

Iconología del cuadro “Batalla de Carabobo” Primera escena: El Estado Mayor*

*William Efrén Barazarte***

UPEL - Instituto Pedagógico de Maracay

Resumen

El cuadro “Batalla de Carabobo” (1887) del pintor venezolano Martín Tovar y Tovar (1827-1902) es un lienzo al óleo realizado sobre tela en *marouflage* que representa un imaginario de carácter épico al servicio de la historia episódica, y describe el combate militar que confirmó la independencia venezolana del dominio español el 24 de junio de 1821 al mando de Simón Bolívar. El cuadro consta de seis escenas: “El Estado Mayor”, “El Batallón de Cazadores Británicos”, “El Batallón de los Bravos de Apure”, “La entrada de Ibarra”, “Cae Ambrosio Plaza y Manuel Cedeño” y “Quema del cuartel realista”. Se muestra una porción de interpretación iconográfica e iconológica de la primera escena: “El Estado Mayor”. La investigación es de tipo documental y descriptiva y se maneja el paradigma cualitativo basado en el método de interpretación iconológica de Panofsky (2001).

Palabras clave

Iconografía, iconología, imaginario, épico, Martín Tovar y Tovar.

* Fecha de culminación: 01-12-2020. Fecha de envío a la revista: 01-12-2020. Fecha de aprobación por el arbitraje interno: 15-12-2020. Fecha de aprobación por el arbitraje externo: 15-03-2021.

** Profesor de Lengua: mención Lingüística y Literatura (UPEL - Instituto Pedagógico de Maracay). Maestría en Literatura Venezolana de la Universidad de Carabobo. Profesor del Departamento de Castellano y Literatura del Instituto Pedagógico Rafael Alberto Escobar Lara, UPEL, Maracay. Doctor en Educación por la UPEL, Maracay. Doctorando en Historia de la UCAB. Profesor y Coordinador de la Maestría en Literatura Latinoamericana de la UPEL, Maracay. Coordinador del Doctorado en Cultura Latinoamericana y Caribeña de la UPEL, Maracay. Miembro del Centro de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Dr. Hugo Obregón Muñoz (CILLHOM) del Instituto Pedagógico de Maracay. E-mail: efrenbarazarte@gmail.com.

Abstract

The painting *Battle of Carabobo* (1887) by the Venezuelan painter Martín Tovar y Tovar (1827-1902) is an oil on canvas work that represents an imaginary of an epic nature at the service of episodic history and describes the military combat that confirmed the Venezuelan independence from Spanish rule on June 24, 1821 under the command of Simón Bolívar. The painting consists of six scenes: "The General Staff", "The British Hunters Battalion", "The Braves of Apure Battalion", "The Entry of Ibarra", "Ambrosio Plaza and Manuel Cedeño Falls" and "Burning of the barracks realistic". A portion of the iconographic and iconological interpretation of the first scene is shown: The General Staff. The research is documentary and descriptive and the qualitative paradigm is handled based on the iconological interpretation method of Panofsky (2001).

Key words

Iconographic, iconology, imaginary, epic, Martín Tovar y Tovar.

1. Obertura

La iconología como disciplina de interpretación artística es un método que demanda una compleja capacidad de indagación por parte del investigador, quien debe conocer la visión de mundo de los discursos inherentes al arte: históricos, artísticos, literarios, antropológicos, entre otros, articulados a los rasgos culturales de una época, para así lograr una comprensión de los valores simbólicos de una obra artística.

Este método es de carácter hermenéutico y exige para el historiador de arte o el intérprete conocer todo un campo significativo y profundo de las imágenes de una obra artística y su identificación con el *significado intrínseco* mediante el develamiento del símbolo y sus resonancias colectivas.

Para E. Panofsky (2001), el método iconológico se divide en tres etapas o niveles de análisis distintos, pero entrelazados entre sí. Considero, más bien, designarlos como momentos de interpretación debido a la transitoriedad y reciprocidad entre cada nivel.

Se perfila el momento preiconográfico, llamado por el autor *Significación primaria o natural*, subdividido en Fáctico o Expresivo. El primero, describe los hechos de una obra (línea, color, volúmenes, un individuo o cualquier dato inteligible) donde se reconoce objetos o seres humanos; mientras que el segundo distingue las actitudes o expresiones de los elementos observados. Para ello, el intérprete apela más a una experiencia empática. Esta descripción preiconográfica especifica los motivos artísticos de una obra.

Luego encontramos el *análisis iconográfico*, considerado por Panofsky (2001) como *Contenido secundario o convencional* donde se clasifican las imágenes consideradas motivos artísticos convencionales y los temas¹, y trata, sobre todo, de identificar las historias y las alegorías. La esencia de este momento es fundamentalmente descriptiva sin llegar a la interpretación y se toma en cuenta la historia del estilo. Nuestro autor refiere que esta significación secundaria:

(...) se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a un san Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la veracidad, que un grupo de figuras sentadas en la mesa según una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena (...) Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos en llamarlas historias o alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos «iconografía» (p. 48).

La descripción pertinente de estos motivos artísticos se relaciona con las fuentes literarias o por la tradición oral de una época, y puede

relacionarse con un análisis formal, como bien lo trabajaría Wölfflin² en relación con los principios de la composición. No obstante, no se requiere realizar un análisis plástico, pero sí apoyarse de sus principios.

Es en el tercer momento donde se ofrece *el significado intrínseco*³ donde el método llega al develamiento hermenéutico: se revela la obra de arte mediante el conocimiento ecuménico del investigador que debe conocer la sociedad, su política, su historia y desarrollo económico, la religiosidad, la literatura y hasta su lengua, entre otros aspectos, para poder así acercarse a una profunda interpretación de los valores simbólicos.

2. Cuadro Batalla de Carabobo. Apunte general

“Batalla de Carabobo” es un cuadro de vista panorámica que forma una imagen helicoidal de 490 m², terminado por el pintor venezolano Martín Tovar y Tovar en el año 1887. El tema de la composición se orienta en la recreación episódica y épica de la batalla que selló la independencia venezolana el 24 de junio de 1821. La obra consta de seis lienzos murales que se encuentran en el Salón Elíptico del Capitolio (Caracas). Tovar utilizó la técnica del óleo sobre tela en *marouflage*: una técnica francesa forjada para espacios arquitectónicos donde distintos lienzos se empalman y cubren superficies planas, abovedadas o cóncavas.

Primera escena: Bolívar que se encuentra en lo alto, montando el caballo blanco como representación del supra héroe y artífice de la batalla que selló la independencia de Venezuela. **Segunda escena:** el batallón de los Cazadores Británicos, inmortalizados en la metáfora visual de hombres valientes que llevan su heroísmo, más allá de su suelo patrio, para convertirse en ecuménicos salvadores de la opresión. El sable levantado de su comandante Ferriar que agoniza eternamente y se aferra a su espada que apunta hacia lo alto y su alusión simbólica de la muerte heroica que eterniza a los héroes. **Tercera Escena:** la entrada de

José Antonio Páez, gracias al apoyo del pelotón británico que contuvo a las tropas realistas, demuestra el poder de las tropas llaneras, que fueron determinantes en la batalla y en toda la guerra independentista. **Cuarta Escena:** la entrada de Diego Ibarra, José Laurencio Silva y Juan José Rondón mantiene un poder iconológico de grandes magnitudes con una acción de carácter fantástica de jinetes en balotada. **Quinta Escena:** la muerte de Cedeño y del coronel Ambrosio Plaza signan a los caídos en batalla. El movimiento turbulento del humo crea un clima de necesaria muerte y un ejemplo heroico hacia la entrega. **Sexta Escena:** el fuego del Cuartel General de los realistas abriga en un primer plano el caballo blanco que Boulton (1969) había referido como el símbolo de la necesidad de una república civil que conduzca los destinos del país.

Iconología de La Batalla de Carabobo

Primera escena: El Estado Mayor
Momento preiconográfico



Gráfico 1. Primera escena del Estado Mayor. Tomado de «Fotografía: José Ramón Briceño»

En la escena predomina una constante luminosidad que hace resaltar los colores primarios.⁴ Los personajes se encuentran en una colina de escasos arbustos y hierbajos, propios de la vegetación tropical, rala y xerófila.⁵

De izquierda a derecha de la composición seis jinetes cabalgan en una planicie con caballos de la raza cuarto de milla⁶. Todos de atuendo militar, henchidos de colorido y majestuosidad. Arriba y a la izquierda y abajo a la derecha, yace un soldado, respectivamente. Los caballos conservan una firmeza pomposa determinados por su lozanía.

Para una mejor observación se amplía la exposición de las figuras centrales del Estado Mayor porque la imagen no cierra como un cuadro convencional debido a la forma helicoidal del lienzo⁷.



Gráfico 2. Detalle Batalla de Carabobo. Tomado de «Fotografía: William Efrén Barazarte»

En margen derecho se encuentra la figura central de la escena y está ocupado por un jinete que apunta con su brazo derecho y realiza un ademán que señala una acción militar o una inspección en la cumbre de una colina. Monta un robusto caballo blanco que alza su zanca izquierda y advierte la rigidez causada por un impalpable y seguro freno del jinete. El jinete posee un uniforme de general en jefe: casaca azul rey con faldones, solapa encarnada, dos charreteras de hilo de oro, un pantalón rojo y botas altas por encima del pantalón. Ostenta un

sombrero apuntado o bicornio, también llamado *chacó militar* de ala redonda y adornado con un arco de plumas blancas y pompones, que lo hace ver más alto que el resto de los jinetes.⁸

El semblante es de una irresoluta concentración. Sus ojos bien abiertos se dirigen hacia sus oficiales.

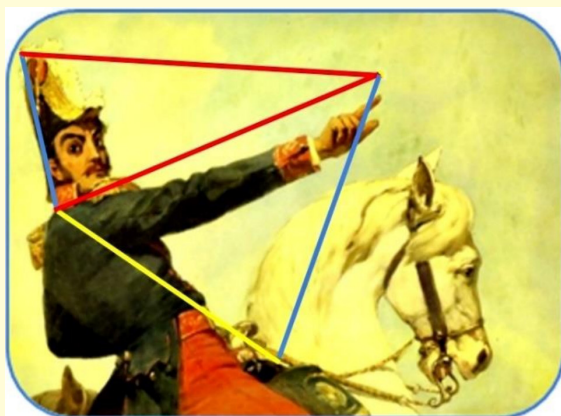


Gráfico 3. Detalle Batalla de Carabobo. Tomado de «Fotografía: William Efrén Barazarte»

Se aprecia en la composición dos triángulos (ver gráfico 3), el primero constituido por un rectángulo formado por los tres puntos rojos tributarios por la escarapela ubicada en la parte superior del morrión, la solapa y la manga de la casaca del brazo derecho. Luego un triángulo equilátero formado por la solapa a la altura del hombro, la manga y el pantalón. Se suscita una construcción geométrica como espacio que propicia una vigorosa tensión de ánimo.

Detrás del general se encuentra un capitán (ver gráfico 4). Viste un morrión o sombrero militar de arco amarillo, charreteras con flecos o canelones dorados, chaqueta o casaca roja con faldones en su parte posterior, cinturón dorado en similitud con el pantalón y botas negras

y largas por encima del pantalón. Sostiene una espada con su mano derecha, mientras sujeta las riendas con su mano izquierda y sube una pendiente, cabalgando con un caballo color zaino y cola oscura que se encuentra suspendido en balotada (La balotada es el momento donde el caballo salta y levanta sus cuatro patas hacia el suelo como si llegase a volar). La sombra del caballo se proyecta en una puntual longitud sobre el suelo. El capitán dirige su atención hacia el general que eleva y apunta su brazo derecho.



Gráfico 4. Detalle Batalla de Carabobo. Tomado de
«Fotografía: William Efrén Barazarte»



Gráfico 4. Detalle Batalla de Carabobo. Tomado de
«Fotografía: José Ramón Briceño»

Al frente del capitán de casaca roja, un coronel avanza con un caballo blanco (ver gráfico 4). Viste una casaca azul rey y un pantalón del mismo color, sujeto a botas altas, sombrero militar amarillo y charreteras doradas con canelones. Los colores de la manta del caballo contienen una franja cercana al amarillo, seguido del azul y del rojo.



Gráfico 5. Detalle Batalla de Carabobo. Tomado de «Venezuela vista e imaginada. Un recorrido visual por nuestra historia» por Álvarez, R. (2011, p. 84).

A la izquierda (ver gráfico 5) se encuentra otro coronel quien viste, por razones de reglamento, el mismo uniforme del coronel que lo acompaña. Se identifica que las mantas que se colocan antes de las monturas de los caballos de ambos, están decoradas en sus bordes por tres colores: un tono de amarillo, el azul y el rojo.

Al fondo (ver gráfico 6, ver página siguiente) se encuentra un general vestido con un peto rojo (Prenda suelta que cubre el pecho), casaca azul, mangas rojas, charreteras doradas con canelones y sombrero militar de arco amarillo y plumas blancas.



Gráfico 6. Detalle Batalla de Carabobo. Tomado de «Fotografía: William Efrén Barazarte»

Por último, en el gráfico 7, se encuentra un coronel que monta un caballo de color castaño y va bajando la cuesta, vestido de casaca azul, charreteras doradas con canelones y sombrero militar amarillo. Al fondo de él un detalle de un cerro. Su imagen reitera el mismo uniforme de pantalón y casaca azul rey con mangas rojas.



Gráfico 7. Detalle Batalla de Carabobo. «Fotografía: William Efrén Barazarte»

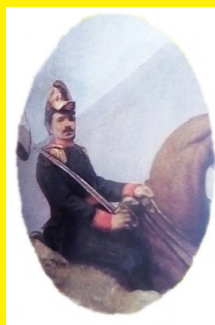


Gráfico 8. Detalle tomado de «Venezuela vista e imaginada. Un recorrido visual por nuestra historia.». Álvarez, R. (2011, p. 48). Intervención: W. Efrén Barazarte.

Momento iconográfico

Contenido secundario o convencional

Para la realización de un análisis iconológico en un cuadro de tal magnitud es necesario detenerse en cada una de sus escenas, debido a la carga expresiva de su paisaje natural y humano. No obstante, el análisis de la Primera escena advierte los elementos alegóricos y simbólicos del conjunto de toda esta obra. La significación de la "Batalla de Carabobo" ayuda a concitar un estudio más prolongado respecto al imaginario épico de la obra de Tovar y Tovar junto a los aportes realizados por los pintores: Juan Lovera, Herrera Toro, Cristóbal Rojas, Arturo Michelena y Tito Salas.

La "Escena del Estado Mayor" es la primera de seis escenas que comprende el lienzo "Batalla de Carabobo" de Martín Tovar y Tovar, quien describe la batalla que selló la independencia de Venezuela ocurrida el 24 de junio de 1821. Simón Bolívar cabalga un robusto caballo blanco y realiza una inspección del bando realista en la cumbre del llamado cerro o desfiladero de Buenavista, ubicado en la llanura de Carabobo. Según la descripción de Blanco (1981), en su Venezuela heroica: "Desde las cumbres de Buenavista, pudo estudiar el Libertador la situación del enemigo y apreciar en todos sus pormenores la fortaleza de las posiciones que ocupaba, en un terreno de suyo defendido por su especial conformación" (p. 383). Esta información está validada por Baralt (1841): "El Libertador ocupó el desfiladero (...) observó la posición de los españoles. Fuerte era esta todavía, pero hallándose a la cabeza de 6.000 hombres que sin exageración podían llamarse los mejores soldados de América". (p. 45).

El Libertador ocupa la escena con su caballo llamado Palomo, su color blanco podría ser la alegoría de un significado de libertad en el imaginario hispanoamericano.

A su lado, y en un segundo plano, el jefe del Estado Mayor, Santiago Mariño, vestido de una pechera roja. Detrás de Bolívar se

encuentra el capitán Daniel Florencio O´ Leary que viste un uniforme rojo y flota en el espacio, montado en su caballo zaino. Al frente y a la izquierda del capitán O´ Leary, marcha en un caballo blanco el coronel Pedro Briceño Méndez –a quien apodaban El Diablo– con un caballo blanco. A su izquierda el coronel Juan José Conde; a la derecha baja una cuesta el coronel Bartolomé Salom.

Esta escena introductoria de la Batalla de Carabobo es el preludio de un conjunto de representaciones alegóricas que representan el sentido impertérrito de los próceres. La imagen del Libertador mantiene la forma tradicional de la estatuaria romántica; dirige y señala como si fuese una técnica del cinemascope las próximas escenas del lienzo. Apunta la segunda escena, correspondiente a “El Batallón de Cazadores Británicos” que por razones de espacio no se podría analizar aquí.

El uso del uniforme militar representa el poder para aquel que lo porta y una expresión futura de reconocimiento heroico. La primera escena exhibe una superioridad de las proporciones físicas humanas y no humanas. Bestia y hombre forman una unidad espacial de solidez atlética y se articula con la posible confirmación de los colores primarios que subrepticamente enuncian alegóricamente los colores de la futura República de la Gran Colombia.

Momento iconológico: significado intrínseco

El uso del color en la escena del Estado Mayor posee algunos niveles de representación simbólica. El amarillo de los sombreros militares y en las doradas charreteras responde a la identificación de la razón como facultad de conocimiento y forma un componente sustancial para la batalla que selló la independencia venezolana.

La razón superior de un grupo de generales determina el presente de la acción castrense. El color es la metáfora luminosa que relaciona la riqueza de voluntad de los hombres de rango superior: la estrategia es proporcional a la inteligencia fusionada por el Estado Mayor.

El dorado de las charreteras y los sombreros responde al poder militar. La razón de un grupo de generales que determinan el presente de la batalla. El color aquí es la figura que relaciona la riqueza de los hombres de rango superior: la estrategia es proporcional a la inteligencia fusionada por el Estado Mayor.

El azul de las casacas colauda y se vincula con el azul claro del cielo de la bóveda, que, junto al color rojo, sostiene la intensidad, el movimiento, la fuerza y la tensión. El amarillo, azul y rojo, agrupado en los uniformes, consagra una simbología que une los colores de la bandera de una nueva república. Los hombres blandean en el espacio su acción de libertad imperecedera.

Ocurre así, que el movimiento del Estado Mayor posee los colores patrios. Cuerpo y color unidos hacia el avance como un súbito ondear: es la bandera en traje militar. Se vislumbra en la composición una veneración de elementos visuales de la bandera colombiana. Por esa vía, se subsume una veneración a este referente como símbolo patrio que une a los americanos.

En la escena predomina la imagen de El Libertador, quien apunta la estrategia de la batalla. La formación triangular ya descrita guarda relación con la simbología del gesto disciplinado. ¿Qué más perfección racional que un triángulo para determinar el triunfo? El brazo es la prolongación de un ataque y la mano dirige la pericia y la superioridad de quien la ejerce.

Por eso, la geometría es un elemento de la razón que valida y se convierte en una relación llamada La "simbólica" que bien lo explica Lomné (1989) como un neologismo donde existe un "conjunto de signos que expresan lo simbólico propio a un ideario político o religioso. Nos autoriza descartar, cuanto posible, a la palabra 'Simbolismo' cuyo sentido remite demasiado a una escuela literaria como pictórico de finales del siglo XIX" (p.17).

El caballo blanco, pomposo en su musculatura, mantiene el vigor de la juventud de una nueva república conducida por Bolívar, quien

se mantiene más alto que el resto de sus acompañantes. Su rostro y posición devela una superioridad como elemento sustancial en la escena. El conductor de un ejército superior justificado por el discurso del romanticismo histórico.⁹

La relación caballo-hombre forma parte de una expresión simbólica de libertad dentro de un imaginario social.¹⁰ Se destaca que Bolívar le dio nombre a su caballo y utiliza una estrategia nominal donde traslada el sentido alegórico de la paloma blanca hacia su nuevo obsequio. Fenómeno que denomino el plurisigno referencial de los símbolos.¹¹ Los atributos simbólicos del caballo en relación con los instintos y deseos exaltados de la acción militar podrían concebir al caballo –portador de un gran jinete– como la madre simbólica de una nueva república, tal como lo destaca Cirlot (1992): “Jung llega a preguntarse si simbolizará el caballo la madre, y no duda de que expresa el lado mágico del hombre, «la madre en nosotros», la intuición del inconsciente” (p. 111).

Esta superioridad se presenta en la imagen del capitán Daniel Florencio O' Leary, que puede verse como un jinete en balotada. Un caballo raudo que no toca tierra y marcha en ascenso hacia las órdenes de Bolívar. Esta peripecia de la balotada tributa una marcada visión fantástica y olímpica de la batalla que se repite en la tercera escena donde irrumpe José Antonio Páez acompañado en un segundo plano por un soldado llanero como también en la cuarta escena con “La entrada de Ibarra” (ver página siguiente).

En la escena del Estado Mayor, así como en la totalidad de las escenas, los caballos, cuadrúpedos homéricos, presentan un principio de identidad: están uniformados por la juventud de sus cuerpos y la majestuosidad de su imagen, que se ajusta con el potencial corporal de sus cabalgadores.

Recuérdese que el uniforme, más allá de ser un elemento que diferenciaba las tropas de los distintos bandos, une y crea un espacio de vinculaciones racionales y afectivas que compenetran tanto en la disciplina como en el reconocimiento colectivo de sus miembros.



Gráfico 9. Detalle. Tercera escena. “El Batallón de los Bravos de Apure”.
Fotografía: José Ramón Briceño



Gráfico 10. Detalle. Cuarta escena. “La entrada de Ibarra”
Fotografía: William Efrén Barazarte

Por ahora se identifica la existencia de un conjunto de elementos iconográficos que simbolizan una identidad a través de distintos elementos que forman una simbólica. Ya se había apuntado que, en el escenario de la composición, los colores primarios en el uniforme militar reemplazan los colores de la naturaleza, pero forman un contraste o una relación con el azul del cielo. Todo un dispositivo visual que remite a los principios de identidad transnacional como obertura de unión suramericana, para luego tener un asidero en la bandera nacional de los países que alguna vez integraron la Gran Colombia. Ello, conjugado

con la conducción de Bolívar visto como un héroe homérico en los términos del texto romántico *Venezuela heroica*.

Reflexiones finales

La pintura helicoidal "Batalla de Carabobo" de Martín Tovar y Tovar,¹² junto a la obra literaria del escritor Eduardo Blanco, específicamente el cuadro literario *Batalla de Carabobo* del texto *Venezuela heroica*, forman parte de una tradición de representaciones figurativas y simbólicas que, basados en hechos reales, expresan un discurso ficcional de la gesta emancipadora y alimentan el imaginario mesiánico de la cultura venezolana hasta tal punto de convertirlo en un acaecer de necesidad histórica.

Panofsky (2001) revela: *entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por lo tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar* (p. 51). Es decir que el análisis iconológico es un método iconográfico de interpretación que ofrece libertad de conocer e identificar las imágenes simbólicas que asientan los valores culturales de una época. Aunque queda camino por transitar en relación con la pintura histórica venezolana y su correspondencia con los discursos históricos y literarios, entre otros, se encuentra que la forma y contenido de la composición de Tovar y Tovar está cimentada dentro de un propósito realista y un espíritu de carácter romántico donde el paisaje natural y la presentación figurativa de los hombres en el escenario del combate forman una alianza. Es decir, forma y contenido, estética y propósito, determinan un campo semántico donde reposa la herencia épica de la gesta emancipadora.

El símbolo dirige sus pasos hacia la conformación de un imaginario, concebido como formas de representación del mundo a partir de una percepción colectiva, concretado en nuestro caso por una generación decimonónica que instaura y proyecta en el tiempo, un

poder simbólico que justifique la presencia de una libertad republicana expresada con la presencia militar, y convertirla en un aparato ideológico que sitúe colectivamente la figura del héroe y el caudillo como necesidad.

De tal forma que la conciencia nacional es un caudal de ideas apropiadas en un imaginario que se bifurca como vertientes que se desaguan en sus formas simbólicas. Si indagamos un análisis iconológico de la pintura republicana representados por Martín Tovar y Tovar con los cuadros y "Batalla de Carabobo" (1887) y le agregamos el cuadro "Firma del Acta de la independencia" (1883), se encuentra que dichos relatos van más allá del episodio histórico para convertirse en obras que le hacen recordar a las futuras generaciones una didáctica de la historia: los hombres de condición mantuana y la población popular consolidaron la república que se recrea en el lienzo y rememora la devoción de los feligreses frente a una galería de imágenes religiosas.

El sentido patriótico sería volver la mirada hacia atrás, reconocer la presencia de los personajes históricos poseedores de una fuerza inalterable y adosar a esos héroes un conjunto de rasgos sobrehumanos, con el fin perpetuo de justificar la figura épica del héroe.¹³ Sin desmerecer la calidad de la obra de Tovar y Tovar, la obra "Batalla de Carabobo" solivianta su parentesco con la tesis del gendarme necesario, muy difundida por el positivista Laureano Vallenilla Lanz. La pintura histórica repite conceptualmente la necesidad de la presencia del caudillo y la posibilidad real de un imaginario militarista contrario a la república civil.

Notas

¹ Según Antonio Castiñeiras González en Introducción al método iconográfico, el tema es el asunto en torno al cual se construye la obra de arte. La mayoría de las veces se corresponde con el título que se da a las obras. El motivo, por el contrario, constituye un subtema dentro del cuadro, un asunto menor relacionado con el asunto general y que suele acompañarlo. Frente al carácter global del tema, el motivo

supone un matiz restrictivo, y, por lo tanto, está dotado de un valor menor. Entre ambos existe, sin embargo, una evidente relación de dependencia con el contexto del cuadro. Esta definición del tema y motivo no se corresponde con la utilizada por E. Panofsky, para quien el «tema» aludiría a la historia literaria o idea de la representación, mientras que «motivo» sería cada uno de los elementos formales que constituyen dicho tema (pp. 41-42).

- ² Véase Panofsky Erwin (2001). *El significado en las artes visuales*, p. 229.
- ³ Panofsky precisa que "Una interpretación realmente exhaustiva del significado intrínseco o contenido podría incluso mostrar que los procedimientos técnicos característicos de un país, época o artista determinado, por ejemplo, la preferencia de Miguel Ángel por la escultura en piedra en vez de bronce, o el uso peculiar de los trazos para sombrear sus dibujos, son un síntoma de la misma actitud básica, que es discernible en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Concibiendo así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como manifestaciones de principios fundamentales, interpretamos todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores «simbólicos»." (pp.17-18).
- ⁴ "En el sistema RGB, llamado también "síntesis aditiva del color", los colores primarios son azul, verde y rojo (red, green, blue en inglés, de donde surge en acrónimo RGB)". En línea: www.significados.com. Consultado: 23 de diciembre 2020.
- ⁵ Este momento preiconográfico es un resultado empírico de la realidad. La descripción épica tenía que estar en consonancia con la verosimilitud del espacio geográfico. Es así que Tovar encomendó al pintor Herrera Toro a realizar apuntes pormenorizados del terreno y de la vegetación donde ocurrió la batalla (Boulton, 1968, pp.172-173).
- ⁶ Raza de caballo de gran resistencia tipo atlético utilizado preferiblemente en batalla por ser un animal de una partida rápida de cuatrocientos metros y de gran habilidad de movimiento y docilidad.
- ⁷ La obra, culminada por el pintor en el año 1887, se encuentra dentro de un marco o costillar de madera, y forma una imagen helicoidal de 490 m².
- ⁸ Para distinguir el uniforme del ejército de la República de Venezuela de las tropas españolas, Simón Bolívar emitió un decreto el 17 de octubre de 1813 (numeral 4.º): "El uniforme de los Generales en Jefe será casaca azul, vuelta, collarín y solapa encarnada, botón de oro y una palma de laurel de lo mismo, bordada en la vuelta, collarín y solapa; dos charreteras de oro con dos estrellas en la pala, pantalón, chupa y banda azul, con borlas de oro." Cf. Reglamento sobre uniformes, divisas y graduaciones del ejército de la República de Venezuela. Tomado de *Las fuerzas armadas de Venezuela en el siglo XIX. Textos para su estudio*. 1 La independencia [1010-1830]. Caracas, Presidencia de la República, 1963, p. 344. Tomo 1.
- ⁹ El discurso narrativo del romanticismo, alimentado por los mitos clásicos, expresa toda una literatura que configura la creación de los símbolos patrios como lo son los himnos nacionales de los países y los blasones hispanoamericanos, que

inaugura alegóricamente una forma patriota de conexión de los pueblos con sus incipientes repúblicas. Al respecto, las letras de las composiciones de los himnos nacionales de aquellos países que se independizaron de la península mantienen los mismos elementos de fondo y de forma, pero ello sería objeto de otras investigaciones.

- ¹⁰ El caballo Palomo de Bolívar fue obsequiado en 1819 por doña Casilda, llamada también el oráculo del pueblo de Santa Rosa de Viterbo, actual departamento de Boyacá, Colombia. Ella soñó ofrendarle ese caballo a Bolívar y vaticinó que él tenía marcado el destino como libertador de los pueblos hispanoamericanos: "El 25 de julio de 1819, Simón Bolívar gana la Batalla de Pantano de Vargas en la Nueva Granada, ese mismo día Bolívar recibe como regalo un caballo blanco del campesino Juan y le dice: "General aquí le manda mi esposa Casilda este caballo blanco hijo de la yegua que usted quiso comprar, pues usted el General victorioso que ella vio en su sueño. Bolívar lo bautiza con el nombre de "Palomo" y da su primer paseo triunfal en el Pantano de Vargas. Palomo participa en la Batalla de Carabobo que da la libertad a Venezuela". Véase Caballo de Simón Bolívar. Consulta: 03 de enero de 2021. Disponible en: www.actualidad-24.com .
- ¹¹ El signo no parte solo de una arbitrariedad entre el significante y su significado simbólico, sino que una vez instaurada esa identificación, emerge otro significado que establece una relación metafórica con el primer referente en cuestión; por ejemplo: llamar cordero a un becerro por cierta analogía con la docilidad.
- ¹² Rafael Arráiz Lucca (1996) cita una reflexión de Juan Calzadilla respecto al cuadro "Batalla de Carabobo": "La densidad de su pintura histórica es tal que le arrancó a Siqueiros: "Tovar y Tovar, en su mural de la bóveda del Salón Elíptico, muestra sin duda alguna ser el más grande muralista latinoamericano del siglo XIX y uno de los más importante del mundo" (p. 65).
- ¹³ En el prólogo, sin firma, y posiblemente escrito por Lovera de Sola de la obra literaria *Venezuela heroica* editado por Alfadil, destaca la opinión del historiador Salcedo Bastardo: "Eduardo Blanco, en *Venezuela Heroica*, falsifica y eleva tanto la historia que la sustrae a las posibilidades del pueblo; lo que debía ser ejemplo próximo es convertirlo en mito inaccesible, perfección olímpica, donde además se exalta la violencia como única vía exclusiva hacia el heroísmo. Cuando en venezolano común baja del artificial emperio, es para caer en la materialidad de un cesarismo irremediable; entre la epopeya útil y el presente sórdido y banal, se corta toda comunicación posible (p. 13).

Bibliohemerografía

ÁLVAREZ, Rosanna (2011). *Venezuela vista e imaginada. Un recorrido visual por nuestra historia*. Caracas: Centro Nacional de Historia.

- ARRÁIZ, Rafael (1996). *Martín Tovar y Tovar (1827-1902)*. Caracas: Editorial Panapo.
- BARALT, Rafael María y DÍAZ, Ramón (1841). *Resumen de la historia de Venezuela. Desde el año 1797 hasta el de 1830*. Tomo segundo. París: Imprenta de H. Fournier y Compañía.
- BLANCO, Eduardo (1981). *Venezuela heroica*. Barcelona, España: Alfadil Ediciones.
- BOULTON, Alfredo (1968). *Historia de la pintura venezolana*. Tomo II. Época Nacional. Caracas: Editorial Arte.
- CASTIÑEIRA, Manuel Antonio (2007). *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- LOMNÉ, Georges (1989). *La revolución francesa y la "simbólica" de los ritos bolivarianos*. Disponible en <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/histcrit5.1991.01>
- PANOFSKY, Erwin (2001). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial.