violencia, para cuyo espectáculo ha sido dispuesta cuidadosamente en calidad de testigo: es importante mostrarlos presenciando<sup>38</sup>. Mientras que la mayoría de los espectadores de Debret está alejada, la mirada de Rugendas se detiene con atención en la multitud, tal vez insinuando su complicidad en este espectáculo de tortura.

La escena también contrasta con el escenario más privado de una prisión retratado por Earle en "Castigando negros en

[el] calabozo]" (fig. 33); sentado en el segundo plano figura ahí un individuo retraído, ataviado con sombrero de copa, el cual demuestra su resistencia a ser testigo de la barbarie que se despliega ante él cubriéndose los ojos. En ambas composiciones se identifican de forma clara los propietarios blancos de los esclavos; es el momento de su venganza. Jean-Baptiste Debret, por su parte, mostró crueles propietarios de esclavos en otras imágenes, pero en "Tipo de castigo" no hay ninguna señal de venganza, los dueños de esclavos y sus familias son lejanos y sin rostro.

Después de la introducción de un nuevo *Código Penal*, en 1830, que prohibió las flagelaciones públicas de cualquier persona excepto de los esclavizados, la mayor parte de esos castigos (salvo de los luchadores callejeros de *capoeira* y de esclavos criminales convictos) se restringían a la relativa privacidad de la prisión, en los calabozos<sup>39</sup>. Estos espectáculos de barbarismo despertaron una creciente preocupación entre las autoridades,

<sup>38</sup> RAREY, *op. cit.*, pp. 86-87.

<sup>39</sup> KARASH, *op. cit.*, p. 122; véase también RAREY, *op. cit.*, p. 81.

porque podrían incitar a la rebelión, en particular aquellos de Bahía, donde, por cierto, fueron registrados por Earle<sup>40</sup>. Hasta aquellos años, sin embargo, los castigos eran ejecutados en público, en lugares designados para las flagelaciones, en las grandes plazas de la ciudad, como muestran los ejemplos que comentamos aquí, de Rugendas y Debret<sup>41</sup>.

Hasta donde sabemos, las acuarelas de Earle nunca fueron colocadas en el contexto de una narrativa escrita, las crónicas ilustradas del artista de Augsburgo, en cambio, sí contienen una lógica temporal que evoca, tanto en palabras como en imágenes, el cristianismo como fuerza civilizadora. El texto del libro, influenciado –aunque no escrito– por él, ratifica la posibilidad



Fig. 33. Augustus Earle, “Castigando negros en [el] calabozo, Rio de Janeiro”, ca. 1822.

## OBSERVACIONES FINALES

En esas tres obras dedicadas a los castigos se constata la presencia de la mirada atenta, autoritaria de los militares, pero solo el augsburgués incluye un clérigo en su composición, como si quisiese aludir a la complicidad de la Iglesia católica.

de que los negros son capaces de “perfeccionarse” al punto de “algún día llegar a ser iguales a los blancos”<sup>42</sup>. El artista alemán recurría con frecuencia a alusiones bíblicas para promover el punto de vista cristiano reformista, característico del pensamiento antiesclavista francés. De acuerdo con Slenes:

“Al asociar a los africanos con figuras morales bíblicas [...] Rugendas exaltaba [a los esclavizados] como dignos fundadores de la nueva nación brasileña”<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Emilia VIOTTI DA COSTA, *The Brazilian Empire: Myths and Histories*, pp. 134-135. También *apud* RAREY, *op. cit.*, p. 81.

<sup>41</sup> Jean-Baptiste DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, vol. II, p. 139.

<sup>42</sup> RUGENDAS, *Viagem...*, *op. cit.* También *apud* SLENES, “The Trials...”, *op. cit.*, p. 526.

<sup>43</sup> SLENES, “African Abrahams...”, *op. cit.*, p. 149.

Al igual que otros artistas viajeros del periodo, Earle y Rugendas sentían el peso de la obligación de al menos persuadir al público de la autoridad de su trabajo y mostrar lo que consideraban ser las características distintivas más destacadas de la vida brasileña. En particular, el pintor británico, que al mismo tiempo que expresaba con transparencia su sensación de asombro frente al espectáculo de la naturaleza, también mostraba su horror ante la esclavitud, documentaba las costumbres de la vida carioca y un amplio espectro de ‘tipos’ físicos y raciales con un sentido de deber empírico. Si hubiese llegado a realizar lo que podemos asumir que sería su objetivo, vale decir, reunir y publicar sus registros visuales en una narrativa de viaje coherente, el editor sin duda habría esperado que, en su calidad de autor, no solo cautivase la sensibilidad de su público, sino que, también, lo informara. Cualquier crítica a la que se someta el repertorio iconográfico de Earle debe prestar especial atención para no confundir sus sentimientos antiesclavistas con sus aspiraciones empíricas. Si bien constatamos en muchas de sus obras brasileñas una clara empatía con los sujetos esclavizados, la cual es resaltada en varias ocasiones por la decisión de llamar nuestra atención de su presencia autoral, a veces incorporando un sujeto que aparece de alguna forma involucrado en la narrativa visual. En una época en la que se llegó, incluso, a cuestionar la propia humanidad de los negros, los esclavos del artista británico son seres sensibles: experimentan el dolor y disfrutan de los placeres que permite la vida en cautiverio.

Rugendas, en cambio, era partidario de la libertad progresiva y gradual de los esclavos en Brasil. Sin duda, él era un decidido crítico del tráfico de esclavos, como atestigua su impactante “Negros en las bodegas de un navío negrero”, pero mostraba una imagen de la vida de los esclavos (incluso en el mercado de esclavos) como un asunto propio de un proceso de civilización. Su tendencia a suavizar y dramatizar las realidades más duras sugiere no solo una disposición a responder a un floreciente mercado europeo de publicaciones, sino, también –lo que es más significativo–, la aceptación de que la esclavitud existiría en Brasil hasta que los esclavizados, por sí mismos, fueran capaces de alcanzar la libertad. A pesar de tratarse de un artista próximo de Alexander von Humboldt, Rugendas suele carecer de la

intensidad emocional (y a veces del humor) de Earle, al menos en lo que se refiere a la prolífica producción de las imágenes brasileñas que fue divulgada a través de *Voyage*.

De los tres artistas, Debret, un bonapartista exiliado, era el menos crítico de la esclavitud, y sus laminas muestran a los esclavizados, por un lado, como sujetos vigorosamente resistentes, por otro, como individuos resignados frente al sufrimiento extremo. Su prolongada estada en Rio le permitió adentrarse en la vida cotidiana de esa población en el espacio carioca.

Vemos, pues, que, en la década de 1820, mientras los artistas británicos en las Antillas producían ya sea amables vistas topográficas del paisaje de las plantaciones trabajadas por esclavos dóciles (como los de James Hakewill) o instructivos manuales sobre los mecanismos para la producción del azúcar o sobre cómo lidiar con cautivos insubordinados (como, por ejemplo, William Clark y Richard Bridgens), o también escenas de cordial humanidad de la vida cotidiana en las tierras destinadas al uso de los esclavizados (como en los trabajos de William Berryman), los artistas europeos en el Rio de Janeiro urbano contaban una historia de una intensidad visceral, mucho más brutal. Esto no significa que en Brasil la esclavitud, en sí misma, fuera más cruel –investigaciones recientes aseguran que ese no era el caso–, sino, más bien, que el sistema brasileño de castigo a los esclavizados había sido concebido, en alguna medida, para su consumo por un público amplio<sup>44</sup>. Por lo demás, los artistas europeos que viajaron a Brasil estaban mucho menos implicados en el negocio de la esclavitud. A mediados de la década de 1830, conscientes de que los mercados para sus obras se expandían, percibían un cierto grado de licencia para representar las atrocidades que aún se cometían en la que fuera una colonia portuguesa, y esto ocurría con independencia de los compromisos políticos sustentados por cada uno de nuestros personajes.

<sup>44</sup> Gilberto Freyre, el renombrado historiador social brasileño, afirmaba en 1956 que en Brasil la esclavitud representaba una versión más clemente y más humana que la de su par estadounidense, si bien en la actualidad esta postura ha sido ampliamente refutada. Para un resumen sobre el tema, con más referencias de bibliografía, véase Martin MARGER, *Race and Ethnic Relations: American and Global Perspectives*, pp. 446-452; véase también KARASCH, *op. cit.*, p. XXIV.





# JUAN MAURICIO RUGENDAS EN MÉXICO (1831-1834): “CAER ENTRE LAS PATAS DE LOS CABALLOS”

Luis Ignacio Sáinz

By the feet of the horses  
Gran Bretaña  
Estar a los pies de los caballos  
España  
Caer entre las patas de los caballos  
México  
Dicho popular

El refrán del epígrafe alude a la idea de hacer alguna cosa arriesgada a sabiendas de que puede pasar algo malo, vale decir, quedar, estar o dejar a alguien indefenso, en una situación penosa y comprometida, solo ante el peligro, en un aprieto; estar muy abatido o despreciado. Este universo de sentido resulta común al refrán sin importar donde se profiera, y transmite con bastante acierto la situación que sufriera Juan Mauricio Rugendas en México, al haberse tornado sospechoso de conspiración y ser apresado y recluso un par de meses en la cárcel de La Acordada en la capital.

Por decir lo menos, fue una experiencia incómoda; ¡el costo de ser leal con sus amistades! Como resume la biógrafa del pintor, Gertrud Richert:

“[...] no fue ningún tiempo agradable, ya que tuvo que sufrir entre la inmundicia y los piojos, encerrado con toda clase posible de individuos, de entre los que el cólera escogía a sus víctimas para sacarlos de la prisión”<sup>1</sup>.

La noticia de su prisión en México circuló en Alemania ya en 1836, a través de un largo reportaje sobre el artista viajero publicado por la revista *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunst-Blatt* (Stuttgart/Tubinga) donde, entre cosas, se lee:

“[...] Pasó más de tres meses en prisión, mientras se desarrollaba su proceso. ¿Cómo? Cualquiera que conozca las circunstancias del país podrá imaginárselo. A su juicio, la mayor plaga son los escribanos, peor que el cólera y que la compañía de algunas centenas de asaltantes, ladrones y asesinos, con los que se encontró en la cárcel”<sup>2</sup>.

El motivo del percance fue haber encubierto a dos perseguidos políticos acusados de rebelión, enemigos del régimen recién instaurado bajo la égida del veleidoso general Antonio López de Santa Anna (1794-1876). Fue procesado en calidad de cómplice por haberlos ocultado en su casa y por auxiliarlos en su fuga, haciendo uso del buen conocimiento de las rutas y los caminos que había adquirido en el curso de sus frecuentes excursiones para registrar los paisajes, la naturaleza y los tipos humanos. Los personajes implicados eran nada más y nada menos que el general José Morán (1774-1841), marqués consorte de Vivanco, y el diplomático Miguel Santa María (1789-1837).

Sobre este episodio trataremos aquí. Es, sin duda, un acontecimiento de bastante relevancia en la biografía artística del viajero bávaro, no solo por las connotaciones dramáticas del hecho, sino, también, porque alteró sus planes. Podemos especular en térmi-

<sup>1</sup> RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán...”, *op. cit.*, p. 330.

<sup>2</sup> Victor Aimé HUBER, “Einige Worte zur Erinnerung an Moritz Rugendas”, n.º 73, p. 302; véase la versión integral del texto en la última parte de este libro.

nos de la historia contrafactual, ¿qué habría pasado si ...? Parece plausible que, de no mediar ese incidente, Rugendas habría viajado a Palenque, y quizá, con su narrativa visual, habría ofrecido al mundo erudito una idea diferente de aquel espléndido espacio arqueológico, menos fantasiosa y menos especulativa de la que divulgó Jean-Frédéric Waldeck con su *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d' Yucatan* [...]³. Y, ¿quién sabe?, Chile y el cono sur americano no hubiesen entrado en su ruta. Pérdidas, por un lado, beneficios, por otro. Pero la historia documentada nos enseña que llegó a México en julio de 1831. Hizo el camino por la Sierra Madre Oriental hacia el altiplano y se estableció en Ciudad de México a inicios de 1832; durante poco más de un año visitó enclaves mineros, ruinas arqueológicas y procuró todo tipo de atractivos pintorescos del país y su gente. El accidente político-policial debe haber ocurrido hacia mediados de 1833, un asunto que tuvo ocupado a nuestro personaje hasta el mes de septiembre. Luego, durante seis meses viajó en dirección al Occidente, hasta el litoral del Pacífico, para embarcarse rumbo a América del Sur en el puerto de Manzanillo en marzo de 1834.

Al abordar su captura, prisión y juicio en México parece útil, en primer lugar, construir de forma sintética un cuadro del devenir político del país en esos años y, con la intención de elucidar este asunto, vale la pena echar, también, un vistazo a las nada fáciles relaciones que se establecieron entre el país y los viajeros que lo visitaron en la primera mitad del siglo XIX, revisando algunos ejemplos. Con ese telón de fondo podremos situar a sus amigos mexicanos en un contexto social y político, y conseguiremos aproximarnos a una comprensión del desenlace que tuvo su atribulada estada en el país.

## LOS AVATARES POLÍTICOS DEL MÉXICO QUE VIVIÓ RUGENDAS

La figura política dominante en los años que Rugendas estuvo en México fue el general Antonio López de Santa Anna. Su primera estancia presidencial, en la que estuvo acompañado de

Valentín Gómez Farías (1781-1858) en calidad de vicepresidente, significó tanto el triunfo de la astucia política en su versión clásica como el uso y abuso del otorgamiento de licencias sancionadas por vía legislativa, estableciendo un estilo de gobernar basado en las ausencias del Poder Ejecutivo; así, Santa Anna se ausentaba, ya fuera para encabezar operaciones militares con el objetivo de domeñar asonadas y alzamientos o para atender su 'quebrantada salud' en la hacienda veracruzana de Manga de Clavo, de su propiedad, donde se dedicaba a saciar sus apetitos y practicar sus aficiones.

Ya a su llegada al país, Rugendas debe haber tomado conocimiento de ese prominente actor político, por lo que se sentiría atraído a visitar su propiedad rural en Veracruz, según nos sugiere un dibujito a lápiz y tinta, en el que identifica el lugar con una inscripción: "Mango [!] de Clavo / Rancho del Ge. Sant' Anna". Si bien la ortografía del nombre es insegura, parece evidente que se propuso documentar un lugar al que atribuiría importancia por las connotaciones políticas de su dueño. Basado en ese rápido croquis, después pintó un bien elaborado estudio al óleo (figs. 34 y 35).

En los vaivenes políticos de la época, Santa Anna sería elegido para la presidencia de la república en marzo de 1833. Debiendo tomar posesión el 1 de abril, pretextó problemas de salud y pidió una licencia, asumiendo, entonces, su vicepresidente Vicente Gómez Farías la jefatura del gobierno. Este impulsó de inmediato un conjunto de reformas para someter el poder de la Iglesia al Estado y controlar los bienes eclesiásticos, así como para reducir el poder militar⁴. Las reacciones no se hicieron esperar, de modo que, una tras otra, irrumpieron las rebeliones; la inestabilidad política fue tal, que solo para el año de 1833 se contabilizan veinticuatro alzamientos con sus correspondientes proclamas. El propio general fue exhortado a sumarse en la lucha contra las reformas y, en consecuencia, contra su vicepresidente⁵. De hecho, el proceso de mudanzas fue interrumpido y el cuantioso lote de enmiendas fracasadas en aquel momento

⁴ Lorena HERRERA FACUNDO, *Reacciones, resistencias, malversaciones y consecuencias de las reformas eclesiásticas en la ciudad de San Luis Potosí. Gobierno, Iglesia y clase política, 1833-1847*.

⁵ "Carta y plan del señor general don Gabriel Durán, 1 de junio de 1833".





Fig. 34. Juan Mauricio Rugendas, “La hacienda del general Santa Anna en Manga de Calvo”, 1831.



Fig. 35. Juan Mauricio Rugendas, “Manga de Clavo. La hacienda del general Santa Anna”, 1831.

terminaría siendo el antecedente de las Leyes de Reforma impulsadas por Benito Juárez y su generación de liberales poco más de dos décadas después. En el año clave de 1833 los alzamientos fueron subyugados y el gobierno se proveyó de herramientas legales hechas a medida para imponer el exilio forzoso por seis años a los opositores al régimen; entre estas, relevante para nuestro asunto, la llamada *Ley del Caso*.

En esas circunstancias, fue desterrado el mismísimo antecesor de Santa Anna en el Poder Ejecutivo de la nación, Anastasio Bustamante (1780-1853), junto con medio centenar de personalidades, entre las que encontramos también a las amistades de Rugendas, José Morán y Miguel Santa María.

## MÉXICO Y LOS ARTISTAS VIAJEROS

Así como la complejidad de las circunstancias políticas del momento nos explica el panorama en que ocurrió la prisión de Rugendas desde la perspectiva del funcionamiento de las instituciones del poder, también es esclarecedor echar un vistazo al singular lugar que los viajeros ocupaban en el horizonte nacional mexicano de la época.

Si bien la conturbada actividad política en los primeros años de la década de 1830 en México compone un cuadro en el que se hacen plausibles los conflictos en que se vio envuelto el pintor viajero, ya antes otros artistas extranjeros habían sido objeto de vigilancia y hasta de expulsión. En cada caso, los motivos lindan con las encendidas pasiones políticas del desfalleciente virreinato novohispano y, después, del México apenas soberano e independiente, o simple y sencillamente por los apetitos de aventura y robo de algunos de esos forasteros. Será ilustrador detenernos en algunos casos notorios que dan fe del complejo vínculo que establecen los mexicanos en su diversidad con los extranjeros.

Uno de ellos fue el francés Gaëtan Souchet D'Alvimar (1770-1854), conocido como general conde Octaviano D'Alvimar, un sujeto controvertido que la literatura reciente ha calificado con acierto de "filibustero y artista"<sup>6</sup>. Estuvo en México dos

veces y las dos fue expulsado del país. La primera tuvo lugar en 1808, vale decir, aún durante el dominio colonial, ocasión en que viajó como agente revolucionario, en misión secreta por orden de Napoleón I. Fue aprehendido en Nacogdoches, Texas, y ya en el camino a la prisión de San Juan de Ulúa conoció a dos líderes del movimiento de la independencia, el cura Miguel Hidalgo y el capitán de las milicias virreinales Ignacio Allende. Por fin, al año de su llegada fue expulsado del aún territorio del virreinato de Nueva España bajo acusación de espionaje. Poco más de una década más tarde, en 1822, durante las luchas por la estructuración del estado independiente, insistirá en sus propósitos de inmiscuirse en la vida nacional. En esa ocasión su expulsión quedó registrada en una sentencia del 21 de octubre de 1823,

"[...] por haber tratado de distraer o separar la provincia de Guanajuato y demás que se adhieran a ésta, de la obediencia al Soberano Congreso y Supremo Poder Ejecutivo, formando a tal efecto nuevo plan de revolución"<sup>7</sup>.

Aventurero empedernido y personaje de pocos escrúpulos, en su segunda estada en el país, también intentó aproximarse a Agustín I de Iturbide (1783-1824), el efímero emperador del México independiente. De esos empeños dan constancia al menos dos de las obras pictóricas de su autoría que conocemos en la actualidad: un retrato-miniatura del padre del monarca, de paradero desconocido, y una minuciosa vista de gran formato de la Plaza Mayor de México (pintada al temple sobre tela, de 68 x 87 cm), ejecutada al momento de la coronación del emperador, hoy en una colección privada en Londres.

Otro personaje en la larga lista de los artistas viajeros del periodo y que también entró en conflicto con el poder político en México es el súbdito del ducado de Parma Claudio Linati de Prevost (1790-1832). Miembro de la sociedad secreta de los carbonarios, vale decir, un hombre comprometido con los movimientos liberales revolucionarios, su figura histórica se nos presenta con un semblante intelectual bien diferente al de Gaëtan D'Alvimar.

<sup>6</sup> Arturo AGUILAR OCHOA, *Un instrumento de los demás. Gaëtan Souchet D'Alvimar, filibustero y artista. Sus dos visitas a México: 1808 y 1822*.

<sup>7</sup> *Apud* Justino FERNÁNDEZ, "Una pintura desconocida de la Plaza Mayor de México", p. 29.

Emprende el viaje a México en 1825, en compañía de su socio Gaspar Franchini, con la intención de fundar en la capital un taller dedicado a la práctica y enseñanza de la nueva técnica de la litografía. Fue este objetivo que atrajo el interés de los representantes diplomáticos mexicanos en Bruselas y Londres, que patrocinaron la iniciativa. Los encargados de negocios en Bélgica y Gran Bretaña veían con buenos ojos la expectativa de que se fundase en México “una imprenta litográfica y oficinas de Calcografía para mapas topográficos, Arquitectura civil y militar, etc.”, y establecer también “escuelas gratuitas de las diferentes artes que ellos practican”<sup>8</sup>. Pero la orientación de sus trabajos no respondió al presupuesto más bien técnico-instrumental previsto por sus mentores. En colaboración con otro italiano, Florencio Galli, y con el cubano José María de Heredia –su socio Franchini murió a los pocos meses de su llegada a México–, Linati fundó *El Iris. Periódico crítico y literario*. Se trataba, más bien, de una revista ilustrada, la primera en su género en México, donde aparecieron las primeras muestras de estampas litográficas impresas en el país. Con una marcada carga ideológica y utilizando textos e imágenes, los editores comentaban en tono crítico e irónico el acontecer político nacional y el régimen imperante, entonces bajo la presidencia de Guadalupe Victoria (1786-1843), de modo que se fueron aislando de sus partidarios y perdieron el apoyo de sus promotores. Después de poco más de medio año de iniciar actividades y con cuarenta números publicados, *El Iris* salió de circulación<sup>9</sup>. Previendo la expulsión, Linati salió del país a fines de septiembre de 1826; se embarcó en una errancia larga hasta atracar en Amberes y seguir a Bruselas. Ahí publicará su famoso álbum<sup>10</sup>, un testimonio moderno de la observación del país y su gente, que inaugura la atención de los artistas viajeros sobre las costumbres de las naciones americanas y que alcanzará un enorme desarrollo en el curso del siglo XIX. El propio Rugendas debe haber sido motivado por

<sup>8</sup> Edmundo O’GORMAN (org.), *Documentos para la historia de la litografía en México*, p. 70.

<sup>9</sup> María Eugenia CLAPS ARENAS, “El Iris. Periódico crítico y literario”.

<sup>10</sup> Claudio LINATI, *Costumes Civiles, Militaires et Religieux du Mexique*.

esta publicación cuando concibió su publicación del *Album de trajes chilenos*<sup>11</sup>, una propuesta editorial que fracasó nada más iniciarse por falta de interés del público comprador.

Claudio Linati de Prevost, como Gaëtan Souchet D’Alvimar, quiso regresar a México una segunda vez, en 1832, y de hecho desembarcó en Tampico a fines de aquel año, con tan poca fortuna que se contagió de fiebre amarilla y falleció a los pocos días de su llegada.

Si ambos debieron dejar el país como consecuencia de sus actividades políticas, que constituían una interferencia en cuestiones internas de la nación, bien diferente es el matiz de la aventura mexicana del bohemio Jean-Frédéric Waldeck (¿1766?-1875), que fue conminado a dejar el país por robo. Este apasionado explorador del pasado prehispánico ejerció los más diversos oficios durante siete años, quehaceres que van de la explotación minera a la organización de espectáculos de ópera, y también actividades como dibujante junto al Museo Nacional de México, hasta que, por fin, en 1832 emprendió su soñado viaje al territorio maya, donde pasó otros cuatro años, en parte establecido en Palenque, en parte viajando por Yucatán<sup>12</sup>.

Como resultado del enorme bagaje de imágenes que produjo durante esa estancia, publicó el *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d’Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836* mencionado antes. Pero la experiencia de primera mano que consiguió en sus largas peregrinaciones arqueológicas no fue óbice para que construyese imágenes fantásticas en las que reinventó al neoclásico un patrimonio que no llegó a comprender y que de manera persistente se empeñó por explicar con base en sofisticadas elucubraciones históricas, procurando antecedentes para el pasado americano en las culturas del oriente del Mediterráneo, una perspectiva bastante difundida en la época. Su bella publicación contribuyó a desfigurar la imagen de lo maya en el espacio europeo; y entre las sociedades eruditas de su tiempo Waldeck jamás alcanzó prestigio.

<sup>11</sup> Juan Mauricio RUGENDAS, *Album de trajes chilenos*.

<sup>12</sup> Esther PASZTORY, *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico*; Claude BAUDEZ, *Jean-Frédéric Waldeck, peintre, le premier explorateur des ruines maya*.



Sin embargo, su conflicto con las autoridades mexicanas fue anterior, y no precisamente por cuestiones de interpretación histórica, sino por saquear piezas arqueológicas y enviarlas a Europa. Ya a fines de 1833, el periódico de la capital *El Fénix de la Libertad*, un mordaz opositor al gobierno, sostenía:

“Hace días leímos en *El Nacional* de París, una carta escrita de Palenque por el francés Waldeck, en la que dice a sus amigos que está asombrado con la magnificencia de aquel Herculano mexicano y que pronto volverá a París, llevando consigo curiosidades muy hermosas. [...] Esperamos que el supremo gobierno libre sus órdenes para suspender el saqueo silencioso que el inconsecuente y desagradecido Mr. Waldeck está verificando”<sup>13</sup>.

Fue en efecto durante el periplo por Yucatán que su presencia despertó sospechas; en enero de 1836, estando en Mérida, fue intimado a entregar todo su material de trabajo. Pero para entonces este arqueólogo, artista y saqueador viajero ya había enviado la mayor parte de sus originales a Europa, y es probable que las despachara junto con una sustanciosa colección de piezas arqueológicas. Poco después salió del país.

Entre el sinfín de piezas que sustrajo de México sobresale el *Códice Tonalámatl*, de origen mexicana, que Lorenzo Boturini Benaduci ya había pretendido sacar de la Nueva España y que le fue confiscado en 1743. Casi un siglo más tarde pasó a manos de Waldeck, que sí consiguió extraerlo del país y lo vendió en París al americanista Joseph Mauris Alexis Aubin, con cuyo nombre el *Códice* ha pasado a ser conocido<sup>14</sup>.

Así, pues, podemos concluir que los artistas viajeros concentraban, para bien o para mal, la atención de los funcionarios gubernamentales. Alrededor de ellos rondaba siempre un dejo de sospecha y desconfianza.

Es en ese escenario que debe leerse el episodio que vivió el pintor de Augsburgo, teniendo en cuenta también las peculiaridades de la instauración de lo que sería una poco ortodoxa república federal.

## LOS AMIGOS DE RUGENDAS EN MÉXICO

Sabemos que el artista eludió entrometerse en la vida política de México. Su reconocida trayectoria profesional le permitió moverse con libertad y sin prejuicios en la estructura social, evitando pronunciarse con un tenor ideológico sobre la agenda política del país. Sin embargo, por integridad moral, le era imposible negar su auxilio a quienes lo habían socorrido en momentos de necesidad, demostrándole amistad y reconocimiento a su trabajo.

Hacia mediados de 1833, cuando el impulso reformista generaba vehementes movimientos sociales de resistencia, todo hace pensar que los amigos del pintor, José Morán y Miguel Santa María, que se contaban entre los opositores al régimen, estaban amenazados por la citada *Ley del Caso*, que les impondría el exilio. Sintiendo perdidos, no titubearon en procurar socorro en Rugendas. Este los alojó en su domicilio y, al ser delatado por algún miembro de la servidumbre o vecino, se ocupó de planear y llevar a cabo la fuga.

Revisemos brevemente algunos datos biográficos de ambos personajes e intentemos aproximarnos a la relación que con ellos había establecido Rugendas.

José Morán era un militar de trayectoria realista, fiel al Virrey, y después, denodado independentista, que a lo largo de toda su vida cultivó una postura de conservador ilustrado. En palabras de uno de sus contemporáneos,

“[...] Este ciudadano, nacido de una familia pobre, supo por sí mismo hacerse su fortuna y elevarse a la clase de las notabilidades del país. En la guerra de insurrección, Morán, como otros muchos, militó por la causa de España y fue uno de los últimos que la abandonaron. El mérito de Morán nada era menos que vulgar: estudioso, aplicado e instruido en su profesión; puntual y exacto en el cumplimiento de sus deberes; humano y accesible en una guerra

<sup>13</sup> *El Fénix de la Libertad*, México DF, 14 de octubre de 1833, p. 3.

<sup>14</sup> El *Códice* pasó por donación a la Biblioteca Nacional de Francia a fines del siglo XIX y en 1982 retornó a México por obra de un crimen perfecto llevado a cabo por el abogado mexicano José Luis Castañeda del Valle, que en un “robo-rescate” lo repatrió. Para el *Códice Tonalámatl* véase [www.wdl.org/s/item/15283/](http://www.wdl.org/s/item/15283/) [fecha de consulta: 28 de septiembre de 2020]; para el robo-rescate véase [https://elpais.com/diario/1982/08/30/sociedad/399506404\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/08/30/sociedad/399506404_850215.html) [fecha de consulta: 28 de septiembre de 2020].

en que los jefes militares se permitían todo género de excesos; fué apreciado de los pueblos, aun defendiendo una causa impopular”<sup>15</sup>.

Participó en los momentos decisivos del proceso de la independencia y la nueva organización del Estado: firmó el Plan Iguala, de febrero de 1821, donde se establecieron las bases para la independencia de México, y se enroló en el Ejército Trigarante, que en septiembre del mismo año hizo su entrada triunfal en la Ciudad de México, consumando la independencia; por fin, fue suscriptor del Plan de Casa Mata, de 1823, en el que los militares acordaban exigir la reinstalación del congreso y desconocían la autoridad del emperador Agustín de Iturbide.

Los cambios de ruta en su biografía trascienden el oportunismo de adecuarse hacia donde soplan los vientos; en su caso, evidencian un distanciamiento de políticos que ignoran la realidad, negando idearios que solían animar sus posiciones y actitudes. Ante todo, se aleja de quienes sucumben a la tentación del poder absoluto, al modo de su mentor Agustín de Iturbide, como también de Antonio López de Santa Anna.

Como muestra de la relación de amistad entre el pintor bávaro y la familia del militar mexicano baste recordar el retrato que hiciera de la marquesa de Vivanco (fig. 36). La modelo aparece sentada de forma plácida en una terraza o balcón en el que irrumpen las plantas del jardín; posado sobre el parapeto, un loro. En el muro de fondo se observan un lienzo sacro y un crucifijo iluminados con profusión. Es el ambiente mexicano perfecto de una finca campestre.

En el legado del artista se conservan, además, dos dibujos a lápiz de la hacienda de la familia de Morán –uno de ellos identificado como “Hacienda del marqués de Vivanco” (fig. 37) –, y un estudio al óleo basado en esos dibujos<sup>16</sup>. Esos trabajos sugieren que debe haber sido huésped de la familia en su propiedad rural.

Miguel Santa María fue el otro que Rugendas amparó en su residencia. Un intelectual de espléndida formación que, sin

gozar de excepcional fama pública, resolvió problemas fundamentales de política exterior, en materia de reconocimiento a la soberanía nacional de México y de acuerdos de amistad entre naciones pares. Así, por ejemplo, representando a Colombia por encargo de Simón Bolívar, negoció un tratado bilateral con México para la recíproca defensa de la independencia.

Ya en 1828 había sido expulsado de México, habiendo residido en Europa hasta 1831 ocupándose de sus asuntos priva-



Fig. 36. Juan Mauricio Rugendas, “Retrato de la marquesa doña María Loreto de Vivanco”, 1832-1833.

<sup>15</sup> José María Luis Mora *apud* Francisco SOSA, *Biografías de mexicanos distinguidos*, p. 687.

<sup>16</sup> Cat. núm. MX-O-192.



Fig. 37. Juan Mauricio Rugendas, "Hacienda de Chapingo vista desde el camino de Texcoco", 1832.

dos. A su regreso al país terminaría siendo un personaje incómodo para el poder, por su agudeza y capacidad de análisis. El detonador de la nueva crisis, que lo enfrentó con las autoridades en 1833, fue la publicación de su *Informe secreto al pueblo soberano con puntos de consejos sobre asuntos que atañen a sus regalías*, un escrito con una elaborada crítica a los procedimientos en la gestión política y contra los privilegios y regalías vigentes<sup>17</sup>.

Como José Morán, también fue objeto de entusiasmados elogios entre sus contemporáneos, entre ellos, del historiador José María Luis Mora, que en un auténtico panegírico lo retrata como

“uno de aquellos hombres que no vienen al mundo con mucha frecuencia y que por sus raras cualidades no pueden aparecer en parte alguna sin hacerse notables”.

Según ese historiador, quien haya trabado relaciones con él

“debe necesariamente amarlo, aborrecerlo o admirarlo o, en otros términos, ser su amigo, su admirador o su enemigo”<sup>18</sup>.

Sin duda Rugendas se encontraba entre los amigos que lo admiraban.

Su relación con estos dos notables personajes del México de la década de 1830 debe haber surgido poco después de su llegada a la capital. El hecho es que en una carta a su hermana Louise, del 31 marzo de 1832, los menciona en tono bastante coloquial:

“[...] Me siento muy a gusto en el pequeño círculo de la tertulia, donde las relaciones se dan sin grandes formalidades; conversaciones, un poco de baile, bromas sin pretensiones, todo en un ambiente sin sofisticación. [...] Así, he adquirido familiaridad en 3 o 4 casas. Mi preferencia es la del Ge. Morán (= marqués de Vivanco). Es frecuente que ahí nos divirtamos en medio de algarabías muy amenas. Mi amigo Santa María es el alma de esos encuentros. Bienhumorado y satírico, consigue que todo el mundo se ponga de buen humor [...]”<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> V. *El Tratado de Paz con España (Santa María-Calatrava)*, p. XXVII.

<sup>18</sup> José María Luis Mora, *apud El Tratado de Paz...*, *op. cit.*, p. XII.

<sup>19</sup> BIBLIOTECA DEL ESTADO DE BAVIERA, Sección de manuscritos, Autógrafo de Rugendas.



Por lo que podemos deducir de esa carta escrita en el tono de la intimidad familiar que el artista cultivaba con su hermana, José Morán y Miguel Santa María fueron personajes de referencia para su vida cotidiana durante la estadía en la capital de México. Y da a entender que disfrutaba de la hospitalidad cálida de la casa de José Morán y es explícito en su simpatía por el inteligente juego social que cultivaba Miguel Santa María.

No sorprende, pues, que socorriera a estos dos personajes cuando, caídos en desgracia, debieron escapar de la persecución política.

## PRISIÓN...

Cumplida la misión de auxiliar a sus amigos que precisaban huir de la capital, emprendió el camino de retorno. Pero en el último momento, esa acción tuvo un fatídico desenlace: fue capturado y puesto detrás de rejas. Las circunstancias del percance fueron divulgadas en la revista *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunst-Blatt*. En tono dramático, el autor del artículo –que firma con las iniciales “V. A. H.”, es decir, se trata de Victor Aimé Huber– describe las peripecias vividas por el artista viajero en el continente americano y, claro, el episodio policial de México gana bastante destaque.

Con un ágil lenguaje periodístico, el texto va atrayendo la atención de los lectores. Como introducción, Huber advierte que “las vueltas de la rueda de la fortuna que Rugendas vivió en México darían material para una novela”. No obstante, declara que su impulso para abordar esos asuntos no es otro que un sentido de justicia, teniendo en cuenta que la noticia ya habría circulado en Alemania con informaciones incompletas o falsas. En ese reportaje, el autor se propone informar sobre los hechos con informaciones fidedignas. Con ese propósito se hace eco de los rumores según los cuales

“Rugendas habría sido hecho prisionero y expulsado del país por una supuesta participación en actividades políticas, concretamente, en favor del partido aristocrático-religioso”.

Enseguida corrige, afirmando que “Tal intervención [...] nada tuvo que ver con cuestiones políticas”, y esclarece que el asunto estaba relacionado con ciertas

“órdenes de expulsión [...], [que] habían afectado a numerosos hombres de bien, entre los cuales se encontraban los amigos personales de Rugendas, con los que este tenía una deuda de lealtad”.

Despejados los equívocos acerca de las motivaciones que habrían mediado en el asunto, la narrativa describe el clímax de aquel episodio que, según Huber, “caracteriza la personalidad del artista”. En ese trecho se construye una imagen amable y romántica del pintor:

“Después de haber pasado sin incidentes todos los puestos de control, y cuando ya solo se trataba de alcanzar la ciudad a toda prisa y en silencio, Rugendas se dejó seducir por una vista pintoresca de la ciudad, las montañas y los volcanes, por el efecto de la luz y de las nubes en el ocaso de la tarde y en el preciso instante en que se desencadenaba una tormenta; olvidando por completo su situación, bajó del caballo y se dispuso a fijar ese momento en el papel. Incluso en su carta describe aquellos efectos pareciendo olvidar el hilo de los acontecimientos. Esta imprudente pérdida de tiempo debió ser la causa por la que fue alcanzado por la patrulla que lo capturó”<sup>20</sup>.

De acuerdo con ese relato, las “informaciones fidedignas” de que disponía el autor habían sido extraídas de una carta. De hecho, con Victor-Aimé Huber, Rugendas mantuvo una correspondencia frecuente durante su gran viaje americano. Escritor de alguna fama y colaborador de muchos años de los Cotta, editores de la revista *Morgenblatt für gebildete Stände* y de su anexo *Kunst-Blatt*, Huber era el autor de la narrativa que acompaña las cien láminas publicadas por Rugendas en su, para entonces, ya famoso libro *Voyage pittoresque dans le Brésil*.

Teniendo en cuenta esos antecedentes, no sorprende el empeño que deja traslucir este reportaje, por crear una imagen

<sup>20</sup> HUBER, “Einige Worte...”, *op. cit.*, n.º 73, p. 302.

favorable del artista, su amigo de juventud, haciendo de él un individuo de una sensibilidad exquisita, leal con las personas que lo acogieron en México y, por cierto, ajeno a los vaivenes del quehacer político.

La narrativa de los hechos construida por el articulista ha sido la versión de aquel acontecimiento que la historiografía ha asumido de forma unánime a partir de la biografía del pintor publicada por Gertrud Richert<sup>21</sup>. En efecto, en las dos ediciones de su obra, al tratar del asunto, la historiadora alemana parafrasea ese reportaje y asume de forma amplia los trazos de personalidad y carácter que ahí se le atribuyen.

### ...Y DESENLACE

En la línea del tiempo, el episodio político-policia en que Rugendas se vio envuelto en México debe situarse entre los momentos límites del 23 de junio de 1833, que corresponde a fecha de proclamación de la *Ley del Caso*, el instrumento legal con el cual el gobierno desencadenó la persecución sistemática de los críticos al régimen de Antonio López de Santa Anna, y el 13 de septiembre, cuando fue emitido el salvoconducto en favor del artista para emprender su salida de la capital en dirección al Pacífico.

Rugendas permaneció detenido mientras se desarrollaba el proceso –un tiempo cercano a los dos meses– que, a juzgar por el relato publicado por *Kunst-Blatt*, debe haber seguido un curso absolutamente enigmático para el súbdito bávaro. No por acaso, en su reportaje Huber menciona que los escribanos son “la mayor plaga [...], peor que el cólera y que la compañía de algunas centenas de asaltantes, ladrones y asesinos”<sup>22</sup>.

Cabe pensar que, en este trecho del reportaje, el autor debe estar parafraseando una carta del artista, si tenemos en cuenta la utilización de la palabra española ‘escribanos’ y el enfático tono con que se refiere a los peligros anejos del cólera y de la poco animadora compañía. Diferente es la situación que el augsburgués representa en un pequeño autorretrato –quizá

ejecutado en prisión–, en el que aparece solitario en la celda, de pie junto a un jergón miserable y con un gesto casi teatral: la mano al pecho y la vista dirigida hacia una pequeña ventana con barrotes. Y en el canto superior derecho de la hojita remata el tono dramático de la escena con la inscripción “incomunicado” (fig. 38). Es evidente que en uno y otro registro quiso dejar constancia de sus peripecias. Son los gajes del oficio que le permitieron producir una obra a partir de experiencias de primera mano, a veces a riesgo de su propia integridad física.

Por fin, ese contratiempo tuvo un final feliz. Con base en los interrogatorios y en el peritaje de sus materiales –“recono-



Fig. 38. Juan Mauricio Rugendas, “Incomunicado, autorretrato del artista en prisión en México”, 1833.

<sup>21</sup> RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán...”, *op. cit.*

<sup>22</sup> HUBER, “Einige Worte...”, *op. cit.*, n.º 73, p. 302.

EL INFRASCrito CONSUL GENERAL DE S. M. EL REY  
DE PRUSIA, cerca de los Estados-Unidos Mejicanos.



Fig. 39. Salvoconducto emitido en favor de Juan Mauricio Rugendas el 13 de septiembre de 1833 por el consulado de Prusia en México; visado por las autoridades mexicanas con orden de salida en el plazo de quince días.

cimientos y traducciones del libro que se encontró a Rugendas”– fue emitida una sentencia exculpatoria, registrada el 12 de septiembre de 1833, en la que se reconoce su inocencia de la grave acusación de conspirar contra el régimen. En virtud de esa sentencia, fue puesto en libertad<sup>23</sup>.

Al día siguiente, el 13 de septiembre, el artista viajero procuró al cónsul de Prusia en México, Friedrich von Gerolt, con quien tenía proximidad debido a su común interés en los estudios naturalistas, y por su intermedio solicitó el salvoconducto para viajar por el país (fig. 39). Fue ahí que se le impuso

un plazo de quince días para salir de México. También Huber menciona que, después de la sentencia, “recibió la orden de abandonar sin tardanza el territorio de la república”<sup>24</sup>.

Sin embargo, Rugendas no parece haberse tomado muy en serio esa imposición, ya que el recorrido por el occidente del país le ocupará nada menos que seis meses hasta que, en marzo de 1834, se embarcó en el puerto de Manzanillo rumbo a América del Sur.

Es posible que ese comportamiento aparentemente audaz, haciendo caso omiso de lo que sin duda era una orden perentoria, fuera inducido por su compañero de viaje en ese trecho,

<sup>23</sup> Apud Pablo DIENER, *Rugendas. Imágenes de México*, p. 99.

<sup>24</sup> HUBER, “Einige Worte...”, *op. cit.*, n.º 73, p. 302.



el polifacético y hábil aventurero también alemán Eduard Harkort. Este personaje venía actuando en México desde 1828, unas veces en el campo de la minería, otras como geógrafo, geólogo y cartógrafo, y también, como estratega militar al servicio del general Antonio López de Santa Anna. Cabe imaginarlo animando al artista viajero a incumplir órdenes de cuya severidad dudaría, para realizar una ruta que él mismo llamó de “viaje de carácter científico”<sup>25</sup>; así, condujo sus pasos en el curso de un periplo que los llevó a visitar el enclave minero de Angangueo, la región volcánica en torno del Jorullo y la inmensidad del lago de Chapala, escalar el volcán de Colima hasta, por fin, salir al océano Pacífico en Manzanillo. Y, a juzgar por los minuciosos informes que Harkort enviaba a su maestro en la escuela de minería de Freiberg<sup>26</sup>, todo transcurrió sin el menor percance, incluido el propio embarque del artista rumbo al sur.

Los personajes que había auxiliado, a su vez, serían rehabilitados al poco tiempo: José Morán asumió tareas en la reestructuración del ejército y llegó a presidir el ministerio de Guerra y

Marina, y Miguel Santa María dirigió la negociación estratégica que culminó con el reconocimiento de la independencia de México por parte de España en un tratado suscrito en diciembre de 1836; pocos meses después este insigne diplomático moría en Madrid.

Como corolario de este episodio, resulta evidente que Rugendas se vio envuelto en una situación que lo colocó entre dos fuegos: el de la presión íntima de actuar con lealtad, a riesgo de ser perseguido por las fuerzas del Estado. Si bien su actuación apenas rozó de manera tangencial e involuntaria el quehacer político, acabó por “caer entre las patas de los caballos”. La metáfora nos permite vislumbrar el carácter íntegro de este versátil personaje, que encajó con entereza los golpes que le propinaron cuando, por amistad, se asomó a los vaivenes de la política con sus enredos y contubernios.

Años más tarde se verá literalmente revolcado entre las patas de un caballo, mientras cabalgaba en la pampa argentina. Entonces, el percance también pudo ser fatal; mas una vez, sobrevivió de milagro, después de ser arrastrado por el asustadizo animal.

<sup>25</sup> Eduard Harkort *apud* DIENER, *Rugendas. Imágenes de México...*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>26</sup> Ferdinand Gustav KÜHNE (ed.), *Aus mejicanischen Gefängnissen: Bruchstücke aus Eduard Harkorts hinterlassenen Papieren*; Louis E. BRISTER, “Colonel Eduard Harkort: A German Soldier of Fortune in Mexico and Texas, 1832-1836”.

# UNA ESCENA PATRIÓTICA. RUGENDAS EN CHILE\*

Rafael Sagredo Baeza

**F**n este trabajo nos ocuparemos de la obra de Rugendas en Chile y nos aproximaremos a un óleo destinado a perdurar como símbolo de la nueva república y representación de la comunidad: “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla” (1834-1835). Un cuadro que el artista habría donado para contribuir con los damnificados del terremoto de febrero de 1835 que asoló la zona central de Chile con epicentro en Concepción. Una composición dramática, presidida por la bandera nacional, que transforma en comunidad una representación documentada en que la cordillera de los Andes también ampara a los sujetos que la componen (fig. 40).

Durante las primeras décadas del siglo XIX, mientras las antiguas colonias españolas se organizaban como repúblicas, arribó a América el pintor de origen bávaro Juan Mauricio Rugendas. Recorrió primero Brasil y después, inspirado por Alexander von Humboldt, México y América del Sur. En Chile permaneció entre 1834 y 1842, y en los años siguientes también visitó Perú y Bolivia y el Río de la Plata. Autor de una prolífica obra, fue uno

---

\* La primera vez que expuse sobre este tema fue en un ciclo de conferencias dedicado al artista, organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, entre abril y mayo de 2007. Entonces titulé la presentación “Arte, ciencia y república. Rugendas en Chile”. Más tarde he vuelto al tema al curar una exposición para el Festival Puerto de Ideas de Antofagasta y Valparaíso en 2018, en que Rugendas y su obra son el objeto central. Recientemente presenté de nuevo este trabajo, siempre en proceso y enriqueciéndose con nuevos antecedentes, en Colombia, en 2019, en el marco de las XIII Jornadas Internacionales de Arte, Historia y Cultura Colonial, organizadas por el Museo Colonial de Bogotá; entonces lo titulé “Arte, naturaleza y nación: El pintor Juan Mauricio Rugendas en América”, la que como texto se encuentra en el sitio web de la institución como es costumbre después de cada jornada. Ahora, una versión con temas inéditos sobre Rugendas y su obra.

de los pintores viajeros más reconocidos de su época. Documentalista de las nacientes repúblicas, algunas de sus representaciones ejecutadas en Chile se transformaron en íconos de la nación, entonces en formación. La estadía de Rugendas en Chile tuvo como expresión más acabada una extraordinaria producción pictórica. Esta obra es la de un artista viajero, caracterización que él mismo se adjudicó, llegando a añadirle, incluso, el adjetivo de “científico”.

El trabajo de Rugendas no solo es resultado del devenir inmediato o de las necesidades concretas del artista, lo es, también, de una formación y de una vocación de vida que, aun en medio de las angustias por la subsistencia material, lo llevaron a persistir en su afán por representar de manera vivaz y fidedigna, pero sensible –en el sentido de atractiva y emocionalmente impactante–, la realidad natural y social americana que tanto apreció. Algunas de sus características más notables son su innegable talento para ofrecer, mediante rápidos trazos, lo esencial de cualquier motivo, y su capacidad para insertarse de manera cabal en la sociedad chilena, cualidades que explican su perspicacia y sensibilidad para captar los intereses del público de la época, hechos que lo llevarían a ser uno de los principales documentalistas de la naciente república. Sus representaciones se transformaron en íconos artísticos de la comunidad que estaba consolidándose, como es el caso de “El huaso y la lavandera”, un óleo fechado en 1835 que representa con gracia descriptiva dos tipos populares característicos de esa época.

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



Fig. 40. Juan Mauricio Rugendas, "Llegada del presidente Prieto a la Pampilla", 1834-1835.

Como el artista también se ocupó de la realidad natural, su obra en Chile, particularmente sus representaciones de los Andes (fig. 41), ha sido calificada de "telúrica", en virtud de la intensidad que transmite<sup>1</sup>. Así, tanto por el espectáculo su-

blime que ofrece como por las fuerzas naturales que a través de ella se manifiestan, la cordillera terminó siendo la principal protagonista de sus trabajos en el cono sur de América.

Rugendas pintó a partir de experiencias vitales, y siempre tuvo la intención de ilustrar fenómenos, condiciones y hechos propios de la realidad que conoció. Fue capaz de apreciar, destacándolos, paisajes característicos y personajes típicos de cada

<sup>1</sup> Pablo DIENER, *La obra de Juan Mauricio Rugendas. Ilustrando su viaje a través de Chile 1834-1842*, p. 18.



sociedad; también de identificar usos, costumbres y formas de sociabilidad que terminarían siendo componentes de la identidad nacional, colaborando en un proceso fundamental a través de una obra pictórica que en sí misma también es fruto de un transcurso en el tiempo, en el espacio y en una sociedad concreta como el Chile de entonces.

## RUGENDAS, PINTOR VIAJERO

A comienzos de 1822 Rugendas arribó por vez primera a América, desembarcando en Brasil como ilustrador naturalista de la expedición que, comandada por Georg Heinrich von Langsdorff, exploró entre 1824 y 1828 una sección del interior de ese país. Fue durante la estadía en Rio de Janeiro y en su breve participación en la expedición, en 1824, cuando preparó las obras que se publicarían más tarde, en Francia, entre 1827 y 1835, bajo el título de *Voyage pittoresque dans le Brésil*, trabajo que mereció el entusiasta reconocimiento de Alexander von Humboldt y que fue el inicio de una relación que se prolongaría por años. Alentado por la sensibilidad romántica del sabio prusiano, cultivó la perspectiva subjetiva en sus obras y no la fiel representación topográfica propia del rigor naturalista que caracterizó la mayor parte de la producción de los artistas de las expediciones científicas ilustradas del siglo XVIII<sup>2</sup>.

Muestra de su talento como pintor viajero, que ya se había hecho presente en su álbum sobre Brasil, son los trabajos que ejecutó en México, a partir de 1831 y hasta 1834, y en Chile, Argentina, Perú, Bolivia, Uruguay y Brasil, entre 1834 y 1846, año en que regresó a Europa. El compendio de estas obras, sin duda numerosas, representa para cada uno de los países nombrados un valioso patrimonio cultural que no solo da cuenta de su historia nacional, sino, también, de su realidad natural.

Si Humboldt delineó con sus trabajos amplias regiones geográficas, hasta llegar a configurar el *Cosmos*, Rugendas en sus obras artísticas identificó caracteres y tipos sociales y nacionales, además de representar paisajes propios de cada uno de los países en que residió o estuvo de paso. Con una mirada

<sup>2</sup> Pablo DIENER, *Rugendas. 1802-1858*, p. 19.



Fig. 41. Juan Mauricio Rugendas, "Hundimiento de un monte cerca de El Juncal", 1838.

romántica, sugerida por Humboldt, el pintor representó en sus cuadros las costumbres, tradiciones, usos y prácticas populares, reflejando en ellos su capacidad de observación, sensibilidad y talento para identificar y captar lo más propio de cada comunidad, lo que explica la evolución de su obra en símbolo de la nación en Chile. Pero también representó escenas históricas y ellas contribuyeron a su transformación en intérprete de la "esencia espiritual de los países que recorrió"<sup>3</sup>.

Durante su recorrido por América, progresivamente fue pasando de ser dibujante naturalista, como lo fue en Brasil, a

<sup>3</sup> DIENER, *Rugendas...*, *op. cit.*, p. 19.

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

Sin duda, el artista viajero cumplió cabalmente su objetivo. Así lo demuestran múltiples evidencias y, también, la opinión de un acreditado contemporáneo, Domingo Faustino Sarmiento, para quien Rugendas había

“[...] estereotipado la naturaleza y las fisonomías de las diversas secciones de la América del Sur. Su grande obra sobre el Brasil le ha dado un nombre en Europa. Pero ni en Europa, ni en América se apreciará por largo tiempo todavía su exquisito talento de observación, la nimia exactitud de sus cuadros de costumbres. Rugendas es un historiador más bien que un paisajista; sus cuadros son documentos, en los que se revelan las transformaciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América”.

Para el escritor, educador y estadista argentino, “Humboldt con la pluma, Rugendas con el lápiz, son los dos europeos que más a lo vivo han descrito América”<sup>4</sup>.

## RUGENDAS EN CHILE

Prescindiendo de los consejos del sabio prusiano, quien en 1830 le había escrito alegrándose de su resolución de pasar a América, pero advirtiéndole:

<sup>4</sup> Carta de Sarmiento a Miguel Piñero, Rio de Janeiro, 20 de febrero de 1846, en Domingo Faustino SARMIENTO, *Obras completas de D.F. Sarmiento*, tomo V, p. 87.

“cuídese de las zonas templadas, de Buenos Aires y de Chile, y de los bosques sin volcanes y nieve [...]. Un gran artista como usted debe buscar lo grande”<sup>5</sup>,

el pintor bávaro arribó a Chile en julio de 1834, procedente de México, país del cual debió salir al verse comprometido en cuestiones políticas que lo enemistaron con el poder. En el cono sur de América permaneció hasta mediados de la década de 1840 y, antes de volver a Europa, residió en Rio de Janeiro de julio de 1845 hasta agosto de 1846.

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

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

Junto a su obra “telúrica”, conformada por las representaciones artísticas en las que los Andes son los protagonistas ab-

<sup>5</sup> *Apud* RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán...”, *op. cit.*, p. 323.

<sup>6</sup> DIENER, *Rugendas...*, *op. cit.*, p. 38.

solutos, en Chile se ocupó fundamentalmente de reflejar las características de la población. De este ejercicio resultaron cientos de dibujos y numerosos óleos a través de los cuales emerge lo que en su época se interpretaba como “lo chileno”, “lo nacional”.

Llegado a Valparaíso en julio de 1834, en el puerto tuvo la oportunidad de conocer a los tripulantes del barco de Su Majestad Británica *Beagle* que, comandado por el hidrógrafo Robert Fitz-Roy, cartografiaba el litoral meridional sudamericano y contaba entre sus tripulantes a Charles Darwin y al también artista y dibujante Conrad Martens. Muestra de la condición y calidad de Rugendas como artista es su autorretrato que, datado en Valparaíso en agosto del mismo año, documenta su actividad como pintor<sup>7</sup>. No demoró mucho tiempo en pasar a Santiago, la capital, donde sus relaciones le permitieron acceder a las élites en el poder, de las cuales formaba parte Andrés Bello, y ser recibido por las más altas autoridades, incluido el presidente de la república Joaquín Prieto.

Sin duda, la carta de recomendación que Rugendas portaba y que presentó, fechada el 14 de mayo de 1834 y dirigida al entonces ministro de Guerra y Marina Juan José Bustamante, le allanó su entrada y contactos en la sociedad. La misiva en que se ponderaban sus cualidades artísticas y se solicitaba protección para él, fue suscrita por un amigo de Bustamante residente en México, país donde el secretario de Estado vivió y desempeñó funciones de gobierno por más de una década. En ella, su autor, un tal Virmond, presentaba a su recomendado como un individuo “acredor de todos los favores que usted le dispense por las bellas prendas que adornan su carácter y persona”. Agregando todavía:

“el señor Rugendas es un artista distinguido en la pintura y se ha hecho una fama muy bien merecida en México y los otros países que ha visitado”<sup>8</sup>.

Junto con una entusiasta acogida, contactos y relaciones para comenzar a ofrecer su trabajo como pintor, recibió un pasapor-

te suscrito por el presidente Joaquín Prieto el 27 de octubre de 1834, en el que se lee:

“Por cuanto don Mauricio Rugendas intenta visitar el territorio de la república, con el objeto de levantar planos topográficos de aquellos lugares que tuviese conveniente, habiendo solicitado al efecto el correspondiente pasaporte. Por tanto, vengo a concedérselo para que pueda emprender libremente su viaje, y en consecuencia ordeno a los Intendentes y Gobernadores departamentales y demás autoridades de la república no le pongan embarazo alguno en su tránsito”<sup>9</sup>.

Gracias al visado oficial, quedó habilitado para recorrer el país a su antojo y así continuar representando los paisajes que observaba, tarea que ya había iniciado en un viaje emprendido en septiembre de 1834 de Valparaíso a Santiago. Entonces compuso una vista de los Andes apreciados desde la cuesta Lo Prado (figs. 42 y 43). Es decir, captada al poniente de la cuenca en que se sitúa la capital, y donde por primera vez e inesperadamente el viajero que arriba a la ciudad observa la cordillera, que desde ahí ofrece una magnífica y monumental estampa.

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

Fue en este contexto que Rugendas ejecutó algunos de sus trabajos fundamentales en Chile que, valorados como obras de arte en su tiempo, devinieron, además, en íconos de la nacionalidad. Entre ellos se encuentra su óleo “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”<sup>10</sup>, datado en 1834 por Pablo Diener, siguiendo

<sup>7</sup> Véase la figura 63.

<sup>8</sup> *Apud* Alberto CRUCHAGA OSSA, *Estudios de historia diplomática chilena*, p. 73.

<sup>9</sup> *Apud* Tomás LAGO, *Rugendas: Pintor romántico de Chile*, p. 46.

<sup>10</sup> Véase figura 40.





Fig. 42. Juan Mauricio Rugendas, "La cuesta de lo Prado entre Valparaíso y Santiago", 1834-1842.



Fig. 43. Juan Mauricio Rugendas, "La cuesta de lo Prado entre Valparaíso y Santiago". Detalle de la cordillera.

a Tomás Lago, que fue quien primero lo fechó, aunque de una manera equívoca que puede ser 1834 o 1835 y sin ofrecer ninguna prueba de su aserto<sup>11</sup>.

## CIENCIA, ARTE, TERREMOTO Y NACIÓN

Integrado en corto plazo a la sociedad chilena, Rugendas sufrió no solo un régimen represivo, sino, también, una catástrofe natural que afectó al país, y que oportunamente aprovechó el gobierno para fomentar la idea de nación y, a su manera, también el artista, para reflejar a través de su pintura las características de la sociedad que lo acogía. Una comunidad que vivía una década cuyo inicio estuvo marcado por una guerra civil, en la que triunfaron las fuerzas conservadoras, y que continuó con un gobierno dictatorial encabezado por el omnipotente ministro Diego Portales, quien persiguió, reprimió y exilió a sus opositores. Como una “época de terror por causas políticas” la caracterizó el acreditado memorialista que fue Vicente Pérez Rosales<sup>12</sup>. En este ambiente de violencia política y social, el 20 de febrero de 1835, se produjo un terremoto de 8,5 grados (escala Richter) que afectó las provincias del centro sur del país y cuyo epicentro fue Concepción.

Un movimiento de gran magnitud que también vivieron los ingleses tripulantes del *Beagle*; el naturalista de origen galo Claudio Gay, entonces encargado por el Estado de explorar el territorio y reconocer sus recursos naturales; y personalidades como Simón Rodríguez, el maestro de Simón Bolívar, que entonces residía en Concepción, o el minero, botánico, hombre de negocios y viajero inglés Alexander Caldcleugh. Este último, como Fitz-Roy, Darwin, el capitán Roberto Simpson y muchos otros, describió el movimiento telúrico gracias a

“la feliz concurrencia de circunstancias que condujo a Concepción, inmediatamente después de la catástrofe, a varios observadores científicos que se han servido confiarme sus apuntes”<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> LAGO, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>12</sup> VICENTE PÉREZ ROSALES, *Recuerdos del pasado*, pp. 171-172.

<sup>13</sup> ALEXANDER CALDCLEUGH, “An Account of the great Earthquake experienced in Chile on the 20<sup>th</sup> of February, 1835; with a Map”, p. 21.

En efecto, todos los nombrados, junto a las autoridades locales y vecinos de los diferentes pueblos y ciudades afectadas, contribuyeron con noticias y descripciones de un fenómeno natural calificado, desde el primer momento, como una tragedia, un drama y “una terrible catástrofe sin paralelo en la historia de los terremotos”, según la descripción publicada en el diario oficial *El Araucano*, que coeditaba Andrés Bello en Santiago y en el que se publicaron muchas crónicas de lo acontecido desde el 27 de febrero de 1835, en adelante. Entre estos registros, los de los naturalistas que por entonces visitaban el país, se contaron entre los principales por la exactitud y oportunidad de sus relatos.

A través de ellos, la ciudadanía se enteró de que al terremoto que arruinó prácticamente todos los edificios de las poblaciones afectadas, siguió un maremoto que inundó y arrasó con las situadas en la costa, que Concepción había quedado en el suelo, que la destrucción era completa y que la consternación y la desolación se habían hecho presentes en toda su magnitud. Cuadro espantoso según los corresponsales que, con el corazón afligido, describieron un cúmulo de ruinas, producido por lo que se calificaba como un extraordinario sacudimiento que no había provocado más que estragos. Los del terremoto, señaló otro testigo, fueron momentos que causaron gran angustia, turbación y horror entre los habitantes de la zona afectada. En tales instantes nadie creyó pasar con vida un día más allá, relató otro.

Luego de dar a conocer las crónicas de lo sucedido y en medio de los pedidos de auxilio para las víctimas, *El Araucano* del 6 de marzo de 1835 publicó una editorial respecto del significado y consecuencias del terremoto, aprovechando la catástrofe para estimular la unidad nacional. Fue ahí que Andrés Bello escribió sobre

“el triste cuadro provocado por la furia de los elementos conjurados, fuente de privaciones, padecimientos y miserias espantosas para los que la sufrieron”,

afirmando que entretanto “no debemos limitarnos a una compasión estéril”, pero también advirtiendo que “el gobierno tiene pocos medios de que disponer por el golpe funesto que

acaba de recibir”, no la zona afectada, sino “la república [...] nuestros desventurados hermanos”, palabras con las que apelaba a la comunidad.

Asegurando, a continuación, que:

“cuando la humanidad, la compasión y la piedad religiosa no fuesen bastante poderosas [para asistir a los damnificados,] cuando pudiésemos ensordecernos a los gemidos de tantas víctimas, la sola voz del honor nacional no sería parte para movernos a esfuerzos proporcionados a la magnitud de los males que imploran nuestro socorro”.

Apelando a “los chilenos”, a sus obligaciones, los conminó a colaborar, pues lo contrario

“sería más bien un insulto que una demostración de hermandad y de simpatía con los malhadados pueblos del sur”,

concluyendo así su verdadera exhortación patriótica.

Este llamado, que a juzgar por las contribuciones incluidas en las “listas de personas que habían suscrito en beneficio de las poblaciones arruinadas”, y que *El Araucano* dio a conocer, efectivamente estimuló las colaboraciones. Entre ellas, la de Juan Mauricio Rugendas, quien hizo llegar la suya el 10 de abril, como consta en una comunicación dirigida al artista por la “Junta encargada de abrir suscripciones decretada por el Supremo Gobierno a favor de los pueblos del Sur” y fechada el 6 de mayo de 1835, en la que se le agradece el

“hermoso cuadro que ha tenido a bien remitir con el designio que rifándose por conducto de la Comisión se invierte en el laudable objeto que ha efectuado la filantropía”<sup>14</sup>.

El resultado de la subasta fue de 236,7 pesos, según se informó en *El Araucano* del 19 de junio de 1835. Así aparece en una lista de suscriptores en que el promedio de colaboraciones individuales es de un dígito. Esto lleva a concluir que fue una obra apreciada, tal vez disputada, no lo sabemos, si bien ello no impide preguntarnos por la razón de su valoración. Según los especialistas en Rugendas y su obra, el cuadro que donó es el

mencionado óleo sobre tela de 70 x 92 cm que se conoce con el nombre de “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”.

## RUGENDAS

### Y LA REPRESENTACIÓN DE LA NACIÓN

Durante su estadía en América, el artista bávaro representó en numerosas ocasiones escenas costumbristas o de la vida cotidiana, tanto rurales como urbanas, registrando sujetos en distintas actividades, así como conjuntos de personas característicos en espacios públicos, también habituales o rituales, como ocurre con el motivo del cuadro “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”. Así se constata cuando se observan óleos como “Paseo dominical en la Alameda” (1832-1833) o “La reina del mercado” (1833-1835), cuyo boceto a lápiz, trazado a partir de una situación también observada en México, dio pie a un estudio al óleo y a dos telas que se terminaron de pintar en Chile (figs. 44 y 45). “El mercado de la Independencia en Lima” (1843; fig. 47) y “Los baños de Miraflores” (1843) también dan muestra de su habitual interés por capturar en su pintura lo cotidiano.

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

La inspiración de Rugendas tendría su origen en las escenas que apreció en septiembre de 1834 cuando, habiendo viajado a Santiago, tuvo la oportunidad de presenciar las celebraciones patrias de aquel año en la capital (fig. 46). Las que fueron descritas por la prensa como “fiestas cívicas” celebradas con “magnificencia”, y en las que “un concurso de 30 000 almas se

<sup>14</sup> Apud LAGO, *Rugendas...*, op. cit., pp. 73-74.



Fig. 44. Juan Mauricio Rugendas,  
"Vendedora de fruta en su tienda en México",  
1832-1833.



Fig. 45. Juan Mauricio Rugendas, "La reina del mercado",  
1833-1835.



Fig. 46. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”. Detalle del carruaje con el presidente y su guardia (detalle de la figura 40).

congregó y dispersó en la Pampilla”, dando forma a un “espectáculo en que se manifestaba la alegría del patriotismo y los progresos de la civilización”<sup>15</sup>.

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

Incorporando en el cuadro los dos símbolos nacionales más característicos, mostró al pueblo y a la élite, a autoridades y gobernados festejando, interactuando, reunidos por el proyecto de colectividad que entonces era Chile. A juzgar por el resultado de la subasta, la representación de la comunidad nacional

protegida por su bandera patria efectivamente estimuló la colaboración ciudadana, entre otras razones por la carga emocional y el significado cívico que el óleo logra al reflejar y proyectar a dicha comunidad.

Refuerza nuestra interpretación el que, ahora representando escenas de la vida cotidiana en Perú, como, por ejemplo, “*El mercado de la Independencia*”, está lejos de ilustrar una sociedad reunida. Por el contrario, y como lo ha interpretado el historiador peruano Alberto Flores Galindo<sup>16</sup>, si bien sus cuadros ofrecen una gran densidad de sujetos de la más variada condición, lo cierto es que, en ellos, las personas se ignoran mutuamente, transformándose en un elocuente testimonio de la debilidad de los vínculos de la sociedad limeña. En palabras de Gonzalo Portocarrero, fue el agudo historiador Alberto Flores Galindo quien interpretó la obra peruana del pintor bávaro como la representación de

“[...] una sociedad donde los individuos no están entretrejidados, dificultando entonces cualquier acción colectiva. En la que las gradaciones de fortuna y de color de piel se vuelven

<sup>15</sup> *El Araucano*, Santiago, ediciones del 19 y 26 de septiembre de 1834. Ricardo Bindis en sus textos sobre el artista bávaro (1973 y 1984) afirma que el pintor estaba en Santiago entonces, incluso en octubre, mes en el que se habría entrevistado con el presidente Prieto y este le extendió el pasaporte con el que viajó por el país.

<sup>16</sup> Es particularmente en su libro de 1984 *La ciudad sumergida: Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830* donde Alberto Flores Galindo aborda el tema del funcionamiento de la sociedad limeña que pasó de Colonia a República.



tan significativas que resulta una sociedad dominada por la heterogeneidad y la violencia. Los de arriba, la aristocracia, y los de abajo, la plebe: todos desconfían de todos”<sup>17</sup>.

A diferencia de las vistas sobre Chile, en su obra plástica sobre Lima, Rugendas ofrece una sociedad atomizada, incapaz de actuar sobre sí misma, “sin alternativa”, se ha sostenido. Incluso, y más recientemente, Gonzalo Portocarrero cita la obra

del artista para ilustrar la fragmentación y la debilidad del entretreído social limeño de la primera mitad del siglo XIX<sup>18</sup>.

Es el caso de “El mercado de la Independencia en Lima”, pero también el de “La catedral y la plaza Mayor de Lima”, lienzos en los que ni la gran profusión y abigarramiento de sujetos ni el denso panorama, ocultan que los personajes retratados se ignoran mutuamente. En “El mercado de la Independencia” (fig. 47) se muestra un mundo atomizado en el que



Fig. 47. Juan Mauricio Rugendas, “El mercado de la Independencia en Lima”, 1843.

<sup>17</sup> Gonzalo PORTOCARRERO, “El deber del héroe: La hazaña de Alberto Flores Galindo”, p. 20.

<sup>18</sup> Gonzalo PORTOCARRERO, *La urgencia por decir “nosotros”: Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*, pp. 48-52.



destaca un solo vínculo: el de la conversación entre el sacerdote y la tapada, conversación que tal vez expresa el único lazo que estabiliza la sociedad, es decir, el que existe entre la Iglesia y el género femenino. La relación entre el poder simbólico y la sumisión devota es quizá una muestra de la escasa autoridad secular vigente entonces en Perú. Esta interpretación es la que llevó a Alberto Flores Galindo a concluir que los cuadros del bávaro ofrecían una sociedad donde los individuos no estaban entretejidos en colectividad, pues el ideal colonial de la jerarquización fracturaba la sociabilidad, dificultando cualquier acción colectiva. Allí, además, las gradaciones de color, de piel y de fortuna eran tan significativas, que promovían una sociedad dominada por la heterogeneidad y la violencia; allí, los de arriba –la aristocracia– y los de abajo –la plebe– desconfiaban de sus semejantes y de su contraparte. Así, en definitiva, su obra nos da un atisbo de una sociedad dividida, impedida de alguna acción en la coyuntura creada por la Independencia.

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

Tal vez el momento en que el pintor permaneció en Lima condicionó también sus óleos con escenas públicas pues tuvo la oportunidad, como lo ha advertido un estudioso peruano, que además le atribuye una curiosidad insaciable de observar y de perpetuar los movimientos de la multitud y la actitud de sus componentes,

“de presenciar en 1843 un panorama muy revelador y expresivo de la situación política del Perú, acosado por las luchas intestinas y sufrientes de la anarquía y el caos proveniente de la lucha de facciones y de los gobiernos efímeros”<sup>19</sup>.

Si consideramos el tema, protagonistas y detalles del óleo la “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”, esto es, la autori-

dad política, la población sometida a su soberanía, los Andes, la bandera y las actividades y actores propios de una celebración patriótica, se comprende por qué se trata de una escena popular que, además, ofrece la sensación de multitudes. También que podría ser considerada una verdadera crónica histórica, tanto por el realismo de la escena del mandatario pasando en medio de la muchedumbre, como porque ella efectivamente se desarrolló en las Fiestas Patrias de 1834, con la participación, acompañando al presidente, del ministro de Guerra y Marina y protector del artista, Juan José Bustamante.

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

El caballo al galope, las mujeres que llegan en carruaje, los jinetes agitados, los perros ladrando, las banderas flameando, los hombres del pueblo en actitud relajada, los soldados que custodian al presidente, la pista para las carreras a la chilena, las parejas y los grupos en animada interacción, constituyen un verdadero reporte de la vida chilena, de las entretenciones del pueblo, de las prácticas, costumbres y usos de los diferentes grupos sociales que en la ocasión disfrutaban, gozan y homenajean a la patria común.

Tal vez la acogida que tuvo el tema del óleo entregado para su subasta, entre otras razones debido a su carga emotiva, fue la razón por la que Rugendas ejecutó un segundo cuadro con el mismo motivo y conocido con igual nombre, que los especialistas también han datado en la misma época. De tamaño más reducido, pues sus medidas son 40,7 x 69,8 cm, no es exactamente una copia del otro, pues ofrece diferencias evidentes (fig. 48).

Por ejemplo, que en él no se represente la llegada del presidente, que los participantes en la composición estén en ubicaciones diferentes, que aparezcan sujetos que no están en el lienzo inicial, así como una serie de detalles, como el de las banderas que en este han disminuido. Todas evidencias que inducen a apreciar ambos óleos de forma simultánea, como

<sup>19</sup> Estuardo NÚÑEZ, “Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), viajero por el Perú”, p. 33.



Fig. 48. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”, 1834-1835.

si fueran –tal vez lo son– cuadros sucesivos de una escena en movimiento, en la que el dinamismo del momento va provocando los cambios que el documentalista registra en dos obras independientes, no porque realmente lo sean, sino porque el formato en que las representa no ofrecía muchas opciones de entregar un drama patriótico continuo.

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

Lo dicho independiente, incluso, si Rugendas representó la fiesta patriótica como un óleo con dos versiones o como una escena en “dos” actos; más todavía, no importando, siquiera, si lo que pintó era una representación de lo visto en las celebraciones patrias de 1834 o un resumen, un cuadro que reunía diversos elementos conocidos, apreciados, esbozados, apuntados en otros sitios y circunstancias, pero todos con la característica común de reflejar los actores, sujetos, tipos que componían el “pueblo” chileno.

Así lo permiten sostener algunos de los dibujos que conocemos de algunos de ellos que Rugendas terminó llevando a la pintura y que a continuación exponemos (figs. 49 y 50). Verdaderos apuntes, se puede interpretar que, reunidos de forma aleatoria en el tiempo, pero como parte de una técnica, cuando





Fig. 49. Juan Mauricio Rugendas. "Descanso en el campo – dos campesinos jóvenes", 1835-1842.



Fig. 50. Juan Mauricio Rugendas, "Llegada del presidente Prieto a la Pampilla". Detalle de las figuras de los "dos campesinos jóvenes" (detalle de la figura 40).



no una práctica del artista, adquieren sentido en la representación de la comunidad celebrando a la patria. Entre otras razones, porque el sensible pintor viajero ha logrado captar, “apreciar”, el sentimiento patrio en formación, que él entonces reflejó en una pintura.

Nuestro argumento exige que los dibujos y estudios que reproducimos, cuyos protagonistas se encuentran de izquierda a derecha en la primera línea del cuadro, sean anteriores al óleo que nos ocupa. Lo que no es imposible, pero que no se puede asegurar recurriendo a su datación, pues esta es imprecisa de acuerdo con los estudiosos de la obra del pintor bávaro. Pablo Diener fecha la mayoría de ellos entre 1834 y 1838, por lo que desde el punto de vista cronológico pueden ser anteriores o posteriores al icónico cuadro. Nuestro razonamiento, siguiendo lo que los expertos señalan como técnica de trabajo de Rugendas, es señalarlos como apuntes del cuadro y, por lo tanto, anteriores, no obstante, es más una conclusión factible que una afirmación fundada en hechos demostrables. Lo que, sin embargo, estaría fuera de discusión es el significado que hemos atribuido al cuadro, pues no depende de la datación concreta de este al ser la expresión de una época, la posterior a la independencia, de organización republicana y consolidación de la nación.

## CIENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN NACIONAL

Rugendas no fue el único en captar los factores que terminarían dando forma a la nación, ya que, además de la élite en el poder, también lo hizo la ciencia a través del naturalista Claudio Gay mediante, entre otros recursos, una cartografía que, ofreciendo el primer mapa de Chile, en realidad, más que representar lo existente entonces, señaló lo que efectivamente sería. Así se aprecia en el mapa de Chile que el improvisado geógrafo ya tenía en borrador a mediados de la década de 1830, que concluyó en 1841 y que publicó en 1854 como “Mapa de Chile para la inteligencia de la Historia física y política de Chile” (fig. 51) que, en treinta volúmenes, delineó Chile al describir su territorio, especies y recursos naturales, su población, tareas económicas, poblaciones y sociedad en general, incluida su historia. Es decir, al igual que el pintor bávaro con su arte, Gay



Fig. 51, Claudio Gay, “Mapa de Chile para la inteligencia de la Historia física y política de Chile”, 1854.

con su ciencia, contribuyó decisivamente a la configuración de la nación en el siglo XIX.

El papel del pintor alemán en el proceso fue reconocido, incluso, por el naturalista francés al incorporar numerosas obras del artista que, ahora como litografías, son parte de las más de trescientas láminas que componen su *Atlas de la historia física y política de Chile*. Para esta primera representación gráfica de Chile como conjunto, Gay seleccionó algunas obras icónicas del artista, entre las más conocidas, “Un malón”, “Incendio de Valparaíso”, “Paseo a los baños de Colina”, “Vista del pico de Aconcagua, sacada de los altos de Valparaíso”, “Trajes de la gente de campo” y, por supuesto, “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”, en el *Atlas* transformada en estampa en

“Una carrera en las lomas de Santiago” (fig. 52). Todos estos hechos reflejan bien la intención de Gay por contribuir a la formación de un sentimiento nacional a través de la reproducción casi exacta de una obra con una extraordinaria carga simbólica. Muestra de esta misma intención es la inclusión de otras litografías, como “Plaza de la Independencia” y “Una chingana”, en las que la bandera chilena, por su gran colorido, también resalta como el elemento bajo el que se cobijan sujetos en activa interrelación, sin que ninguno concentre particularmente la atención, pues, en definitiva, lo que importa es el conjunto que escenas patrióticas como las que Rugendas ejecutó contribuyeron a representar.



Fig. 52. F. Lehnert, basado en J.M. Rugendas, “Una carrera en las lomas de Santiago”, 1854.

SEGUNDA PARTE  
TÉCNICA DE PINTURA DEL ARTISTA VIAJERO





# LOS ESTUDIOS AL ÓLEO DE JUAN MAURICIO RUGENDAS BAJO LA LUPA: OBSERVACIONES SOBRE LA TÉCNICA ARTÍSTICA\*

Franziska Butze-Rios  
Katrin Holzherr

## INTRODUCCIÓN

La Colección de Arte Gráfico de Múnich [Staatliche Graphische Sammlung München] conserva la mayor parte de la producción artística de Juan Mauricio Rugendas. En ese vasto legado se encuentra un notable conjunto de doscientos veinte estudios al óleo sobre papel o sobre soporte textil, que en este ensayo será examinado en sus aspectos técnicos. El término “estudios al óleo”, con el que las obras están registradas en el libro de inventario, fue dado por el propio artista y aparece en varios documentos, entre los que cabe mencionar aquí la correspondencia intercambiada por Rugendas con la corona de Baviera bajo Luis I<sup>1</sup>. Su técnica pictórica fue objeto de especial atención en 2010, cuando esta parte del acervo fue estudiada en detalle en el curso de un proyecto de conservación, momento en que surgieron dudas acaso se trataría de una pintura al óleo pura, una técnica que podemos calificar como inadecuada para la pintura en viaje<sup>2</sup>. La pregunta de cuál es la sustancia pic-

tórica que el artista utilizó está, pues, íntimamente relacionada con la interrogación de dónde pintó. Las propiedades ópticas de muchas obras, ya se trate de las capas de color opacas, la textura pastosa o los colores sobrepuestos con pinceladas cortas, parecían corresponder a las características de una pintura al temple, con cera como aglutinante. Esos cuestionamientos se reafirman cuando revisamos la literatura que trata de la definición cronológica de la obra de Rugendas, la cual se apoya, sobre todo, en sus rutas de viaje, en combinación con criterios estilísticos<sup>3</sup>.

Surge así la impresión de que Rugendas—en su calidad de pintor viajero por excelencia— habría ejecutado sus estudios al óleo predominantemente al aire libre. El hecho de que este procedimiento significaba un desafío técnico y logístico considerable en su época será analizado en las próximas páginas. A partir de la descripción de obras escogidas, que serán presentadas dando preferencia a un orden cronológico y con énfasis en temas mexicanos y chilenos, se intentará una aproximación a su forma de trabajo.

Los estudios al óleo sobre papel o en soporte textil fueron examinados con procedimientos macroscópicos y microscópicos, y estos métodos, cuyo contenido informativo es restringi-

\* Agradecemos a Patrick Dietemann y Ursula Baumer, del Doerner Institut München, por la realización de análisis técnicos de las obras y por las informaciones; al Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege por los análisis de fluorescencia de rayos X por energía dispersiva (REM-EDX); a Brigitta Heid y Daniel Oggenfuss por las observaciones críticas.

<sup>1</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv-BayHStA [Archivo Central del Estado de Baviera], MK 14175, hojas 162-167.

<sup>2</sup> Franziska BUTZE-RIOS, *Johann Moritz Rugendas: Die Ölskizzen an der Staatlichen Graphischen Sammlung München*.

<sup>3</sup> RICHERT, *Johann Moritz Rugenda. Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts*, p. 31; Renate LÖSCHNER, *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, pp. 5, 46-47; DIENER, *Rugendas, 1802-1858, op. cit.*, p. 136; Christof METZGER, “Catálogo / Katalog”, p. 92.

do, fueron complementados –en la medida de lo posible– con análisis de la técnica pictórica. Además, tomando en consideración los aspectos biográficos de los años munitenses del artista, se propone una nueva organización y una nueva datación para un cuerpo del conjunto de la obra.

Un problema fundamental al utilizar cualquier terminología de la técnica pictórica para la descripción de cuadros es la imbricación de diversos niveles de significado. La impresión óptica de una pintura que, como se observó antes, con frecuencia aparece como resultado del temple o de la cera, no permite formular conclusiones sobre la efectiva composición material de la pintura. De hecho, el análisis de los aglutinantes conduce a afirmaciones bien diferentes. Como una dificultad adicional debemos considerar que el sentido de los conceptos se ha alterado en el curso del tiempo o que un mismo término posee significados discordantes en las diversas lenguas<sup>4</sup>. Es por esta razón que Dietemann –junto con otras autoras– ha propuesto una triple definición para óleo y temple<sup>5</sup>. En ella se consideran el nivel de los materiales, el de la capacidad de mezcla y el del aspecto visual. El nivel de los materiales es abordado a través del análisis químico. El de la capacidad de mezcla, es el punto de vista práctico, vale decir, del pintor, y se orienta según cuál es el disolvente –sea agua o aceite de trementina– en el que puede ser diluido un pigmento o en el que debe ser lavado el pincel. El nivel del aspecto visual de la pintura, en cambio, se refiere a la mera observación óptica hecha por el experto, sea un historiador del arte o un restaurador. Debido a que entre las diversas categorías frecuentemente hay contradicción, tanto más importante resulta que en todos los juicios siempre se

preste atención a cuál es el nivel de interpretación en el que se está argumentando y que esta interpretación sea colocada en el debido contexto temporal. La designación de estudio al óleo debe ser entendida aquí, en un primer momento, como un concepto histórico acuñado por Juan Mauricio Rugendas.

## DOS EJEMPLOS DE ESTUDIOS AL ÓLEO SOBRE PAPEL, DE MÉXICO Y CON MOTIVOS MEXICANOS

El estudio al óleo “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba; la barranca de San Francisco” (fig. 53)<sup>6</sup> –papel vitela con sello en relieve “Bristol board” abajo a la derecha– está datado el 14 de octubre de 1831, vale decir, en los primeros meses del segundo viaje de Rugendas al continente americano, poco después de su llegada a México. Con recursos técnicos simples fue representada una selva virgen densa. En el primer plano está esbozado un charco de agua en una tonalidad de azul tornasolado, por lo demás dominan los colores verde, amarillo y marrón. Sobre capas de veladura amarillas y marrones fue aplicada una pastosa cobertura de verde oscuro. Con ligeros toques de pincel, los colores fueron aplicados uno al lado del otro o sobrepuestos, lo que da una impresión de ejecución espontánea y no se observan trazos de un dibujo previo. La figura de los troncos, el ramaje y los pastos fue raspada sobre la pintura aún fresca –sea con el dorso del pincel o con un cuchillo de paleta–, de modo que debajo de las capas más densas de los colores que cubren la superficie aparecen tonalidades más claras, así como el papel (figs. 54 y 55). En los bordes de las líneas creadas por el raspado se ve la acumulación de la sustancia pictórica, lo que es característico del procesamiento de colores pastosos que aún no estaban secos en el momento del raspado, y por ser tan pastosos no retornan a invadir la línea dibujada con el raspado. Tampoco el papel presenta heridas mecánicas o arañazos en el ámbito de las líneas, que se gene-

<sup>4</sup> Eva REINKOWSKI-HÄFNER, *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert*, pp. 281-283.

<sup>5</sup> Patrick DIETEMANN *et al.*, “Edvard Munch’s binding media of ‘Street in Åsgårdstrand and a Woman in Red Dress’ and a suggestion for a threefold definition of the terms ‘tempera’ and ‘oil’”, pp. 281-283. Si bien la triple definición fue desarrollada hacia 1900 en Múnich, en el marco de investigaciones técnico-artísticas para la pintura, desde luego que el modelo puede ser aplicado a cuestiones de la pintura anterior. Este asunto no podrá ser abordado en detalle aquí. Además de DIETEMANN *et al.*, *op. cit.*, véase Wibke NEUGEBAUER, *Von Böcklin bis Kandinsky. Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914* y REINKOWSKI-HÄFNER, *op. cit.*

<sup>6</sup> Inv. núm. 15724 Z, cat. núm. MX-O-77. En cada caso se incluye el número de inventario de la Colección de Arte Gráfico de Múnich, seguido del número de catálogo atribuido por DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*



rarian si los raspados hubieran sido hechos utilizando fuerza, vale decir, cuando la substancia pictórica ya estuviera seca. Esta técnica, que genera un efecto notable, llama la atención por su simplicidad y rapidez, ideal para el trabajo ágil en medio de la propia naturaleza, y pone en evidencia cuán experimental era el trabajo del pintor. El estudio no está barnizado. Los colores muestran un leve brillo superficial en las áreas más pastosas, como si se tratase de óleo, lo que –sumado a las propiedades descritas antes y a juzgar por el examen meramente óptico–



Fig. 53. Juan Mauricio Rugendas, "Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba; la barranca de San Francisco".



Fig. 54. Juan Mauricio Rugendas, "Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba". Detalle de los raspados en la capa pictórica.



Fig. 55. Juan Mauricio Rugendas, "Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba". Detalle de los colores sobrepuestos y el raspado.



hace pensar en un aglutinante con contenido oleoso. En este contexto, no fue realizado otro tipo de investigación analítica.

El soporte es un cartón de pintar fabricado con varias capas, resistente, el llamado “cartón Bristol” (fig. 56), que de acuerdo con el examen visual, no parece haber sido imprimado ni tampoco está provisto de una capa de cola suplementaria para el aislamiento. En el dorso no trasparece ningún tipo de sombra de tono marrón, como es habitual al aplicar pigmentos con aglutinante oleoso sobre papel (fig. 57). Esto permite extraer dos conclusiones: el cartón, bastante grueso, no absorbe los co-

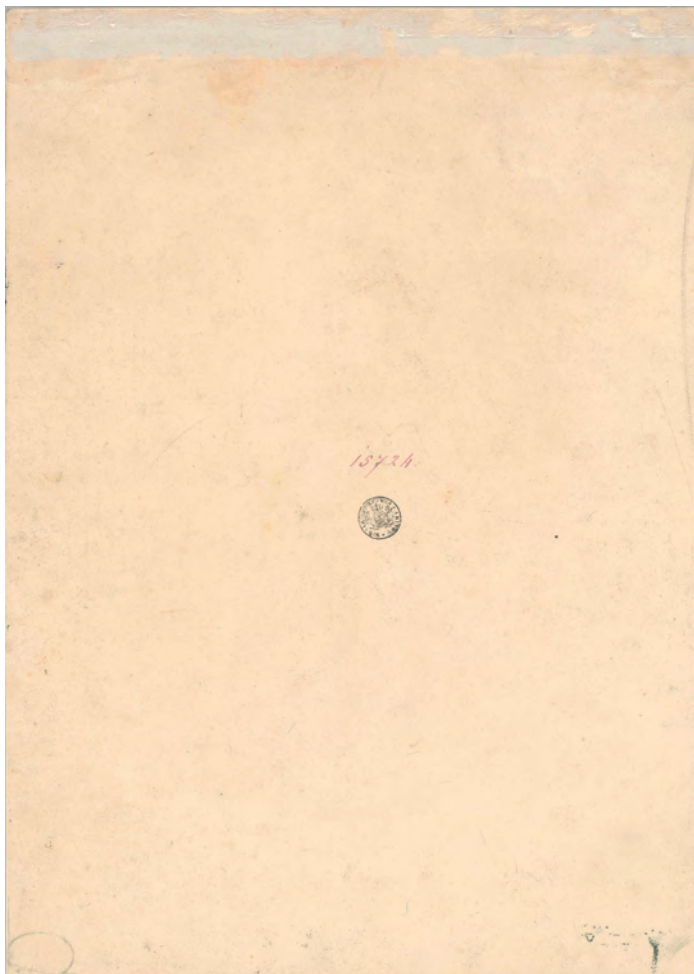


Fig. 57. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”. Verso.

lores a través de todas sus capas, porque ya en el propio proceso de producción las capas fueron bien impregnadas, es decir, encoladas, o porque los colores utilizados no contienen en absoluto sustancias oleosas o su contenido es muy bajo, una hipótesis que resulta muy improbable a juzgar por la impresión óptica. A través de la comparación con obras en cartón Bristol que han sufrido daños, con las capas desgastadas o perdidas, se constata que el aglutinante oleoso penetró por la capa superficial y esta adquirió un tono marrón. Como era de esperar, pues, la multiplicidad de capas de papel y de cola evitan que el aglutinante migre a estratos más profundos.

El cartón Bristol es el nombre comercial de un cartón de varias capas sobrepuestas y pegadas –mínimo dos, máximo cuatro– de papel vitela sin marcas de verjurado, por lo tanto, con la superficie lisa. Fue introducido en el mercado hacia 1800 y recibió el nombre de su supuesto lugar de origen. Por lo general, también está calandrado en una de sus caras, esto es, con la superficie compactada y alisada mediante un cilindro de metal caliente. Por el hecho de estar compuesto de varias capas y por la cola utilizada entre ellas, el cartón Bristol posee comparativamente dimensiones constantes, no tiende a la repulsión y tiene una capacidad absorbente adecuada para la pintura a la acuarela o al óleo, técnicas para las que representa un soporte ideal.



Fig. 56. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”. Detalle del sello del cartón Bristol.

En el acervo de Rugendas en Múnich, el cartón Bristol está documentado en cinco ocasiones por el sello en relieve (fig. 56); en otras catorce obras las propiedades ópticas y táctiles permiten deducir que se trata de ese cartón u otro de varias capas, de hechura similar. Otra obra presenta el sello en relieve “London board”<sup>7</sup>, que es una variante sofisticada del cartón Bristol, introducida en 1830, hecha con papel Whatman<sup>8</sup>. Llama la atención que, según el examen visual, el artista nunca imprimó el cartón de varias capas, vale decir, que lo consideraba un soporte adecuado en cuanto a su tonalidad y a su textura de superficie.

Un año después de “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”, entre mayo y diciembre de 1832 –de acuerdo con la datación propuesta por Pablo Diener (1998), ya que

la hoja no está datada ni firmada–, Rugendas ejecutó el estudio “Las barrancas de la Hacienda San Antonio en el camino de Texcoco a Ajusco” (fig. 58)<sup>9</sup>. La pintura muestra un paisaje mexicano con edificaciones bajas y en tonalidades claras, delante de un bosque verde y montañas en el fondo, ejecutada con colores levemente opacos sobre papel vergé, sin barniz. Es posible constatar una base de preparación clara, aplicada con pinceladas verticales, en pequeños espacios en blanco y en partes que han perdido la substancia pictórica (fig. 59). Dominan las tonalidades azul y gris, el blanco, así como el verde y el marrón; en todos los ámbitos, las capas de color muestran huellas nítidas de las pinceladas. Las capas de color verde claro y marrón, en primer plano, parecen veladuras, por lo que es



Fig. 58. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio en el camino de Texcoco a Ajusco”.

<sup>7</sup> “Jinete en el camino a las cimas del Portillo”. Inv. núm. 15780 Z, cat. núm. CH-O-94.

<sup>8</sup> John KRILL, *English Artists' Paper: Renaissance to Regency*, p. 209 ss.

<sup>9</sup> Inv. núm. 15545 Z, cat. núm. MX-O-150.



probable que tuviesen un alto contenido de diluyente como, por ejemplo, trementina (fig. 60). Colores bien disueltos, que secan más rápido, permiten una pintura más veloz. Es visible que los colores del cielo están pintados con más pastosidad, aplicando pinceladas cuyo trazo se conserva y la substancia pictórica no se funde (fig. 59). Aquí fue posible identificar el pigmento azul cobalto ( $\text{CoAl}_2\text{O}_4$ ), que fue producido de forma sintética a partir de 1802 y alcanzó una rápida difusión. El blanco fue identificado al microscopio como blanco de plomo o albayalde; para el verde y el marrón, al microscopio se ob-

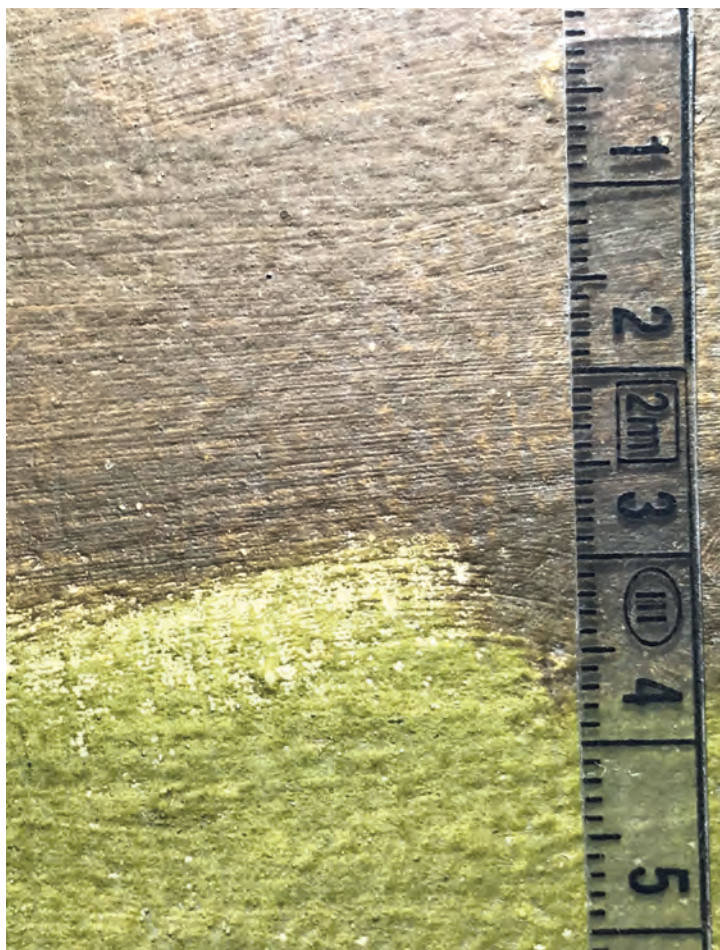


Fig. 60. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio...”. Capa pictórica con elevado contenido de diluyente; espacios sin pintura entre el marrón y el verde.

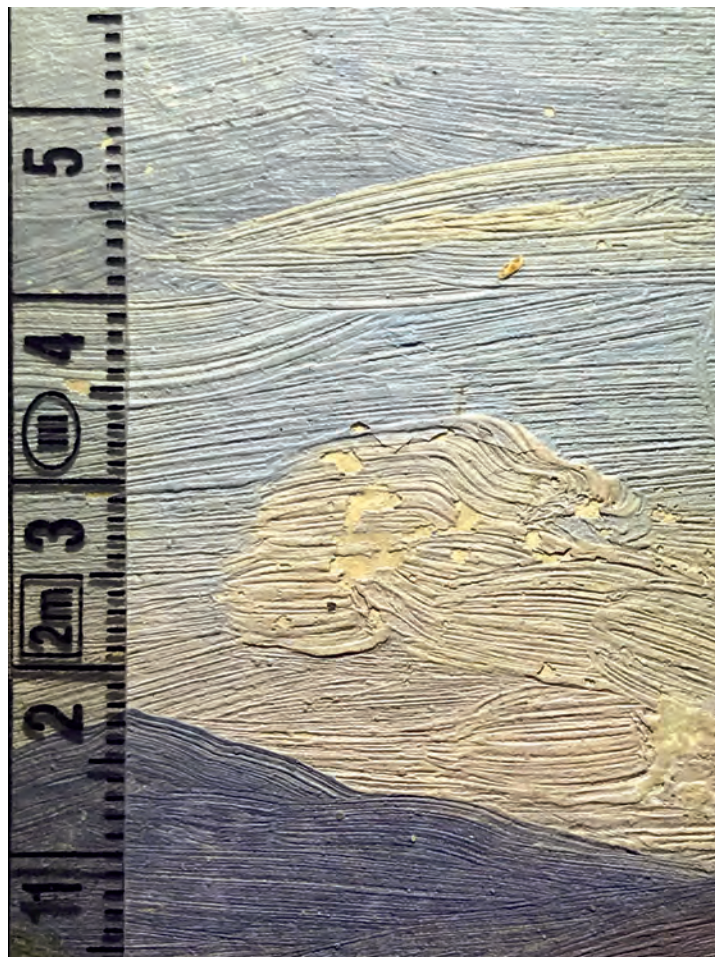


Fig. 59. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio...”. Capa pictórica pastosa con pérdidas en el área de color blanco.

servó tierra verde<sup>10</sup>. Las inclusiones de blanco con estructura granulada en las áreas de verde claro se hallaban incorporadas ya en la base de preparación o fueron acrecentadas al pigmento (fig. 61). Pérdidas o capas sueltas de la substancia pictórica aparecen solo en las partes trabajadas con pastosidad, en el área superior del cuadro. Estas deben atribuirse a deficiencias del aglutinante, que fue aplicado en cantidad insuficiente, o a diferencias químicas entre la substancia pictórica y la base de pre-

<sup>10</sup> Butze-Rios, *op. cit.*, p. 165.





Fig. 61. Juan Mauricio Rugendas, "Las barrancas de la Hacienda San Antonio...". Capa pictórica pastosa en las montañas, aplicación del color verde bien disuelto en el primer plano (granulado blanco en el área del verde) y pérdidas de pintura.

paración, de manera que su adherencia es frágil<sup>11</sup>. En general, la superficie de la pintura presenta un desgaste parcial; la capa pictórica contiene partículas de suciedad y un insecto (fig. 62). Quizá se trate de indicios de una posible ejecución al aire libre, aunque esta no es una conclusión imperativa.

El dorso del papel vergé –cuyas líneas de la malla corren en sentido vertical– está todo teñido de una coloración marrón,

<sup>11</sup> Las áreas con capas pictóricas sueltas fueron consolidadas en un proceso de restauración con colapez. Los aglutinantes no fueron estudiados.

lo que es resultado de la impregnación con una sustancia evidentemente oleosa, procedente de la sustancia pictórica o de la base de preparación. No fue posible estudiar acaso el soporte fue aislado con una capa de cola, pero, sin duda, el artista debe haberlo imprimado, entre otras cosas, para cubrir la malla de la producción del papel. Considerando que en 1832 el papel vitela había alcanzado amplia difusión y en el comercio también estaba disponible ya con la base de preparación, es plausible que su uso esté relacionado a la escasez de materiales.



Fig. 62. Juan Mauricio Rugendas, "Las barrancas de la Hacienda San Antonio...". Un insecto en la capa pictórica.

## DIGRESIÓN I:

### LA PINTURA AL AIRE LIBRE EJECUTADA AL ÓLEO Y LAS EXIGENCIAS AL PINTOR

A inicios del siglo XIX, la pintura al aire libre era una práctica ampliamente difundida. Una exposición de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), en Roma, provocó revuelo a fines de 1828, cuando, por primera vez, los rápidos estudios al óleo adquirieron el rango de una categoría artística autónoma, un acontecimiento que, sin duda, contribuyó para la creciente popularidad de este género<sup>12</sup>. El desarrollo del estudio al óleo fue

<sup>12</sup> ACHENBACH, *op. cit.*, p. 18.

descrito en detalle por Philip Conisbee<sup>13</sup>. Según este autor, esa modalidad de pintura surgió en el siglo XVII en Italia. Y las primeras fuentes escritas sobre el estudio al óleo en la pintura de paisajes proceden de Francia. Roger de Piles (1635-1709), en su influyente tratado *Cours de peinture par principes*, de 1708, dirigido a las academias francesas, recomendó que fuesen realizados sobre papel bien absorbente, para que los colores secan más rápido y pudieran ser apilados. Por lo demás, para el trabajo acelerado en la naturaleza, sugería que en los croquis a lápiz se incluyeran adicionalmente letras, que enseguida podían ser explicitadas en un registro con anotaciones sobre los colores<sup>14</sup>.

Un método similar se atribuye también a Claude Joseph Vernet (1714-1789), de quien se afirma que trabajaba con un cuadernillo de muestrario de colores, del que tomaba la numeración codificada de las tonalidades y tras pasaba las cifras correspondientes a sus croquis a lápiz<sup>15</sup>. Su discípulo Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) también pasó en Italia años determinantes para su carrera y es probable que fuera aconsejado por su maestro en el sentido de no solo dibujar en la naturaleza, sino, también, practicar el estudio al óleo. Después, puso esos trabajos a disposición de sus alumnos en la École Polytechnique de París y en la École des Beaux-Arts, donde se desempeñó como profesor a partir de 1812<sup>16</sup>. Su manual en dos volúmenes, que apareció en Francia en 1799/1800, fue publicado en traducción al alemán ya en el año de 1803, con el título de *Rathgeber für Zeichner und Mahler, besonders in dem Fache der Landschaftsmalerei* [Manual de consulta para dibujantes y pintores, particularmente en la disciplina de la pintura de paisajes]<sup>17</sup>, y es bien probable que Rugendas lo conociese. En ese manual, Valenciennes describe una vez más el procedi-

miento de hacer anotaciones en los dibujos, con lo que consagra de manera definitiva esa metodología que, por cierto, puede ser considerada como el antecedente inmediato del estudio al óleo, una técnica que él mismo practicaba y defendía con énfasis como una modalidad de pintura adecuada para el registro verosímil de la naturaleza. Por lo demás, en el extenso anexo del libro describe por primera vez al pintor de paisajes como un artista viajero, que explora lo desconocido y que, en contacto directo con la naturaleza y mediante una observación intensiva de su propio trabajo, se modela a sí mismo como un artista verdadero. Imparte minuciosas instrucciones de viaje de tipo práctico y llama la atención, por ejemplo, sobre la necesidad de estudiar los diferentes momentos del día y las estaciones del año, así como las condiciones climáticas<sup>18</sup>. En Alemania, donde la observación del paisaje provocaba particular entusiasmo, esta disertación ganó un enorme prestigio y, de hecho, bajo la influencia de Alexander von Humboldt la pintura en viajes alcanzó su máxima expresión en el curso del siglo XIX<sup>19</sup>.

No obstante, con independencia de la creciente atención que ha merecido la pintura realizada en viaje, en la literatura apenas han sido abordados los aspectos prácticos que esta conlleva, así como las dificultades técnicas que, en concreto, debieron superar Rugendas y sus compañeros de ruta. En este sentido, deberían establecerse las diferencias que existen entre las excursiones emprendidas desde un lugar de residencia estable para explorar los alrededores y las expediciones de gran envergadura, por ejemplo, para cruzar un macizo cordillerano. De lo contrario, se construirá una imagen distorsionada del artista viajero, como si siempre y en cualquier ocasión pudiese desembalar sus utensilios de pintura, sean aquellos que transporta en su equipaje personal o los que lleva en el lomo del animal de carga, sugiriendo que el artista podría materializar sin obstáculos su intención de realizar estudios al óleo de modo extensivo, a veces, incluso, en el transcurso de varios días.

Rugendas pasó dieciséis años en el continente americano y estableció su residencia y su atelier de manera bastante duradera

<sup>13</sup> Philip Conisbee, "Pre-Romantic Plein-Air Painting", pp. 413-428.

<sup>14</sup> Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, p. 102; GAGE, "Addressing the Outdoors", pp. 29-30.

<sup>15</sup> CONISBEE, "Pre-Romantic...", p. 424; GAGE, *op. cit.*, p. 30.

<sup>16</sup> Claudia DENK, *Valenciennes' Rathgeber für den reisenden Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künstlerwissen um 1800*, pp. 29-33.

<sup>17</sup> Título original en francés: *Éléments de perspective pratique, à l'usage des artistes: suivis de reflexions et conseils à un élève sur la peinture, et particulièrement sur le genre du paysage*, Paris, 1800.

<sup>18</sup> DENK, *op. cit.*, pp. 42-46.

<sup>19</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*; ACHENBACH, *op. cit.*



en diversos lugares; ese fue el caso, por ejemplo, en Ciudad de México y Valparaíso (fig. 63). También fue huésped de sus numerosos amigos, como la Hacienda Mirador de Carl Christian Sartorius, en México<sup>20</sup>. En estos ateliers circunstanciales, que por lo general no deben haber sido más que un modesto cuarto de trabajo, Rugendas tenía la posibilidad de llevar al óleo sus croquis a lápiz. En las ciudades más grandes procuró una y otra vez fijar su lugar de vida y de trabajo, donde ejercía como pintor de

retratos y se empeñaba en ofrecer a la venta su obra para reunir algún dinero que le permitiera pagar el alquiler, financiar las excursiones de exploración por los alrededores y, claro, preparar la continuación del viaje a la siguiente etapa de su ruta<sup>21</sup>.

Si bien existía una activa circulación comercial entre los continentes, la oferta de materiales no era constante en todos los lugares de su periplo ni comparable con la oferta europea. Su amigo Victor Aimé Huber llama la atención de que Rugendas



Fig. 63. Juan Mauricio Rugendas, "El taller del artista en Valparaíso", 1834.

<sup>20</sup> Gertrud RICHERT, "Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ibero-Amerika", p. 82.

<sup>21</sup> HUBER, "Einige Worte...", *op. cit.*, n.º 73, p. 302.

no podía comprar materiales en cualquier momento y que solo mantenía una pequeña provisión, teniendo en cuenta las amenazas de las condiciones climáticas, o se auxiliaba con productos inadecuados adquiridos en tiendas de buhoneros<sup>22</sup>. A través de la documentación sabemos que con alguna frecuencia conseguía material de pintura a través de conocidos y amigos, como Victor Aimé Huber o Jean-Baptiste-Louis barón Gros, un diplomático francés en México que practicaba la pintura al aire libre. No cabe duda que, en este asunto, también se beneficiaba de la fácil circulación que se diligenciaba en todos los círculos sociales y del hecho de compartir sus rutas con otros pintores y naturalistas, de modo que, por lo demás, no se veía expuesto a tener que enfrentar solo los asaltos de delincuentes y las enfermedades, entre otros muchos riesgos del viaje. Ya en su primer periplo americano, en Brasil, viajó con la caravana científica de Georg Heinrich von Langsdorff, y más tarde, en México, con el pintor francés barón de Courcy y con el geólogo y aventurero alemán Eduard Harkort, o en Chile con el pintor Robert Krause<sup>23</sup>.

En el curso de expediciones en que los pintores viajeros pasaban semanas o hasta meses sin un domicilio fijo y estaban en ruta casi a diario cargando todos sus materiales, la necesidad de reducir lo más posible los haberes que llevaban consigo era ineludible. El equipo de trabajo podía ser transportado en carruajes o en animales de carga, pero la mayoría de las veces lo transportaban en las propias espaldas. En la primera mitad del siglo XIX, el material de pintura se guardaba en frascos de vidrio o en vejigas de cerdo. Estos recipientes eran delicados, se podían quebrar, derramar o, también, estaban expuestos a secarse. Era posible protegerlos en cajas de madera que, a su vez, implicaban más peso. Desde el siglo XVII existían cajas de pintura concebidas para la ejecución del trabajo al aire libre. Confeccionadas en madera o metal, ofrecían espacios para los recipientes, para vejigas de cerdo llenas de colores o equipadas con paletas, pinceles, espátulas y otros utensilios. Ya en la primera mitad del siglo XIX,

<sup>22</sup> HUBER, "Einige Worte...", *op. cit.*, n.º 73, p. 302 y n.º 74, p. 306.

<sup>23</sup> RICHERT, "Johann Moritz Rugenda. Ein deutscher Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts...", *op. cit.*, p. 85; Renate LÖSCHNER, *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831-1834*, pp. 10, 19-21; Pablo DIENER, "Rugendas and his traveling companions", pp. 72-75.

en los catálogos de los comerciantes de materiales de pintura se ofrecían a la venta cajas de este tipo, de fabricación en serie<sup>24</sup>.

La escasez de tiempo durante las expediciones presionaba a la mayoría de los pintores viajeros, que se veían en la necesidad de hacer rápidos registros a lápiz, a tinta o, en el mejor de los casos, a la acuarela. No siempre podían retornar al día siguiente a un mismo lugar, con el propósito de continuar con la ejecución del croquis del día precedente bajo las mismas condiciones atmosféricas, ni tampoco podían detenerse tanto tiempo en un lugar como para observarlo en diferentes momentos del día y bajo diversas circunstancias climáticas<sup>25</sup>. Dependían del grupo con que viajaban y se veían obligados a tener en cuenta los vientos y el clima, pero también las provisiones. Eduard Poeppig, que recorrió el continente americano de norte a sur entre 1822 y 1832, se refiere a las paradas de mediodía, debido al calor, como un posible tiempo para el trabajo en ruta. Mientras los animales pastaban y los auxiliares lugareños se entregaban a una siesta, el pintor que acompañaba la expedición podía aprovechar el tiempo haciendo registros de la naturaleza<sup>26</sup>. En los diarios de viaje enviados a la familia, Robert Krause –amigo y compañero de Rugendas en la travesía de los Andes en 1837-1838– relata cómo los dos pintores desmontaban una y otra vez para trabajar. Lamenta no poder dedicar más tiempo a su quehacer, presionados por las dificultades que les imponía el clima, sufriendo mucho con el calor y la alta humedad del aire. Para evitar en parte el encandilamiento que provocaba el papel blanco, los dos usaban anteojos con vidrios verdes para dibujar. También describe sus esfuerzos por dibujar el paisaje, mientras el viento amenazaba con arrancar las hojas de los cuadernos de croquis y los dedos se les congelaban<sup>27</sup>. Estas condiciones tan

<sup>24</sup> Philip CONISBEE, "The early history of open air painting", p. 31; Ann HOENIGSWALD, "Manipulating Paint - The Shorthand of Plein-Air Technique", p. 10.

<sup>25</sup> Pierre Henri VALENCIENNES, *Der Rathgeber für Zeichner und Maler, besonders in dem Fache der Landschaftmahlerey. Nebst einer ausführlichen Anleitung zur Künstlerperspectiv*, vol. 2, pp. 31-34.

<sup>26</sup> Eduard POEPPIG, *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonasstrome während der Jahre 1827-1832*, pp. 172-174.

<sup>27</sup> Hartmut RING, *Robert Krause. Auf den Spuren des Landschaftsmalers durch das 19. Jahrhundert*, pp. 238, 241 y 250; Robert KRAUSE, "Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán", p. 44.

extremas no permiten la ejecución de una pintura que demora en secar y cuya superficie es sensible, difícil de transportar, y que no resiste condiciones climáticas con viento, calor y heladas. Según Pierre Louis Bouvier, el tiempo que requiere el secado de una pintura al óleo es de tres días en verano y ocho en invierno. Suplementos como alguna sal metálica como secativo, podían abreviar ese tiempo, pero en una caja de pintor podían transportarse no más de uno o dos estudios al óleo en proceso de secado<sup>28</sup>. Para reducir el peso, se pintaba de preferencia con paletas pequeñas y es probable que solo se dispusiese de unos pocos pinceles, que eran difíciles de limpiar, lo que tenía como consecuencia que los colores se ensuciasen. Así, pues, durante los viajes, los estudios al óleo solo podían ejecutarse bajo determinadas condiciones climáticas y solo cuando hubiera margen de tiempo efectivo para el posterior proceso de secado. Los pintores debían esperar hasta disponer de un lugar en la caja de pintura para guardar el estudio al óleo o debían colocarlo para el secado en un espacio techado durante el camino.

Robert Krause comenta que Rugendas y él habían reunido tal cantidad de dibujos y estudios al óleo durante el viaje, que en su estadía en el atelier de Mendoza estaban atareadísimos rescatando sobre pliegos de papel lo más interesante para la pintura, mientras conservaban las imágenes en la memoria visual<sup>29</sup>.

No se sabe si Rugendas utilizaba otros recursos, como la cámara oscura, la cámara lúcida o lentes de reducción<sup>30</sup>. Debe haber tenido noticia del daguerrotipo, que en 1839, el mismo año de su invención, se abrió camino a América del Sur. Pero los problemas técnicos eran enormes y viajar con un equipo de ese tipo era una tarea ardua. Por lo demás, hasta 1860 los recursos técnicos no consiguieron resolver el contraste entre los espacios con alta reflexión y los que estaban en la sombra<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Pierre Louis BOUVIER, *Vollständige Anweisung zur Öhlmalerei für Künstler und Kunstfreunde*, p. 179; Michael JACOBS, *The painted voyage. Art, Travel and Exploration 1564-1875*, p. 16; Leslie CARLYLE, "Paint dryers discussed in 19th century British oil painting manuals", pp. 69-82.

<sup>29</sup> RING, *op. cit.*, p. 265.

<sup>30</sup> DIENER, "Profile of the traveler-artist in the nineteenth century", pp. 81-85; DIENER, "Rugendas and his traveling...", *op. cit.*, pp. 72-75; HOENIGSWALD, *op. cit.*, p. 22.

<sup>31</sup> Milan CHLUMSKY, "Vom Mont Maudit zum Mont Blanc", pp. 192-193.

## "LAS MONJAS DE ATOTONILCO EL CHICO": UN EJEMPLO DE LA MODALIDAD DE TRABAJO DE RUGENDAS

El motivo de "Las Monjas de Atotonilco el Chico" existe en tres versiones en el acervo de Múnich: un croquis en grafito (fig. 64), un estudio al óleo realizado probablemente en México (fig. 65) y un estudio al óleo que debe haber sido pintado después, ya en Múnich (fig. 66)<sup>32</sup>.

El croquis a grafito, datado el 25 de agosto de 1832 abajo a la derecha en el anverso de la hoja, fue ejecutado en papel vergé de factura manual, sin sombreado del molde. A contraluz aparece una imagen algo nebulosa, donde la malla tiene sentido vertical e incluye una filigrana con la forma de un racimo de uvas. Según parece, los bordes de la hoja fueron cortados después de su entrada en la colección de Múnich, como se constata en el número de inventario parcialmente cortado arriba a la derecha. Salvo unas pocas y pequeñas manchas de color marrón, el papel está en buen estado de conservación. No es posible descifrar todas las anotaciones inscritas en la hoja, pero sí se identifican observaciones como "luz", "azul", así como los números "2", "3", "6" y, abajo a la derecha, la inscripción "[...] sobre [...] luz y nubes [...]]", que de forma inequívoca son indicaciones sobre el colorido, para auxiliar en el posterior traspaso del dibujo a la versión al óleo (fig. 67). Aquí, el artista utiliza el procedimiento del dibujo con anotaciones recomendado por Pierre Henri Valenciennes<sup>33</sup>.

Es probable que ese motivo haya sido ejecutado como estudio al óleo por primera vez en México<sup>34</sup>. La hoja, que también fue cortada en los bordes, mide 242 x 333 mm, de modo que su tamaño es casi coincidente con el dibujo (fig. 65). El estudio al óleo también fue ejecutado en papel vergé con la malla en sentido

<sup>32</sup> Croquis en grafito: inv. núm. 15506 Z, cat. núm. MX-D-243; primera versión al óleo: inv. núm. 15691 Z, cat. núm. MX-O-176; segunda versión al óleo: inv. núm. 18577 Z, cat. núm. MX-O-177.

<sup>33</sup> DENK, *op. cit.*, pp. 43-45.

<sup>34</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*, de acuerdo con el criterio geográfico y temático de la catalogación, fecha los dos estudios al óleo el 25 de agosto de 1832, vale decir, igual que el croquis.





Fig. 64. Juan Mauricio Rugendas, "Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico".

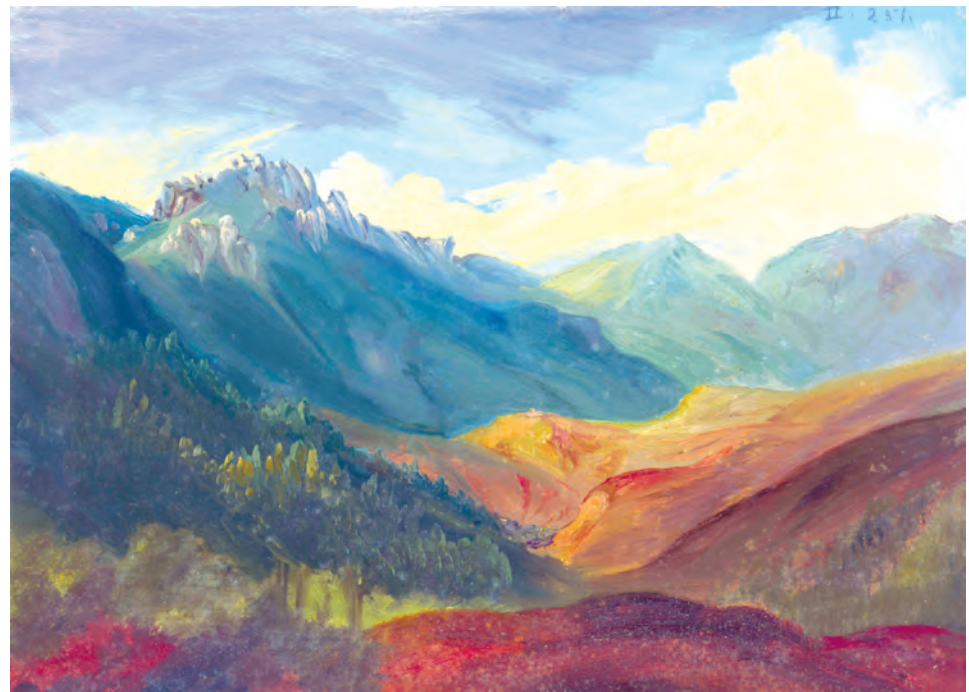


Fig. 65. Juan Mauricio Rugendas, "Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico".



Fig. 66. Juan Mauricio Rugendas, "Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico".



Fig. 67. Juan Mauricio Rugendas, "Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico". Detalle de las anotaciones de texto y números (detalle de la figura 64).



vertical, pero no se ve la filigrana, de modo que no es posible verificar si se trata del mismo papel. En el examen visual, el papel no parece haber sido imprimado, pero sí da la impresión de haber sido preparado con una capa de cola con contenido proteínico. El curso de las pinceladas, que no es coherente con el motivo, se identifica en el dorso, junto con la tonalidad marrón irregular de los pigmentos que impregnan el papel, dejando algunos manchones marrones con contenido oleoso. Los colores pastosos fueron aplicados con pinceladas bien identificables y con frecuencia sobrepintados en una secuencia de mojado-sobre-mojado<sup>35</sup>, como, por ejemplo, en el caso de la lluvia en el ángulo superior izquierdo y en las crestas de las rocas. Para con-

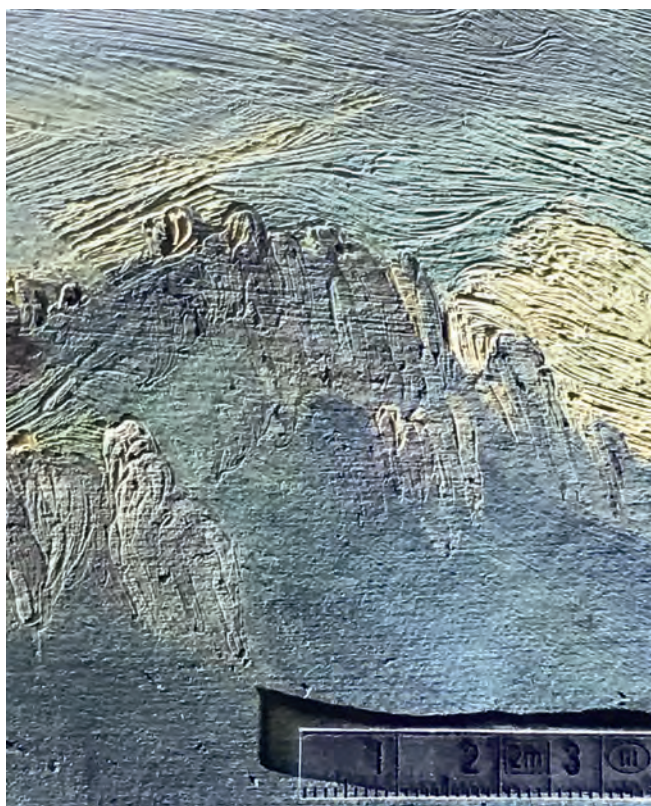


Fig. 68. Juan Mauricio Rugendas, "Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico". Detalle del cielo y las montañas con aplicación pastosa del color (detalle de la figura 65).

cluir, se acrecentaron numerosos destaques con colores pastosos: en las nubes, en la cima de las montañas, en el bosque y en las colinas marrones (figs. 68 y 69). Elementos ajenos (*inclusions*) y suciedades de tipo pajoso sugieren que el aglutinante es de secado lento, con contenido oleoso –no se realizaron análisis de los aglutinantes–, y la pintura en su conjunto parece óleo, a pesar de presentar superficies opacas. Las partículas de suciedad tampoco constituyen en este caso un indicio conclusivo de que el cuadro fuera pintado al aire libre; estas también pudieron haberse incorporado a la capa de pintura como consecuencia de condiciones inadecuadas de almacenamiento y de transporte.

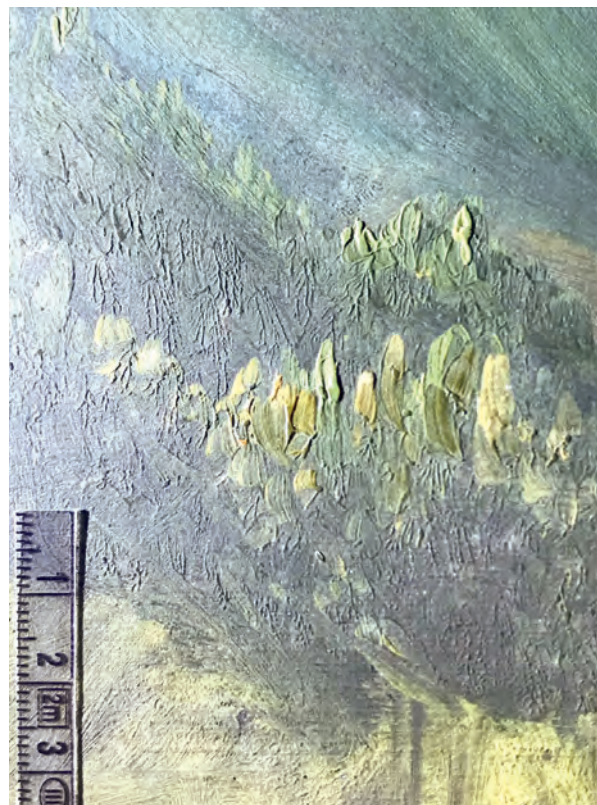


Fig. 69. Juan Mauricio Rugendas, "Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico". Detalle; aplicación pastosa del color (detalle de la figura 65).

que seque; corresponde a la expresión inglesa *wet on wet* y a la italiana *alla prima*. (Nota del traductor, que agradece los esclarecimientos acerca de este término a Ximena Gallardo).



Un contraste se encuentra en la tercera versión de este motivo, que al igual que la anterior, es un estudio ejecutado al óleo. Su estado de conservación es casi perfecto (fig. 66). La hoja, también recortada, mide 280 x 415 mm, un poco más grande que las otras dos versiones. Rugendas pintó este estudio sobre cartón de papel vitela con estructura superficial en diagonal en la cara frontal, que es bastante más grueso y resistente que las dos hojas de papel vergé. El motivo está más elaborado en el primer plano, donde fue completado con coníferas y un jinete que lleva un segundo animal. Los árboles y la vegetación en general aparecen con frecuencia en un dibujo hecho con raspados sobre las capas de pintura (fig. 70). En el examen visual, esta versión presenta una aplicación de los colores bastante más delgada que en la versión precedente; resulta evidente que los colores tienen un mayor contenido de sustancia pictórica o de aglutinante. La pintura, realizada en parte sobreponiendo los colores en mojado-sobre-mojado, posee una diversidad de texturas: pastosa y con veladuras, opaca y brillante. Con esto, la paleta parece más amplia de lo que de hecho es. El papel no fue imprimado y se trasluce en varios lugares a través de las veladuras. El dorso de la hoja no presenta manchas en marrón; el examen visual sugiere que el cartón fue protegido con cola<sup>36</sup>.

De la vista de la cima del Popocatepetl también existen dos versiones al óleo. En ese caso, el artista realizó un croquis a lápiz con anotaciones, con base en el cual pintó dos estudios al óleo<sup>37</sup>. Las diferencias de la técnica pictórica de estas obras coinciden con los estudios al óleo que comentamos aquí.

## PROVENIENCIA DE LAS OBRAS DE MÚNICH

La historia del legado de Rugendas en los fondos de la Colección de Arte Gráfico de Múnich puede acompañarse de manera bien detallada a través de la documentación que se con-

<sup>36</sup> Compárese con el estudio al óleo “Ario con el cerro Tancitaro de la Serranía Alta a la puesta del sol”; inv. núm. 18630 Z, cat. núm. MX-O-290; fig. 78.

<sup>37</sup> Véase inv. núm. 15393 Z, cat. núm. MX-D-160; inv. núm. 15698 Z, cat. núm. MX-O-120, e inv. núm. VIII E 2492. Instituto Ibero-Americano de Berlín, cat. núm. MX-O-121.



Fig. 70. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Montañas de Atotonilco el Chico”. Detalle de veladuras y raspados (detalle de la figura 66).

serva en el Archivo Central del Estado de Baviera [Bayerisches Hauptstaatsarchiv]<sup>38</sup>. Apenas unos pocos meses después de su retorno a Baviera, el 15 de diciembre de 1847, Rugendas dio entrada a una solicitud en la que declara la intención de entregar toda su obra artística al estado de Baviera a cambio de una pensión vitalicia. Destaca ahí que desea que sus estudios sean

<sup>38</sup> La documentación referente al destino de la obra de toda la vida de Rugendas se encuentra ahí, en las actas MK 14175, Academie der Bildenden Künste. Erwerbungen von Kunstgegenständen [Academia de Bellas Artes. Adquisición de objetos de arte] y MK 14176 Academie der Bildenden Künste. Erwerbungen von Kunstgegenständen, Waffen und Costümen zur Verwendung bei dem Unterrichte der Schüler 1849-1929 [Academia de Bellas Artes. Adquisición de objetos de arte, armas y trajes, utilizados en sala de clase, para los alumnos, 1849-1929].

accesibles al público, y también que pretende continuar utilizando sus dibujos, acuarelas y estudios al óleo para eventuales publicaciones. En una disposición ministerial del 13 de febrero de 1848 se instruye que su obra, con una colección de “2928 dibujos, pinturas a la acuarela y estudios al óleo de contenido paisajístico, histórico natural [...] e histórico”, deberá ingresar al gabinete de grabados en cobre y dibujos, a cambio de una renta vitalicia de 1 200 gulden. Además, Rugendas se obligaba a entregar al real gabinete de grabados otros doscientos estudios realizados con base en sus croquis, con el propósito de completar la colección. El 15 de julio de 1848 fue protocolado el traspaso de la colección de 3 062 estudios, organizados en veintidós “carpetas”, al gabinete de dibujos.

Con relación a las doscientas obras que deberían ser ejecutadas, el 2 de septiembre se estipula que Rugendas debería entregar veinte al año. A fines de 1850, la publicación periódica *Deutsches Kunstblatt* informaba que el artista estaba atareado pintando los cuadros de su viaje por el continente americano. Ahí se dice que la primera serie ya estaba casi concluida y que un conjunto de ochenta a cien cuadros registraba su viaje a través de México desde la llegada a Veracruz, incluyendo el periplo a los volcanes, hasta la costa del océano Pacífico<sup>39</sup>. La correspondencia entre Rugendas y el Estado bávaro en relación con los doscientos estudios al óleo continuará en los años de 1850 y 1851. De acuerdo con un documento sin fecha, a inicios del año 1851 ya habían sido entregadas unas cien obras, dedicadas exclusivamente a temas mexicanos. Cabe suponer que se trata de las obras descritas en *Deutsches Kunstblatt*. En cuanto a lo que falta, sería necesario esclarecer cómo sería la distribución temática de los otros cien estudios al óleo, o si, en función del deseo que entretanto había manifestado el artista, habría que aumentar el número total agregando otros doscientos estudios. Esta propuesta fue rechazada, ya que se asumía que un aumento del número de estudios traería un valor suplementario en el campo de las ciencias, pero no en el de las artes.

Los documentos nada dicen sobre el destino que tuvieron los cien estudios al óleo con temas mexicanos, ya pintados, como

tampoco acerca de los cien que aún faltaban. Las obras no fueron publicadas. Resulta plausible que aquellas piezas hoy conservadas en la colección de Múnich, a saber, los noventa estudios sobre cartón para pintura a la acuarela y quizá también los dieciocho sobre cartón Bristol o Londres, sean aquellas cien obras comprometidas, que, por lo tanto, habrían sido producidas en la capital bávara. A favor de esta hipótesis podemos mencionar el orden ascendente de los números de inventario que el gabinete de dibujos atribuyó a estas obras. Todos los estudios sobre cartón para pintura a la acuarela tienen números de inventario próximos a 18 500, vale decir, fueron inventariados en bloque después que las demás obras del legado, cuyos números de inventario se sitúan en torno de 15 500. Otro indicio en este sentido es que ninguna de las obras inventariadas con posterioridad figura en la lista –cuyo original es manuscrito– elaborada por el pintor en 1848 para el traspaso de su obra al gabinete de Múnich y que, por lo tanto, no formaban parte de las 3 062 obras registradas ahí.

A partir de la documentación y en función de la constatación de una utilización constante del mismo papel, en combinación con una técnica pictórica coincidente, es posible afirmar con alto grado de seguridad que este conjunto de obras fue ejecutado más tarde, en Múnich.

## OTROS DOS EJEMPLOS DE “OBRAS DE MÚNICH”

El estudio al óleo “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma” (fig. 71), realizado sobre cartón para pintura a la acuarela, con estructura superficial en diagonal en la cara frontal, presenta en el margen inferior derecho, mediante incisiones hechas con raspados, la identificación del lugar, “aguas calientes, aguas minerales, Río Lerma, Río duero”, así como la datación en 11 de enero de 1834<sup>40</sup>. En este caso, el papel no está imprimado, pero sí superficialmente encolado (fig. 72). Los colores fueron aplicados con pastosidad densa, cubriendo la superficie, o también como

<sup>39</sup> *DEUTSCHES KUNSTBLATT*, “Moritz Rugendas ist beschäftigt [...]”, n.º 49, p. 391.

<sup>40</sup> Inv. núm. 18626 Z, cat. núm. MX-O-300. Existe otra versión del mismo motivo, con indios bañándose, en la colección del Instituto Ibero-Americano de Berlín: inv. núm. VIII E 2593, cat. núm. MX-O-301.





Fig. 71. Juan Mauricio Rugendas, "Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma".

veladuras, y en su conjunto la superficie pictórica está bien modelada. Las partes con veladura, en el primer plano, presentan pinceladas largas y la mudanza de colores es paulatina, suave. Según parece, los colores incluían un alto contenido de diluyente, de modo que, poco a poco, estos podían ir difuminándose en el papel, lo que se puede verificar en la representación de las piedras. En el primer plano, las piedras muestran manchones que casi cubren su superficie brillante, lo que destaca con primor su plasticidad (fig. 73). Las partes pintadas con más pastosidad, que en el examen visual utilizan menos cantidad de diluyente, permiten deducir que fue utilizado algún aglutinante de secado rápido o que se aplicaron aditivos para acelerar el secado. Lado a lado se identifica con nitidez el curso de las pinceladas. Se constata claramente que los colores fueron aplicados con un pincel redondo de más o menos 1 cm de diámetro o se acrecentaron después sobre la capa de pintura, mediante toques leves, con el propósito de crear la ilusión de que se trata

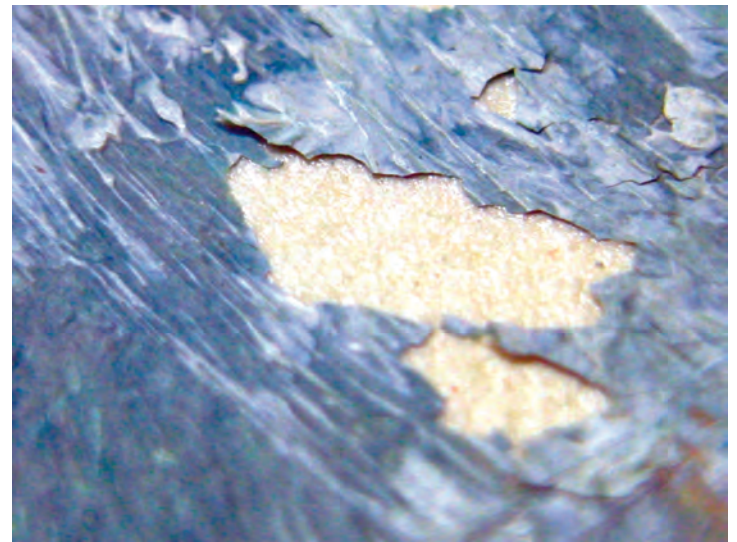


Fig. 72. Juan Mauricio Rugendas, "Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma". Encolado visible en una zona con pérdida de sustancia pictórica".



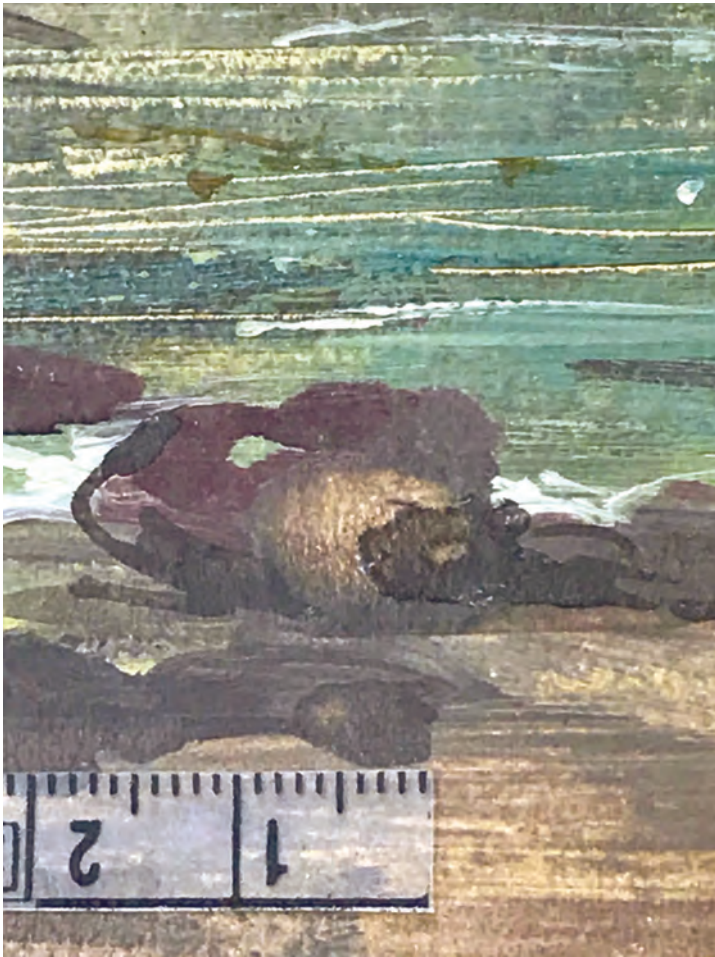


Fig. 73. Juan Mauricio Rugendas, “ Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle del modelado plástico mediante la substancia pictórica.

de agua dispersa (fig. 74). En la mitad derecha de la hoja, el rastro de las pinceladas crea la impresión de lluvia (fig. 75). Las figuras, los árboles y el agua que brota de las fuentes permiten identificar el uso persistente de pinceladas cortas, incluso en las partes con veladuras (fig. 76). En la estructuración del paisaje, los raspados en las capas de pintura complementan los realzados en blanco. También estos pueden ser realizados de modo más eficiente con un aglutinante de fraguado más rápido (fig. 77). El cuadro fue ejecutado con rapidez, es probable que en una única sesión.

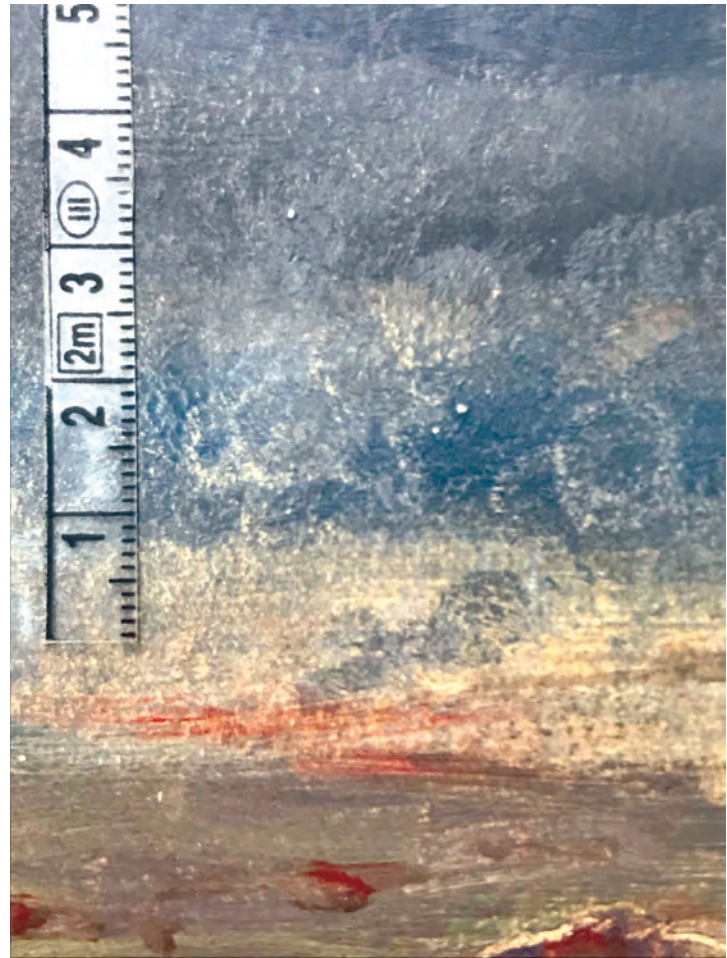


Fig. 74. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle de los toques leves de pincel.

Para comenzar, se aplicaron veladuras de colores en el primer plano; a continuación, el cielo fue pintado con colores pastosos y, por fin, fueron agregados los detalles, como las fuentes de agua en el primer plano y en el plano medio. Según parece, gracias a que la pintura y el aglutinante secaron rápido, por encima de esto pudo ser pintada la fuente localizada en el centro de la composición. Para concluir, el bávaro completó la estructuración del cielo con un pincel redondo y silueteó las fuentes con trazos blancos. En el colorido son dominantes las tonalidades de azul con bastante mezcla de blanco, así como los diversos

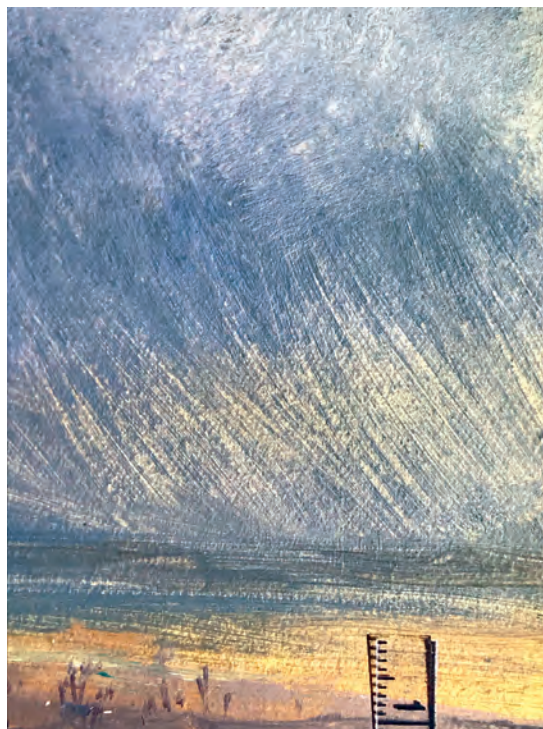


Fig. 75. Juan Mauricio Rugendas, "Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma". Detalle del modelado de la lluvia con las pinceladas

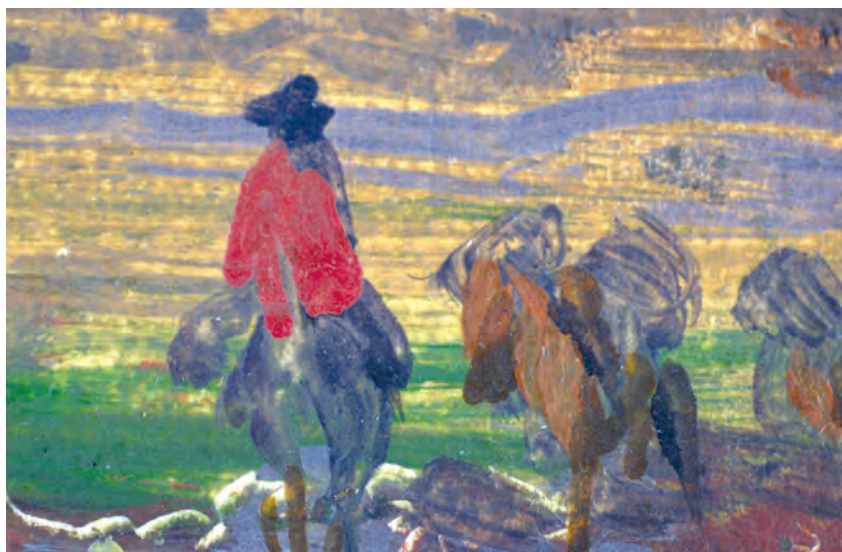


Fig. 76. Juan Mauricio Rugendas, "Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma". Detalle de las pinceladas cortas.





Fig. 77. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle de la pintura marrón aplicada como veladura de forma extensiva y de raspados.

tonos de marrón y gris. Solo las figuras de decorado visten llamativos abrigos de color rojo. Examinando la obra con un microscopio de luz polarizada fue posible identificar los pigmentos blanco de plomo, calcita y de diversas tierras; el pigmento rojo utilizado es cinabrio. Investigaciones histoquímicas mostraron indicios de un aglutinante oleoso<sup>41</sup>. Y, como era de esperar, la cara posterior de la hoja está blanca.

El estudio al óleo “Ario con el cerro Tancitaro de la Serranía Alta a la puesta del sol” (fig. 78)<sup>42</sup>, datado el 7 de enero de 1834 en México, también fue realizado sobre cartón para pintura a la acuarela, con estructura superficial en diagonal, preparado con una gruesa capa de cola; en el examen visual este cartón es idéntico al soporte descrito en los ejemplos precedentes (figs. 79, 80 y 81). Los colores fueron aplicados sobre un papel

grosso bien encolado, y de acuerdo con el examen visual, en el dorso no se observa ninguna sustancia oleosa que hubiera traspasado la hoja. En cuanto a la técnica pictórica, este estudio es comparable con las obras “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”<sup>43</sup> y “El paisaje montañoso en las Monjas de Atotonilco el Chico”<sup>44</sup>; también aquí Rugendas dibujó con habilidad, aplicando raspados en la pintura, la silueta de las montañas y de las copas de los árboles, de modo que consiguió destacar el ambiente de un cielo de final de tarde. En el examen visual se constata que a los colores utilizados para cubrir superficies les fue incorporado un alto contenido de sustancias diluyentes, y tienen un aspecto muy fluido. El análisis con espectrofotómetro de rayos infrarrojos (FT-IR) mostró indicios de la presencia de aceite de linaza como aglutinante, así como de sales de plomo en todas las capas de la pintura. Con el auxilio del análisis de fluorescencia de rayos X por energía dispersiva (REM-EDX) se consiguió medir un altísimo contenido de sal de plomo, vale decir, que en este caso el plomo fue agregado como secativo<sup>45</sup>. La investigación histoquímica mostró la existencia de un encolado con contenido proteínico en el cartón de soporte (fig. 82). A juzgar por el grosor de la capa de cola, fue el propio pintor que la aplicó en el proceso de preparación de la hoja. La existencia de restos de cola encontrados en una punción en un ángulo de la hoja, realizada en otro estudio al óleo ejecutado sobre el mismo papel, muestra que la capa de cola necesariamente debe haber sido aplicada después<sup>46</sup>. Rugendas pasaba cola con contenido proteínico en el cartón, que después estiraba por las puntas y dejaba secar antes de comenzar con la pintura.

Este cartón grueso y de tonalidad clara, con estructura superficial en diagonal en una de las caras –por el tipo, se trata

<sup>43</sup> Inv. núm. 15724, cat. núm. MX-O-77; fig. 53.

<sup>44</sup> Inv. núm. 18577 Z, cat. núm. MX-O-177; fig. 66.

<sup>45</sup> BUTZE-RIOS, *op. cit.*, p. 170, figs. 96 y 97. El análisis fluorescencia de rayos X por energía dispersiva (REM-EDX) fue realizado por Christian Gruber, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege [Dirección de Conservación de Monumentos del Estado de Baviera] en septiembre/octubre de 2011.

<sup>46</sup> BUTZE-RIOS, *op. cit.*, p. 45. El estudio al óleo aludido es “El camino a Guadalupe; vista del lago de Cajitlán”, inv. núm. 18621 Z, cat. núm. MX-O-308.

<sup>41</sup> BUTZE-RIOS, *op. cit.*, p. 159.

<sup>42</sup> Inv. núm. 18630 Z, cat. núm. MX-O-290.





Fig. 78. Juan Mauricio Rugendas, "Ario con el cerro Tancitaro de la Serranía Alta a la puesta del sol".

Fig. 79. Juan Mauricio Rugendas, "Ario con el cerro Tancitaro...".  
Detalle de la base de preparación aplicada diagonalmente sobre el cartón.

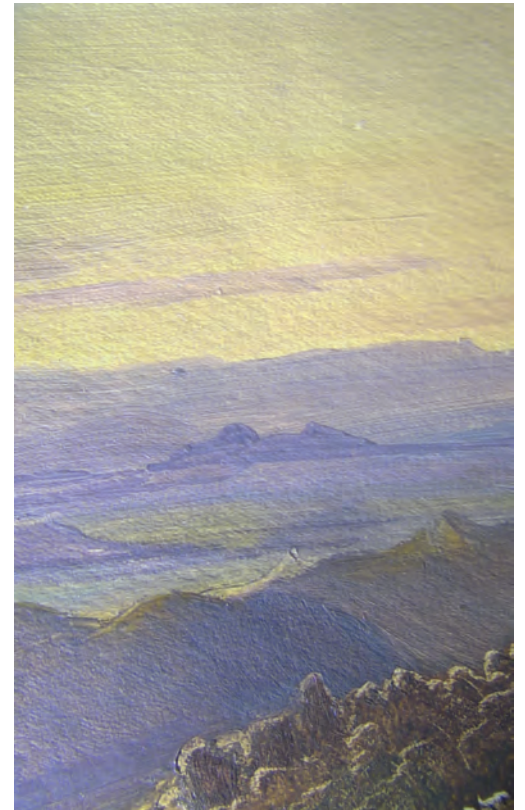




Fig. 80. Juan Mauricio Rugendas, "Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma". Detalle de la estructura de la superficie vista con luz rasante.

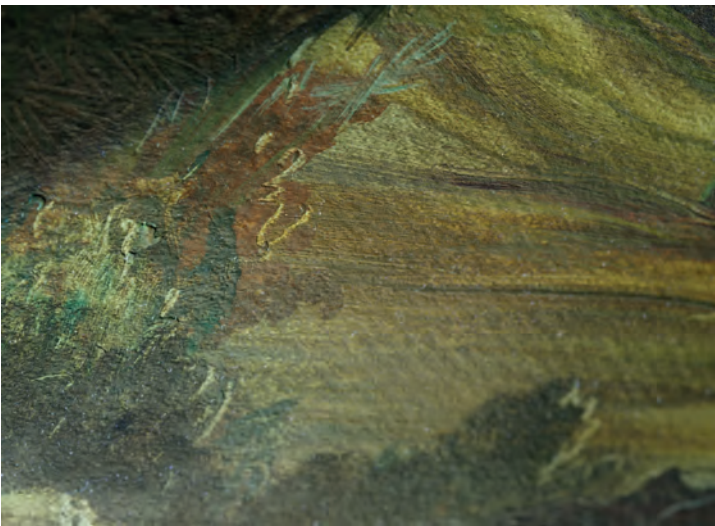


Fig. 81. Juan Mauricio Rugendas, "El paisaje montañoso en las Monjas de Atonilco el Chico". Detalle de la estructura superficial de la figura 66.

de cartón para la pintura a la acuarela—, aparece un total de noventa veces en el conjunto de los estudios al óleo de Múnich, y se trata exclusivamente de temas mexicanos. Resulta razonable suponer que el artista preparaba las hojas como parte del proceso inicial y siempre lo hacía con un encolado de contenido proteínico. La utilización del mismo tipo de cartón, las llamativas afinidades en el estilo y en la técnica pictórica, el buen estado de conservación del conjunto —las obras presentan daños por el almacenamiento, pero no por transporte, y tampoco tienen suciedades—, así como el formato grande de las hojas (en comparación con las demás) indican de forma general que se trata de trabajos de atelier, realizados después del viaje, ya en Múnich. Siendo así, se puede afirmar que dató los estudios al óleo de acuerdo con la fecha de realización de los croquis<sup>47</sup>.

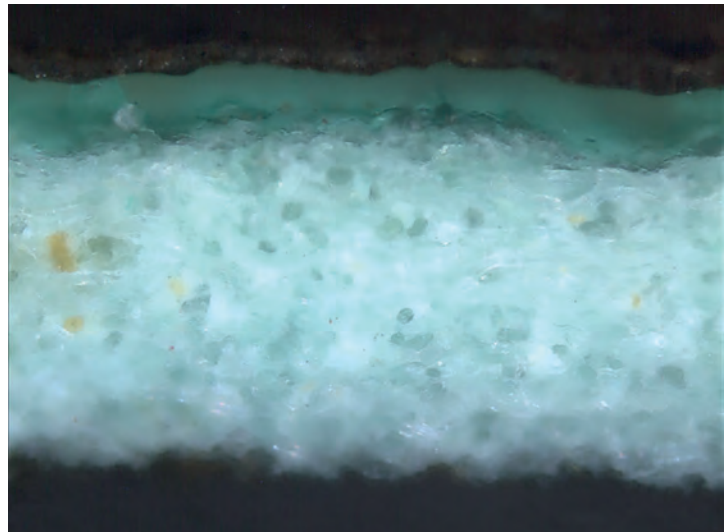


Fig. 82. Juan Mauricio Rugendas, "Ario con el cerro Tancitaro...". Demostración histoquímica del encolado; con la tonalidad azul verdosa, el encolado con contenido proteínico reacciona adquiriendo una coloración verde.

<sup>47</sup> A juzgar por la técnica pictórica, también el estudio "Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba" (inv. núm. 15724, cat. núm. MX-O-77; fig. 53) calza con el conjunto de obras realizadas en Múnich.

## DIGRESIÓN II:

### AGLUTINANTES Y OTROS COMPONENTES DE LA PINTURA PARA LOS ESTUDIOS AL ÓLEO

#### *Pinturas al óleo*

La pintura al aire libre fue estimulada de forma considerable gracias a la introducción de los tubos de pintura fabricados de estaño o de folios de aluminio, livianos y fáciles de utilizar, que comenzaron a ser comercializados a partir de 1842 con el nombre de “Rand’s Patent Collapsible Tubes” por Winsor & Newton<sup>48</sup>. En 1850, esos tubos de colores también podían adquirirse en Francia, de la firma Lefranc & Cie.<sup>49</sup>. Este tipo de embalaje era considerablemente más caro que la modalidad precedente, en vejigas. Hasta entonces, los colores al óleo eran guardados en saquillos hechos con vejigas de cerdo, con los intestinos de animales o con papel encerado, que eran pinchados o cortados para extraer el contenido. Pinturas al óleo ya preparadas fueron puestas a la venta por primera vez por el comerciante inglés George Blackman en 1794<sup>50</sup>. Pierre Louis Bouvier describe el proceso de rellenado de las vejigas o intestinos de animales (fig. 83): él recomienda la vejiga de cerdo,

“que no es ni muy dura ni muy gruesa, y que se compra bien inflada y seca, para que se conserve dilatada. Para las vejigas bien pequeñas también pueden utilizarse pedazos del intestino grueso, que son mucho más elásticos, pero se agrietan con más facilidad”.

Enseguida recomienda adaptar el tamaño de los recipientes a las necesidades; por ejemplo, aconseja preparar vejigas de mayor tamaño con pintura al óleo de color blanco, ya que esta es utili-

<sup>48</sup> Rosamond D. HARLEY, “The Collapsible Tube”, pp. 67-69. El pintor estadounidense John G. Rand, residente en Londres, patentó en 1841 un tubo flexible. El comerciante de pinturas Thomas Brown vendía tubos vacíos, con el nombre de “Brown’s Collapsible Tubes”, a pintores y a otros comerciantes de pinturas, los cuales, si bien los podían rellenar con colores de fabricación propia, estaban obligados a venderlos con la etiqueta de Brown.

<sup>49</sup> Anthea CALLEN, *The art of impressionism. Painting technique & the making of modernity*, p. 106.

<sup>50</sup> Leslie CARLYLE, *The Artist’s Assistant*, p. 113.

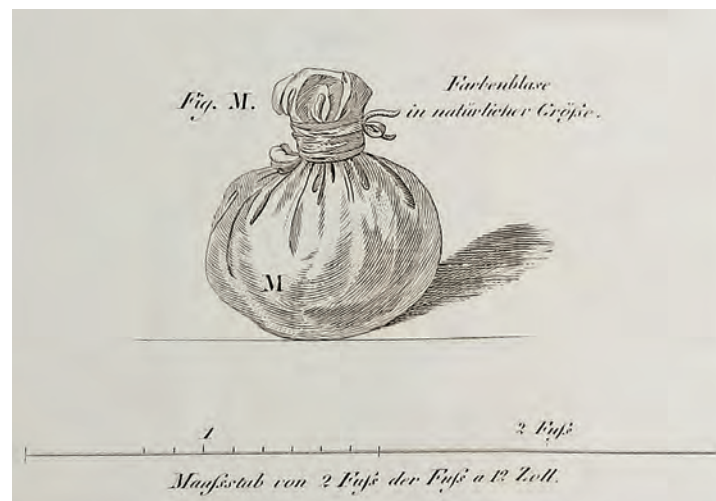


Fig. 83. Vejiga descrita por Bouvier, *op. cit.*, anexo 3.

zada con más frecuencia. Concluye con recomendaciones para el almacenamiento, para lo que sugiere que las vejigas sean guardadas en cajas de madera o de metal, envueltas con piezas de intestino, bien protegidas del aire, y con paños mojados, sumergidas en aceite de nueces<sup>51</sup>. Las numerosas desventajas de las delicadas vejigas son bastante evidentes. Los colores con frecuencia sufrían deterioros o se secaban, sobre todo después de que el recipiente estuviera abierto. Por lo demás, solían reventarse ensuciando la ropa de los pintores domingueros, mujeres y hombres, que representaban una creciente e importante parcela de la clientela de los comerciantes. Alternativas para almacenar los costosos colores al óleo eran los dispositivos tipo jeringa, de metal o vidrio (fig. 84), que resultaban caros y, en el caso del vidrio, se quebraban con facilidad<sup>52</sup>. Rugendas debe haber tomado conocimiento de los tubos flexibles solo en los últimos años de su estadía en el continente americano o, incluso, con mayor probabilidad, solo después de su retorno a Europa, en 1846. Como pintor de formación académica, sería capaz de preparar sus propios colores. Si los preparaba él mismo o los adquiría ya preparados en el comercio es una cuestión que por ahora no puede ser respondida y permanece objeto de especulación.

<sup>51</sup> BOUVIER, *op. cit.*, pp. 77-84.

<sup>52</sup> HARLEY, *op. cit.*, p. 67.





Fig. 84. De izquierda a derecha: Pintura al óleo en vejigas de cerdo, jeringa de vidrio y tubos de metal.

### Cajas de pintura

Para la pintura al aire libre, los colores al óleo en las vejigas eran colocados en cajas transportables, fabricadas de madera, junto con pinceles, espátulas, lápices de grafito, crayones o carboncillos y soportes para lápices, además de otros utensilios. La más antigua representación conocida de una caja de pinturas es de autoría de Richard Symons (1617-1660), un artista inglés que la dibujó en su cuaderno de anotaciones durante una estadía en Italia entre 1650-1652. En el croquis se ve la tapa de la caja, en la que está fijada una hoja de dimensiones coincidentes con las de la tapa, que muestra la minuciosa representación de las subdivisiones internas, a cada una de las cuales le atribuye su función mediante una inscripción<sup>53</sup>. En el manual *Cours de peinture par principes*, publicado en 1708, Roger de Piles describe un maletín plano para el uso de los pintores al aire libre, en el que podían guardar pinceles, paleta, colores y óleos. En vez de llevar las vejigas hechas con el intestino de animales, llenas de colores, el artista podía montar ya en el atelier la paleta

que deseaba y transportarla, bien protegida en la caja, al lugar donde trabajaría al aire libre<sup>54</sup>. A su vez, Pierre Louis Bouvier describe un maletín con separadores laterales de cierta altura y una tabla de corredera para, estando al aire libre, proteger los colores al óleo frescos del viento, la suciedad y otros daños que pudieran sufrir durante el transporte. De vuelta en el taller, la caja debía abrirse de inmediato para secar los estudios al óleo, ventilarlos y evitar que amarillicieran<sup>55</sup>. Diversas representaciones de artistas trabajando al aire libre, sentados en un taburete con la caja de pintura abierta sobre las rodillas muestran este utensilio en la práctica. Por ejemplo, en Christian Købke, (“Eckersberg og Marstrand på studieudflugt”, 1832) o en Thomas Fearnely (“The Painter and the Bay” (1834)<sup>56</sup>.

Las cajas de colores portátiles se hallaban disponibles en el comercio desde aproximadamente 1800. No sabemos si Rugendas, de hecho, poseía uno de estos utensilios, pero sí resulta bastante plausible. En todo caso, los cofrecillos descritos solo

<sup>54</sup> HOENIGSWALD, *op. cit.*, p. 10.

<sup>55</sup> BOUVIER, *op. cit.*, pp. 403-404, nota.

<sup>56</sup> *Apud* GAGE, *op. cit.*, p. 33.

<sup>53</sup> GAGE, “Addressing the Outdoors”, *op. cit.*, p. 32.

tenían espacio para uno o dos estudios al óleo en proceso de secado. Por lo tanto, si no era posible que los estudios fuesen puestos a secar en el atelier o en el lugar de hospedaje en los días siguientes, los esbozos necesariamente debían ser ejecutados a lápiz.

### *Aglutinantes, disolventes, barnices*

Además del aceite de linaza, en el siglo XIX es probable que se utilizaran otros, como el de amapola y de nuez, que no amarillean. Desde un comienzo, los comerciantes Winsor & Newton, Reeves y Rowne ofrecían aceites de amapola, nuez y linaza. El aceite de trementina es el disolvente más citado en todos los tratados. En lo referente a los barnices, Winsor & Newton y otras empresas ofrecían en primer lugar copal; almáciga aparece en el catálogo de Winsor & Newton solo a partir de 1835. Además de la pintura al óleo, en el siglo XIX fue ganando más y más prestigio la pintura al óleo combinada con resinas naturales. John Constable experimentó en 1811-1812 con huevo y resina de pino, que agregaba al aceite de linaza, y en colores más claros, al de nuez<sup>57</sup>. Divulgados entre otros por Bouvier y Lucanus, se utilizaba almáciga, dammar, copaiba, bálsamo de elemí o trementina de Venecia como componente de resina blanda y copal o ámbar como componente de resina duro. Los colores resinosos al óleo ya preparados solo existieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, de modo que Rugendas no pudo haberlos utilizado<sup>58</sup>. Sobre el uso de acetato de plomo como recurso para el secado, se comenta que los comerciantes de colores ya solían agregarlo al aceite y que también lo comercializaban puro. Los artistas lo agregaban a los aglutinantes y a los otros componentes de la pintura, lo ponían sobre el cuadro ya acabado o lo aplicaban en una solución aguada como base para la pintura con el objetivo de acelerar el secado cuando el clima era húmedo<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> COVE *apud* GAGE, "Addressing Outdoors", *op. cit.*, p. 34.

<sup>58</sup> Manfred KOLLER, "Das Staffeleibild der Neuzeit", p. 402.

<sup>59</sup> Leslie CARLYLE, "Paint dryers discussed in 19th century British oil painting manuals", p. 75.

### *Pinceles*

A comienzos del siglo XIX, los pinceles solían ser redondos; el engaste de las cerdas, anudadas o fijadas al mango, no permitía otra forma. Esto mudó en la década de 1830, cuando comenzó a utilizarse la hojalata en la fabricación de los pinceles, de modo que las cerdas o pelos se comprimían y podían fijarse creando formas anchas y, al mismo tiempo, planas. Los pinceles con engaste de hojalata eran mucho más estables que aquellos con las cerdas anudadas.

### DOS EJEMPLOS DE ESTUDIOS AL ÓLEO DE TEMA CHILENO, PINTADOS EN PAPEL

El estudio al óleo "Peñón en el litoral cerca de Constitución" (fig. 85)<sup>60</sup> data de noviembre de 1835; fue pintado sobre papel vergé, cuyos bordes se recortaron con posterioridad y no es posible identificar si se trata de un producto de fabricación manual o mecánica. El cuadro no está ni barnizado ni imprimado, pero presenta pinceladas verticales sobre toda su superficie, que pueden remitir al proceso de aislamiento del papel antes de la pintura, por ejemplo, por la aplicación de una capa de cola, de resina o de tipo óleorresinoso (fig. 86). El dorso de la hoja ha adquirido de forma homogénea una tonalidad marrón (fig. 87). Inicialmente fue pintado el cielo en la mitad superior de la hoja en una tonalidad degradada y enseguida el plano medio y el primer plano, en una secuencia que no es posible identificar. La composición está dominada por el azul del cielo y el marrón de la roca; las figuras incluyen el color rojo en sus vestimentas. En el examen con microscopio de luz polarizada se constata que los pigmentos y los aglutinantes incluyen tierra, blanco de plomo, calcita y sulfato de bario; en los pigmentos azul y rojo no fue posible identificar los componentes. Desde comienzos del siglo XIX, el sulfato de bario se utilizaba como sustancia para diluir pigmentos y como complemento para la base de preparación, y era

<sup>60</sup> Inv. núm. 15708 Z, cat. núm. CH-O-38.



Fig. 85. Juan Mauricio Rugendas, "Peñón en el litoral cerca de Constitución".



Fig. 86. Juan Mauricio Rugendas, "Peñón en el litoral cerca de Constitución". Detalle del ángulo superior izquierdo: pérdidas de sustancia pictórica dejan ver el soporte de papel. Se identifica también el curso vertical de las pinceladas del encolado/aislamiento del papel. Perforación en el ángulo.





Fig. 87. Juan Mauricio Rugendas, "Peñón en el litoral cerca de Constitución". Verso.

comercializado en mezclas estandarizadas<sup>61</sup>. La opacidad sedosa que se observa en el aspecto general de la capa de pintura, en combinación con algunas áreas brillantes, sugiere la presencia de un aglutinante con contenido de cera. Por otra parte, los análisis de los aglutinantes con cromatografía de gases/espectrometría de masas (GC-MS) constatan la presencia de un aglutinante oleoso. Al óleo le fue agregada una resina de diterpenos (de árboles de la familia de las pináceas como pino, pino piñonero y abeto). Hay contenido de proteínas, pero en baja cantidad; no parece tratarse de un sistema al temple<sup>62</sup>. Mucho más plausible resulta asociar la presencia de proteína con el encolado del papel. El aspecto opaco de la superficie probablemente sea fruto de la capacidad de ab-

sorción del papel, que se impregna del aceite de los colores<sup>63</sup>. Llamaban la atención los problemas de fijación en el soporte de papel y de la capa de color en la parte del cielo; en esa área la capa de color reventó y creó una red de pequeñas grietas en una superficie bastante grande. La capa de pintura se desprende del papel y las áreas de los ángulos presentan pérdidas de tamaño considerable (figs. 86 y 88). Las manchas blancas que aparecen en todas las capas de pintura, distorsionando la imagen sobre todo en las áreas marrones, es probable que se deban a eflorescencias de los ácidos grasos del conjunto de los aglutinantes (fig. 89).

El formato poco habitual, más pequeño que las demás hojas, las perforaciones que se conservan en los ángulos (figs. 86

<sup>61</sup> Robert L. FELLER, "Barium Sulfate. Natural and synthetic", p. 49.

<sup>62</sup> Las muestras para los análisis GC-MS y para los ASA fueron tomadas el 27 de septiembre de 2011 por la señora Ursula Baumer del Instituto Doerner.

<sup>63</sup> El efecto es comparable al del adelgazamiento de los colores al óleo, en el que se extraía el contenido oleoso del aglutinante de los colores mediante tiras de papel secante adheridas a la paleta. KOLLER, *op. cit.*, p. 404.



Fig. 88. Juan Mauricio Rugendas, "Peñón en el litoral cerca de Constitución". Detalle del ángulo superior derecho: las rasgadas y pérdidas de substancia pictórica dejan a la vista el tono marrón del papel; perforación en el extremo superior.

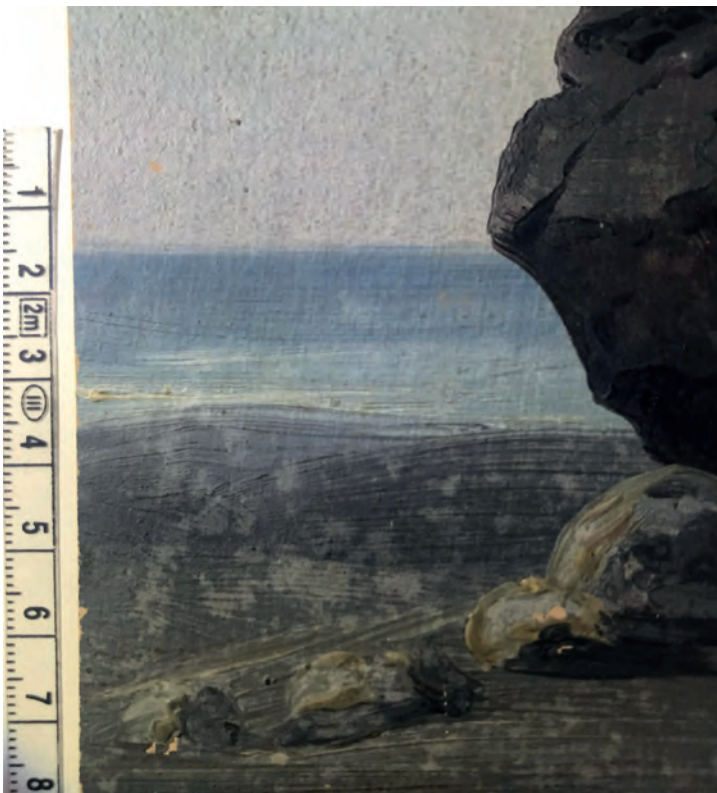


Fig. 89. Juan Mauricio Rugendas, "Peñón en el litoral cerca de Constitución". Manchas de tono más claro por efluorescencia de los ácidos grasos.

y 88), así como la inclusión de granos de arena en la capa de pintura, podrían ser indicios de una ejecución al aire libre.

El estudio al óleo "Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal" (fig. 90)<sup>64</sup> ha sido datado con fecha del 3 de enero de 1838; el llamativo formato apaisado fue cortado después de la ejecución de la pintura. El paisaje parece haber sido pintado con rapidez en una única sesión de trabajo; los colores se reducen a tonos terrosos, combinados con el azul del cielo y el blanco. El cielo con pintura pastosa y las nubes muestran con nitidez el curso de las pinceladas, y el color blanco se mezcla en parte con la capa de color azul que está inmediatamente debajo. Por el contrario, los tonos marrones de las montañas y las laderas ya estaban más secos cuando sobre ellos fueron aplicadas otras capas de pintura. Los colores conviven lado a lado de manera continua; en su conjunto, la capa pictórica tiene un aspecto de pintura al óleo. En la observación con el microscopio de luz polarizada se identifica blanco de plomo, calcita y diversas tierras; el pigmento azul no ha podido ser determinado. El análisis de los aglutinantes presenta todas las características de la pintura al óleo. Como en "Peñón en el litoral cerca de Constitución", comentado antes, en este caso se encontró un aglutinante oleoso, probablemente aceite de linaza con ácidos resínicos de diterpenos (tal como el ácido de abetinote). Así pues, también aquí fueron agregadas resinas de pináceas al aceite.

La hoja presenta una base de preparación de color beige; parte del aceite traspasó la hoja dejando manchas marrones (fig. 91). Las numerosas suciedades y daños significativos en la superficie pictórica (figs. 92 y 93), así como huellas del tipo que ocurren en la superficie pictórica fresca al ser rozada, por ejemplo, cuando las hojas son apiladas de inmediato después de la ejecución de la pintura (fig. 94), hacen plausible que la pintura haya sido realizada del natural y que después, al menos en el corto plazo, las hojas no hayan sido guardadas ni secadas de manera adecuada.

<sup>64</sup> Inv. núm. 15715 Z, cat. núm. CH-O-75.





Fig. 90. Juan Mauricio Rugendas, "Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal".



Fig. 91. Juan Mauricio Rugendas, "Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal". Verso.





Fig. 92. Juan Mauricio Rugendas, "Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal". Capa pictórica con suciedad, en la parte del cielo.



Fig. 93. Juan Mauricio Rugendas, "Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal". Capa pictórica con suciedad, al pie de la ladera, a la izquierda.



Fig. 94. Juan Mauricio Rugendas, "Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal". Capa pictórica dañada.

### DIGRESIÓN III: EL PAPEL COMO SOPORTE PARA ESTUDIOS AL ÓLEO EN EL SIGLO XIX

Debido a que es más económico y fácil de transportar que los soportes textiles, el papel y el cartón fueron los soportes más frecuentes para los estudios al óleo en el siglo XIX. Otra ventaja era la mayor capacidad de absorción del papel, ya que la sus-

tancia pictórica que seca rápido permitía que el artista concluyera un estudio al óleo en el curso de un día<sup>65</sup>. Había una amplia oferta de papeles y cartones, y también el papel de escribir

<sup>65</sup> BOUVIER, *op. cit.*, p. 403; Michael KITSON, "Cambridge and London. Oil Sketches from Nature", p. 115; Peter BOWER, "A brush with nature: an historical and technical analysis of the papers and boards used as supports for landscape oil sketching", p. 16; HOENIGSWALD, *op. cit.*, pp. 12-13.

e, incluso, el de envolver podían utilizarse como soportes para el dibujo y la pintura<sup>66</sup>. Era común que el cartón fuese fabricado con materias primas de menor calidad que el papel. Aún en la primera mitad del siglo XIX era preciso fabricarlo mediante un procedimiento manual de prensado por lo que era bastante blando. A partir de 1830, comenzó a ser producido por procedimientos mecánicos, primero en máquinas cribadoras circulares y diez años más tarde también en máquinas de tamiz longitudinal<sup>67</sup>.

Hacia 1785 ganó amplia difusión el papel vitela introducido por James Whatman, que no tiene las marcas del verjurado del molde y de la malla metálica<sup>68</sup>. En el siglo XIX, este fue la base para la confección del cartón para la pintura a la acuarela. El término “papel de dibujo” aparece, según John Krill, hacia fines del siglo XVIII, para designar un papel vitela blanco y grueso, bien encolado, sobre el que los colores de la acuarela no oscurecen demasiado, mientras que las delicadas irregularidades de la superficie contribuyen a destacar el vigor de los pigmentos<sup>69</sup>. En función del procesamiento de la superficie, en los catálogos de materiales de 1810 se diferenciaban tres tipos de papel de dibujo: papel con la superficie lisa, prensado en caliente y en frío y sin prensar, con la superficie irregular<sup>70</sup>.

El papel de dibujo y el de escribir que se distribuyen comercialmente, por lo general, están encolados, ya sea con una solución de cola aplicada sobre la superficie o, en otro momento del proceso, se agrega una solución de resina de colofonia-alumbre vertiéndola en la pasta del papel<sup>71</sup>. En la literatura se

encuentran defensores y antagonistas irrestrictos, tanto de un encolado aislante como también del imprimado del papel<sup>72</sup>.

Otro cartón específicamente preparado para la pintura con colores al óleo, el llamado “Academy board”, fue puesto en el mercado en 1850 por Reeves and Son y al mismo tiempo por Winsor & Newton; se trataba de un papel encolado con base de preparación gris o blanca, que contenía blanco de plomo, aceite y tiza. Existía, también, otro producto, comercializado por Winsor & Newton desde 1835, que en aquel momento se conocía como “Academy sketching board”<sup>73</sup>. Según parece, en la primera mitad del siglo XIX, los cartones para pintar habían adquirido mayor difusión en Inglaterra que en el resto del continente europeo<sup>74</sup>. Es probable que Rugendas con frecuencia se haya visto en la necesidad de escoger sus papeles, cartulinas y cartones de un surtido bastante reducido. Aun así, cabe pensar que decidiría con bastante cuidado en qué situaciones utilizar,

a partir de mediados del siglo XIX puede asumirse que el encolado de la pasta se generalizó en la industria de papel. Pero como complemento, el alumbre es incorporado antes en el papel y en el encolado. Véase Irene BRÜCKLE, “The Role of Alum in Historical Papermaking” así como NDB [www.deutsche-biographie.de/sfz36322.html](http://www.deutsche-biographie.de/sfz36322.html) [fecha de consulta: 5 de febrero de 2020].

<sup>72</sup> Kurt WEHLTE, *Werkstoffe und Techniken der Malerei: mit einem Anhang über die Farbenlehre*, p. 433; Leif Einhar PLAHTER y Unn PLAHTER, “Die Ölstudien Johan Christian Dahls auf Papier - eine technische Untersuchung”, p. 143. BOUVIER, *op. cit.*, p. 403, describe cómo pueden ser imprimados con cola o aceite el papel, la cartulina y el cartón. También Johann Georg Krünz comenta cómo cubrir el papel con una solución de cola acuosa y a continuación aplicar una base de resina (“barniz”) o una mezcla de resina y aceite. Véase [www.kruenitz1.uni-trier.de/sub\\_voce/Ohlmahlerey](http://www.kruenitz1.uni-trier.de/sub_voce/Ohlmahlerey) [fecha de consulta: 8 de febrero de 2020].

<sup>73</sup> SCHAEFER, “Pappe und Karton...”, *op. cit.*, p. 167. Alexander KATLAN, “The American Artists’ tools and materials for on-site oil sketching”, p. 35, muestra una imagen de un catálogo de Winsor & Newton de aproximadamente 1835: junto con los cartones preparados para la pintura al óleo, se ofrece papel preparado para estudios al óleo y Academy Sketching Board. Los términos “millboard” y “academy board” eran utilizadas de forma indiferente y experimentaron alteraciones con el correr del tiempo. En ese sentido, John Krill describe “millboard” como cartón fabricado utilizando presión, KRILL, *op. cit.*, p. 60; en Peter Bower, a su vez, se trata de un cartón sin base de preparación con la superficie alisada, BOWER, *op. cit.*, p. 18. “Academy board” designaba originalmente un cartón de color para el dibujo con crayón, KRILL, *op. cit.*, p. 95.

<sup>74</sup> SCHAEFER, *op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>66</sup> BOWER, *op. cit.*, p. 17.

<sup>67</sup> Iris SCHAEFER, “Pappe und Karton als Bildträger für Ölmalerei im 19. und frühen 20. Jahrhundert”, p. 159.

<sup>68</sup> KRILL, *op. cit.*, p. 71. James Whatman ya lo había producido en 1759 y lo distribuía en Inglaterra para la pintura a la acuarela.

<sup>69</sup> KRILL, *op. cit.*, p. 114.

<sup>70</sup> *Op. cit.*, pp. 69, 130, 195, 197. El papel es calandrado, vale decir, su superficie es compactada sometándolo a un procesamiento con cilindros de metal lisos. La designación para los tipos de papel no es uniforme y ha cambiado en el curso del tiempo. Así, por ejemplo, la denominación de papel Cartridge fue utilizada primero para un papel de tonalidad marrón de escasa calidad, pero después, para papel blanco con la superficie áspera.

<sup>71</sup> El encolado con resina de alumbre fue patentado en 1806 y publicado sin éxito más de una vez en 1827 por su descubridor Moritz Friedrich Illig. Solo

ya sea el papel para la pintura a la acuarela, los papeles calandrados de varias capas o los cartones Bristol y Londres. Este tipo de soportes, producidos de forma especial para la pintura, era ofrecido en el comercio desde inicios del siglo XIX y se discutían sus propiedades en las publicaciones especializadas<sup>75</sup>. Bouvier explica cuáles requisitos debe satisfacer un papel para que sea adecuado para la pintura al aire libre: es recomendable escogerlo tan fuerte como sea posible y debido a que los cartones tienden a sufrir deformaciones, su preferencia es el papel antes que cualquier tipo de cartón, por muy delgado que sea<sup>76</sup>. El cartón rígido debe ser fijado, pero a diferencia del papel, no requiere de estiramiento. Este era fijado con cera, con pequeños clavos o con obleas sobre tablas, en la tapa de la caja de pinturas o en caballetes transportables. De acuerdo con esto, el tamaño de las hojas era determinado por las dimensiones de la tapa de la caja de pintura. Cuadernillos rígidos de papel para los croquis solo comenzaron a circular en las décadas de 1840 y 1850<sup>77</sup>.

## EJEMPLO DE UN ESTUDIO AL ÓLEO SOBRE SOPORTE TEXTIL

El acervo de Múnich conserva un conjunto heterogéneo de veintiuna obras sobre soporte textil, piezas que son muy diferentes en su tamaño, en las características del tejido y en la base de preparación. Entre otros, se encuentran aquellos con un imprimado industrial, como demuestra la presencia de un sello de fabricante. Su utilización parece muy casual y es probable que en muchos casos se explique por razones de economía. No hay pruebas de que Rugendas extendiera los soportes textiles sobre bastidores, más bien parece haberlos utilizado de la misma forma que los cartones<sup>78</sup>.

<sup>75</sup> KRILL, *op. cit.*, p. 187.

<sup>76</sup> BOUVIER, *op. cit.*, p. 404.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, p. 403; Konrad LAUDENBACHER, "Beobachtungen zur Maltechnik an ausgewählten Bildern der Schule von Barbizon", p. 394; KATLAN, *op. cit.*, s.p.

<sup>78</sup> Una muestra de cuán discordantes eran los puntos de vista en la Colección de Arte Gráfico de Múnich sobre cómo proceder con estos estudios al óleo en cuanto a su conservación y modo de presentarlos, queda en evidencia en

La pintura al óleo "Las cimas de la Sierra Velluda" (fig. 95)<sup>79</sup>, que de acuerdo con Pablo Diener<sup>80</sup> fue ejecutada en diciembre de 1835, muestra un paisaje nevado de alta montaña, con aspecto bastante hosco, en el que aparece una figura solitaria, cuyo efecto es el de componer una representación aún más imponente del macizo montañoso. La reducida paleta está compuesta por el azul del cielo, que contrasta con fuerza con el blanco de la nieve y con las tonalidades de marrón y rojo. La pintura fue ejecutada en una secuencia de mojado-sobre-mojado, los colores se mezclaron durante el propio proceso de la pintura y existen partes con una marcada pastosidad. Al examen visual parece tratarse de una pintura con aglutinante oleoso, que en la tela imprimada fue aplicada en capas bastante más gruesas que lo habitual cuando se trata de papel. Esta es una de las pocas obras de la colección de Múnich que tiene barniz. En la parte superior derecha del cielo el barniz fue parcialmente retirado, quizá en el curso de algún proceso de limpieza, dejando visible la capa de pintura más opaca que se halla por debajo. En el abundante craquelado de la capa pictórica el barniz no penetró ni pasó a la parte posterior, lo que indica que fue aplicado poco después de concluir la pintura; después, la obra fue recortada en los bordes. De acuerdo con el examen visual, en este caso Rugendas reutilizó una tela, vale decir, pintó encima de otro cuadro. En un corte transversal (fig. 96) aparece la capa de color azul del cielo en la parte superior y por debajo, una capa más clara, probablemente de la base de preparación; más abajo se encuentra una capa de color rojo mucho más gruesa, aplicada sobre varias capas de blanco, que puede ser el imprimado de estructura tradicional para soportes textiles, realizado en varias capas. También los puntos con pérdida de la sustancia pictórica en los cantos del cuadro ponen en evidencia las diversas capas aplicadas sobre la tela, lo que corrobora que fue repintada (fig. 97).

el caso de la manipulación de un estudio al óleo sobre soporte textil que un restaurador de pintura de los años de 1980 fijó en un bastidor.

<sup>79</sup> Inv. núm. 15743 Z, cat. núm. CH-O-52.

<sup>80</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*





Fig. 95. Juan Mauricio Rugendas, "Las cimas de la Sierra Velluda".

## RESULTADOS

Los estudios al óleo de Rugendas representan una parte importante del notable legado de su obra en la Colección de Arte Gráfico de Múnich. La suposición formulada a menudo, con base en el mero examen visual, de que en muchos casos se

trataría de una pintura ejecutada con temple a la cera no fue confirmada en los análisis. En las obras estudiadas no aparece la cera como componente de los aglutinantes. Las capas de pintura de aspecto demasiado opaco para la pintura al óleo se explican en función de la gran capacidad de absorción del papel como soporte. Las investigaciones de la técnica artísti-

ca realizadas en algunas obras desde luego que solo tiene un carácter representativo; no obstante, confirman la opción del artista de trabajar con la pintura al óleo.

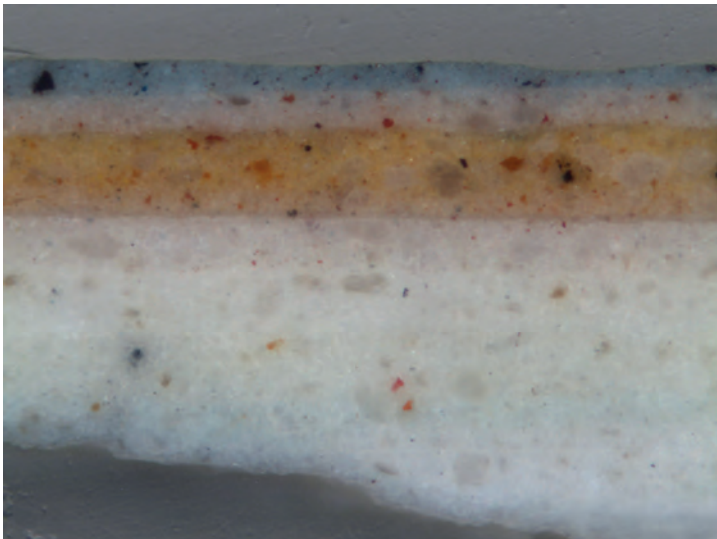


Fig. 96. Juan Mauricio Rugendas, “Las cimas de la Sierra Velluda”. Corte transversal; la capa superior de color azul es el área del cielo de la pintura actual; más abajo, la preparación para la pintura actual; a continuación, una capa pictórica en tono anaranjado; abajo, preparación anterior de la tela.

En general, la producción de la pintura al temple, sea con huevo, cera, caseína o con otros aditamentos, es bastante más compleja que la de la pintura al óleo; en consecuencia, de ninguna manera constituye una alternativa secundaria eficiente, ni siquiera como solución de emergencia, y mucho menos para la pintura en viaje. En esta evaluación se sustenta la cualificación de la pintura al óleo como una técnica más apta que la pintura al temple. Los aspectos de la triple definición de Patrick Dietemann *et al.*<sup>81</sup> se confunden en este caso: a partir del nivel analítico del aspecto visual se extraen conclusiones para el nivel práctico, lo que no funciona y conduce a interpretaciones erradas.

Es bien probable que Rugendas haya pintado estudios al óleo al aire libre durante sus viajes. Esta es una suposición plausible que puede justificarse en particular en los pequeños for-

matos, y ha quedado registrada en las anotaciones de su compañero de viaje Robert Krause. Por otro lado, en los lugares de residencia temporal que fijó durante el periplo, siempre pudo utilizar espacios como taller para el trabajo, donde también ejecutó un buen número de obras. Diversos estudios deben haber sido ejecutados en un proceso que combinaba la pintura al aire libre y la pintura en el taller. Por lo demás, todo indica que en el caso de un conjunto de unos noventa estudios al óleo con tema mexicano, se trata de obras pintadas por encargo del rey Luis I de Baviera, vale decir, que las ejecutó después de su retorno a Alemania.

En este contexto, el siguiente paso que cabe a la investigación es esclarecer cuál es la afinidad técnica y de contenido de estas pinturas –confrontando también las dataciones– en relación con el conjunto de obras que en la actualidad forman parte de los fondos del Gabinete de Arte Gráfico de Berlín [*Kupferstichkabinett*, Berlín; antes en el Instituto Ibero-Americano, Berlín], obras que Rugendas envió a la capital de Prusia durante su viaje americano.

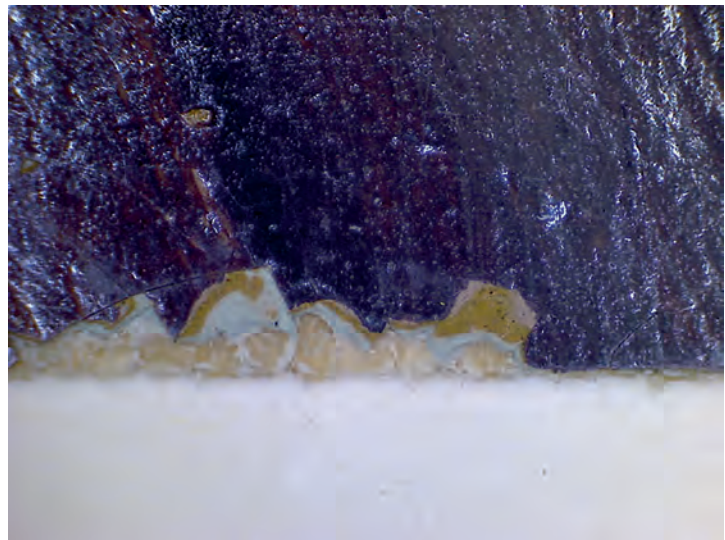


Fig. 97. Juan Mauricio Rugendas, “Las cimas de la Sierra Velluda”. Vista lateral del canto de la pintura.

<sup>81</sup> DIETEMANN *et al.*, *op. cit.*

## GLOSARIO<sup>82</sup>

**AGLUTINANTE:** componente no volátil de la sustancia pictórica, que tiene la función de acoplar los demás componentes con el soporte (por ejemplo, yema de huevo, aceite de linaza, goma arábica). Puede estar hecho con diversos componentes.

**IMPRIMADO / BASE DE PREPARACIÓN:** está compuesto de un material de relleno / pigmento (por ejemplo, tiza, yeso o blanco de plomo) y un aglutinante (por lo general cola). Tiene las funciones de homogeneizar irregularidades del soporte, ofrecer una buena fijación entre el soporte y la capa de pintura e interferir en el aspecto visual de la pintura.

**AISLAMIENTO:** capa aglutinante sin pigmentación que reduce de forma homogénea la capacidad de absorción del imprimado antes de la aplicación de la pintura (aquí predomina la utilización de cola).

**SUSTANCIA PICTÓRICA:** contiene aglutinantes, colores y componentes auxiliares. Los colores son pigmentos sólidos o sustancias pictóricas líquidas. En ocasiones debe ser manipulada con diluyentes para darle una consistencia más líquida,

apta para la pintura. En su forma seca, la sustancia pictórica compone una capa de pintura en el cuadro.

**COMPONENTES DE LA PINTURA:** concepto amplio para designar los líquidos que son agregados a la sustancia pictórica durante el proceso de la pintura. El agregado de los componentes de la pintura interfiere en la constitución de las propiedades de la sustancia pictórica en cuanto a su consistencia y velocidad de secado o en el aspecto visual de la capa de pintura que se formará (por ejemplo, el grado de brillo). Puede tratarse de componentes volátiles (disolventes) o aglutinantes.

**PINTURA AL ÓLEO:** pintura con sustancia pictórica que se disuelve en componentes oleosos; entre estos se cuentan resinas, bálsamos y ceras (cera de abejas).

**PINTURA AL TEMPLE:** pintura con sustancia pictórica que se disuelve de modo ilimitado en agua.

**DISOLVENTE:** combinación de diluyentes que se aplican a la sustancia pictórica antes de la manipulación para definir su consistencia. Para los colores al óleo se utilizan aceites etéreos, como el aceite de trementina o el petróleo. Para los colores de la acuarela, pero también del temple, los principales disolventes son agua o glicerina.

<sup>82</sup> Según REINKOWSKI-HÄFNER, *op. cit.* y NEUGEBAUER, *op. cit.*





# ¿UN FALSO RUGENDAS EN LA COLECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CHILE? ESTUDIO TÉCNICO E HISTÓRICO

Ximena Gallardo Saint-Jean

con la colaboración de Carolina Barra y Talía Angulo

Los museos existen para exhibir y proteger obras de arte auténticas; la autenticidad está en el corazón del propósito de un museo. Debido a que ambos han sido infringidos seriamente en los últimos años, el intento de preservar nuestra cultura y moralidad depende de nuestra capacidad de reconocer la verdad, incluyendo si las obras son o no auténticas.  
Nancy Hall-Duncan

En las palabras de la curadora y escritora estadounidense Nancy Hall-Duncan se encuentran muchas de las inquietudes que dieron inicio a este estudio<sup>1</sup>. Por un lado, la cita nos lleva a reflexionar sobre el papel que debiesen tener los museos en la así llamada cultura reproductiva de la imagen, en cuyo contexto la réplica, la copia e, incluso, la falsificación han formado parte fundamental de la historia de los museos y sus colecciones<sup>2</sup>. De hecho, en los últimos años se han realizado diversos estudios de autenticidad en obras de destacados artistas e importantes exposiciones sobre la temática como, por ejemplo, *Close examination: Fakes, Mistakes and Discoveries*<sup>3</sup> y *Fakes and Forgeries: The Art of Deception*<sup>4</sup>. Por otro lado, resulta

necesario abordar una pregunta central: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de autenticidad en una obra de arte? Para el filósofo estadounidense Denis Dutton, la palabra posee distintas dimensiones. Existe un sentido de autenticidad que está determinado por la correcta identificación del origen, la autoría y la procedencia de una obra, como también con la connotación de una verdadera expresión de valores y significados de un individuo y su sociedad<sup>5</sup>. Así, en definitiva, parte de la intención que motivó esta investigación conlleva un empeño por reconocer las obras según su verdadera naturaleza, mediante información que permita despejar confusiones, atribuciones erróneas e, incluso, engaños. En fin, se trata de resolver aquel tipo de dudas sobre piezas que muchas veces permanecen por décadas mal documentadas en los registros de los museos y en relatos oficiales de la historia del arte.

En el caso particular de este estudio, decidimos investigar el cuadro “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”.

<sup>1</sup> *Fakes and Forgeries: The Art of Deception at the Bruce Museum*.

<sup>2</sup> Con el término ‘falsificación’ nos referimos a los “objetos o documentos valiosos que se hacen o se alteran con la intención de engañar; el rango del engaño puede ir desde falsificar la obra completa a alterar firmas u otra impostura deliberada”. Esta y otras definiciones conceptuales que utilizaremos más adelante han sido tomadas de Tesouro de Arte & Arquitectura.

<sup>3</sup> National Gallery, Londres, 2010.

<sup>4</sup> Bruce Museum, Greenwich, Connecticut, 2007.

<sup>5</sup> Denis DUTTON, “Authenticity in Art”, pp. 258-259.

sa”<sup>6</sup>, en la actualidad atribuido a Juan Mauricio Rugendas y datado en 1836 (fig. 98). La pintura, con un formato de 43x52 cm, es parte de un conjunto de veintiocho trabajos del artista que conserva el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). En 1939 ingresó en la colección como un original del pintor bávaro, jun-

to con 376 obras compradas a Luis Álvarez Urquieta (1877-1945), abogado, historiador del arte, coleccionista y pintor<sup>7</sup>. Entre estas, también se incluía la bien conocida pintura “El huaso y la lavandera”, además de “La reina del mercado” y un total de veintidós dibujos –un álbum con veinte hojas, la acua-



Fig. 98. Atribuido a Juan Mauricio Rugendas, “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”, 1836 (?).

<sup>6</sup> En adelante, el cuadro será citado con el título abreviado de “Rodeo de huasos maulinos”.

<sup>7</sup> Juan Manuel MARTÍNEZ y Marianne WACQUEZ, “Del gusto privado a la institucionalidad estatal, la colección Álvarez Urquieta en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes”, pp. 147-164.



rela “Cerro Blanco” y el “Retrato del Sr. Möller”, que en su conjunto forman hasta la actualidad el mayor número de obras del artista adquirido por este museo.

Desde su incorporación en el MNBA, “Rodeo de huasos maulinos” se ha convertido en una de las pinturas más emblemáticas de la producción de Rugendas en Chile, debido a su participación en numerosas exposiciones y por su amplia reproducción en catálogos, revistas y libros biográficos sobre su autor. A pesar de esto y de que la pintura se encuentra firmada con el monograma del pintor, existen dudas acerca de su autenticidad, las cuales se basan, sobre todo, en ciertas diferencias observadas en la técnica y el estado de conservación, en comparación con los otros cuadros del artista que alberga el museo. A esto se suman rumores y supuestos que han rodeado desde un inicio a la pintura y que hasta la fecha no habían podido ser despejados en su totalidad. Parte de esta dificultad se debe a que el museo no cuenta con documentación relativa a la adquisición de la pieza, que permita respaldar su procedencia.

La decisión de llevar a cabo un estudio específico de este cuadro la tomamos en el año 2017, una vez que conocimos la publicación del catálogo de la subasta de *Topographical pictures* de ese año, de la casa *Christie's*<sup>8</sup>. Entre las obras puestas a la venta se encontraba una versión del motivo de los huasos maulinos de Juan Mauricio Rugendas, la cual había permanecido inédita hasta ese momento y que nos permitió identificar algunas diferencias en relación con el óleo perteneciente al museo. Importante es en este contexto el concepto de “versión”, que denota dos o más composiciones elaboradas por el propio artista a partir de estudios previos comunes, pero ejecutadas con variaciones. El citado catálogo de la subasta publica el comentario de Pablo Diener, quien hace referencia a tres versiones del tema, entre las que no figura la pintura del MNBA. Ya antes, por cierto, ese historiador tampoco había incluido la tela del museo en su catálogo de la obra del artista<sup>9</sup>.

Un primer acercamiento al material bibliográfico sobre Rugendas nos permitió identificar que, aunque hay un número sig-

nificativo de biografías y trabajos de investigación sobre sus obras, son pocos los que abordan su técnica artística. En este sentido, las sospechas de que “Rodeo de huasos maulinos” del MNBA fuese una obra falsa no solo justificaban un estudio acerca de su autenticidad, sino que, además, brindaban una oportunidad única para aproximarnos al proceso creativo de este artista y a las características técnicas y materiales de su pintura, por lo menos durante el periodo de su estancia en Chile.

Nuestro interés por interrogar la materialidad de “Rodeo de huasos maulinos”, además de estudiar su procedencia, las versiones del tema y las referencias historiográficas, consistía también en una forma de conocer la vida de esta serie de obras y, por su intermedio, aprender de los sistemas de producción, reproducción y circulación del arte en diversos momentos del contexto chileno.

Así, para la investigación optamos por elaborar un estudio comparativo, que sería llevado a cabo por un equipo interdisciplinario, compuesto por historiadores del arte, conservadores, restauradores y otros científicos y técnicos de distintas instituciones. En esta oportunidad, además del trabajo habitual que desarrollan los museos nacionales con el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), se solicitó de manera excepcional la participación del Laboratorio de Criminalística de la Policía de Investigaciones de Chile (LACRIM-PDI); equipo que, si bien no actúa en las prácticas de la investigación artística, ha venido desarrollando un quehacer científico sostenido en la identificación de falsificaciones de arte. Los análisis se seleccionaron teniendo en cuenta las limitaciones temporales del proyecto y se llevaron a cabo en tres etapas que, a su vez, dan la estructura a las siguientes páginas.

En la primera etapa se realizaron estudios técnicos (reflektografías y transmitografía infrarroja (IR), fluorescencia inducida por radiación ultravioleta (UV) y exámenes grafológicos) en los que participaron las tres instituciones. La segunda etapa, que se dio en forma paralela a todo el proceso de investigación, estuvo a cargo del equipo del MNBA y consistió en una investigación histórico-estética y contextual de la obra en cuestión. Por fin, la tercera etapa se hizo posible, en su mayor parte, gracias al apoyo de peritos de la Policía de Investigaciones (PDI),

<sup>8</sup> CHRISTIE'S, *Topographical pictures* (2017).

<sup>9</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*

quienes realizaron análisis químicos de los pigmentos mediante fluorescencia de rayos X (FRX). Para esto, se requirió trabajar con un corpus representativo de obras del artista, de autoría incuestionable, que permitiera contrastar el estilo, la técnica y los materiales hallados, con los de “Rodeo de huasos maulinos”. Así, el cuerpo de piezas en estudio estuvo conformado, en primer lugar, por las otras obras del artista que conserva el MNBA: cinco óleos sobre tela, a saber: “La reina del mercado”, “El huaso y la lavandera”, “Retrato de don Santiago Larrain Moxó en su hacienda de Viluco”, “Retrato de doña Paula Aldunate en su hacienda de Viluco” y “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla”. A estos se sumó el conjunto de veintidós dibujos, compuesto por el álbum de croquis realizados en lápiz grafito sobre papel, la acuarela “Cerro Blanco” y el dibujo “Retrato del señor Möller”. Como forma de ampliar el conjunto de las obras examinadas, también se incluyeron algunas hojas del artista procedentes de los fondos del Museo Histórico Nacional (MHN), mencionados más adelante.

Cabe destacar que esta investigación se enmarca en una larga lista de estudios sobre autenticidad y materialidad de obras de arte que se vienen realizando durante los últimos años. Tomamos como referencia específica el libro organizado por Lluís Peñuelas<sup>10</sup>, así como algunas de las experiencias recientes en diversos centros de investigación. Entre estas, destaca el trabajo realizado en 2018 sobre el cuadro “La joven de la perla” del holandés Johannes Vermeer (1632-1675; Mauritshuis Collection, La Haya), que utilizó tecnología avanzada para determinar cuáles fueron los materiales empleados por el pintor<sup>11</sup>. En el contexto sudamericano, una fuente fundamental fue el proyecto dedicado a la obra de José Gil de Castro (1785-1841), en el que se realizaron diversos estudios materiales, radiográficos, UV e IR, cuyos resultados fueron publicados en 2012<sup>12</sup>.

## APROXIMACIÓN TÉCNICA A LAS OBRAS DE RUGENDAS DEL MNBA

Los diagnósticos técnicos se iniciaron en marzo de 2018 y permitieron que nos acercáramos a los aspectos formales y estilísticos de las obras del artista que conserva el MNBA. En una primera etapa y mediante un examen visual, se identificaron las características físicas de los veintidós dibujos, aportando información sobre su materialidad, técnica, presencia de firma e inscripciones. Esto nos permitió comprobar, además, la gran destreza de Rugendas con el lápiz, tal como ha sido destacado de forma unánime por distintos investigadores<sup>13</sup>. Y, al revisar el detalle alcanzado en la representación de la naturaleza, de los animales, así como en algunos retratos, pudimos verificar el afán ilustrativo y de registro científico que motivó gran parte de su obra gráfica y pictórica. Sabemos que este impulso estuvo influenciado, sobre todo, por su participación como ilustrador en la Expedición Langsdorff en Brasil, entre 1822 y 1824, y por los consejos de Alexander von Humboldt, como pone en evidencia el intenso intercambio epistolar entre ambos, iniciado en 1826.

El análisis reveló que el trazo no siempre es uniforme. Incluso, en un mismo dibujo se puede llegar a observar el uso de distintos tipos de líneas de contorno y de relleno, que varían de acuerdo con los planos de la composición y a la búsqueda por obtener diversidad en los efectos artísticos. Esta versatilidad técnica se manifiesta, en primer lugar, en la experimentación con materiales rugosos de posible uso cotidiano, como manteles o telas de vestir, que el artista debe haber empleado de base o matriz para rellenar y texturizar algunos de sus dibujos, por ejemplo, en el “Retrato del señor Möller” y en “Indios”. En este último, perteneciente a la colección del MHN, merece particular interés el resultado de trama que consigue en las zonas de la vestimenta (figs. 99 y 100). También se identificaron algunos trazos con achurados en dirección indistinta, hacia izquierda y derecha, que se repiten en la pincelada, lo que podría servir de comprobación para la tesis

<sup>10</sup> Lluís PENUELAS, *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*.

<sup>11</sup> M.S.R.R., “La joven de la perla sometida a una inquisidora mirada”, p. 7.

<sup>12</sup> Natalia MAILUF (ed.), *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*.

<sup>13</sup> RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán...”, *op. cit.*; DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*; Efrén ORTIZ, *Johann Moritz Rugendas. Memorias de un artista apasionado*.



Fig. 99. Juan Mauricio Rugendas, "Indios", 1835-1836.



Fig. 100. Juan Mauricio Rugendas, "Indios".  
Detalle de la textura por uso de una matriz.



de que era ambidextro, como propone Efrén Ortiz<sup>14</sup>. Se podría sugerir que el uso de estas técnicas tiene relación con procedimientos asociados al grabado y la impresión, los cuales en el caso de Juan Mauricio Rugendas tienen una larga tradición familiar, con raíces en sus antepasados desde el siglo XVIII, como Georg Philipp Rugendas (1666-1742), quien estableció una casa editorial y de impresión en Ausburgo. Estos antecedentes, al menos, permiten asumir que tuvo a su disposición varios modelos con los que pudo acceder a un amplio repertorio visual, modulando desde temprano algunas técnicas y procedimientos de estampación que le sirvieron para ejercitarse y experimentar como dibujante.

En una etapa posterior de la investigación, al examinar la superficie de las seis obras pictóricas, se evidenciaron indicios del envejecimiento natural de los materiales, como los craquelados en la capa pictórica, la pérdida de tensión de la tela y la oxidación del barniz, características comunes a todas las pinturas analizadas en este estudio, a excepción de “Rodeo de huasos maulinos”. Si bien en un primer momento esta información nos sugirió que la obra podría ser de una data más reciente que las otras, también parecía necesario considerar que la pintura analizada es la única elaborada mediante la técnica de óleo sobre tela y madera, soporte que, por su solidez, ayuda a tensar el lienzo y la capa pictórica, disminuyendo el deterioro de la pintura. En concreto, se trata de madera terciada, un tipo de soporte utilizado en pintura desde tiempos muy antiguos, pero que no se encontró en las otras obras pictóricas del artista que fueron analizadas ni tampoco en los registros bibliográficos consultados, cuestión que marca una primera diferencia importante en relación con su producción. También es interesante notar el acabado pulido de la superficie de la madera, ya que podría indicar que corresponde a una fabricación industrial. En este sentido, aun cuando es bastante improbable que haya tenido acceso a este tipo de soporte, cabe destacar que existen ejemplos tempranos de producción de contrachapado con maquinaria en Alemania, en 1830, y de su comercialización para artistas, en Inglaterra, antes de 1851<sup>15</sup>.

Al igual que en los dibujos, en las pinturas sobresale la representación de los animales y los paisajes, tal como se observa en el

tratamiento de los volúmenes de la musculatura de los caballos, que Rugendas consigue mediante la técnica de pintura por capas sobrepuestas, y en el juego de luces y sombras. En cuanto a la pincelada, pudimos encontrar trazos de contornos definidos, de diferente grosor. Los más delgados parecen estar realizados con un tipo de pincel de pelo muy fino, característico de la técnica de la miniatura. En el caso de las figuras más pequeñas, que están ubicadas en zonas alejadas de la composición, el artista se vale con frecuencia de la mancha y, aunque no es común, en algunas ocasiones se puede apreciar una mayor carga de pigmento en algunos detalles, que dejan pinceladas en relieve. Además, en casi la totalidad de las obras analizadas observamos una especial preocupación por traducir las diferentes materialidades y texturas de los objetos, lo que obedece a aquel espíritu de observación que cultivó el artista. Su continuo interés por documentar hasta los más mínimos detalles se verifica sobre todo en la vestimenta y accesorios, como los característicos estribos de madera en forma de medialuna, que el autor reprodujo en varias de sus obras, haciéndose conocidos más tarde como “estribo Rugendas”; ese es el caso del estribo de gran tamaño en “El huaso y la lavandera” (figs. 101 y 102), donde destacan algunos ornamentos y calados<sup>16</sup>. Los rostros de los personajes, en cambio, adquieren en la pintura un aspecto un poco más generalizado y menos naturalista que los retratos a lápiz grafito, donde existe mayor cuidado al captar la fisonomía de cada personaje.

Junto al análisis visual, un estudio complementario y fundamental en las pinturas fueron los análisis imagenológicos. El uso de fluorescencia ultravioleta (UV) reveló la existencia de algunas restauraciones, que se traducen en ciertas manchas oscuras, en particular en “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla” y en “Rodeo de huasos maulinos”; para este último existe una etiqueta en el reverso del cuadro, confirmando que fue restaurado en 2006 por el MNBA. En ciertas zonas de la obra se identificó también un pigmento naranja/rojo fluorescente, tanto en el rostro de la figura femenina sentada, que se encuentra en el cuadrante inferior derecho, como en los personajes en tercer plano, ubicados dentro de un carruaje en el sector centro izquierdo de

<sup>14</sup> ORTIZ, *op. cit.*, p. 29.

<sup>15</sup> Norman E. MULLER, “An Early Example of a Plywood Support for Painting”.

<sup>16</sup> Gregory ORTEGA, *Estribos y espuelas. Una herencia anónima*, p. 74.



Fig. 101. Juan Mauricio Rugendas, "El huaso y la lavandera", ca. 1835.

la composición (figs. 103 y 104). Siguiendo las investigaciones del científico René de la Rie, deducimos que se podría tratar de un rojo de alizarina (pigmento derivado del extracto *Rubia tinctorum*) o de pigmento de cadmio que, junto al blanco de zinc, puede producir una fuerte fluorescencia bajo luz ultravioleta<sup>17</sup>. En el caso del cadmio (Cd), aunque este pigmento fue descubierto en 1818, sus componentes no se comercializaron hasta mediados de 1840 y su producción en grandes cantidades solo

<sup>17</sup> René de la Rie *apud* Fernando ESPINOSA y Viviana RIVAS, "Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica", p. 31.



Fig. 102. Juan Mauricio Rugendas, "El huaso y la lavandera". Detalle del estribo.

comenzó en la década de 1920, por lo que resulta improbable que el artista bávaro haya tenido acceso a este pigmento de manera tan temprana. Una situación similar ocurre con el rojo de alizarina, un pigmento orgánico sintético, cuyo uso en pintura se conoce desde 1868 hasta fines de 1930<sup>18</sup>.

De sus otras obras, las únicas en que observamos este tipo de reacción fue en la pareja de retratos del matrimonio de Santiago Larraín Moxó y Paula Aldunate de Larraín, en los que destaca la fluorescencia de un pigmento blanco que podría corresponder al blanco de zinc (fig. 105). A pesar de que este color se introdujo en Europa y América durante el primer cuarto del siglo XIX, no fue adoptado por los artistas para pintar al óleo hasta fines de ese siglo<sup>19</sup>. En cualquiera de los dos casos comentados es necesario advertir que los pigmentos no están distribuidos de manera homogénea, lo que nos sugiere que, de tratarse de estas sustancias, su aplicación podría responder a

<sup>18</sup> E. René de la RIE, Mathieu THOURY, John K. DELANEY, Michael PALMER, Kathryn MORALES y Jay KRUEGER, "Near-Infrared Luminescence of Cadmium Pigments: In Situ Identification and Mapping in Paintings", p. 939; Ralph MAYER, *Materiales y técnicas del arte*, p. 43.

<sup>19</sup> MAYER, *op. cit.*, p. 121.





Fig. 103. Fluorescencia ultravioleta de "Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa". Detalle de las figuras sentadas.



Fig. 104. Fluorescencia ultravioleta de "Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa". Detalle del carro y los jinetes en el plano medio.



repintes o intervenciones posteriores en la obra y no es imperativo que sean parte de la pincelada del artista.



Fig. 105. Fluorescencia ultravioleta del “Retrato de doña Paula Aldunate de Larrain en su hacienda de Viluco”.

En la obra cuestionada, las imágenes captadas mediante la reflectografía y transmitografía infrarroja no arrojaron datos concluyentes, posiblemente debido a la gruesa capa de barniz y al soporte de madera de la obra; no obstante, sí ayudaron a revelar algunos rasgos particulares de la técnica del artista. Para empezar, el examen permitió observar un dibujo preparatorio subyacente a los estratos pictóricos de todas las obras. En específico, en “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla”, los análisis mostraron la presencia de dibujo en algunas de las figuras más pequeñas que se encuentran en el segundo plano. Esto evidenció una nueva diferencia con respecto a “Rodeo de huasos mau-

linos”, donde solo observamos el uso del dibujo en el plano más cercano y en otras figuras de mayor tamaño. Además, Carolina Correa, del Laboratorio de Imagenología del CNCR, sostiene:

“la obra analizada presenta algunos cambios entre las imágenes infrarrojas y la imagen visible, que podrían corresponder a correcciones introducidas por el autor [...]”<sup>20</sup>.

Esta característica, que podría reflejar los titubeos y ensayos del pintor, también se constata en otras obras, como el retrato de Paula Aldunate y en la “La reina del mercado”, donde encontramos arrepentimientos en el dibujo, en especial en la orientación de la cabeza y el rostro del personaje principal.

En particular, fue la técnica pictórica de “Rodeo de huasos maulinos” la que nos proporcionó mayor información. Tal como indica Carolina Correa: “En general, en la obra se observa una capa pictórica delgada que insinúa la tela utilizada como soporte”<sup>21</sup>, lo que se identifica de forma clara en la figura 106. Esta característica se diferencia del resto de las piezas analizadas, en las que el espesor de la pintura es notoriamente mayor, lo que aporta un dato muy revelador y distintivo acerca de la técnica del artista, al menos dentro del periodo comprendido entre 1833 y 1837.

Un último aspecto del diagnóstico técnico fue el estudio de las firmas e inscripciones. Este análisis se realizó con el objetivo de encontrar constantes caligráficas que permitiesen contribuir con las pruebas de autenticación. En las obras del MNBA pudimos observar que solo en los dibujos y en dos pinturas el artista se identifica, al menos de manera visible. Se lograron distinguir dos tipos diferentes de firmas con algunas variantes, de modo que en unas aparece el nombre completo o semicompleto del pintor, agregándose en ocasiones, el lugar y la fecha de producción de la obra, sea “Rugendas” o “J M Rugendas” o “Maur. Rugendas Talca 1845”; en otra, figuran solo las iniciales del artista: “M R” o “M R 1838”. Desde un punto de vista estilístico, también observamos que las firmas largas suelen presentar una línea decorativa que parte del extremo inferior de la letra “s”, en la parte final de la escritura, subrayando el nombre.

<sup>20</sup> Carolina CORREA, *Informe de Imagenología IMG.2019.3\_LFD1612\_Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa*, p. 8.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 5.

En el caso de las dos pinturas con firma, “Rodeo de huasos maulinos” y “La reina del mercado”, la inscripción de las iniciales o del nombre se ubica en sectores menos visibles del cuadro y tiende a camuflarse con otros elementos de la escena (figs. 107 y 108). En la primera, existe una firma abreviada compuesta por una letra “m” de tipo cursiva y una “R” de tipo “caja alta”, ambas de rasgos curvos. De acuerdo con el informe entregado por el perito caligráfico documental del Laboratorio de Criminalística de la PDI, este modelo de firma abreviada es coincidente con otras utilizadas en el álbum de dibujos del artista, no obstante, el peritaje agrega:

[...] estos [dibujos] se encuentran intervenidos caligráficamente por otras manos. También presentan borriones, reescrituras, manipulaciones y alteraciones. Por lo tanto, para lograr tener una conclusión de mayor precisión respecto de la autenticidad o no de la firma que se investiga, se necesita contar con un corpus de obras indubitadas más amplio y fehacientemente firmadas o realizadas por dicho artista”<sup>22</sup>.



Fig. 106. “Radiación infrarroja reflejada de 715 nm de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”, detalle de los animales a la izquierda de la composición.

<sup>22</sup> Informe de la sección de Documentación de la PDI, entregado el 20 de mayo de 2019.

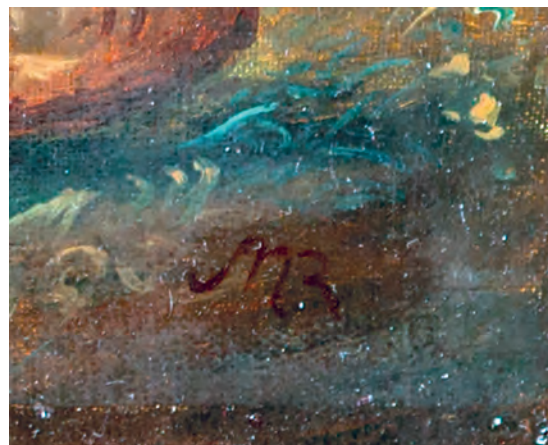


Fig. 107. Detalle de la firma con sombra al 35% de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”.



Fig. 108. Detalle de la firma con sombra al 35% de “La reina del mercado”.

Por otro lado, respecto a las inscripciones, estas se encuentran solo en dos casos puntuales al reverso de las obras, proporcionando información sobre la procedencia y, de modo más generalizado, como notas descriptivas en el anverso de los dibujos. Tanto en la obra cuestionada, como en el “Retrato del señor Möller” y en algunos dibujos del álbum, llama la atención la similitud de la caligrafía, que está realizada con una letra de imprenta, de tipo cuadrado, de aspecto muy distintivo (fig. 109). Tal como se evidencia en el párrafo citado, en los dibujos del ál-



bum se aprecia, además, otra caligrafía, totalmente distinta, de lo que se infiere que nos enfrentamos a dos manos diferentes y que por lo menos una de estas inscripciones sería un agregado posterior. Incluso, debido a la procedencia común de estas tres obras, todas de Luis Álvarez Urquieta, parece bastante plausible pensar que las inscripciones hayan sido realizadas por el propio coleccionista. Por lo demás, hay documentación de autoría del coleccionista –revisada en el curso de este proyecto–, donde verificamos que la caligrafía coincide a nivel formal con la de las obras mencionadas.

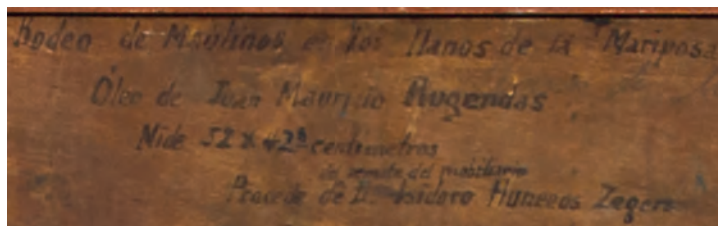


Fig. 109. Detalle de la inscripción en el reverso de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”.

## EL CASO DE “RODEO DE HUASOS MAULINOS” DEL MNBA

El título “Rodeo de huasos maulinos” sugiere que el cuadro registra un rodeo campestre, competencia ecuestre típica de las fiestas campesinas chilenas, y que la escena está localizada en el valle central de Chile, al interior de la provincia de Talca, en la región del Maule. Como motivo principal, la composición representa a ocho campesinos situados en el paisaje natural de una extensa planicie con el cordón montañoso de la cordillera de los Andes al fondo. En el primer plano aparece un grupo compuesto por un personaje acostado sobre una manta y tres sentados. Detrás, los acompañan uno de pie apoyado en un caballo y tres jinetes. Junto al grupo, un perro y dos carneros. En el segundo plano se identifican grupos cabalgando, carretas con personas en su interior y ganado.

Siguiendo a Pablo Diener, existen por lo menos tres versiones pictóricas de este motivo, basadas en un estudio a lápiz titulado “Campesinos durante una parada en el camino”, el

cual figura en el inventario de las obras del artista (fig. 110)<sup>23</sup>. Tanto la designación de “huasos maulinos” como la identificación precisa del lugar (“los llanos de la Mariposa”) fueron agregadas con posterioridad, en el título atribuido a las versiones al óleo, y no aparecen en los registros de Rugendas. Una de las composiciones al óleo fue enviada por el pintor a sus mecenas, los príncipes de Thurn und Taxis en Ratisbona (Alemania), en cuya colección ingresó en 1838 con la designación de “Gauchos argentinos en un vivac”. Otra pertenece a la colección privada de los descendientes de Eugenio Irrázaval, en Santiago, y la tercera es el cuadro subastado por Christie’s en 2017, procedente de la sucesión de Dolores Igualt de Álamos y que estuvo en el palacio Álamos en Santiago hasta 1946. Asumimos que fue a partir de las versiones de Eugenio Irrázaval y de Dolores Igualt de Álamos que el motivo pasó a ser conocido como “Huasos maulinos”.

La creación de estas versiones pictóricas debe obedecer a una mayor demanda del público nacional y europeo por imágenes de tipos y costumbres, que tenían una gran circulación en el mercado internacional durante el siglo XIX. De acuerdo con la investigadora peruana Natalia Majluf, era habitual que estos motivos circularan como acuarelas y, sobre todo, en grabados, un medio que permitía a los artistas una reproducción en cantidades significativas y de bajo costo, asociada a la indus-



Fig. 110. Juan Mauricio Rugendas, “Huasos maulinos - jinetes y campesinos descansando”, 1835-1836.

<sup>23</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*, cat. núm. CHC-D-178.



tria editorial<sup>24</sup>. El propio Rugendas recurrió al procedimiento de las imágenes impresas, con sus vistas del viaje pintoresco a Brasil, publicado en 1827-1835. Ante estos antecedentes, no deja de ser curioso que en este caso eligiera la técnica del óleo sobre tela como medio de trabajo. Otras obras, sea el ciclo de los veinticinco dibujos sobre el tema del rapto de cautivas con sus respectivas variaciones, varias al óleo, o las dos versiones de “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla” o también las numerosas vistas de Valparaíso –algunas de ellas bastante coincidentes–, permiten constatar que la creación de versiones fue una práctica común dentro de la producción pictórica del artista.

Así, un aspecto sobresaliente de esta investigación fue el hallazgo de algunos calcos –vale decir, “imágenes realizadas copiando desde un original, dibujando sobre este en un papel u otro material traslúcido”<sup>25</sup>– ejecutados por el autor, que se conservan en colecciones privadas. Estos, así como la hipótesis de Hernán Rodríguez, de que el artista habría traído consigo una cámara oscura a su llegada a Chile, en 1834<sup>26</sup>, podrían dar luces acerca de algunos de los probables métodos de transferencia que utilizó para facilitar la producción serial. Cabe destacar que el uso de calcos y de matrices, mencionado antes, forma parte de antiguos sistemas de reproducción de imágenes que se basan en técnicas de dibujo y estampado. Dicho conocimiento se ve reflejado, además, en el propio proceso creativo del pintor que, al menos en las obras estudiadas, parece estar basado en la construcción de escenas a partir de distintas “citas” de sus estudios a lápiz de personajes populares. Este procedimiento revela un modo singular de composición, realizado a partir de la selección de algunas figuras que el artista dibujó del natural, quizá en distintos momentos de su producción, y que luego transfirió a la tela. La representación del paisaje, en cambio, parece haber sido realizada a partir de una única vista, como se aprecia en ciertos bocetos del artista, aunque, como afirman

algunos autores, no siempre habría existido fidelidad entre el supuesto modelo topográfico y su representación<sup>27</sup>.

Es importante señalar que en el gesto de seleccionar y organizar el material visual para componer distintas escenas, el artista no solo pone en evidencia una mirada naturalista basada en el registro científico-documental, en el impulso de clasificación y en el trabajo de archivo. También da cuenta de una forma particular de concebir la pintura, que deja lugar a la experimentación plástica y creativa, mediante la aplicación de ciertos procedimientos y técnicas de construcción. Esta forma de producción, que conforma el estilo personal del pintor, es además un buen ejemplo de cómo Rugendas comprendía las ideas de Alexander von Humboldt sobre el paisaje, difundidas desde principios del siglo XIX, combinando su mirada de naturalista y de artista.

En este contexto, marcado por distintos mecanismos de reproducción, un paso fundamental de nuestro estudio fue comparar la obra cuestionada “Rodeo de huasos maulinos” con las versiones de Eugenio Irrarrázaval y de Christie’s. Debido a que no tuvimos acceso físico a estas dos obras, revisamos algunas imágenes en publicaciones sobre el artista<sup>28</sup> y en el catálogo de la subasta (figs. 111 y 112). A primera vista, notamos similitudes de formato y dimensiones, que difieren por menos de tres centímetros. En términos compositivos, la versión de Eugenio Irrarrázaval y la pintura del MNBA comparten varios elementos, como la presencia de cuatro personajes en el primer plano –tres hombres y una mujer que sostiene un mate–, sentados en torno a una fogata. En la versión de Christie’s, en cambio, no hay fuego y el pintor representa solo a tres personas sentadas, entre las cuales se observa que la mujer está peinada con una trenza y tiene una sandía en las manos. Los personajes situados detrás de este grupo no se diferencian en número, pero sí en su organización, así como en algunos detalles de la vestimenta, las posturas y los gestos. Las versiones de Eugenio Irrarrázaval y del MNBA incluyen un caballo negro en el sector izquierdo de la composición.

<sup>24</sup> Natalia MAJLUF y Marcus B. BURKE, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*, pp. 17-20.

<sup>25</sup> TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA.

<sup>26</sup> Hernán RODRÍGUEZ VILLEGAS, *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, pp. 17 y 63.

<sup>27</sup> Paulina AHUMADA, “Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”, pp. 8-10.

<sup>28</sup> DIENER, *La obra de Juan Mauricio Rugendas...*, op. cit., p. 149.



Fig. 111. Juan Mauricio Rugendas, “Huasos maulinos”, 1836. Colección Eugenio Irrarrázaval.

Entre la pintura cuestionada y la versión de Christie's existen diferencias más notorias, no solo en la construcción de la escena, sino, sobretodo, relativas a la técnica. El cuadro del museo presenta pinceladas con contornos poco definidos, lo que puede deberse a la falta de un pincel de pelo fino, cuestión que se nota sobre todo en la zona de pasto del primer plano. En general, no se identifica la técnica de capas sucesivas, lo que

parece incidir directamente en la falta de profundidad y en el efecto de volumen de las figuras. Mientras que la versión de Christie's combina pinceladas traslúcidas con otras más densas, la del MNBA es de apariencia opaca y homogénea. En la versión de la colección de Eugenio Irrarrázaval, a su vez, verificamos que los rostros de los personajes presentan rasgos más elaborados, como observamos en el campesino de pie, apoyado en





Fig. 112. Juan Mauricio Rugendas, "Huasos maulinos", ca. 1836. Subasta de Christie's, Londres, 2017.

un caballo, en el sector derecho de la composición. Sin embargo, la diferencia más significativa entre ambas obras parece estar en la representación de la cordillera. En la obra del MNBA, la vista de la montaña es abierta y está a mayor distancia del

primer plano; no así en la versión de Christie's, que tiene un encuadre más cerrado y donde la cordillera se destaca por su monumentalidad. Además, en el primer caso, el cuerpo de la montaña se configura como una suerte de bloque, aspecto que



puede ser resultado del uso de colores planos, a diferencia de la pintura de Christie's, en la que el artista consigue con mayor naturalidad efectos tridimensionales, por ejemplo, con la paulatina transición de tonos suaves y la aplicación de veladuras transparentes en las zonas de nieve (figs. 113 y 114).

Es importante precisar que las diferencias observadas en la técnica y factura de estas obras no constituyen un hecho aislado, como comprobamos al revisar otros cuadros de Rugendas. En el caso de las versiones, esto tiene relación con el propio carácter secuencial de los trabajos en serie, en los cuales

es común encontrar una obra que, en términos tanto compositivos como técnicos, logra un mejor acabado que las demás. Otros cambios podrían responder a distintos momentos de la producción del artista o, incluso, a que quizá contó con la intervención de colaboradores, asistentes o estudiantes en alguna etapa de creación. En este sentido, durante su estadía en Santiago cabe tener en cuenta la relación con José Gandarillas (1810-1853), y para Valparaíso, donde instaló su taller hacia 1839, Luis Álvarez Urquieta menciona entre sus discípulos a Clara Álvarez Condarco (1825-1865) y José Zegers Montene-



Fig. 113. Atribuido a Juan Mauricio Rugendas, "Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa". Detalle de la cordillera (detalle de la figura 98).



Fig. 114. Juan Mauricio Rugendas, "Huasos maulinos". Detalle de la cordillera (detalle de la figura 112).

gro (1809-1901)<sup>29</sup>. Otro aspecto a considerar, en esta misma línea, es la afinidad y posible colaboración con algunos artistas viajeros durante su estancia en el país; entre ellos, con el pintor y dibujante francés Auguste Borget (1808-1877), a quien Rugendas conoció hacia 1837. La revisión de algunas de las obras de los dos artistas viajeros nos permitió comprobar varias similitudes de tipo compositivo, estilístico e iconográfico, que se aprecian, por ejemplo, entre la pintura “Rodeo de huasos maulinos” y el grabado “Chilenos en descanso en el llano de Santiago”, de Borget, publicado en su *Fragments d'un voyage autour du monde*<sup>30</sup>, basado probablemente en el óleo de Rugendas (fig. 115). Estos antecedentes sugieren una colaboración

profesional entre ambos artistas, la cual debe ser tomada en cuenta al momento de analizar las diferencias en la factura y la calidad pictórica del corpus de obras que nos ocupa.

Un último paso en el estudio comparativo de las versiones nos llevó a contraponer el cuadro de la colección de Eugenio Irarrázaval con la pintura del MNBA. Si bien, en términos generales, las diferencias de composición y ejecución entre estas obras son apenas perceptibles, luego de revisarlas con detenimiento encontramos que la primera pieza tiene un mayor trabajo de veladuras y de definición en la pincelada, más evidentes en el pasto y la manta ubicados en el sector inferior del cuadro, así como en algunos detalles de los trajes y accesorios.



Fig. 115. Auguste Borget, “Halte des chiliens dans la plaine de Santiago o Chilenos en descanso en el llano de Santiago”, 1845.

<sup>29</sup> Luis ÁLVAREZ URQUIETA, “El pintor Juan Mauricio Rugendas”, p. 14.

<sup>30</sup> Auguste Borget, *Fragments d'un voyage autour du monde*.

Detectamos otra diferencia mucho más sutil, pero significativa, en los planos de la composición, que en el caso de la obra cuestionada no alcanzan el mismo contraste y profundidad que en las otras dos versiones. Pero lo que más llamó nuestra atención, una vez que superpusimos las imágenes del MNBA y de Eugenio Irrázaval mediante programas digitales, fue la coincidencia casi perfecta de ambas representaciones. Esto no solo nos hace suponer que uno de los cuadros pudo servir de modelo para el otro, sino que, además, demuestra que existió alguna voluntad por lograr una semejanza formal entre estas obras, lo cual contradice el sentido de “variación” que, según el historiador del arte Stephen Bann, distingue a una “versión” de una “réplica”<sup>31</sup>. La producción de dos cuadros prácticamente idénticos, vale decir, la pintura de réplicas, es, por cierto, algo bastante inusitado en el pintor de Augsburgo.

### SOBRE LA ADQUISICIÓN Y LOS ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE “RODEO DE HUASOS MAULINOS”

Los primeros antecedentes sobre la procedencia de la obra se encuentran en la inscripción en el reverso del cuadro, la cual indica que provendría del remate de mobiliario de Isidoro Huneeus Zegers (1836-1920). Este fue el segundo hijo de la compositora y cantante lírica Isidora Zegers Montenegro (1803-1869) con Jorge Huneeus Lippmann (1801-1877), quienes cultivaron amistad con Rugendas durante las tertulias que realizaban en la casa de la familia en Santiago. Y, aunque no tenemos certeza sobre cuáles fueron las obras del legado que habrían sido subastadas, la proximidad del artista con los Huneeus Zegers –propietarios de otras obras del autor, como el “Retrato ecuestre de Jorge Huneeus” (1835) y dibujos y acuarelas de este y otros artistas en el álbum de Isidora Zegers<sup>32</sup>– hace que sea posible asociar “Rodeo de huasos maulinos” con esa procedencia; e, incluso, que la obra ingresara en esa colección de manos del propio pintor.

<sup>31</sup> Stephen BANN, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, pp. 25-26.

<sup>32</sup> Josefina DE LA MAZA, “Estudio introductorio”.

En relación con la mencionada inscripción, si bien la práctica de incorporar información sobre los antiguos propietarios en la parte posterior del cuadro responde a un procedimiento común para registrar la historia y circulación de cada pieza, en este caso no se puede descartar que fuese concebida como un recurso utilizado por terceros para validar su autenticidad.

Un dato importante respecto a esta pieza lo aporta Pablo Diener, al señalar que la composición de “*Rodeo de huasos maulinos*” habría sido concebida por Rugendas como pareja del cuadro “El rapto”. Según el autor, se trataría de obras que se cuentan entre los primeros estudios minuciosos que el artista dedicó tanto a la población indígena como a las costumbres campesinas de Chile. Y en las colecciones de Thurn und Taxis, de Eugenio Irrázaval y de Dolores Igualt de Álamos podemos constatar que se trata de una pareja de cuadros<sup>33</sup>. En el MNBA, en cambio, solo se conserva la obra de los huasos maulinos y no existe registro de que una obra de características similares a “El rapto” haya ingresado alguna vez en la colección. Aun cuando hasta la fecha no se ha identificado que la correspondiente versión de “El rapto” haya circulado de forma aislada, no se descarta la posibilidad de que también en este caso las dos obras hayan existido como pareja y fueran separadas en alguna transacción comercial.

En 1930, nueve años antes de que “Rodeo de huasos maulinos” ingresara al acervo del MNBA, una parte importante de la colección de Luis Álvarez Urquieta fue exhibida en el museo con motivo del aniversario número cincuenta de la institución. Esa era la primera vez que el cuadro participaba de una exposición de estas características y es probable que fuera la primera en que la pintura tuvo amplia difusión, en particular a través de un reportaje en la revista *Zig-Zag* sobre la muestra, donde se ve la imagen del óleo bajo el título “Costumbres populares” (fig. 116). El catálogo, en cambio, se refiere a la obra con el título descriptivo “Rodeo en Talca”<sup>34</sup>. Cabe observar que

<sup>33</sup> Pablo DIENER, “Huasos maulinos”.

<sup>34</sup> ROXANE, “Al compás de la semana. La pintura en Chile. Valiosa colección Luis Álvarez Urquieta”; MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Cincuentenario de su fundación 1880-1930*, p. 44.





Fig. 116. Portada de “Al compás de la semana. La pintura en Chile. [...] Valiosa colección Luis Álvarez Urquieta”. En el extremo inferior derecho se reproduce el cuadro del Museo Nacional de Bellas Artes, con el título “Costumbres populares”.

el motivo de los huasos maulinos compuesto por Rugendas ya había sido difundido en el siglo XIX, a través de una litografía en el *Atlas de la historia física y política de Chile*<sup>35</sup>, con el tí-

<sup>35</sup> Claudio GAY, *Atlas de la historia física y política de Chile*.

tulo “Trages de la gente del campo” (plancha n.º 8). Después, en 1858, Antonio Smith (1832-1879) publicó una copia (de lados invertidos) del grabado del *Atlas*, repitiendo, incluso, el mismo título<sup>36</sup>. Si bien las ilustraciones de Gay y Smith no son reproducciones de la obra que está en estudio, la circulación del motivo pone en evidencia que el tema se difundió tempranamente entre el público de Chile.

Es importante precisar que tanto en la publicación de la revista *Zig-Zag* como en el catálogo de la muestra y también en el inventario que Luis Álvarez Urquieta hizo de su colección, en 1938, es decir, un año antes de la incorporación oficial en el acervo del museo, la pintura figuraba como un original de Rugendas, al igual que las otras piezas del artista que ingresaron al MNBA en esa oportunidad<sup>37</sup>. A esto se agrega el estudio que el coleccionista le dedicó dos años más tarde, donde se refiere a esta pintura de modo más extenso:

“Este cuadro es una réplica ejecutada por el mismo artista, pues ya hemos catalogado otro de propiedad de don E. Irrarrazaval cuyo tema es igual, aun cuando sus dimensiones son distintas. No es raro, en algunos artistas, que repitan el tema de sus cuadros cuando se trata de obras que han resultado de mérito por lo pintoresco del asunto, por su valiente ejecución, por su armonioso colorido, su buen dibujo y muy principalmente por la sugestión que ha conseguido despertar en el público, que ha pedido al artista una reproducción. El atlas de Claudio Gay reproduce esta misma escena con el título *Trages de gente del campo*: pero, como el señor Gay solo disponía de los croquis de Rugendas, encargó a un buen dibujante francés su ejecución y naturalmente el resultado fue distinto y mucho menos interesante que el original. Nos ha tocado ver algunas reproducciones al óleo de este cuadro, pero copiados del atlas, de poco o de ningún valor artístico”<sup>38</sup>.

La explicación del coleccionista es bastante significativa, al menos por dos razones. En primer lugar, cuando alude a los

<sup>36</sup> *El Correo Literario*, año 1, n.º 1.

<sup>37</sup> Luis ÁLVAREZ URQUIETA, *Breve historia de la pintura en Chile, algunos juicios críticos y nómina de la colección Luis Álvarez Urquieta*, p. 29.

<sup>38</sup> ÁLVAREZ, “El pintor...”, *op. cit.*, p. 19.

posibles motivos de creación de la obra, no solo está buscando inscribir a la pintura dentro de la secuencia de cuadros sobre esta temática realizados por el artista, sino que, también, confiere valor a un tipo de producción que se distanciaba de la condición de “pieza única”, muy valorada hacia mediados del siglo XX<sup>39</sup>. En segundo lugar, el interés por clarificar su condición de pieza de una serie también permite pensar que en aquel momento la obra pudo ser objeto de dudas o críticas. En efecto, ya en 1929, después que Luis Álvarez Urquieta publicara el catálogo de su colección<sup>40</sup> y poco tiempo antes de la primera exposición de la obra, Nathanael Yáñez Silva (1884-1965), crítico del diario *La Nación*, ponía en duda el origen de esta pintura y de “La zamacueca” de Manuel Antonio Caro (1835-1903), ambas provenientes de esa colección particular<sup>41</sup>.

A pesar de la relevancia de este cuestionamiento, la pieza fue incorporada en el MNBA, dando claras señales de éxito. Desde 1940 al 2018, “Rodeo de huasos maulinos” no solo participó de la exposición permanente del museo, sino de a lo menos siete exposiciones temporales en Chile y el extranjero<sup>42</sup>. Esta información es relevante, ya que nos permite deducir que la pintura ha contado con la valorización e interés de distintos directores de museos, historiadores, investigadores y curadores. Desde el campo de la historia del arte, por ejemplo, podemos encontrar varios comentarios en torno a la obra. Uno de estos es del historiador Antonio Romera, quien en 1951 se refirió a esta pintura como una de las más valiosas del artista<sup>43</sup>. Efrén Ortiz, por su parte, la sitúa, junto a “El huaso y la lavandera”,

<sup>39</sup> Ximena GALLARDO, *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX. Estudio introductorio, presentaciones y notas de Ximena Gallardo*, pp. 41-45.

<sup>40</sup> Luis ÁLVAREZ URQUIETA, *La pintura en Chile: colección Luis Álvarez Urquieta*.

<sup>41</sup> Nathanael YÁÑEZ SILVA, “Luis Álvarez Urquieta”.

<sup>42</sup> Las exposiciones son: “América, tierra de jinetes. Del charro al gaucho, siglos XIX al XXI”, palacio de Iturbide, México DF, 2018; “Arte en Chile: 3 miradas”, MNBA, Santiago de Chile, 2014; “Rugendas y Chile”, MNBA, Santiago de Chile, 2007; “Exposición de pintura chilena: colección del Museo Nacional de Bellas Artes”, MNBA, Santiago de Chile, 1983; “200 años de pintura chilena”, exposición itinerante, 1978; “Rugendas en Chile”, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1978; “Exposición de arte chileno”, sala de exposición de la Comisión de Bellas Artes, Buenos Aires, 1940.

<sup>43</sup> Antonio ROMERA, *Historia de la pintura chilena*, pp. 30-31.

como reflejo de la compenetración del artista con la vida cotidiana nacional<sup>44</sup>.

La amplia circulación y difusión de esta pintura en exposiciones y publicaciones nos permitió revisar cómo fue cambiando la recepción de la obra con el tiempo, sobre todo en cuanto a la cuestión de su autoría, al pasar de original a atribuida. Este cambio tiene, en realidad, una historia reciente, tal como se comprueba en libros como *Historia de la vida privada en Chile*<sup>45</sup> o el catálogo *Mantos y mantas. Cubrir para lucir*<sup>46</sup>, donde sigue siendo tratada como un original de Rugendas. La demora en evidenciar las dudas en torno al origen de la pintura resulta tanto más llamativa al comprobar que tras el comentario de Nathanael Yáñez Silva existieron, a lo menos, otras tres ocasiones en que la obra fue cuestionada públicamente en la prensa: *El Mercurio*<sup>47</sup>, *Qué Pasa*<sup>48</sup> y *Las Últimas Noticias*<sup>49</sup>. Aunque estas opiniones apuntaban más que todo a una diferencia en la calidad de la pintura en comparación con el óleo de Eugenio Irarrázaval, merece atención el hecho de que ha habido un desconocimiento generalizado en torno a la existencia de las otras versiones. Así, aun en 2019 se confundía la versión subastada en Christie’s con la del MNBA<sup>50</sup>. También ha circulado una serie de imprecisiones sobre las características físicas de la pintura del museo; entre otras, se ha sostenido que la obra no tendría firma. La revisión de esta polémica, que parece no haber tenido mayor trascendencia –en parte, por el cuidadoso manejo que tuvieron las autoridades del MNBA durante estos años–, nos sirve para relativizar algunas de las críticas y poner en cuestión muchas de las sospechas que existían en torno a la obra.

Por lo demás, la tibia respuesta del museo a estos cuestionamientos también debe ser leída a la luz de la procedencia del

<sup>44</sup> ORTIZ, *op. cit.*, p. 147.

<sup>45</sup> Rafael SAGREDO, *Historia de la vida privada en Chile: El Chile tradicional de la Conquista a 1840*.

<sup>46</sup> Isabel ALVARADO y Verónica GUAJARDO, *Mantos y mantas. Cubrir para lucir*.

<sup>47</sup> “Dudas en torno a un Rugendas”.

<sup>48</sup> Beatriz BERGER, “Falsificaciones: mercado negro del arte”.

<sup>49</sup> “¿Hay Rugendas falsos en el museo?”.

<sup>50</sup> Luz María MÉNDEZ, *Cultura y sociedad en Chile. Nuevas miradas a los siglos XVI, XVII y XVIII*, portada.

cuadro. No debemos olvidar el lugar fundamental (tanto a nivel simbólico como cuantitativo) que ha ocupado la colección de Luis Álvarez Urquieta en la conformación del acervo nacional del MNBA desde su adquisición en 1939, convirtiéndose hasta hoy en un referente incuestionable en la articulación de la historia del arte en Chile. La reacción de las autoridades pudo responder, también, al prestigio del coleccionista, quien fue una voz muy respetada en el ámbito artístico. Para esto contribuyeron las monografías que el coleccionista dedicó a diferentes artistas, entre ellos a Rugendas, y sus publicaciones de historia del arte, que le valieron un reconocimiento como importante conocedor del campo artístico chileno.

### ESTUDIO COMPARATIVO DE PIGMENTOS A TRAVÉS DE LA TÉCNICA DE FLUORESCENCIA DE RAYOS X PORTÁTIL

En la última etapa del proyecto analizamos la composición química de los pigmentos presentes en las seis obras pictóricas del MNBA, con el fin de establecer patrones comparativos y determinar si los colores de “Rodeo de huasos maulinos” corresponden al periodo de datación de la obra. Para esto, peritos del Laboratorio de Criminalística Central de la PDI aplicaron sobre las pinturas la técnica denominada Espectrometría de Fluorescencia de Rayos X (FRX), un método no destructivo que permite conocer la composición química elemental de materiales inorgánicos y minerales<sup>51</sup>. Esta técnica permitió realizar los análisis con equipos portátiles, sin trasladar ni manipular innecesariamente las obras. Los datos fueron evaluados en ese laboratorio, obteniendo espectros de identificación elemental mediante el uso de un espectrofotómetro de fluorescencia de rayos X portátil (marca Innovex, modelo Delta Profesional).

Los colores analizados fueron rojo, verde, negro y blanco, debido a que están presentes de forma uniforme y pura –es de-

cir, sin mezclar– en la mayoría de estas obras (fig. 117). En “Rodeo de huasos maulinos” se realizaron de dos a tres mediciones en cada uno de los colores, para establecer si en la superficie total del cuadro fue usado más de un tipo de pigmento para obtener un determinado color<sup>52</sup>.

El examen del color rojo reveló que, en las obras no cuestionadas, este está compuesto en lo sustancial por azufre (S), mercurio (Hg) y plomo (Pb) en concentraciones similares (fig. 118). Esto permite deducir que Rugendas utilizó bermellón –un rojo intenso realizado a partir de sulfuro mercúrico (HgS)–, cuya fabricación y uso se expandió por Europa desde el siglo VIII<sup>53</sup>. En “Rodeo de huasos maulinos” no se encontró mercurio, pero sí aparecen concentraciones de calcio (Ca), cobalto (Co), bario (Ba), hierro (Fe) y zinc (Zn), además del plomo<sup>54</sup>, compuestos que, aunque resultan más difíciles de interpretar, podrían indicar que el tipo de rojo utilizado en este caso es aquel conocido como minio (rojo de plomo) –de color rojo anaranjado utilizado desde el siglo V a. C.–, un rojo ocre basado en óxido de hierro –fabricado desde el siglo XVIII– o, incluso, una combinación de ambos<sup>55</sup>. A modo de ejemplo, mostramos aquí el espectro de FRX realizado en el sector P3 de esta obra, correspondiente al rojo de la manta que viste la campesina sentada al nivel de la tierra (fig. 119).

Al estudiar el color verde, en el conjunto de obras no cuestionadas se encontró hierro, plomo y calcio en concentraciones similares (fig. 120), composición que indica que los verdes deben haber sido elaborados a partir del pigmento tierra verde –preparado desde la Antigüedad con arcillas silíceas de color verde, ricos en hierro– o quizá con la mezcla de algún

<sup>52</sup> Los análisis fueron contrastados con la base de datos de espectros de FRX de pigmentos, publicado por Randolph LARSEN, Nicolette COLUZZI & Antonino CONSENTINO, “Free XRF Spectroscopy Database of Pigments Checker”. En esta etapa del estudio, agradecemos la colaboración de Alejandro L. Cabrera del Laboratorio de Ciencia de Materiales de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

<sup>53</sup> MAYER, *op. cit.*, p. 40.

<sup>54</sup> Si bien tras los análisis con UV se infirió que el hallazgo del pigmento fluorescente podría ser indicador del uso de cadmio (Cd), la FRX no arrojó la presencia de este elemento.

<sup>55</sup> MAYER, *op. cit.*, pp. 40-56.





Fig. 117. Sectores determinados para los análisis en “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”, atribuido a Juan Mauricio Rugendas: color verde (P1, P5); color rojo (P3, P4, P7, P8); color negro (P6).

amarillo (derivado del plomo) y azul de Prusia (ferrocianuro férrico), de ahí la aparición del hierro en los análisis<sup>56</sup>. En la obra cuestionada también se halló cromo (Cr), cobalto, cadmio y zinc, elementos ausentes en las obras de comprobada autenticidad, lo que es un claro indicador de materialidad distinta (fig. 121). La presencia de estos últimos elementos po-

<sup>56</sup> MAYER, *op. cit.*, p. 61.

dría indicar que la sustancia puede corresponder a un verde cobalto, compuesto de óxido de cobalto y zinc, en el caso de la tonalidad más oscura, y verde cadmio, de color claro, realizado mediante la mezcla de amarillo de cadmio con óxido de cromo, ambos verdes disponibles desde aproximadamente mediados del siglo XIX.

En el caso del negro, no se observaron diferencias sustanciales en la composición elemental de los pigmentos utilizados

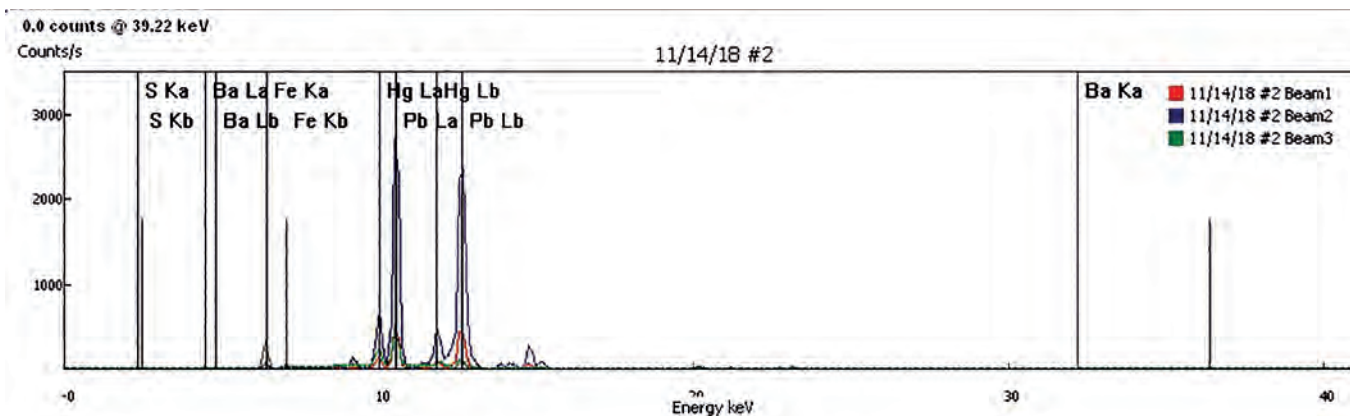


Fig. 118. Espectro obtenido para el color rojo de “El huaso y la lavandera”.

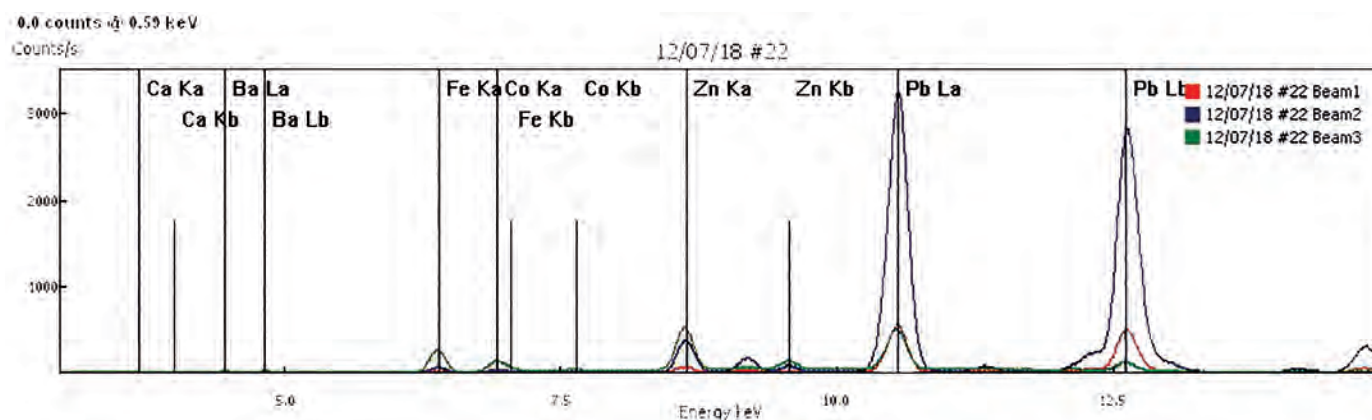


Fig. 119. Espectro obtenido para el color rojo de la zona P3 de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”.

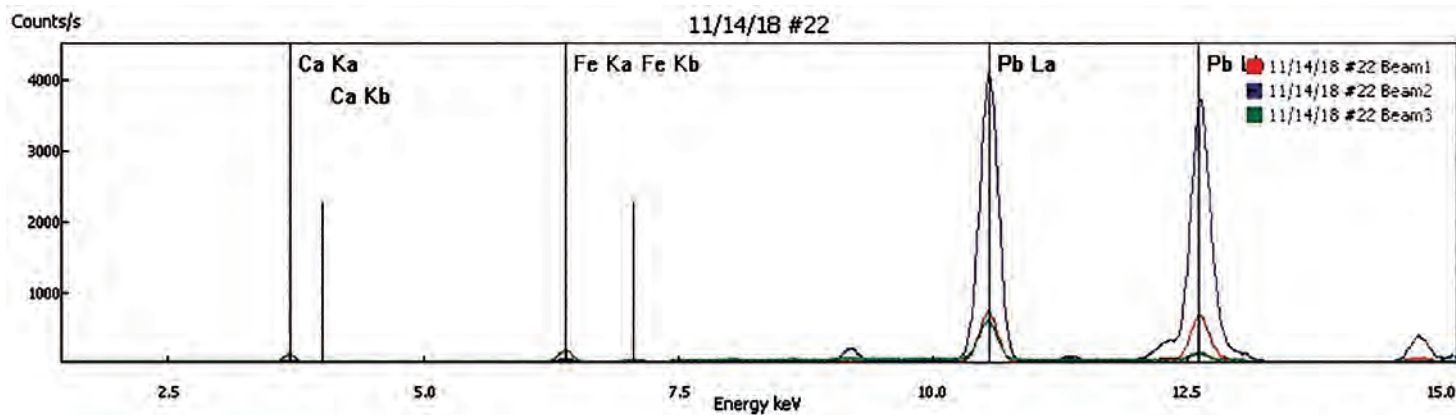


Fig. 120. Espectro obtenido para el color verde de “La reina del mercado”.

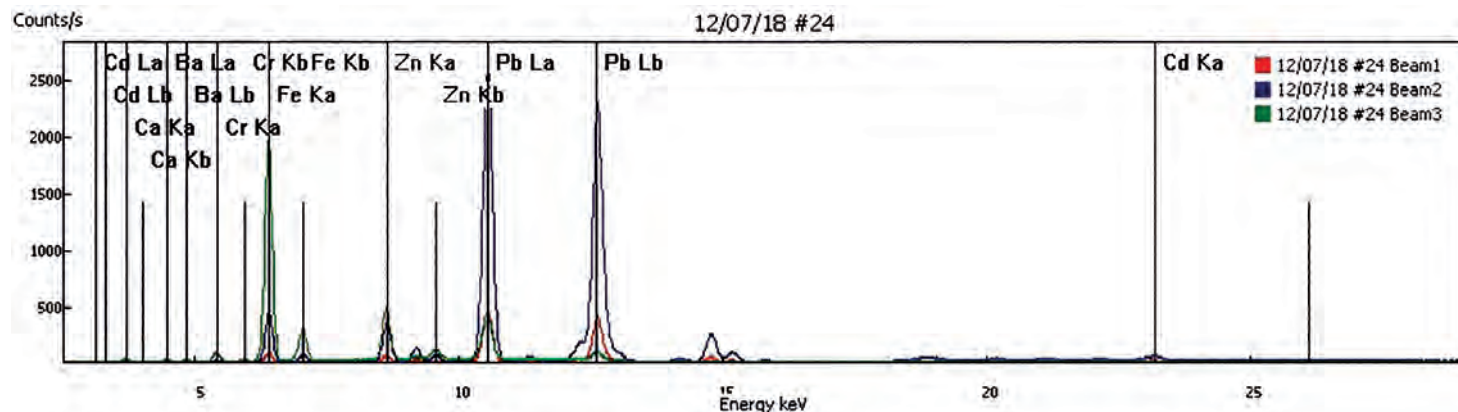


Fig. 121. Espectro obtenido para el color verde de la zona P5 de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”.

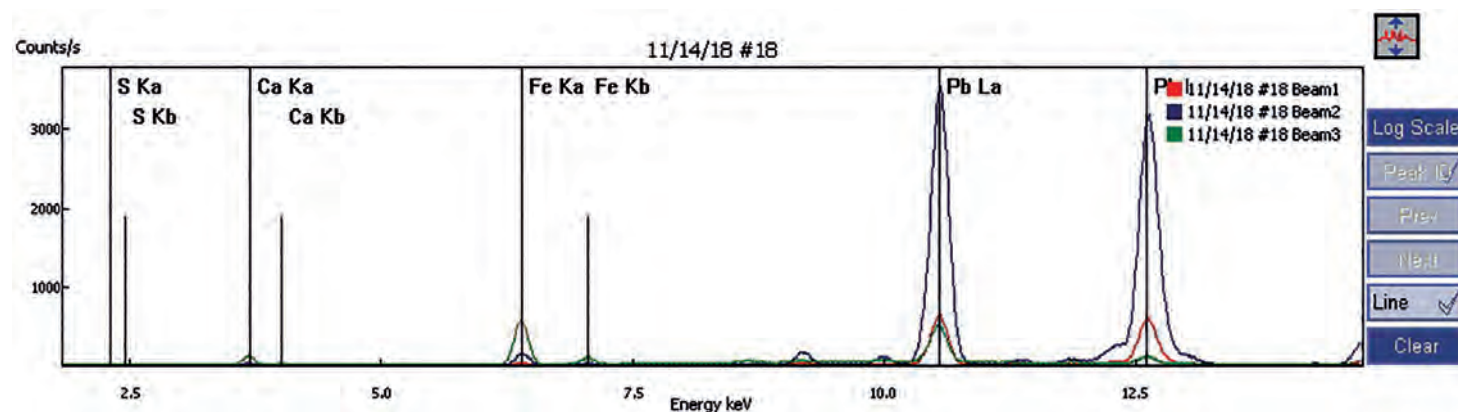


Fig. 122. Espectro obtenido para el color negro de “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla”.

para este color, ya que todas las pinturas analizadas presentan una concentración relativamente homogénea de calcio, hierro y plomo en su composición. Siguiendo al investigador y pintor Ralph Mayer, los negros más empleados por los artistas son el negro de marfil, negro de hueso y negro de Marte; sin embargo, solo este último, desarrollado en el siglo xx, y el negro de óxido tienen hierro en su composición, tal como aparece en los datos que se muestran en la figura 122. Los otros tipos de negro están compuestos en lo esencial de carbono (elemento no detectable con la FRX). En “Rodeo de huasos maulinos” llama la atención el porcentaje de zinc, ausente en las otras obras, lo que podría sugerir que el color negro fue elaborado a partir de la mezcla de algún amarillo de zinc con rojo y azul o, bien, que este ele-

mento corresponde al pigmento utilizado en la preparación de la tela (fig. 123).

Por fin, en el caso del color blanco, los análisis en las obras no cuestionadas revelaron plomo y calcio en concentraciones similares, además de bario, hierro y zinc, elementos presentes solo en algunas de las obras (fig. 124). Es posible que la sustancia utilizada por el artista sea un blanco a base de plomo o albayalde (carbonato básico de plomo), el cual hasta mediados del siglo xix fue el único pigmento blanco para pintar en óleo, empleándose de manera frecuente hasta principios del siglo xx, cuando comenzó a ser restringido por su toxicidad.

A diferencia de los análisis anteriores, para el blanco no se realizaron estudios en “Rodeo de huasos maulinos”, puesto que



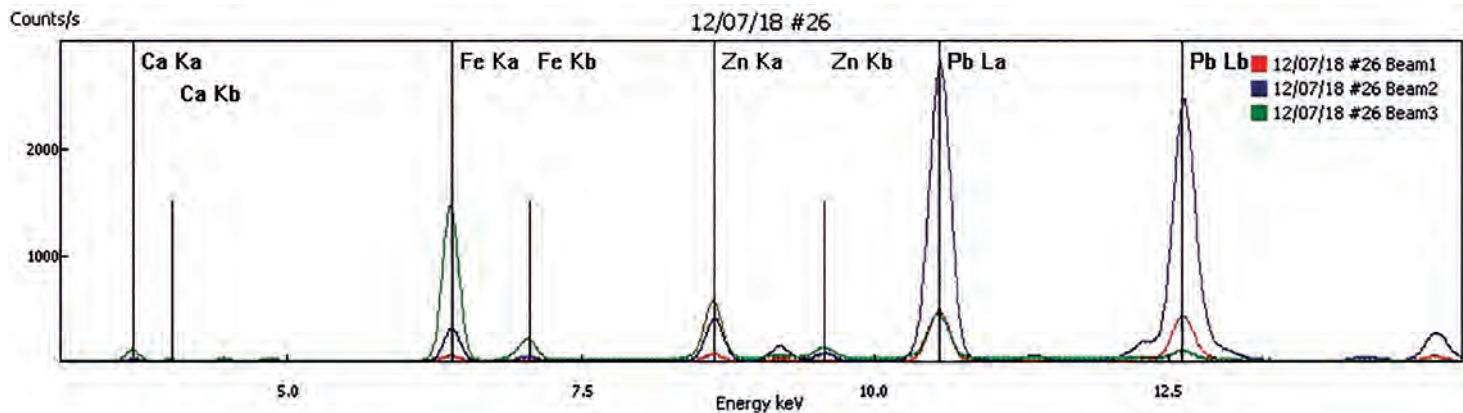


Fig. 123. Espectro obtenido para el color negro de la zona P6 de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”.

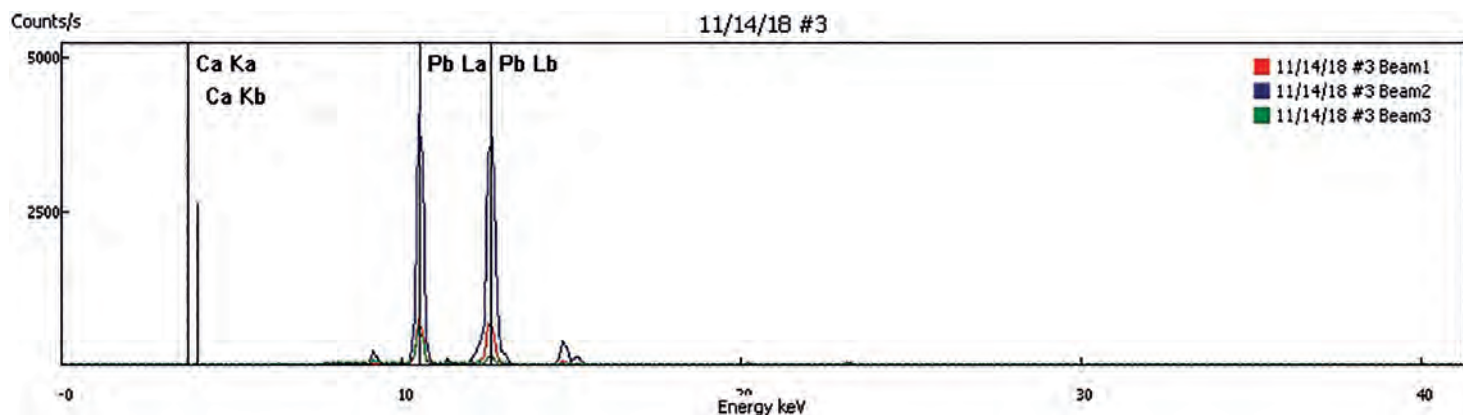


Fig. 124. Espectro obtenido para el color blanco de “El huaso y la lavandera”.

no presentaba grandes zonas con este color en estado puro. A pesar de esto, es interesante notar que todos los colores previamente analizados en esa pintura se basan sobre todo en la presencia de calcio –posible indicador de calcita ( $\text{CaCO}_3$ ), un mineral blanco utilizado con frecuencia, sea en las capas de base, sea para dar cuerpo a pigmentos orgánicos–, zinc, bario y plomo, minerales que, por lo general, se asocian a los blancos. Es posible que estos elementos formen parte de la mezcla de colores utilizados o, bien, que se usara alguna sustancia pictórica blanca para las capas de preparación. En función de las fechas de creación de las obras que nos ocupan, es difícil que Rugendas tuviera acceso al blanco de zinc en su versión al óleo, tal como vimos antes. La presencia de bario y zinc en todos los

colores analizados de la obra cuestionada también podría indicar que se utilizó blanco de litopón como base para la mezcla de los colores o como parte de la capa de preparación, ya que está formado por la coprecipitación de sulfuro de zinc ( $\text{ZnS}$ ) y sulfato de bario ( $\text{BaSO}_4$ )<sup>57</sup>. Esta hipótesis, que habría que contrastar con otros estudios –tal como la aplicación de análisis estratigráficos para comparar las bases de preparación de las telas–, podría explicar la presencia de zinc en todos los colores de la obra en cuestión. No obstante, por la fecha supuesta para la creación de esta pintura –hacia 1836–, sería improbable que el artista tuviera acceso a ese pigmento, que comenzó a ser

<sup>57</sup> MAYER, *op. cit.*, p. 49.

empleado de forma generalizada solo a partir de 1874 para sustituir el blanco de plomo. En ambos casos, esto podría demostrar que la fecha de creación de la obra es posterior al año que consta en la documentación del MNBA.

## REFLEXIONES FINALES

Si bien desde un inicio existieron antecedentes que apuntaban a que “Rodeo de huasos maulinos” podría ser falsa, desde el momento de su adquisición en 1939 hasta la fecha no se habían realizado estudios técnicos ni históricos que permitiesen esclarecer su autenticidad. Parte de esta demora puede haberse debido a las consecuencias que una investigación de este tipo tendría para el Museo Nacional de Bellas Artes, en la medida que activaría cuestionamientos sobre la obra y su proceso de adquisición y, al mismo tiempo, podría despertar dudas sobre la posible existencia de otras obras falsas al interior de esta colección patrimonial. Por lo demás, en los últimos años la disponibilidad de nuevas tecnologías científicas y su uso aplicado al campo de la cultura y las ciencias sociales han permitido unir estas disciplinas y desarrollar investigaciones que hasta hace solo unas décadas eran impensables por sus altos costos y difícil acceso.

En este sentido, la colaboración con instituciones como el Centro Nacional de Conservación y Restauración y la Policía de Investigaciones de Chile fue fundamental para aproximarnos a todos los aspectos de este conjunto de obras y develar algunos rasgos particulares de su materialidad, de la técnica y métodos de trabajo utilizados por Rugendas, a los que hasta ahora se había prestado menos atención. Dichos resultados fueron también un complemento de enorme valor para los estudios históricos de la producción del artista y para la trazabilidad de la obra.

Los datos aportados por el examen comparado de las obras demostraron que su producción alcanza una gran versatilidad técnica y estilística. En alguna medida, esto se podría atribuir a la propia especificidad de Rugendas como artista viajero, que una y otra vez accede a nuevos mundos referenciales, y también a la posible interferencia de otros artistas del periodo, cuestiones que requerirían de nuevas investigaciones. No obstante, para

la obra en estudio, esos aspectos no explican las diferencias constatadas en el soporte, en el espesor de la capa pictórica ni tampoco las inconsistencias en los espectros de los colores que, por la temporalidad de las obras analizadas, difícilmente se deben a un cambio en el tipo de los pigmentos usados por el artista. Además, aun cuando no siempre se logró determinar el tipo de sustancia pictórica utilizada, los análisis demostraron que existe un patrón común para los pigmentos de las obras no cuestionadas, que a todas luces no coincide con el de “Rodeo de huasos maulinos”. Así, con independencia de que las pruebas realizadas podrían seguir complementándose con más investigaciones, los antecedentes y resultados con los que contamos nos permiten sostener que “Rodeo de huasos maulinos” puede ser una obra falsa.

Además, si bien el objetivo de este estudio ha sido comprobar la atribución de autoría de la obra y en ningún caso identificar quién es su autor, existen ciertos hallazgos importantes, salidos a luz en el proceso de la investigación, que apuntan en dirección a que el propio coleccionista pudo tener una participación parcial o total en la ejecución de la obra o en el proceso de su autenticación a través de sus propios escritos. Sobre este asunto, Hernán Rodríguez Villegas, exdirector del Museo Histórico Nacional, nos facilitó una importante información complementaria que él, a su vez, obtuvo de Eugenio Irrarrázaval: hacia 1930, Luis Álvarez Urquieta le habría pedido prestada al coleccionista la versión de “Huasos maulinos” de propiedad de su familia. En ese contexto, es legítimo suponer que aquel pedido fue hecho con la intención de revisar la obra o de realizar una copia. Recordemos que, en su calidad de coleccionista, Luis Álvarez Urquieta también se dedicó a la pintura, lo que demuestra el conjunto de veintidós óleos de su autoría conservados hoy en la colección del MHN. Ante tales circunstancias, podemos concluir, al menos, que el historiador, coleccionista y pintor no debe haber sido ajeno a los cuestionamientos acerca de la autenticidad de este cuadro de los huasos maulinos antes de venderlo al museo. En su conjunto, estos antecedentes abren nuevas líneas de investigación para futuros estudios.

En términos generales, en el transcurso de nuestra investigación se ha tornado evidente que la temática del cuadro “Ro-

deo de huasos maulinos” adquirió singular importancia en el repertorio de los motivos abordados por el artista; la escena no solo fue ejecutada por él en diversas versiones, sino que, también, fue incorporada en el emblemático álbum de Claudio Gay como una imagen arquetípica del campesino chileno. Estos an-

tecedentes contribuyeron a hacer de la pieza del MNBA una pintura que, por el motivo que representa, es icónica y, para el museo, necesaria dentro del corpus significativo de obras que da cuenta de la producción artística nacional de inicios de la república<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> Parte de esta investigación fue realizada en el marco del proyecto titulado “Estudio técnico e histórico de las obras del pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Pasos para la autenticación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes”, financiado por el FAIP, 2018, del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural de Chile. Los estudios estuvieron liderados por Carolina Barra, Talía Angulo y Ximena Gallardo desde el MNBA, y contaron con la colaboración del Laboratorio de Documentación Visual e Imagenología del CNCR, del MHN y del LACRIM-PDI, entidad que proporcionó equipos y peritos provenientes de las secciones de Ecología y Medioambiente, Documentación, Fotografía, Planimetría y Microanálisis. Agradecemos a Carolina Correa, Claudio López, Eloísa Ide, Javiera del Campo, Alejandro Cabrera y a Rodrigo Elgueta por su compromiso con este proyecto. A Roberto Farriol, exdirector del MNBA, que aprobó su realización, y a Bernardita Abarca y Catalina Valdés por sus comentarios y sugerencias en la redacción de este artículo. Los resultados obtenidos tras este estudio fueron entregados, en primera versión, como parte del informe solicitado por la Subdirección de Investigación del FAIP a comienzos de 2019 y publicados en Talía ANGULO, Carolina BARRA y Ximena GALLARDO, “Estudio técnico e histórico de las obras del pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Pasos para la autenticación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes”, pp. 99-127.



TERCERA PARTE  
RUGENDAS EN EL MERCADO DEL ARTE



# RUGENDAS Y EL MERCADO DE ARTE

Nicholas Lambourn

## OFERTA

Artnet, una de las plataformas digitales que registra las obras de arte en subasta, ha localizado 174 lotes de autoría de, atribuidos a o inspirados en Juan Mauricio Rugendas ofrecidos desde 1986. Al revisarlos y descartar las ventas de reproducciones, grabados, copias, atribuciones erróneas y los pastiches o falsificaciones de Roberto Heymann, quedan alrededor de 125 piezas auténticas. Ochenta y ocho de estas son cuadros al óleo, de los cuales treinta y nueve son de temas chilenos, veintiuno peruanos, veinte mexicanos y ocho entre argentinos y uruguayos. El volumen y la temática de la obra de Rugendas que aparece en el mercado son factores que determinan los altos y bajos de sus precios, y deben ser entendidos en el contexto de la producción general del artista.

Se trata de un pintor cuya producción en América Latina no era toda de su propiedad, ya que al inicio de su carrera, en Brasil, estuvo empleado por Georg Heinrich von Langsdorff y más adelante, bajo el mecenazgo de Alexander von Humboldt, una parte importante de la obra de Rugendas pasó a manos de su empleador o, respectivamente, de su mecenas, y de ahí a colecciones institucionales, sin que circulara en el mercado. Tampoco llegaron a ser comercializados los dibujos y óleos que él conservó consigo. Rugendas vendió casi la totalidad de ese conjunto al Estado de Baviera en 1848, legado que hoy está en la Colección de Arte Gráfico de Múnich. Todo esto explica el volumen más bien pequeño de sus trabajos que alimenta al mercado en la actualidad.

En cuanto a la temática, muy poco del material producido durante o inmediatamente después de su primer viaje a Bra-

sil –realizado entre 1822-1825– ha circulado en el comercio, ya que una parte significativa de esa producción pertenece a colecciones públicas en San Petersburgo, Berlín y Múnich. De la docena de óleos que pintó después de su retorno a Europa, sobre todo en los años de 1829 y 1830 entre París, Múnich y Augsburgo, tres fueron vendidos por el artista al príncipe de Thurn und Taxis en Ratisbona y se conservan hasta hoy en esa colección bávara, tres pertenecen a colecciones estatales de Berlín, tres se encuentran actualmente en Brasil y cuatro se perdieron durante la Segunda Guerra Mundial. Un conjunto de 395 dibujos del autor –la mayor parte (pero no todos) con temas de Brasil– fueron vendidos por la Colección de Arte Gráfico de Múnich a los brasileños José Washt Rodrigues y Clóvis Ribeiro en abril de 1928; si bien algunos de estos apuntes y estudios reaparecen cada cierto tiempo en el mercado<sup>1</sup>, un buen número se encuentra ahora en colecciones públicas brasileñas, y también en manos de particulares, pero las regulaciones del patrimonio cultural de Brasil no permiten que se exporten, de modo que no pueden salir de nuevo al mercado internacional. La mayoría de las obras brasileñas de la segunda visita del artista a ese país, en 1845-1846, fueron ejecutadas a partir de encargos imperiales y permanecieron en Brasil; muchas están perdidas, incluyendo un paisaje de las afueras de Rio de Janeiro que se exhibió en Lübeck en 1847.

En cuanto al libro-álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil* que publicó en París en 1835 y que contiene una selección de cien

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, CHRISTIE'S, *Topographical pictures*, Londres, 25 de septiembre de 2008, lotes 76 y 78-83.



litografías, American Book Prices Current registra la venta de apenas quince ejemplares desde 1978 (cinco de los cuales en su edición alemana); tal parquedad sugiere que el libro no se vendió en grandes cantidades en el momento de su publicación, a pesar de la naturaleza ambiciosa de la producción y de que el vistoso volumen tuviera una buena acogida. El más alto precio alcanzado hasta la fecha por esa obra es de USD113 525, que correspondió a uno de los pocos ejemplares en color y en papel común, vendido en Christie's - Nueva York el 9 de junio de 2004 (lote 85). Sobre esa pieza, el catálogo de aquella subasta informa:

“Si bien los bibliógrafos no han registrado ejemplares en color, una copia del prospecto de la Biblioteca del Estado de Wurtemberg ofrecía [a la época] a los suscriptores la opción de hacer colorear sus láminas a un franco por hoja. Las planchas se imprimieron en papel de China *appliqué* o en papel común (como en este caso), y las copias coloreadas han aparecido en ambos soportes, pero las copias coloreadas en papel común parecen ser las más escasas y llamativas”<sup>2</sup>.

En el curso de la década de 1830, estando en el continente americano, Rugendas envió a Alexander von Humboldt un total de 229 estudios al óleo de tema mexicano, que en la actualidad forman parte de colecciones públicas; pertenecen concretamente al Gabinete de Arte Gráfico de Berlín - Legado Cultural Prusiano y al Instituto Nacional de Antropología e Historia, Castillo de Chapultepec (Ciudad de México). Además, dos obras mexicanas entraron en la colección de la familia Thurn und Taxis, junto con cuatro óleos de temática chilena y los ya mencionados tres cuadros brasileños, adquiridos antes.

En 1848, cuando el artista vendió a la corona de Baviera los más de tres mil dibujos y óleos de su segundo viaje americano (México y Sudamérica, 1831-1846), incluyó, también, aquellas hojas de temas brasileños que había conservado de la producción de su primer viaje. A estos se sumaron después más de doscientos

estudios al óleo producidos ya en Europa, en particular entre 1848 y 1854. Todo ese cuerpo de obras se encuentra en Múnich (a excepción de los dibujos enajenados en 1928). Lo que componía el acervo conservado en su propiedad hasta la fecha de su muerte en 1858 –más de mil dibujos, entre los que se encontraban todos sus estudios italianos y diversas pinturas– pertenecen en la actualidad a las Colecciones de Arte y Museos de Augsburgo, con excepción de algunas piezas enajenadas en 1947<sup>3</sup>.

## DEMANDA

*El nombre de Juan Mauricio Rugendas tiene buena reputación en Iberoamérica*<sup>4</sup>.

Al igual que en el caso de la mayoría de los artistas viajeros occidentales del siglo XIX que se aventuraron más allá de Europa, también el mercado de Rugendas se encuentra hoy sobre todo en los países que recorrió en sus viajes. Tal como los paisajes venezolanos de Ferdinand Bellermann ahora se venden a coleccionistas venezolanos, los panoramas australianos de Conrad Martens a australianos y los dibujos que el conde Amadeo Preziosi dedicó al mundo otomano a los turcos, así las obras de Rugendas que se comercializan en el siglo XXI invariablemente regresan a los lugares que representan, vale decir, a Brasil, México, Chile, Perú, Argentina y Uruguay.

Si bien muchas de las obras que en la actualidad son puestas a la venta, fueron pintadas para mecenas europeos residentes en América Latina y con el correr del tiempo fueron llevadas a Europa, hoy seducen, en primer lugar, a los países que representan. La pintura topográfica –incluso aquella de artistas occidentales que por algún tiempo han quedado rezagados, como George Chinnery en la costa de China y Thomas y William Daniells en India– irrumpió poco a poco hasta en los mercados de arte más chovinistas de China e India y es cada vez más deman-

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, CHRISTIE'S, *Latin American Paintings*, catálogo de la subasta, Nueva York, 24-25 de noviembre de 1998, lote 230, “Estudio de campesinos”.

<sup>4</sup> Gertrud RICHERT, *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts*, op. cit., p. 5.

<sup>2</sup> CHRISTIE'S, *Fine Printed Books and Manuscripts including Americana*, catálogo de la subasta, Nueva York, 9 de junio de 2004, lote 85.

dada y valorada en los mercados locales. Los precios pagados por las obras de esos artistas han experimentado mudanzas en las nuevas plazas comerciales, en las cuales, por un lado, se ha vivido un significativo crecimiento económico desde inicios de este milenio y, por otro, el revigorado nacionalismo –que ha ido de la mano de tal crecimiento– ha alentado a los coleccionistas de la generación más joven, que levanta banderas con patriótico entusiasmo. En ese contexto –como veremos más adelante–, ha habido una nueva ola para Juan Mauricio Rugendas, un pintor que, doscientos años atrás, con su arte contribuyó a modelar las naciones de Iberoamérica, entonces recién constituidas.

En resumen, hay una oferta pequeña de obras en el mercado, y las que aparecen, en su mayoría están dedicadas a temas mexicanos, chilenos, peruanos y argentinos. Su mercado (o más bien, sus mercados, ya que esas economías pueden divergir bastante en diversos momentos) se concentra necesariamente en estos países, todos los cuales buscan repatriar las obras que salen a la venta. La pequeña oferta y los esporádicos momentos de auge económico en estos países han ido conformando un mercado animado y diversificado de los trabajos del artista a lo largo de los últimos treinta y cinco años.

## EL MERCADO PRIMARIO:

### EL ARTISTA VIAJERO

Rugendas provenía de una línea distinguida de artistas de Augsburgo, como tataranieta de Georg Phillip Rugendas I, quien se había especializado en encargos de temática ecuestre y estableció la empresa familiar de grabados. Él produjo obras que encontraron un mercado inmediato en palacios y pabellones de caza bávaros, para luego concentrarse en la tarea de montar su casa impresora, que mantuvo una próspera actividad hasta las primeras décadas del siglo XIX. Juan Mauricio heredó una notable habilidad en el arte de motivos ecuestres, tanto de ese ilustre antepasado como de los posteriores miembros de esa dinastía de artistas, que continuaron cultivando la especialización en este género; esa pericia, junto con sus aptitudes para el retrato, le resultaron muy útiles en su periplo por las Américas.

Fue gracias a esa tradición familiar que, durante su segundo viaje americano –iniciado a mediados de 1831 en el puerto mexicano de Veracruz–, pudo utilizar sus lápices y pinceles para ganarse el pan. Esos trabajos realizados por encomienda para clientes locales le permitieron sustentar una vida modesta en las numerosas ciudades que visitó. Generaciones después han ido apareciendo en los salones de las galerías de arte las evidencias de ese tipo de trabajos que fueron producidos y vendidos según las urgencias del día a día.

Mi primer encuentro con Rugendas fue con dos pequeñas telas consignadas a Christie's-South Kensington en 1985<sup>5</sup>. Se trataba de dos vistas de la Ciudad de México y los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl (con el imprescindible grupo de jinetes en el primer plano de una de las composiciones), realizadas de prisa y con tanta economía de recursos como derroche de encanto para un cliente ahora olvidado (fig. 125). Sin firmar, pero inequívocamente realizadas por su mano hábil, no parecían haber sufrido intervenciones desde que fueron pintadas; no estaban enteladas y conservaban un barniz incoloro. Si estos hallazgos eran emocionantes por sí mismos, el resurgimiento de tales obras 'perdidas' en el mercado ayudaban a completar la narrativa de sus años itinerantes, con informaciones de cómo se sustentaba el artista. Estos, por tanto, pueden agregarse al cuerpo de los encargos registrados –y los descubrimientos continúan aconteciendo año tras año–, junto con las obras ambiciosas realizadas por encargo de Alexander von Humboldt, que fueron mandadas a Alemania y vendidas a la corona de Prusia gracias a los buenos oficios del científico berlinés. Mientras que el lucro de las ventas gestionadas por Humboldt parece haber estado destinado al sustento de la madre del pintor en Augsburgo, para entonces ya viuda, las obras ejecutadas para la propia manutención servían, por definición, para su sobrevivencia material en ruta.

Rugendas partió para el continente americano primero en 1821, como miembro asalariado de la expedición científica de Langsdorff a Brasil, patrocinada por Rusia. Abandonó la expe-

<sup>5</sup> Christie's, *Topographical Pictures*, catálogo de la subasta, South Kensington, 19 de noviembre de 1985, lotes 15-16.

dición de forma abrupta en noviembre de 1824. A pesar del magro finiquito de su relación laboral, prolongó por cuenta propia su permanencia en Brasil por medio año, vislumbrando la posibilidad de completar sus portafolios, ya con la perspectiva de llevar adelante un proyecto propio, que condujo a la publicación del *Voyage pittoresque dans le Brésil* en París, en colaboración con el editor Godefroy Engelmann, entre 1827 y 1835. Si bien ese proyecto se vio alentado por el auge que el mercado de los libros ilustrados había experimentado con la introducción de la técnica de la litografía y también por el creciente interés que despertaba el movimiento de emancipación y el surgimiento del Imperio de Brasil, la publicación avanzó con lentitud y no fue un gran éxito comercial. Con independencia de las dificultades, sin embargo, el anticipo financiero de ese trabajo le permitió realizar el anhelado viaje a Italia en 1828-1829 y, a continuación, mediante una serie de ventas de cuadros de tema brasileño, gestionadas por Humboldt, pudo sufragar los gastos iniciales de su segundo periplo a las Américas en 1831.

Aun cuando el mecenazgo del naturalista prusiano y de la corona prusiana facilitó su segundo gran viaje americano, la vida en ruta por un periodo tan largo –quince años en Iberoamérica– resultó difícil y el pintor-explorador a menudo se vio obligado a depender del apoyo de amigos para complementar el modesto ingreso que obtenía de las clases de dibujo, además de los encargos de retratos y de paisajes.

Como señaló Gertrud Richert, el trabajo que realizaba en ruta estaba determinado por la demanda local, que variaba de país a país; la preferencia por la pintura de paisajes que encontró en México, en Chile fue reemplazada en buena medida por los retratos. De acuerdo con su biógrafa,

[...] Más modesto y considerablemente menos visitado por extranjeros, en aquel país [Chile] que daba los primeros pasos de su gran desarrollo no conseguía encontrar compradores con la misma facilidad y rapidez que en México. Teniendo en cuenta el escaso interés por la pintura de paisajes y de temas costumbristas, Rugendas se empeñó casi exclusivamente por comercializar retratos, para lo cual, aten-



Fig. 125. Juan Mauricio Rugendas, "Ciudad de México", 1832-1833.



diendo al gusto del público, debió dedicarse menos a los pequeños dibujos a lápiz que tanto le gustaban y emprendió la pintura de grandes cuadros al óleo que no eran su especialidad”<sup>6</sup>.

Asimismo, fueron dictados comerciales los que en diversas ocasiones motivaron los cambios de residencia del artista en Iberoamérica en las décadas de 1830 y 1840. Las obras que aparecen y circulan en el mercado hoy proporcionan alguna luz sobre dónde y cómo fue capaz de mantenerse, y cómo determinados lugares resultaban más lucrativos que otros. Fue así, por ejemplo, que se radicó en Valparaíso, con la expectativa de pintar vistas de ese puerto en el Pacífico, destinadas al mercado local cautivo de adinerados empresarios europeos, así como de profesionales técnicos y de capitanes de navíos; de ahí siguió viaje a Lima, en parte para escapar de deudas y de la deshonra social en Chile, en parte también para buscar nuevos patronos y, por último, se dirigió a Brasil, donde obtuvo importantes encargos de retratos de la familia imperial, gracias a la mediación de su amigo Félix-Émile Taunay.

En ocasiones, su arte le sirvió de pasaporte para obtener acceso a los círculos de influencia, como ocurrió con el regalo de un cuadro al gobierno chileno en 1835, luego del terremoto de Concepción en el mes de febrero de aquel año, que le facilitó la estada y el periplo por Chile y le abrió las puertas para entablar relaciones con las élites políticas, sociales e intelectuales del país. De hecho, se involucró de modo creciente con la agenda política del periodo inmediatamente posterior a la independencia en América Latina, cuando las jóvenes naciones comenzaban a modelar sus identidades, y en ese contexto su obra es notable y suele ser valorada por ofrecer una descripción lírica de los años formativos de los nuevo Estados. Si en un comienzo su trabajo se había concentrado en la descripción del entorno natural, de la flora y de aspectos geológicos de los paisajes del Nuevo Mundo, siguiendo la propuesta de Humboldt, también llevó a cabo un registro riguroso de sus observaciones de las sociedades que visitaba, tal como lo había hecho en su

<sup>6</sup> RICHERT, *Johann Moritz Rugendas . Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts*, op. cit., p. 68.

primer viaje a Brasil. Esto es evidente en centenas de dibujos –muchos de los cuales permanecieron sin publicar– que hizo en México para el libro de Carl Christian Sartorius<sup>7</sup> y, después, en la rica producción de apuntes realizados en Chile, para el álbum de los *Trajes populares chilenos* –que no llegó más allá de la publicación del primer fascículo con cinco láminas, en Santiago de Chile en 1838–, y en Perú, para planes editoriales de los que no se conoce más que una propuesta rudimentaria. Es verdad que estos proyectos fracasaron en vida del artista, pero –como veremos más adelante– han sido precisamente los asuntos etnográficos y de identidad nacional los que más éxito han tenido en el mercado de nuestros días.

Como permaneció en ruta durante gran parte de su carrera, Rugendas no pudo mostrar su obra con regularidad y, por fin, no desarrolló ni cultivó un mercado en Europa; después de su retorno a Alemania en 1846, solo exhibió un puñado de sus obras en Múnich, Darmstadt, Dresde, Lübeck y en Estonia. A este respecto contrasta con otros artistas viajeros alemanes que estuvieron en Sudamérica hacia mediados del siglo –en su mayor parte por periodos más corto, tales como Ferdinand Bellermand y Eduard Hildebrandt– y que a su retorno a casa se empeñaron por construir una carrera produciendo y exhibiendo grandes cuadros de sus periplos por el continente americano.

Rugendas parece haber perdido parte de su inspiración y vigor una vez que volvió a su tierra natal. Mostró su portafolio de dibujos a Eugène Delacroix en París en mayo de 1847, un artista del que probablemente había visto “La muerte de Saranápaló” en el Salón en 1827, obra que puede haber ejercido influencia sobre algunas de sus composiciones más feroces en la región fronteriza de Chile y Argentina; pero la respuesta del pintor francés denota poco entusiasmo, según registra en su *Diario* el 12 de mayo de 1847: “Tuve un encuentro en casa con Rugendas y sus carpetas, que he visto con placer, pero aún con más fatiga”<sup>8</sup>. La gran expectativa de publicar la obra de su segundo ‘Gran Viaje Americano’ luego quedó en nada. En Baviera fue incapaz cumplir de manera integral el compromiso

<sup>7</sup> Carl Christian SARTORIUS, *Mexico and the Mexicans*.

<sup>8</sup> Eugène DELACROIX, *Journal de Eugène Delacroix*, vol. 1, p. 226.

de pintar los estudios para la Corona y que habrían asegurado su pensión. Este conjunto de factores calza con el hecho de que, con poquísimas excepciones, los cuadros que hoy salen a la venta no suelen datar de aquellos años. Más una vez, es el mercado que nos entrega otra mirada sobre su práctica de trabajo, poniendo en evidencia la relativa parquedad de actividad en sus últimos años, al mismo tiempo que revela el efervescente quehacer de sus años itinerantes.

## EL MERCADO SECUNDARIO: LOS CUADROS DE BARINGS

El destino de un grupo excepcional de nueve cuadros de temas chilenos y peruanos pintados por Rugendas permite mapear los altos y bajos de su mercado a lo largo de casi un siglo, a través de los momentos en que este conjunto ha ido cambiando de manos, en los años de 1936, 1970 y 2016. Estos cuadros no pertenecen a los trabajos ejecutados para ganarse el pan, sino que son parte de las obras más elaboradas que el artista pintó en Sudamérica, y muy probablemente son las versiones primarias de algunos de sus temas más conocidos, fruto de un encargo aún no identificado.

Jack M. Barnett, un coleccionista y quizá comerciante de arte, escribió el 20 de noviembre de 1935 desde 41 Store Street, Londres WC1 al conservador del Wellcome Historical and Medical Museum:

“A principios del nuevo año me iré de Inglaterra para radicarme en América. Consecuentemente, aprovecho la ocasión para ofrecerle mis dos colecciones, caso que sean de su interés. 1. Indios norteamericanos. Una de las mejores colecciones existentes, en manos de particulares. [...] 2. Medicina, Ciencia & Exploración. Una gran colección de material manuscrito de celebridades de renombre, que incluye *14 escenas pictóricas peruanas por Rugendas* [...]”<sup>9</sup>.

Después que el conservador respondiera, señalando que el museo solo podría aceptar el material referente a ciencia y me-

dicina, Jack Barnett escribió de nuevo, esta vez al secretario del museo, con fecha de 29 de febrero de 1936:

“¿Me permite donar los 13 cuadros de asuntos sudamericanos a su museo? Acabo de volver de Nueva York y he decidido regalarlos, no venderlos. [...] Están en mi depósito en la ciudad de Nueva York”<sup>10</sup>.

A pesar de las dificultades que el coleccionista parecía tener para donar esas obras, sí las sabía valorar, en la medida en que en su escrito al museo las describía como

“una serie muy interesante e importante que ilustra la vida y las costumbres de Perú durante los años cuarenta, y son obra de un artista bávaro que pintó en diferentes lugares de Sudamérica (en 1841-43 en Perú), con alguna influencia de Goya”.

Con independencia de que Barnett supiera calibrar la relevancia de los cuadros (aunque asumiera erróneamente que todos representaban temas peruanos), es evidente que en ese momento había poca demanda por la obra del pintor bávaro. A pesar de que las pinturas no fueran de particular interés para el Historical and Medical Museum de sir Henry Wellcome, la donación fue aceptada. Los trece cuadros –once del artista y dos de Jean Léon Pallière (el interior de una iglesia y un paisaje)– fueron recibidos por el museo en mayo de 1936 y estuvieron guardados en los depósitos de esa casa por los próximos treinta y cuatro años.

Once de los trece cuadros fueron vendidos de forma anónima por el museo en 1970 (Sotheby’s, Londres, 14 de mayo de 1970, lotes 112-120, 126 y 127). Las nueve telas de Rugendas –otras dos más pequeñas del pintor no se incluyeron en la subasta de Sotheby’s– fueron adquiridas por el comerciante londinense Thomas Agnew & Sons, que actuó en representación de la firma bancaria de Barings, también de Londres. Los precios de los cuadros oscilaron entre las £950 y las £2 500, de modo que las nueve obras sumaron la cifra respetable, pero nada espectacular de £14 050. Los cuadros tenían una inequívoca relevancia para un

<sup>9</sup> WELLCOME ARCHIVES, WA/HMM/CO/ALP/51, correspondencia de Jack M. Barnett.

<sup>10</sup> WELLCOME ARCHIVES, WA/HMM/CO/ALP/51, correspondencia de Jack M. Barnett.

banco con raíces alemanas, que había estado presente en las Américas desde el siglo XVIII. Barings había sido responsable por la compra de Luisiana en 1803, más adelante se convirtió en banquero de los Estados argentino y uruguayo y fue proveedor del crédito para la ferrocarril de Chile en 1858, de modo que el conjunto de cuadros componía una decoración adecuada para la sala de juntas de la empresa en Londres.

No se sabe si interesados chilenos o peruanos pujaron en la venta de Sotheby's en 1970. No era una época de particular bonanza para las economías de ninguno de esos dos países. En aquellos años de juntas y revolución en Sudamérica, Chile estaba en el medio de una depresión económica (1967-1972) y Perú, gravemente empantanado con la deuda externa. Y tal vez sea aún más importante recordar que se trataba, por cierto, de un tiempo anterior a la globalización, previo a la época en que la emergencia de las tecnologías de la información y la comunicación de las últimas dos décadas del siglo XX transformaran el mercado del arte. Las casas de subastas de Londres aún eran los principales comerciantes de bienes en el mercado, y ninguna casa londinense había abierto salas de subasta ni oficinas en América del Norte, ni mucho menos tenía representación en América Latina. Es verdad que había distinguidos aficionados y coleccionistas latinoamericanos de la obra de Juan Mauricio Rugendas en esos tempranos años, pero solo algún que otro diplomático destinado en Europa o Estados Unidos y los coleccionistas sudamericanos más osados andarían a la caza del artista bávaro en las salas de subastas de Múnich, Londres y Nueva York. En general, ese fue más bien un periodo de negligencia, también en el campo doméstico, como señalaba la prensa chilena al reportar sobre el dramático cambio en las vicisitudes del artista en la subasta de Christie's de 2016: "En los años 80, las obras de Rugendas se vendían en mercadillos"<sup>11</sup>.

El Banco Barings, nuevo dueño de los cuadros en 1970, fue vendido por una libra al banco holandés ING en 1995, como es de público conocimiento. El ING, una compañía sin vínculo sentimental con esos paisajes de América del Sur, con el pasar del tiempo puso a la venta los nueve cuadros en Christie's, Lon-

<sup>11</sup> *El Mercurio*, Santiago, 10 de abril de 2017.



Figs. 126 y 127. Cuadros de Juan Mauricio Rugendas en la sala de exposiciones de Christie's, Londres, diciembre de 2016.

dres, en diciembre de 2016 (figs. 126 y 127). En el territorio muy diferente del mercado del arte del siglo XXI, los cuadros fueron subastados por sumas récords, al competir coleccionistas e instituciones sudamericanos y sus agentes en la sala de la casa londinense. El precio máximo de £725 000 por la escena de "El Mercado de la Independencia en Lima"<sup>12</sup>, en la plaza de

<sup>12</sup> Véase la figura 47.



la Inquisición repleta de visitantes, superó en más de medio millón de libras, el precio récord pagado hasta entonces por una obra del artista, y los nueve cuadros alcanzaron la extraordinaria cifra total de £4 211 000.

De los temas chilenos, la “Vista de Santiago desde el cerro Santa Lucía hacia el oriente” (fig. 128), vendida por £509 000, es una variante entre varias otras versiones. Una de estas fue vendida en Christie’s, Londres, el 25 de septiembre de 2003, por £201 450 –un precio récord en subasta para una obra del artista en esa época–, y otra, en Christie’s, Nueva York, el 20-21

de noviembre de 2015 (lote 43), por USD221 000. Por tratarse de una vista clásica de la temprana expansión de la capital de la nación, ese paisaje urbano, sin duda, representaba un motivo del gusto de un público amplio, de modo que fue objeto de varios encargos ya desde los primeros años de la residencia del pintor en Santiago y que este ejecutó con base en croquis realizados entre 1835 y 1839, hojas que hoy pertenecen a la Colección de Arte Gráfico de Múnich. Pero la mayor demanda de sus trabajos estaba en Valparaíso, donde había un público más variado y más cosmopolita que en Santiago. Y Rugendas luego



Fig. 128. Juan Mauricio Rugendas, “Vista de Santiago desde el cerro Santa Lucía hacia el oriente”, 1835-1842.

percibió que había allí una gran oportunidad; ya establecido en aquella ciudad portuaria, se dispuso a responder a la demanda. De todas sus pinturas, las vistas panorámicas de Valparaíso, tomadas sea del antiguo, sea del nuevo camino a Santiago, son sin duda las que aparecen con más frecuencia. El catálogo razonado de Pablo Diener registra más de media docena de versiones de la “Vista de Valparaíso desde el camino de Santiago”, y el ejemplar de esa vista que se encuentra entre los nueve cuadros que nos ocupan aquí recaudó £485 000 en Christie’s en 2016 (fig. 129). Otra de las vistas repetidas a menudo es la playa de

El Membrillo, una composición que permitía al pintor retratar patronos y amigos en primer plano, con un vistazo del puerto como plano de fondo; en esta ocasión, la tela fue vendida por £557 000. Son en total cinco las variantes que en la actualidad se conocen de esa obra.

Bajo extremas dificultades financieras, Rugendas navegó a Callao (Perú) en noviembre de 1842, habiendo financiado su pasaje con la venta de cuadros a su amigo William Wheelwright, un empresario inglés establecido en Valparaíso. De las cuatro obras peruanas en la antigua colección Barings, todas eran ver-



Fig. 129. Juan Mauricio Rugendas, “Vista de Valparaíso desde el camino de Santiago”, 1842.

siones de temas pintados una y otra vez, lo que sugiere que en la capital peruana el artista encontró un puñado de aquellos nuevos patronos que tanto anhelaba. Su vista de Lima desde los jardines de la Alameda, mirando sobre el río Rimac, que fue vendida en Christie's, Londres, en 2016 por £389 000, es una variante de una tela de tamaño similar que se subastó en Sotheby's, Londres, en 2002 por £83 650. Poco después de la venta de 2016 aparecieron versiones no registradas de otros dos cuadros sacados a la venta en virtud de los elevados precios que se habían alcanzado, y el resultado fue muy diferente, lo que demuestra lo veleidoso que puede ser el mercado del arte latinoamericano. En 2017 fue ofrecido a Christie's, Londres, un duplicado de "El mercado de la Independencia en Lima" –el cuadro mejor vendido en la subasta de 2016, que llegó a un valor de £725 000 libras– para una negociación privada, y de hecho fue vendido con éxito a una institución en Perú, lo que en alguna medida acabó siendo un consuelo después de no haber podido adquirir la primera versión subastada en Christie's en 2016. Pero una réplica hasta entonces no registrada de otro de los cuadros de Barings, la "Fiesta de San Juan en Amancaes" de bellísima vivacidad, por el que se pagaron £485 000 en 2016, no encontró interesados en Christie's en 2018 y solo en 2019, en la segunda tentativa, fue vendido por £75 000. Este último precio muestra cuán breves pueden ser los momentos de apogeo en el mercado y cómo solo surgen cada cierto tiempo por una combinación única de factores. Un consignador inglés se vio decepcionado de modo similar cuando su versión de otro tema chileno a menudo representado, el cuadro "Playa de El Membrillo en Valparaíso", fue vendido por la cifra comparativamente modesta de £93 750 poco menos de un año después que la variante de tamaño un poco mayor de la serie de Barings había sido adjudicada por la enorme suma de £557 000.

Si bien el éxito de la venta de 2016 fue impulsado en parte por los altos precios que en esa época experimentaban el cobre chileno y el estaño peruano, y fue facilitado por el nuevo contexto 'global' y sus tecnologías de información y comunicaciones, también otros factores habían representado un papel en los años precedentes. Desde la década de 1970 hubo una aceleración en el estudio académico de los artistas viajeros que

actuaron en Iberoamérica en el siglo XIX. En un primer momento, en los años de la posguerra, los estudios dedicados a Juan Mauricio Rugendas eran un reducto bajo el dominio de los académicos de tradición alemana, y en las décadas de 1970 y 1980 un puñado de investigadores del mundo latinoamericano y coleccionistas privados entusiastas publicaron libros y catálogos de asuntos diversos con muy poca circulación; pero fueron los años de 1990 que vieron el montaje de exposiciones con rigor académico y la publicación de un catálogo razonado, lo que condujo a una comprensión amplia y a una apreciación más esmerada del artista. Y luego vinieron espléndidas publicaciones dedicadas a su obra brasileña, además de una segunda edición del catálogo razonado. Gracias al trabajo pionero de Pablo Diener se entendía, por fin, que la obra de Rugendas escudriñaba la naturaleza y la sociedad de América con una mirada minuciosa, entrenada y calibrada por Johann Wolfgang von Goethe y Alexander von Humboldt. Ya no se trataba del material sentimental de un banco comercial para rememorar sus emprendimientos coloniales, ni era mera decoración para los hogares suburbanos de expatriados retirados: se asumía que, de hecho, este era un importante patrimonio nacional.

Fue a partir de esa comprensión que surgió el gran clamor en la prensa chilena y peruana, antes y después de la subasta de Christie's en 2016, en un momento en que los directores eméritos y en activo de galerías y museos nacionales, así como historiadores del arte discutían sobre la necesidad de recuperar esos 'tesoros nacionales' que Pablo Diener describió como "una síntesis de su mejor trabajo en Sudamérica"<sup>13</sup>. Ni en Chile ni en Perú hay fondos estatales para recuperar el patrimonio al nivel que se requeriría en este caso, ni hay ninguna desgravación fiscal que fomente la donación de obras de arte a instituciones, de modo que, por nobles que fueran los sentimientos expresados, el poder de adquirir las obras e imponerles su destino último ha permanecido en las manos de unos pocos individuos adinerados. Así fue como chilenos y peruanos bien pertrechados de recursos financieros, y sus diversos agentes, compitieron por teléfono, por internet y en la sala de subastas de Christie's el

<sup>13</sup> *El Mercurio*, Santiago, 4 de diciembre de 2016.



15 de diciembre de 2016 y llevaron el mercado de los cuadros del artista de Augsburgo a niveles desconocidos hasta ese momento, mientras luchaban por consolidar sus respectivos patrimonios.

La subasta en Christie's mostró el vertiginoso nuevo umbral de un mercado cuando se conjugan todas las condiciones favorables. La salida a venta de una colección excepcional, una nueva valoración de la importancia de la obra de Juan Mauricio Rugendas y un viento de cola debido al momento de estabili-

dad política y de pujanza económica fueron los factores que contribuyeron al alza. La constelación era impecable. Fue así como un grupo de cuadros donado en 1936 y luego vendido por una suma más bien modesta en 1970, fue motivo de titulares periodísticos en 2016. ¡Cuán rápido han cambiado estas condiciones favorables del mercado, que se ha derrumbado en la estela del 19 de octubre de 2019, con las protestas y el toque de queda en Santiago de Chile, y con la pandemia global de 2020!



# OBSERVACIONES SOBRE UN TALLER DE FALSIFICACIONES

Marcelo Bortoloti\*

En las primeras décadas del siglo xx, América Latina se convirtió en un mercado promisor para el comercio de obras de arte con temas locales. Libros, grabados, dibujos, acuarelas y cuadros al óleo que representaban temas de la región fueron valorizados por los coleccionistas del ámbito latinoamericano, movidos por una suerte de moda nacionalista. Ese fenómeno parece haberse manifestado en bloque por todo el continente después de las conmemoraciones del centenario de la independencia<sup>1</sup>.

En ese escenario, artistas europeos que habían registrado el espacio americano un siglo antes, sea el bávaro Juan Mauricio Rugendas o también los franceses Jean-Baptiste Debret (1768-1848) –miembro fundador de la Academia Imperial de Bellas Artes de Rio de Janeiro, que vivió en Brasil entre 1816 y 1831– y Arnaud Julien Pallière (1784-1862) –que se estableció en Brasil en 1817 y actuó como destacado retratista y pintor de paisaje hasta su retorno a Francia en 1830–, fueron objeto de un creciente interés. Su obra comenzó a ser disputada por coleccionistas que se mostraban dispuestos a pagar importantes sumas de dinero para adquirir un dibujo original o, al menos, un grabado raro, piezas, en fin, que una vez enmarcadas merecían un lugar destacado en las paredes de las casas. Poco a poco se constataba un cambio en el eje del mercado de arte en estas latitudes. Si a inicios del siglo xix los artistas viajeros habían producido su obra con vistas a un público eminentemente

europeo, ávido por conocer la realidad de tierras que consideraban exóticas, cien años más tarde esas mismas obras retornaban a los países donde habían sido concebidas y satisfacían los requerimientos de una élite local orgullosa de su pasado.

Esta moda de la época tuvo un amplio abanico de implicaciones, y una de ellas fue la considerable valorización mercantil de los artistas mejor conocidos. En Brasil, poseer una obra de Jean-Baptiste Debret que, gracias a la divulgación de su libro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*<sup>2</sup>, se había convertido en el más famoso de los artistas europeos que visitara el país, otorgaba estatus a cualquier coleccionista. Se llegaba a pagar hasta seiscientos francos por cada uno de los tres volúmenes de esa obra ricamente ilustrada. Y una acuarela original podía llegar a costar hasta cuarenta mil francos, precio equivalente al de un pequeño terreno en el interior de Francia, según comenta en su correspondencia el coleccionista Raymundo Castro Maya<sup>3</sup>. Otra implicación –por cierto, menos halagüeña– derivada de este fenómeno fue el surgimiento de obras falsas, algo bastante plausible para un mercado en auge.

Las falsificaciones encontraron un terreno fértil para proliferar en la América Latina de la primera mitad del siglo xx, donde la carencia de expertos y de estudios históricos sobre los artistas viajeros, así como la inexperiencia de una buena parte de los coleccionistas adinerados facilitó la acción de comerciantes inescrupulosos. La circulación de ese tipo de bienes dio origen a un nuevo problema para las colecciones históricas en

\* Agradezco el apoyo de Pablo Diener, que contribuyó con datos y observaciones para la elaboración de este ensayo.

<sup>1</sup> Vera Beatriz SIQUEIRA, “A alegria dos amantes: Jean Baptiste Debret na coleção Castro Maya”.

<sup>2</sup> DEBRET, *op. cit.*

<sup>3</sup> “Carta de Castro Maya a André Schoeller, 18 de diciembre de 1947”, en ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, RIO DE JANEIRO.



diversos países de la región: muchas obras falsas adquiridas en aquel momento permanecerían por décadas en acervos importantes; incluso fueron publicadas en libros y catálogos, participaron en exposiciones y, de alguna manera, se infiltraron en la iconografía de la época, de modo que, a pesar de su reconocida inautenticidad, hasta hoy existen dificultades para su radical exclusión.

El pintor bávaro Rugendas se cuenta entre los artistas europeos más famosos, cuya obra fue arrastrada por esta corriente, siendo también objeto de atracción para los falsificadores. Obras sospechosas que llevan su firma o que desde hace mucho tiempo han sido atribuidas a su autoría han comenzado a ser identificadas en las últimas dos décadas y, a la fecha de hoy, las falsificaciones conocidas suman una cantidad próxima al centenar, lo que debe ser considerado una muestra de un conjunto mayor que aún no ha sido catalogado de forma conclusiva.

Por sus características, esas obras se encuadran en tres grupos bien diferenciados. Una parte significativa está formada por acuarelas sobre papel, copiadas del libro *Voyage pittoresque dans le Brésil*, que fueron vendidas como si fuesen estudios preparatorios para los grabados de esa bella publicación. Otro conjunto está formado por cuadros al óleo, muchas veces obras de época, que representan motivos afines a la producción de Rugendas, en las que el falsificador incluyó pequeñas modificaciones y la firma del pintor de Augsburgo. Y un tercer grupo está compuesto por dibujos sobre papel ejecutados imitando los trazos y la tipología de los personajes de Rugendas, vale decir, inspirados en los trabajos del artista viajero, pero que no son copia fiel de ninguno de sus dibujos originales, evidenciando una mayor libertad y bastante habilidad del falsificador.

En la actualidad, una buena parte de estas obras falsas puede ser atribuida con alguna certeza a la actuación del marchante franco-brasileño Roberto Heymann, sea porque existe documentación que comprueba la venta de las obras por el propio comerciante, sea porque sus técnicas de trabajo son identificables sin margen de dudas en los falsos Rugendas.

## ¿QUIÉN ES EL FALSIFICADOR?

Roberto Heymann es un personaje de extraordinaria relevancia para la historia del arte y del coleccionismo en América Latina, un individuo cuya actuación ha comenzado a ser conocida en los últimos años, lo que ha permitido identificar una amplia trama de falsificaciones, que ha dejado huellas profundas en las colecciones de arte de la región. Como mostraremos aquí, fue responsable por la venta de obras falsas de Jean-Baptiste Debret, Arnaud Julien Pallière, Juan Mauricio Rugendas y del artista colombiano José Manuel Groot (1800-1878), entre otros nombres, piezas que, hasta hoy, se encuentran en colecciones de Brasil, Argentina y Chile. Pero la trayectoria y la actuación de este marchante aún no ha sido del todo desvelada.

Nació en el año de 1886 en la ciudad brasileña de Corumbá, en la frontera con Bolivia. Era descendiente de inmigrantes franceses, cuyo origen judío marcará su existencia durante la Segunda Guerra Mundial. Su padre, Simon Heymann, sustentaba a la familia con los rendimientos de una tienda de tejidos de su propiedad y había llegado a ser una personalidad de prestigio en la ciudad, y en 1917, después de su muerte, los Heymann se trasladaron a Francia. Fijaron su domicilio en París, en las proximidades de la estación de ferrocarriles Gare de l'Est. Fue por esos años que Roberto Heymann comenzó a trabajar en el comercio de lozas y antigüedades francesas, así como también de libros y grabados. En 1927 abrió una tienda en el sofisticado barrio parisino próximo a los Campos Elíseos y al Arco del Triunfo, a la que dio el nombre de *Casa Brasileira*<sup>4</sup>. El nombre de su local comercial parece estar inspirado en el de la *Casa Franceza*, una tienda de lozas finas que su cuñado, el francés Lazaré Grumbach, mantenía en São Paulo. Roberto trabajaba en colaboración con su hermano Theodore, nacido en Paraguay, al que se le atribuía talento para el dibujo. Por muchos años, Roberto Heymann fue el único librero brasileño en París, y en el membrete del papel de carta de su tienda se

<sup>4</sup> Para el establecimiento de la familia Heymann en París y el registro comercial de la Casa Brasileira, véanse los ARCHIVES DE PARIS, *sub voce* "Casa Brasileira".

anunciaba como comerciante de libros y grabados antiguos de Brasil, Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Perú, Colombia, Cuba y Bolivia<sup>5</sup>.

En la primera mitad del siglo xx, este personaje supo aprovechar con bastante éxito la moda nacionalista en América Latina y el apetito de los coleccionistas por los grabados y las obras originales de los artistas viajeros. En Francia podía comprar estas obras por precios razonables, ya que por aquellos años en Europa no despertaban particular interés, y las revendió del otro lado del Atlántico con un considerable margen de lucro. Como parte de su rutina de trabajo, frecuentaba las subastas de arte, los mercadillos callejeros, los tradicionales anticuarios de París y las casas de familias ilustres que pudieran guardar obras en desvanes polvorientos, en una búsqueda persistente de preciosidades que pudieran interesar a su clientela en el mundo americano.

Con el correr de los años, siempre actuando en esa área, se convirtió en un verdadero especialista en materia de arte de viajeros. Además del conocimiento que adquirió sobre los artistas más famosos, como Debret y Rugendas, estudió la obra de Nicolas-Antoine Taunay, de Julien Pallière y de su hijo Jean Léon, de Durand-Brager, de Ferdinand Denis, del paraguayo Alfredo Demersay, del colombiano José Manuel Groot, entre muchos otros<sup>6</sup>. Particular atención prestaba a aquellos asuntos que eran valorizados por su clientela de bibliófilos y coleccionistas de arte, tales como grabados raros, sobre todo de libros publicados en el siglo xix, ediciones limitadas u obras firmadas, así como dibujos y acuarelas originales.

En la década de 1930, la *Casa Brasileira* disfrutaba de una excelente reputación en París, y esto repercutió en Brasil. Según la documentación conservada en el Archivo Administrativo del Museo Imperial de Petrópolis (Rio de Janeiro), Roberto Heymann fue nombrado socio correspondiente de esa institución, después de haber enviado al museo una serie de objetos de la época de Dom Pedro II, piezas que había reunido en sus incur-

siones a los mercados y mercadillos de antigüedades y en visitas a domicilios particulares en Francia. Entre sus clientes brasileños se contaban: el príncipe Dom João de Orleans e Bragança, el embajador Luiz de Souza Dantas, historiadores como Paulo Prado y Yan de Almeida Prado, además de ricos coleccionistas como Raymundo Castro Maya, Djalma da Fonseca Hermes y Newton Carneiro; en Argentina vendía obras a los coleccionistas Antonio Santamarina, Luis García-Lawson y Bonifacio del Carril; y en Chile hacía negocios con Armando Braun Menéndez.

En el año de 1938, Heymann hizo un descubrimiento que quizá haya sido el más importante de su carrera. En París, en la residencia particular de un personaje que fue conocido como Madame Morize, hija de una sobrina-nieta de Jean-Baptiste Debret, localizó los originales preparatorios para los grabados del libro *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, aquellos dibujos que el artista había conservado en su poder hasta su muerte y que permanecieron en la familia como una reliquia olvidada. Este hallazgo ocurrió en el preciso momento en que los coleccionistas brasileños se disputaban los ejemplares del libro con los grabados de Debret, cuya mera propiedad era motivo de prestigio en la élite local. Entre los originales –que en la actualidad pertenecen a los fondos de los museos Castro Maya–, todos en papel, había esbozos a lápiz, dibujos acabados y acuarelas, obras que, se suponía, habían sido hechas en Brasil y que habían servido de base para los grabadores en Francia, siendo que una parte del conjunto era absolutamente inédita, ya que algunos motivos no fueron incluidos en el álbum publicado. Se trataba, pues, de un tesoro único, objeto de deseo de cualquier coleccionista brasileño.

Heymann consiguió vender con facilidad este excepcional conjunto de obras a Raymundo Castro Maya (1894-1968), un exitoso empresario carioca y un coleccionista apasionado, que reunió un importante cuerpo de pinturas de los siglos xix y xx, con especial énfasis en el arte brasileño. La transacción alcanzó el valor de quinientos quince mil francos, un negocio que, para Heymann, parece haber representado un divisor de aguas en su carrera<sup>7</sup>. El

<sup>5</sup> Véase el membrete del papel utilizado por Roberto Heymann, por ejemplo, en la correspondencia conservada en el ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, RIO DE JANEIRO.

<sup>6</sup> Véase la correspondencia de Roberto Heymann en el INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, acervo Yan de Almeida Prado.

<sup>7</sup> Carta de Heymann a Castro Maya, de 25 de julio de 1939, en ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, RIO DE JANEIRO.

marchante, incluso, publicó un libro con algunas acuarelas inéditas de Debret, como forma de promover su fabuloso descubrimiento<sup>8</sup>. Y fue justamente en ese momento que completó la colección, colando obras falsas entre las verdaderas. Es posible que este no haya sido su primer golpe, pero es el primero que ha quedado documentado.

Quizá valga la pena considerar un dato biográfico para comprender qué pudo haber llevado a un marchante respetado, ante una transacción del tamaño que en ese momento gestionaba, a optar por el arriesgado camino del fraude. En septiembre de 1939 Hitler invadía Polonia y, enseguida, Francia e Inglaterra declararon la guerra a Alemania, desatando la Segunda Guerra Mundial; algunos meses más tarde, en el mismo momento en que Heymann negociaba con Castro Maya la venta del espectacular hallazgo, el ejército del Tercer Reich marchaba en dirección al norte de Francia, lo que culminó con la ocupación de París en junio de 1940. Para los Heymann, una familia judía, la perspectiva de la ocupación de Francia por la Alemania nazi imponía graves riesgos.

Por aquellos años, el hermano de Roberto, Theodore Heymann, ejercía la función de cónsul honorario de Paraguay en la capital francesa. El pasaporte diplomático le daba ciertas prerrogativas y le permitió huir con sus familiares a Vichy, la zona libre de la ocupación, para donde fue transferido el gobierno francés. Pero al poco tiempo, también en esa ciudad la situación se tornó amenazadora para la familia Heymann que, en aquel momento, después de la muerte de la madre en 1934, estaba compuesta por cuatro hermanos. Fracasados los intentos de migrar al Principado de Mónaco, se mudaron para Beausoleil, una pequeña comuna en el sur de Francia, donde permanecieron hasta el final de la guerra<sup>9</sup>. En estos vaivenes, escapando de la persecución antisemita alemana, la hermana mayor, Violette, fue hecha prisionera y murió en abril de 1944 en el campo de concentración de Auschwitz<sup>10</sup>.

## UN MÉTODO DE FALSIFICACIÓN

En marzo de 1940, bajo la presión de la amenaza nazi y sin saber si conseguiría salvar su patrimonio en la fuga hacia el sur del país, el marchante parece haber aprovechado el deseo que manifestara Castro Maya por las hojas que no hacían parte del conjunto negociado y completó la colección con obras que mandó producir, incrementando de esa forma el lucro de la venta. En el total de 551 acuarelas y dibujos que vendió a ese coleccionista brasileño, incluyó de modo fraudulento cuarenta y dos obras producidas con una metodología original, ideada por él mismo en respuesta a las observaciones y las demandas de su cliente<sup>11</sup>.

Castro Maya adquirió la colección de obras de Debret en tres lotes, que fueron enviados a Brasil con un intervalo de algunos meses. Los dos primeros lotes, con un total de 236 piezas, viajaron en 1939. En el momento en que el coleccionista recibió ese conjunto en Brasil, lo comparó con los grabados de *Voyage pittoresque et historique* y comprobó que no constaban los dibujos preparatorios para todas las planchas. La cuestión era: ¿la colección estaría incompleta? A partir de ese momento comenzó a insistir con el marchante para que localizase las hojas que faltaban. En noviembre de 1939 escribió:

“Ahora que ya las he clasificado, constato que infelizmente faltan muchas, sobre todo aquellas que se refieren a las ceremonias de nuestro Primer Imperio. ¿Quién sabe si la familia no las conservó? Sería interesante procurar averiguar qué destino tuvieron; cuento con usted para descubrir las que aún faltan”<sup>12</sup>.

En marzo de 1940 reiteraba su interés:

“Para nosotros brasileños, lo que despierta más curiosidad son los originales de las que se encuentran al final del tercer volumen; pero ¡esas no aparecen!”<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Pedro CORRÊA DO LAGO y Júlio BANDEIRA, *Debret e o Brasil - Obra Completa*, pp. 675-691.

<sup>12</sup> Carta de Castro Maya a Heymann de 23 de noviembre de 1939, en ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, RIO DE JANEIRO.

<sup>13</sup> Carta de Castro Maya a Heymann de 8 de marzo de 1940, en ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, RIO DE JANEIRO.

<sup>8</sup> Roberto HEYMANN, *Aquarelas Inéditas de J.B. Debret Relativas ao Brazil*.

<sup>9</sup> Véase la correspondencia diplomática de Theodore Heymann. Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Paraguay.

<sup>10</sup> Véase [www.lesmortsdanslescamps.com/monde\\_fichiers/99416.xml?titre=BR](http://www.lesmortsdanslescamps.com/monde_fichiers/99416.xml?titre=BR) [fecha de consulta: 22 de abril de 2020].



Roberto Heymann respondió afirmando que habría encontrado, con los descendientes de la familia Debret, las acuarelas originales que faltaban. La verdad es que falsificó buena parte de ellas. Su estrategia era simple: copiaba los grabados de Debret en papel antiguo y con las características adecuadas, utilizando la técnica de la acuarela; en algunas ocasiones invertía el sentido de la imagen para dar la impresión de que se trataría de obras pensadas para la elaboración de un grabado y, con la intención de dar un respaldo adicional a esos trabajos, incluía la firma del artista. A juzgar por la caligrafía de las cartas, no parece probable que el marchante haya ejecutado este trabajo por su propia mano. Se especula que su hermano Theodore podría ser el responsable por las falsificaciones. Lo más plausible es, sin embargo, que estas hayan sido hechas por un equipo de artistas contratado por el marchante, según sugiere la diferencia de calidad entre las hojas<sup>14</sup>.

Heymann no utilizó únicamente los tres álbumes de *Voyage pittoresque et historique* de Debret en el proceso de producción de su taller. Una de las acuarelas vendida a Castro Maya reproduce el grabado “Vista de Olinda”, del libro *Voyage pittoresque dans le Brésil* de Rugendas. En este caso, la opción de inventar un falso estudio preparatorio de ese grabado da prueba de un cierto refinamiento al aplicar el golpe. Esta plancha, si bien hace parte del libro de Rugendas, está basada en un dibujo original de Debret, según consta en el crédito registrado al pie de la litografía. Con esta inclusión, el marchante mostraba el excelente conocimiento que tenía de la obra del pintor francés, aumentaba su credibilidad ante el comprador e incluía en el conjunto un paisaje bastante raro en la iconografía del siglo XIX, mejorando también el valor comercial de la venta.

El empresario Castro Maya jamás admitió que hubiera obras falsas en su colección. Sabía, no obstante, que, en fechas posteriores, Heymann había vendido falsificaciones de Debret para otros coleccionistas en el mercado brasileño, razón por la que rompió relaciones con el marchante a fines de 1947<sup>15</sup>. En vida,

Castro Maya donó toda su colección a un museo que lleva su nombre y que en la actualidad pertenece al Estado brasileño. Pasaron los años y los funcionarios del museo, a pesar de las sospechas que abrigaban, jamás investigaron las posibles falsificaciones en la colección de los Debret. El asunto se hizo público solo siete décadas después que el coleccionista comprase las obras de Heymann; en 2009 fueron identificadas y publicadas más de cuarenta piezas falsas en el libro *Debret e o Brasil* de Pedro Corrêa do Lago y Júlio Bandeira<sup>16</sup>.

En aquella ocasión, el Ministerio de Cultura de Brasil, al que estaba subordinado el museo, creó una comisión de especialistas para analizar las hojas cuestionadas. Fue esa comisión, formada por peritos encargados de evaluar la factura de las obras, la composición química de las tintas y las características de las firmas, la que confirmó la presencia de piezas falsas. En el informe final se enuncian las características específicas de las acuarelas y dibujos producidos por el taller de Roberto Heymann. Entre estas es frecuente, por ejemplo, el uso predominante del pincel en lugar de la pluma, que exige más precisión, así como la simplificación de las escenas, con exclusión de los asuntos más complejos del conjunto del grabado, con el fin de facilitar la copia, y la inclusión de la firma en trechos más oscuros de la composición, de modo que quede parcialmente oculta<sup>17</sup>. Cual más, cual menos, estos trazos se encuentran también en las obras de Juan Mauricio Rugendas fabricadas por el marchante.

## RUGENDAS FALSIFICADO

Como Castro Maya en ningún momento cuestionó las acuarelas que recibió, Heymann se sintió seguro para continuar con su producción de rarezas, poniendo en práctica la misma técnica. Fue así como, a partir del *Voyage pittoresque* de Rugendas, fabricó una serie de estudios que distribuyó entre varios co-

<sup>14</sup> CORRÊA DO LAGO y BANDEIRA, *op. cit.*

<sup>15</sup> Correspondencia entre Castro Maya y Heymann de 18 y 29 de diciembre de 1947, en ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, RIO DE JANEIRO.

<sup>16</sup> CORRÊA DO LAGO y BANDEIRA, *op. cit.*

<sup>17</sup> Sônia Gomes PEREIRA, Luiz Antônio Cruz SOUZA, Ivan Coelho SA y Adriana Bandeira COELHO, *Relatório das atividades da Comissão de Avaliação de Autenticidade das obras atribuídas a Debret em museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan.*

leccionistas brasileños (fig. 130). En este caso su actuación era aún más osada, ya que, por lo que sabemos, el artista bávaro –a diferencia del francés– solo en poquísimas ocasiones elaboró dibujos acabados como base para los grabados; solía trabajar más bien con esbozos que dejaba para ser completados por los grabadores del taller de su editor Godefroy Engelmann, en París. En este contexto, se conocen, por lo menos, catorce obras falsas, la mayor parte acuarelas coloridas o en sepia, que, sin margen de dudas, fueron copiadas de las planchas del libro<sup>18</sup>.



Fig. 130. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Maurcio Rugendas–, “Cosecha de café”.

La primera evidencia de su inautenticidad es el hecho de tratarse de dibujos y acuarelas casi coincidentes con los grabados publicados. Entre los dibujos conocidos –y de incuestionable autenticidad del artista alemán– que sirvieron para la producción de *Voyage pittoresque*, prácticamente ninguno representa la composición final tal como aparece en el gra-

bado. Para la elaboración de las matrices de piedra, el editor contrató un equipo de veinte grabadores, lo que representaba un altísimo número para la época, litógrafos que actuaron con gran libertad para componer las escenas. Uno de ellos, el conocido acuarelista inglés Richard P. Bonington, que compuso la plancha de la “Entrada a la bahía de Rio de Janeiro”, además de incluir una serie de navíos que no existen en el dibujito de Rugendas, escenificó una tempestad en la bahía de Guanabara, algo inusual en ese espacio<sup>19</sup>.

Tal vez Heymann no supiese de ese tipo de particularidades en el momento que mandó producir obras idénticas a los grabados. Por lo demás, el uso de la técnica de la acuarela, que es predominante entre las falsificaciones, no es frecuente en la obra creada en esa etapa de la carrera del artista alemán. De hecho, apenas existe una que otra acuarela de incuestionable

<sup>18</sup> DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2012, pp. 600-605.

<sup>19</sup> DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2012, pp. 388-389.

autenticidad, que presente los motivos de los grabados de forma más o menos coincidente; dos de ellas merecen particular interés, por ser bastante elaboradas, con una aplicación económica del color, evitando estridencias: una vista de Matosinhos y otra de Villa Rica (actual Ouro Preto)<sup>20</sup>. Se trata, sin duda, de obras bastante atípicas. Cabe recordar, también, que, hacia fines de 1827, poco después de iniciarse la producción de *Voyage pittoresque*, el pintor estaba empeñado en la organización de su viaje a Italia, un proyecto que llevó adelante con enorme entusiasmo en el curso de un año, entre 1828 y 1829, y que fue posible gracias a los recursos financieros obtenidos del contrato con Engelmann. Es, pues, evidente que apenas tuvo tiempo para dedicarse a la producción de estudios preparatorios coloridos y bien acabados para el libro, teniendo en cuenta, además, que las litografías serían impresas en blanco y negro.

La mayor parte de las falsificaciones reproducen escenas urbanas del libro, quizá por ser temas de los que Heymann tenía un mejor conocimiento y, claro, porque disfrutaban de una alta demanda. Estos trabajos deben haber sido mandados a hacer después de las copias de Jean-Baptiste Debret. Existen indicios de que dos de ellos habrían sido vendidos por el marchante hacia la década de 1950. Se trata de dos acuarelas en sepia con vistas de Rio de Janeiro, “Praia dos Mineiros” y “Rua Direita”, que en el dorso llevan la firma de Roberto Heymann –identificado como correspondiente del Museo Imperial de Petrópolis– y el sello de su *Casa Brasileira* en París. La pretendida autenticidad de las dos hojas está avalada, además, por André Schoeller, un conocido crítico parisiense –en parte por su controvertida actuación

<sup>20</sup> La “Vista del pueblo de Matosinhos” (1824) pasó de manos del artista al gabinete de dibujos de la corona de Baviera y de ahí a la Colección de Arte Gráfico de Múnich. En 1927 fue vendida por el museo muniqués y hoy pertenece a los fondos del Museo Histórico Nacional de Rio de Janeiro; esa acuarela es coincidente con la plancha 20 de la 1ª división de *Voyage pittoresque*. La “Vista de Ouro Preto” (1824) fue entregada por Rugendas a Georg Heinrich von Langsdorff y después entró en los fondos de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo; esa composición coincide con la plancha 22 de la 1ª división del libro. La primera de estas hojas pudo haber sido utilizada como modelo en los talleres de Godefroy Engelmann; la segunda no, pero es plausible que el pintor bávaro esbozara una réplica abocetada (no localizada) para los grabadores.

en el tráfico de obras de arte en tiempos de la ocupación–, que firma en la calidad de “expert” en 1954. Este mismo personaje ya aparece mencionado en carta de 1947, del marchante a su cliente Castro Maya, refiriéndose a André Schoeller como “con justicia considerado el primer experto de París”; de hecho, este autenticó falsos de Debret producidos en el atelier del comerciante franco-brasileño, que fueron vendidos en Brasil<sup>21</sup>. Estos ejemplos dan testimonio de que el comerciante se valió de una pequeña red de colaboraciones que contribuyó a legitimar los fraudes que perpetraba.



Fig. 131. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Cascada de Tijuca”.

<sup>21</sup> Carta de Heymann a Castro Maya, de 29 de diciembre de 1947, en ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, RIO DE JANEIRO.





Fig. 132. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Vista de Rio de Janeiro tomada en las proximidades de la Iglesia de la Gloria”.

Las falsificaciones de Rugendas no son toscas ni copias burdas, como sí se ha observado en relación con algunas de las piezas falsas de Debret. Se trata de trabajos de buena calidad, ejecutados con cuidado y con un buen conocimiento de los trazos del artista. No es casual que, en un primer análisis, algunas de ellas hayan conseguido pasar por obras auténticas, como es el caso de las acuarelas correspondientes a los grabados “Porto Estrela” y la “Cosecha de café” del *Voyage pittoresque*, que en un primer momento fueron incluidas en el catálogo de la obra del artista<sup>22</sup>. Más tarde, sin embargo, a la luz de las recientes investigaciones sobre el taller de Roberto Heymann y después de un nuevo análisis formal y de comparaciones con otros dibujos preparatorios para el libro, esas obras fueron retiradas de la catalogación. Para llegar a estas correcciones<sup>23</sup> incidieron

aspectos de la biografía y la personalidad artística de Rugendas aludidos antes, además de la revisión de las características del papel utilizado y de la propia factura del dibujo. Uno de los factores que llamó la atención al revisar el conjunto de las falsificaciones conocidas y que contribuyó para la reevaluación es la forma que el taller de Heymann dio al monograma del artista: las iniciales MR, de Moritz Rugendas, colocadas con frecuencia al pie de las falsificaciones, aparecen de una forma decorativa, con algún ringorrango, que no se observa en otras obras del pintor.

Al estudiar el conjunto de los falsos Rugendas de esta serie, es posible verificar también que su hechura no es homogénea, delatando la participación de más de una mano en su realización. Si hojearnos las piezas del atelier de Roberto Heymann y si nos detenemos un instante, por ejemplo, en “Cascada de Tijuca” (fig. 131), verificamos que el trazo es más suelto y menos preciso en el dibujo de las plantas que en “Vista de Rio de

<sup>22</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*

<sup>23</sup> Publicadas integralmente en DIENER Y COSTA, *Rugendas..., op. cit.*, 2012.

Janeiro tomada en las proximidades de la Iglesia de la Gloria” (fig. 132). Así también constatamos diferencias en el manejo de la figura humana en la acuarela del “Mercado en la Praia dos Mineiros”, por un lado, y en “Familia de hacendados”, por otro. En la vista del mercado, los trazos son más lineales, con una delimitación más nítida de las figuras que en la escena de los hacendados.

## MANIPULACIÓN DE OBRAS ANTIGUAS

Otro método de engaño utilizado por Roberto Heymann, y que podemos observar en el caso de Rugendas, fue la inclusión de una firma fraudulenta o de pequeñas modificaciones en obras anónimas del siglo XIX, con el fin de hacerlas pasar por obras de autoría de un artista más famoso y mejor valorizado en el mercado. En las ferias y en los anticuarios de París, el marchante compraba dibujos, acuarelas o cuadros al óleo de autores anónimos o poco conocidos que actuaron en el siglo XIX y registraron motivos de América Latina, sea en viaje o copiando originales de artistas viajeros que en aquel momento tenían un buen mercado en Europa. Con pequeñas interferencias, y envueltas en una historia persuasiva, algunas de esas piezas eran vendidas como en supuestos Debret, Rugendas o Pallière.

En la transacción con Castro Maya, por ejemplo, al menos ocho acuarelas atribuidas a Debret fueron forjadas por ese método; entre ellas se cuentan vistas del cabo de Buena Esperanza, de Río de Janeiro y de la isla Fernando de Noronha. Todas obras del siglo XIX; algunas representan lugares en los que el pintor francés jamás estuvo, pero que le fueron atribuidas, sea arguyendo que las obras llevaban la firma del artista –¡qué les había sido agregada!–, sea por la identificación que en ese sentido defendía el marchante, avalando el engaño con la autoridad que a la fecha merecían su firma y sello. Heymann usaba y abusaba de su reputación de antiguo comerciante en la plaza de París, y como prueba de la fiabilidad de las singularísimas piezas que vendía, esgrimía su calidad de correspondiente del Museo Imperial de Petrópolis en Francia.

Similar fue el ardid que el comerciante puso en juego con Newton Carneiro, un personaje natural de Curitiba, de múlti-

ples intereses y vastos saberes, que actuó en la industria agraria, se desempeñó en la arena política desde la década de 1950, historiador de amplia producción, un buen coleccionista de arte y autor de una importante obra sobre Rugendas<sup>24</sup>. A este le vendió un supuesto retrato de Debret en su taller en Río de Janeiro, atribuido a Julien Pallière. No obstante, ni la tela representa al pintor francés ni su autor es Pallière. Se trata, sí, de una pintura al óleo de autor desconocido, de principios del siglo XIX, que muestra a un pintor junto a su caballete. Con la evidente intención de construir un pastiche convincente, esa tela antigua fue intervenida, adicionando con habilidad tres reproducciones de obras conocidas de Debret, en la pared y en el caballete de la composición, y para dar plausibilidad a la atribución, fue acrescentado un equívoco monograma. El fraude fue identificado tan solo en la última década en el catálogo de la obra de Pallière<sup>25</sup>.

Aun más osadía mostró el marchante en una transacción que tuvo lugar en 1940 –todavía antes de la fuga para el sur de Francia–, en la que también quedó en evidencia una dosis de ingenuidad de su clientela preferencial, los coleccionistas latinoamericanos. Fue por aquel momento que Heymann también trabó relaciones comerciales con Armando Braun Menéndez, natural de Punta Arenas y descendiente de los ricos hacendados del extremo sur del continente, que en su calidad de historiador y coleccionista actuó tanto en Chile como en Argentina. Del marchante franco-brasileño, Braun Menéndez adquirió un conjunto de acuarelas supuestamente del siglo XIX, que representaban aspectos de la vida cotidiana en Chile, realizadas por un artista viajero francés de nombre Alphonse Giast<sup>26</sup>. Algunos años más tarde vendió al historiador, político, editor y coleccionista argentino Bonifacio del Carril otra serie de acuarelas firmadas por el mismo artista, con motivos bastante parecidos a los del primer conjunto. Sin embargo, según todo indica, Alphonse Giast es un personaje ficticio, inventado por Heymann;

<sup>24</sup> Newton CARNEIRO, *Rugendas no Brasil*.

<sup>25</sup> Ana PESSOA, Júlio BANDEIRA y Pedro CORRÊA DO LAGO, *Pallière e o Brasil: obra completa*, p. 190.

<sup>26</sup> Eugenio PEREIRA SALAS, *El rostro romántico de Chile: Colección Armando Braun Menéndez*, pp. 25-26.

el nombre no aparece entre los viajeros de la época catalogados en los archivos del Museo del Louvre y no consta en otros archivos ni museos de Europa<sup>27</sup>. Algunas de las obras vendidas con esa firma son acuarelas copiadas del artista colombiano José Manuel Groot, que retratan aspectos de la vida en Colombia en el siglo XIX, y no de Chile.

El impacto de la invención de un artista no fue irrelevante para la iconografía chilena. La colección fue donada a la Universidad de Chile y sirvió de referencia para diversos estudios sobre indumentaria y costumbres del país entre fines del período colonial e inicios de los tiempos republicanos. Armando Braun Menéndez llegó a desconfiar que podría tratarse de falsificaciones, pero fue disuadido por el historiador chileno Alamiro de Ávila Martel, el cual afirmó de modo enfático que se trataría de obras de temas chilenos:

“Las he examinado y las he hecho examinar por todo el grupo de nuestros principales expertos. El resultado es que no cabe duda de su autenticidad iconográfica”<sup>28</sup>.

A partir de estas acuarelas y de su datación, el historiador Eugenio Pereira Salas mapeó los pasos de Alphonse Giast en América del Sur, y construyó una pequeña biografía para este inexistente artista francés<sup>29</sup>. Las obras fueron exhibidas en la muestra “El rostro romántico de Chile”, en 1962, y en ese mismo año fueron publicadas en un catálogo editado por la Universidad de Chile. Aun en 2007 hubo una exposición con el título de “Un gran descubrimiento de nuestras costumbres criollas de la Colonia”, organizada por la Universidad de Chile, donde se mostraron veintiocho acuarelas de Alphonse Giast<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> La invención de la figura de Alphonse Giast ha sido estudiada en el curso de los últimos diez años por un equipo de historiadores del arte de Chile, Argentina y Colombia; véanse para este asunto los artículos de autoría conjunta de Josefina de la Maza, Juan Ricardo Rey Márquez, Catalina Valdés y Carolina Vanegas Carrasco (2013 y 2016).

<sup>28</sup> Carta de Alamiro de Ávila Martel a Armando Braun Menéndez, de 31 de enero de 1964.

<sup>29</sup> PEREIRA SALAS, *op. cit.*

<sup>30</sup> Véase la nota de prensa en [www.uchile.cl/noticias/42897/inauguran-muestra-de-las-acuarelas-de-alphonse-giast](http://www.uchile.cl/noticias/42897/inauguran-muestra-de-las-acuarelas-de-alphonse-giast) [fecha de consulta: 22 de abril de 2020].

Con un método semejante fue forjada una obra de Rugendas, conocida con el título “Atelier del artista” (fig. 133) que Heymann debe haber vendido después de la década de 1940 y que acabó en la colección del argentino Fernando García Balcarce. También en este caso se trata de una obra del siglo XIX que representa una clase de pintura donde varios artistas están delante de sus respectivos caballetes pintando una modelo que aparece de espaldas al observador. En el ángulo inferior, a la derecha de la escena, fue incluido el monograma MR, de Moritz Rugendas, y un poco más arriba, la imagen de una conocida obra del pintor alemán, como si se tratase de una tela apoyada contra la pared. Este cuadro, con el supuesto retrato del pintor



Fig. 133. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Taller del artista”.



y sus discípulos, que todavía circulaba en el comercio de arte en Buenos Aires en 1993<sup>31</sup>, fue identificado como falsificación en el libro *Rugendas e o Brasil*<sup>32</sup>.

## LIBERTAD DE LAS MALAS ARTES

Un tercer procedimiento para la producción de obras falsas de los artistas europeos que retrataron la tierra y los habitantes del continente americano es el de la creación más o menos libre. Por lo pronto, este tipo de falsificaciones solo ha sido identificado para el caso de Rugendas. Existe, de hecho, un conjunto de dibujos que evocan su estilo, pero que no son copias de obras de su autoría. Son imitaciones hechas con un buen margen de libertad por un dibujante talentoso, en este caso, del siglo XX, con la inequívoca intención de hacerlas pasar por trabajos del artista de Augsburgo. En esta categoría se encuadra una serie de treinta y un dibujos a lápiz sobre papel que pertenece a la colección de Horacio Porcel en Buenos Aires (figs. 134 y 135).



Fig. 134. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Laceando avestruces”.

<sup>31</sup> J.C. NAÓN & CIA. *Catálogo de la subasta*.

<sup>32</sup> DIENER Y COSTA, *Rugendas...*, op. cit. 2012.



Fig. 135. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Gauchos conversando”.

Son bellos estudios de temática argentina, casi todos dedicados a motivos del universo de los gauchos: escenas ecuestres –unas veces con motivos de jinetes luciendo sus habilidades, otras arreando ganado vacuno–, conjuntos con las típicas carretas de la pampa tiradas por bueyes, en conversas alrededor de fogatas o en episodios de bailes, paseos o festejos. Todas las hojas tienen un formato semejante, con un tamaño medio de 27 x 19 cm, a veces en formato horizontal, otras, vertical. También el papel es homogéneo, y algunas hojas permiten ver partes de la filigrana de la fábrica inglesa “J Whatman” y el año de producción de 1828 o 1829.

En un primer momento el conjunto parece de inequívoca autoría de Rugendas, toda vez que los temas representados calzan a la perfección con la obra que el artista creó en Argentina. Podría tratarse de estudios correspondientes a su primer viaje al espacio pampino, en 1837-1838, cuando cruzó la cordillera de los Andes, partiendo del lado chileno, y llegó hasta San Luis de la Punta, en Argentina. Pero en ninguna de las hojas encontramos referencias –una inscripción o algún motivo paisajístico– que permitan localizarlas o datarlas.

Es ese silencio sobre el lugar y la fecha lo que levanta la primera sospecha sobre la autenticidad de la serie, si consideramos

que estamos lidiando con un artista viajero meticuloso, lo cual por lo general exigía que incluyese algún indicio más o menos explícito para la identificación. Así, por ejemplo, en la mayor parte de las obras de tema argentino y uruguayo catalogadas por Pablo Diener<sup>33</sup> existen anotaciones sobre la identidad de los sujetos retratados o sobre el lugar o la fecha del registro, además de numerosas indicaciones referentes a los colores de las ropas, cuando se trata de indumentarias más o menos complejas. Nada de esto se encuentra en la serie de la colección bonaerense.

La sospecha de falsificación se confirma cuando se realiza un análisis formal de la serie, en concreto, al compararla con obras de autoría inequívoca de Rugendas. Hojeando los dibujos que el artista ejecutó entre Mendoza y San Luis de la Punta, por ejemplo, verificamos que la línea es sutil, rica en matices que se manifiestan en las calidades de los sombreados, resultantes de la diversa presión con que el dibujante aplica el grafito sobre el papel. La homogeneidad de la ejecución, los trazos enfáticos, simples y la construcción rasa de los juegos de luz y sombra dan como resultado una obra monótona, que no está de acuerdo con la soberbia capacidad de dibujante de la que Rugendas hacía gala en sus trabajos.

Por lo demás, la serie no encaja en ningún momento con su vida y obra, ni durante su permanencia en los países del Cono Sur ni después de su retorno a Europa. La calidad homogénea y la impecable limpieza de las hojas pone en evidencia que no pudieron ser el fruto de un trabajo hecho en ruta. Tampoco existe ninguna referencia a algún proyecto de publicación para el que esa serie pudiera haber sido elaborada más tarde; ni se conoce alusión alguna del artista a un tan importante conjunto de dibujos. No cabe duda, pues, que nos hallamos ante un conjunto de falsificaciones de alta calidad.

Si bien no existe documentación sobre la procedencia de estas obras, algunas evidencias sugieren que el conjunto puede tener su origen en el atelier de Roberto Heymann. Y un indicio bastante contundente ofrece, curiosamente, uno de los dibujos falsos, copiado del *Voyage pittoresque*: en el dorso de un estu-

dio a lápiz forjado a partir del grabado de los “Habitantes de Minas”, producido por el taller del marchante franco-brasileño, encontramos el croquis de un gaucho a caballo que calza a la perfección con el lenguaje formal de los dibujos de esta serie. Y también esa hoja, que por un lado trae un motivo brasileño, por el otro, uno argentino, lleva la filigrana de la fábrica “J Whatman” con data de 1829. Ese enlace entre las falsificaciones brasileñas, ya bien documentadas, y la serie argentina, junto con las afinidades estilísticas, permiten afirmar con alto grado de certeza que la seductora serie de la colección de Buenos Aires es obra de la fábrica de Roberto Heymann.

## ESTERTORES DE UN FRAUDE

Las falsificaciones comentadas hasta aquí son una muestra de lo que a la fecha se encuentra disperso entre las más diversas colecciones de arte y que circulan en el comercio especializado desde hace más o menos ocho décadas. Aún en abril de 2020, una prestigiosa casa de subastas de Berlín publicó en su catálogo dos sepias que pueden ser acrecentadas al conjunto de piezas fraudulentas, con motivos del *Viaje pittoresco*<sup>34</sup>.

Nos encontramos ante un asunto que aún no ha sido del todo desvelado. Cabe tener en cuenta que la personalidad del comerciante y falsificador de Roberto Heymann y sus métodos de actuación comenzaron a ser descubiertos solo a inicios del siglo XXI a través de investigaciones realizadas para temas de Brasil, de modo que su identificación para los demás países de la región está por completarse. Será solo a partir de la difusión de las identificaciones de los trabajos del marchante realizadas hasta la fecha que podremos tener una idea más completa del impacto que su actividad ha tenido para el coleccionismo en América Latina.

Roberto Heymann actuó por cuatro décadas en este mercado. Y transcurrieron otros cuarenta años hasta que sus fraudes comenzaron a ser mostrados a la luz del día de modo incontestable.

<sup>34</sup> El catálogo en línea de la casa de subastas de Berlín –<https://nosbuesch-stucke.berlin/Lot517/> y <https://nosbuesch-stucke.berlin/?s=518> [fecha de consulta: 22 de abril de 2020]–, aun mostraba las reproducciones. Después de ser informada de que se trataba de obras falsas, la casa retiró las obras de su catálogo.

<sup>33</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*

# ENCUENTROS FORTUITOS CON RUGENDAS

*Werner Steimbeiss*

Corren los primeros años de la década de 2010. Un hombre ya entrado en años viaja en el tren de Zúrich a Múnich y demuestra satisfacción. Acaba de cerrar un negocio bien lucrativo y ahora piensa con alivio que dentro de unas pocas horas estará en su casa en Múnich. Con ánimo relajado ve pasar el paisaje suizo. De pronto, en la frontera entre Suiza y Alemania es arrancado de su contemplación. Frente a él se presenta de repente un agente de aduanas. “Sus documentos, por favor; ¿viene usted de Zúrich?” Aún no hay ningún gesto suyo que delate nerviosismo. Pero a la siguiente pregunta, “¿Lleva usted dinero en efectivo?”, el agente detecta un inequívoco malestar en sus ojos. Titubea para responder, y solo ante la advertencia de que podría ser sometido a un cacheo emite un tímido “Sí”. Se trata de una cantidad considerable, muy superior al valor permitido. Enseguida vendrá el procedimiento de rutina. Bajar del tren, someterse a una serie de preguntas desagradables, aprehensión de la totalidad del hato de dinero, notificación a las autoridades en Múnich.

El registro de la casa en Múnich no tardaría en ocurrir. Lo que desvelaron los agentes en aquel domicilio fue el más espectacular hallazgo de obras de arte ocurrido en Alemania desde 1945; reaparecían piezas que hacía ya mucho tiempo habían sido dadas por perdidas. Eran trabajos de Paul Klee, Franz Marc, Max Beckmann, Max Liebermann, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Edward Munch, así como Pablo Picasso y Marc Chagall, que habían permanecido ocultas por décadas en una vivienda en el barrio de Schwabing. El propietario de ese museo particular de arte de los clásicos modernos era Cornelius Gurlitt, que recibiera aquel tesoro de obras de arte como herencia de su

padre, Hildebrand Gurlitt, el cual, en tiempos del nacionalsocialismo, había desempeñado un oscuro papel como comerciante de arte. La función asumida por el padre en la década de 1930 y durante la guerra había sido la de transformar en dinero las obras de arte incautadas de forma ilegal por los nazis, y de tiempo en tiempo, alguna que otra pieza valiosa era incorporada a su colección personal, que acabaría componiendo la herencia del hijo Cornelius.

Centenas de piezas del conjunto de ese hallazgo, que sumaba un total de mil quinientas obras con un valor próximo a un billón de euros, eran fruto del robo. Los investigadores aún deberán trabajar por largo tiempo hasta determinar el origen de cada una.

A diferencia de acontecimientos como este, en que ha podido ser desvelado un tesoro artístico mal habido por la tenebrosa alianza de un estado autoritario con la delincuencia común, también en tiempos de paz y bajo condiciones de vida bien triviales, las obras de arte pueden emprender caminos inesperados y desaparecer, sea por la voluntad de su autor, sea por el capricho de un coleccionista. Y después de años reaparecen en los lugares más insólitos, donde difícilmente se las procuraría. Como consecuencia de esta curiosa especie de vida propia que suelen ganar las piezas artísticas, sabemos de diversos hallazgos azarosos espectaculares ocurridos en un pasado próximo. Así, por ejemplo, en Nueva York, una transeúnte rescató un cuadro del famoso pintor mexicano José Rufino Tamayo de un basural; sí, ¡una obra de uno de los grandes actores de la tradición muralista del siglo XX apareció en medio de desperdicios! O una preciosa acuarela de Emil Nolde –una de las



principales personalidades del expresionismo alemán– fue descubierta por un joven en un contenedor de escombros de la construcción en Múnich.

Si bien se trata de acontecimientos casuales, estos descubrimientos ocurren con relativa frecuencia, y en el mundo de las artes hay un buen número de personas que, por placer y espíritu comercial, los persiguen con afán. Los buscadores de este tipo de tesoros son personas cultas y sensibles que se guían siguiendo la premisa –sin duda acertada– de que la dispersión a los cuatro vientos es parte del destino de las obras de un artista. Su tarea no es fácil y el éxito no es mero resultado de la suerte. Para rastrear esos objetos se requiere de una atención permanente, estar alerta en el momento y el lugar donde pueden ocurrir los hallazgos; pero también hace falta una buena dosis de erudición, el conocimiento que permite separar el trigo de la paja, y en esa tarea entra en juego mucho tacto, sensibilidad, lo que a veces llamamos de ‘buen ojo’.

La obra de Juan Mauricio Rugendas ha demostrado ser un campo fértil en este juego fascinante, donde la realidad se solapa a cada paso con los espejismos. El artista de Augsburgo, en su calidad de pintor viajero, distribuyó por el mundo algunas piezas de su obra ya en el curso de sus peregrinaciones. Es cierto que una parte de su trabajo constituía aquel acervo que él iba construyendo a manera del inventario visual del mundo americano que se había propuesto elaborar. Esa fue la obra que el pintor siempre conservó consigo y que cargó como precioso lastre durante los más de quince años de viajes, en que recorrió América de México a la Patagonia. Pero también los trabajos que fueron quedando en la estela de su ruta son parte importante de su legado, piezas que unas veces vendió, otras veces dejó en pago o como agradecimiento por hospedaje y comida o que le sirvieron para retribuir favores o que regaló por placer, como gesto de amistad. Por lo demás, sabemos que solía pintar sus cuadros a partir de estudios hechos del natural, y que una parte importante de sus óleos fue hecha después de su retorno a Europa, sobre todo en el taller en Múnich o en Augsburgo. Sin embargo, con independencia de que, en la última década de su producción, el lugar de origen de las obras sea más bien constante, una y otra vez constatamos que los cuadros del pin-

tor han dado la vuelta a medio mundo para reaparecer en circunstancias y lugares apenas previsibles.

Son esas obras de origen bien diverso las que conforman el cuerpo de los hallazgos azarosos de pinturas del artista bávaro y que sus descubridores procuran día tras día con regular empeño. Echaremos aquí un rápido vistazo a algunos de esos descubrimientos, teniendo como punto de observación la ciudad de Múnich, que entonces era la capital del reino de Baviera, del que Rugendas era súbdito, de modo que, no por acaso, continúa hasta hoy siendo un lugar de confluencia frecuente de sus trabajos o, al menos, de múltiples informaciones sobre sus posibles destinos.

Hace algunos años ocurrió, en la penumbra del alba y a la luz de una linterna, un hallazgo que para el mundo del arte de viajeros se cuenta entre los más sensacionales de los últimos tiempos. Aún no clareaba cuando los comerciantes de un mercadillo de antigüedades en los alrededores de Múnich desempaquetaban sus objetos para la venta, supuestas piezas únicas, rarezas, a veces meros trastos viejos, y se disponían a aguardar esperanzados a que llegaran los compradores. Y ahí, apoyado en un coche apareció, de pronto, bajo la tenue luz matutina, un cuadro de gran formato con un motivo exótico. No tardó en atraer la mirada de un conocedor que por ahí circulaba con la expectativa de desvelar algún tesoro. El autor del descubrimiento –consciente de su hallazgo– resolvió la compra con rapidez, mientras otros interesados ya hacían un ruedo en torno a esa pieza espectacular. Era, sin duda, un gran hallazgo: resultó ser nada menos que la obra que es conocida con los nombres de “La siesta” o “Escena alegórica en un jardín”, y lleva –en aquel momento aún en parte oculto bajo la pátina acumulada por más de un siglo y medio– el monograma “MR” de Moritz Rugendas y la datación en el año de “1850” con una inscripción autógrafa (fig. 136). De hecho, esta pintura llenó el vacío que hacía algún tiempo habían identificado los estudiosos de la obra del artista; se trata de un cuadro que el pintor menciona en una carta a su amigo el botánico Carl Friedrich Philipp von Martius, describiéndolo como “Selva de Brasil y vida familiar peruana – escena en un jardín”<sup>1</sup>. Esa tela fue llevada a una su-

<sup>1</sup> Apud DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2012, p. 134.



Fig. 136. Juan Mauricio Rugendas, "Escena alegórica en un jardín", 1850.

basta internacional y encontró, por fin, un nuevo domicilio; hoy pertenece a una renombrada colección brasileña.

El legado de Rugendas también ha traído notables sorpresas en el espacio temático del Perú. A su autoría pertenecen dos delicadas pinturas que ilustran las "tapadas limeñas", vale decir,

uno de los más interesantes motivos histórico-culturales de la región. Se trata de una singular figura femenina de larguísima presencia sobre todo en la capital de ese país andino. Son personajes que se caracterizan por un atuendo compuesto por la saya y el manto de seda que cubre la cabeza, dejando apenas un ojo



descubierto, figuras que mucho llamaron la atención de los viajeros que visitaron la antigua Ciudad de los Reyes en los siglos XVIII y XIX. De probable origen andaluz y tradición musulmana, la imagen de las tapadas se difundió ya desde inicios de la Colonia, fue un elemento singular del Perú y llegó a ser emblemático, en especial en el paisaje urbano limeño decimonónico.

En la primera década del siglo XXI, el heredero de una antigua familia de Augsburgo identificó dos preciosos cuadros de Rugendas dedicados a ese asunto en el conjunto del legado recibido, en medio de retratos, fotografías y recuerdos de carácter íntimo. Uno representa una “Escena callejera en Lima” (fig. 137), con el palacio de Tomás Ortiz de Zevallos como motivo de fondo, frente al cual aparece un llamativo trío de tapadas en fugaz cuchicheo. El otro muestra un bello interior conventual en el

momento de la “Llegada de una novicia al convento” (fig. 138), una escena en que la propia novicia está vestida con las prendas propias de las tapadas. Sometidas a una cuidadosa limpieza, las dos telas revelaron la inequívoca factura de Rugendas que, por lo demás, está corroborada en ambos casos por la firma y la inscripción de lugar y fecha de su ejecución: “Mauro Rugendas / Lima 1844”. Poco después de ser autenticadas sin margen de dudas e identificadas como dos piezas que hacen pareja, vale decir, pertenecientes a una misma hornada, fueron subastadas en Hamburgo.

Entre las obras que el pintor viajero pudo haber realizado después de su retorno a Europa, quizá en Múnich, basándose en croquis hechos del natural quince o veinte años antes, y que migraron a América del Sur por vías que desconocemos,



Fig. 137. Juan Mauricio Rugendas, “Escena callejera en Lima”, 1844.



Fig. 138. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada de una novicia al convento”, 1844.





Fig. 139. Juan Mauricio Rugendas, “El camino a Morelia en el valle de Angangueo con el cerro San Andrés al fondo”, 1833.

se cuentan dos cuadros con temática mexicana que, curiosamente, terminaron en una colección brasileña del interior del estado de São Paulo: “Vista de las minas de Angangueo” y “El camino a Morelia en el valle de Angangueo con el cerro San Andrés al fondo” (fig. 139). El coleccionista, que pudo haber sido el responsable del traslado de los cuadros de Baviera a ese lugar del interior de Brasil, era un personaje del que se conservaba alguna noticia en un museo muniqués y de donde partió el hilo de Ariadna para recuperarlos para el cuerpo de la obra localizada y publicada. Pasados los años de una adquisición de la que no conocemos detalles y ya muerto aquel amante de las artes, sus hijos vieron las pinturas como el mecanismo para materializar el sueño de comprar un yate. El anhelado juguete era caro, los cuadros también. Un marchante de arte establecido en Alemania supo por casualidad de esas obras, asumió el riesgo financiero y adquirió los cuadros; con las telas en la mano, ya en Alemania, por fin, entabló los lazos que lo condujeron a ven-

derlos a una prestigiosa galería en la capital mexicana, de donde emprendieron la última etapa de su peregrinación rumbo a una colección particular en México DF.

Menos aventurero fue el periplo de otros dos cuadros de tema mexicano, que representan paisajes de los bosques tropicales húmedos, uno situado en los alrededores de Jalcomulco, en las cercanías de Xalapa (fig. 140), el otro, con una vista del Cofre de Perote al fondo. Las dos obras aparecieron en una galería de arte en la pequeña ciudad de Starnberg, en el sur de Alemania. Estos estupendos estudios al óleo pueden datarse de forma tentativa hacia 1831/1832 y en ellos el pintor insiere minuciosos detalles de la vegetación dibujando con el dorso del pincel sobre la pintura aún fresca, una técnica frecuente en sus trabajos ejecutados en ruta. Hoy ambos cuadros hacen parte de una colección privada en Chile.

Esa fascinación por la selva tropical irradia también otra obra del augsburgués que fue subastada en Múnich: el conoci-



Fig. 140. Juan Mauricio Rugendas, "Vista en el interior de la selva tropical en Jalcomulco (Xalapa, México)", 1831-1832.

do, pero bastante raro "Forêt du Brésil" (1826). Esta litografía de gran formato (60 x 47,5 cm), basada en un motivo dibujado del natural, grabada por el propio artista e impresa en París –según reza la inscripción al pie de la imagen–, muestra el interior de los bosques de la Mata Atlántica en toda su magnificencia y diversidad, con la monumental cobertura de las copas de árboles gigantescos, debajo de la que en orden decreciente van emergiendo árboles de menor porte, helechos arbóreos, multiplicidad de lianas, vegetación baja y rastrera, en

fin, y en cuyo interior se ve diminuta una familia de indígenas que parece poner en evidencia nuestra insignificancia humana ante la inmensidad de la naturaleza. Desde la perspectiva actual, nos sentimos tentados a atribuir a vistas como esta una connotación premonitoria de las amenazas que sufren esos sistemas ecológicos.

Inconfundible es la presencia de la mano del maestro de Juan Mauricio Rugendas en la Academia de Bellas Artes de Múnich, Lorenzo Quaglio, en un pequeño estudio a la acuarela que fue puesto a la venta en una casa de subastas de Múnich hace unos pocos años. La figura de un cazador en el momento de disparar la escopeta es una obrita de juventud, plenamente en la tradición de la pintura costumbrista bávara de las primeras décadas del siglo XIX.

En general, esos trabajos iniciales o también los estudios académicos, con frecuencia, apenas merecen atención o son del todo ignorados. Así fue también como otro dibujo de los primeros años del pintor bávaro fue encontrado en una carpeta con los más diversos croquis de diferentes autores, muchos de ellos de artistas menores, vendida como un trabajo anónimo en una pequeña subasta en Múnich. Solo un examen posterior muy minucioso y con auxilio de una lupa permitió identificar la firma del joven dibujante, inscrita en la característica letra Sütterlin del alemán decimonónico, en el ángulo inferior izquierdo de la hoja. Se trataba, de hecho, de un raro y bello estudio a lápiz, que muestra un grupo de árboles y dos caballos en primer plano, firmado y fechado en 1818, es decir, poco antes de iniciar la fulgurante carrera de artista viajero (fig. 141).

Estos hallazgos son más que meras anécdotas que nos hacen soñar con la Isla del Tesoro. Para la historia del arte constituyen un importante factor que auxilia en la tarea de completar la reconstrucción de los conjuntos de la obra de un artista. En el caso de Juan Mauricio Rugendas, en concreto, la publicación del catálogo de la obra del pintor y dibujante, a fines del siglo XX<sup>2</sup>, actuó como un señuelo que provocó la reaparición de un número nada irrelevante de obras en el curso de los últimos quince a veinte años. A manera de ejemplo, el inventario inicial

<sup>2</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*





Fig. 141. Juan Mauricio Rugendas, “Estudio de árboles y caballos”, 1818.

de la obra brasileña del artista, publicado en 1997, contabiliza un total de dieciséis óleos y 399 dibujos y acuarelas; en un catálogo temático de su obra, dedicada de forma monográfica a Brasil y publicada hace hoy ocho años en segunda edición revisada y aumentada<sup>3</sup>, los números crecieron de modo significativo, contabilizando veintitrés óleos y 422 dibujos y acuarelas. En una proporción similar debemos calcular el incremento de la obra de México, Chile, Perú y Argentina en las poco más de dos décadas transcurridas desde la publicación del primer catálogo, por medio de obras que han ido apareciendo por vías comparables a las descritas hasta aquí.

Pero, claro, como suele ocurrir, en toda cesta de huevos, más de alguno puede estar podrido. Así también, en todo hallazgo de tesoros de arte es frecuente que una u otra obra acabe siendo descalificada por ser falsa. Recientemente ese fue el

<sup>3</sup> DIENER y COSTA, *Rugendas...*, *op. cit.*, 2012.

caso de dos atractivos dibujos en sepia ofrecidos en el catálogo de una casa de subastas de Berlín, que en el estupendo abanico de su oferta incluía los títulos “Convoi de Diamans passant par Caiete” y “Famille de Planteur / Allant a l’église”. De esta forma, las hojas eran anunciadas como supuestos estudios preliminares para las litografías con los mismos temas publicados en el libro-álbum *Voyage pittoresque dans le Brésil*. En el ínterin, no obstante, sabemos que la relación es inversa: no se trata de estudios preparatorios para los grabados, hechos por el artista, sino que son la obra de un bien conocido falsificador que, con bastante éxito, mandó copiar, y vendió, esas y numerosas otras falsificaciones basadas en las planchas del famoso libro del artista de Augsburg, como también de otros artistas viajeros como Jean-Baptiste Debret y Julien Pallière.

Es común que la divulgación de la obra de un artista vaya acompañada de una revalorización, y con esta aparecen más y más falsificaciones o, en el mejor de los casos, falsas atribucio-



nes. Por fortuna, Rugendas nos ha facilitado en alguna medida el trabajo, ya que donó en vida a la corona de Baviera el conjunto de la obra de su autoría que conservaba en su propiedad, un legado que quedó a los cuidados del gabinete de dibujos del reino, que después fue transformado en la Colección de Arte Gráfica de Múnich. El cuerpo de la donación estaba compuesto por aquellos apuntes, dibujos, acuarelas y estudios al óleo que el artista viajero cargó por años como el bien más precioso de su viaje. Se trata, sin duda, de un legado fabuloso para las investigaciones de historiadores que pretenden servirse de fuentes iconográficas para reconstruir el pasado americano, y también es un precioso acervo que contribuye de forma significativa en la identificación y la autenticación de nuevos hallazgos.

Los buscadores de tesoros, esos personajes que en un primer momento se dejan llevar por la intuición, encuentran en el acervo muniqués un puerto seguro al que pueden acudir para cotejar los impulsos que les sugiere el ‘buen ojo’, con la certeza que otorga la consulta cuidadosa de una colección de arte bien sistematizada de poco más o menos tres mil obras.

Por esta vía, los autores de los hallazgos han contribuido de forma contundente a poner en movimiento el trabajo de los investigadores que se imponen la tarea de Sísifo de reconstruir catálogos de legados artísticos –que siempre aspiran a ser completos y definitivos–, e imponen dinamismo al comercio y coleccionismo de arte, para los que día tras día traen nuevos desafíos.

CUARTA PARTE  
SEMBLANZAS





# UNA VIDA DE ARTISTA VIAJERO, ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD. RUGENDAS, UN PERSONAJE DE NOVELA

Lucile Magnin

Juan Mauricio Rugendas ha suscitado el interés de numerosos historiadores del arte a partir de mediados del siglo XX. Sus viajes por el continente americano y su extraordinaria obra fueron destacados con particular atención en las investigaciones de Pablo Diener en las décadas de 1990 y 2000. Pero los historiadores del arte no han sido los únicos que se han interesado por este prolífico pintor viajero. También es el personaje principal de varias novelas de los últimos años, y su aura de artista aventurero ha podido ser transferida sin dificultad al campo de la ficción. Esto ha permitido a muchos lectores de todo el mundo (re)descubrir a un artista excepcional que se ha mantenido al margen de las figuras canónicas del quehacer artístico. En tiempos recientes, Carlos Franz hizo de él un personaje novelesco, presentándolo como amigo de Charles Darwin y enamorado de Carmen Arriagada<sup>1</sup>. A su vez, Patricia Cerda también abordó su relación apasionada con la mujer de letras chilena que, sobre todo por su correspondencia regular con el pintor, ha sido conocida como una figura esencial en la literatura epistolar del siglo XIX en Chile<sup>2</sup>.

Pero sin duda el autor que lo ha arraigado de forma más duradera en el universo de la ficción es César Aira, al publicar en el año 2000 su libro *Un episodio en la vida del pintor viajero*<sup>3</sup>. Esta pequeña novela de noventa páginas es una de las obras más

traducidas y también la más estudiada del escritor argentino. La pluma de Aira convierte a Rugendas en “el pintor monstruo” que, después de ser desfigurado por un rayo durante el viaje a Argentina en 1838, se dedica con empeño a seguir los pasos de los indios, en compañía de Robert Krause, y procura con frenesí dibujar escenas de los malones en los alrededores de Mendoza. La novela concluye en un cara a cara entre el artista desfigurado, con un rostro de pesadilla, y los indígenas, todos reunidos alrededor de una fogata, aterrorizados por esa aparición inesperada, hipnotizados por aquel hombre que los dibuja de cerca y que, al hacerlo, recupera simbólicamente la cara que había perdido. Si bien la novela termina con esta escena surrealista, comienza como una biografía en toda la regla del pintor Juan Mauricio Rugendas. El autor, que afirma tener “abundante documentación”, recuerda que el artista viajero fue “hijo, nieto y bisnieto de prestigiosos pintores” y relata algunos aspectos de su vida, antes de centrarse en su primera visita a Argentina, anunciada de entrada como “breve y dramática”, ya que fue “interrumpida por un extraño episodio que marcó de modo irreversible su vida”<sup>4</sup>. César Aira hace de Argentina un espacio mítico, un lugar idealizado por el pintor, “el objetivo secreto de su largo viaje” por Iberoamérica, donde esperaba encontrar “el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas”<sup>5</sup>.

El lector de esta novela, sea o no un conocedor del trabajo del augsburgués, siente, sin duda, en algún momento de

<sup>1</sup> Carlos FRANZ, *Si te vieras con mis ojos*.

<sup>2</sup> Patricia CERDA, *Rugendas*.

<sup>3</sup> César AIRA, *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Las referencias de página de los párrafos de la novela de César Aira citados aquí remiten a la edición de 2002 realizada por LOM Ediciones en Santiago.

<sup>4</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 5.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 8.

su lectura el deseo de saber más sobre el personaje, descubrir qué inspiró al escritor, conocer mejor las condiciones de aquel viaje a Argentina y las obras que resultaron de él. En resumen, explorar en los bastidores de la ficción y vislumbrar algo de su vida real, más allá de la imaginación del novelista. Porque, aun cuando la novela pueda parecer anodina por su brevedad, lanza una nueva mirada hacia este periodo de la vida del artista, en la medida en que llama la atención sobre su periplo a través de los Andes y por la pampa argentina, el terrible accidente que sufrió, su pasión por representar a los indios y la amistad que lo unió a Robert Krause.

César Aira descubrió la historia del viaje del pintor bávaro a Argentina casi por accidente. A mediados de la década de 1990 colaboró en la redacción de un bello libro de fotos dedicado a las grandes estancias del país. Los editores tomaron conocimiento de que, según una tradición oral, el pintor viajero habría pasado por la región de San Rafael y se habría hospedado en la estancia de la familia Bombal en 1838. Como información complementaria para su tarea en la elaboración de aquel libro, los editores facilitaron al escritor la traducción al español de la biografía de Rugendas que Gertrud Richert había publicado en primera edición en 1952<sup>6</sup>. Asimismo, relata que cuando leyó las pocas páginas dedicadas por la biógrafa alemana al primer viaje del artista a Argentina, percibió que ahí se encontraban todos los elementos que, por lo general, componen sus novelas y no resistió la tentación de escribir. El viaje del pintor, el accidente y su encuentro con los indios representaban una serie de acontecimientos que interesaron al autor. Para él, estos asuntos evocaban la imagen de un *ready-made*, le daban la impresión de que la novela ya estaba prácticamente escrita, como si solo faltara poner su firma en ella<sup>7</sup>. En realidad, las líneas que Gertrud Richert dedica a este episodio ofrecían

la base ideal para que despegara la imaginación del escritor. Los biógrafos en general no se han detenido en este breve viaje a Argentina, que casi le cuesta la vida al pintor. Pero Aira ha llenado este vacío de la historia, una tarea sobre la que, de paso, comenta: “Para que la realidad revele lo real debe hacerse ficción”. Al imaginar y construir los hechos, le da consistencia y realidad a este episodio. De la misma manera que el rostro del pintor fue rehecho con algunos jirones de piel poco después del accidente, así también el artista recrea escenas enteras de un malón a partir de unos pocos esbozos ejecutados al vuelo, y el novelista construye la historia de Rugendas a partir de unas pocas frases leídas en una biografía. En su libro, al evocar estas escenas de reconstituciones, el escritor refleja implícitamente lo que él mismo hace.

## LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE FANTÁSTICO Y MONSTRUOSO

Este trabajo en torno a un episodio de la vida del artista de Augsburgo que había pasado sin atraer especial atención –una historia en la que, por lo demás, se suele recordar su famosa publicación del *Voyage pittoresque dans le Brésil*, su viaje a México y su estadía en Chile– es también el que permitió a Aira desplegar todo su arte. Y el arte de la novela va más allá de la biografía. Trasciende al hombre y hace de él un personaje fantástico, casi legendario. Basado en la documentación que inventa, nuestro autor escribe:

[...] la leyenda, basada en ciertas imprecisiones de las cartas de estas semanas, quiere que Rugendas haya llegado muy al sur, hasta regiones no holladas todavía por el hombre blanco, quizás hasta los soñados glaciares, las montañas móviles de hielo, puertas inexpugnables de otro mundo. Los apuntes del natural que llevan estas fechas abonan el mito<sup>8</sup>.

Mirándolo bien, el mito nunca se pierde de vista en *Un episodio*. Esta novela corta parece, incluso, contener en sí misma la estructura de un mito.

<sup>8</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 56.

<sup>6</sup> Entrevista de Lucile Magnin con César Aira en Buenos Aires el 17 de marzo de 2011. La versión traducida del libro de Gertrud Richert fue publicada en *Anales de la Universidad de Chile* en 1960; el ejemplar que llegó a manos de César Aira procedía de la biblioteca del historiador argentino Bonifacio del Carril.

<sup>7</sup> Conferencia de César Aira en la Université Stendhal - Grenoble III, el 28 de febrero de 2008.

Según Margarita Remón, el mito tradicional consta de los siguientes elementos:

- a) ansia de conocimiento;
- b) caos / perjuicio;
- c) aprendizaje;
- d) revelación<sup>9</sup>.

Ahora bien, los elementos que contiene este modelo coinciden con las diferentes etapas por las que pasa el pintor viajero, según la novela. Las dos primeras son obvias; la tercera pasa por los descubrimientos artísticos realizados por Rugendas:

[...] Como un artista siempre está aprendiendo algo mientras practica su arte, así lo haga en las circunstancias más apretadas, Rugendas descubrió en este momento una característica del procedimiento que hasta entonces le había pasado desapercibida. Y era que el procedimiento fisionómico operaba con repeticiones [...]<sup>10</sup>.

La cuarta etapa se manifiesta en la novela por medio de los numerosos significados de la palabra ‘revelación’. “Era una revelación de lo que podía su propio cuerpo”, se lee, por ejemplo, en la página 42. Pero más allá de esta estructura, es el personaje quien, comparado por Aira con “un inmortal”, asume una dimensión mitológica. Al igual que Pandora, no puede resistir la curiosidad que lo induce a “ir a investigar, de un galope, al otro lado de los cerros”, un defecto que lo lleva a abrir la caja de la cual escapan todos los males, y a la que alude de modo explícito el narrador<sup>11</sup>. Como un Prometeo, su imprudencia parece ser punida por un dios vengador (“la venganza del [cerro] Monigote”), que le inflige un castigo que afecta a la integridad de su apariencia física. A la manera de Orfeo, Rugendas es un artista consumado que regresa victorioso de su descenso a los infiernos: “Se había izado, con vigor de titán, desde el agujero profundo de la muerte”<sup>12</sup>.

Victorioso, por cierto, pero no indemne. El dramático accidente deja huellas irreversibles en el rostro del pintor, y tam-

<sup>9</sup> Margarita REMÓN RAILLARD, *César Aira o la literatura del continuo*, p. 65.

<sup>10</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 46.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 64.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 42.

bién parece constituir un punto de inflexión en la narración. Como escribe Carmen de Mora Valcárcel,

“la deformación física [de Rugendas] deforma, por así decir, el estilo, que se aparta de la ilusión realista en que había discurrido hasta ese momento para caer a ratos en un expresionismo esperpéntico o en descripciones surrealistas”<sup>13</sup>.

A partir de ese momento, el narrador transforma a su personaje en un nuevo Quasimodo, con una cara de pesadilla que recuerda a los retratos de Francis Bacon. Así es como Rugendas entra en otra dimensión, yendo más allá de lo humano.

Después de pasar una noche “de vértigos y drenajes cerebrales”, a los que responde bajo los efectos de “un exceso de morfina”, se lanza en trance a la búsqueda de los indios, pero debe cubrirse la cara con una mantilla negra porque sus ojos no soportan la luminosidad<sup>14</sup>. Y en la semipenumbra en la que se encuentra, el personaje al que el narrador describe como “monstruo” sorprende al afirmar: “Nunca había visto mejor”<sup>15</sup>. Podemos recordar a este propósito las palabras de Jean Burgos, que afirma: “el monstruo, ‘hijo de la noche’, resiste mal a la luz de la razón: que llegue el día y él se escabullirá”<sup>16</sup>. Nuestro artista, que ya se había transformado en un monstruo debido a su fealdad, acaba por integrarse involuntariamente al mundo de las criaturas nocturnas. Por lo demás, su rostro es comparado con un astro tan brillante como la Luna, y un murciélago –el animal nocturno por excelencia– roza su frente<sup>17</sup> como para reconocerlo como uno de los suyos.

Su rostro, cubierto con un velo negro, no está lejos de emparentarse en lenguaje simbólico con la Parca. Más allá de esto, Robert Krause comienza a tener “ideas lúgubres” y aparece el léxico de la muerte a través de la descripción de las “armas cortantes y punzantes” de los indios, de una “matanza”, un “ase-

<sup>13</sup> Carmen de MORA VALCÁRCEL, “Rugendas en Aira: ‘Un episodio en la vida del pintor viajero’”, p. 494.

<sup>14</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 64.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pp. 58 y 67.

<sup>16</sup> Jean BURGOS (org.), *Le monstre I, présence du monstre, mythe et réalité*, p. 5.

<sup>17</sup> AIRA, *op. cit.*, pp. 86-87.



sinato” y un “cadáver” que debe ser reconstituido<sup>18</sup>. El pintor, que se convierte en el jinete enmascarado de negro, parece en efecto encarnar esa amenaza que se cierne sobre todos, y si luego asusta, incluso, a los indios, es quizá porque una ausencia de rostro es aun más inquietante que un rostro desfigurado.

Sin embargo, cuando se quita la mantilla, la monstruosa fealdad de su rostro parece haber aumentado. Frente a esa cara iluminada por la Luna, que parece aún “más grande y más terrible”, Krause se queda sin palabras<sup>19</sup>. Las reacciones de los ganaderos y del dueño de la estancia son aún más expresivas de la fealdad desvelada. Todos están asombrados ante la impresionante monstruosidad que escondía el encaje negro. Las miradas no logran separarse del monstruo. El mismo estupor congela a los indios cuando ven aparecer al pintor, ya al final del libro. La mirada es de extraordinaria importancia en esos dos pasajes. Ante este personaje, casi una visión de Medusa, los espectadores quedan atónitos, paralizados por el miedo; su cabeza es tan horrorosa y aterradora como la de la Gorgona.

Según Jean Burgos, el monstruo es ambivalente, es “una antítesis viviente”. De hecho, es a la vez “lo mismo y lo otro”. El monstruo es ante todo la alteridad. El monstruo es “el Otro en su realización perfecta de la esencia de la diferencia y de lo irreducible”. Pero también representa al Yo. Puede aparecer como

“una reafirmación hipertrofiada del ego, una búsqueda agresiva de sí mismo, de ser más, que al mismo tiempo es una defensa desesperada de su espacio interior más secreto”<sup>20</sup>.

Cada una de las dos escenas citadas –la confrontación cara a cara con los ganaderos, por un lado, y el encuentro con los indios, por otro– corresponde a una de las dos características del monstruo. De hecho, la reacción del dueño de casa está marcada por un profundo disgusto. Él no soporta la visión del otro, del “otro totalmente irreductible” del que habla Jean Burgos, esa alteridad que causa verdadero malestar. En cuanto a

los indios, su reacción está más orientada hacia ellos mismos. Cuando ven al monstruo, resurgen sus sentimientos ocultos: culpa y miedo.

“La borrachera y el sentimiento de culpa se les juntaron en un espanto único al ver ese rostro iluminado por la luna. Él era el eje de lo que parecía una pesadilla despierta, la realización de lo que más había temido el malón en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo: el cuerpo a cuerpo”<sup>21</sup>.

Más que frente a un monstruo, se encuentran frente a ellos mismos, en el “espacio interior más secreto” de su ser. El rostro que tienen frente a ellos “no se parece a nada” –especifica Aira–,

“como esas cosas que no se ven nunca [...] como los órganos de la reproducción vistos desde adentro. Pero no exactamente como son, porque en ese caso serían reconocibles, sino mal dibujados”<sup>22</sup>.

Es decir, esa cara envía a los indios a lo más profundo de su carne, a lo más íntimo de ellos mismos.

Como héroes modernos, ellos deben enfrentar al monstruo. Sin embargo, como explica Claudette Oriol-Boyer,

“es significativo que la solución al enigma propuesto por la esfinge a Edipo sea ‘el hombre’. En resumen, atreverse a enfrentar al monstruo es atreverse a descender en uno mismo, y la victoria del héroe sobre el monstruo es una victoria sobre el misterio de su condición y, por lo tanto, sobre la muerte”.

Según Paul Diel, “Resolver el enigma se convierte así en sinónimo de la fórmula central del mito: ‘conócete a ti mismo’”<sup>23</sup>. Si bien los indios no resuelven el enigma que es para ellos ese monstruo que dibuja y que viene de la nada, tienen acceso, a pesar de todo, a

<sup>21</sup> AIRA, *op. cit.*, pp. 89 y 91.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 90.

<sup>23</sup> Claudette ORIOL-BOYER, “Les monstres de la mythologie Grecque: Réflexion sur la dynamique de l’ambigu”, p. 29.

<sup>18</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 66.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 85.

<sup>20</sup> BURGOS, *op. cit.*, pp. 25 y 21.

“una verdad. [...] En la noche de una jornada de correría se presentaba un pintor a revelarles la verdad alucinada de lo que había pasado”<sup>24</sup>.

Pero esta revelación los asusta: se encuentran de repente cara a cara con su conciencia, aterrorizados por el castigo que este ser extraño y sobrenatural podría infligirles. Porque el monstruo también está profundamente vinculado a lo sagrado<sup>25</sup>, y lo que los indios temen es la ira divina que se materializa a través de él, con independencia de que, frente a ellos, el artista bávaro no sospeche ni por un segundo del efecto que produce; en palabras de Aira, “Rugendas por su parte estaba tan concentrado en los dibujos que no se daba cuenta de nada”<sup>26</sup>.

Además, así como –según se ha dicho– Rugendas reencontró un rostro humano al “apropiarse” del de los indios a través del dibujo<sup>27</sup>, los indios, a su vez, toman el camino inverso: de alguna manera “se convierten en monstruos”. Sus rostros, tal como se los describe, no están lejos de ser monstruosos<sup>28</sup>. Sus figuras son tan horrorosas y sus miradas están tan “magnetizadas” por la cara del monstruo que se produce una especie de reequilibrio o una fusión entre él y ellos. Y al mismo tiempo, el indio ha pasado a ser un arquetipo cultural dentro de la famosa dicotomía argentina de civilización / barbarie.

“El monstruo fortuito, el monstruo por error que es Rugendas se halla frente a frente con el Monstruo histórico-cultural, el indio”,

escribe Semilla Durán<sup>29</sup>.

## EL LENGUAJE ARTÍSTICO DEL “PINTOR MONSTRUO”

Por lo tanto, Rugendas y los indios son, en cierto modo, hermanos. Entonces, el hecho de que se empeñe en perseguirlos

<sup>24</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 90.

<sup>25</sup> ORIOL, *op. cit.*, p. 25.

<sup>26</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 91.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 89.

<sup>29</sup> Semilla DURÁN, “Ver / revelar: ‘Un episodio en la vida del pintor viajero’, de César Aira”, p. 52.

y en efecto los siga hasta el final tal vez refleje un deseo inconsciente de reencontrar “los suyos”, regresar al estado salvaje, vivir como ellos, en armonía con la naturaleza, como un regreso a los orígenes. Y, sobre todo, para encontrar la autenticidad en el arte. Porque los indios son verdaderos artistas. Dominan un arte diferente de la pintura: “el arte de la pintura [...] lo tenían en la forma de un equivalente”<sup>30</sup>. Su arte se expresa a través de la ligereza y la elegancia, sus posturas son artísticas y sus bailes, difíciles de realizar; no conocen las leyes de la gravedad y saben cómo alcanzar un grado extremo de fantasía<sup>31</sup>. Pero ellos son, sobre todo, verdaderos artistas porque no saben que lo son. En consecuencia, no conocen el orgullo, la vanidad o el miedo al fracaso, que sí puede experimentar un artista consciente de su talento. Por el contrario, siguen siendo espontáneos, desinteresados y, por lo tanto, auténticos. Se puede decir también que, al perseguir a los indios, Rugendas realiza su propia búsqueda de un arte verdadero. Busca quién es él realmente; busca el verdadero artista en él. Y para eso no conoce más que un único camino: dibujar a estos verdaderos artistas, inmortalizarlos en el papel.

Porque es también de esto que se trata, sobre todo de esto. Aira transfigura a Rugendas en un monstruo, pero que dibuja. Y el arte trasciende a la monstruosidad. El acto de dibujar está en contradicción con su nueva apariencia. La paradoja es que, de lo feo nace lo bello. Del mismo modo, se sublima la violencia de las escenas de batalla entre ganaderos e indios: su combate se torna “pintoresco” y los “jinetes indios corrían el riesgo de volverse pegasos”<sup>32</sup>. El tema de la transformación es omnipresente en la novela, el verbo ‘volverse’ es recurrente, enfatizando tanto la profunda metamorfosis física del pintor como la transmutación de lo negativo en positivo a través del arte del dibujante, pero también del novelista, que en particular describe un combate como un ballet con una coreografía elaborada hasta en los mínimos detalles. “Los indios querían acercarse pero se alejaban; los blancos querían alejar pero para lograrlo debían acercar [...]”<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 89.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 68.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 69.

El movimiento se hace perceptible gracias a la construcción en quiasma, que traduce la sutileza de los vaivenes. Y lo que fue una guerra se convierte en un baile.

La reflexión sobre el arte es llevada a un nivel elevado en *Un episodio*. César Aira a menudo ha expresado su pesar por no haber sido pintor y su deseo es que la historia que construye sea lo más visual posible<sup>34</sup>. Escribe con una pluma estilográfica, lento y diligente, y quiere creer que este trabajo manual lo acerca al de un dibujante, llevando la analogía al punto de comparar el libro con un objeto de arte miniado. En *Un episodio* es perceptible su admiración por los artistas. Bajo su pluma, Rugendas vive toda una evolución artística. Antes de sufrir el accidente, las obras del pintor se caracterizaban por la simplicidad y la transparencia. Pintaba utilizando el procedimiento ideado por Alexander von Humboldt y a veces también concebía su arte con fines mercantiles. Trabajaba con serenidad y regularidad, tomando así conocimiento de “el feliz esfuerzo cotidiano del lápiz”<sup>35</sup>. Pero, en la evaluación de novelista, después de la desfiguración, los dibujos del artista revelan un alma mucho más atormentada. La transformación del rostro habría conducido a una mudanza interior del pintor. Según Aira, si bien el artista, sin duda, sigue pintando bien y ha mantenido su técnica, también ha cruzado un umbral en el momento en que “ha conquistado el secreto” de su arte<sup>36</sup>. Se constatan descubrimientos innovadores relativos a su proceso artístico, descubrimientos que giran en torno de la fragmentación y, de acuerdo con ese análisis, desde entonces sus pinturas estarían marcadas por la división en fragmentos<sup>37</sup>. El escritor observa que hubo un paso del academismo al cubismo, cruzando así la frontera que separa la tradición de la vanguardia. El Rugendas de la novela ve el mundo bajo la influencia de la morfina y solo puede pintar gracias a esa droga que alivia su sufrimiento<sup>38</sup>. El tema de sus pinturas cambia: de los paisajes

pasa a las acciones humanas, y el ritmo se acelera<sup>39</sup>, hasta la escena final, en la cual el artista alcanza su máxima velocidad de ejecución:

“estaba aceleradísimo (en términos de procedimiento) por el efecto de rebote de la morfina. Pasaba de una cara a otra, de una hoja a la siguiente, como el rayo que cae sobre la pradera”<sup>40</sup>.

En paralelo con esta aceleración, aumenta también la dificultad. Los dibujos que ejecuta ganan complejidad; según la caracterización que el escritor hace del proceso creativo,

“Rugendas [...] lanzaba el lápiz en escorzos de musculatura distendida y contraída, cabelleras mojadas pegándose a hombros sumamente expresivos”<sup>41</sup>.

Sus trabajos son arduos, llenos de escorzos y posiciones intrincadas. El aumento en la velocidad de la ejecución de las composiciones lo conduce a un cambio que podemos describir recurriendo a los términos de René Huyghe: el artista pasa de “un dibujo de figuración” a un “dibujo de sugerencias” o, en otras palabras, “del reino del espacio real y los objetos que lo pueblan al de la vida, vale decir, al de la intensidad”<sup>42</sup>.

Los dibujos del Rugendas histórico también parecen calzar con esta evolución. De hecho, hay dos tipos de dibujos del artista viajero: los estudios minuciosos, bien detallados, que dan testimonio fiel de la realidad observada, como es el caso de las representaciones de las carretas argentinas –véase, por ejemplo, el dibujo “Descanso en la pampa, junto a tres carretas” (fig. 142)–, de los trajes chilenos o de los peinados de los araucanos; y los dibujos ejecutados con brío, dinámicos, con rasgos febriles, apasionados y enmarañados, que traducen su exaltación y la efervescencia de las escenas de batalla entre los soldados argentinos y los indígenas, tal como en el boceto en que imagina un asalto de los soldados para capturar rehenes: “Contraataque blanco – los soldados capturan rehenes” (fig. 143). Es sobre

<sup>34</sup> Conferencia de César Aira en la Université Stendhal - Grenoble III, el 28 de febrero de 2008.

<sup>35</sup> AIRA, *op. cit.*, pp. 15-16.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, pp. 45-46.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, pp. 46, 52 y 77.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>39</sup> AIRA, *op. cit.* p. 68.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, p. 70.

<sup>42</sup> René HUYGHE, *L'Art et l'Âme*, p. 23.





Fig. 142. Juan Mauricio Rugendas, "Descanso en la pampa, junto a tres carretas", 1838.



Fig. 143. Juan Mauricio Rugendas, "Contraataque blanco - los soldados capturan rehenes", 1836-1845.

todo en el ciclo narrativo del *Malón* donde encontramos este tipo de dibujos; en la medida que deja hablar a su imaginación, abandona la postura científica del artista viajero, cuya misión es observar la realidad.

Así, también el Rugendas de Aira pasa de un trazo de registro meticuloso a un dibujo impulsivo, de la misma manera que abandona gradualmente la pintura figurativa y se inclina –en la evaluación del novelista– hacia el surrealismo: “En los detalles, a su vez, se recuperaba lo extraño, lo que cien años después se llamaría “surrealista” y que en aquel entonces era la “[representación] fisionómica de la naturaleza”<sup>43</sup>. En los dibujos inserta también onomatopeyas, como el “BANG BANG” que el escritor cita en la página 70, presagiando el arte de los cómics<sup>44</sup>. O, según lo resume Martin Kohan,

“Rugendas resulta entonces un fotógrafo *avant la lettre* y un surrealista *avant la lettre*; pero también, y bastante más *avant la lettre*, un artista pop”.

Y poco después completa:

“Rugendas [...] se adelanta cien años, y eso permite que[,] en la novela[,] el siglo veinte sea detectado en pleno siglo diecinueve”<sup>45</sup>.

En la medida que, en el curso de pocos meses, el pintor viajero descrito en la trama ficcional pasó de la pintura académica y científica a la vanguardia modernista, de un dibujo meticuloso a un dibujo vivo y dinámico, de un arte sereno a un arte producido bajo la influencia de las drogas, ese personaje incorpora dentro de sí a un amplio abanico de artistas. No solo va mucho más allá del Rugendas que una vez existió, sino que encarna la diversidad y la universalidad del arte. A ese respecto podemos señalar, además, que la propia formulación del título –*Un episodio en la vida del pintor viajero* y no ‘de un pintor viajero’– contiene esta idea: no estamos ante un pintor viajero

singular, sino, más bien, ante el pintor viajero en términos generales. Podemos, entonces, decir que César Aira se inscribe en una perspectiva de totalidad, en un horizonte universal.

## TRADICIÓN Y MODERNIDAD

Una de las características fundamentales del pintor viajero de la historia ficcional, que también pone en evidencia su universalidad, es la voluntad de independencia, el anhelo del discípulo de emanciparse del maestro, de afirmar su deseo personal en oposición a los consejos de terceros. Su opción de ignorar las recomendaciones de Humboldt y viajar a Argentina a pesar de las advertencias de su mentor, muestran el deseo de no limitarse a las áreas tropicales de vegetación desbordante señaladas por el científico alemán. Nos informan también acerca de su apertura de espíritu y su interés por aquello que, en rigor, no responde a los criterios de ‘lo pintoresco’ en la forma que lo había definido el naturalista de Berlín. Como escribe Pablo Diener,

“Humboldt ve a Rugendas sobre todo como un pintor de paisajes y sus palabras delatan el empeño por orientarle en ese rumbo. Pero [...] el artista estaba convencido de que su obra debía ser más amplia”<sup>46</sup>.

¡Alcanzar algún día el ‘centro imposible’! Ese es el sueño del Rugendas de César Aira, llegar “donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento”<sup>47</sup>. Es en Argentina, en “el vacío misterioso que había en el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas” que espera encontrar “el reverso de su arte”<sup>48</sup>. Y si el novelista califica este sueño de “peligrosa ilusión”, es, sin duda, porque lo lleva a un viaje hacia el futuro.

Cruzando las pampas desérticas que se extienden entre Mendoza y San Luis de la Punta, descubre un paisaje muy distinto de los paisajes pintorescos que había registrado hasta en-

<sup>43</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 75.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Martín KOHAN, “A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira”, pp. 72-73.

<sup>46</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*, p. 30.

<sup>47</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 27.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 8.

tonces. De hecho, se encuentra ahí enfrentando el desafío que anhelaba. ¿Cómo pintar “una vasta llanura sin relieves”, “una sábana de tierra bien tendida”? Si el artista siempre pospone su trabajo –“demoraba el comienzo de su tarea”<sup>49</sup>– es porque el arte que conoce tiene pocos recursos para representar esa inmensidad que representa el desierto,

“ese ‘territorio de lo contra-sublime’ que escapa a cualquier reducción perspectivista fiel al sistema establecido durante el Renacimiento italiano”<sup>50</sup>.

Fue sobre todo a partir del siglo xx que los artistas pudieron superar la contradicción perceptiva del desierto y aprehenderlo en lenguaje artístico. Porque representar un espacio desértico significa dar un paso en la concepción de una obra, para desembocar en una pintura casi abstracta: la línea del horizonte separa dos campos de colores, un poco como en un óleo de Mark Rothko. Este tipo de obra no se realizará sino un siglo más tarde. El Rugendas de la ficción, en la medida que pretende liberarse de los motivos pintorescos y cruza la pampa, camina directo hacia la modernidad. Fue solo después de su accidente –como fue dicho antes– que el pintor consigue desatarse de la figuración pura y hace una incursión en el siglo xx, a través del cubismo y el surrealismo. Pero para llegar allí atraviesa por esa crisis de la representación, ante la imposibilidad de dar un salto hacia el futuro. Así, el impacto que experimentó en medio de la pampa puede considerarse como el camino a través del que cristaliza un conflicto interno y lo hace explotar. Es la materialización de la idea de que no puede ir más allá, a menos que cambie radicalmente su forma de pintar. De esa forma, la profunda crisis artística se expresa en la novela de Aira a través de un estallido: un necesario paso atrás y un rostro despedazado, que es la manifestación física del estallido. Y los dibujos hechos enseguida son su consecuencia.

En efecto, la historia de Rugendas puede ser vista como la metáfora del desgarramiento experimentado por todos los seres –en particular los artistas– entre tradición y modernidad, entre cla-

<sup>49</sup> AIRA, *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>50</sup> Liliane LOUVEL, “Like painting...”, p. 7.

sicismo y vanguardia, un conflicto fundamental y universal entre pasado y futuro. Esa es la idea que Richard Parisot propone en su artículo “L’Ombre de Humboldt”:

“Pero lo que Aira sin duda quiere mostrar aquí es el choque de dos mundos y de dos culturas, dos visiones y percepciones diferentes de la realidad y de la naturaleza. Hace de Humboldt un heredero del siglo XVIII [...] y cristaliza en el personaje de Rugendas, que realmente encarna el cambio, [...] todas las dificultades que presenta la percepción y la representación de un nuevo mundo y una nueva era”<sup>51</sup>.

En ese sentido, encarna la aspiración de todo artista por el cambio y la novedad, así como también la búsqueda de todo artista: ¿cómo hacer algo que jamás haya sido hecho? César Aira destaca esta atracción por la novedad en el personaje de su novela, pero podemos observar que también el Rugendas histórico estaba escindido –como demostró Diener– entre la representación naturalista y la creación romántica, “entre la definición clasicista y el impulso por recrear una visión emotiva y global del paisaje”<sup>52</sup>. En el inmenso cuerpo de obras que Rugendas nos legó, las representaciones botánicas y etnográficas meticulosas se codean con los estudios al óleo en colores brillantes que capturan la luz de los paisajes mexicanos y dan testimonio de un redescubrimiento del color y de una atracción por un arte más espontáneo y un gesto más libre de las ataduras formales, un interés que se manifiesta en el artista, sobre todo después de haber visto la exposición de las obras de William Turner en Roma en 1828. En este contexto vale recordar una valoración de Bonifacio del Carril, en la que califica de “posimpresionista” una pintura del artista de Augsburgo dedicada al emblemático motivo andino del Puente del Inca<sup>53</sup>, con lo cual el historiador sugiere que esa composición se situaba cincuenta años por delante de su tiempo.

Esos intentos por modernizar su arte, ese ímpetu hacia el futuro, nos recuerdan lo que Pierre Bayard escribió en su ensa-

<sup>51</sup> Richard PARISOT, “L’ombre de Humboldt”, p. 69.

<sup>52</sup> DIENER, *Rugendas. 1802-1858, op. cit.*, p. 50.

<sup>53</sup> Bonifacio del CARRIL, *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas*, p. 19.



yo *Le Plagiat par anticipation*, a propósito de un sorprendente fresco de fra Angélico, localizado en el convento de San Marco en Florencia. Comenta el asombro del historiador del arte Di-di-Huberman al descubrir esa pintura, a la que se refiere como un

“panel al fresco en color rojo, acribillado por [...] manchas erráticas, [...] un fuego de artificio de colores que aún conserva el rastro de la ráfaga original (el pigmento fue lanzado desde la distancia, en forma de una lluvia, todo esto en un instante)”,

una obra que contrasta fuertemente con las pinturas religiosas que la rodean. Además, puntualiza:

“la sorpresa se debe también [...] a la presencia de una obra no figurativa en un espacio que –tanto por la época como por tratarse de un convento– es eminentemente figurativo”<sup>54</sup>.

Enseguida, analiza este anacronismo, que llama de “un plagio anticipado” de “la técnica del goteo, inventada unos siglos después por Jackson Pollock”<sup>55</sup> y al concluir escribe:

“El gesto de Fra Angélico invierte todos los componentes del arte de su tiempo, comenzando por el más importante, el de la figuración. Es, por lo tanto, una llamada, más o menos consciente, a otro tipo de arte, cuya llegada espera e intuye y del cual demanda auxilio. Esta llamada es, por lo tanto, el punto de partida de un diálogo con artistas que aún no han nacido, pero cuya presuposición es un requisito necesario para la creación, como una apuesta por lo que aún no existe. [...] De esta manera, es probable que se tratara de un instante, el momento preciso en que su brazo se distendía bajo un golpe de ira, el instante en que el monje de Florencia vio las posibilidades que se abrirían más tarde para el arte pictórico. Un destello del futuro, que sin duda se extinguió con igual rapidez, sin que una conciencia nítida y articulada en palabras haya ocurrido en su

interior acerca de aquello que había tenido la oportunidad de percibir, como si, únicamente para él, acabara de abrirse una brecha furtiva en el tiempo”<sup>56</sup>.

¿Sería el rayo recibido por Rugendas también un ‘destello del futuro’, ‘una brecha furtiva’ que se abre en el tiempo y que repercutirá más adelante en sus obras frenéticas y surrealistas? Esto es lo que parece estar ocurriendo en la novela, y en los hechos que ahí se construyen parece que la incapacidad de pintar la pampa, por un lado, y sus diversas incursiones en el arte del siglo XX, por otro, son dos manifestaciones de esta “llamada” de que habla Pierre Bayard, una invocación más o menos consciente que procura otro tipo de arte, cuyo advenimiento espera y presiente y al cual pide su apoyo

En esas circunstancias, el impacto del rayo puede ser interpretado en términos de una revelación artística. Pero es más que eso. Aparece con claridad que el “centro imposible” tan anhelado por el pintor se encuentra precisamente en el meollo de la novela. De hecho, el artista encuentra “el punto equidistante de los horizontes” cuando se halla solo en el circo montañoso del Monigote y es en ese preciso lugar donde sufre el impacto del rayo. Ahora bien, “el punto equidistante de los horizontes” no es otro que el individuo que, encontrándose en el corazón de un espacio inmenso y plano, contempla todos los horizontes que se le ofrecen. En otras palabras, el objeto de su búsqueda no es otro que él mismo.

Esta hipótesis se confirma de forma explícita en la novela. De hecho, la naturaleza que rodea al pintor en reiteradas ocasiones es calificada de “íntima”<sup>57</sup>. El paisaje y los elementos parecen hablarle al alma humana. Existe una correspondencia romántica entre lo infinitamente pequeño y lo infinitamente grande, entre el alma y el paisaje. La “intimidad” del paisaje, que Aira, sin duda, ha podido leer en Jorge Luis Borges<sup>58</sup>, nos devuelve al hombre que es su espectador. Este último “se reencontra” en la contemplación del paisaje, pero también descubre quién es a través del drama que vive. La desfiguración que

<sup>56</sup> BAYARD, *op. cit.*, pp. 130, 132.

<sup>57</sup> AIRA, *op. cit.*, pp. 28 y 35.

<sup>58</sup> BORGES, “El Sur”, pp. 205-216.

<sup>54</sup> Pierre BAYARD, *Le Plagiat par anticipation*, p. 124.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, p. 123.

sufrió después del accidente fue, sin duda, un grave ataque a su integridad física. Sin embargo, esto tiene el efecto de anclarlo en el seno de su línea familiar, ya que su bisabuelo también había sufrido la pérdida de una parte de su cuerpo.

“Su bisabuelo, Georg Philip Rugendas (1666-1742), fue el iniciador de la dinastía de pintores. Lo hizo por haber perdido en su juventud la mano derecha; la mutilación lo incapacitó para el oficio de relojero, que era el tradicional de su familia y para el que se había preparado desde la infancia”<sup>59</sup>.

Debido al accidente, en el que resulta mutilado de gravedad, Juan Mauricio de súbito se ve en una situación similar a la de su antepasado y retorna de manera simbólica a sus orígenes. Su deseo de ir más allá en el tiempo queda satisfecho<sup>60</sup>. Por fin, hay otro indicio que nos lleva a pensar que el objeto de su búsqueda no es otro que él mismo: pocos instantes antes de la tormenta, y en el preciso momento en que es golpeado por un rayo, Rugendas se ve a sí mismo en la oscuridad, es un “espectador de sí mismo”<sup>61</sup>. En ese momento, no hay ninguna mención del punto equidistante de los horizontes. Es, pues, en ese instante que él se descubre.

## TRAZOS MÍSTICOS DEL RUGENDAS FICCIONAL

Es común decir que Dios se encuentra en cada uno de nosotros. Ahora bien, si Rugendas se encuentra a sí mismo en medio de la pampa, también encuentra ahí algo muy profundo que lo consume y lo sobrepasa. Porque la búsqueda del “centro imposible” no es otra que la búsqueda de Dios. En efecto, según Blaise Pascal, Dios es “una esfera infinita cuyo centro está en todas partes, la circunferencia, en ninguna parte”. En 1951, Jorge Luis Borges escribió un texto titulado *La Esfera de Pascal*, que detalla la historia de esta metáfora. Ahí expone las diversas formas que ha adquirido esa idea a lo largo de los siglos, desde

<sup>59</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 6.

<sup>60</sup> *Op. cit.*, p. 27.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, pp. 35-36.

la teoría formulada por el presocrático Jenófanes de Colofón hasta la de Pascal, pasando por la fórmula atribuida a Hermes Trimegisto, los pensamientos de Giordano Bruno y *La divina comedia* de Dante Alighieri, donde Dios es descrito como un punto alrededor del cual se organizan círculos concéntricos.

Al evocar el “centro imposible”, Aira, que, sin duda, conocía este breve ensayo de Jorge Luis Borges, se vincula con un tema místico y se inscribe en una antigua tradición de poetas y filósofos. Rugendas, a su vez, encontró este centro tan buscado cuando llegó al circo montañoso del Monigote. El propio narrador nos lo confirma al comienzo de la novela:

“Traspuso los umbrales [de Argentina] dos veces, la primera en 1837, por el oeste, atravesando la Cordillera en camino desde Chile; la segunda en 1845, por el Río de la Plata; fue esta segunda ocasión la más fructífera, pero no salió del radio de Buenos Aires; en la primera en cambio *se había aventurado hacia el centro soñado, y en realidad llegó a hollarlo por unos instantes*, aunque el precio que debió pagar fue exorbitante, como se verá”<sup>62</sup>.

Cuando descubre este “centro soñado”, Rugendas encuentra algo del orden de lo indecible. El hecho de que este lugar atraiga un rayo, que por lo general es asociado con el poder divino, confirma esta idea. También se puede decir que cuando encuentra el “centro imposible” y, en particular, cuando sufre el impacto de un rayo, de alguna manera accede a un encuentro interior con un poder divino que lo trasciende, como si se tratase de un encuentro místico. Por lo demás, los términos ‘contemplación’, ‘alma’, ‘arrobó’, ‘vacío’ y ‘revelación’, que pueden utilizarse en el contexto del misticismo cristiano, también están presentes a lo largo de todo el texto de *Un episodio*. El encuentro con Dios en el circo montañoso del Monigote no es más que la culminación de la evolución mística implícita del pintor viajero.

Es significativo que esta confluencia de factores tenga lugar en un espacio desértico. Lugar bíblico por excelencia, del llamado de Abraham, de la travesía de Moisés y de las tentaciones

<sup>62</sup> AIRA, *op. cit.*, pp. 8-9; destaque en cursiva de la autora.

de Cristo, el desierto es un entorno natural iniciático, donde el hombre se encuentra frente a sí mismo y al infinito. Ante tales antecedentes, no sorprende que el pintor viajero viva su revelación en una zona de pampas desérticas. Como escribe Ezequiel Martínez Estrada,

[...] la amplitud del horizonte, que parece siempre el mismo cuando avanzamos, o el desplazamiento de toda la llanura acompañándonos, da la impresión de algo ilusorio en esta ruda realidad del campo. Aquí el campo es extensión y la extensión no parece ser otra cosa que el desdoblamiento de un infinito interior, el coloquio con Dios del viajero<sup>63</sup>.

Además, está solo cuando le cae el rayo; se trata, por cierto, de la única vez que no está acompañado por Robert Krause ni por otros personajes. Es un aislamiento propicio para un encuentro de este tipo.

El hecho de que su rostro y cuerpo se iluminen por efecto de la electricidad –“la cara alzada de Rugendas [...] se iluminó toda de blanco. [...] Hombre y bestia se encendieron de electricidad. Rugendas se vio brillar [...]”<sup>64</sup>– evoca el destello divino, aquella luz sobrenatural que, en la definición clásica del término, Dios infunde en el alma de un hombre. Pero esa fusión con lo divino se concreta en el dolor. Las sensaciones de Rugendas también pueden ser comparadas con los sufrimientos placenteros que vivieron los místicos en el instante de un estado de éxtasis, “estados de extrema tensión [que] no podrían prolongarse sin causar la muerte”<sup>65</sup>.

La metáfora religiosa, que está presente como una filigrana en *Un episodio*, no acaba ahí. Podemos aludir, por cierto, a la plaga de langostas de la novela, que es comparada de manera explícita con la “plaga bíblica” y que tiene una “resonancia apocalíptica”<sup>66</sup> y que puede conducirnos a ver en Rugendas a un nuevo Moisés frente al Dios iracundo del Antiguo Testamento, entidad sobrenatural que en nuestro caso está representada por

el cerro El Monigote<sup>67</sup>. Sin embargo, la dimensión cristológica del pintor viajero será desarrollada aun más en la novela. La investigadora Nella Arambasin interpreta la escena construida por César Aira en torno al rayo que lo golpea como una reescritura de la Transfiguración<sup>68</sup>. Y esta dimensión gana más destaque durante el episodio del malón.

De hecho, su periplo a Argentina –tal como fue concebido por Aira– podría ser parangonado con el *via crucis*, ¡tantos fueron los sufrimientos que padeció! Con la ayuda de la morfina consigue superarlos y llega a hacer abstracción de ellos, absorto y obsesionado por dibujar escenas de acción. Hasta el instante en que –hacia el final de la novela, ya exhausto y por la precariedad de su estado físico– se desmorona: “al fin, Rugendas cayó sobre el papel, se derrumbó, presa de una horrenda desintegración cerebral”. Robert Krause, que baja del caballo para auxiliar a su amigo, es comparado de manera explícita con la Virgen sosteniendo al Cristo descendido de la cruz, en una atmósfera silenciosa, propicia al recogimiento. Esta *pietà* está acompañada, unas pocas líneas más abajo, por el adverbio “milagrosamente” que, como una hipálage, parece aplicarse a la frase “a las dos horas Rugendas despertó”<sup>69</sup>. No estamos lejos de ser llevados a pensar en una resurrección. Incluso, por su precisión (“a las dos horas”), esta frase de Aira se hace eco de los evangelios, donde las horas son señaladas con precisión cuando Cristo está en la cruz<sup>70</sup>.

Con independencia de todas esas evocaciones bíblicas, en ese momento el maltrecho pintor no es más que un “monigote con la cabeza de envoltorio”, y cuando se quita la mantilla, esta es llamada de “verónica inmunda”<sup>71</sup>, oxímoron a través del cual se contrasta la pureza del Mesías y el aspecto lastimoso, repugnante, que en ese momento presenta el pintor viajero. Si Aira lo compara con Cristo, es también para crear un juego que dé más destaque a las oposiciones.

<sup>63</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 40.

<sup>64</sup> Nella ARAMBASIN (org.), *Aira en réseau. Encuentro interdisciplinario alrededor de la novela del escritor argentino César Aira, 'Un episodio en la vida del pintor viajero'*, pp. 113-126.

<sup>65</sup> AIRA, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>70</sup> Véase Evangelio según san Mateo, 27, 45.

<sup>71</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 85.

<sup>63</sup> Ezequiel MARTÍNEZ ESTRADA, *Radiografía de la pampa*, p. 12.

<sup>64</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 36.

<sup>65</sup> Maurice BLONDEL, *Qu'est-ce que la mystique?*, p. 105.

<sup>66</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 33.



Consultado sobre el sentido de la escena final de la novela, el autor comenta que esta debe ser entendida simplemente en términos cinematográficos: el artista viajero, como un concienzudo director de cine, procura grandes planos de los rostros de los indígenas para completar su abanico de imágenes. Es una escena “donde mueren las palabras”, según el escritor. No obstante, esa escena parece decir mucho más de lo que su autor ha querido formular de modo explícito. Las llamas, como “lenguas de fuego”<sup>72</sup> alrededor de las que se han reunido los indios, evocan en términos literales las narraciones del texto bíblico sobre Pentecostés<sup>73</sup>. Rugendas está con el cuerpo martirizado, acaba de vivir una pasión –palabra que se puede entender tanto en el sentido religioso como refiriéndose a su afición por el arte–, y aparece cual un *ecce homo* en la reunión de los nuevos discípulos estupefactos, que reciben “la verdad alucinante” que él les revela. Nella Arambasin ve en este final un símbolo de la

“paz entre los hombres [...] una nueva Alianza formulada por Aira, una posibilidad de intercambio entre los hombres, una manera de superar la dispersión de los idiomas a través de la búsqueda de un lenguaje común que no sea palabra sino signo”<sup>74</sup>.

## PAISAJE REAL, PAISAJE IMAGINARIO

Cabe asumir que el Rugendas histórico no actuó de manera tan desconcertante como el personaje de la novela. Y, desde luego, sabemos que no quedó tan desfigurado como Aira describe al protagonista de su libro. En efecto, la segunda parte de la trama es del todo ficcional. La primera mitad, en cambio, es bastante fiel a lo que vivieron los pintores. La travesía de los Andes y el accidente en la pampa fueron relatados en detalle por Robert Krause en su diario de viaje y en las cartas que envió a su tío en Alemania<sup>75</sup>. César Aira asegura, sin embargo, que jamás consultó este texto,

<sup>72</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 90.

<sup>73</sup> Hechos de los Apóstoles, 2, 1-4.

<sup>74</sup> ARAMBASIN, *Aira en réseau...*, *op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>75</sup> KRAUSE, “Travesía de los Andes...”, *op. cit.* y ROBERT KRAUSE, “De Mendoza a San Luis de la Punta. Diario íntimo del paisajista alemán”.

del que dice, incluso, haber ignorado la existencia. Afirma que, si lo hubiese leído, esto lo hubiera disuadido de escribir una novela sobre esa aventura. “¿Para qué escribir si ya está escrito?” fue su respuesta a mi pregunta acerca de esa documentación<sup>76</sup>. No obstante, en lo sustancial, el relato de la travesía de los Andes que ofrece no difiere del que nos dejó Krause.

Ya partiendo por los destaques en la descripción del entorno, los paisajes de montaña durante la travesía de los Andes, la novela coincide de forma sorprendente con el relato de aquel joven pintor alemán. Aira evoca un peligroso sendero de montaña, un “camino sobresaltado y terrible”, que “una persona normal habría considerado un dispositivo de suicidio”, en medio de “líneas abruptas, en ángulos imposibles”. Por su parte, Krause escribe:

“Subimos ahora por una montaña muy escarpada por un sendero sinuoso. [...] La vista por detrás, en la garganta por donde habíamos ascendido, inspiraba tanto terror como el aspecto de las montañas a las cuales habíamos de subir el día siguiente. [...] Del otro lado, en su orilla opuesta, se erguía una roca en forma de cono a cuyo pie podíamos bajar la vista sólo con vértigo”.

Asimismo, las “cumbres que se perdían en las nubes” descritas por el narrador de *Un episodio*, encuentran su corolario en esta frase de Krause: “montañas desnudas y negras que llegan hasta el cielo y cuyas cumbres se pierden en las nubes tormentosas”<sup>77</sup>.

Otras imágenes del entorno natural evocadas en el correspondiente trecho de la novela también están presentes en el relato de Krause. El narrador de *Un episodio* alude a árboles que crecen en los lugares más inesperados: “árboles creciendo al revés en techumbres de roca”. También Krause evoca esos árboles que nacen sobre rocas verticales:

“Hasta las pendientes ásperas están guarnecidas de árboles hermosos y robustos tales como se encuentran pocos en la llanura”.

<sup>76</sup> Entrevista de Lucile Magnin con César Aira en Buenos Aires el 17 de marzo de 2011.

<sup>77</sup> Para estos y los siguientes trechos que describen el paisaje, las citas fueron tomadas de AIRA, *op. cit.*, pp. 13-18 y de KRAUSE, “Travesía de los Andes...”, *op. cit.*, pp. 45-47.

Asimismo, la cortina de nieve que cae verticalmente en el vacío está presente en los dos autores: “pendientes que se hundían en telones de nieve”, escribe Aira; y Krause “En este sitio, [...] de ambos lados la nieve fundida se precipita verticalmente en el abismo”. Y cuando Aira incluye la imagen del océano en sus descripciones –“respiraderos del ancho del océano”–, se aproxima bastante al relato de Krause, que también emplea esta comparación con el mar: “detrás de todo eso se erguían las cimas como un océano de piedras”.

Por otra parte, la noche bajo las estrellas, iluminada por la luna, es descrita por Aira en los siguientes términos:

“[...] se acostaron a dormir de cara al cielo estrellado, esperando la Luna, que al salir de los bordes de un picacho fosforescente puso punto final a una adormecida enumeración de propósitos, y los proyectó al verdadero sueño”,

una formulación que encuentra también un equivalente en el relato del pintor viajero:

“Nos acostamos bajo el cielo al aire libre. La noche era incomparablemente tierna. La luna media estaba al oeste del horizonte e iluminaba nuestro campamento [...]”.

Los mismos elementos, la misma atmósfera.

Así como la caracterización del mundo natural que ofrece la novela se solapa con el relato de Krause, también armoniza a la perfección con algunos de los dibujos y las pinturas de Rugendas. Ese es el caso, por ejemplo, de la escena citada antes, que fue representada por el pintor de Augsburgo en su estupendo estudio al óleo “Descanso nocturno en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas” (fig. 144). O la pintura de la “Laguna del Inca” (fig. 145), cuyas aguas son de una pureza cristalina en el cuadro, que parece ilustrar la frase de la novela alusiva a ese lugar: “[...] los paisajes ganaban una plasticidad infinita; se envolvían según las horas en la luminosidad cordillerana y se hacían transparentes, en cascadas interminables de detalles”<sup>78</sup>.

En la novela, la naturaleza es a menudo personificada; una presencia invisible parece acompañar a los pintores, como in-

tuimos cuando Aira escribe: “Las largas marchas estaban vigiladas por cumbres de mica”<sup>79</sup>. Esta presencia es percibida a veces con carácter amenazante, como en el episodio en que el pintor se encuentra en medio de la tormenta:

“La maraña de relámpagos en las nubes hacía y deshacía figuras de pesadilla. En ellas, por una fracción de segundo, creyó ver una cara horrenda. ¡El Monigote!”<sup>80</sup>.



Fig. 144. Juan Mauricio Rugendas, “Descanso nocturno en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas”, 1838.

<sup>79</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 17.

<sup>80</sup> *Op. cit.*, pp. 37-38.



Fig. 145. Juan Mauricio Rugendas, "La Laguna del Inca, cerca de El Juncalillo", 1838.

Y esas caras ocultas en el seno de la naturaleza, se encuentran también en algunos dibujos de Rugendas, como si el texto de Aira y los croquis del artista viajero se fundieran por mera coincidencia. Sea en "Una quebrada en la cuesta" (fig. 146), donde, confundido con el paisaje, intuimos un rostro de perfil mirando al cielo; o al centro del dibujo de "El Puente del Inca" (fig. 147), un lugar en el que parece emerger de la roca el rostro de un gigante, justo debajo el arco del puente, de frente a un pequeño personaje de pie. Es como si el artista viajero estuviera siendo confrontado con su rostro que más adelante acabará desfigurado. Estas ilusiones ópticas, las llamadas pareidolias, hacen eco en las metáforas de Aira, como si algunas frases de *Un episodio* estuvieran inspiradas en las obras de Rugendas.

Sin embargo, Aira afirma que, cuando escribió su novela, conocía muy pocas obras de Rugendas. Ha sido solo después de la publicación y a partir de la amplia difusión de *Un episodio* que ha comenzado a recibir libros sobre el pintor viajero y, así

ha continuado interesándose por Rugendas, sobre el que ha escrito otro texto, relativo a su estadía en Brasil.

ROBERT KRAUSE,  
UN COMPAÑERO DE VIAJE  
ENTRE LO HISTÓRICO Y LO FICCIONAL

Sean casuales o inducidas por el registro inconsciente de informaciones por parte del autor, en lo relativo a la travesía de los Andes, las coincidencias de las descripciones de la novela tanto con el relato de Krause como con algunas obras de Rugendas nos parecen merecedoras de atención. Esta constatación nos lleva a concordar con la idea de nuestro autor, de que la imaginación permite a veces alcanzar fragmentos de veracidad.

Ese es también el caso del trecho en que el novelista describe la hospitalidad sin límites de los mendocinos, entre los



cuales los dos viajeros pasaron “un mes delicioso”<sup>81</sup>. Al leer el diario de Krause verificamos que el uso que Aira hace del verbo ‘desvivirse’ es más que una mera hipérbole:



Fig. 146. Juan Mauricio Rugendas, “Una quebrada en la cuesta”, 1837.

“Ahora nos enviaban, especialmente durante las primeras dos semanas, cada día y de todos lados, empanadas calientes en fuentes de plata, vino, fruta de toda especie y en cantidades enormes, manteca fresca, agua destilada (la del río es turbia), en fin, de todo y en cantidades tan grandes que toda una compañía de granaderos fácilmente, habría podido vivir de esos alimentos. Era necesario que alternáramos en la ocupación de recibir esa cantidad de regalos, tomando cada uno a su cargo un día entero y por fin hemos llegado a una cierta habilidad en el arte de limpiar las batallas y fuentes de su contenido y de devolverlas con los agradecimientos usuales”<sup>82</sup>.

<sup>81</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 22.

<sup>82</sup> KRAUSE, “Travesía de los Andes...”, *op. cit.*, pp. 58-59.

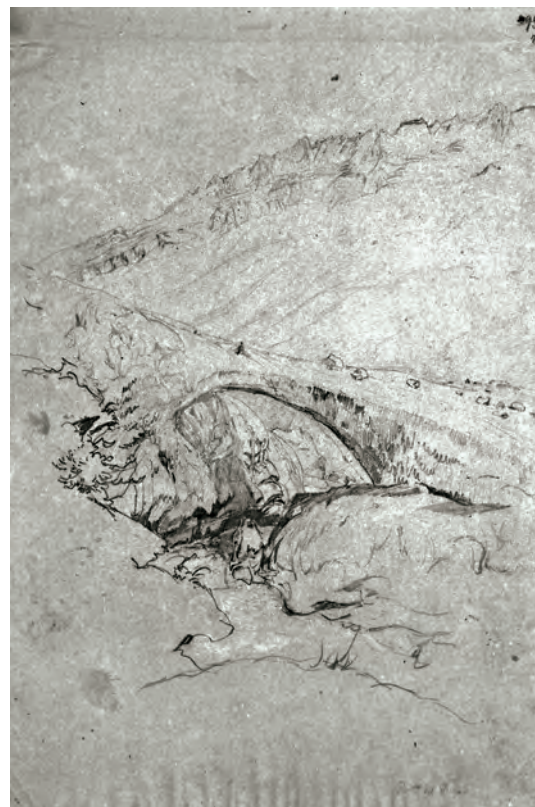


Fig. 147. Juan Mauricio Rugendas, “Puente sobre un torrente - el Puente del Inca”, 1838.

El novelista argentino también conjetura con propiedad al relatar la abnegación que demostró Krause para ayudar a su amigo herido. Explica que el adverbio ‘fielmente’ empleado por Gertrud Richert llamó su atención en el siguiente pasaje:

“Con la herida apenas cerrada cabalgó hacia Mendoza y después de un par de días de descanso se atrevió a emprender viaje con Krause, que lo acompañaba fielmente, hacia el sur, a lo largo de las montañas, en dirección a los indios de ese lugar, antes de atravesar los Andes”<sup>83</sup>.

Es sobre esta base que Aira construyó la idea de la extrema fidelidad de Krause quien, recordémoslo, se retuerce las manos de angustia, pierde el sueño y no consigue alimentarse

<sup>83</sup> RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán...”, *op. cit.*, p. 337.

cuando Juan Mauricio grita de dolor<sup>84</sup>. Cuida a su amigo durante todo el día en que salen a la búsqueda de los indios y hasta la última escena de la novela. Para eliminar cualquier duda de la importancia de este personaje, basta releer las últimas palabras de la novela: “el fiel Krause”.

En efecto, Krause proporcionó socorro y ayuda inestimables a su amigo. Sin el compañero de ruta, Rugendas sin duda no hubiera sobrevivido. Como Krause relata en su diario de viaje, cuando descubre al amigo tirado en el suelo con la cabeza en medio de un charco de sangre, no escatima esfuerzos para salvarlo. Improvisa un refugio hecho con ramas, va a buscar agua a varios kilómetros de distancia bajo un sol implacable, organiza el traslado del herido hasta el lugar llamado El Desaguadero y pasa una semana con él en ese minúsculo caserío perdido en plena pampa, en el que hay una terrible falta de alimentos y donde no tienen cómo protegerse porque las chozas están infestadas de insectos y contaminadas por el virus de la viruela. Le escribe a Luis Maldonado, el juez de policía de San Luis, quien les envía un coche. Es así como logran llegar a

San Luis; ahí, por fin, Rugendas pudo ser atendido adecuadamente<sup>85</sup>.

Hartmut Ring, un descendiente de Robert Krause, encontró hace algunos años en el acervo familiar un dibujo de su antepasado que ilustra “La caída de Rugendas” (fig. 148); se trata de una hoja de pequeño formato con un esbozo rápido que Krause debe haber ejecutado con base en el relato de su amigo e inspirado en su propia imaginación. Sin duda que el dibujo gana más valor ahora que Aira ha hecho del accidente en la pampa un fragmento antológico de la literatura argentina de los albores del siglo XXI.

#### LAS CIRCUNSTANCIAS DEL ACCIDENTE DE RUGENDAS Y LA PROBLEMÁTICA DE SU NARRACIÓN

Las circunstancias del accidente, de acuerdo con lo que sabemos, no corresponden del todo con lo escrito por Aira, que arranca de



Fig. 148. Robert Krause, “Rugendas en el momento de la caída del caballo”, 1838.

<sup>84</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 40.

<sup>85</sup> KRAUSE, “De Mendoza a San Luis de la Punta...”, *op. cit.*, pp. 42-56.

un detalle equívoco de su lectura de la biografía del artista, de autoría de Gertrud Richert. El novelista construye la personalidad de Rugendas como la de un personaje obstinado e imprudente, que parte solo galopando en un caballo hambriento y nervioso, con el propósito de encontrar una zona de pradera libre de los estragos provocados por los saltamontes. Pero en ese preciso momento se gesta una peligrosa tempestad y, de pronto, el temporal se precipita sobre él, dando pie al episodio que ya conocemos. De hecho, hasta donde las informaciones nos permiten concluir, Rugendas y Krause se vieron obligados a seguir a toda velocidad al guía que habían contratado para ir hasta San Luis; este atravesaba la pampa al galope y en plena noche, a pesar de la tormenta. Domingo Faustino Sarmiento describe esta costumbre en *Facundo*:

“Si el Baqueano lo es de la Pampa, donde no hay caminos para atravesarla, y un pasajero le pide que lo lleve directamente a un paraje distante cincuenta leguas, el Baqueano se para un momento, reconoce el horizonte, examina el suelo, clava la vista en un punto y se echa a galopar con la rectitud de una flecha, hasta que cambia de rumbo por motivos que solo él sabe, y galopando día y noche llega al lugar designado”<sup>86</sup>.

Los tres hombres galopaban en fila india y Rugendas cerraba la marcha. Según el relato oral de Rugendas transcrito por Krause, su caballo se asustó por un rayo que iluminó el cadáver de una mula en el camino; dio un salto violento hacia el lado, se encabrió, tropezó con una raíz y cayó, arrastrando al artista en su caída. El rayo que lo alcanza es una invención de Aira, mediante la cual la escena se torna aún más dolorosa y espectacular.

Lo curioso es que, de acuerdo con algunos autores, el artista de Augsburg parecía sentir lo que le sucedería. Según Lila Bujaldón de Esteves, “en su correspondencia [Rugendas] deja traslucir la aprensión que le causan estas excursiones, que expresa con un reiterado: ‘si me rompo el cuello ...’”<sup>87</sup>. En efecto, dos años antes de la partida para Argentina, Juan Espinosa le había escrito a su amigo Rugendas:

“Qué tal, mi amigo? V. es el diablo, a todos sabe interesar en su favor, y será una lástima que se vaya a romper los cascos en una de esas incursiones: al menos, desde que V. asentó la hipótesis, de que en el caso de que *je me casse le cou*, hará V. y tal cosa, esta maldita idea me atormenta sin cesar, ¡Qué diabólica idea me comunicó V.!”<sup>88</sup>.

Así pues, había expresado su pesimismo a su amigo Juan Espinosa, en el caso de una eventual desgracia. La expresión francesa que emplea, tomada en sentido literal, alude al hecho de herirse gravemente al caer y, para estos efectos, hace referencia a la parte inferior de la cabeza. ¡El uso de esa expresión es sorprendente por su connotación premonitoria! Después del accidente, Juan Espinosa recuerda ese triste presentimiento de Rugendas: “¡Tantas veces que me dijisteis ‘Si je me casse le cou!’” *Vous voilà le cou cassé [...]*<sup>89</sup>, un comentario que deja ver la ironía del destino (fig. 149).

En *Un episodio*, Aira hace de Rugendas un prolífico autor de cartas, que escribe con regularidad a numerosos correspondientes, en especial a su hermana Louise. Pero en el periodo de la convalecencia le cuesta encontrar las palabras para describir su nueva apariencia a sus amigos chilenos, los Gutike<sup>90</sup>. Sin embargo, pareciera que el personaje histórico se vio en efecto frente a este “problema de elocución”<sup>91</sup> cuando quiso relatar el acontecimiento y sus consecuencias a su amiga Carmen Arriagada. En una carta del 11 de abril de 1838, Carmen responde a la carta del artista en la que este la había informado de su accidente:

“Mi querido Rugendas: Antes de felicitarle por su regreso a Chile, tengo que reconvenirlo: Cruel amigo! con qué frialdad me habla Ud. de un accidente que según creo ha puesto su vida en peligro, por qué razón me trata Ud. como a una indiferente? Ah! no creo merecer esta ofensa. El co-

<sup>88</sup> Carta de Espinosa a Rugendas, en Gertrud RICHERT (ed.), “Cartas de Juan Espinosa a Rugendas. 1837-1845”, vol. 50, p. 153.

<sup>89</sup> Juan ESPINOSA *apud* Gertrud RICHERT (ed.), “Cartas de Juan Espinosa a Rugendas. 1837-1845”, vol. 51, p. 97.

<sup>90</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 50.

<sup>91</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 49.

<sup>86</sup> Domingo Faustino SARMIENTO, *Facundo. Civilización y barbarie*, pp. 86-87.

<sup>87</sup> Lila BUJALDÓN DE ESTEVES, “Peripecias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas” p. 152.





Fig. 149. Juan Mauricio Rugendas, "Rugendas es transportado después del accidente", ca. 1839.

razón de su amiga ha sufrido doblemente con esta fatal noticia. Primero, por lo inesperado y cruel y, después, por el modo en que está escrita"<sup>92</sup>.

La reacción de Carmen sugiere que la narrativa de su accidente no debe haber sido fácil para él, quien, por cierto, se limitó a formular una descripción bastante objetiva y distante, que ofende a su interlocutora. Este pasaje nos muestra hasta qué punto el novelista está en lo cierto cuando insiste en la dificultad que experimenta su personaje para verbalizar el percance<sup>93</sup>, cuando el desafío es conseguir una buena recepción de la noticia por parte de un destinatario sensible.

Pero casi enseguida Carmen endulza el tono y pide más detalles; Juan Mauricio le escribe otra vez y, ahora sí, Carmen reacciona con más calma en una carta del 26 de abril:

<sup>92</sup> Carta de Carmen Arriagada a Rugendas, en Oscar PINOCHET DE LA BARRA (ed.), *Carmen Arriagada, cartas de una mujer apasionada*, p. 131.

<sup>93</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 50.

"Su amable carta, mi querido amigo, me ha tranquilizado un tanto sobre su salud [...]. No tiene Vd. idea de la pena que tuve cuando leí su carta en que me describe el fatal accidente. Cuanto habrá Vd. sufrido y lo peor tener que entregarse a los médicos, Vd. que detesta esta familia, pobre amigo! Pero sabe Vd. que no puedo acostumbrarme con la idea de ver esos gestos que Vd. dice hace al hablar? No nos reiremos como Vd. pretende; no, que lo sentiremos muchísimo; haga por sanar pronto"<sup>94</sup>.

Algunas líneas de esta carta evocan de forma extraña a la novela. El augsburgués ha encontrado una manera de describir su nueva cara y los tics nerviosos que la atraviesan. Ha advertido a su amiga del carácter irrisorio de estos gestos, anticipándose a la posible burla, lo que Carmen refuta y le asegura que no se reirá, pero que, no obstante, le tomará tiempo acostumbrarse, lo que evoca trechos de *Un episodio*:

<sup>94</sup> Carta de Carmen Arriagada a Rugendas, en PINOCHET DE LA BARRA, *op. cit.*, p. 132.

“Los Godoy no terminaban de acostumbrarse a él. Eso era un interesante llamado de atención para el futuro. Uno se acostumbra a cualquier deformidad, hasta la más horrenda, pero cuando se le suma un movimiento incontrolable de los rasgos, un movimiento fluido y sin significado, el hábito se resiste a instalarse, comprensiblemente. Por simpatía, la percepción se mantiene fluida”<sup>95</sup>.

Sin saberlo, hablando de los Godoy, el narrador describe las mismas dificultades de adaptación a que se refería Carmen.

## “UNA NOVELA SIN MUJERES”

Aproximémonos a la figura de Carmen. Ella, que esperaba con impaciencia el regreso de su artista viajero, por el que sentía una pasión intensa; aquella que –si hemos de dar crédito a Richert– consideraba como una hermana<sup>96</sup>. Carmen está completamente ausente en la novela de Aira. Aquel idilio de novela, que pudo dar frutos en la imaginación de otros escritores, como pone en evidencia el lugar que esa figura ocupa en las dos novelas mencionadas antes, publicadas en la década de 2010, no llamó la atención de Aira. En una entrevista este autor explica, a su vez, que su fuente de inspiración para los personajes no fue otra que Tintín.

“En ese sentido creo que la influencia mía fue de Michel Lafon<sup>97</sup>, porque él es gran admirador de Tintín, y en Tintín no hay mujeres, salvo La Castafiore. Y me gusta esa idea de hacer [...] novelas sin mujeres. Para simplificar. Como una aventura de [...] esa cosa que tienen las conversaciones entre hombres, entre amigos, que son distintas de las

conversaciones sociales donde hay mujeres y hombres [...]. Hay como una confianza, un lenguaje especial [...]. Creo que es lo que buscó Hergé cuando hizo su Tintín [...] Hacer ese mundo especial, ese mundo que siempre tiene algo de infantil, entre hombres”<sup>98</sup>.

César Aira no deseaba agregar ningún tipo de presencia femenina, que habría podido obstruir el vínculo que unía a los dos amigos. Pero quizá deba acrecentarse que la relación entre Rugendas y Krause no es solo la de dos amigos, es mucho más que eso: “Ellos dos eran toda la humanidad”<sup>99</sup>. Ambos son complementarios. Representan el maestro y el discípulo, la inconsciencia y la razón, un talento desbordante y una aproximación más racional al mundo del arte. En la novela, Krause es descrito como un personaje sin duda simpático, pero que posee poco talento artístico y que siente por Rugendas “la más viva admiración”<sup>100</sup>. Por eso, cuando tomamos conocimiento de que Aira no leyó el diario del compañero de Juan Mauricio, sorprende particularmente descubrir que en ese diario el propio Krause describió sus habilidades para la pintura casi de la misma forma que el novelista argentino; además, que declara experimentar por Rugendas los mismos sentimientos de admiración como los que encontramos descritos en la ficción:

“[...] yo sólo he tenido una vida incompleta, frecuentemente interrumpida y basada en la reflexión teórica. A veces tengo conciencia de esta desventaja que me molesta de manera amarga; pero soy un ‘non-descript’, ni carne ni pescado, y, con este motivo, no tengo el derecho de quejarme si, a la edad de 25 años, no he llegado aún en nada a la perfección y si, en la oficina, soy inferior al empleado menor de años tanto como frente al caballete inferior a muchos pintores más jóvenes. Pero, para volver a hablar de Rugendas: él ha llegado, por una larga e interesantísima práctica a una alta perfección en el dibujo. Trata el paisaje con la misma facilidad como las personas. Tiene una facilidad de concepto que

<sup>95</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 52.

<sup>96</sup> En su biografía del artista, Richert escribe: “Rugendas se sentía dichoso de tener, en la aflicción y la soledad, la hermana de afinidad sentimental, como él decía más tarde; no buscaba en ella y, en efecto en ninguna mujer, la amada que colmara su espíritu”, RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán...”, *op. cit.*, p. 334.

<sup>97</sup> Michel Lafon (1954-2014), profesor de Literatura Hispano Americana en la Universidad de Grenoble, especialista en literatura argentina, amigo de César Aira y traductor al francés de la novela *Un episodio en la vida del pintor viajero*.

<sup>98</sup> Entrevista de Lucile Magnin con César Aira en Buenos Aires el 17 de marzo de 2011.

<sup>99</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 65.

<sup>100</sup> *Op. cit.*, p. 14.

presta, especialmente a sus personas, tanta característica que sería difícil producir algo superior en este sentido”<sup>101</sup>.

Estas líneas muestran mucho pesar, tristeza y amargura, que su autor logra escabullir elogiando el talento del artista de Augsburgo. Krause es duro consigo mismo, pero este conmovedor cuestionamiento personal no nos permite vislumbrar su verdadero talento, ya que aquí no tenemos sino un punto de vista personal y muy subjetivo sobre una realidad que debería ser juzgada con más distancia. Es probable que este personaje fuera más talentoso de lo que él se permite afirmar, ya que en sus palabras también se trasluce una buena dosis de modestia.

## RUGENDAS ESCRITOR

Si por una parte tenemos el testimonio esclarecedor de Krause acerca de este viaje a Argentina en los años 1837-1838, que también nos otorga acceso a sus secretos y a su estado de ánimo, por otra, es lamentable que no suceda lo mismo con Rugendas. No obstante, según parece, él sí tenía la intención de contar su aventura en la pampa. Al menos esto es lo que afirma el periodista y viajero Max Radiguet, que lo conoció en Lima y que en un artículo escrito en París y publicado en el semanario *L'Illustration* en 1847 comenta:

“En lugar de evitar con prudencia a estos terribles y feroces jinetes indios –como suelen hacerlo los viajeros– (...), Rugendas los buscó hasta el fondo de sus guaridas más escondidas para estudiar sus hábitos y sus costumbres; y si, cediendo a las peticiones de sus amigos, acepta escribir la historia de esos seis meses que parecen una pesadilla en su existencia, tenemos certeza de que hará un interesante anexo a la Araucana, aquella magnífica epopeya del poeta-guerrero Ercilla”<sup>102</sup>.

Es posible que haya considerado la posibilidad de escribir su aventura, pero esto jamás se materializó. De hecho, es como si en él una maldición rodeara el tema de la escritura: no es el

<sup>101</sup> KRAUSE, “Travesía de los Andes...”, *op. cit.*, pp. 59-60.

<sup>102</sup> MAX RADIGUET, “Le voyageur Rugendas”, pp. 264-265.

autor de los textos del *Voyage pittoresque dans le Brésil*, tampoco escribió un cuaderno de bitácora contando día a día su viaje o explicando sus dibujos (de hecho, no se ha encontrado ningún diario personal suyo), las centenas de cartas que escribió a Carmen Arriagada fueron quemadas por ella (excepto una) y las que escribió a amigos y familiares se han perdido, con la excepción de la carta escrita a su hermana en 1832, cuando estaba en México. De modo que no poseemos más que unas pocas evidencias escritas de su propia mano.

En este contexto, nos sentimos tentados a afirmar que, cuando Aira lo pone en escena e imagina sus pensamientos, dándole una voz o describiéndolo como un “prolífico escritor de cartas”, satisface una carencia y lo revive desde un punto de vista subjetivo que hasta ahora era inexistente. Incluso, va más allá, al afirmar que todas sus cartas se han conservado, un “tesoro epistolar” que habría proporcionado abundante documentación a los biógrafos<sup>103</sup>.

La escena final de la novela está precedida por un comentario del narrador que abunda en este sentido:

“Esta parte final del episodio fue más inexplicable todavía que el resto. Pero no podemos dudar de su realidad porque quedó documentada en el epistolario posterior del artista. En él se disculpa con familiares y amigos, con su hermana, sobre todo, por lo que llama su ‘osadía’, y que más bien fue temeridad: ir a ver a los indios de cerca para tomar los primeros planos y completar los esbozos del día”<sup>104</sup>.

Este trecho, que da al lector una ilusión de realidad, se basa de hecho en una frase escrita por Richert en su biografía del pintor, en la cual se inspiró Aira:

“A pesar de esto, se trasladó donde ellos [los indios], sentándose junto a ellos alrededor del fuego en la noche, acto que el mismo señaló como una osadía”<sup>105</sup>.

Es una formulación muy misteriosa porque sugiere implícitamente que habría escrito en una carta que se acercó a los indios

<sup>103</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 48.

<sup>104</sup> AIRA, *op. cit.*, p. 87.

<sup>105</sup> RICHERT, “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán...”, *op. cit.*, p. 337.



y que describió este acto como una “osadía”. Es a partir de esa afirmación que Aira imaginó el final de su novela. Pero la su-puesta carta que evoca Richert nunca se ha encontrado, y nos preguntamos si la biógrafa alemana la tuvo en sus manos o si es el fruto de su imaginación. Esta leyenda según la cual el artista se acercó a los indios e, incluso, vivió entre ellos es, de acuerdo con Pablo Diener, “pura y simple fantasía literaria de esa histo-riadora”<sup>106</sup>. La novela de Aira, que amplifica la leyenda creada por Richert, hace que la frontera entre la ficción y la realidad sea aún más evanescente.

## EL PINTOR VIAJERO

Para concluir, volvamos a lo que genera fascinación, tanto cuando leemos la novela de Aira como cuando procuramos aprehender los hechos vividos por el Rugendas histórico: su actividad de pintor viajero. Sería inútil abrir la búsqueda a otros ámbitos; esas dos son las palabras clave que resumen el anhelo de Aira por escribir la novela, “el viaje y el arte: el pintor viajero, esa es la idea”<sup>107</sup>, afirmó el escritor en una entrevista, en la que también comentó la primera frase de su novela<sup>108</sup>. En su opinión, este arranque apenas llamó la atención de los lectores; sin embargo, con ella quería aludir a los pintores viajeros japoneses que recor-rián a pie la Tierra del Sol Naciente y publicaban estampas con representaciones de paisajes, como “Las treinta y seis vistas del monte Fuji”, de Katsushika Hokusai. Según Aira, Rugendas es el único en Occidente que puede ser comparado con esta gran tradición de artistas itinerantes del Lejano Oriente.

La expresión ‘pintor viajero’ implica, de hecho, una paradoja. Es casi un oxímoron. Pintar requiere por necesidad una deten-ción, un estatismo o, incluso, un inmovilismo, lo que se opone al movimiento, al desplazamiento, al trayecto, todos implícitos en la palabra ‘viaje’. Como escribe Mariano García,

“la doble matriz del relato esbozada por Walter Benjamin, representada por el nomadismo y el sedentarismo, encuen-tra aquí su punto equidistante a partir de ese principio de oxímoron que sugiere la frase misma ‘pintor viajero’: de-tención en el avance y avance en la detención”<sup>109</sup>.

De hecho, el artista viajero logra combinar la detención y el avance, el estatismo y el movimiento, la concentración del dibujo y la exaltación del descubrimiento; más precisamente, alterna las sesiones de dibujo, donde solo la mano que sostiene el lápiz está en acción, y los momentos en que debe avanzar, donde todo el cuerpo se desplaza. Por lo demás, esta dialéctica entre estar detenido y avanzar no deja de presentar algunas desventajas, sobre todo cuando el pintor viaja en grupo, como ocurrió con Rugendas y Krause al emprender la travesía de los Andes; era de rigor realizar ese camino en una caravana, que en su caso estaba compuesta por una decena de personas, conducidas por guías siempre ansiosos por avanzar y que no comprendían las frecuentes paradas ni el trabajo de los artistas. Es imperioso seguir adelante, y el artista se encuentra siempre dividido entre esta necesidad de seguir el ritmo de la caravana y su deseo de registrar el paisaje en el papel, para lo cual debe echar el ancla por unos instantes, mientras asimila el paisaje y lo retiene con unos cuantos trazos.

El hecho de moverse en el propio seno del modelo que se propone representar le suministra una infinidad de los más diversos temas para su quehacer; a cada instante tiene ante sí más motivos pictóricos de los que es capaz de aprehender; está desbordado, querría poder detenerse una y otra vez y retomar su trabajo en una nueva hoja en blanco. Cada paso le ofrece otro ángulo y aparece un nuevo motivo. ¿Cómo podría evitar las detenciones? Aprovecha cada parada, como le ocurría, por ejemplo, a Léon Pallière<sup>110</sup>, para quien las disminuciones de velocidad impuestas por las circunstancias representaban una bendición: “la hacienda que ocupa el camino nos obliga a cada instante a pararnos de golpe, permitiéndonos gozar del paisaje

<sup>106</sup>Extracto de un correo electrónico de Pablo Diener dirigido a Lucile Magnin el 13 de julio de 2011.

<sup>107</sup>Entrevista Lucile Magnin con César Aira en Buenos Aires el 17 de marzo de 2011.

<sup>108</sup>“En Occidente, hubo pocos pintores viajeros realmente buenos”, AIRA, *op. cit.*, p. 5.

<sup>109</sup>Mariano GARCÍA, “Al fondo de lo desconocido: Un episodio en la vida del pintor viajero”, p. 156.

<sup>110</sup>Pintor francés que permaneció en Argentina entre 1855 y 1866.

con más comodidad. Aprovecho para dibujar apresuradamente, desde la mula, todo lo que veo<sup>111</sup>. Hace croquis del paisaje montado en una mula. Pintar en viaje es pintar en las condiciones más precarias, improvisadas e incómodas –en otro momento escribe: “sentado en un cajón, hago algunos esbozos del lugar de nuestra permanencia de una noche”<sup>112</sup>–, es prueba de adaptabilidad y exige practicar el arte, durmiendo cada noche en un lugar diferente. El pintor viajero es un peregrino, un artista nómada, sin domicilio fijo. ¿Cómo no ver ahí un profundo antagonismo con la representación que solemos hacernos del pintor, instalado en el estudio, sentado frente a su modelo, detrás del caballete? El sedentarismo del artista que trabaja en una pequeña habitación, impregnada con el olor del óleo y la trementina y con lienzos apilados en cada rincón, se opone al nomadismo del pintor que recorre tierras desconocidas y respira el aire puro de los grandes espacios.

Es esta la libertad que se percibe al tomar conocimiento de la vida de Juan Mauricio Rugendas. Una vida que, en apariencia, no está sujeta a los deberes de la vida cotidiana ordinaria. Una vida donde lo inesperado y lo bello, lo grandioso y lo pintoresco pueden surgir en cada nuevo recodo del camino. Sus obras son un testimonio precioso, nos llevan a una naturaleza magnífica y son un viaje al corazón de un mundo desaparecido, a la América Latina de principios del siglo XIX. Toda esa producción fascinante nos permite vislumbrar episodios de una vida colmada de intensidad, de emociones y de maravillas, más allá de las dificultades económicas y los conflictos personales que el artista también tuvo que sobrellevar. Es ese encantamiento el que nos transporta cuando nos aproximamos a los detalles de su periplo, sea ficticio o real, imaginado o documentado, el cual nos permite vislumbrar un mundo multicolor y sublime que se halla detrás de las dos simples palabras: ‘pintor viajero’.

---

<sup>111</sup>Léon PALLIÈRE, *Diario de viaje por la América del Sud*, pp. 145-146.

<sup>112</sup>PALLIÈRE, *op. cit.*





# A PROPÓSITO DE UN RETRATO DE RUGENDAS COMO PINTOR VIAJERO, DE AUTORÍA DE JULIE HAGEN

*Christin Conrad*

El nombre de Rugendas le es conocido, ¿no es verdad?  
Yo retraté a ese singular gran hombre\*

El Museo de Arte de Estonia, en Tallin, conserva uno de los más bellos retratos de Juan Mauricio Rugendas, con la actitud, el atuendo y en un entorno que permiten identificarlo ya al primer vistazo como la figura del artista viajero por excelencia (fig. 150). Si bien carecemos de información específica y fidedigna sobre su autoría y procedencia, el cuadro nos lleva a explorar el mundo del pintor de Augsburgo en los años posteriores a su retorno a Europa. Esa pequeña pintura al óleo sobre tela es un testimonio visual de la relación amistosa y discipular que el Rugendas ya maduro trabó en Múnich con la artista de Estonia Julie Hagen, una joven que enfrentó con fabuloso coraje los obstáculos por los que pasaba en aquellos años una mujer con vocación artística.

El hilo conductor para procurar situar esta obra en el contexto muniqués de mediados del siglo XIX es un precioso y vastísimo conjunto de cartas que Julie Hagen envió a su familia durante los años de su estadía en la capital bávara<sup>1</sup>. Esos escri-

\* Carta de Julie Hagen a Ludwig Schwarz, 20 de agosto de 1849.

<sup>1</sup> Christin CONRAD (ed.), *Kunststudium und Weltgeschehen. Die Briefe der Malerin Julie Hagen aus München. 1847-1851*. Esa correspondencia fue publicada, con el substancial apoyo de Stiftung ars et studium, véase CONRAD, *Kunststudium und Weltgeschehen...*, *op. cit.* Para efectos de este ensayo, las cartas han sido citadas indicando su autor, el destinatario y la fecha; de esa forma es posible localizarlas con facilidad en la secuencia cronológica que rige



Fig. 150. Juan Mauricio Rugendas –atribución–, “Autorretrato”, 1949.

tos de carácter estrictamente privado nos ofrecen un acceso privilegiado a la intimidad de la pintora, a sus anhelos y a las estrategias que puso en práctica para salir adelante en un proyecto de vida que parecía vedado a su sexo. Es en ese complejo entramado que aparece Rugendas como un hombre de bien, apasionado por el talento artístico de Julie y dispuesto a contribuir para su desarrollo en el oficio de pintora. Y es también a través del vínculo que ambos establecieron que conseguimos elucidar al menos algunos aspectos de ese retrato, cuya historia constituye el eje de este ensayo.

## JULIE HAGEN

La pintora Julie Hagen Schwarz (1824-1902), natural de la ciudad de Dorpat –actual Tartu, en Estonia, que en el siglo XIX pertenecía al Imperio ruso–, es una de las pocas artistas de éxito de su generación en Europa. Hacia 1850, las pintoras encontraban condiciones de trabajo aún más difíciles que la generación anterior, ya que desde fines de la década de 1830 no les era permitido el ingreso a la academia de Múnich, que representaba un camino oficial para iniciarse en la carrera artística en el ámbito centro-europeo.

En 1813, Marie Ellenrieder (1791-1863) fue admitida en la Academia de Arte de Múnich, siendo la primera mujer que cursó estudios de arte regulares en una institución académica en Alemania, abriendo espacio para que, en un breve plazo, fueran cincuenta las mujeres que pudieron formarse en esa institución. No existía una prohibición explícita para su admisión, pero, de hecho, en 1837 la academia acabó con la posibilidad de que mujeres realizaran formalmente estudios de arte; después de esa fecha solo existe registro de la matrícula regular de dos: Elisa Friedmann (sin datos biográficos), en 1839, y la escultora Elizabet Ney (1830-1907), en 1852, cuya participación en las clases de Max von Widmann (1812-1895) constituye una excepción<sup>2</sup>.

para la mencionada publicación. Todas las cartas citadas son de propiedad particular.

<sup>2</sup> MATRIKELDATENBANK DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN; Meike HOPP, “Mehr rezeptiv als progressiv? Frauen an der Akademie der bildenden Künste München von 1813-1945”.

El cuestionamiento genérico contra la práctica profesional del arte por parte de las mujeres hasta bien entrado el siglo XX provocó, además, que hasta hoy tengamos pocas informaciones sobre las pintoras activas en la segunda mitad del siglo XIX. En el caso de Julie Hagen, no obstante, gracias a la conservación casi integral de la correspondencia con sus padres entre 1846 y 1854, vale decir, sus años de aprendizaje en Dresde, Múnich y Roma, es posible conocer con bastante detalle su proceso de formación y las condiciones en que realizó los estudios. Ahí ella narra con detalle sus experiencias con los colegas del medio artístico y con pintoras de su círculo de amistades. Un hecho significativo fue su debut con la exposición en el Münchner Kunstverein [Asociación Artística de Múnich] en el año 1849, que representa un separador de aguas para las expectativas de su quehacer artístico profesional.

Hubo circunstancias favorables que hicieron posible la carrera artística de la joven de Dorpat. Su padre, August Matthias Hagen (1794-1878), era pintor de paisajes y director de la escuela universitaria de dibujo en Dorpat, de modo que, gracias al ejercicio académico de la docencia en la disciplina del dibujo, pudo reconocer ya muy temprano el talento de Julie y constatar su rápida evolución. Uno de sus hermanos, el también talentoso, pero más joven Alexander Hagen (1827-1869) fue preterido, y la suerte recayó en la hija mayor de la familia, que fue autorizada a continuar su formación en el extranjero<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Para Julie Hagen véase Gustav Erdmann von BRÖCKER, “Julie Hagen’s Atelier in München”; Wilhelm NEUMANN, *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts. Biographische Skizzen mit den Bildnissen der Künstler und Reproduktionen nach ihren Werken*, pp. 104-105; Wilhelm NEUMANN (ed.), *Lexikon der baltischen Künstler*, pp. 59-60; Voldemar VAGA, *Kunst Tartus XIX Sajandil*; Julie HAGEN SCHARZ, *Julie Hagen-Schwarz (1824-1902)*. Catálogo de la exposición, Museo del Principado de Luneburgo, 1990 / Englische Kirche, Bad Homburg, 1991; Julie HAGEN SCHWARZ, *Julie Hagen Schwarz 1824-1902*; Jochen SCHMIDT-LIEBICH (ed.), *Lexikon der Künstlerinnen 1700-1900*, p. 108; Christin CONRAD, *Kaotused ja leidmised. 1854 Julie Hageni pöödeline aasta kirjades*; Christin CONRAD und Christof TREPESCH (eds.), “Mut, liebe Julie!” *Moritz Rugendas und die Malerin Julie Hagen Schwarz*. Catálogo de la exposición, Schaezlerpalais y Grafisches Kabinett, Augsburg; Christin CONRAD, “Das Liebesbriefchen und seine Bedeutung im Gesamtœuvre Julie Hagen Schwarz” y CONRAD, *Kunststudium und Weltgeschehen...*, op. cit.

Con la intención de abrir camino y hacer materialmente viable que Julie realizase la carrera en Alemania, su padre se vio obligado a recurrir a un engaño ineludible, cuando envió los trabajos de la aspirante a pintora a las autoridades en Riga sin indicación del nombre, con el objetivo de obtener el estipendio de Villebois y la necesaria autorización de permanencia en el exterior con fines de estudio. Ese estipendio había sido creado por un personaje oriundo de Riga, Stefan Villebois (1759-1835), y estaba destinado a estudiantes de escasos recursos de la Universidad de Dorpat, vale decir, para varones; para obviar esa situación fue que los trabajos de la joven tuvieron que ser enviados sin mención de su nombre<sup>4</sup>. Habiendo conseguido los recursos financieros para la formación en el exterior, la talentosa joven viajó en 1846 a Dresde en compañía de su padre. Después de un año de aplicados estudios “en la Galería” –es decir, en la Gemäldegalerie de Dresde–, pasó a Múnich siguiendo una invitación del acaudalado hermano de su madre, Carl von Paumgarten (1797-?) y de su mujer Ottilie, para continuar su carrera en la capital bávara. Con una recomendación de Dresde pudo establecer contacto con el pintor Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), que, a su vez, le recomendó que se presentara a la escuela de pintura del retratista Joseph Bernhardt (1805-1885); este era el único “que admitía damas en su atelier”<sup>5</sup>. La escuela de pintura de Bernhardt se encontraba en la planta principal del conocido palacete Utschneiderhaus, en la céntrica plaza de Maximiliano. Hasta hoy, poco se sabe de esta escuela de pintura, si bien en aquellos años era famosa y entre 1837 y los años de 1860 admitía una media de veinte alumnos, hombres y mujeres<sup>6</sup>.

Después de una minuciosa evaluación de sus trabajos, en octubre de 1847, Julie Hagen ingresó en la recomendada es-

<sup>4</sup> HAGEN SCHWARZ, *Julie Hagen-Schwarz (1824-1902)*. Catálogo de la exposición..., *op. cit.*, p. 16; “Die Gemäldeausstellung”, 30. Januar 1851, p. 7.

<sup>5</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 25 de septiembre de 1847.

<sup>6</sup> Para Joseph Bernhardt véase “Richard Bernhardt, Joseph Bernhardt (1805-1885). Ein Oberpfälzer Bildnismaler der Biedermeierzeit”; “Richard Bernhardt, Joseph Bernhardt (1805-1885). Lebensbild eines Oberpfälzer Künstlers”; Horst LUDWIG, *Münchener Maler im 19. Jahrhundert*, vol. 1, pp. 90-92; France NERLICH y Bénédicte SAVOY (eds.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, pp. 23-24.

cuela de pintura. Un año después, el 21 de octubre de 1848, se encontró ahí por primera vez con Juan Mauricio Rugendas, el cual acababa de retornar de América del Sur y llegaba a Múnich antecedido por la fama de ser un hombre de mundo.

En la capital bávara, el pintor de Augsburgo visitó el taller de su colega Bernhardt, con la intención de recuperar antiguas relaciones profesionales y volver a familiarizarse con el quehacer de aquella prestigiosa metrópoli de las artes, en la que había establecido su residencia, bien próximo de su ciudad natal. Es posible que su visita también tuviera la intención de encontrar a dos artistas de Augsburgo que frecuentaban la escuela de Bernhardt, a Lina List (1829-1911), que compartió el taller con Julie Hagen entre octubre de 1847 y mediados de marzo de 1848, y a Helisena Girl (1831-1916).

Rugendas se presentó en compañía de un amigo de viejos tiempos, el pintor de género Ernst Meyer (1793-1861), y ambos se detuvieron a admirar el trabajo de Julie, conocida también como la “pequeña rusa”. Atraído por el trabajo de la joven pintora, Ernst le declaró su disposición a posar para ella en el caso de que “precisase de un modelo”<sup>7</sup>. Poco tiempo después, Julie retribuyó la cortesía, visitando a Rugendas en su taller muniqués localizado en la Sophienstrasse, y desde entonces surgió un contacto frecuente y un intenso intercambio entre los dos artistas. Ya en el mes de noviembre de 1848, Rugendas la convidó a “pintar juntos una cabeza en su taller, tarea en la que él me diría algunas cosas que no aprendería con Bernhardt”, según Julie escribió a sus padres el 16 de noviembre de 1848.

Con el correr del tiempo, se desarrolló una estrecha relación amistosa y quedó en evidencia el deseo del experimentado Rugendas de apoyar a la joven pintora en su aprendizaje artístico, cuyo talento él había percibido desde el primer momento. Así, se transformó en su mentor y promotor. Con independencia de este vínculo, Julie Hagen continuaba valorando las clases de Bernhardt, quien influyó de manera decisiva en su pintura de retratos y, de hecho, le proporcionó los fundamentos imprescindibles para ese género de las artes plásticas (fig. 151).

<sup>7</sup> Ulrich SCHULTE-WÜLWER, “Der Genremaler Ernst Meyer”.



La constelación le pareció perfecta: se disponía a “completar la escuela” de Bernhardt, pero también anhelaba “poner tanto espíritu como fuese posible en el asunto”, y destaca que “R.[ugendas] es poderoso en materia de composición”, como informa con entusiasmo a sus padres en cartas del 9 de noviembre y 20 de diciembre de 1848.



Fig. 151. Julie Hagen Schwarz, “Tia de la artista”, 1849.

### SOBRE EL ORIGEN DEL CUADRO “MORITZ RUGENDAS COMO PINTOR VIAJERO”

Ya en enero de 1849, Rugendas recomendó a la artista que expusiera un retrato en la Asociación Artística de Múnich. Al verla titubear, insistió, con la promesa de que posaría para ella. Durante algún tiempo el pintor debió resolver asuntos personales y ocuparse de su madre y su hermana, por lo que se ausentó de Múnich. Pero en el mes de abril de 1849 consolidaron

los proyectos, y en carta a sus padres, datada el 9 de abril de 1849, la joven comenta que Rugendas habría revisado todos sus trabajos



Fig. 152. Alois Löcherer, “Moritz Rugendas vestido con atuendos de América del Sur”, ca. 1849.

“[...] y me dijo cuáles serían las cosas que él preferiría de otra forma, pero en general parecía satisfecho y sus palabras “me pondré muy contento si usted me pinta tan bien” fueron motivo de enorme alegría para mí. También conversamos sobre la forma en que posaría, vestido con ropa típica, a la brasileña, pero sin sombrero”<sup>8</sup>.

Pero Julie aún habría de armarse de paciencia. No obstante, ya se sentía animada por la disposición del “gran Rugendas”,

<sup>8</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 9 de abril de 1849. Todo indica que la fotografía de Alois Löcherer (fig. 152) pudo servir de referencia para estas observaciones.

por el creciente círculo de interesados y por el reconocimiento que le expresaban sus colegas artistas, en primer lugar, el propio Joseph Bernhardt. Fue llenando el tiempo con trabajo constante e, incluso, se aventuró a realizar un autorretrato de tamaño natural (fig. 153). La figura en tres cuartos de perfil muestra una joven segura de sí misma, la mirada con la cabeza inclinada convida al observador, mientras los brazos cruzados imponen un límite; la actitud en su conjunto traduce la idea de “¡ved, aquí estoy!, ¡yo sé de lo que soy capaz!”. Ese retrato fue despachado con el primer envío de cuadros de Múnich a su padre, a Dorpat, en agosto de 1849. Ahí fue expuesto en el otoño de 1850 y a inicios de 1851, en la casa del conocedor erudito y coleccionista Karl Eduard von Liphart (1808-1891)<sup>9</sup>. August Matthias Hagen fotografió el autorretrato; ese registro se ha conservado, mientras el cuadro está perdido hasta hoy.

Para la ejecución de esa obra procedió con absoluta libertad en cuanto al estudio de su propio carácter, y experimentó el gran formato, que también utilizará para componer el retrato de Rugendas. El pintor de Augsburgo sabía muy bien que ella solo conseguiría llamar la atención de los artistas de Múnich si utilizaba el formato “masculino”: “Usted tiene que darse a conocer –escribe Julie Hagen citando a Rugendas– hay que humillar a los hombres”<sup>10</sup>.

Durante la prolongada etapa preparatoria, el proyectado retrato actuó como parte de una bien dosificada acción de relaciones públicas por parte de Rugendas, que, con el arranque de la exposición de la obra, pretendía colocar a Julie Hagen en la primera línea del mundo artístico de la capital de Baviera, pero también debía poner al propio artista viajero en la boca de todos los círculos artísticos, como correspondía a un buen recomienzo de su vida creativa en Múnich. Orientó la composición, dispuso las vestimentas, definió la temática, propuso los detalles para el plano de fondo y también planificó minuciosamente el lugar de la exposición, con un estreno en la ciudad –sobre lo que la pintora siempre se mantuvo insegura,

<sup>9</sup> Véase “Die Gemäldeausstellung”, en *Dörptsche Zeitung*, Dorpat, suplemento del 18 de noviembre de 1850 y *Dörptsche Zeitung*, Dorpat, 30 de enero de 1851.

<sup>10</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 30 de mayo de 1849.

acaso tendría valor para tal empresa–, y del momento en que ocurriría, coincidiendo con la Fiesta de Octubre.



Fig. 153. Julie Hagen Schwarz, “Autorretrato”, 1849.

La primera sesión tuvo lugar el 30 de junio de 1849:

“Ayer tuve la primera sesión con Rugendas, después del almuerzo. Él, sufrido, y yo nos vemos obligados a estar de pie todo el tiempo, porque la tela tiene la anchura, quiero decir, la altura de tres varas [aproximadamente 2,4 metros]. Un hombre capaz de todo, ¡eso sí! [...] Esas famosas mantas, los abrigos brasileños tendrán un aspecto pomposo; estoy muy contenta. La figura aparece desde las rodillas [...]”<sup>11</sup>.

Al comienzo, estaba más bien descontenta, los colores se-  
caban demasiado rápido, pero “R.[ugendas] está encantado”. El

<sup>11</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 1 de julio de 1849..



Fig. 154. Julie Hagen Schwarz, "Paisaje con ruinas", 1850.

pintor comentó el cuadro con Carl Rottmann (1797-1850) y Wilhelm von Kaulbach (1805-1883); poco más adelante, el 6 de agosto, Carl Rottmann visitó a Julie y manifestó satisfacción con su trabajo. La viscosidad de los colores, por un lado, y los planes de Rugendas de viajar a Hochschloss para encontrar a Franz Hanfstaengl (1804-1877), por otro, la obligaban a trabajar con rapidez. "En apenas 8 horas pinté la cabeza, y me sorprende que me haya resultado tan parecido"<sup>12</sup>. Pocos días después escribió:

"Paso a paso, todo el personaje ya está pintado, menos las manos que debo comenzar y ya acabar hoy después del almuerzo. Es decir, ¡en 5 días un cuadro de 3 varas de altura! Eso me da ánimo y confianza. [...] La vestimenta se ve estupenda - imponente y libre, nada de nimiedades. [...] Mientras él está fuera de Múnich pinto el fondo, para lo cual puedo consultar todos sus estudios del paisaje"<sup>13</sup>.

En efecto, con base en los estudios al óleo del artista viajero, Julie examinó con detalle la vegetación del sur y reprodujo casi al pie de la letra algunos motivos, tales como el agave y la bananera, plantas que no conocía de primera mano (figs. 154, 155 y 156).

Al mismo tiempo que trabajaba en el retrato del maestro Rugendas, Julie preparaba el primer envío de cuadros de Múnich para su padre en Dorpat, y a través de la correspondencia tomamos conocimiento de otra importante información que nos ocupará dentro de poco: "Sigue el croquis para el cuadro de R. [...]"<sup>14</sup>. Un mes después, el 29 de agosto de 1849, escribe que la caja fue despachada a Dorpat, vía Riga. Este primer envío de Múnich contenía también varios trabajos de Rugendas, que el pintor esperaba vender en Riga a Friedrich Wilhelm Brederlo (1779-1863)<sup>15</sup> o en Dorpat a Karl Eduard von Liphart.

<sup>12</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 8 de julio de 1849.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 23 de julio de 1849.

<sup>15</sup> Daiga UPENIECE, *Fridriha Vilhelma Brederlo kolekcija*.



En aquel momento, el retrato del artista aún no estaba concluido y suponemos que la inclusión de un dibujo del retrato en ese envío tenía la intención de pasar una idea de la obra a su padre. ¿O quizá se trataría de un estudio al óleo (fig. 150)?

En un segundo envío, de septiembre de 1850, la artista hizo un registro de los cuadros despachados, entre los cuales, bajo el número 3, incluía un “Retrato de Rugendas”<sup>16</sup>.



Fig. 155. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación tropical. Bananeras”, 1831-1834.

En la primera mitad de agosto de 1849, Julie Hagen concluyó la obra “Moritz Rugendas como pintor viajero”, para el cual el artista de Augsburgo posó más de una vez durante una breve estada en Múnich. Todos los implicados estaban satisfechos.

<sup>16</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 5 de septiembre de 1850.

“Su retrato le trae mucha alegría; el indio que aparece detrás de él me ha salido bien, tanto en los colores como en la expresión. Cuando R.[ugendas] lo vio, realmente se sorprendió y estaba encantado [...]”<sup>17</sup>.

Al dirigirse a su padre, Julie era prudente con los elogios de sí misma. Pero a su futuro cuñado Ludwig Schwarz le escribió:

“El nombre de Rugendas le es conocido, ¿no es verdad? – yo retraté a ese singular gran hombre con traje brasileño, vale decir, como pintor viajero. El cuadro tiene 3½ varas de altura; digo esto solo porque es la obra más grande que he pintado y, según se afirma, también es la mejor”<sup>18</sup>.



Fig. 156. Julie Hagen Schwarz, “Vegetación”, ca. 1850.

<sup>17</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 22 de julio de 1849.

<sup>18</sup> Carta de Julie Hagen a Ludwig Schwarz, 20 de agosto de 1849. Después de su matrimonio con Emilie Hagen (1829-1854), Ludwig Schwarz casó en

Ya en ese momento llamaba la atención con el cuadro, no solo porque Rugendas promovía esa obra entre sus amigos y colegas, sino, también, porque Josef Bernhardt solía mandar visitantes a su taller. Al mismo tiempo, el retrato estaba siendo publicitado en el mundo artístico de Múnich.

## EL DEBUT DE JULIE HAGEN CON LA EXPOSICIÓN EN MÚNICH

El reencuentro de los dos artistas ocurrió a fines de septiembre, después del retorno de Rugendas de Hochschloss y cuando Julie Hagen volvía de un viaje a la “ruta del Rin” con los parientes de su familia materna. Durante ese viaje, del 29 de agosto al 23 de septiembre –el segundo que hacía con sus familiares de Múnich–, visitó Stuttgart, Karlsruhe, Estrasburgo, Colonia, Amberes, Bruselas, París, Versalles, Düsseldorf, Fráncfort y Würzburg. Rugendas estuvo con Julie tanto el día anterior al viaje como el propio día de la partida, y le pidió autorización para exponer el cuadro, ya que “los más destacados artistas” lo presionaban para que fuese mostrado en público. Fue en la estación de ferrocarriles que Julie lo hizo prometer que consultaría antes con Bernhardt, ya que la preocupaba tornar pública esa obra sin su consentimiento. “Sí que acontecerá”, escribió a sus padres el 24.9.1849, porque “R.[ugendas] insiste en que quiere exponer el cuadro en Múnich”. Durante la ausencia de la pintora, Rugendas fraguó los planes para Múnich. Incluso, como explicó después, había considerado adecuado exponer su propio cuadro de tema costumbrista “Encuentro de dos caravanas” desde fines de septiembre en la Asociación Artística de Múnich, “para que mi retrato gane mayor interés”. Esa obra –según la descripción de Julie en una carta anterior– representaba el encuentro y la parada de dos caravanas, entre las que figuraba el artista dibujando, ataviado “a la americana”, es decir, con un atuendo afín al del retrato<sup>19</sup>.

1855 en segundas nupcias con su cuñada, la pintora, que tomó el nombre de Julie Hagen Schwarz.

<sup>19</sup> Véase la carta de Julie Hagen a sus padres, 20 de marzo de 1848. El cuadro fue comentado en *Allgemeine Zeitung*, Múnich, 10 de noviembre de 1849.

Resultan comprensibles las contradicciones que viviría la pintora al presentarse en público con un retrato como ese, sobre todo si nos detenemos a pensar en la consciencia de sí mismas que tenían las artistas. También Julie, que actuaba con seriedad y ponía en juego una energía “masculina”, reafirmando al decir “yo preciso, yo quiero, yo alcanzaré metas más elevadas, produciré algo más grande de lo que suele conseguir mi sexo [...]”<sup>20</sup> y, no obstante, se veía obligada a asumir sin réplica todo tipo de limitaciones en ese momento inicial de su carrera: la academia, así como las exposiciones que ahí se organizaban, eran territorios vedados para ella, el ejercicio académico del dibujo de desnudos solo era viable en parte si lo hacía con la máxima discreción, su pertenencia a la escuela de Josef Bernhardt implicó de modo implícito optar por la pintura de retratos y, por fin, le era imposible dar siquiera un paso sin la debida compañía. Debía presentarse con discreción para no contrariar los juicios y las convenciones de sus contemporáneos y, en particular, de los artistas de su tiempo, entre ellos de su padre, que desde la distancia acompañaba atento su actuación. Y ahora, ¿debía presentarse al público por primera vez con un retrato en tamaño natural del pintor Rugendas, conocido de toda la ciudad?

[...] sonreí con rencor y pensé que un hombre con aires intelectuales puede hacerlo, pero una muchacha boba como yo, ¿cómo debe proceder?”<sup>21</sup>.

Estaba consciente del riesgo: además de la posibilidad de que la crítica la acusara de haber sobreestimado sus capacidades, la acechaba también la sospecha subliminal de una relación inapropiada entre los dos artistas, algo de lo cual, de hecho, más tarde fue acusada:

[...] por lo demás, se dice que yo sería la novia de este hombre, ya que (¡siendo yo una dama!) lo pinté con tanta propiedad etc”<sup>22</sup>.

Hasta la fecha no ha sido localizado ningún cuadro de Rugendas que coincida con esa descripción (información facilitada por Pablo Diener).

<sup>20</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 18 de enero de 1851.

<sup>21</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 24 de septiembre de 1849.

<sup>22</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 28 de octubre de 1849.

Aun así, con valentía dio ese paso con el artista de Augsburgo y a partir del 6 de octubre expuso su “príncipe de los indios” en la Asociación Artística de Múnich. Acerca de las reacciones, escribió:

“El tío [el hermano de su madre, Carl von Paumgarten] asistió [...] y trajo a casa la noticia de que el cuadro provoca mucha expectación en la Asociación, que las personas se agolpan para verlo. Un grupo de pintores se habría reunido delante [de la pintura] y habría comentado:

‘Mira, ¡aquí está Rugendas! – un buen cuadro, ¡notable! – ¿quién lo pintó? – ¿Julie Hagen? ¿una dama? No, eso no es posible – (con alguna sorpresa) ¡si, si, es una dama!’.  
Intervalo ‘¡Pero sí que es bueno!’ [...] Diariamente y a cada hora me dicen que el cuadro despierta interés y llama la atención. – Los reyes también lo vieron. – Luis, el padre de las artes, manifestó gran contentamiento, y quiso saber detalles sobre mí”<sup>23</sup>.

La primera consecuencia inmediata de esa exposición fue una invitación para visitar a Wilhelm von Kaulbach –pintor de la corte de Luis I de Baviera y desde 1849 director de la Academia de Bellas Artes de Múnich–, que exaltó sus méritos como autora del ya bien famoso retrato, sorprendiendo más de una vez a los contertulios, ¿una mujer?, ¿y tan joven? El cuadro llamaba positivamente la atención y era una fuente de expresiones de admiración y reconocimiento para la artista; se cumplía, así, el efecto que Rugendas había previsto. La exposición, de hecho, abrió las puertas del mundo artístico de Múnich para Julie Hagen. Desde aquel momento se transformó en tema de conversación, recibió invitaciones, visitas, encargos. Participaba en todos los acontecimientos artísticos de la ciudad; estuvo en las conmemoraciones anuales de las artes, en la inauguración de la monumental escultura de Bavaria –la patrona del reino– en octubre de 1850 y en la entrega de los álbumes de los artistas al rey Luis I<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 10 de octubre de 1849.

<sup>24</sup> *Album seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern von deutschen Künstlern gewidmet am Tage der feierlichen Enthüllung des ehernen Standbildes der „Bavaria“ zu München.*

A partir de entonces, expuso con regularidad sus obras en la Asociación Artística de Múnich, donde, incluso, fue admitida como socia en 1850, convirtiéndose en una de las pocas artistas de la Asociación por esos años. Entre los 2855 miembros que componían la institución en 1850, había un total aproximado de 190 mujeres en calidad de “miembros extraordinarios”, de las cuales siete eran artistas<sup>25</sup>. Después, Julie Hagen también participó en las exposiciones de la academia<sup>26</sup>.

En medio de esa vorágine de éxitos, el padre tomó una decisión de consecuencias relevantes para la artista: la instruyó para que abandonase la escuela de Josef Bernhardt y que, bajo la tutela de Rugendas, trabajase por cuenta propia. En un primer momento, Julie se negó de forma rotunda a dar ese paso, ya que con Juan Mauricio no cultivaba propiamente una relación discipular, del tipo que sí existía en el ambiente profesional de la escuela de Bernhardt. No deseaba abandonar la tutela de la escuela, pero cuando también el pintor de Augsburgo concordó con esa opción y se dispuso a actuar en calidad de consejero y mentor oficial, acabó concediendo. De hecho, en aquel momento esa fue una decisión acertada, que le permitió consolidar su desarrollo artístico.

Avalando esa opción, Rugendas escribió a Dorpat, refiriéndose ahora a Julie como alumna:

“Considero mi principal tarea conseguir que la querida alumna gane confianza en sí misma; mi siguiente aspiración es que tome consciencia de la organización del conjunto y que interprete adecuadamente cada uno de los modelos, el carácter del colorido, de las personas que posan para ella, etc.; por fin, el dibujo minucioso y también la composición”<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> *Rechenschafts-Bericht des Verwaltungs-Ausschusses des Kunstvereins in München für das Jahr 1850, Erstattet in der Generalversammlung am 31. Januar 1851*, p. 35.

<sup>26</sup> Véase el listado de las obras de la exposición de la academia, de 1853: *Verzeichnis der Werke hiesiger und auswärtiger Künstler, welche auf der diesjährigen von der K.B.*, p. 39. Julie Hagen expuso tres obras: n.º 324. “*Tocadora de laúd*”, n.º 325. “*Peregrina italiana*”, n.º 326. “*Estudio de cabeza*”. Solo otras dos pintoras estuvieron representadas: la pintora de flores Adelheid Dietrich (1827-1891) y Louise von Meyern-Hohenberg (1822-1907), con una pintura y una escultura.

<sup>27</sup> Carta de Rugendas a August Matthias Hagen, 6 de marzo de 1850.



Y al año siguiente se reafirma en su propósito: “En síntesis – en lo que yo pueda servir, ayudar – decir, aconsejar y lo más que sea posible – lo haré de todo corazón”<sup>28</sup>.

Fue así como Julie procuró un taller en la cercanía de su amigo y nuevo maestro. A inicios de enero de 1850, con los ojos llenos de lágrimas, desocupó su taller en la escuela de Joseph Bernhardt y montó el taller “al final de la Dultplatz, bien cerca del jardín botánico, en la casa del consejero de Estado para las obras públicas Himsel”<sup>29</sup>. Ahí, Rugendas pasó a visitar la casi a diario.

No solo la Asociación Artística de Múnich se interesó por el trabajo de la “pequeña rusa”; a poco andar, Julie recibió consultas también de Augsburgo –lugar de residencia de la familia Rugendas–, concretamente de la Asociación Artística local, preguntando cuándo exhibiría ahí su obra, en particular el retrato del hijo de la ciudad<sup>30</sup>. En carta del 9 de mayo de 1850, Julie informa a sus padres que tres de sus cuadros viajarían a la semana siguiente para Augsburgo, entre estos el retrato de “Moritz Rugendas en traje brasileño”<sup>31</sup>. En Augsburgo, los

cuadros fueron trasladados en varias ocasiones, sobre todo el retrato del artista de la ciudad. La exposición fue prolongada algunas veces y de semana a semana la pintora aguardaba el retorno de sus obras. En carta el 24 de mayo, Louise Rugendas escribe desde Augsburgo a su hermano Juan Mauricio:

[...] En el pensamiento he cogido una y otra vez la pluma para escribirte sobre los grandes aplausos que han cosechado los cuadros de nuestra querida Julie [...]. El Sr. profesor Geyer<sup>32</sup> elogia de forma irrestricta tu retrato y el *Dominó Azul*; ¡el parecido ostensible [del retrato] provoca siempre la primera expresión de admiración! Son unánimes los elogios del talento artístico. Yo ya he estado 4 veces en la Asociación y siempre he visto a las personas, que acuden masivamente como a un lugar de peregrinación<sup>33</sup>.

Las hijas del médico Matthäus Girl, Helisena o Maria, comentan con la amiga Julie “que ha habido una verdadera excitación”. El conservador de la Asociación habría colocado sus cuadros en un lugar de honor<sup>34</sup>.

El 10 de junio de 1850 retornaron los cuadros al atelier de Múnich. A partir de entonces, la artista se tornó tan conocida también en Augsburgo, que ya el 1 de septiembre del mismo año y luego en mayo de 1851 expuso otras obras en la Asociación Artística de la ciudad<sup>35</sup>. Después, obtuvo numerosos

Según Julie Hagen, en Augsburgo el príncipe Max se habría enamorado de la belleza rubia (la *muchacha del dominó*) y la perseguía con tanta insistencia que todo Augsburgo hablaba del asunto; véase carta de Julie Hagen a sus padres, 21 de mayo de 1850.

<sup>32</sup> Johann Wilhelm Rudolf Geyer (1807-1875) fue pintor costumbrista y de tema de historia en Augsburgo; había cursado estudios en la academia de Múnich y desde 1833 era profesor en la escuela politécnica de Augsburgo.

<sup>33</sup> Citado en carta de Julie Hagen a sus padres, 21 de mayo de 1850. La carta de Julie tiene una fecha anterior a la citada carta de Louise Rugendas; esto se explica porque la artista redactaba sus escritos a la familia a lo largo de varios días, a veces hasta semanas, a manera de un diario, manteniendo siempre la datación inicial.

<sup>34</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 26 de mayo de 1850.

<sup>35</sup> Véase la carta de Julie Hagen a sus padres de 1 de septiembre de 1850 y el periódico *Augsburger Tagblatt*, Augsburgo, 11 de mayo de 1851, p. 713. Hasta 1854, Julie continuó mostrando sus obras en otras exposiciones colectivas. Con base en los escasos documentos históricos que se han conservado de la Asociación Artística de Augsburgo y teniendo en cuenta las listas manuscritas,

<sup>28</sup> Carta de Rugendas a August Matthias Hagen, 3 de febrero de 1851.

<sup>29</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 3 de enero de 1850.

<sup>30</sup> Se han conservado pocos documentos históricos relativos a las asociaciones artísticas de Múnich y Augsburgo. Las fuentes referentes a la Asociación Artística de Múnich fueron destruidas durante la Segunda Guerra Mundial. La tesina de maestría de Marina REITMAIER, *Die Jahresgaben des Münchner Kunstvereins (1825-1865)*, da una idea acerca de las muestras anuales de la asociación muniquesa. En la Asociación Artística de Augsburgo se ha perdido toda la documentación (también la correspondencia) de los años 1846-1860 (información obtenida por cortesía de Renate Miller-Gruber). La publicación conmemorativa de los 175 años de existencia de la Asociación, Renate MILLER-GRUBER, Brigitte HERPICH y Michael KOCHS (eds.), *175 Jahre Kunstverein Augsburg*, no contiene más que un rápido vistazo sobre las actividades en el siglo XIX. Solo fueron publicados los informes anuales para los años 1843/1844 y 1845/1846: KUNSTVEREIN AUGSBURG, *Jahres-Bericht des Kunst-Vereins zu Augsburg für das Verwaltungsjahr 1843/1844* y KUNSTVEREIN AUGSBURG, *Jahres-Bericht des Kunst-Vereins zu Augsburg für das Verwaltungsjahr 1845/1846*.

<sup>31</sup> Las otras dos obras eran “El dominó azul” (perdido) y un “Negro” (probablemente sea el cuadro “Mohr” [Moro] (1850; sin firma; óleo sobre tela, 47,2 x 42,5 cm; colección particular) que se conserva en depósito en el Museo de Arte de Tartu. “El dominó azul” provocó reiterados disgustos a la artista, debido a que el principal retratista de Múnich, Joseph Stieler (1781-1858), quiso “comprarle” el modelo, para pintarlo para la galería de bellezas del Rey.

encargos de retratos de personalidades conocidas, incluso famosas, entre estos, de las familias Von Schaezler, Forster y Girl, de Augsburgo, así como de la sobrina del poeta Ludwig Steub, de Ludwig von der Tann-Rathsamhausen y de Eduard Riedel, el hermano de su futuro profesor en Roma, August Riedel (1799-1883). A partir de la primavera de 1851 tuvo que rechazar varios pedidos porque ya estaba preparando su viaje a Italia.

Lamentablemente, se desconoce el paradero de la mayor parte de esos retratos. El hallazgo reciente del “Retrato de Katharina Voltz” (fig. 157) fue posible gracias a las indicaciones que se encuentran en las cartas de la artista; hasta hoy, la obra –que ha podido ser identificada con certeza como un trabajo de Julie Hagen– se conserva en propiedad de los descendientes de la retratada.

Nada hemos conseguido averiguar sobre cuál fue el destino del retrato de Juan Mauricio Rugendas, del cual sabemos que retornó de Augsburgo a Múnich. En 1851, la artista recibió la visita de su coterráneo Gustav Erdmann von Bröcker (1784-1854), quien después publicó un artículo sobre “El taller de Julie Hagen en Múnich” en el periódico *Das Inland*, en el cual no menciona ese retrato<sup>36</sup>. En sus cartas, Julie comenta la visita de Bröcker, en la que Juan Mauricio estaba presente:

“El Rugendas le ha gustado mucho; una y otra vez exclamó encantado: ‘no es posible, ¡qué bien lo pinto ella [Julie] a usted [Rugendas]!’”<sup>37</sup>.

De acuerdo con esto, es posible que Bröcker haya visto el cuadro en Múnich, si bien no se sabe si lo vio donde el pintor bávaro o en el taller de Julie Hagen.

Consta que ella no llevó el retrato a Roma. Después de su partida a Italia, Rugendas asumió la tarea de preparar una caja para un envío al padre de Julie. Pero no tenemos informaciones sobre el contenido de ese envío. Lo que sí sabemos con certeza

no es posible saber si ella fue miembro de la asociación. Rugendas figura en las listas de membresía desde su retorno a Alemania, vale decir, desde 1847, hasta su muerte, véase “Mitgliederlisten Kunstverein Augsburg. Handschriftliche Listen der Mitglieder des Augsburger Kunstvereins 1845 bis 1858”.

<sup>36</sup> Gustav Erdmann VON BRÖCKER, “Julie Hagen’s Atelier in München”.

<sup>37</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 13 de agosto de 1851.



Fig. 157. Julie Hagen Schwarz, “Katharina Voltz”, 1850.

es que en su segunda remesa a Dorpat, de septiembre de 1850, Julie Hagen envió a la casa paterna una versión de esa pintura.

## JUAN MAURICIO RUGENDAS EN EL MUSEO DE ARTE DE ESTONIA, ¿RETRATO O AUTORRETRATO?

El acervo del siglo XIX de la “Colección de obras extranjeras” del Museo de Arte de Estonia, en Tallin, registra en su inventario (código EKM j 8334) un autorretrato de Rugendas, cuyas dimensiones son 40,2 x 24,2 cm (véase fig. 150). En el dorso, sobre el bastidor, el retrato lleva la inscripción:

“Estudio de Moritz Rugendas para un cuadro grande / que fue traído por la señora Hagen Schwarz a Dorpat donde el cuadro grande no es conocido”.

Así, pues, la formulación permite interpretar que podría tratarse de un autorretrato o que sería un retrato pintado por Julie Hagen. La inscripción es posterior a 1855, año del casamiento de la artista.

En sus cartas, Julie formuló una descripción del retrato original en tamaño natural, del año 1849, de su maestro vestido con ropas que ella califica de brasileñas:

“Los mantos de lana de muchos colores (allí, abrigos) son más espectaculares de lo que se podría pensar. Aparece de pie con la carpeta apoyada en una cadera mientras dibuja; detrás de él, un indio lo mira con curiosidad – a la izquierda se ven, a lo lejos, montañas nevadas en medio de formas con aspecto de nubes; en seguida plantas y, por fin, sobre una piedra, el sombrero y un machete”<sup>38</sup>.

Esta descripción calza bien con la representación del pequeño retrato del pintor que se conserva en la colección del Museo de Arte de Estonia. Falta el machete sobre la piedra, los mantos no son “multicolores”, sino de color rojo y blanco, y en general la ejecución es abocetada, solo la cabeza del maestro está representada con detalle. Parece razonable pensar que se trata de una copia –con leves variaciones y en formato pequeño– de la primera obra de la artista expuesta en la Asociación Artística de Múnich en 1849.

Cabe aquí formular las siguientes preguntas: ¿se trata del “Retrato de Rugendas” que Julie Hagen despachó para Dorpat con el segundo envío de sus obras, según consta en la lista, algo que es plausible ya que en Múnich la artista solía copiar sus cuadros para su padre? ¿O es quizá una copia ejecutada después del retorno a Dorpat, lo que implicaría que el original llegó a Dorpat con alguno de los envíos? ¿O, por último, es una copia de la mano del propio Rugendas? Todas son alternativas posibles sobre las que, no obstante, no tenemos ninguna información.

En noviembre de 1850 y en enero de 1851, August Matthias Hagen organizó dos amplias exposiciones en Dorpat, en la casa de Karl Eduard von Liphart; la primera solo con obras de Julie Hagen y de Rugendas, y la segunda incluía, además, treinta y cuatro obras de autoría del propio padre de Julie. El suplemento

del periódico *Dörptsche Zeitung* de 18 de noviembre de 1850 publicó una lista de las obras expuestas en noviembre. Sobre la muestra ampliada del mes de enero, se publicó primero una referencia en la edición del 11 de enero de 1851 de la *Dörptsche Zeitung*; después, en ese mismo periódico, en su edición de 30 de enero de 1851, y en un suplemento extraordinario de *Das Inland* (1851) aparecieron críticas de la segunda muestra. Todos los artículos fueron escritos por Gustav Erdmann von Bröcker.

Las dos exposiciones incluían un “Retrato de Moritz Rugendas”, de autoría de Julie Hagen. En ese sentido, la exclamación de Bröcker durante su visita en Múnich en el verano de 1851, citada antes, podría evocar el retrato que había visto en Dorpat. Su descripción permite suponer que la obra expuesta en Dorpat sería idéntica a la que había sido mostrada en Múnich. El autor del artículo afirma que habría sido “*este cuadro* de la artista” el que le “permitió adquirir un nombre en el mundo artístico de una ciudad como Múnich”<sup>39</sup>. La descripción de Bröcker de un “traje brasileño blanco [brasilianische weisse Tracht]” de la figura del retratado fue corregida en un manuscrito original del artículo, procedente de la colección de la familia, substituyendo el trecho por “traje brasileño *de viaje* [brasilianische reise Tracht]”. Puede, pues, haberse tratado de un error de lectura del impresor. En ese contexto, merece atención la referencia que Bröcker hace a los “catálogos disponibles” de la segunda exposición, y valdría la pena buscar en los archivos de Estonia si aún existe algún ejemplar de ese catálogo, del que se podrían obtener más informaciones.

En una nota en la que August Matthias Hagen confirma a su hija el recibo de los cuadros, consulta también si puede vender el retrato. La artista da su consentimiento, pero agrega que Rugendas no debería saberlo.

“Él lo interpretaría en el sentido de una cierta desconsideración [...]. Si puedes vender bien el cuadro, hazlo; naturalmente no comentaré nada de eso con él”.

Y más adelante: “Para mí misma puedo pintarlo nuevamente”<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> *Das Inland*, suplemento extraordinario, Dorpat, n.º 6, año 16, 1851, columna 101.

<sup>40</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 17 de diciembre de 1850.

<sup>38</sup> Carta de Julie Hagen a Ludwig Schwarz, 20 de agosto de 1849.



Mientras tanto, como era esperado por August Matthias Hagen y por el propio pintor de Augsburgo hacía ya algún tiempo, Karl Eduard von Liphart por fin explicitó su interés por las obras de Rugendas. En Dorpat, había comprado el “Carretero” y algunos estudios del artista, que habían estado expuestos en la ciudad. En la carta citada antes se menciona a una señora Von Krüdener, que sería una “admiradora” de Rugendas<sup>41</sup>. Y más adelante comenta las intenciones de ese personaje: “Si quiere el cuadro, por qué no lo compra de inmediato en vez de esperar que se lo traiga la lotería”<sup>42</sup>.

Poco después acabamos sabiendo que la señora Von Krüdener entregó doscientos rublos de plata a August Matthias Hagen, y esa información viene acompañada de la observación: “Yo habría preferido que el cuadro fuese para la señora Von Krüdener, pero no pudo ser así esta vez”<sup>43</sup>. Lamentablemente, en cuanto a este asunto hay algunas lagunas en la correspondencia y no sabemos a qué se refiere el pago de la admiradora de Rugendas. Pero con base en la documentación, es inequívoco que aquella coleccionista no consiguió adquirir el retrato, que quizá haya sido vendido o, incluso, sorteado en una lotería organizada por August M. Hagen en Dorpat.

Al mismo tiempo, la artista mencionó más de una vez el “Retrato de Rugendas”, cuando su coterráneo Alexander von Kotzebue (1815-1889) la visitó en el taller y, entusiasmado con su trabajo, le sugirió que procurase el contacto con la Casa del Zar a través del pintor de la corte de San Petersburgo Carl Timoleon von Neff (1804-1877), con el objetivo de conseguir un estipendio para una estadía en Roma. Dado que su padre conocía personalmente a este pintor ruso, Julie le pidió que intervi-

<sup>41</sup> La familia Von Krüdener provenía de una antigua estirpe nobiliaria de Livonia, de la que proceden personalidades tan destacadas como el diplomático Paul Alexander von Krüdener y su mujer Amalie, que fueron retratados por Joseph Stieler para la galería de Múnich, pero hay también otras numerosas ramas de la familia, muchas de las cuales podrían calzar temporal y espacialmente en este contexto. Una identificación exacta de la señora Von Krüdener es, por lo tanto, imposible.

<sup>42</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 25 de diciembre de 1850. Ante la falta de las cartas del padre, es difícil dirimir el sentido final de las palabras y saber si se refiere al retrato del artista bávaro, lo que parece probable.

<sup>43</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 3 de marzo de 1851.

niera y que al mismo tiempo le enviara algunos de sus cuadros, “quizá el Rugendas, la Musa Azul, el Negro o el Húngaro”<sup>44</sup>. Repitió este pedido a inicios de abril, después que el legado ruso Dimitri Petrowitsch Severin (1792-1865) la visitara en el taller y le prometiera actuar en su favor ante el zar.

“Si [...] en mi gran excitación te puedo hacer un único pedido, este es: manda con las cosas, si posible, el retrato de Rugendas a San Petersburgo, a ese cuadro no le hace falta un marco, la personalidad salta a la vista por sí misma”<sup>45</sup>.

No parece probable que esa propuesta se refiriera al cuadro conservado en Tallin. Así, pues, hay muchos indicios –las observaciones de Bröcker, el interés de la señora Von Krüdener, la idea de enviar el cuadro a la corte del zar en San Petersburgo, con la intención de que sirviese como herramienta de propaganda– de que Julie Hagen había enviado el original a Dorpat y, en aquel momento, la versión original del cuadro aún se encontraba en propiedad de su padre. A dónde fue a parar después es un asunto que hoy no es posible esclarecer. En el legado de la artista, que murió en 1902, no se encontraba ni la versión en tamaño natural del retrato ni tampoco la reproducción en pequeño formato<sup>46</sup>.

Entretanto, Neff ya se había manifestado en tono reticente o, incluso, despectivo a la primera consulta del padre de Julie, sobre todo porque parecía no aprobar la presencia de mujeres en el ejercicio de su profesión. Julie Hagen escribió el 16 de abril de 1851 a sus padres:

“El estúpido punto de vista de Neff, en su calidad de artista, me ha irritado mucho y su opinión permite reconocer en él a un ruso de pura cepa; se trata, no obstante, de una cuestión en la que las propias mujeres son culpables, ya que nunca perseveran colectivamente en las bellas artes [...]”.

El juicio generalizador del pintor ruso tuvo, no obstante, el efecto de un estímulo: “Algún día quizá vengan los señores *ofre-*

<sup>44</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 15 de febrero de 1851.

<sup>45</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 3 de abril de 1851.

<sup>46</sup> *Nachlassliste der Kunstwerke im Besitz der Künstlerin [Julie Hagen] zum Zeitpunkt ihres Todes 1902, verfasst von ihrem Sohn Eduard Schwarz*

*ciéndome* lo que ahora estoy mendigando”. Con independencia de esto, August Matthias Hagen había enviado cuadros a San Petersburgo, lo que ofendió el orgullo de la hija:

“tanto más desagradable me resulta que tú le mandarás cuadros al imbécil de Neff, teniendo en cuenta que él no da ninguna expectativa de éxito [...]”.

Al parecer, los dos temían que los cuadros no retornasen.

“No creas, mi querido padre, que te separaste para siempre de los cuadros; los recibirás todos de vuelta de San Petersburgo. Neff en ningún caso los venderá, para eso antes tendría que hacerlos evaluar”<sup>47</sup>.

Aún en el mes de julio no había acabado ese episodio y, según parece, los cuadros no habían retornado de San Petersburgo.

“Ese estúpido de Neff. No le digas nada de mis amigos de aquí [...], podría ocurrir que su maldad sea tanta que se empeñe por perjudicarme”<sup>48</sup>.

Es posible que su juicio sobre el asunto fuera correcto y que la razón para el rechazo de Neff fuese el miedo de una competencia demasiado grande. En el ínterin, desde Múnich había conseguido establecer un importante contacto con la hija del zar, Maria von Leuchtenberg, con auxilio de Severin y Kotzebue, y gracias a la mediación del amigo Rugendas había conseguido que August Riedel fuese su profesor en Roma. Pero no encontramos ninguna palabra acerca del retorno de los cuadros de San Petersburgo, entre ellos, el “Retrato de Rugendas”.

Para establecer la procedencia y con ello la autoría de la versión del retrato que se conserva en el Museo de Arte de Estonia, debemos, por una parte, identificar su origen y, por otra, someterla a un análisis minucioso. A partir de ahí, quizá sea posible encontrar alguna pista de la versión original del retrato.

En junio de 1960, el cuadro en pequeño formato pasó del Museo Nacional de Estonia, en Tartu (entonces Museo Etnográfico del Estonia), a los fondos del Museo de Arte de Tallin<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 20 de abril de 1851.

<sup>48</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 8 de julio de 1851.

<sup>49</sup> Agradecemos la información a la cortesía de Greta Koppel, Tallin.

En los catálogos más antiguos del Museo Nacional de Estonia –que entre 1909 y 1944 estuvo en Raadi / Ratshof, cerca de Tartu–, el cuadro aparece registrado como “Autorretrato (?) de M. Rugendas (?) con un indio a sus espaldas”, vale decir, aparece con dos signos de interrogación en cuanto a la autoría<sup>50</sup>.

Raadi era una propiedad de la familia Von Liphart, que dejó el Báltico durante la Primera Guerra Mundial; si bien a su partida la familia llevó consigo gran parte de sus valiosas colecciones, un conjunto de obras quedó en el lugar<sup>51</sup>. Resulta plausible que la pintura inventariada como autorretrato de Juan Mauricio Rugendas perteneciera antes a la colección Von Liphart. Por lo que sabemos a través de las cartas de Julie Hagen, el coleccionista de Estonia se había interesado por el artista de Augsburgo. Sin embargo, en una lista de los cuadros que Reinhold von Liphart –el nieto de Karl Eduard– donó a la Universidad de Tartu a inicios del siglo XX, y que pasaron a los fondos del Museo Nacional y fueron mostradas en Raadi, no figura el retrato<sup>52</sup>. En el libro fundamental de Juta Keevallik<sup>53</sup> sobre las principales colecciones de arte del siglo XIX en Estonia tampoco se menciona la obra en la colección Von Liphart. Con esos antecedentes no es posible elucidar si el retrato conservado fue adquirido por Karl Eduard von Liphart ni tampoco determinar con certeza su autoría. Para el esclarecimiento de este asunto se hace indispensable una investigación *in loco* de las propias fuentes.

Si dirigimos la mirada al estudio al óleo más una vez, llama la atención la construcción del cuadro, que parece muy “rugen-diana”, lo cual no debe sorprender, ya que fue el artista quien compuso el retrato para Julie Hagen. Esta debe ser también

<sup>50</sup> MUSEO NACIONAL DE ESTONIA, *Führer durch die ethnographischen, kunst- und kulturhistorischen Sammlungen des Estnischen Nationalmuseums zu Ratshof*.

<sup>51</sup> Una idea de la riqueza de la colección de Karl Eduard von Liphart proporciona el índice de una subasta del legado en 1931: *Nachlassversteigerung Liphart, 1931. Versteigerung in der Galerie Hugo Helbing, 1931*. El castillo de Raadi sufrió daños significativos durante un bombardeo de 1944; aquel espacio fue utilizado por la Unión Soviética, hasta la década de 1980, como base militar y aeropuerto. En la actualidad, Raadi es parte del Museo Nacional de Estonia: [www.erm.ee/en](http://www.erm.ee/en) [fecha de consulta: 16 de julio de 2019].

<sup>52</sup> VERZEICHNIS REINHOLD VON LIPHART, *Reinhold von Liphart, Verzeichnis von Gemälden aus dem Bestand seines Großvaters Karl Eduard von Liphart für die Universität Tartu*.

<sup>53</sup> JUTA KEEVALLIK, *Kunstikogumine Eestis 19. Sajandil*.

una de las razones por las que el cuadro le ha sido atribuido a Rugendas. La composición con la figura representada de medio cuerpo, a partir de las rodillas, los elementos etnográficos tales como el manto sudamericano, el sombrero de paja y sobre todo el indio a la derecha de la tela, que mira al artista mientras dibuja, así como la vegetación que evoca un espacio americano, inducen al observador a atribuir la obra no a la joven pintora, sino al propio retratado. Pero es precisamente en la elaboración del fondo y de la vegetación que, tratándose de Rugendas –¡un soberbio pintor de paisajes!– se esperaría una mayor presencia de elementos paisajísticos y un modelado más claro de las especies vegetales, más precisión en la representación de las montañas, en fin, más gusto por la diferenciación del ambiente florístico y orográfico. Si bien la postura de la figura puede ser asociada con él, la idealización del rostro, que el estudio se empeña por destacar, parece corresponder al dibujo amable de los trazos ejecutados por una discípula apasionada, mientras que una realización del propio Rugendas –aunque fuese como copia de Julie Hagen– es probable que, en esa precisa etapa de su vida, hubiera elaborado, una representación más áspera de las facciones.

Es muy probable que el pequeño retrato de Juan Mauricio Rugendas conservado en Tallin sea una copia en pequeño formato del gran retrato del maestro y amigo, expuesto en la capital bávara en 1849, vale decir, una copia pintada por la artista aún durante su estadía en Múnich. Podría tratarse de una réplica ejecutada con la intención de ofrecer, a familiares y amigos, una idea de esa importante obra para el desarrollo de su carrera, o quizá con la intención de conservar un recuerdo para sí misma, en el momento en que incluía el original en el envío de obras a Dorpat, en el mes de septiembre de 1850. Menos plausible resulta la ejecución de esa copia para un momento posterior, por su poca elaboración, que no es representativa de la pintora. Pero también es posible que el propio pintor copiara la obra en Múnich. De hecho, consta al menos para una pintura de Julie Hagen que el artista de Augsburg realizó una copia. Rugendas tuvo en su taller el cuadro “La muchacha a la luz del fuego” de la pupila (fig. 158), para el propio solaz y con la intención de mostrarlo a los numerosos visitantes que recibía. Fue en el momento en que la obra

de Julie debía ser embalada para enviarla de Múnich rumbo a Dorpat que la copió para conservar un recuerdo del original<sup>54</sup>.

## RESULTADOS

Con base en las cartas de Julie Hagen y considerando el análisis formal de la propia obra, resulta plausible corregir la identificación de autoría del retrato del artista de Augsburg, Juan Mauricio Rugendas, que el Museo de Arte de Tallin ha conservado hasta ahora como un autorretrato, y atribuirlo a la mano de la pintora de Dorpat. Aún están por hacer las investigaciones de las fuentes locales, que develarán datos sobre la proveniencia del cuadro. A juzgar por los primeros sondeos, esos trabajos podrán traer contribuciones de significativa relevancia. Otra cuestión que la investigación deberá intentar elucidar se refiere al destino que tuvo el original del retrato, de tamaño natural, después de su tan admirada exhibición en la Asociación Artística de Múnich en otoño de 1849 y en la Asociación Artística de Augsburg en mayo de 1850 y, según parece, también en la casa Liphart en Dorpat entre fines de 1850 e inicios de 1851.

Ese retrato es la obra clave en la carrera de la artista. Constituye un hecho relevante que se trate de un cuadro ejecutado con apoyo y en estrecha colaboración con Rugendas, su amigo y mentor en materia artística.

En la segunda mitad del siglo XIX, después de la exclusión de la vida de la academia impuesta a las mujeres y ante los crecientes cuestionamientos acerca de su capacidad para el ejercicio profesional de las artes, así como la negación radical de su habilidad creativa, las artistas se vieron en la necesidad de contar con un protector masculino, si aspiraban a alcanzar sus objetivos en una práctica artística rigurosa. El florecimiento de una primera generación de mujeres artistas con formación académica había demostrado que sí les sería posible hacer contribuciones de primera línea en el campo artístico. Los obstáculos que debieron enfrentar las generaciones que siguieron representaron una amarga experiencia. No obstante, en todos los momentos de la historia de la cultura ha habido una participación significativa de

<sup>54</sup> Carta de Julie Hagen a sus padres, 8 de julio de 1849.



las mujeres, que en cada caso debe ser mostrada y valorada en su especificidad. En ese campo existe un inmenso terreno a ser recorrido por la historia del arte. La carrera de Julie Hagen, tanto en lo que se refiere a su quehacer en la pintura como en cuanto a las rupturas propias de su biografía, permite una aproximación bastante amplia gracias a las vastas fuentes que se han conservado en su correspondencia y ofrece una importante contribución para el conocimiento de la actividad de las artistas entre las décadas de 1850 y 1880, cuando fueron establecidas las primeras “academias femeninas”. Esa correspondencia es, al mismo tiempo, un testimonio de la singularísima amistad artística entre Julie Hagen y Juan Mauricio Rugendas y, además, documentan el compromiso que asumió el artista viajero de Augsburgo con la joven pintora.

La lucha de Julie Hagen por conseguir reconocimiento es representativa de otras numerosas artistas de su tiempo que

han sido olvidadas. El ejemplo del apoyo que la joven recibió de parte de un colega pintor con experiencia –según ponen en evidencia las cartas– se nos presenta como un caso aislado. La temática de la función de mentores que los artistas varones ejercieron en beneficio de sus colegas mujeres apenas ha sido soslayada.

Junto con estudios fundados que permitan identificar atribuciones y llevar adelante investigaciones histórico-artísticas de las obras de mujeres, cabe esperar que la inseguridad en la evaluación de la producción de las pintoras –resultante de la falta de conocimientos– sea superada y emerja un interés creciente, más comprensión y un reconocimiento mayor, y que también la tarea de aquellos artistas que contribuyeron para la realización de sus colegas del género femenino adquiera el debido reconocimiento.



Fig. 158. Julie Hagen Schwarz, “Muchacha a la luz del fuego”, sin datación.

# RUGENDAS, EL AMERICANISTA

Pablo Diener

“El 29 de mayo de este año murió un pintor que, como Ulises, ‘vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres’ - Moriz Rugendas”\*

En los estudios de historia del arte, Juan Mauricio Rugendas ha sido caracterizado como un discípulo de la escuela de pintura científico-naturalista en la tradición de Alexander von Humboldt (1769-1859). Obras de su autoría, como *el Ensayo sobre la geografía de las plantas*<sup>1</sup> y el propio *Cosmos*<sup>2</sup>, indudablemente ofrecen un marco teórico adecuado para analizar el trabajo paisajístico del artista. No obstante, investigaciones recientes han mostrado que también el explorador naturalista Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852) desempeñó un importante papel en la primera etapa de formación del artista viajero de Augsburgo<sup>3</sup>. Los lazos intelectuales entre el famoso brasilianista ruso-alemán y el joven ilustrador –su empleado y discípulo en la expedición a los antiguos territorio de la América lusitana– han permanecido ocultos, porque la empresa de Langsdorff no llegó a publicar sus resultados y porque las desavenencias entre los dos personajes han lanzado un velo sobre aspectos substanciales de esa relación.

Durante su estadía poco más de tres años en Brasil, de 1822 a 1825, Juan Mauricio dio los primeros pasos de su ejercicio profesional, contratado para participar como ilustrador en el espectacular proyecto expedicionario de Langsdorff, un hombre

de fama en el panorama científico europeo. Fue a la sombra de ese notable actor protagónico de las ciencias en viaje que el joven artista –que cumplió los veinte años en Rio de Janeiro– adquirió pericia como ilustrador científico, se ejercitó como pintor de paisajes en el espacio tropical y, sobre todo, aprendió a viajar.

Ya fogueado en las peripecias propias de los viajes de exploración, conoció a Humboldt en París. El científico prusiano lo reconoció de modo explícito como un interlocutor a su altura cuando, en una de las primeras cartas –donde detalla algunos aspectos de los pedidos de dibujos para sus publicaciones–, le dice en tono coloquial: “Como viajero americanista, mi muy estimado, me permito tratarlo como a un colega”<sup>4</sup>. No cabe duda que la frase hace parte de los juegos de cortesía, que un Humboldt famoso y cincuentón practicaba con maestría, pero en la mirada retrospectiva también nos ayuda a identificar cuál fue la contribución del naturalista para la configuración del bagaje intelectual del artista.

En el mundo referencial de Rugendas, Humboldt sin duda ocupa un lugar decisivo. El científico de Berlín ofreció al artista viajero un cuadro sintético y bien estructurado de las herramientas metodológicas necesarias para que se tornara un gran pintor de paisajes, con la perspectiva de crear vistas naturalistas con contenido erudito, basadas en el conocimiento científico. Algunos años más tarde, ese tipo de pintura del entorno natural

\* Necrología de Juan Mauricio Rugendas en *Allgemeine Zeitung*, 7 de julio de 1858, suplemento.

<sup>1</sup> HUMBOLDT, *Essai sur la géographie...*, op. cit.

<sup>2</sup> Alexander von HUMBOLDT, *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*.

<sup>3</sup> Véase en este libro el estudio dedicado a “Rugendas y Langsdorff”, de autoría de María de Fátima Costa.

<sup>4</sup> Carta de Humboldt a Rugendas, en RICHERT, *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts*, op. cit., p. 13.

fue definido como “paisaje fisionómico” por el botánico bávaro Carl Friedrich Philipp von Martius en la introducción del *Atlas* de su magna obra de taxonomía vegetal, la *Flora brasiliensis*<sup>5</sup>.

La semilla de las ciencias naturales cayó en el más fértil de los terrenos. Con la imagen aún vívida de sus incursiones realizadas en Brasil, en la Mata Atlántica y la visión de las transformaciones fitogeográficas que observaría en el camino hacia las montañas de Minas Gerais, Rugendas disponía de material visual para pensar cómo operar como un pintor comprometido con las ciencias.

Así, con un bagaje intelectual consolidado y la confianza en sus habilidades para aventurarse a recorrer el mundo, hacia 1830 el artista da rienda suelta a aquel “incontrolable entusiasmo por viajar” que, como había afirmado su padre una década antes, lo caracterizaba desde muy joven<sup>6</sup>. La realización de una expedición artística se transformó en una necesidad existencial.

Victor Aimé Huber (1800-1869), amigo y colaborador de Juan Mauricio, resumió algunos años más tarde el impulso irrefrenable que movía al artista, atribuyéndolo a

“motivaciones intrínsecas a la naturaleza de aquel talento para impulsarlo en un corto tiempo a retomar el singular camino que lo ha llevado a mundos distantes”.

Se trataba, según Huber, de una decisión que no podía sorprender a ninguno de sus amigos, el anhelo de “procurar su desarrollo artístico en un nuevo y más extenso viaje a los países tropicales”<sup>7</sup>.

Con el propósito de construir una versión artística de la naturaleza tropical, inició el gran viaje americano que lo llevó de México al extremo sur del continente entre 1831 y 1846. Es evidente que la experiencia brasileña junto a Langsdorff, por una parte, y la identificación del papel que podía desempeñar en el espectro de las artes, tal como se lo mostró Humboldt, por otra, fueron los puntales que le ayudaron a arrancar en la realización de su vocación.

<sup>5</sup> Carl Friedrich Philipp von Martius *e.a.*, *Flora Brasiliensis*.

<sup>6</sup> Carta de Johann Lorenz Rugendas a Wilhelm von Langsdorff, 25 de agosto de 1821, en Diener y Costa, *A América de Rugendas...*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>7</sup> Huber, “Einige Worte...”, *op. cit.*, n.º 73, p. 301; véase la versión integral de este artículo en la última parte de este libro.

Sin embargo, el Rugendas que nos seduce hoy con su mirada transversal de la tierra y los pueblos americanos aún pasará por importantes etapas complementarias en su formación. Si revisamos con atención el conjunto de su obra, sobre todo su trabajo a partir de mediados de la década de 1830, constatamos que no conseguimos explicar su universo intelectual si limitamos su horizonte a las lecciones de Langsdorff y de Humboldt, a la tradición familiar y al ambiente artístico de la metrópoli de las artes que era Múnich.

Como evoca el texto necrológico citado en el epígrafe, nos hallamos ante un personaje que, como el héroe épico de Homero, “vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres”. En efecto, la América de Rugendas no solo está compuesta por la exuberante vegetación de los trópicos y por la presencia imponente de volcanes y cordilleras, sino, también, por la caleidoscópica diversidad de los pueblos que ahí habitan.

La cuidadosa observación de los tipos populares en su atuendo, tareas y comportamientos cotidianos lo llevó a crear centenas de dibujos a lápiz, que organizó en series de arquetipos –con vista a publicaciones que jamás consiguió realizar– y que utilizó para construir complejas composiciones pintadas al óleo dedicadas a los habitantes de las naciones que visitó en América del Sur. En este ensayo se abordan algunas de las matrices que contribuyeron a conformar ese sistemático registro de los pueblos del continente, que el artista llevó a cabo con maestría.

La penetrante mirada que dirigió a la vida de los hombres y mujeres de esas tierras fue precisamente lo que destacó el escritor y político argentino Domingo Faustino Sarmiento en 1846, cuando emitió un agudo juicio sobre el valor singular de ese legado artístico:

“Encontré también aquí a mi antiguo amigo Rugendas, que en sus numerosos diseños ha estereotipado la naturaleza y las fisionomías de las diversas secciones de la América del Sud. Su grande obra sobre el Brasil le ha dado un nombre en Europa; pero ni en Europa, ni en América se apreciará por largo tiempo todavía su exquisito talento de observación, la nimia exactitud de sus cuadros de costumbres. Rugendas es un historiador más bien que un paisajista; sus cuadros son documentos en los que se revelan las transfor-



maciones, imperceptibles para otro que él, que la raza española ha experimentado en América. El chileno no es semejante al argentino que es más árabe que español, como el caballo de la pampa se distingue de a leguas del caballo del otro lado de los Andes”<sup>8</sup>.

Y la propia comprensión que Rugendas tenía de su obra de temática costumbrista avala casi al pie de la letra la percepción de Sarmiento, como muestra el registro de una conversación que sostuvieron el pintor alemán y el viajero francés Hercule Florence en Rio de Janeiro, también en 1846, poco antes del retorno del primero para Europa:

“Dirán que perdí mi tiempo, pero tendré asaz filosofía para responder: me divertí y eso basta. Además, nosotros artistas no somos tan inútiles como piensan. Mire usted, el pesado carro de Chile está rareando, substituido por los aligerados vehículos de Europa; el chiripá de los hijos del Plata ya no aparece, salvo en la profundidad de las misiones. ¿Quién conservaría para la historia esos tipos de los pueblos y de las épocas si no fuera el pintor?”<sup>9</sup>.

La percepción de las transformaciones por las que venían pasando los pueblos americanos y la sensibilidad histórica para aprehenderlas a que se refiere Sarmiento, así como la mirada escrutadora de las singularidades culturales de las que con razón presume el propio pintor bávaro desde luego que solo pudieron ser fruto de un lento aprendizaje. La escuela en la que el artista aprendió a cultivar un interés por lo social corrió por carriles diferentes y en tiempos distintos a la que lo orientó en el campo de las ciencias naturales. Nada encontramos en ese sentido en las cartas de Humboldt, ni tampoco parece haber estado entre los intereses de Langsdorff que el ilustrador de su expedición realizara otra tarea que no fuera el registro fiel de la naturaleza, según las instrucciones de los eruditos integrantes de la empresa científico-naturalista.

<sup>8</sup> Carta de Sarmiento a Miguel Piñero, Rio de Janeiro, 20 de febrero de 1846, en SARMIENTO, *Obras completas...*, *op. cit.*, tomo V, pp 86-87.

<sup>9</sup> Rugendas citado por Hercule Florence, *apud* Maria de Fátima COSTA, “Motivos iguales, autores diferentes. Conversa sobre autoria”, p. 169.

## LOS FENÓMENOS SOCIALES EN EL ARTE Y LA LITERATURA

Hacia las décadas de 1820 y 1830 se observa en los más diversos ámbitos del espacio europeo un interés creciente por la representación de los tipos populares. En ese campo temático vemos que los motivos costumbristas y las figuras de la población del sur de la península itálica forman parte del repertorio de asuntos que ocupa a los artistas que emprenden el *grand tour* a la cuna de la cultura occidental. El propio Rugendas siguió esos pasos entre 1828 y 1829, después de su retorno de Brasil, y en la abundante producción del periplo por Italia, que lo llevó hasta Sicilia, se conservan numerosos estudios de figuras arquetípicas del campo y las ciudades.

El registro de la población con una mirada social, atendiendo al lugar de cada individuo y a las tareas que desempeña en el entramado de su colectividad, y cómo cada uno se presenta de forma característica a través de la vestimenta y con todo tipo de atributos, fue ganando prestigio en el mundo de las artes visuales. En el campo de las letras, a su vez, la compilación de las manifestaciones populares que componían el legado de la tradición oral de leyendas y cuentos venía siendo sistematizada y publicada en Alemania desde 1812 en el trabajo de los hermanos Grimm. Y ya hacia el segundo tercio del siglo XIX, en la literatura ficcional se constata una substitución de la mirada introspectiva del subjetivismo romántico por una dedicación a escudriñar los comportamientos humanos en su vertiente social, una de cuyas máximas expresiones representa el gigantesco repertorio que para la sociedad francesa creó a partir de 1833 Honoré Balzac en la *Comedia humana*. Esas mudanzas de sensibilidad en la producción artística y literaria fueron el caldo de cultivo en el que, con el correr de los años, el pintor pudo intuir –sobre todo en el Cono Sur del continente– el significado de los fenómenos sociales como elementos relevantes para el cuadro polifacético de la América que se proponía crear.

Las transformaciones del panorama cultural asociadas a los años críticos que precedieron a la Revolución de 1830 hacían parte de la vida de todo individuo que trabajara en el campo

intelectual y necesariamente también estarían presentes en las conversaciones que Rugendas sostenía con su amigo y coterráneo Victor Aimé Huber, con quien convivió en París entre 1826 y 1828. Huber fue el autor de los textos que acompañan las cien litografías publicadas en el *Voyage pittoresque dans le Brésil*; si bien el escritor compuso el texto teniendo como referencia las informaciones y los relatos del artista, también incorporó materiales de su propia cosecha, de modo que su función no fue la de un mero *autor fantasma*<sup>10</sup>. De vasta cultura y bilingüe por tradición familiar, Huber ejercía el oficio de periodista y ensayista establecido en la capital francesa, trabajando como corresponsal de la casa editorial de la familia de los Cotta, de Stuttgart. Entre sus publicaciones de los años durante los cuales cultivó con más intensidad las relaciones con Rugendas se cuenta un largo y erudito escrito sobre la lucha antiesclavista, que dedica especial atención al comportamiento político de los gobiernos de Francia e Inglaterra<sup>11</sup>. El intercambio intelectual entre los dos personajes fue fructífero y Victor Aimé debe haber contribuido de manera contundente para un alargamiento del horizonte de intereses de Juan Mauricio. De hecho, las manifestaciones de los lazos de amistad entre el escritor y el artista reaparecen una y otra vez a lo largo del viaje americano del pintor, como muestran tanto la frecuente mención del nombre de Huber en la correspondencia entre el pintor y sus interlocutores en Chile, como también el artículo que el periodista dedicó a su amigo en 1836<sup>12</sup>.

Pero fue sobre todo en el curso del propio viaje que el artista experimentó una efectiva ampliación y, poco a poco, un desplazamiento del eje de sus intereses. Podemos abordar esta mudanza valiéndonos del repertorio conceptual que formuló Ottmar Ette<sup>13</sup> para describir lo que llamó “dimensiones del viaje”. Así como el viaje, en el sentido tradicional del término, implica un traslado en la dimensión espacial, también puede conllevar, entre otros aspectos, un desplazamiento en las dimen-

siones de lo intelectual y lo axiológico.

## PRIMERAS APROXIMACIONES A LA VIDA DE LOS PUEBLOS EN MÉXICO

Es la propia obra del artista la que nos induce a pensar que la perspectiva artística del Rugendas que llega a Veracruz no es la misma del personaje que viaja por Chile e incursiona en el territorio occidental de la pampa argentina hacia la segunda mitad de la década de 1830 ni tampoco la que vislumbramos para la década de 1840 en sus recorridos por Lima, a través del altiplano andino o por la región del Plata. A lo largo de los años cambia el objeto de su atención preferencial.

Podemos asumir que al llegar a México se concibe a sí mismo como un pintor con fuertes vínculos con las ciencias naturales. En los primeros meses de su viaje por ese país, en el tramo del puerto de Veracruz hasta la capital, el registro del paisaje es su actividad predominante, tanto en los estudios al óleo como también en los dibujos a lápiz. La secuencia de los registros que ejecuta desde su desembarque en el territorio mexicano muestra que su hilo conductor está definido por la observación del espacio, las mudanzas de la vegetación y por el espectáculo que ofrece la orografía. En ocasiones dirige la mirada a la población o a monumentos históricos, observa las ciudades y los pueblos tal como aparecen insertados en el paisaje, pero sin duda que el foco de su interés es de orden naturalista.

Con la llegada a la capital, la población y sus manifestaciones culturales van ganando espacio en su obra. Motivos como una escena en el mercado, los paseos dominicales en la Alameda o las fiestas populares adquieren protagonismo (fig. 159), y en las excursiones que emprende desde Ciudad de México, la presencia humana y la cultura material de los pueblos fueron objeto recurrente de representaciones. Se constata, pues, una evolución de su mirada que presupone el proceso de aprendizaje mencionado antes.

Como un sujeto con desenvoltura en el trato social, son numerosos los vínculos que Rugendas fue estableciendo en el curso de sus viajes y que pudieron contribuir para afinar su mirada. Para la etapa mexicana existen al menos dos personajes a los que podemos atribuir una influencia significativa en él y que deben haber contribuido a educar su sensibilidad en

<sup>10</sup> Rudolf ELVERS, *Victor Aimé Huber, Sein Werden und Wirken*, p. 285.

<sup>11</sup> Victor Aimé HUBER, “Ueber den gegenwärtigen Zustand des Sklavenhandels und die Massregeln der europäischen Mächte ihn zu unterdrücken”.

<sup>12</sup> HUBER, “Einige Worte...”, *op. cit.*

<sup>13</sup> Ottmar ETTE, “Cartografía de un mundo en movimiento”, pp. 11-25.



Fig. 159. Juan Mauricio Rugendas, "Fiesta popular en el parque del Canal de la Viga en Ciudad de México", 1832-1833.

asuntos de la cultura y la sociedad del país.

Uno de los primeros contactos duraderos que el artista estableció en ese país fue con Carl Christian Sartorius (1796-1872), un inmigrante alemán propietario de la hacienda azucarera El Mirador, en la región veracruzana de Huatusco. Rugendas visitó a este hacendado en octubre de 1831, al par de meses de haber desembarcado en Veracruz, y todo hace pensar que congeniaron. Sartorius se había visto forzado a emigrar de su tierra natal en el landgraviato de Hesse-Darmstadt a consecuencia de una actuación política revolucionaria contra la orientación conservadora impuesta en el ámbito germánico después del Congreso

de Viena, y acabó estableciéndose en México en 1825.

En paralelo con la administración de su empresa agrícola, el hacendado azucarero también estaba empeñado en promover un proyecto de colonización alemana, un objetivo que lo llevó a observar detenidamente la realidad social y política del país. Fruto de sus estudios fue el libro *Mexiko. Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben* [México. Paisajes y apuntes de la vida del pueblo]<sup>14</sup>, publicado veinte años después del

<sup>14</sup> Carl Christian SARTORIUS, *Mexiko. Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben*.



encuentro con Rugendas, y que alcanzó bastante difusión con ese título o como *Mexico and the Mexicans*, en diversas ediciones en alemán e inglés. El hecho de que la obra incluyera una serie de dieciocho grabados basados en dibujos del artista da prueba de la duradera afinidad de los dos personajes.

Con independencia de la distancia temporal entre ese encuentro y la edición de la obra, cabe pensar que, tratándose de un manual concebido con la intención de atraer colonos, buena parte de las ideas sustanciales estuviera en germen hacia 1830 y que, a lo largo de los años, estas se fueran perfeccionando sin grandes contradicciones. Ya el título de la primera edición advierte sobre las dos vertientes del interés del autor, por la naturaleza y por la población del país, y es constante la asociación que establece entre el paisaje y el carácter del mexicano. Por lo demás, la descripción que Sartorius hace de la población se distancia de la tradicional caracterización de los tipos mexicanos en función de su identidad étnica para atribuirles una categoría con connotaciones sociales<sup>15</sup>.

Esa forma de abordar la diversidad de los habitantes que Rugendas escucharía de su coterráneo no era una mera variante del procedimiento de una antropología de lo exótico, atenta a la constitución anatómica, a los trazos fisionómicos o a los ritos de la vida y la muerte del hombre americano. La propuesta del hacendado azucarero le mostraba una modalidad diferente de ver y pensar a los hombres y mujeres del país al que llegaba, era una invitación a observarlos en su existencia cotidiana, sus manifestaciones de sociabilidad y sus trabajos, prestar atención a las ropas y los gestos corporales de la gente del pueblo, los jornaleros, los mineros, las lavanderas, los cargadores, en fin, los individuos comunes del campo y la ciudad.

Una vez establecido en Ciudad de México, Rugendas cultivó amistades en diversos círculos sociales. Mantuvo una relación de proximidad con el geólogo y diplomático prusiano Friedrich von Gerolt; realizó excursiones para pintar y explorar las plantas y los volcanes de las proximidades del valle de México con el médico y botánico alemán Wilhelm Julius Schiede; fue acogido por el general José Morán y su mujer, la marquesa de Vivanco,

y se hospedó en la casa de campo de la familia, localizada en los alrededores de la capital, en Chapingo; emprendió un viaje al enclave minero de Regla con el pintor y aventurero francés François barón de Courcy, y ya al final de su estadía en el país hizo la ruta hasta el océano Pacífico en compañía del cartógrafo y estratega militar alemán Eduard Harkort. Al variopinto abanico de sus amistades pertenecía también el diplomático y escritor Miguel Santa María (1789-1837), la segunda personalidad a la que cabe atribuir una importante contribución en el aprendizaje del viajero sobre las singularidades de la sociedad americana y de quien dejó un registro de admiración en carta a su hermana<sup>16</sup>.

Como diplomático de primera línea durante los años iniciales del México independiente, Miguel Santa María había negociado, en representación de Simón Bolívar, un tratado de colaboración política y comercial entre México y la Gran Colombia, al mismo tiempo que promovía el proyecto de crear una confederación de los Estados hispanoamericanos<sup>17</sup>. En la conversación informal de las tertulias, oiría hablar –quizá por primera vez en su vida– sobre los conflictos que enfrentaba la constitución de las naciones americanas. Siendo Santa María un personaje de mundo, formado en derecho en la España de los años que siguieron a la ocupación francesa y con experiencia de primera mano en varios espacios del territorio americano, su visión de la historia y sobre la configuración social y política del continente debe haber dejado huellas profundas en la comprensión que el artista viajero iba construyendo de su objeto.

No obstante, con independencia del atractivo que ofrecía ese novedoso y contundente cuerpo de ideas, la personalidad intelectual de Rugendas aún debió pasar por una lenta maduración, y su implementación artística solo se materializó de forma rudimentaria en la obra mexicana. Fue en su producción en el espacio sudamericano que los temas relacionados con la población comenzaron a ser tratados de modo sistemático. En ese sentido, al revisar su obra constatamos que para Chile existen tres centenas de estudios de los tipos populares (figs. 160,

<sup>16</sup> Carta de Juan Mauricio a Louise Rugendas de 31 de marzo de 1832, en BIBLIOTECA DEL ESTADO DE BAVIERA, *op. cit.*

<sup>17</sup> Salvador MÉNDEZ REYES, *El hispanoamericanismo de Lucas Alamán. 1823-1853*, pp. 66-68 y 128-132.



Fig. 160. Juan Mauricio Rugendas, "El barbero de los carreteros", 1835-1838.



Fig. 161. Juan Mauricio Rugendas, "Hacendado de pie, con poncho y sombrero", 1835-1838.



Fig. 162. Juan Mauricio Rugendas, "Hombre del campo con caballo ensillado", 1835-1838.



Fig. 163. Juan Mauricio Rugendas, "Estudio de campesinos", 1835-1838.

161, 162 y 163). Prueba de la importancia que le atribuyó a esa vertiente de su trabajo es la publicación que emprendió en Santiago, en colaboración con el editor Jean-Baptiste Lebas, el *Álbum de trajes chilenos* (1838). Pero, como advirtió Sarmiento, habría de pasar largo tiempo hasta que se apreciara la “exactitud de sus cuadros de costumbres”: la edición de esos dibujos en forma de un álbum de litografías fue un rotundo fracaso comercial y apenas alcanzó a ser publicado el primer fascículo con cinco láminas.

En la etapa siguiente, del viaje por Perú y Bolivia, los registros de tipo costumbrista superan en cantidad a las vistas del paisaje. Los estudios dedicados a las *tapadas limeñas*, a hombres y mujeres del clero, a los trajes y los tocados de las mujeres en los pueblos andinos son algunos de los temas más recurrentes en sus carpetas (figs. 164, 165, 166 y 167). También en el conjunto de la obra dedicada a Argentina, tanto en la incursión de 1837/1838, como en la breve estadía en la región del Plata, en 1845, es numéricamente predominante el trabajo que dedicó a la temática costumbrista, frente a un registro apenas marginal del paisaje rural y urbano. Además de la abundante presencia de las figuras de los gauchos, que también incluye apuntes de los caballos y el ganado y otros animales, así como detalladas representaciones de los carruajes –motivos registrados sobre todo en la incursión que emprendió desde Chile–, durante la estadía en Buenos Aires y Montevideo compuso también un rico acervo sobre la diversidad de la población militar, en cuanto a los tipos humanos y a sus ropas (figs. 168, 169, 170 y 171).

## LOS EXILIADOS COMO MAESTROS DEL ARTISTA EN CHILE

La permanencia de ocho años y medio en Chile trajo consigo una mudanza sustancial en su vida y obra: su calidad de viajero se relativizó, llegando a transformarse en lo que la historiadora brasileña Sandra Pesavento llamó de *passante ficante*, vale decir, un viajero que se establece<sup>18</sup>. No se trata de un simple juego de

<sup>18</sup> Sandra J. PESAVENTO, “Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas”, pp. 79-84.



Fig. 164. Juan Mauricio Rugendas, “Tapada arrojada, con saya ancha y manto”, 1843.



Fig. 165. Juan Mauricio Rugendas, “Monja del convento del Patrocinio leyendo de pie”, 1843.





Fig. 166. Juan Mauricio Rugendas, "Estudio de una india de Huarina", 1844.



Fig. 167. Juan Mauricio Rugendas, "Mujer en Poto Poto, Altos de la Paz", 1844.

palabras; para la categoría de los viajeros, la expresión denota una mirada diferente, que deja de ser la de un forastero –en el lenguaje de esa historiadora, un *viajante passante*–, para incorporar en su repertorio los aspectos referenciales de la vida cotidiana local, es decir, el viajero que hace suya al menos una parte de los puntos de vista propios del lugar en que ha arraigado. Y claro, ese ritmo de vida más estable implica que las relaciones del sujeto extranjero con los nacionales ganen continuidad.

En alguna medida, de eso deriva también que las fuentes de información que poseemos para ese periodo de la vida de Rugendas sean muy ricas. Además de sus propios dibujos y pinturas, cuyo estudio e interpretación es la mejor fuente para el conocimiento del artista, para los años de su estadía en Chile, en parte para el tiempo de sus viajes por Perú, Bolivia y en menor medida para su paso por Argentina y Uruguay se ha conservado una multitud de noticias que, de forma directa o indirecta, informa sobre su vida en esas tierras. De esa rica documentación, el legado más sustancioso son las cartas dirigidas al pintor viajero. Si bien apenas conocemos uno que otro ejemplar de su correspondencia activa, la frecuencia y la diversidad de asuntos tratados en las misivas que él recibía de sus amigos nos permiten una excelente aproximación a la vida y los intereses de nuestro personaje y sus amigos. Los asuntos tratados van desde las trivialidades del día a día y pormenores de las relaciones entre las personas, hasta sesudos comentarios sobre cuestiones literarias, políticas o filosóficas.

En la intimidad de esas conversaciones realizadas por escrito aparecen alusiones, informaciones y a veces llamadas de atención y hasta verdaderos manuales de instrucción sobre las singularidades de la vida de los pueblos, que esos interlocutores suponen ser de interés del forastero.

En estos asuntos, el más explícito es Juan Espinoza, un militar uruguayo exiliado primero en Chile y después en Perú<sup>19</sup>. A pesar del tono profesoral, a veces casi majadero, de sus cartas, cuando cotejamos esos escritos con las series de dibujos que Rugendas dedicó exactamente a los motivos abordados por Juan

<sup>19</sup> Véase RICHERT, "Cartas de Juan Espinoza...", *op. cit.*, vol. 50, pp. 149-173 y vol. 51, pp. 91-148.



Fig. 168. Juan Mauricio Rugendas, "Mujer con un niño en una carreta", 1845.



Fig. 169. Juan Mauricio Rugendas, "Gaucho asando carne", 1845.



Fig. 170. Juan Mauricio Rugendas, "Carretero, en las proximidades de Buenos Aires", 1845.



Fig. 171. Juan Mauricio Rugendas, "Soldados en los alrededores de Montevideo", 1845.

Espinosa, nos quedamos con la convicción de que el artista debe haber leído con atención las observaciones del amigo, que aparecen como una guía para su trabajo.

Durante el tiempo que Rugendas recorrió el sur de Chile hasta la región de La Frontera, entre fines de 1835 e inicios de 1836, Espinosa le escribe con regularidad, haciendo una crónica de la vida santiaguina, y adula al artista con comentarios sobre la exitosa recepción que tiene su trabajo entre los amigos. “Varios que han visto vuestro guaso a caballo”, le escribe en 4 de diciembre de 1835,

“han querido sostener que lo conocen, otros creen haberlo visto y todos admiran la naturalidad en todas sus partes [...]”<sup>20</sup>.

Algunas semanas después retoma esa alusión al huaso chileno diciendo:

“[...] y no se engañan porque este hermoso ideal se encuentra en muchas partes. No hay duda, sois feliz en sorprender la naturaleza y representarla al vivo”<sup>21</sup>.

Espinosa cultiva ese tenor, elogiando también la habilidad del artista en el registro del paisaje, que en una ocasión enfatiza con una expresión de admiración hecha por un tercero que habría preguntado “si era V. el más sensible de los viajeros”<sup>22</sup>. Con el correr del tiempo incluye recomendaciones en tono imperativo acerca de las ideas de nuevos viajes, proyectos sobre los que el pintor debe haberse explayado en sus misivas. Discute su intención de atravesar la pampa en dirección a Buenos Aires, que “es camino ya trillado y descrito por muchos”, pero al mismo tiempo afirma que le permitirá observar el “carácter y hábitos de esos gauchos”<sup>23</sup>.

Un par de años más tarde, cuando Espinosa se había establecido en Arequipa y en su vida el tiempo parece haber adquirido un ritmo más lento, sus cartas se transforman en largas exposiciones sobre las especificidades regionales de la ropa,

<sup>20</sup> RICHERT, “Cartas de Juan Espinosa...”, *op. cit.*, vol. 50, pp. 156.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 165.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 158.

<sup>23</sup> *Ibid.*

las costumbres y los trabajos de los habitantes. Las descripciones son minuciosas y suelen incluir la invitación a viajar a esas tierras, tal como en una carta del 1 de julio de 1838, donde escribe:

“solo verme y pasar conmigo dos o tres semanas alegres os moverá a venir, os aseguro que la originalidad de este pueblo en su construcción, en sus costumbres y en su posición os darán materiales para enriquecer en un mes vuestra cartera más que lo que en un año pudierais en Chile”<sup>24</sup>.

Esos convites, formulados con una verbosidad persuasiva, a veces iban acompañados del envío de objetos, una vez un par de quenas, otra, un figurín del atavío regional masculino. Pero Rugendas solo consiguió emprender aquel viaje a fines de 1842, y tal vez los amigos se hayan encontrado en Lima. No obstante, de lo que no cabe duda es que el artista llevaba en la cabeza, y quizá también en el papel, las observaciones que Espinosa le había mandado a lo largo de varios años.

En sus cartas, el uruguayo introduce, además, sin grandes preámbulos, largas y detalladas observaciones sobre los gauchos:

“Vamos variando. Me propongo hablaros del Gaucho Argentino, y este artículo no será el que menos os agrade de cuantos os he escrito. [...] 1º. Os diré algo de su carácter en general. 2º. Os presentaré en escena un viajero y un gaucho del interior. 3º. Os diré cómo me enseñaron a montar a caballo [...]”<sup>25</sup>.

Y en varias páginas cumple paso a paso con el temario prometido, incorporando anécdotas autobiográficas que ponen algo de sal y pimienta a un texto por lo demás muy descriptivo.

Otro interlocutor importante para Rugendas en este campo de cuestiones fue Domingo de Oro, del que se conserva un rico epistolario dirigido al artista, que cubre los años de 1837 a 1845<sup>26</sup>. Oro era un político argentino que, como muchos otros, buscó asilo en Chile para escapar del gobierno autoritario de

<sup>24</sup> RICHERT, “Cartas de Juan Espinosa...”, *op. cit.*, vol. 51, p. 101.

<sup>25</sup> Carta del 21 de enero de 1839, en *op. cit.*, vol. 51, p. 124.

<sup>26</sup> Gertrud RICHERT (ed.), “Cartas de Domingo de Oro a Rugendas. 1837-1845”, vol. 48, pp. 157-184 y vol. 49, pp. 183-209.



José Manuel de Rosas. Actuaba con discreción y se desempeñó en diversos trabajos, entre otros como periodista. Sus cartas al pintor viajero dejan la impresión de una personalidad prudente, muy atento a los problemas y las preocupaciones del amigo y siempre empeñado por apoyarlo con informaciones e ideas. En una ocasión le manda un artículo sobre los gauchos, con el pedido de interferir para que sea publicado en *El Mercurio*<sup>27</sup>. Rugendas debe haber leído el texto –transcrito integralmente en la carta– como una síntesis bien organizada de las mismas ideas que algunos meses antes le había enviado Juan Espinosa acerca de esa emblemática figura del repertorio popular argentino. En otro momento le envía el esbozo de un ensayo político, comentando:

“Mi empezado artículo está inserto sin variar nada. Su epígrafe es [una] ojeada sobre los estados hispano-americanos. ¿Lo continuaré? Dios solamente lo sabe”<sup>28</sup>.

Por el título podemos suponer que el escrito trataría de la cuestión nacional en el continente americano y en alguna medida evocaría ideas sobre las cuales el artista viajero había oído los puntos de vista de Miguel Santa María en México. Por fin, hacia esas mismas fechas, entre abril y mayo de 1841, Oro le manda un artículo político de Sarmiento, también exilado en Chile, y comenta su intención de crear un puente para que los dos personajes se conozcan.

## EL CAMINO HACIA UNA COMPRENSIÓN COSMOPOLITA DE AMÉRICA

De norte a sur del continente americano, Rugendas tuvo un tránsito social que lo colocó en situación de conocer a figuras notables del mundo político y cultural, que en conversaciones distendidas trataban, con un nivel privilegiado de información, de la configuración de las naciones americanas. Y la documentación de su permanencia en Chile nos permite calibrar la am-

plitud del horizonte cultural que el artista adquirió desde su primera infancia y que amplió de modo significativo durante sus viajes. Encontramos un cuerpo de fuentes muy rico, en particular para evaluar su personalidad intelectual, tanto de su visión de mundo como de su erudición americanista, en las cartas de Carmen Arriagada de Gutike<sup>29</sup>. Durante más de diez años, Carmen le escribió incansablemente, unas veces para adularlo, otras para reprenderlo, pero siempre manifestándole su incondicional amistad; de hecho, esas cartas son inequívocas declaraciones de un amor apasionado. Al mismo tiempo, ese epistolario amoroso trae un registro persistente de los temas que se discutían en las tertulias de su casa en la ciudad de Talca o también en reuniones sociales o en encuentros privados, de los que ella tomaba conocimiento por las noticias que recibía del propio Rugendas o de su círculo de amistades. Como en el caso de la correspondencia citada antes, tampoco en este diálogo epistolar conocemos las cartas de Rugendas. Pero Carmen es a tal grado minuciosa en su redacción que, al leer sus escritos, podemos intuir con algún detalle lo que le escribiría su adorado viajero alemán.

Es por las referencias hechas en esa correspondencia que sabemos de los intereses literarios que los dos personajes compartían. Honoré de Balzac es un autor citado siempre con entusiasmo, así como François de Chateaubriand, Alexander Dumas y Victor Hugo. Las alusiones al mundo social de Chile también nos ofrecen un vistazo del amplio círculo de amistades del viajero, que en Chile incluyen al político y militar Francisco de Lastra y su familia, al círculo de la cantante Isidora Zegers de Huneeus, a Andrés Bello y su hijo Carlos, en fin, a personalidades chilenas y extranjeras de la vida política y cultural presentes de forma directa o indirecta en el país. Y, claro, sus proyectos artísticos, sus planes de viaje y sus expectativas de futuro aparecen una y otra vez en los comentarios de Carmen.

Esas “cartas de una mujer apasionada”<sup>30</sup> y la multitud de indicios que Rugendas fue dejando en su camino nos muestran que, al mismo tiempo que recorrió el mundo, nuestro per-

<sup>27</sup> Carta del 20 de diciembre de 1839, en RICHERT, “Cartas de Domingo de Oro...”, *op. cit.*, vol. 48, p. 166.

<sup>28</sup> Carta del 1 de mayo de 1841, en *op. cit.*, vol. 49, p. 184.

<sup>29</sup> PINOCHET DE LA BARRA, *op. cit.*

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 5.

sonaje también echó a andar su sensibilidad y su inteligencia por los más diversos territorios del universo espiritual de la América de su tiempo. En ese sentido, cuando lo calificamos de cosmopolita, no nos referimos solo a un sujeto que circuló físicamente por el mundo. Sin duda que esa disposición, por aquellos años, no representaba poco mérito si recordamos las dificultades y los riesgos que cada trecho de la ruta le impuso. La audacia, la persistencia y el ingenio fueron los principales atributos que lo acompañaron siempre en ese movimiento. Pero el artista de Augsburg se comportó como un cosmopolita pertinaz también en la dimensión intelectual.

Aprendió de Humboldt y emprendió el gran viaje de su vida con una propuesta estética de tradición científico-naturalista que venía siendo construida en el ámbito científico y filosófico alemán desde fines del siglo XVIII, con la participación del poeta Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), el filósofo idealista Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) y, claro, del gran intérprete del cosmos, Alexander von Humboldt. En ese proyecto, que solemos calificar genéricamente de humboldtiano, el quehacer de Rugendas es análogo al de un buen número de artistas viajeros contemporáneos, como Ferdinand Bellermann (1814-1889), Eduard Hildebrandt (1818-1868) y Albert Berg (1825-1884).

Pero fue durante su expedición artística que Rugendas rebasó las fronteras de la propuesta inicial, de traducir la naturaleza tropical a un lenguaje estético, y se construyó a sí mismo como “el ilustrador de los nuevos territorios del mundo, descubiertos por Colón”<sup>31</sup>. Para materializar este anhelo hizo su aprendizaje en ruta, participando de tertulias primero en México y después en el Cono Sur del continente, dialogando y carteándose con intelectuales y personajes de aguda sensibilidad e ideando planes que lo auxiliasen a concebir, desenvolver y sistematizar su trabajo.

En la perspectiva histórica, hoy admiramos a Rugendas y su obra por los méritos que encarnan: la disposición versátil del artista para aprender a mirar una y otra vez su entorno físico y humano, la aptitud de asimilar con auxilio de sus interlocutores las sutilezas de cada situación y lugar y, por cierto, la genial capacidad de traducir en trazos de lápiz y pincel la visión comprensiva del mundo americano que descubre a cada paso.

En alguna medida, en cuanto espectadores americanos, enfrentamos la obra del artista viajero no solo como el producto de un inteligente descendiente de una dinastía de artistas de Augsburg y de un hábil y fiel seguidor de enseñanzas de la tradición de las ciencias y el arte de escuela alemana, sino también como intérprete de la propia sensibilidad americana.

---

<sup>31</sup> Carta de Rugendas a Humboldt, s.f., en Carl A. REGNET, *Münchner Künstlerbilder*, vol. II., p. 136.





QUINTA PARTE  
RUGENDAS EN 1836



# ALGUNAS PALABRAS EN RECUERDO DE JUAN MAURICIO RUGENDAS\*

Victor Aimé Huber

No solo los muertos, sino, también, los que están lejos, tienen el derecho de esperar de sus amigos, bajo determinadas circunstancias, que los honren e invoquen a otros a recordar su nombre y sus méritos cuando injustamente caen en el olvido. Los vivos, y en particular los presentes, piensan tener derechos exclusivos en este sentido. Y todos los conocidos proverbios, desde el *beati possidentis* hasta “más vale pájaro en mano que buitre volando”, quizá en ningún ámbito tengan mayor validez que en el mundo de las artes, en la relación entre el público, los mecenas y los artistas. Ya de inicio reconocemos que es ese deber de amistad con un ausente lo que nos induce a escribir estas observaciones. Esperamos que esta explícita confesión no impida al público rendir tributo a un asunto que, según nos parece, en sí mismo no carece de interés, considerando que ese compromiso y esos juicios puedan ser significativos para nosotros y para nuestro amigo, donde quiera que esté.

Por cierto, no cabe que justifiquemos, como observadores ajenos o al menos hasta ahora silenciosos, pero siempre atentos a este ámbito de cosas, que en esta ocasión hagamos uso de la palabra.

Creemos poder asumir que el nombre y en parte también los logros del mencionado artista (un aventajado descendiente de nobles y famosos antepasados) no son del todo desconoci-

dos para los lectores de esta revista, ya que nos parece haber encontrado en su momento aquí una elogiosa mención de su *Voyage pittoresque* por Brasil. Desde luego, podemos remitirnos a opiniones verbales y escritas de jueces competentes, tanto en Alemania como sobre todo en Francia (entre los cuales baste mencionar a un Alexander von Humboldt), cuando afirmamos que Rugendas se destaca, entre todos los artistas de nuestro tiempo, por su singular talento. Ninguno lo iguala en la representación bien caracterizadora, fiel y al mismo tiempo artística, estética del mundo vegetal, animal y humano en territorios exóticos, por ahora en espacios tropicales.

Más allá del peso que han tenido el quehacer y la vida de nuestros mercados artísticos neoatanienses o neoflorentinos para dificultar el florecimiento de esta personalidad artística y humana, percibimos que ha habido suficientes motivaciones intrínsecas a la naturaleza de aquel talento para impulsarlo en un corto tiempo a retomar el singular camino que lo ha llevado a mundos distantes. Así, la decisión de Rugendas (materializada a inicios del año 1831), de procurar su desarrollo artístico en un nuevo y más extenso viaje a los países tropicales, de modo alguno podía sorprender o entristecer a sus amigos, a los que solo les cupo desearle circunstancias externas más propicias, además de animarlo y auxiliarlo. Sus búsquedas de apoyo no rindieron frutos y no redundaron más que en sacrificio de tiempo, ilusiones y medios. A tal punto, que a Rugendas no le quedó más alternativa que desistir completamente de su proyecto o emprenderlo sin ningún tipo de contribución. Después que los recursos propios, en un primer momento nada irrelevantes, se redujeron de modo que con ellos apenas conseguiría cubrir la

---

\* Nota de los coordinadores: El texto fue publicado en dos partes en la revista *Morgenblatt für gebildete Stände - Kunst-Blatt*, la primera el 13 de septiembre de 1836, n.º 73, pp. 301-302 y la segunda el 15 de septiembre de 1836, n.º 74, pp. 305-307.

Para contribuir a una mejor comprensión de este artículo, en la continuación publicamos algunas informaciones sobre la relación de Rugendas y Huber y comentarios sobre las valoraciones que Huber hace de la vida y obra de su amigo.



travesía, se embarcó aprovechando la primera oportunidad que se le presentó, iniciando un viaje que habría de durar varios años y que preveía abarcar América, Polinesia y Asia. El hecho de que no haya dudado ni por un instante debe contarse entre los trazos que lo caracterizan como hombre y artista.

Durante cinco años ha visitado primero México y enseguida Chile, y de acuerdo con las últimas noticias, emprenderá viaje desde Santiago, pasando por Bolivia al Orinoco, para continuar a la costa norte de América del Sur. Es comprensible que, por el propósito del viaje y por las propias circunstancias del viajero, su avance haya sido lento. En las ciudades más grandes ha debido realizar trabajos de encargo, retratos, vistas de casas de campo y *vedutas*, financiando así los costos de la estadía, la continuación del viaje hasta la próxima parada y también los costos de las numerosas excursiones a los puntos más interesantes a mayor o menor distancia de la estación en que se encuentre. Además, debe hacerse tiempo para aquellos trabajos que representan el verdadero objetivo del viaje<sup>1</sup>.

No han faltado pérdidas de tiempo por indisposiciones o por aventuras de todo tipo, y las vueltas de la rueda de la fortuna que Rugendas vivió en México darían envidiable material para una novela. Precisamente por eso nos cuidaremos aquí de recordarlas y azuzar nuestra jauría poética a seguir esa pista. No obstante, debido a que aquellos acontecimientos han llegado de modo distorsionado al conocimiento de una parte del público, creemos tener el derecho y el deber de corregir falsas versiones. Rugendas habría sido hecho prisionero y expulsado del país por una supuesta participación en actividades políticas, concretamente, en favor del Partido Aristocrático-Religioso. Tal intervención, que desde luego no le competía, nada tuvo que ver con cuestiones políticas. Las órdenes de expulsión, impuestas por el gobernante Partido Democrático, habían afectado a numerosos hombres prestigiosos y de bien, entre los cuales se encontraban amigos personales de Rugendas, con los que tenía una importante deuda de lealtad; personajes que se vieron en la necesidad de buscar refugio en un lugar seguro

en México para luego procurar forma de escapar. Rugendas acogió en su casa al diputado [José] Morán y al joven escritor [Miguel] Santa María, un hombre ingenioso y franco, al mismo tiempo que proporcionaba protección y auxilio a la abandonada familia del primero. A poco andar, el asunto fue delatado y Rugendas asumió la tarea de poner a salvo a sus amigos, a los que se sumó un viejo general también proscrito (cuyo nombre no conseguimos descifrar), conduciéndolos fuera de la ciudad hasta más allá de las posiciones ocupadas por las tropas del gobierno. Tuvo éxito en la ejecución, con tanta osadía como astucia, expuesto a diversos riesgos y aventuras, como de hecho ocurrió, al ser asaltado por ladrones en el camino de retorno.

Sin entrar en más detalles, no podemos dejar de mencionar un episodio que caracteriza la personalidad del artista. Después de haber pasado sin incidentes todos los puestos de control, y cuando ya solo se trataba de alcanzar la ciudad a toda prisa y en silencio, Rugendas se dejó seducir por una vista pintoresca de la ciudad: las montañas, los volcanes, el efecto de la luz y de las nubes en el ocaso de la tarde, en el preciso instante en que se desencadenaba una tormenta. Olvidando por completo su situación, bajó del caballo y se dispuso a fijar ese momento en el papel. Incluso, en su carta describe aquellos efectos pareciendo olvidar el hilo de los acontecimientos. Esta imprudente pérdida de tiempo debió ser la causa por la que fue alcanzado por la patrulla que lo capturó.

Pasó más de tres meses en prisión, mientras se desarrollaba el proceso. ¿Cómo? Cualquiera que conozca las circunstancias del país podrá imaginárselo. A su juicio, la mayor plaga son los escribanos, peor que el cólera y que la compañía de algunas centenas de asaltantes, ladrones y asesinos, con los que se encontró en la cárcel. Dado que en su actuación no fue posible demostrar ningún tipo de intención política ni la violación de ley alguna, por fin fue exculpado y puesto en libertad. Pero, acto seguido, recibió la orden de abandonar sin tardanza el territorio de la república. En consecuencia, se vio obligado a desistir de la visita a las ruinas de Palenque. Perseguido por las órdenes de detención del gobierno y después de alcanzar la cima de un volcán que hasta la fecha nadie había escalado, consiguió llegar a Acapulco, donde se embarcó rumbo a Valparaíso.

<sup>1</sup> No podemos dejar de mencionar que durante todo este tiempo, según sus posibilidades, no ha dejado de auxiliar a los suyos en Europa.

En esa ciudad, en Santiago de Chile y con algunas excursiones más o menos significativas a los Andes y a la costa, pasó el invierno y la primavera, y según las últimas noticias que hemos recibido, de mayo de 1835, proyectaba (como ya dijimos) continuar su recorrido cruzando Sudamérica para llegar a la costa norte.

La pérdida de tiempo, de dinero y de salud que trajo consigo la aventura mexicana, si bien no han sido obstáculo para que continúe aprehendiendo los aspectos pintorescos con humor y sentido estético, quizá lo hayan conducido a algunas expresiones de descontento en algunas de sus cartas, por lo que nos ha parecido oportuno animarlo a persistir. Pero sus más recientes cartas muestran que esto es innecesario. Declara tener la firme decisión (según él dice) de llevar adelante los puntos más relevantes de su plan original, aun cuando para ello deba dedicar doce años.

\* \* \*

Rugendas proyectaba embarcarse en algún puerto de la costa norte en dirección a Jamaica en el curso del año 1836, viajar por el interior de la isla y en lo posible por Cuba y Haití, para después continuar a Norteamérica y visitar los principales lugares de Estados Unidos. A continuación, pretendía seguir a algún puerto de la costa occidental, en lo posible pasando por Palenque, para tomar el rumbo de los Mares del Sur y navegar rumbo a las Filipinas, con la intención de proyectar su retorno a través de la India oriental, Persia y el Asia Menor.

Si solo se materializara la mitad o una cuarta parte de este plan –¿y quién podría acusarlo de cobardía o veleidad ante la eventual incidencia de accidentes de todo tipo!–, eso ya sería una singularísima carrera para un artista, y es digna de atención la importancia que tiene este tipo de impulsos para el desarrollo general de las artes en nuestro tiempo. Vivimos un momento fundamental de ese desarrollo, tanto en el campo de las artes plásticas como en el de la poesía, cuando se amplían las fronteras de las artes en dirección a diversos componentes y espacios, que hasta ahora habían permanecido inadvertidos y fuera de su campo de acción. No es el caso averiguar aquí en qué medida una tendencia a la universalidad como esa [representada

por Rugendas] también incide en otras direcciones de la vida intelectual de nuestro tiempo. Baste decir que el arte reivindica para sí el derecho de abordar el universo entero, la totalidad de la vida en sus más diversos estadios y campos, aprehenderla y reproducirla con un sentido estético. En qué medida la fuerza y, con ella, la profesión encuentran una contrapartida en este derecho o en esta pretensión es algo que no nos compete tratar aquí. Teniendo en cuenta las innumerables pruebas palpables de un lamentable infortunio en este sentido y que en la esencia del propio asunto se multiplican las dificultades quizá en grado insuperable con vistas a un resultado adecuado y de alcance general, lo que por ahora no queremos cuestionar, no podemos dejar de ver esta época como un momento de transición ineludible y cada etapa, por dudosa que parezca en sí misma, como de progreso.

Puede lamentarse la primacía del costumbrismo en el campo de la pintura, así como el predominio de la novela en el ámbito de la literatura. Rindamos homenaje a ambas, no por su nombre ni por su aspecto cambiante, sino por su esencia y por las posibilidades, por el germen que puedan contener. Así, ¿por qué no admitir que de la pintura costumbrista pueda surgir un nuevo florecimiento de la pintura de historia, de la pintura épica o como quiera llamársele? Si aplicamos estas generalidades a nuestro caso específico, nos parece que es un fenómeno significativo para nuestra época artística el hecho de que un artista, un verdadero artista –llámesele pintor de paisaje, pintor o dibujante costumbrista o cómo se quiera–, se imponga con conciencia y entusiasmo la tarea de realizar el registro, la aprehensión, la reproducción, en síntesis, la conquista artística de un mundo completamente nuevo para las artes, haciendo de ello a cada día y a cada instante su ocupación natural e ineludible. Enfatizamos que debe ser un proceso consciente, porque esta comprensión de una tarea y un lugar singulares en el mundo de las artes se desarrolla con más y más firmeza en el artista y, hasta donde se pueda exigir de aquel que ejerce su oficio, en él también debe revelarse. En consecuencia, aquí no hacemos otra cosa que, quizá con palabras más explícitas, reproducir el propio punto de vista del amigo sobre sí mismo y sobre su posición y su tarea.

El lenguaje, la pluma del artista es la imagen, el pincel. Hace algún tiempo tuvimos la oportunidad de ver algunos trabajos de Rugendas, en los cuales, más allá de las deficiencias, se manifestaban los resultados prácticos de su desarrollo interior. Se trataba de cuatro cuadros de tamaño bastante grande, paisajes mexicanos con figuras (dos de ellos pertenecen al profesor Hegewich de Kiel, los otros dos, al senador Gildemeister de Bremen), que ponían en evidencia el carácter de la representación artística, pintoresca –no de copia– de una naturaleza y un mundo exóticos, tropicales. En ese campo específico ahí podría hallarse de sobra material para reproches desde dos perspectivas contrapuestas. Para la mayor parte del público, en particular para los naturalistas, esa naturaleza y ese mundo no resultarán todo lo fiel que desearían; artistas y expertos en materias de arte no sabrán cómo calificar estas obras, ya que la silueta de los árboles, los colores, la luz, las tonalidades no calzan con ninguno de los géneros conocidos (sancionados o no), y a muchos podrá parecerles, incluso, que son malogradas vistas de la campiña o las montañas romanas. ¡Y no sorprenderá al observador imparcial, que aún deberá pasar mucho tiempo y que serán necesarios esfuerzos insospechados o insólitos para que se llegue a reconocer y otorgar rango de ciudadanía a los frutos de aquellos empeños en tierras distantes y extrañas! Es mucho lo que aún deberemos hacer para que los artistas y los expertos lleguen, por fin, a un consenso teórico y práctico acerca de cuáles son los detalles externos de aquella naturaleza que pueden y deben ser omitidos en el registro artístico, teniendo en cuenta que ese asunto ni siquiera ha sido resuelto con respecto a nuestra naturaleza.

Por cierto, estamos lejos de pretender afirmar que el propio Rugendas haya realizado de modo integral su singular tarea, y mucho menos que esté en condiciones de materializarla de forma cabal. Por lo demás, así como aquellos trabajos de Rugendas son deficientes en los aspectos que rigen los parámetros de la categoría superior en el campo de la pintura costumbrista y de paisajes, más aun, de la pintura al óleo de forma amplia, también, sin duda se destacan, no solo en el sentido mencionado antes, sino, también, por méritos perceptibles a simple vista. No queremos entrar en los detalles de una justificación de las

deficiencias, pero sí valga recordar las dificultades materiales de todo tipo con las que debe batallar un pintor en México, Valparaíso o Santiago, de las cuales los afortunados X, Y, Z no tienen ninguna noción, esos que a cualquier momento encuentran a la vuelta de la esquina papel, lápices, telas, colores, pinceles, óleos, etc., de la mejor calidad, ¡mientras que aquel ha debido auxiliarse de la mejor forma posible a lo largo de los años, con su pequeña reserva de materiales, siempre amenazada por el clima, o se ha visto en la necesidad de recurrir a tiendas de variedades o a buhoneros! No nos detendremos sobre estos méritos, en consideración con los límites que nos propusimos aquí y porque no queremos abusar de la paciencia del lector.

Pero le preguntamos a cualquiera que no se dé por satisfecho con la imagen superficial de las cosas, acaso un empeño de ese tipo, una trayectoria como esa –con independencia de que en aspectos puntuales sus resultados sean insuficientes por falta de tiempo, oportunidad o suerte– ¿no son merecedores de admiración y reconocimiento? En efecto, aun cuando Rugendas por alguna razón fuese impedido de alcanzar los más elevados estadios de esa trayectoria, sus resultados jamás podrán ser calificados de estériles e inútiles. Incluso, si lo viéramos solo como un audaz aventurero que penetra en el campo enemigo en un pelotón de avanzada, él es uno de aquellos que irrumpen en otros territorios y que, en el peor de los casos, con su fracaso y hasta con su ruina (que servirá como lección, advertencia y orientación para futuros seguidores), preparan la conquista. Es en ese sentido que él merece nuestro interés, junto con muchos otros de aquel pelotón de avanzada o hasta antes que ellos, de los cuales algunos solo llaman la atención por mero azar, porque por acaso la vista del observador recayó sobre ellos.

Pero nada altera nuestra convicción de que, si las circunstancias no son del todo desfavorables, Rugendas validará la originalidad, la singularidad de su empresa con éxitos decisivos y resultados brillantes. Para ese desenlace se requiere, sobre todas las cosas, que de la rica cosecha de sus viajes, en el momento adecuado, tenga la posibilidad de publicar lo que considere apropiado y en la forma adecuada. ¡Se trata, pues, de editores y todo lo que ellos implican! Para esto, a su retorno precisará de algún ocio que le permita llevar a cabo la elaboración y



desarrollo de su material. En ese contexto es ineludible preguntarnos si en alguno de los centros neurálgicos de Europa o en nuestra propia patria será posible encontrar o crear una constelación en la que un talento tan peculiar, después de largos años de sacrificios en una empresa difícil y peligrosa, consiga quietud y espacio de trabajo, un mínimo margen de *otium* y una modesta dosis de *dignitas*. Para que esto se materialice hace falta una cierta cuota de genialidad del mecenas, para que permita al objeto ganar forma. ¿Podríamos pensar que esto sería plausible en B o en M?\*

Por lo demás, cabe recordar que no carece de preparación en otros ámbitos, además del artístico (aunque sin una formación erudita amplia), que emprendió sus viajes con un espíritu abierto e intereses múltiples, que cuenta con materiales en el vasto espectro de la etnografía y la geografía, y en parte también en el campo de las ciencias naturales, todo lo cual hace parte de su horizonte. Volvemos, pues, a preguntar si para

tales habilidades, actuando bajo las mencionadas circunstancias, no existe algún tipo de apoyo que pueda ser implementado con la denominación o excusa que fuere. ¿Podemos esperar que para este fin sea concebido algún objetivo o utilidad, sea de carácter más o menos inmediato, de tipo amplio o puntual?

Quienquiera que sea capaz de ponerse al menos en parte en su situación actual, no tendrá dificultades para creernos que en este momento expresamos exclusivamente nuestros propios deseos y puntos de vista. Toda su atención y esfuerzos están dedicados al entorno y al momento en que se encuentra y no tiene margen para especulaciones sobre la benevolencia o el reconocimiento de X, Y o Z. Pero sus amigos y, podemos decirlo con claridad, también los verdaderos amigos del arte, no solo tienen el derecho, sino, también, el deber de recordar en el momento oportuno cuál es el significado de Rugendas para el arte y qué es lo que los amigos y mecenas acaudalados y en elevadas posiciones pueden promover a través suyo para las artes.

---

\* NdT. Quizá las iniciales aludan a Berlín y Múnich.



# OBSERVACIONES SOBRE EL ARTÍCULO DE VICTOR AIMÉ HUBER DEDICADO A RUGENDAS

Pablo Diener  
Maria de Fátima Costa

Hijos de personalidades notables en los campos de la cultura y las artes de Augsburgo, Juan Mauricio Rugendas y Victor Aimé Huber (1800-1869) trabaron amistad durante su juventud. El primero era descendiente de artistas ilustres y su padre, profesor y director de la academia de artes de la ciudad. La familia de Victor Aimé, a su vez, por varias generaciones venía gozando de prestigio en el campo de las letras. La madre, Therese Heyne, era autora de novelas y cuentos y llegó a ocupar el cargo de redactora jefe de la prestigiosa revista de la editorial Cotta *Morgenblatt für gebildete Stände* [Hoja matutina para estamentos cultos] y el padre, Ludwig Ferdinand Huber, fue redactor de la *Allgemeine Zeitung*, uno de los más importantes periódicos de Alemania en aquella época, propiedad de la misma empresa editorial. Por el tipo de vida que les permitía su rango social y en función de los intereses de orden cultural que compartían, los dos jóvenes circularían en espacios físicos e intelectuales coincidentes.

Pasados los años, Victor Aimé y Juan Mauricio se reencontraron en París en 1826 (fig. 172). Rugendas, ya sabemos, había emprendido una carrera como artista viajero y acababa de retornar de Brasil. En el plazo de un año iniciaría la publicación de su libro *Voyage pittoresque dans le Brésil*—con la colaboración de Huber como autor de los textos— y algunos años después retomaría sus proyectos artísticos en la América hispánica. En el ínterin, Huber había realizado estudios de historia natural y medicina en Gotinga, nada menos que con el gran maestro de la antropología alemana Johann Friedrich Blumenbach. No obstante, apenas concluyó el doctorado con una tesis sobre la anatomía del pájaro carpintero, abrazó una carrera de letras,

ejerciendo como “periodista y publicista, viajero y escritor, [...] profesor de Humanidades y finalmente pensador y reformador social”<sup>1</sup>. Se estableció en París y los buenos oficios de su madre le facilitaron el contacto con Alexander von Humboldt y con las élites intelectuales. En el momento de coincidir con su viejo amigo Juan Mauricio en la capital francesa, acababa de retornar de un prolongado viaje a la Península Ibérica y actuaba como corresponsal de la revista *Morgenblatt für gebildete*



Fig. 172. Juan Mauricio Rugendas, “Retrato de Victor Aimé Huber”, 1826.

<sup>1</sup> Dietrich BRIESEMEISTER, “Victor Aimé Huber como hispanófilo”, p. 131.



*Stände*. Por su oficio y posición social, es probable que Huber haya contribuido de forma decisiva para que el artista entablase lazos profesionales en el ámbito parisino, quizá, incluso, haya ayudado a crear un puente para que Rugendas conociese a Alexander von Humboldt.

Para 1836, fecha de publicación de “Algunas palabras en recuerdo [...]”, Huber estaba de vuelta en Alemania, era un prolífico autor de estudios en temas de romanística, así como sobre asuntos de política universitaria y había asumido la cátedra de Lenguas y Literatura Occidentales en la Universidad de Rostock. Por esos mismos años, sobre todo en la segunda mitad de la década de 1830, su nombre es mencionado con alguna frecuencia en la correspondencia entre el pintor y sus amigos en Chile. Los dos ilustres hijos de Augsburgo se carteaban con regularidad, y el entonces profesor universitario atendía a los pedidos del artista viajero, solía enviarle materiales de pintura y recibía encomiendas de sus obras para exposición y venta.

Fue en ese momento de la vida de los dos personajes que Huber publicó su artículo con el “recuerdo de Moritz Rugendas”. Sin embargo, más allá de su título, el ensayo es una vehemente llamada de atención acerca de la necesidad de auxilio que requeriría una propuesta artística como la del viajero; también sitúa ese proyecto en el marco de las iniciativas innovadoras que pueden conducir a una renovación en el campo de las artes y las letras y, por fin, defiende la audacia y los méritos de alguien como Rugendas, que arriesga su vida en esa empresa.

No es casual que el eje de su escrito sea la cuestión financiera. Huber estaba al tanto de los aprietos por los que pasaba el artista en su periplo americano e intuía que sus necesidades serían quizá mayores cuando, por fin, retornara a Europa y se propusiera cumplir con el cometido de toda expedición científica o artística: publicar los resultados del viaje. Por esa razón arranca su escrito con el proverbio latino que constata la felicidad de los que tienen, *beati possidentis* (o *possidentes*). Y concluye con una invocación a la genialidad del mecenazgo, que es lo que permite a un artista “un mínimo margen de *otium* y una modesta dosis de *dignitas*”, vale decir, le concede la posibilidad de practicar el ocio productivo con integridad moral y reconocimiento.

El uso de fórmulas latinas es, para la época, parte de un lenguaje culto, del que el autor podía hacer gala, ya que su tesis doctoral había sido escrita y defendida en latín. Por lo demás, entre los principales destinatarios implícitos de su alegato se contaban hombres de letras y con formación clásica, en primer lugar, los Cotta. Cuando menciona las “búsquedas de apoyo [que] no rindieron frutos”, está aludiendo al meticuloso plan de trabajo que Rugendas presentó a Johann Friedrich von Cotta el 20 de febrero de 1831<sup>2</sup>, con base en el cual solicitaba al editor que le concediese un adelanto de recursos financieros con vistas a futuras publicaciones. Un pedido que se perdió en respuestas evasivas.

Al justificar el mérito de una expedición artística al continente americano, Huber ataca la rígida tradición según la cual se rigen los mercados, que llama de “neatenienses o neoflorentinos”, una referencia a las diversas modas neoclásicas e historicistas que cerraban el paso a los impulsos renovadores. En pintura de paisajes defiende una ampliación de horizontes que mirase más allá de las canónicas campiñas del Lacio o del litoral napolitano, y reivindica el “derecho de abordar el universo entero”. A las críticas de que era objeto la creciente dedicación a temas costumbristas, en el arte y en la literatura, responde dando un paso adelante, a la vez que rinde homenaje a ese género “por su esencia y [...] por el germen que puedan contener”. Si bien el sentido de sus palabras no es explícito, podemos arriesgar una interpretación en el sentido de una defensa del rumbo con connotaciones sociales que por esos años ganaba terreno en todos los campos de la producción cultural. Huber hace un llamamiento con la intención de facilitar que, en esos tiempos de transición, los experimentos en el campo de las artes sean legitimados, porque son realizados con honestidad y convicción y pueden contribuir al progreso, aun cuando sus resultados no sean previsibles.

El autor entrelaza sus argumentos con un sincero panegírico de Rugendas. Reconoce en él a un hombre que actúa por vocación y con entrega absoluta a su cometido. Asume las insuficiencias de su producción y las contorna con argumentos

<sup>2</sup> LÖSCHNER, *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen...*, op. cit., pp. 182-185.

contundentes: las carencias que experimenta son inimaginables para cualquier pintor o dibujante en Europa. Y con cierta candidez, acompaña el vuelo de los planes de su amigo, que habla de atravesar el continente sudamericano, navegar por el Caribe, recorrer de Palenque, en el sur de México, hasta la costa occidental de Estados Unidos para, de ahí, emprender la travesía del Pacífico y retornar a Europa por el Oriente. Como un buen promotor de la vida y obra del viajero, Huber concluye su ensayo recordando que los méritos de Rugendas rebasan el territorio de las artes y se presentan combinados con habilidades en los campos de la etnografía, la geografía y las ciencias naturales.

Huber escribió este ensayo sobre la base de un buen conocimiento de la personalidad de Rugendas y con informaciones de primera mano que el autor recibía por vía epistolar. Pero su mayor atractivo –considerando que es bastante parco en detalles circunstanciales– radica en la comprensión que tiene del oficio del artista viajero. Es capaz de situarlo en el contexto amplio de las artes de su tiempo y sabe cómo preparar el terreno para que, en un futuro próximo, Rugendas pudiese concluir de forma cabal su proyecto artístico y de vida. Nada de esas propuestas visionarias se materializó y faltó genialidad a los mecenas. Queda el consuelo de que esto no ocurrió por falta de orientación. Victor Aimé Huber había trazado camino con lucidez.





# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, Correspondencia de Raymundo Castro Maya a Roberto Heymann, de 1939, 1940 y 1947, Rio de Janeiro.
- ACERVO DE LOS MUSEOS CASTRO MAYA, Correspondencia de Roberto Heymann a Raymundo Castro Maya, de 1939 y 1947, Rio de Janeiro.
- ACHENBACH, Sigrid, *Kunst um Humboldt. Reisestudien aus Mittel-und Südamerika von Rugendas, Bellermann und Hildebrandt im Berliner Kupferstichkabinett*, Múnich, Hirmer, 2009.
- AGUILAR OCHOA, Arturo, *Un instrumento de los demás. Gaëtan Souchet D'Alvimar, filibustero y artista. Sus dos visitas a México: 1808 y 1822*, Puebla, edición de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2016.
- AHUMADA, Paulina, "Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX", en *Artelogie*, n.º 3, París, 2012.
- AIRA, César, *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Santiago, LOM Ediciones, 2002; 1ª edición: 2000.
- Album seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern von deutschen Künstlern gewidmet am Tage der feierlichen Enthüllung des ehernen Standbildes der „Bavaria“ zu München*, Múnich, Piloty und Löhle, 1851-1859.
- Allgemeine Zeitung*, Múnich, 7 de agosto de 1822 ; 24 de enero de 1824; 10 de noviembre de 1849 y 7 de julio de 1859, suplemento.
- ALVARADO, Isabel y Verónica GUAJARDO, *Mantas y mantos. Cubrir para lucir*, Santiago, Museo Histórico Nacional, 2014.
- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis, "El pintor Juan Mauricio Rugendas", en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, vol. VII, n.º 12, Santiago, 1940.
- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis, *Breve historia de la pintura en Chile, algunos juicios críticos y nómina de la colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago, s/ed., 1938.
- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis, *La pintura en Chile: colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago, Imprenta La Ilustración, 1928.
- ALVES, Débora B., "Langsdorff e a Imigração", en *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, vol. 35, São Paulo, 1993.
- ANGULO, Talía, Carolina BARRA y Ximena GALLARDO, "Estudio técnico e histórico de las obras del pintor alemán Johann Moritz Rugendas (1802-1858). Pasos para la autenticación de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes", en *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2018*, n.º 21, Santiago, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Subdirección de Investigación, 2019.
- ARAMBASIN, Nella (org.), *Aira en réseau. Encuentro interdisciplinario alrededor de la novela del escritor argentino César Aira, 'Un episodio en la vida del pintor viajero'*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005.
- ARAMBASIN, Nella, "Transfigurations", en Nella ARAMBASIN (org.), *Aira en réseau. Encuentro interdisciplinario alrededor de la novela del escritor argentino César Aira, 'Un episodio en la vida del pintor viajero'*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005.

- ARCHIVES DE PARIS, *sub voce* “Casa Brasileira”.
- ARCHIVO ADMINISTRATIVO DEL MUSEO IMPERIAL DE PETRÓPOLIS, RIO DE JANEIRO, *sub voce* “Roberto Heymann”.
- ARCHIVO DE LA ACADEMIA DE LAS CIENCIAS DE SAN PETERSBURGO, Fondo 63, inventario 1, n.º 43, hojas 13-19.
- ARCHIVO HISTÓRICO DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE PARAGUAY, ASUNCIÓN, Correspondencia diplomática de Theodore Heymann, Asunción.
- AUGEL, Moema Parente, *Ludwig Riedel. Viajante alemão no Brasil*, Salvador, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.
- Augsburger Tagblatt*, “Eine einflussreiche Episode aus Moriz Rugendas’s Leben”, Augsburgo, 10 de julio de 1858, y “Im Kunstver-eine sind ausgestellt [...]”, Augsburgo, 11 de mayo de 1851.
- BANN, Stephen, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven / Londres, Yale University Press, 2001.
- BARMAN, Roderick J., “The Forgotten Journey: Georg Heinrich Langsdorff and the Russian Imperial Scientific Expedition to Brazil, 1821–1829”, en *Terrae Incognitae*, vol. 3, Detroit, Michigan, 1971.
- BAUCOM, Ian, *Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2005.
- BAUDEZ, Claude, *Jean-Frédéric Waldeck, peintre, le premier explorateur des ruines maya*, París, Hazan, 1993.
- BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, París, Les Editions de Minuit, 2009.
- BAYERISCHES HAUPTSTAATSARCHIV – código: BayHStA, MK 14175, identificación: 2.8.1.3.1 MK 3/1: Sachakten, asunto: Akademie der Bildenden Künste, Erwerbungen von Kunstgegenständen. Disponible en [www.gda.bayern.de/findmitteldb/Archivalie/209992/](http://www.gda.bayern.de/findmitteldb/Archivalie/209992/) [fecha de consulta: 8 de marzo de 2020]; y código: BayHStA, MK 14176, identificación: 2.8.1.3.1 MK 3/1: Sachakten, asunto: Akademie der Bildenden Künste, Erwerbungen von Kunstgegenständen, Waffen und Costümen zur Verwendung bei dem Unterrichte der Schüler 1849-1929. Disponible en [www.gda.bayern.de/findmitteldb/Archivalie/209993/](http://www.gda.bayern.de/findmitteldb/Archivalie/209993/) [fecha de consulta: 8 de marzo de 2020].
- Bayreuther Zeitung*, Bayreuth, 25 de febrero de 1821.
- BECHER, Hans, *O Barão Georg Heirinch von Langsdorff. Pesquisas de um cientista no século XIX*, traducción de Mário Nunes Jr., São Paulo / Brasília, Edições diá / Editora da Universidade de Brasília, 1990; 1ª edición: 1987.
- BECK, Hanno, *Alexander von Humboldt*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1959-1961, vol. 1: “Von der Bildungsreise zur Forschungsreise. 1769-1804”; vol. 2: “Vom Reisewerk zum ‘Kosmos’. 1804-1859”.
- BEEMELMANS, Hubert, “El Uruguay en la obra del pintor alemán Juan Mauricio Rugendas”, en *Revista Histórica. Museo Histórico de Montevideo*, n.º 51, Montevideo, 1979.
- BENOIT, Pierre J., *Voyage à Surinam: description des possessions néerlandaises dans la Guyane. Cent dessins pris sur nature par l’auteur*, Bruselas, Sociéte des Beaux-Arts, 1839.
- BENOIT, Pierre J. y Chris F. J. SCHRIKS, *Reis door Suriname: beschrijving van de nederlandsse Bezittingen in Guyana*, Zutphen, Walburg Pers, 1980.
- BERGER, Beatriz, “Falsificaciones: mercado negro del arte”, en *Qué Pasa*, Santiago, 20 de agosto de 1981.
- BERTELS, D. E. et al., *A expedição Científica de G. I. Langsdorff ao Brasil – 1821 – 1829. Catálogo completo do material existente nos arquivos da União Soviética*, traducción de Marcos Pinto Braga, Brasília, Fundação Pró-Memória, 1988.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, Londres, Routledge, 1994.
- BIBLIOTECA DEL ESTADO DE BAVIERA, Sección de manuscritos, Autógrafo de Rugendas, Carta de Juan Mauricio Rugendas a Louise Rugendas de 31 de marzo de 1832.

- BINDIS, Ricardo, *Juan Mauricio Rugendas*, Santiago, Morgan Marinetti Editores-Impresores, 1984.
- BINDIS, Ricardo, *Rugendas en Chile*, Santiago, Ediciones Barcelona, 1973. Véase también: Santiago: Editorial Antártica, 1989.
- BLONDEL, Maurice, *Qu'est-ce que la mystique?*, París, Librairie Bloud et Gay, Cahiers de la nouvelle journée, 1925.
- BORGES, Jorge Luís, “El Sur”, en Jorge Luís BORGES, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- BORGES, Jorge Luís, “La Esfera de Pascal”, en *Otras Inquisiciones*, en Jorge Luís BORGES, *Obras Completas*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 2007, tomo VII.
- BORGET, Auguste, *Fragments d'un voyage autour du monde*, París, Impr. C. Desrosiers Moulins, 1845.
- BOUVIER, Pierre Louis, *Vollständige Anweisung zur Öhlmalerei für Künstler und Kunstfreunde*. Traducción. Halle: Hermmerde & Schwetschke, 1828. Disponible en <https://books.google.at/books?id=CkQ-MBfUIJEC&dq=Vollst%C3%A4ndige%20Anweisung%20zur%20%C3%96hlmahlerei%20f%C3%BCr%20K%C3%BCnstler%20und%20Kunstfreunde&hl=de&pg=PR3#v=onepage&q=Vollst%C3%A4ndige%20Anweisung%20zur%20%C3%96hlmahlerei%20f%C3%BCr%20K%C3%BCnstler%20und%20Kunstfreunde&f=false> [fecha de consulta: 8 de marzo de 2020].
- BOWER, Peter, “A brush with nature: an historical and technical analysis of the papers and boards used as supports for landscape oil sketching”, en Vincent DANIELS, Alan DONNITHORNE y Perry SMITH (eds.), *Works of art on paper books, documents and conservation*. Ponencias del congreso de Baltimore, 2-6 de septiembre de 2002, Londres, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, 2002.
- Bremer Zeitung*, Bremen, 21 de noviembre de 1821.
- BRIESEMEISTER, Dietrich, “Victor Aimé Huber como hispanófilo”, en Berta RAPOSO e Ingrid GARCÍA-WISTÄDT (eds.), *Viajes y viajeros, entre ficción y realidad*, Valencia, Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2009.
- BRISTER, Louis E., “Colonel Eduard Harkort: A German Soldier of Fortune in Mexico and Texas, 1832-1836”, en *Southwestern Historical Quarterly*, vol. 88, n.º 3, Austin, Texas, 1985. Disponible en: <https://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metapth101210/m1/277/> [fecha de consulta: 10 de agosto de 2020].
- BRÖCKER, Gustav Erdmann von, “Julie Hagen’s Atelier in München”, en *Das Inland – Eine Wochenschrift für Liv-, Est-, Kurlands Geschichte, Geographie, Statistik und Literatur*, año 16, n.º 41, Dorpat, 1851.
- BRÜCKLE, Irene, “The Role of Alum in Historical Papermaking”, en *The Abbey Newsletter*, vol. 17, n.º 4, septiembre de 1993. Disponible en <https://cool.culturalheritage.org/byorg/abbey/an/an17/an17-4/an17-407.html> [fecha de consulta: 19 de octubre de 2020].
- BUJALDÓN DE ESTEVES, Lila, “Peripencias de dos amigos alemanes en Mendoza: Robert Krause y Johan Moritz Rugendas”, en *Piedra y Canto. Cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n.º 6, Mendoza, 1999-2000.
- BURGOS, Jean (org.), *Le monstre I, présence du monstre, mythe et réalité*, París, Editions lettres modernes, col. CIRCE, cahiers de recherche sur l’imaginaire, 1975.
- BUTZE-RIOS, Franziska, *Johann Moritz Rugendas: Die Ölskizzen an der Staatlichen Graphischen Sammlung München. Provenienz, Maltechnik, Konservierung*, tesina de titulación en la Cátedra de Restauración, Tecnología artística y Ciencias de la conservación [*Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft*], Technische Universität München, Múnich, 2011.
- CALDCLEUGH, Alexander, “An Account of the great Earthquake experienced in Chile on the 20<sup>th</sup> of February, 1835; with a Map”, en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. 126, Londres, 1836.
- CALLAN, Anthea, *The art of impressionism. Painting technique & the making of modernity*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.



- CARDOSO, Rafael y Júlio BANDEIRA (eds.), *Castro Maya, coleccionador de Debret*, São Paulo, Capivara, 2003.
- CARLYLE, Leslie, *The Artist's Assistant*, Londres, Archetype Publications, 2001.
- CARLYLE, Leslie, "Paint dryers discussed in 19th century British oil painting manuals", en *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 38, n.º 1, Washington D.C., 1999.
- CARNEIRO, Newton, *Rugendas no Brasil*, Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1979.
- CARRIL, Bonifacio del, *Artistas extranjeros en la Argentina. Mauricio Rugendas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1966.
- Carta de Alamiro de Ávila Martel a Armando Braun Menéndez, 31 de enero de 1964, en ARCHIVO CENTRAL ANDRÉS BELLO, Universidad de Chile, Santiago.
- "Carta y plan del señor general don Gabriel Durán, 1 de junio de 1833". Disponible en <https://arts.st-andrews.ac.uk/pronunciamientos/index.php> [fecha de consulta: 1 de abril de 2020].
- CERDA, Patricia, *Rugendas*, Santiago, B de Books, 2016.
- CHLUMSKY, Milan, "Vom Mont Maudit zum Mont Blanc", en Ulrich POHLMANN, *Ein neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jh.*, catálogo de la exposición en Múnich, 2003, Múnich, Schirmer Mosel, 2003.
- CHRISTIE'S, *Topographical pictures*, resumen y catálogo de la subasta núm. 14237, Londres, 14 de diciembre de 2017. Disponible en [www.christies.com](http://www.christies.com) [fecha de consulta: 20 de marzo de 2020].
- CHRISTIE'S, *Topographical Pictures*, catálogo de la subasta, Londres, 25 de septiembre de 2008.
- CHRISTIE'S, *Fine Printed Books and Manuscripts including Americana*, catálogo de la subasta, Nueva York, 9 de junio de 2004.
- CHRISTIE'S, *Latin American Paintings*, catálogo de la subasta, Nueva York, 24-25 de noviembre de 1998.
- CHRISTIE'S, *Topographical Pictures*, catálogo de la subasta, South Kensington, 19 de noviembre de 1985.
- CLAPS ARENAS, María Eugenia, "El Iris. Periódico crítico y literario", en *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, n.º 21, Ciudad de México, 2001.
- CONISBEE, Philip, "The early history of open air painting", en Philip CONISBEE, Sarah FAUNCE y Jeremy STRICK, *In the light of Italy. Corot and early open-air painting*, catálogo de la exposición en Washington D.C., 1996, Washington D.C., National Gallery of Art / New Haven, Yale University Press, 1996.
- CONISBEE, Philip, "Pre-Romantic Plein-Air Painting", en *Art History*, vol. 2, n.º 4, Oxford, 1979.
- CONRAD, Christin (ed.), *Kunststudium und Weltgeschehen. Die Briefe der Malerin Julie Hagen aus München. 1847-1851*, vol. 8 de la serie *Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart*, editada por Bernhard Maaz por encargo de Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Viena / Colonia / Weimar, Böhlau, 2020.
- CONRAD, Christin, "Das Liebesbriefchen und seine Bedeutung im Gesamtœuvre Julie Hagen Schwarz", en Renate KROLL y Susanne GRAMATZKI (eds.), *Künstlerinnen schreiben. Ausgewählte Texte zur Kunsttheorie aus drei Jahrhunderten*, Berlín, Dietrich Reimer, 2018.
- CONRAD, Christin, *Kaotused ja leidmised. 1854 Julie Hageni pöödeline aasta kirjades*, traducción y edición de Epp Preem, Tallin, Eesti Ajaloomuuseum, 2013.
- CONRAD, Christin y Christoph TREPESCH (eds.), "Mut, liebe Julie!" *Moritz Rugendas und die Malerin Julie Hagen Schwarz*, catálogo de la exposición en el Schaezlerpalais y en el Grafisches Kabinett, Augsburgo, 2016, Augsburgo, Kunstsammlungen und Museen Augsburg / Wissner, 2016.
- CORRÊA DO LAGO, Pedro, y Júlio BANDEIRA, *Debret e o Brasil – Obra Completa*, Rio de Janeiro, Capivara, 2009.
- CORRÊA DO LAGO, Pedro, *Taunay e o Brasil: obra completa. 1816–1821*, Rio de Janeiro, Capivara, 2008.

- CORREA, Carolina, *Informe de Imagenología IMG.2019.3\_LFD1612\_Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa*, Santiago, CNCR, 2018. Documento inédito.
- COSTA, Maria de Fátima, “Motivos iguais, autores diferentes. Conversa sobre autoria”, en Maria Bernardete RAMOS FLORES y Maria de Fátima FONTES PIAZZA (orgs.), *História e arte: motivos artísticos e correntes intelectuais*, Campinas, SP, Mercado de Letras, 2011.
- COSTA, Maria de Fátima y Pablo DIENER (orgs.), *Spix e Martius – Relatórios ao Rei*, Rio de Janeiro, Capivara, 2018.
- COSTA, Maria de Fátima y Pablo DIENER, *Bastidores da Expedição Langsdorff. Documentos de viagem*, Cuiabá, Entrelinhas, 2014.
- COSTA, Maria de Fátima, Pablo DIENER y Dieter STRAUSS (orgs.), *O Brasil de hoje no espelho do século XIX. Artistas brasileiros e alemães refazem a expedição Langsdorff*, São Paulo, Estação Liberdade, 1995.
- COVARRUBIAS, José Enrique, “Carl Christian Sartorius y su comprensión del indio dentro del cuadro social mexicano”, en Manuel FERRER MUÑOZ (org.), *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿un Estado-nación o un mosaico plurinacional?*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- COVE, Sarah, “Constable’s oil sketches on paper and millboard”, en Sheila FAIRBRASS (ed.), *The Institute of Paper Conservation: Conferencias en Manchester en 1992*, Manchester, Institute of Paper Conservation, 1992.
- CRUCHAGA Ossa, Alberto, *Estudios de historia diplomática chilena*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1960.
- Das Inland*, suplemento extraordinario, año 16, n.º 6, columnas 98–102, Dorpat, 1851. Sobre la exposición de pintura en Dorpat.
- DE LA MAZA, Josefina, “Estudio introductorio”, en *Álbum de Isidora Zegers de Huneeus*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Archivos, Bibliotecas y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2013.
- DE LA MAZA, Josefina, Juan Ricardo REY MÁRQUEZ, Catalina VALDÉS y Carolina VANEGAS CARRASCO, “Art Collectors in Network and Identity Narratives: Contributions to a Cartography of the Genre of Types and Costumes in South America”, en *Artl@s Bulletin*, vol. 5, n.º 1, París, 2016.
- DE LA MAZA, Josefina, Juan Ricardo REY MÁRQUEZ, Catalina VALDÉS y Carolina VANEGAS CARRASCO, “El enigmático caso Giast: Transitividad, reflexividad e identidades múltiples en la producción y circulación de acuarelas de viajeros decimonónicos en Sudamérica”, en Silvia DOLINKO, *Las redes del arte: intercambios, procesos y trayectos en la circulación de las imágenes*. VII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes: XV Jornadas CAIA, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Artes / CAIA, 2013.
- DEBRET, Jean-Baptiste, *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, París, Firmin Didot Frères, 1834-1839, 3 vols.
- DELACROIX, Eugène, *Journal de Eugène Delacroix*, París, Librairie Plon, 1960, 3 vols.
- DENK, Claudia, *Valenciennes’ Ratgeber für den reisenden Landschaftsmaler. Zirkulierendes Künstlerwissen um 1800*, Berlín / Múnich, Deutscher Kunstverlag, 2019.
- Deutsches Kunstblatt*, “Moritz Rugendas ist beschäftigt [...]”, n.º 49, Berlín, 1850. Disponible en <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkb1850/0411> [fecha de consulta: 15 de marzo de 2020].
- “Die Gemäldeausstellung”, en *Dörptsche Zeitung*, edición n.º 13, Dorpat, 30 de enero de 1851.
- “Die Gemäldeausstellung”, en *Dörptsche Zeitung*, suplemento de la edición n.º 136, Dorpat, 18 de noviembre de 1850.
- DIENER, Pablo, “Huasos Maulinos”, en CHRISTIE’S, *Topographical Pictures*, catálogo de la subasta núm. 14237, Londres, 14 de diciembre de 2017. Disponible en [www.christies.com/lotfinder/paintings/johann-moritz-rugendas-huasos-maulinos-6122832-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6122832&sid=4640013d-1b40-4b1f-a46d-c16c3e8b659e](http://www.christies.com/lotfinder/paintings/johann-moritz-rugendas-huasos-maulinos-6122832-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=6122832&sid=4640013d-1b40-4b1f-a46d-c16c3e8b659e) [fecha de consulta: 20 de marzo de 2020].
- DIENER, Pablo, *La obra de Juan Mauricio Rugendas. Ilustrando su viaje a través de Chile 1834-1842*, Santiago, Origo, 2012.

- DIENER, Pablo, “Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros. Apuntes para la obra de Rugendas”, en *Historia*, n.º 40, vol. II, Santiago, 2007.
- DIENER, Pablo, “Museo Nacional de Bellas Artes. Exposición Rugendas y Chile”, en *Historia*, n.º 40, vol. I, Santiago, 2007.
- DIENER, Pablo, *Rugendas. 1802-1858*, Augsburg, Wissner, 1997; 2ª edición: 1998.
- DIENER, Pablo, “Profile of the traveler-artist in the nineteenth century”, en *European Traveler Artists in 19th century Mexico*, catálogo de la exposición en México DF, 1996, México DF, Fomento Cultural Banamex, 1996.
- DIENER, Pablo, “Rugendas and his traveling companions”, en *Artes de México – El viajero europeo del siglo XIX*, n.º 31, México DF, 1996.
- DIENER, Pablo, *Rugendas. Imágenes de México*, catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México DF, 1994, Augsburg, Wissner Verlag, 1994.
- DIENER, Pablo y Maria de Fátima COSTA, *Martius*, Rio de Janeiro, Capivara, 2018.
- DIENER, Pablo y Maria de Fátima COSTA, *Rugendas e o Brasil*, Rio de Janeiro, Capivara, 2002; 2ª edición corregida y aumentada: 2012.
- DIENER, Pablo y Maria de Fátima COSTA, *A América de Rugendas. Obras e Documentos*, São Paulo, Estação Liberdade / Kosmos, 1999.
- DIETEMANN, Patrick, Wibke NEUGEBAUER, Ursula BAUMER, Irene FIEDLER y Renate POGGENDORF, “Edvard Munch’s binding media of ‘Street in Åsgårdstrand and a Woman in Red Dress’ and a suggestion for a threefold definition of the terms ‘tempera’ and ‘oil’”, en Tine FRØYSAKER, Noëlle L.W. STREETON, Hartmut KUTZKE, Françoise HANSEN-BAUER, y Biljana TOPALOVA-CASADIEGO (eds.), *Public Paintings by Edvard Munch and his Contemporaries: Change and Conservation Challenges*, Londres, Archetype Publications, 2015.
- “Dudas en torno a un Rugendas”, en *El Mercurio*, Santiago, 27 de marzo de 1975.
- DUTTON, Denis, “Authenticity in Art”, en Jerrold LEVINSON (ed.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Nueva York, Oxford University Press, 2003.
- EBEL, Ernst, *Rio de Janeiro e seus arredores em 1824*, traducción y notas de Joaquim de Sousa Leão Filho, São Paulo, Editora Nacional, 1972.
- “Eine Gemäldeausstellung”, en *Dörptsche Zeitung*, edición n.º 5, Dorpat, 11 de enero de 1851.
- El Araucano*, Santiago, 1834-1835.
- El Correo Literario. Periódico político, literario, industrial i de costumbres*, año 1, n.º 1, Santiago, 18 de julio de 1858.
- El Fénix de la Libertad*, México DF, 14 de octubre de 1833.
- El Iris. Periódico crítico y literario*, edición facsimilar, con presentación e índices de Luis Mario Schneider e introducción de María del Carmen Ruiz Castañeda, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1988, 2 tomos.
- El Mercurio*, Santiago, 4 de diciembre de 2016 y 10 de abril de 2017.
- El Tratado de Paz con España (Santa María-Calatrava)*, prólogo de Antonio de la Peña y Reyes, Ciudad de México, Publicaciones de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Archivo Histórico Diplomático Mexicano, n.º 22, 1927.
- ELVERS, Rudolf, *Victor Aimé Huber. Sein Werden und Wirken*, Bremen, C. Ed. Müller, 1872, 2 vols.
- ENGELMANN, Godefroy, *Prospectus: Malerische Reise in Brasilien, von Moritz Rugendas*, Paris, Engelmann & Co., 1826.
- ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig von, *Journal von Brasilien, oder vermischte nachrichten aus Brasilien, auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt von W. C. von Eschwege*, Weimar, Landes-Industrie-Comptoir, 1818.



- ESPINOSA, Fernando, y Viviana RIVAS, “Fluorescencia visible inducida por radiación UV. Sus usos en conservación y diagnóstico de colecciones. Una revisión crítica”, en *Conserva*, vol. 16, Santiago, 2011.
- ETTE, Ottmar, “Cartografía de un mundo en movimiento”, en Ottmar ETTE, *Literatura de viaje, de Humboldt a Baudrillard*, traducción de Antonio Ángel Delgado, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, colección Jornadas, 2001.
- Fakes and Forgeries: The Art of Deception at the Bruce Museum*, 2007. Disponible en [www.antiquesandthearts.com/fakes-and-forgeries-the-art-of-deception-at-the-bruce-museum/](http://www.antiquesandthearts.com/fakes-and-forgeries-the-art-of-deception-at-the-bruce-museum/) [fecha de consulta: 17 de marzo de 2020].
- FELLER, Robert L., “Barium Sulfate. Natural and synthetic”, en Robert FELLER (ed.), *Artists Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, vol. 1.
- FERNÁNDEZ, Justino, “Una pintura desconocida de la Plaza Mayor de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. v, n.º 17, México, 1949.
- FLORES ARAOZ, José, *Juan Mauricio Rugendas. El Perú romántico del siglo XIX*, Lima, Editor Carlos Milla Batres, 1975.
- FLORES GALINDO, Alberto, *La ciudad sumergida: Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*, Lima, Editorial Horizonte, 1991; publicado por primera vez en 1984 con el título *Aristocracia y plebe. Estructura de clases y sociedad colonial, Lima 1760-1830*.
- Frankfurter Ober-Post-Amts-Zeitung*, Fráncfort a. M., 21 de abril de 1825.
- FRANZ, Carlos, *Si te vieras con mis ojos*, Madrid, Alfaguara, 2016.
- GAGE, John, “Adressing the Outdoors”, en *Studying Nature. Oil sketches from the Thaw Collection*, Nueva York, The Morgan Library & Museum, 2011.
- GALLARDO, Ximena, *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*, estudio introductorio, presentaciones y notas de Ximena Gallardo, Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- GARCIA, Mariano, “Al fondo de lo desconocido: ‘Un episodio en la vida del pintor viajero’ de César Aira”, en Sofía M. CARRIZO RUEDA, *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de ‘fragmentos de mundo’*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2008.
- GAY, Claudio, *Atlas de la historia física y política de Chile*, edición coordinada por Rafael Sagredo Baeza, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana / LOM Ediciones, 2010, tomos I y II; 1ª edición: 1854.
- GONZAGA, Guilherme Goretti, *Augustus Earle (1793-1838): Pintor Viajante. Uma aventura solitária pelos Mares do Sul*, tesis de maestría, Brasilia, Universidade de Brasilia, 2012.
- GRIGSBY, Darcy Grimaldo, *Extremities: Painting Empire in Post-Revolutionary France*, New Haven / Londres: Yale University Press, 2002.
- HAGEN SCHARZ, Julie, *Julie Hagen-Schwarz (1824-1902)*, catálogo de la exposición en el Museo del Principado de Luneburgo, 1990, y en la Englische Kirche, Bad Homburg, 1991, Luneburgo, Museumsverein Fürstentum Lüneburg, 1990.
- HAGEN SCHWARZ, Julie, *Julie Hagen Schwarz 1824–1902, Väike Baltisaksa Kunstialbum*, Tallin, Kirjastus LiteRarity, 2009.
- HARLEY, Rosamond D., “The Collapsible Tube”, en *Paint and Painting: An exhibition and working studio sponsored by Winsor & Newton to celebrate their 10th anniversary*, catálogo de la exposición en Londres, 1982, Londres, The Tate Gallery, 1982.
- “¿Hay Rugendas falsos en el museo?”, en *Las Últimas Noticias*, Santiago, 25 de julio de 1998.
- HERRERA FACUNDO, Lorena, *Reacciones, resistencias, malversaciones y consecuencias de las reformas eclesiásticas en la ciudad de San Luis Potosí. Gobierno, Iglesia y clase política, 1833-1847*, tesis de maestría en historia, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2013.
- HEYMANN, Roberto, *Aquarelas Inéditas de J.B. Debret Relativas ao Brazil*, París, Roberto Heymann / Casa Brasileira, 1939.

- HOENIGSWALD, Ann, “Manipulating Paint - The Shorthand of Plein-Air Technique”, en *Studying Nature. Oil sketches from the Thaw Collection*, Nueva York, The Morgan Library & Museum, 2011.
- HONOUR, Hugh, *The Image of the Black in Western Art*, vol. 4: *From the American Revolution to World War I*, parte 1: *Slaves and Liberators*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.
- HOPP, Meike, “‘Mehr rezeptiv als progressiv?’ Frauen an der Akademie der bildenden Künste München von 1813–1945”, en Nikolaus GERHART, Walter GRASSKAMP y Florian MATZNER (eds.), *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München*, Múnich, Hirmer, 2008.
- HUBER, Victor Aimé, “Einige Worte zur Erinnerung an Moritz Rugendas” en *Morgenblatt für gebildete Stände / Kunstblatt*, n.º 73 (13 de septiembre de 1836) y n.º 74 (15 de septiembre de 1836), Stuttgart. Disponible en [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstblatt17\\_1836/0316](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstblatt17_1836/0316) [fecha de consulta: 24 de febrero de 2020].
- HUBER, Victor Aimé, “Ueber den gegenwärtigen Zustand des Sklavenhandels und die Massregeln der europäischen Mächte ihn zu unterdrücken”, en *Neue Allgemeine Annalen*, vol. 16 y vol. 19, Stuttgart/Tubinga, 1825 y 1826.
- HUMBOLDT, Alexander von, *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart/Tubinga, J. G. Cotta, 1845-1862, 5 vols.
- HUMBOLDT, Alexander von, *Essai sur la géographie des plantes, accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, París, F. Schoell, 1805.
- HUYGHE, René, *L'Art et l'Âme*, Orléans, Flammarion, 1980.
- INSTITUTO CHILENO ALEMÁN DE CULTURA, *Exposición Juan Mauricio Rugendas: 1802-1858*, Santiago, Ediciones Barcelona, Empresa Gráfica Industrial, 1972.
- INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS, UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, Correspondencia de Roberto Heymann, de 1934 a 1957. Acervo Yan de Almeida Prado.
- J.C. NAÓN & CIA., *Catálogo de la subasta*, Buenos Aires, J.C. Naón & Cia., 3-8 de noviembre, 1993. Colecciones Luz García Balcarce de Dufaur, ex colección Luis García Lawson y Carlos del Solar Dorrego, Buenos Aires, J.C. Naón & Cia., 1993.
- JACOBS, Michael, *The painted voyage. Art, Travel and Exploration 1564-1875*, Londres, British Museum Press, 1995.
- JENNINGS, Lawrence C., *French Anti-Slavery: The Movement for the Abolition of Slavery in France, 1802-1848*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- KARASCH, Mary C., *Slave Life in Rio de Janeiro, 1808-1850*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- KATLAN, Alexander, “The American Artists’ tools and materials for on-site oil sketching”, en *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 38, n.º 1, Washington D.C., 1999.
- KEEVALLIK, Juta, *Kunstikogumine Eestis 19. Sajandil*, Tallin, Eesti Teaduste Akadeemia, Ajaloo instituut, 1993.
- KITSON, Michael, “Cambridge and London. Oil Sketches from Nature” en *The Burlington Magazine*, vol. 123, n.º 935, Londres, 1981.
- KOHAN, Martín, “A Rugendas los dibujos le salían pluralistas. Una teoría del arte por César Aira”, en *Ramona*, revista de artes visuales, n.º 32, Buenos Aires, junio de 2003.
- KOLFIN, Elmer, *Van de slavenzweep en de muze: twee eeuwen verbeelding van slavernij in Suriname*, Leiden, KITLV Publishers, 1997.
- KOLLER, Manfred, “Das Staffeleibild der Neuzeit”, en *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, tomo 1, Stuttgart, Reclam, 1988.
- KOMISSAROV, Boris, *Expedição Langsdorff. Acervo e fontes históricas*, tradução de Marcos Pinto Braga, Brasília / São Paulo, Edições Langsdorff / Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1994.
- KOMISSAROV, Boris, *Da Sibéria a Amazônia: a vida de Langsdorff*, traducción de Victória Namestnikova El Murr, Brasília, Edições Langsdorff, 1992.

- KOMISSAROV, Boris, “A expedição do Acadêmico G. I. Langsdorff e seus artistas ao Brasil”, traducción de Marcos Pinto Braga, en Salvador MONTEIRO y Leonel KAZ (orgs.), *A expedição Langsdorff ao Brasil*, Rio de Janeiro, Alumbramento, 1988, vol. 1.
- KRAUSE, Robert, “De Mendoza a San Luis de la Punta. Diario íntimo del paisajista alemán”, edición y traducción de Alberto Haas, en *Phoenix*, revista de la Sociedad Científica Alemana, año 10, nueva serie 4, n.º 2-3, Buenos Aires, 1924.
- KRAUSE, Robert, “Travesía de los Andes y estada en Mendoza en el año de 1838. Diario íntimo del paisajista alemán”, edición y traducción de Alberto Haas, en *Phoenix*, revista de la Sociedad Científica Alemana, año 9, nueva serie 3, n.º 2-4, Buenos Aires, 1923.
- KRILL, John, *English Artists' Paper: Renaissance to Regency*, Winterthur, Delaware / New Castle, Delaware, Winterthur Museum / Oak Knoll Press, 2002.
- KRÜNITZ, Johann Georg, *Oeconomische Encyclopädie. 1773 - 1858*. Disponible en [www.kruenitz1.uni-trier.de/](http://www.kruenitz1.uni-trier.de/) [fecha de consulta: 8 de marzo de 2020].
- KÜHNE, Ferdinand Gustav (ed.), *Aus mejicanischen Gefängnissen. Bruchstücke aus Eduard Harcorts hinterlassenen Papieren*, Leipzig, s/ed., 1858.
- KUNSTVEREIN AUGSBURG, *Jahres-Bericht des Kunst-Vereins zu Augsburg für das Verwaltungsjahr 1843/44*, Augsburg, Kunstverein Augsburg, 1845.
- KUNSTVEREIN AUGSBURG, *Jahres-Bericht des Kunst-Vereins zu Augsburg für das Verwaltungsjahr 1845/46*, Augsburg, Kunstverein Augsburg, 1847.
- LAGO, Tomás, *Rugendas: Pintor romántico de Chile*, Santiago, Sudamericana, 1998; 1ª edición: 1960.
- LANGSDORFF, Georg Heinrich von, *Bemerkungen über Brasilien: mit gewissenhafter Belehrung für auswandernde Deutsche*, Heidelberg, Karl Groos, 1821.
- LANGSDORFF, Georg Heinrich von, *Mémoire sur le Brésil, pour servir de guide à ceux qui désirent s'y établir*, París, Imprimerie de Denugon, 1820.
- LANGSDORFF, Georg Heinrich von y Wilhelm Ludwig von ESCHWEGE, *Journal von Brasilien, oder vermischte nachrichten aus Brasilien, auf wissenschaftlichen Reisen gesammelt von W. C. von Eschwege*, Weimar, Landes-Industrie-Comptoir, 1818.
- LARSEN, Randolph, Nicolette COLUZZI y Antonino CONSENTINO, “Free XRF Spectroscopy Database of Pigments Checker”, en *International Journal of Conservation Science*, vol. 7, n.º 3, julio-septiembre 2016.
- LAUDENBACHER, Konrad, “Beobachtungen zur Maltechnik an ausgewählten Bildern der Schule von Barbizon”, en Andreas BURMEISTER, Christoph HEILMANN y Michael F. ZIMMERMANN, (eds.), *Barbizon. Malerei der Natur - Natur der Malerei*, Múnich, Klinkhardt & Biermann, 1999.
- LEITHOLD, Theodor von, *Meine Ausflucht nach Brasilien oder Reise von Berlin nach Rio de Janeiro und von dort zurück [...]*, Berlín, Maurersche Buchhandlung, 1820.
- LINATI, Claudio, *Costumes Civiles, Militaires et Religieux du Mexique*, Bruselas, C. Sattanino, 1828. Edición facsimilar: *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, introducción, estudio y traducción del francés por Justino Fernández, prólogo de Manuel Toussaint, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955.
- LÖSCHNER, Renate, *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Malerische Reise in den Jahren 1831-1834*, catálogo de la exposición en Berlín, 1984, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1984; segunda edición corregida y aumentada: *Johann Moritz Rugendas in Mexiko. Ein Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, Berlín, Instituto Ibero-Americano, 1992.
- LÖSCHNER, Renate, *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*, tesis de doctorado, Berlín, Technische Universität Berlin, 1976.



- LÖSCHNER, Renate y Xavier MOYSSÉN, *México luminoso*, México DF, Ediciones de Cartón y Papel S.A., 1985.
- LOUVEL, Liliane, "Like painting...", en *La Licorne*, n.º 49, Poitiers, 1999.
- LUDWIG, Horst, *Münchner Maler im 19. Jahrhundert*, Múnich, Bruckmann, 1981, 4 vols.
- MAGNIN, Lucile, *Un episodio en la vida del pintor viajero de César Aira: le peintre voyageur dans l'Amérique latine du 19è siècle entre littérature, art et science*, tesis de doctorado dirigida por el profesor Michel Lafon, Grenoble, Université Stendhal - Grenoble III, 2012. Disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00787085v1/document> [fecha de consulta: 10 de febrero de 2020].
- MAJLUF, Natalia (ed.), *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*, Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, 2012.
- MAJLUF, Natalia y Marcus B. BURKE, *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*, Madrid / Nueva York, Ediciones El Viso / The Hispanic Society of America, 2008.
- MANIZER, G[enrikh] G[enrikhovich], *A expedição do acadêmico G. H. Langsdorff ao Brasil*, traducción de Osvaldo de Peralva, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1967.
- MARGER, Martin, *Race and Ethnic Relations: American and Global Perspectives*, 8ª ed., Belmont, California, Cengage Learning, 2009.
- MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1974.
- MARTÍNEZ, Juan Manuel y Marianne WACQUEZ, "Del gusto privado a la institucionalidad estatal, la colección Álvarez Urquieta en el espacio público del Museo Nacional de Bellas Artes", en *Informes Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2014*, n.º 17, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana, 2015.
- MARTINS, Luciana, "A Bay to be dreamed of: British Visions of Rio De Janeiro", en *Portuguese Studies*, vol. 22, n.º 1, Cambridge, 2006.
- MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von, *et al.*, *Flora Brasiliensis*, Leipzig, Fried. Fleischer, 1840-1906, 15 vols.
- MATRIKELDATENBANK DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN [Banco de datos de las matrículas de la Academia de Artes Plásticas de Múnich]. Disponible en <https://matrikel.adbk.de/> [fecha de consulta: 16 de julio de 2019].
- MAYER, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1993.
- MÉNDEZ REYES, Salvador, *El hispanoamericanismo de Lucas Alamán. 1823-1853*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades, 1996.
- MÉNDEZ, Luz María, *Cultura y Sociedad en Chile. Nuevas miradas a los siglos XVI, XVII y XVIII*, Santiago, Editorial Universitaria, 2019.
- METZGER, Christof, "Catálogo / Katalog", en Christof METZGER y Christof TREPESCH, *Chile y Juan Mauricio Rugendas / Chile und Johann Moritz Rugendas*, catálogo bilingüe de la exposición en Santiago, 2007 y Augsburg, 2008, Worms am Rhein, Wernersche Verlagsgesellschaft, 2007.
- MILLER-GRUBER, Renate, Brigitte HERPICH y Michael KOCHS (eds.), *175 Jahre Kunstverein Augsburg. Rückblicke*, catálogo de la exposición en el Holbeinhaus, Augsburg, 2008, Augsburg, Kunstverein Augsburg, 2008.
- MINGUET, Charles, *Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804)*, París, Maspero, 1969.
- Mitgliederlisten Kunstverein Augsburg. Handschriftliche Listen der Mitglieder des Augsburger Kunstvereins 1845 bis 1858* [Lista manuscrita de los miembros de la Asociación Artística de Augsburg], Archivo del Kunstverein Augsburg, Augsburg.
- MONTEIRO, Salvador y Leonel Kaz (orgs.), *Expedição Langsdorff ao Brasil 1821-1829*, Rio de Janeiro, Alumbramento, 1988, vol. 1: Rugendas.
- MONTEZ, Luiz Barros, "O Brasil como tema constituinte do mercado literário na Alemanha oitocentista. Memórias de Joseph Friedrich von Weech no Rio de Janeiro de 1823 a 1827", en *Anais do 2º Congresso da Associação Brasileira de Estudos Ger-*

- manísticos* (ABEG), 24-26 de mayo de 2017, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponible en [http://germanistik-brasil.org.br/wp-content/uploads/2017/12/Secao17\\_Com06.pdf](http://germanistik-brasil.org.br/wp-content/uploads/2017/12/Secao17_Com06.pdf) [fecha de consulta: 15 de julio de 2020].
- MORA VALCÁRCEL, Carmen de, “Rugendas en Aira: ‘Un episodio en la vida del pintor viajero’”, en Sonia MATTALIA *et al.*, *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Valladolid, 19 al 22 de septiembre de 2006, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Morgenblatt für gebildete Stände*, Stuttgart / Tubinga, 13 de noviembre de 1819, 24 de noviembre de 1819, 16 de noviembre de 1820, 26 de mayo de 1821, 16 de enero de 1826.
- Morning Chronicle*, Londres, 11 de junio de 1827.
- M.S.R.R., “La joven de la perla sometida a una inquisidora mirada”, *El Mercurio*, Santiago, 27 de febrero de 2018.
- MULLER, Norman E., “An Early Example of a Plywood Support for Painting”, *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 31, n.º 2, Washington D.C., 1992.
- Münchener politische Zeitung*, Múnich, 1 de agosto de 1821
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, *Cincuentenario de su fundación 1880-1930*, catálogo de la Exposición Extraordinaria en Santiago, 1930, Santiago, Imprenta Siglo XX, 1930.
- MUSEO NACIONAL DE ESTONIA, *Führer durch die ethnographischen, kunst- und kulturhistorischen Sammlungen des Estnischen Nationalmuseums zu Ratshof*, Dorpat, Estnisches Nationalmuseum, 1923.
- Nachlassliste der Kunstwerke im Besitz der Künstlerin [Julie Hagen] zum Zeitpunkt ihres Todes 1902, verfasst von ihrem Sohn Eduard Schwarz* [Lista del legado de Julie Hagen Schwarz], manuscrito, colección privada.
- NACHLASSVERSTEIGERUNG LIPHART, 1931. *Versteigerung in der Galerie Hugo Helbing, 1931* [Subasta del Legado Liphart, en la Galería Hugo Helbing, 1931], digitalizado por la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg. Disponible en [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1931\\_03\\_27/0006](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/helbing1931_03_27/0006) [fecha de consulta: 16 de julio de 2019].
- NERLICH, France y Bénédicte SAVOY (eds.), *Pariser Lehrjahre. Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt*, Berlín, de Gruyter, 2013, vol. I, pp. 1793-1843.
- NEUGEBAUER, Wibke, *Von Böcklin bis Kandinsky. Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*, tesis de doctorado, Dresden, Hochschule für Bildende Künste Dresden (Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut), Berlín, Pro Business, 2016.
- NEUMANN, Wilhelm (ed.), *Lexikon der baltischen Künstler*, Riga, von Jonck & Poliewsky, 1908.
- NEUMANN, Wilhelm, *Baltische Maler und Bildhauer des XIX. Jahrhunderts. Biographische Skizzen mit den Bildnissen der Künstler und Reproduktionen nach ihren Werken*, Riga, Graphischen Kunstanstalten von A. Grosset, 1902.
- NÚÑEZ, Estuardo, “Juan Mauricio Rugendas (1802-1858), viajero por el Perú”, en *Alma Mater. Revista de Investigación de la Universidad Mayor de San Marcos*, vol. 10, Lima, 1995.
- O’GORMAN, Edmundo (org.), *Documentos para la historia de la litografía en México*, con un estudio de Justino Fernández, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1955, colección Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. I.
- OBERACKER JR, Carlos H., “A colônia Leopoldina-Frankental na Bahia meridional: uma colônia europeia de plantadores no Brasil”, en *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 148, Rio de Janeiro, 1987.
- ORIOI-BOYER, Claudette, “Les monstres de la mythologie Grecque: Réflexion sur la dynamique de l’ambigu”, en Jean BURGOS (org.), *Le monstre I, présence du monstre, mythe et réalité*, Paris, Editions lettres modernes, col. CIRCE, cahiers de recherche sur l’imaginaire, 1975.

- ORTEGA, Gregory, *Estribos y espuelas. Una herencia anónima*, Santiago, Museo Histórico Nacional, 2012.
- ORTIZ, Efrén, *Johann Moritz Rugendas. Memorias de un artista apasionado*, Bogotá, Luna Libros, 2013.
- PALLIÈRE, Léon, *Diario de viaje por la América del Sud*, traducción y prólogo de Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1945.
- PARANHOS DA SILVA, Mauricio, “Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) y el Brasil”, en *Anales de la Universidad de Chile*, Centenarios 1959-1960, Santiago, 1960. Disponible en <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/23369/24705> [fecha de consulta: 10 de marzo de 2020].
- PARISOT, Richard, “L’ombre de Humboldt”, en Nella ARAMBASIN (org.), *Aira en réseau. Encuentro interdisciplinario alrededor de la novela del escritor argentino César Aira, ‘Un episodio en la vida del pintor viajero’*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005.
- PASZTORY, Esther, *Jean-Frédéric Waldeck. Artist of Exotic Mexico*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2010.
- PEÑUELAS I REIXACH, Lluís, Michael FINDLAY, Christine PINAULT, Rosa María MALET *et al.*, *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*, Barcelona, Polígrafa y Fundación Gala-Salvador Dalí, 2013.
- PEREIRA, Sônia Gomes, Luiz Antônio Cruz SOUZA, Ivan Coelho SÁ y Adriana Bandeira COELHO, *Relatório das atividades da Comissão de Avaliação de Autenticidade das obras atribuídas a Debret em museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan*, Rio de Janeiro, Iphan, 2009.
- PEREIRA SALAS, Eugenio, *El rostro romántico de Chile: Colección Armando Braun Menéndez*, Santiago, Sociedad de Bibliófilos Chilenos / Universidad de Chile, 1962.
- PÉREZ ROSALES, Vicente, *Recuerdos del pasado*, Santiago, Ediciones B, 2006.
- PESAVENTO, Sandra J., “Imagens do Brasil no século XIX: paisagens e panoramas”, en Jacques LEENHARDT (org.), *A construção francesa do Brasil*, São Paulo, Editora Hucitec, 2008.
- PESSOA, Ana, Júlio BANDEIRA y Pedro CORRÊA DO LAGO, *Pallière e o Brasil: obra completa*, Rio de Janeiro, Editora Capivara, 2011.
- PILES, Roger de, *Cours de peinture par principes*, París, Gallimard, 1989; 1ª edición: 1708.
- PINOCHET DE LA BARRA, Oscar (ed.), *Carmen Arriagada, cartas de una mujer apasionada*, Santiago, Editorial Universitaria, 1989.
- PLAHTER, Leif Einhar y Unn PLAHTER, “Die Ölstudien Johan Christian Dahls auf Papier - eine technische Untersuchung”, en Heinz ALTHÖFER (ed.), *Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung, Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung*, München, Callwey, 1987.
- POEPPIG, Eduard, *Reise in Chile, Peru und auf dem Amazonasstrome während der Jahre 1827-1832*, Leipzig, Friedrich Fleischer, 1835, vol. 1.
- POLICÍA DE INVESTIGACIONES DE CHILE, *Informe sección Documentación del Laboratorio de Criminalística del la Policía de Investigaciones*, Santiago, 30 de mayo de 2019. Documento inédito.
- PORTOCARRERO, Gonzalo, “El deber del héroe: La hazaña de Alberto Flores Galindo”, en *Libros & Artes. Revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*, vol. 11, Lima, 2005.
- PORTOCARRERO, Gonzalo, *La urgencia por decir “nosotros”: Los intelectuales y la idea de nación en el Perú republicano*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2015.
- RADIGUET, Max, “Le voyageur Rugendas”, en *L’Illustration, journal universel*, París, 26 de junio de 1847.
- RAREY, Matthew, “Counterwitnessing the Visual Culture of Brazilian Slavery”, en Ana Lucia ARAUJO (ed.), *African Heritage and Memories of Slavery in Brazil and the South Atlantic World*, Amherst, Nueva York, Cambria Press, 2015.



- Rechenschafts-Bericht des Verwaltungs-Ausschusses des Kunstvereins in München für das Jahr 1850, Erstattet in der Generalversammlung am 31. Januar 1851*, München, Kunstverein München, 1851.
- Regensburger Zeitung*, Ratisbona, 11 de septiembre de 1824.
- REGNET, Carl A., *Münchener Künstlerbilder*, Leipzig, Weigel, 1871, vol. 2.
- REINKOWSKI-HÄFNER, Eva, *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert*, Petersberg, Imhof Verlag, 2014, Schriften des Instituts für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte, vol. 2.
- REITMAIER, Marina, *Die Jahresgaben des Münchner Kunstvereins (1825-1865)*, tesis de maestría, Universidad de Múnich, 1985, Múnich, TUDUV Verlag, 1988, Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, tomo 34.
- REMÓN RAILLARD, Margarita, *César Aira o la literatura del continuo*, tesis de doctorado dirigida por el profesor Michel Lafon, Grenoble, Université Stendhal - Grenoble III, 1999.
- “Richard Bernhardt, Joseph Bernhardt (1805-1885). Lebensbild eines Oberpfälzer Künstlers”, en *Die Oberpfalz*, año 29, Oberpfalz, marzo de 1935.
- “Richard Bernhardt, Joseph Bernhardt (1805-1885). Ein Oberpfälzer Bildnismaler der Biedermeierzeit”, en *Die Oberpfalz*, año 44, Oberpfalz, febrero/marzo de 1956.
- RICHERT, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler des 19. Jahrhunderts*, Berlín, Rembrandt Verlag, 1959.
- RICHERT, Gertrud (ed.), “Cartas de Juan Espinosa a Rugendas. 1837-1845”, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, vol. 50, Santiago, 1954, y vol. 51, Santiago, 1954.
- RICHERT, Gertrud (ed.), “Cartas de Domingo de Oro a Rugendas. 1837-1845”, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Santiago, vol. 48, Santiago, 1953, y vol. 49, Santiago, 1953.
- RICHERT, Gertrud (ed.), “Cartas de Mercedes Marín Solar [et al.] a Rugendas. 1836-1844”, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, vol. 47, Santiago, 1952.
- RICHERT, Gertrud, *Johann Moritz Rugendas. Ein Deutscher Maler in Ibero-America*, Múnich-Pasing, Filser Verlag, 1952. Versión en español de Carlos Pantoja Gómez: “Johann Moritz Rugendas. Un pintor alemán en Ibero-América”, en *Anales de la Universidad de Chile*, vol. Centenarios 1959/1960, Santiago, 1960.
- RICHERT, Gertrud, “Johann Moritz Rugendas. Ein deutscher Maler aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Ibero-Amerika”, en *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. XVI, n.º 3-4, Bonn y Berlín, Ferdinand Dümmlers Verlag, 1942-1943.
- RIE, E. René de la, Mathieu THOURY, John K. DELANEY, Michael PALMER, Kathryn MORALES y Jay KRUEGER, “Near-Infrared Luminescence of Cadmium Pigments: In Situ Identification and Mapping in Paintings”, en *Applied Spectroscopy*, vol. 5, n.º 8, New Market, Maryland, 2011.
- RING, Hartmut, *Robert Krause. Auf den Spuren des Landschaftsmalers durch das 19. Jahrhundert*, Norderstedt, BoD Books on Demand, 2013.
- RODRIGUEZ VILLEGAS, Hernán, *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*, Santiago, Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2001.
- ROMERA, Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago, Del Pacífico, 1951.
- ROXANE, “Al compás de la semana. La pintura en Chile. Valiosa colección Luis Álvarez Urquieta”, en *Zig-Zag*, vol. 130, Santiago, 1930.
- RUGENDAS, João Mauricio, *Viagem pitoresca através do Brasil*, traducción y notas de Sérgio Milliet, 8ª edición, Belo Horizonte, Itatiaia, 1979, Coleção Reconquista do Brasil, nueva serie vol. 2.
- RUGENDAS, Johann Moritz, *Voyage pittoresque dans le Brésil*, París / Mulhouse, Engelmann & C.<sup>ie</sup>, 1835. Versión en alemán: *Malersische Reise in Brasilien*, París / Mulhouse, Engelmann & C.<sup>ie</sup>, 1835.

- RUGENDAS, Juan Mauricio, *Album de trajes chilenos*, Santiago, Imprenta de J.B. Lebas, 1838. Edición facsimilar: Santiago, Editorial Universitaria, 1970.
- SAGREDO BAEZA, Rafael, *Exposición 1835 / 8.2 La comunidad imaginada*, exposición en Antofagasta, 2018, y en Valparaíso, 2019, en ambas ocasiones en el contexto del Festival Puerto de Ideas.
- SAGREDO BAEZA, Rafael, *Historia de la vida privada en Chile: El Chile tradicional de la Conquista a 1840*, Santiago, Taurus, 2005, vol. 1.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de, *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et Minas Geraes*, París, Grimbert et Dorez Libraires, 1830.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y barbarie*, Madrid, Cátedra, 2001.
- SARMIENTO, Domingo Faustino, *Obras completas de D.F. Sarmiento*, publicada bajo los auspicios del gobierno argentino, Buenos Aires, Félix Lajouane Editor, 1887, tomo v: "Viajes por Europa, Africa i América 1845-1847".
- SARTORIUS, Carl Christian, *Mexico and the Mexicans*, Londres, Trubner & Co., 1859.
- SARTORIUS, Carl Christian, *Landschaftsbilder und Skizzen aus dem Volksleben*, Darmstadt, Verlag von Gustav Georg Lange, 1852.
- SCHAEFER, Iris, "Pappe und Karton als Bildträger für Ölmalerei im 19. und frühen 20. Jahrhundert", en *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, vol. 7, Worms, Wernesche Verlagsgesellschaft, 1993.
- SCHAEFER, Iris, Caroline SAINT-GEORGE y Katja LEWERENTZ, *Impressionismus. Wie das Licht auf die Leinwand kam*, catálogo de la exposición en Colonia, 2008, Milán, Skira, 2008.
- SCHMIDT-LIEBICH, Jochen (ed.), *Lexikon der Künstlerinnen 1700-1900. Deutschland, Österreich, Schweiz*, Berlín, de Gruyter, 2011.
- SCHMIDT-NOWARA, Christopher, "Abolition and Anti-Slavery: Continental Europe", en Seymour DRESCHER y Stanley L. ENGERMAN (eds.), *A Historical Guide to World Slavery*, Oxford / Nueva York, Oxford University Press, 1998.
- SCHULTE-WÜLWER, Ulrich, "Der Genremaler Ernst Meyer", en Christin CONRAD y Christof TREPESCH (eds.), "*Mut, liebe Julie!*" *Moritz Rugendas und die Malerin Julie Hagen Schwarz*, catálogo de la exposición en el Schaezlerpalais y en el Grafisches Kabinett, Augsburg, 2016, Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg / Wissner, 2016.
- SCHULTZ, Kirsten, *Tropical Versailles: Empire, Monarchy, and the Portuguese Royal Court in Rio de Janeiro, 1808-1821*, Londres / Nueva York, Routledge, 2001.
- SEMILLA DURÁN, María Angélica, "Ver / revelar: 'Un episodio en la vida del pintor viajero', de César Aira", en Philippe MERLO (org.), *L'œil, la vue, le regard. La création littéraire et artistique contemporaine*, Lyon, Le Grinm-LCE-Grimia, 2006.
- SEVCENKO, Nicolau, "O paraíso revelado pela ciência ou o dr. Langsdorff e o descobrimento russo do Brasil", en Hans BECHER, *O Barão Georg Heirinch von Langsdorff. Pesquisas de um cientista no século XIX*, traducción de Mário Nunes Jr., São Paulo / Brasília, Edições diá / Editora da Universidade de Brasília, 1990; 1ª edición: 1987.
- SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (org.), *Os Diários de Langsdorff*, traducción de Márcia Lyra Nascimento Egg et al., Campinas / Rio de Janeiro, Associação Internacional de Estudos Langsdorff / Fiocruz, 1997, 3 vols.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz, "A alegria dos amantes: Jean Baptiste Debret na coleção Castro Maya", en *Revista 19&20*, vol. 1, n.º 1, Rio de Janeiro, mayo de 2006.
- SLENES, Robert W., "Overdrawn from Life: Abolitionist Argument and Ethnographic Authority in the Brazilian "Artistic Travels" of J. M. Rugendas, 1827-35", en *Portuguese Studies*, vol. 22, n.º 1, Cambridge, 2006.
- SLENES, Robert W., "African Abrahams, Lucretias and Men of Sorrows: Allegory and Allusion in the Brazillian Anti-Slavery Lithographs (1827-1835) of Johann Moritz Rugendas", en Thomas WIEDEMANN y Jane GARDNER (eds.), *Representing the Body of the Slave*, Londres, Frank Cass, 2002.
- SLENES, Robert W., "The Trials of an African Abraham: The Brazilian Nation aborning in the "Allegorical Travels" of Johann Moritz Rugendas", en *Revista de história da arte e arqueologia*, n.º 2, Campinas, São Paulo, 1995/1996.

- SOSA, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, Ciudad de México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1884.
- STEDMAN, John Gabriel, *Narrative of a Five Years Expedition against the Revolted Negroes of Surinam, in Guiana on the Wild Coast of South America from the year 1772 to 1777*, Londres, Printed for J. Johnson, St. Paul's Church Yard & J. Edwards, Pall Mall, 1796.
- TESAURO DE ARTE & ARQUITECTURA, desarrollado por The Getty Research Institute. Disponible en [www.aatespanol.cl](http://www.aatespanol.cl) [fecha de consulta: 16 de marzo de 2020].
- THOMAS, Sarah, *Witnessing Slavery: Art and Travel in the Age of Abolition*, Londres, Paul Mellon Centre for Studies in British Art for Yale University Press, 2019.
- UPENIECE, Daiga, *Fridriha Vilhelma Brederlo kolekcija* [Colección Friedrich Wilhelm Brederlo], catálogo de la exposición en el Museo de arte de Riga, 2001, Riga, Ārzemju Mākslas Muzejs Latvija, 2000.
- URBAN, Ignaz, "Biographische Skizzen. II. 2. Georg Heinrich von Langsdorff (1774-1852); 3. Ludwig Riedel (1790-1861)", en *Engler's Botanische Jahrbücher*, vol. XVIII, cuaderno 3, separata, Leipzig, W. Engelmann, 1894.
- VAGA, Voldemar, *Kunst Tartus XIX Sajandil*, Tallin, Kunst, 1971.
- VALENCIENNES, Pierre Henri, *Der Rathgeber für Zeichner und Mahler, besonders in dem Fache der Landschaftmahlerey. Nebst einer ausführlichen Anleitung zur Künstlerperspectiv*, traducción y anotaciones de Johann Heinrich Meynier, Hof, G. A. Grau, 1803, vols. 1 y 2. También disponible en <https://books.google.at/books?id=jyB7z3HzaLoC&dq=Valenciennes%2C%20Pierre%20Henri%3A%20Der%20Rathgeber%20f%C3%BCr%20Zeichner%20und%20Mahler%2C%201803&hl=de&pg=PP1#v=onepage&q=Valenciennes,%20Pierre%20Henri:%20Der%20Rathgeber%20f%C3%BCr%20Zeichner%20und%20Mahler,%201803&f=false> [fecha de consulta: 8 de marzo de 2020].
- Verzeichnis der Werke hiesiger und auswärtiger Künstler, welche auf der diesjährigen von der K.B. Akademie der Bildenden Künste veranstalteten Kunstausstellung sich befinden*, vol. 1853, Múnich, 1853.
- VERZEICHNIS REINHOLD VON LIPHART, *Reinhold von Liphart, Verzeichnis von Gemälden aus dem Bestand seines Grossvaters Karl Eduard von Liphart für die Universität Tartu* [Reinhold von Liphart, Listado de las pinturas del acervo de su abuelo Karl Eduard von Liphart para la Universidad de Tartu], Tartu, Eesti Ajalooarhiiv [Archivo Histórico de Estonia], código: 2100-4-464, 20-21.
- VIOTTI DA COSTA, Emilia, *The Brazilian Empire: Myths and Histories*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2000.
- WALDECK, Jean- Frédéric, *Voyage pittoresque et archéologique dans la province d' Yucatan (Amérique Centrale), pendant les années 1834 et 1836*, Paris, Bellizard, Dufour et C.<sup>ie</sup> Éditeurs, 1838.
- WALLS, Laura Dassow, *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- WEECH, Friedrich von, *A agricultura e o comercio do Brasil no Sistema Colonial*, traducción de Débora Bendocchi Alves, São Paulo, Martins Fontes, 1992; 1ª edición: 1853.
- WEHLTE, Kurt, *Werkstoffe und Techniken der Malerei: mit einem Anhang über die Farbenlehre*, reimpresión de la 4ª edición de 1980, Ravensburg, Maier, 1990.
- WELLCOME ARCHIVES, LONDRES, WA/HMM/CO/ALP/51, Correspondencia de Jack M. Barnett.
- WOOD, Marcus, *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- YÁÑEZ SILVA, Nathanael, "Luis Álvarez Urquieta", en *La Nación*, 1929. Disponible en [www.portaldearte.cl/publicacion/critica/nathanel\\_yanez/luis\\_alvarez.htm](http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/nathanel_yanez/luis_alvarez.htm) [fecha de consulta: 3 de abril de 2020].





# LISTA DE LAS ILUSTRACIONES

Juan Mauricio Rugendas –atribución–, “Autorretrato”, 1849. Óleo sobre tela; 40,2 x 24,2 cm. Museo de Arte de Estonia, Tallin, inv. núm. VM 685 [portada del libro].

Figura 1. Juan Mauricio Rugendas, “Autorretrato: Rugendas en Brasil”, ca. 1838. Lápiz sobre papel; 45 x 31,5 cm. Colección Olguita Lindholm Huneeus de Prieto, Santiago.

Figura 2. Juan Mauricio Rugendas, “Autorretrato”, detalle, 1818. Lápiz sobre papel; 20 x 25 cm. Colección particular, Santiago.

Figura 3. Hercule Florence, “Retrato de G. H. von Langsdorff”, ca. 1825. Lápiz y acuarela sobre papel; 19,1 x 16 cm. Colección particular.

Figura 4. Juan Mauricio Rugendas, “Vista de la hacienda Mandioca”, 1822-1825. Lápiz sobre papel; 22 x 30 cm. Colección Hasso Weiszflog, São Paulo; cat. núm. BR-D-130.

Figura 5. Juan Mauricio Rugendas, “Retrato del zoólogo Ménériès, miembro de la Expedición Langsdorff”, 1822-1824. Lápiz sobre papel; 26,4 x 20 cm. Centro Cultural de São Paulo, inv. núm. SP 019; cat. núm. R-D-15.

Figura 6. Juan Mauricio Rugendas, “Parada militar en el Campo de Santana”, 1822-1825. Lápiz, tinta y aguada sobre papel; 14,6 x 25,4 cm. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, inv. 28728/1947; cat. núm. BR-D-13.

Figura 7. Juan Mauricio Rugendas, “Cortejo de la coronación de Dom Pedro I”, 1822. Lápiz sobre papel; 23 x 36,9 cm. Centro Cultural de São Paulo, inv. SP 04; cat. núm. BR-D-6.

Figura 8. Juan Mauricio Rugendas, “La cascada de Tijuca, Rio de Janeiro”, 1822. Lápiz, tinta y aguada sobre papel; 50,8 x 35,9 cm. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, inv. 325978/1964 AA; cat. núm. BR-D-7.

Figura 9. Juan Mauricio Rugendas, “Ficus frente a la casa del padre Correia, Petrópolis”, 1824. Lápiz sobre papel; 28 x 37,5 cm. Archivo de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo, inv. núm. 63/2/14; cat. núm. BR-D-373.

Figura 10. Juan Mauricio Rugendas, “Vista del Puente Nuevo sobre el río Paraíba, en la frontera entre Rio de Janeiro y Minas Gerais”, 1824. Lápiz, tinta y aguada sobre papel; 25,5 x 38,5 cm. Archivo de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo, inv. núm. 63/2/18; cat. núm. BR-D-26.

Figura 11. Juan Mauricio Rugendas, “Vista de la ciudad imperial de Ouro Preto, Minas Gerais”, 1824. Lápiz y aguada sobre papel; 25,5 x 37,5 cm. Archivo de la Academia de las Ciencias de San Petersburgo, inv. núm. 63/2/30; cat. núm. BR-D-57.

Figura 12. Juan Mauricio Rugendas, “Playa de los mineros en Rio de Janeiro”, ca. 1835. Litografía; 21,8 x 33 cm, en Rugendas, *Voyage...*, *op. cit.*, 3ª división, plancha 11.

Figura 13. Juan Mauricio Rugendas, “Mozambique”, ca. 1835. Litografía; 35,1 x 28,4 cm, en Rugendas, *Voyage...*, *op. cit.*, 2ª división, plancha 17.

Figura 14. Juan Mauricio Rugendas, “Mercado de negros”, ca. 1835. Litografía; 19,1 x 28,5 cm, en Rugendas, *Voyage...*, *op. cit.*, 4ª división, plancha 3.

- Figura 15. Juan Mauricio Rugendas, “Castigos públicos en la Plaza de Santana”, ca. 1835. Litografía; 22,7 x 31,2 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 15.
- Figura 16. Juan Mauricio Rugendas, “Negros en las bodegas de un navío negrero, ca. 1835. Litografía; 15,4 x 25,5 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 1.
- Figura 17. Juan Mauricio Rugendas, “Desembarque”, ca. 1835. Litografía; 23,3 x 33,4 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 2.
- Figura 18. Juan Mauricio Rugendas, “Transporte de un convoy de negros”, ca. 1835. Litografía; 16,2 x 27 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 4.
- Figura 19. Juan Mauricio Rugendas, “Vivienda de negros”, ca. 1835. Litografía; 17,4 x 25,7 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 5.
- Figura 20. Juan Mauricio Rugendas, “Danza del batuque”, ca. 1835. Litografía; 21,5 x 28,3 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 16.
- Figura 21. Juan Mauricio Rugendas, “Danza del lundú”, ca. 1835. Litografía; 26,7 x 25,1 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 17.
- Figura 22. Juan Mauricio Rugendas, “Juego de capoeira o danza de la guerra”, ca. 1835. Litografía; 17 x 24,8 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 18.
- Figura 23. Juan Mauricio Rugendas, “Fiesta de Santa Rosalía, patrona de los negros”, ca. 1835. Litografía; 24,6 x 33,4 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 19.
- Figura 24. Juan Mauricio Rugendas, “Entierro de un negro en Bahía”, ca. 1835. Litografía; 21,9 x 31,5 cm, en Rugendas, *Voyage..., op. cit.*, 4ª división, plancha 20.
- Figura 25. Juan Mauricio Rugendas, “Croquis para interior de un navío negrero”, 1822-1825. Lápiz sobre papel; 13,5 x 23,7 cm. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- Figura 26. Juan Mauricio Rugendas, “Interior de un navío negrero”, 1822-1825. Lápiz y aguada sobre papel; 13,4 x 19,1 cm. Colección particular, Rio de Janeiro.
- Figura 27. Augustus Earle, “Puerta de Pernambuco”, 1823. Óleo sobre tela; 45 x 68 cm. Museu Imperial, Petrópolis, Colección Paulo Fontainha Geyer. Fotografía: Museu Imperial, Petrópolis.
- Figura 28. Augustus Earle, “El mercado de esclavos en Rio”, 1823. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel; 18,4 x 26,5 cm. British Museum, Londres. Fotografía: British Museum, Londres.
- Figura 29. Pierre Benoit, “Venta de un esclavo”, ca. 1839. Litografía; 20 x 26,6 cm, en *Benoit, Voyage..., op. cit.*, plancha 43.
- Figura 30. William Allan, “El mercado de esclavos, Constantinopla”, 1838. Óleo sobre tela; 129 x 198 cm. National Galleries, Edimburgo - Escocia. Fotografía: National Galleries, Edimburgo.
- Figura 31. Augustus Earle, “Escena del fandango de negros, Campo de Santana, Rio de Janeiro”, ca. 1822. Acuarela sobre papel; 21 x 34 cm. National Library de Australia, Canberra. Colección Rex Nan Kivell. Fotografía: National Library de Australia, Canberra.
- Figura 32. Jean-Baptiste Debret, “Tipo de castigo que se ejecuta en las diversas grandes plazas de las ciudades”, 1826. Acuarela sobre papel; 16,3 x 22,1 cm. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro. Fotografía: Museu Castro Maya, Rio de Janeiro.
- Figura 33. Augustus Earle, “Castigando negros en [el] calabozo, Rio de Janeiro”, ca. 1822. Acuarela sobre papel; 23,5 x 26 cm. National Library de Australia, Canberra. Colección Rex Nan Kivell. Fotografía: National Library de Australia, Canberra.
- Figura 34. Juan Mauricio Rugendas, “La hacienda del general Santa Anna en Manga de Calvo”, 1831. Lápiz sobre papel; 23,4 x 36,2 cm. SGSM, inv. núm. 15300; cat. núm. MX-D-25



- Figura 35. Juan Mauricio Rugendas, “Manga de Clavo. La hacienda del general Santa Anna”, 1831. Óleo sobre cartón; 24,7 x 35,6 cm. Kupferstichkabinett - Staatliche Museen zu Berlin, inv. núm. VIII E 2440; cat. núm. MX-O-15.
- Figura 36. Juan Mauricio Rugendas, “Retrato de la marquesa doña María Loreto de Vivanco”, 1832-1833. Óleo sobre cartón; 26 x 16,4 cm. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México DF, inv. núm. 10-230084; cat. núm. MX-O-249.
- Figura 37. Juan Mauricio Rugendas, “Hacienda de Chapingo vista desde el camino de Texcoco”, 1832. Lápiz sobre papel; 13,3 x 32,6 cm. SGSM, inv. núm. 15542; cat. núm. MX-D-285.
- Figura 38. Juan Mauricio Rugendas, “Incomunicado – Autorretrato del artista en prisión en México”, 1833. Lápiz sobre papel; 12,9 x 9,7 cm. SGSM, inv. núm. 15904; cat. núm. R-D-2.
- Figura 39. Salvoconducto emitido en favor de Juan Mauricio Rugendas el 13 de septiembre de 1833 por el consulado de Prusia en México; visado por las autoridades mexicanas con orden de salida en el plazo de quince días. Archivo General de la Nación, México DF.
- Figura 40. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”, 1834-1835. Óleo sobre tela; 70 x 92 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago; cat. núm. CH-O-29.
- Figura 41. Juan Mauricio Rugendas, “Hundimiento de un monte cerca de El Juncal”, 1838. Óleo sobre cartón; 37 x 29,5 cm. SGSM, inv. núm. 15765; cat. núm. CH-O-70.
- Figura 42. Juan Mauricio Rugendas, “La cuesta de lo Prado entre Valparaíso y Santiago”, 1834-1842. Óleo sobre tela; 63 x 91 cm. Colección particular, Santiago; cat. núm. CH-O-20.
- Figura 43. Juan Mauricio Rugendas, “La cuesta de lo Prado entre Valparaíso y Santiago”. Detalle de la cordillera.
- Figura 44. Juan Mauricio Rugendas, “Vendedora de fruta en su tienda en México”, 1832-1833. Lápiz sobre papel; 13,9 x 18,9 cm. SGSM, inv. núm. 15841; cat. núm. MX-D-346.
- Figura 45. Juan Mauricio Rugendas, “La reina del mercado”, 1833-1835. Óleo sobre tela; 30 x 42 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago; cat. núm. MX-O-232.
- Figura 46. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”. Detalle del carruaje con el presidente y su guardia (detalle de la figura 40).
- Figura 47. Juan Mauricio Rugendas, “El mercado de la Independencia en Lima”, 1843. Óleo sobre tela; 67,7 x 92,1 cm. Colección particular; cat. núm. P-O-17. Fotografía: Christie's - Londres.
- Figura 48. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”, 1834-1835. Óleo sobre tela; 40,7 x 69,8 cm. Colección particular; cat. núm. CH-O-28. Fotografía: Christie's - Londres.
- Figura 49. Juan Mauricio Rugendas, “Descanso en el campo – dos campesinos jóvenes”, 1835-1842. Lápiz sobre papel; 23 x 30 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago, inv. núm. DI 188, cat. núm. CHC-D-158.
- Figura 50. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada del presidente Prieto a la Pampilla”. Detalle de las figuras de los “dos campesinos jóvenes” (detalle de la figura 40).
- Figura 51. Claudio Gay. “Mapa para la Inteligencia de la Historia Física y Política de Chile”, 1854. Litografía. En Claudio GAY, *Atlas de la historia física y política de Chile*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Barros Arana / LOM Ediciones, 2010, tomos I y II.
- Figura 52. F. Lehnert (grabador), basado en Juan Mauricio Rugendas, “Una carrera en las lomas de Santiago”, 1854. Litografía. En GAY, *Atlas...*, *op. cit.*, plancha 9.
- Figura 53. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba; la barranca de San Francisco”. Óleo sobre cartón; 34,8 x 24,8 cm. SGSM, inv. núm. 15724 Z; cat. núm. MX-O-77. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.

- Figura 54. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”. Detalle de los raspados en la capa pictórica. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 55. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”. Detalle de los colores sobrepuestos y el raspado. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 56. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”. Detalle del sello del cartón Bristol. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 57. Juan Mauricio Rugendas, “Vegetación en una barranca entre Xalapa y Córdoba”. Verso. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 58. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio en el camino de Texcoco a Ajusco”. Óleo sobre cartón; 18,9 x 35,5 cm. SGSM inv. núm. 15545 Z; cat. núm. MX-O-150. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 59. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio...”. Capa pictórica pastosa con pérdidas en el área de color blanco. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 60. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio...”. Capa pictórica con elevado contenido de diluyente; espacios sin pintura entre el marrón y el verde. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 61. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio...”. Capa pictórica pastosa en las montañas, aplicación del color verde bien disuelto en el primer plano (granulado blanco en el área del verde) y pérdidas de pintura. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 62. Juan Mauricio Rugendas, “Las barrancas de la Hacienda San Antonio...”. Un insecto en la capa pictórica. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.
- Figura 63. Juan Mauricio Rugendas, “El taller del artista en Valparaíso”, 1834. Lápiz sobre papel; 15 x 22,8 cm. Museo Histórico Nacional de Chile, inv. núm. DI 186; cat. núm. R-D-3. Fotografía: MHN, Santiago.
- Figura 64. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico”. Lápiz sobre papel; 24 x 33,8 cm. SGSM, inv. núm. 15506 Z; cat. núm. MX-D-243. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 65. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico”. Óleo sobre cartón; 24,2 x 33,4 cm. SGSM, inv. núm. 15691 Z; cat. núm. MX-O-176. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 66. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico”. Óleo sobre cartón; 28 x 41,5 cm. SGSM, inv. núm. 18577 Z; cat. núm. MX-O-177. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 67. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico”. Detalle de las anotaciones de texto y números (detalle de la figura 64). Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 68. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico”. Detalle del cielo y las montañas con aplicación pastosa del color (detalle de la figura 65). Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 69. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico”. Detalle de la aplicación pastosa del color (detalle de la figura 65). Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 70. Juan Mauricio Rugendas, “Paisaje montañoso de las Monjas de Atotonilco el Chico”. Detalle de veladuras y raspados (detalle de la figura 66). Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 71. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Óleo sobre cartón; 27,3 x 48,2 cm. SGSM, inv. núm. 18626 Z; cat. núm. MX-O-300. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 72. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Encolado visible en una zona con pérdida de sustancia pictórica. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.

- Figura 73. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle del modelado plástico mediante la sustancia pictórica. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.
- Figura 74. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle de los toques leves de pincel. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.
- Figura 75. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle del modelado de la lluvia con las pinceladas. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 76. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle de las pinceladas cortas. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.
- Figura 77. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle de la pintura marrón aplicada como veladura de forma extensiva y de raspados. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 78. Juan Mauricio Rugendas, “Ario con el cerro Tancítaro de la Serranía Alta a la puesta del sol”. Óleo sobre cartón; 33,6 x 49 cm. SGSM, inv. núm. 18630 Z; cat. núm. MX-O-290. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 79. Juan Mauricio Rugendas, “Ario con el cerro Tancítaro...”. Detalle de la base de preparación aplicada diagonalmente sobre el cartón. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 80. Juan Mauricio Rugendas, “Fuentes de agua azufrosa junto al río Lerma”. Detalle de la estructura de la superficie vista con luz rasante. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 81. Juan Mauricio Rugendas, “El paisaje montañoso en las Monjas de Atotonilco el Chico”. Detalle de la estructura superficial (detalle de la figura 66). Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 82. Juan Mauricio Rugendas, “Ario con el cerro Tancítaro...”. Demostración histoquímica del encolado; con la tonalidad azul verdosa, el encolado con contenido proteínico reacciona adquiriendo una coloración verde, en Butze-Rios, *Johann Moritz..., op. cit.*, p. 45.
- Figura 83. Vejiga, descrita en Bouvier, *Vollständige Anweisung..., op. cit.*, anexo 3.
- Figura 84. De izquierda a derecha: Pintura al óleo en vejigas de cerdo, jeringa de vidrio y tubos de metal, comercializada por Winsor & Newton. Reproducido en Harley, *The Collapsible..., op. cit.* p. 68.
- Figura 85. Juan Mauricio Rugendas, “Peñón en el litoral cerca de Constitución”. Óleo sobre cartón; 14,9 x 25,2 cm. SGSM, inv. núm. 15708 Z; cat. núm. CH-O-38. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 86. Juan Mauricio Rugendas, “Peñón en el litoral cerca de Constitución”. Detalle del ángulo superior izquierdo: pérdidas de sustancia pictórica dejan ver el soporte de papel. Se identifica también el curso vertical de las pinceladas del encolado/aislamiento del papel. Perforación en el ángulo. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 87. Juan Mauricio Rugendas, “Peñón en el litoral cerca de Constitución”. Verso. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 88. Juan Mauricio Rugendas, “Peñón en el litoral cerca de Constitución”. Detalle del ángulo superior derecho: las rasgaduras y pérdidas de sustancia pictórica dejan a la vista el tono marrón del papel; perforación en el extremo superior. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 89. Juan Mauricio Rugendas, “Peñón en el litoral cerca de Constitución”. Manchas de tono más claro por eflorescencia de los ácidos grasos. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 90. Juan Mauricio Rugendas, “Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal”. Óleo sobre cartón; 17,3 x 40,6 cm. SGSM, inv. núm. 15715 Z; cat. núm. CH-O-75. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 91. Juan Mauricio Rugendas, “Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal”. Verso. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.



- Figura 92. Juan Mauricio Rugendas, “Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal”. Capa pictórica con suciedad, en la parte del cielo. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.
- Figura 93. Juan Mauricio Rugendas, “Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal”. Capa pictórica con suciedad a la izquierda, al pie de la ladera. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.
- Figura 94. Juan Mauricio Rugendas, “Ladera oriental de la cumbre cerca de El Juncal”. Capa pictórica dañada. Fotografía: Archivo Franziska Butze-Rios.
- Figura 95. Juan Mauricio Rugendas, “Las cimas de la Sierra Velluda”. Óleo sobre tela; 30,9 x 38,9 cm. SGSM, inv. núm. 15743 Z; cat. núm. CH-O-52. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 96. Juan Mauricio Rugendas, “Las cimas de la Sierra Velluda”. Corte transversal; la capa superior de color azul es el área del cielo de la pintura actual; más abajo, la preparación para la pintura actual; a continuación, una capa pictórica en tono anaranjado; abajo, preparación anterior de la tela, en Butze-Rios, *Johann Moritz...*, *op. cit.*, p. 43.
- Figura 97. Juan Mauricio Rugendas, “Las cimas de la Sierra Velluda”. Vista lateral del canto de la pintura. Fotografía: Gunnar Gustaffson y Katrin Holzherr, SGSM.
- Figura 98. Juan Mauricio Rugendas –atribución–, “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”, 1836 (?). Óleo sobre tela y madera; 43 x 52 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Fotografía: E. Ide, MNBA.
- Figura 99. Juan Mauricio Rugendas, “Indios”, 1835-1836. Lápiz grafito sobre papel, 27,8 x 37,3 cm. Museo Histórico Nacional, Santiago, inv. núm. DI 187; cat. núm. AE-D-80. Fotografía: M. Molina, MHN.
- Figura 100. Juan Mauricio Rugendas, “Indios”. Detalle de la textura por uso de una matriz.
- Figura 101. Juan Mauricio Rugendas, “El huaso y la lavandera”, ca. 1835. Óleo sobre tela, 30 x 23 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago; cat. núm. CH-O-30. Fotografía: E. Ide, MNBA.
- Figura 102. Juan Mauricio Rugendas, “El huaso y la lavandera”. Detalle del estribo.
- Figura 103. Fluorescencia ultravioleta de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa” atribuido a Juan Mauricio Rugendas. Detalle de las figuras sentadas. Fotografía: E. Ide, MNBA.
- Figura 104. Fluorescencia ultravioleta de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa” atribuido Juan Mauricio Rugendas. Detalle del carro y los jinetes en el plano medio. Fotografía: E. Ide, MNBA.
- Figura 105. Fluorescencia ultravioleta del “Retrato de doña Paula Aldunate de Larraín en su hacienda de Viluco”, de Juan Mauricio Rugendas, 1835. Óleo sobre tela, 33,2 x 41,3 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. Fotografía: E. Ide, MNBA.
- Figura 106. Radiación infrarroja reflejada de 715 nm de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa” atribuido a Juan Mauricio Rugendas; detalle de los animales a la izquierda de la composición. Fotografía: C. Correa y C. López, Archivo CNCR.
- Figura 107. Detalle de la firma con sombra al 35% de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa” atribuido a Juan Mauricio Rugendas. Fotografía: C. Correa y C. López, Archivo CNCR.
- Figura 108. Detalle de la firma con sombra al 35% de “La reina del mercado”, de Juan Mauricio Rugendas (véanse los datos técnicos del cuadro en la figura 45). Fotografía: C. Correa y C. López, Archivo CNCR.
- Figura 109. Detalle de la inscripción en el reverso de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa” atribuido a Juan Mauricio Rugendas. Fotografía: E. Ide, MNBA.
- Figura 110. Juan Mauricio Rugendas, “Huasos maulinos – jinetes y campesinos descansando”, 1835-1836. Lápiz grafito sobre papel, 18,4 x 31,2 cm. SGSM, inv. núm. 16302; cat. núm. CHC-D-178.
- Figura 111. Juan Mauricio Rugendas, “Huasos Maulinos”, 1836. Óleo sobre tela, 42 x 49,2 cm. Colección Eugenio Irrarrázaval, Santiago; cat. núm. CH-O-33.

- Figura 112. Juan Mauricio Rugendas, “Huasos maulinos”, ca. 1836. Óleo sobre tela; 42,9 x 50,3 cm. Colección particular, subasta de Christie’s - Londres, 2017. Fotografía: Christie’s - Londres.
- Figura 113. Juan Mauricio Rugendas –atribución–, “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”. Detalle de la cordillera (detalle de la figura 98).
- Figura 114. Juan Mauricio Rugendas, “Huasos maulinos”. Detalle de la cordillera (detalle de la figura 112).
- Figura 115. André-Auguste Borget, “Halte des chiliens dans la plaine de Santiago o Chilenos en descanso en el llano de Santiago”, 1845. Litografía; 23 x 26 cm, en Borget, *Fragment..., op. cit.*; plancha 6. Fotografía: M. Molina, MHN.
- Figura 116. Portada de “Al compás de la semana. La pintura en Chile. [...] Valiosa colección Luis Álvarez Urquieta”, *Zig-Zag*, vol. 130, Santiago, 1930. En el extremo inferior derecho se reproduce el cuadro del Museo Nacional de Bellas Artes, con el título “Costumbres populares”. Fotografía: M. Molina, MHN.
- Figura 117. Sectores determinados para los análisis en “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa” atribuido a Juan Mauricio Rugendas: color verde (P1, P5); color rojo (P3, P4, P7, P8); color negro (P6). Inscripciones de LACRIM-PDI.
- Figura 118. Espectro obtenido para el color rojo de “El huaso y la lavandera”. Gráfico de LACRIM-PDI.
- Figura 119. Espectro obtenido para el color rojo de la zona P3 de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”. Gráfico de LACRIM-PDI.
- Figura 120. Espectro obtenido para el color verde de “La reina del mercado”. Gráfico de LACRIM-PDI.
- Figura 121. Espectro obtenido para el color verde de la zona P5 de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”. Gráfico de LACRIM-PDI.
- Figura 122. Espectro obtenido para el color negro de “La llegada del presidente Prieto a la Pampilla”. Gráfico de LACRIM-PDI.
- Figura 123. Espectro obtenido para el color negro de la zona P6 de “Rodeo de huasos maulinos en los llanos de la Mariposa”. Gráfico de LACRIM-PDI.
- Figura 124. Espectro obtenido para el color blanco de “El huaso y la lavandera”. Gráfico de LACRIM-PDI.
- Figura 125. Juan Mauricio Rugendas, “Ciudad de México”, 1832-1833. Óleo sobre tela; 22,9 x 35,6 cm. Colección particular, subasta de Christie’s - South Kensington, 19.11.1985, lote 16.
- Figura 126 y 127. Cuadros de Rugendas en la sala de exposiciones de Christie’s - Londres, diciembre de 2016.
- Figura 128. Juan Mauricio Rugendas, “Vista de Santiago desde el cerro Santa Lucía hacia el oriente”. 1835-1842. Óleo sobre tela; 63 x 90 cm. Colección particular, subasta de Christie’s - Londres, diciembre de 2016, cat. núm. CH-O-26. Fotografía: Christie’s - Londres.
- Figura 129. Juan Mauricio Rugendas, “Vista de Valparaíso desde el camino de Santiago”, 1842. Óleo sobre tela; 64 x 91 cm. Colección particular, subasta de Christie’s - Londres, diciembre de 2016, cat. núm. CH-O-4. Fotografía: Christie’s - Londres.
- Figura 130. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Cosecha de café”. Lápiz y acuarela sobre papel; 21,5 x 30,5 cm. Colección particular, São Paulo.
- Figura 131. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Cascada de Tijuca”. Lápiz y acuarela sobre papel; 32 x 25 cm. Colección particular, Rio de Janeiro.
- Figura 132. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Vista de Rio de Janeiro tomada en las proximidades de la Iglesia de la Gloria”. Lápiz y acuarela sobre papel; 33 x 45,4 cm. En el comercio de arte en 2002.
- Figura 133. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Taller del artista”. Óleo sobre tela; 40,8 x 32,3 cm. Colección particular, Buenos Aires.
- Figura 134. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Laceando avestruces”. Lápiz sobre papel; aprox. 19 x 27 cm. Colección Horacio Porcel, Buenos Aires.

- Figura 135. Taller de Roberto Heymann –falsa atribución a Juan Mauricio Rugendas–, “Gauchos conversando”. Lápiz sobre papel; aprox. 19 x 27 cm. Colección Horacio Porcel, Buenos Aires.
- Figura 136. Juan Mauricio Rugendas, “Escena alegórica en un jardín”, 1850. Óleo sobre tela; 50,5 x 62 cm. Colección Banco Itaú, São Paulo.
- Figura 137. Juan Mauricio Rugendas, “Escena callejera en Lima”, 1844. Óleo sobre tela; 40,5 x 33,5 cm. Colección particular, Múnich.
- Figura 138. Juan Mauricio Rugendas, “Llegada de una novicia al convento”, 1844. Óleo sobre tela; 40,5 x 33,5 cm. Colección particular, Múnich.
- Figura 139. Juan Mauricio Rugendas, “El camino a Morelia en el valle de Anganguero con el cerro San Andrés al fondo”, 1833. Óleo sobre tela; 30 x 40 cm. Colección particular, México DF; cat. núm. MX-O-268.
- Figura 140. Juan Mauricio Rugendas, “Vista en el interior de la selva tropical en Jalcomulco” (Xalapa, México). 1831-1832. Óleo sobre tela; 43,5 x 30,5 cm. Colección particular.
- Figura 141. Juan Mauricio Rugendas, “Estudio de árboles y caballos”, 1818. Lápiz sobre papel; aprox. 15,5 x 25,5 cm. Colección particular, Múnich.
- Figura 142. Juan Mauricio Rugendas, “Descanso en la pampa, junto a tres carretas”, 1838. Lápiz sobre papel; 22,9 x 35,9 cm. SGSM, inv. núm. 18501; cat. núm. AU-D-7.
- Figura 143. Juan Mauricio Rugendas, “Contraataque blanco - los soldados capturan rehenes”, 1836-1845. Lápiz sobre papel; 21,8 x 34,6 cm. SGSM, inv. núm. 17841; cat. AC-D-21.
- Figura 144. Juan Mauricio Rugendas, “Descanso nocturno en las rocas cerca de la Casucha de las Vacas”, 1838. Óleo sobre cartón; 33,3 x 26,8 cm. SGSM, inv. núm. 15771; cat. núm. CH-O-87.
- Figura 145. Juan Mauricio Rugendas, “La Laguna del Inca, cerca de El Juncalillo”, 1838. Óleo sobre cartón; 18,6 x 29 cm. SGSM, inv. núm. 15702; cat. núm. CH-O-61.
- Figura 146. Juan Mauricio Rugendas, “Una quebrada en la cuesta”, 1837. Lápiz sobre papel; 29,1 x 21,4 cm. SGSM, inv. núm. 16160; cat. CH-D-352.
- Figura 147. Juan Mauricio Rugendas, “Puente sobre un torrente - el Puente del Inca”, 1838. Lápiz sobre papel; 42,5 x 28,5 cm. SGSM, inv. núm. 16203; cat. núm. CH-D-398.
- Figura 148. Robert Krause, “Rugendas en el momento de la caída del caballo”, 1838. Carboncillo sobre papel; 16 x 10 cm. Colección particular, Hamburgo. Fotografía cedida por Hartmut Ring.
- Figura 149. Juan Mauricio Rugendas, “Rugendas es transportado después del accidente”, ca. 1839. Lápiz sobre papel; 20,5 x 31 cm. Colección particular; cat. núm. AL2-50.
- Figura 150. Juan Mauricio Rugendas –atribución–, “Autorretrato”, 1849. Óleo sobre tela; 40,2 x 24,2 cm. Museo de Arte de Estonia, Tallin, inv. núm. VM 685. Fotografía: Stanislav Stepashko, Museo de Arte de Estonia, Tallin.
- Figura 151. Julie Hagen Schwarz, “Tía de la artista”, 1849. Óleo sobre tela; 56 x 68,5 cm. Museo de Arte de Tartu, inv. núm. TKM 828. Fotografía: Museo de Arte de Tartu.
- Figura 152. Alois Löcherer, “Moritz Rugendas vestido con atuendos de América del Sur”, ca. 1849. Calotipo; 14,4 x 11,7 cm. Bayerische Staatsbibliothek München. Fotografía: Bayerische Staatsbibliothek München.
- Figura 153. Julie Hagen Schwarz, “Autorretrato”, 1849. Óleo sobre tela, fotografía de un cuadro perdido. Colección particular.
- Figura 154. Julie Hagen Schwarz, “Paisaje con ruinas”, 1850. Óleo sobre tela; 48,5 x 67,5 cm. Museo de Arte de Estonia, Tallin, inv. núm. M 878. Fotografía: Stanislav Stepashko, Museo de Arte de Estonia, Tallin.



- Figura 155. Juan Mauricio Rugendas, "Vegetación tropical. Bananeras", 1831-1834. Óleo sobre cartón; 40 x 27,6 cm. Kupferstichkabinett - Staatliche Museen zu Berlin, inv. núm. VIII E 2472; cat. núm. MX-O-21.
- Figura 156. Julie Hagen Schwarz, "Vegetación", ca. 1850. Óleo sobre tela sobre cartón; 30,3 x 26,8 cm. Museo de Arte de Tartu, inv. núm. TR 4384 M 733. Fotografía: Museo de Arte de Tartu.
- Figura 157. Julie Hagen Schwarz, "Katharina Volz", 1850. Óleo sobre tela; 69 x 56 cm. Colección particular. Fotografía: Andreas Brücklmair.
- Figura 158. Julie Hagen Schwarz, "Muchacha a la luz del fuego", sin datación. Óleo sobre tela; 66 x 50 cm. Colección particular.
- Figura 159. Juan Mauricio Rugendas, "Fiesta popular en el parque del Canal de la Viga en Ciudad de México", 1822-1833. Óleo sobre cartón; 20 x 28 cm. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, México DF, inv. núm. 10-230078; cat. núm. MX-O-240.
- Figura 160. Juan Mauricio Rugendas, "El barbero de los carreteros", 1835-1838. Lápiz sobre papel; 15,2 x 9,7 cm. SGSMS, inv. núm. 16323; cat. núm. CHC-D-159.
- Figura 161. Juan Mauricio Rugendas, "Hacendado de pie, con poncho y sombrero", 1835-1838. Lápiz sobre papel; 20,2 x 12,9 cm. SGSMS, inv. núm. 16370; cat. núm. CHC-D-57.
- Figura 162. Juan Mauricio Rugendas, "Hombre del campo con caballo ensillado", 1835-1838. Lápiz sobre papel; 12,9 x 20,3 cm. SGSMS, inv. núm. 16368; cat. núm. CHC-D-53.
- Figura 163. Juan Mauricio Rugendas, "Estudio de campesinos", 1835-1838. Lápiz sobre papel; 10,3 x 14,1 cm. SGSMS, inv. núm. 16374; cat. núm. CHC-D-64.
- Figura 164. Juan Mauricio Rugendas, "Tapada arrodillada, con saya ancha y manto", 1843. Lápiz sobre papel; 29,3 x 20,9 cm. SGSMS, inv. núm. 17265; cat. núm. PC-D-44.
- Figura 165. Juan Mauricio Rugendas, "Monja del convento del Patrocinio leyendo de pie", 1843. Lápiz sobre papel; 30,8 x 21 cm. SGSMS, inv. núm. 17316; cat. núm. PC-D-187.
- Figura 166. Juan Mauricio Rugendas, "Estudio de una india de Huarina", 1844. Lápiz sobre papel; 22,5 x 18 cm. SGSMS, inv. núm. 17477; cat. núm. BC-D-32.
- Figura 167. Juan Mauricio Rugendas, "Mujer en Poto Poto, Altos de la Paz", 1844. Lápiz sobre papel; 31,1 x 24,9 cm. SGSMS, inv. núm. 17443; cat. núm. BC-D-5.
- Figura 168. Juan Mauricio Rugendas, "Mujer con un niño en una carreta", 1845. Lápiz sobre papel; 35,7 x 22,8 cm. SGSMS, inv. núm. 18520; cat. núm. AU-D-75.
- Figura 169. Juan Mauricio Rugendas, "Gaucho asando carne", 1845. Lápiz sobre papel; 36 x 22,7 cm. SGSMS, inv. núm. 18518; cat. núm. AU-D-90.
- Figura 170. Juan Mauricio Rugendas, "Carretero, en las proximidades de Buenos Aires", 1845. Lápiz sobre papel; 22,9 x 35,9 cm. SGSMS, inv. núm. 18451; cat. núm. AU-D-103.
- Figura 171. Juan Mauricio Rugendas, "Soldados en los alrededores de Montevideo", 1845. Lápiz sobre papel; 22,8 x 36 cm. SGSMS, inv. núm. 18463; cat. núm. AU-D-145.
- Figura 172. Juan Mauricio Rugendas, "Retrato de Victor Aimé Huber", 1826. Grabado, en Elvers, *Victor Aimé Huber...*, op. cit., p. II.
- Figura 173. Juan Mauricio Rugendas, "Alegoría de América Latina con autorretrato del artista", 1847. Lápiz sobre papel; 34,5 x 22,5 cm. Colección particular, Rio de Janeiro.



# LOS AUTORES

MARCELO BORTOLOTTI es formado en periodismo y se ha especializado en crítica del arte y la literatura. Algunas de sus investigaciones versan sobre Roberto Heymann, Carlos Drummond de Andrade y Ribeiro Couto. Es autor del libro *Carlos Drummond de Andrade e Ribeiro Couto: Correspondência* (2019).

FRANZISKA BUTZE-RIOS se formó en restauración, tecnología del arte y conservación de bienes artísticos. Pertenece al equipo científico del Centro para el Estudio de Colecciones Museísticas de la Universidad del Danubio en Krems y es colaboradora del Departamento de Conservación y Restauración de las colecciones Estatales de Baja Austria en el campo de la restauración de obras en papel.

CHRISTIN CONRAD es historiadora del arte y se ha especializado en el estudio y la edición de fuentes del siglo XIX y en la investigación sobre artistas mujeres. Trabaja en la curaduría, gestión y registro de colecciones institucionales y privadas. Ha estudiado el legado de la artista de Estonia Julie Hagen, cuya obra expuso en el Museo de Arte de Augsburgo (2016) y, como becaria de la Fundación *Ars et Studium*-Augsburgo, publicó la correspondencia de esa pintora en *Kunststudium und Weltgeschehen* (2020).

XIMENA GALLARDO SAINT-JEAN posee estudios en estética y en historia y gestión del patrimonio cultural. Ha trabajado como investigadora asociada en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago, y actualmente es curadora de las colecciones de arte del Museo Histórico Nacional de Chile. Se ha especializado en el arte chileno del siglo XIX y es autora del libro *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile, siglos XIX y XX* (2015).

KATRIN HOLZHERR realizó estudios en la Escuela Europea de Conservación y Restauración del Libro en Spoleto y en la Academia Estatal de Bellas Artes de Stuttgart, con especialidad en la conservación y restauración de libros y obra gráfica. En la actualidad dirige el Departamento de Restauración de la Colección de Arte Gráfico de Múnich (Staatliche Graphische Sammlung München).

NICHOLAS LAMBOURN ha sido director senior del Departamento de Subastas de Topographical Pictures en Christie's, especializado en el trabajo de artistas viajeros occidentales que visitaron las Américas, África, Asia y Australasia. Realizó estudios en el St. Eduard's School, Oxford y en la Universidad de Dundee. Desde 1992 ha dictado conferencias en la Royal Academy de Londres y en instituciones en Santiago de Chile, Rio de Janeiro, Johannesburgo, Hong Kong y Auckland. Vive en Londres y es miembro de la Royal Geographical Society.

LUCILE MAGNIN, formada en historia del arte y la literatura, se ha especializado en los estudios hispanoamericanos. Como profesora asociada, se ha desempeñado en las universidades de Grenoble, Clermont-Ferrand y Besançon. Actualmente trabaja en la Universidad de Limoges. En su producción científica ha abordado temas del arte hispanoamericano, en particular la transferencia artística y cultural entre Europa y América Latina en el siglo XIX.

RAFAEL SAGREDO BAEZA es profesor titular del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha investigado y publicado sobre prácticas políticas, historia de las mentalidades e historia de la ciencia y de la cultura. Es autor, coautor y editor de textos sobre historia de Chile y América, entre ellos: *Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América* (2010), *Historia mínima de Chile* (2014), *La política en el espacio. Atlas de las divisiones político-administrativas de Chile. 1810-1940* (2016) y *J.T. Medina y su biblioteca americana en el siglo XXI. Prácticas de un erudito* (2018).



LUIS IGNACIO SÁINZ, formado en ciencias políticas y sociales, ha desempeñado funciones en la gestión cultural en el ámbito universitario y en el de gobierno en México. Es ensayista en temas de historia, estética y ciencia política y entre sus libros destacan: *La cárcel de la metáfora: Ensayos de interpretación sobre América Latina* (2003), *Diego de Velázquez y el poder palatino* (2007) y *La mirada del sujeto: Postulación de sentido y construcción de lo real* (2013).

WERNER STEINBEISS estudió sociología y economía política y trabajó en el Instituto Investigaciones Sociales de la Universidad de Múnich. Desde 1984 actúa como profesional liberal y se desempeña como ensayista y traductor *freelance*. En 2001 inició actividades en el campo del anticuariado y el comercio de arte.

SARAH THOMAS ha actuado en la curaduría de arte y en la enseñanza superior en Australia e Inglaterra y en la actualidad es profesora titular de historia del arte y estudios de museística en Birkbeck, Universidad de Londres. Su libro *Witnessing Slavery: Art and Travel in the Age of Abolition* fue publicado en septiembre de 2019 por el Paul Mellon Centre for Studies in British Art en la Yale University Press.

## LOS COORDINADORES

PABLO DIENER es historiador del arte y MARIA DE FÁTIMA COSTA es historiadora. Ambos son profesores del Departamento de Historia de la Universidade Federal de Mato Grosso y por más de veinticinco años vienen realizando investigaciones conjuntas sobre los viajes científicos y artísticos al continente americano en los siglos XVIII y XIX. Al alimón han organizado diversas exposiciones sobre esa temática y entre sus principales publicaciones se cuentan *O Brasil de hoje no espelho do século XIX. Artistas alemães e brasileiros refazem a Expedição Langsdorff* (1995), *América de Rugendas* (1999), *Rugendas e o Brasil* (2002; 2ª edición corregida y aumentada, 2012), *Um Brasil para Martius* (2012), *Bastidores da Expedição Langsdorff* (2014), *Martius* (2018) y *Spix e Martius, Relatórios ao Rei* (2018).

# ABREVIATURAS

ABEG	Associação Brasileira de Estudos Germanísticos
aprox.	aproximadamente
ASA	análisis de aminoácidos
ca.	circa
cat. núm.	Catalogo número*
Cia.	Compañía
Cie.	Compañía
cm	centímetros
CNCR	Centro Nacional de Conservación y Restauración
Co.	Compañía
DC	Distrito de Columbia
DF	Distrito Federal
<i>e.a.</i>	<i>et al. (et alii / y otros)</i>
ed. <i>a veces</i>	editor <i>a veces</i> editorial
eds.	editores
etc.	etcétera
FAIP	Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial
fig.	figura
figs.	figuras
FRX	fluorescencia de rayos X
FT-IR	espectrofotómetro de rayos infrarrojos
GC-MS	cromatografía de gases / espectrometría de masas
html	HyperText Markup Language
https	Hypertext Transfer Protocol Secure
<i>Ibid.</i>	<i>Ibidem</i>
inv. núm.	inventario número

---

\* Referencia al catálogo de la obra de Juan Mauricio Rugendas: DIENER, *Rugendas. 1802-1858*.

LACRIM-PDI	Laboratorio de Criminalística de la Policía de Investigaciones de Chile
£	libra esterlina
MHN	Museo Histórico Nacional, Santiago
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile
n.º	número
NdT	Nota del traductor
<i>op. cit.</i>	<i>opus citatum</i> (obra citada)
org.	organizador
orgs.	organizadores
p.	página
PDI	Policía de Investigaciones de Chile
pp.	páginas
S.A.	sociedad anónima
s/ed.	sin editorial
s.f.	sin fecha
SGSM	Staatliche Graphische Sammlung München
SKA	Städtische Kunstsammlungen Augsburg
s.p.	sin paginación
USD	dólar estadounidense
vol.	volumen
www	World Wide Web

\* \* \*

*apud* preposición latina usada para señalar el origen de una cita de segunda mano







Fig. 173. Juan Mauricio Rugendas, "Alegoría de América Latina con autorretrato del artista", 1847.

Se terminó de imprimir esta primera edición,  
de quinientos ejemplares, en el mes de junio de 2021  
en Salesianos Impresores S.A.  
Santiago de Chile





Rugendas es un tema recurrente en la obra de Pablo Diener y Maria de Fátima Costa, un artista cuya producción estos historiadores han mostrado tanto en exposiciones monográficas como en colectivas de carácter temático y al que han dedicado publicaciones de catalogación y decenas de estudios analíticos. Esta vez coordinan una recopilación de ensayos de una pléyade de autores de procedencias y especialidades bien diversas, los cuales han realizado investigaciones novedosas y lanzan nuevas luces sobre temas poco explorados acerca de este artista genial.

*Rugendas: el artista viajero* es un libro que se suma a la serie de los trabajos de Diener y Costa en el campo del arte y las ciencias itinerantes. Entre sus libros recientes se cuenta un estudio sobre la más grande expedición científica decimonónica en Brasil, realizada por los dos naturalistas bávaros J. B. von Spix y C. F. Ph. von Martius, y diversas publicaciones sobre exploradores y artistas como Hercule Florence y A.-A. Taunay en Brasil y J. F. Waldeck en México.

*Rugendas: el artista viajero* se aproxima desde múltiples perspectivas a un personaje de versatilidad extraordinaria y cuya obra ha recorrido caminos bastante inusitados. ¿Cómo fue el comienzo de la carrera del artista viajero? ¿Con qué materiales trabajó y cuáles fueron los procedimientos técnicos a los que recurrió en su proceso creativo? ¿De qué manera se integró a los juegos sociales que le permitieron moverse con desenvoltura entre las élites criollas? ¿Cuáles han sido los senderos por los cuales ha transitado la recepción de su obra? Son algunas de las cuestiones que se responden, con la intención de indagar aspectos de la biografía y el quehacer del más prolífico artista que recorrió el continente americano en la primera mitad del siglo XIX.

En esta tarea han participado autores de diversos oficios y múltiples procedencias. Contribuciones de eruditos profesionales de la historia, de la historia del arte y de la literatura, de restauradoras y conservadoras de museos, así como de personalidades del comercio de arte; unos actúan en Chile, otros en Brasil o en México o en Alemania, Francia e Inglaterra. Esta pluralidad de miradas desvela un paisaje caleidoscópico de las peripecias del sujeto creador y de las huellas que dejó su producción artística.

La publicación celebra, también, los doscientos años del inicio de la espectacular carrera de Rugendas en América, iniciada en Brasil en 1822.

