

PODER, UNIFORME Y MEMORIA EN LOS RETRATOS DEL MARISCAL JOSÉ RAMÓN RODIL Y GAYOSO Y DEL GENERAL BARTOLOMÉ SALÓM: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA HISTORIA DEL ARTE, LA UNIFORMOLOGÍA, Y LA FALERÍSTICA

Eugenia Abadía González

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

El heroísmo no es digno de castigo

Simón Bolívar

Introducción

En la sala capitulación de la fortaleza del Real Felipe, actual sede de la dirección de Museos del Ejército del Perú, se conservan dos retratos de gran valor histórico y documental: los del mariscal José Ramón Rodil y Gayoso¹ y del general Bartolomé Salóm². Aunque ambos cuadros carecen de una ejecución pictórica sobresaliente y son de autor anónimo, su importancia radica en la capacidad de condensar visualmente los códigos de poder, jerarquía y memoria militar en el tránsito del mundo virreinal al republicano. Más allá de su factura modesta, estas obras son testimonios visuales que articulan la memoria del ejército en formación, así como los valores simbólicos que la joven república proyectó sobre sus héroes.

Desde las primeras décadas republicanas, la representación del héroe militar adquirió un papel central en la construcción del imaginario nacional. Entre los artistas que definieron este lenguaje visual destaca José Gil de Castro³, considerado el pintor oficial de los libertadores, cuyas obras de Simón Bolívar, San Martín y otros próceres establecieron un modelo iconográfico que fusiona la solemnidad del retrato cortesano

-
- 1 José Ramón Rodil y Gayoso (1789-1853), marqués de Rodil y vizconde de Trobo, fue un militar español que, tras la capitulación de Ayacucho (1824), resistió durante casi dos años el sitio del Real Felipe del Callao, negándose a rendirse pese al aislamiento y las hambrunas. Finalmente capituló el 22 de enero de 1826 ante las fuerzas republicanas al mando del general Bartolomé Salom. (Tauro del Pino, 2001, p. 2275-2276).
 - 2 Bartolomé Antonio de la Concepción Salom Borges (1780-1863) fue un militar venezolano que llegó al grado de general, héroe de la independencia de Venezuela y Colombia. En 1825, Simón Bolívar le encomendó el asedio terrestre y marítimo de la Fortaleza del Real Felipe del Callao, defendida por el general español José Ramón Rodil. Tras casi dos años de resistencia, Rodil capituló el 22 de enero de 1826. Admirado por su valor, Bolívar expresó entonces: «El heroísmo no es digno de castigo». Con la rendición del Callao desapareció el último bastión militar español en América del Sur. (Caldera Ynfante, 2020, pp. 333-334).
 - 3 José Gil de Castro y Morales (Lima, 6 de septiembre de 1785-1841), conocido como «el mulato Gil de Castro», fue un pintor peruano destacado, considerado un artista de transición entre la época colonial y la República.

con los símbolos del nuevo orden republicano. A su lado, pintores como Pablo Rojas⁴ y el austriaco Francis Drexel⁵, autor de uno de los más difundidos retratos de Bolívar, contribuyeron a consolidar esta estética del poder cívico y militar. En el Perú, se desarrolló una tradición pictórica significativa en torno al retrato de héroes militares, continuidad de aquella sensibilidad republicana que exaltaba el valor, la virtud y el sacrificio. De esa herencia visual podrían provenir los retratos anónimos conservados en el Real Felipe, que retoman los mismos códigos de autoridad, honor y gloria para perpetuar la imagen del soldado libertador.

Desde la historia del arte, la uniformología y la falerística, estos retratos revelan una cultura visual militar propia del siglo XIX, donde el retrato de cuerpo entero o de medio busto cumplía una función de representación pública, exaltando la autoridad moral y la legitimidad política del retratado. En este sentido, los cuadros de Rodil y Salóm permiten analizar el modo en que el uniforme, las medallas y la pose no solo construyen la imagen del héroe, sino que comunican un sistema de valores en torno al deber, la disciplina y la lealtad a la nación.

1. Contexto histórico y visual de los retratos militares decimonónicos

Durante el siglo XIX, el retrato militar en Hispanoamérica experimentó una transformación siempre el arte y este caso la pintura fue un medio de legitimación política y social. Los retratos de oficiales y mariscales no eran solo representaciones fisonómicas, sino alegorías de la autoridad y del orden social que emergía. La revolución modifica en lo inmediato a la pintura en el terreno de la invención, pero en el de la ejecución solo abrió un proceso a largo plazo” (Amigo, 2015, p. 53). En ese contexto, figuras como Rodil y Salóm simbolizan dos perspectivas de una misma historia: El último bastión realista y el héroe republicano de la independencia venezolana que participó en campañas peruanas. El mariscal José Ramón Rodil y Gayoso (1789-1853), fue uno de los oficiales españoles que defendieron la causa realista hasta las últimas consecuencias. Su resistencia en el Real Felipe del Callao entre (1824-1826) esta acción lo convirtió en un símbolo de la lealtad a la monarquía y, en un referente militar de la conciencia del deber. En contraposición, el general Bartolomé Antonio de la Concepción Salom Borges (1780-1863) héroe venezolano y colaborador de Simón Bolívar, encarna el ideario de la independencia y la república. Ambos, desde trincheras ideológicas opuestas, fueron inmortalizados en retratos que hoy dialogan en un mismo espacio museográfico.

4 Pablo Rojas (Lima, 1780) fue un pintor peruano del siglo XIX. Según Joaquín Ugarte y Ugarte, nació en Lima, era mulato como José Gil de Castro, perteneció al gremio de pintores de Lima hasta 1839 y su única obra registrada es un retrato de Simón Bolívar, encargado por altos dignatarios del gobierno peruano en 1825.

5 Francis Martin Drexel (7 de abril de 1792 - 5 de junio de 1863) fue un banquero y artista austro-estadounidense. Viajó a Perú y Chile dejando a su familia en Filadelfia, donde realizó retratos, entre ellos uno del general Simón Bolívar. Visitó Sudamérica en dos ocasiones, además de México.

2. Desde la historia del arte: Un acercamiento

Los retratos anónimos de Rodil y Salóm responden al modelo del retrato de aparato, de tradición cortesana española, pero adaptado al nuevo contexto americano. Se trata de composiciones sobrias, donde el protagonista se erige como figura central frente a un fondo neutro o arquitectónico, iluminado con claridad frontal que refuerza su jerarquía. En ambos casos, la factura pictórica es modesta; sin embargo, la composición y el uso del color cumplen una función narrativa precisa. En este sentido, como explica González (2012), “la expresión ‘retrato de aparato’ pertenece a la crítica historiográfica del arte que designa así aquellos retratos que se hacían los reyes para poner de manifiesto su poder ante el pueblo, o ante sus aliados o enemigos. Por lo general son cuadros alegóricos y llenos de simbolismo” (párr. 2). El mismo autor recuerda que, según Jonathan Brown,⁶ el gran retrato de aparato español surgió con Carlos V, a partir de una pintura de Parmigianino⁷ de 1530, en la que un Hércules niño ofrece al emperador —vestido con armadura— un orbe como símbolo de su dominio del mundo, mientras la Fama, a su lado, sostiene una corona de laurel y una hoja de palma, emblemas del poder terrenal y espiritual; “el emperador era casi un dios” (González, 2012, párr. 3). El modelo alegórico instaurado por el retrato imperial de Carlos V marcó una pauta visual que trascendió los siglos, transformándose en el lenguaje de representación del poder militar. En este sentido, los retratos de Rodil y Salóm traducen esa retórica del mando y la virtud castrense al contexto republicano americano.



Parmigianino
Carlos V recibiendo El Mundo
1529
Óleo sobre tabla 182 x 125 cm.
Colección Rosenberg & Stiebel

6 Jonathan Brown (Springfield, Massachusetts, 15 de julio de 1939 - Princeton, 17 de enero de 2022), hispanista estadounidense y máximo especialista en la obra de Diego Velázquez.

7 Parmigianino Girolamo Francesco Maria Mazzola, (Parma, 1503 - Casalmaggiore, 1540) fue un pintor y grabador italiano, considerado uno de los principales exponentes del manierismo. Introdujo innovaciones en el retrato al desarrollar el formato de tres cuartos y de cuerpo entero, antes reservado a la realeza. (Cabanne, 1981, p. 1194).

En el retrato de Rodil, la gama cromática oscila entre los tonos oscuros y el rojo del cuello o bocamangas, que contrastan con el oro de las charreteras y el brillo de las condecoraciones. Su mirada severa, dirigida al espectador, refuerza la imagen de disciplina y autoridad. En cambio, el retrato de Salóm presenta una paleta más cálida, con tonos marrones y dorados, donde la expresión del rostro sugiere serenidad y dignidad. El artista, pese a su limitada técnica, logra una cierta profundidad psicológica en la postura erguida y la mano apoyada en el sable.

Ambas obras revelan la persistencia del canon neoclásico tardío en el retrato militar latinoamericano: simetría compositiva, iluminación controlada y la exaltación de los atributos del mando. No obstante, lo más revelador es su carácter testimonial, pues estos lienzos no fueron concebidos como obras de arte para el salón, sino como objetos de memoria institucional, inscribiendo el gesto del héroe en la tradición visual del deber militar.

3. El retrato vestido de poder

El estudio de los uniformes en estos retratos permite comprender su valor documental. En el caso de Rodil, el uniforme pertenece a la tradición del ejército español de principios del siglo XIX: casaca azul oscuro, vueltas y cuello rojos, charreteras doradas y el fajín carmesí que denota el rango de oficial superior. Este tipo de indumentaria, reglamentada por las ordenanzas borbónicas, simboliza la continuidad del orden y la jerarquía monárquica. El retrato, en consecuencia, no solo presenta a un individuo, sino a una institución: el ejército del rey.

El retrato atribuido al general venezolano Bartolomé Salom constituye un ejemplo del uniforme de gala de los oficiales superiores de comienzos del siglo XIX, en el contexto de las guerras de independencia sudamericanas, y refleja al mismo tiempo la transición hacia el modelo republicano bolivariano. La casaca azul con aplicaciones y bordados dorados, inspirada en la tradición napoleónica, se complementa con charreteras de flecos finos que indican el rango de general de división, así como con una faja tricolor alusiva a la simbología de la Gran Colombia. La botonadura ornamentada, la espada ceremonial y la banda blanca de gala responden a los códigos visuales del poder militar republicano, donde el uniforme no solo era emblema de jerarquía, sino también de virtud y mérito.



Anónimo

**Retrato de Bartolome Salom
s/f**

óleo sobre tela 218 × 147 cm
Colección de Museo fortaleza del
Real Felipe Ejército del Perú

En conjunto, los retratos de Rodil y Salóm articulan un lenguaje visual del poder, donde la representación del uniforme trasciende lo individual para expresar jerarquía, mérito y disciplina. A través de sus elementos simbólicos, estos retratos consolidan el imaginario militar del siglo XIX, mostrando cómo la pintura funcionaba como medio para representar autoridad, virtudes y la estructura de las instituciones militares en la América hispana.

4. El lenguaje del honor: símbolos y condecoraciones

La falerística, ciencia auxiliar de la historia que estudia las condecoraciones y órdenes, aporta otra de lectura. En el retrato de Rodil se aprecian condecoraciones propias del ejército español, probablemente la Orden de San Fernando⁸ o la Gran Cruz de Isabel

⁸ La Real y Militar Orden de San Fernando o Cruz Laureada de San Fernando, creada en 1811 y consolidada por Fernando VII en 1815, es la máxima condecoración militar de España. Su finalidad es reconocer el valor heroico y los méritos excepcionales, individuales o colectivos, en servicio de la Patria, con riesgo de la propia vida, durante conflictos armados u operaciones militares que requieran el uso de la fuerza.

la Católica⁹. Debido a la factura suelta del artista, no es posible identificar con certeza cuál de las condecoraciones representadas corresponde a cada orden, por lo que se mencionan las dos más probables. Ambos símbolos de fidelidad y mérito al servicio de la Corona En el retrato de Salóm, las medallas representan la Orden de los Libertadores¹⁰ y otras distinciones otorgadas por campañas americanas, evidenciando la instauración de un nuevo sistema de méritos republicanos. Aunque muchas de las condecoraciones no pueden definirse con precisión debido al tratamiento pictórico, es posible inferir su naturaleza a partir del periodo histórico y de las características formales que presentan.



Detalle del Retrato de Rodil donde se aprecian las condecoraciones

Estas insignias, más allá de su función decorativa, constituyen un lenguaje visual del poder. Cada medalla codifica un acto heroico o una lealtad ideológica. La disposición de las preseas sobre el pecho, el brillo del metal y su escala jerárquica (de derecha a izquierda, de menor a mayor rango) funcionan como signos de una identidad militar en construcción. En ambos retratos, la falerística se convierte en instrumento de memoria: perpetúa en metal lo que la pintura inmortaliza en lienzo.

9 La Real Orden de Isabel la Católica, instituida por Fernando VII en 1815 y reorganizada en 1847, es una distinción española creada para premiar la lealtad y los méritos en favor de la prosperidad de los territorios bajo la Corona.

10 La Orden del Libertador, creada en 1880 por Antonio Guzmán Blanco y reformada en 1922, fue la máxima distinción de Venezuela, destinada a premiar los servicios distinguidos a la patria, el mérito sobresaliente y los beneficios a la comunidad. El presidente de la República era jefe de la orden y confería el Collar. Fue reemplazada en 2010 por la Orden Libertadores y Libertadoras de Venezuela.



Detalle del retrato de Salom la Orden de los Libertadores

5. Poder, memoria y representación

La conjunción de uniforme y condecoraciones inscribe a Rodil y Salóm dentro de una misma tradición simbólica: la del poder disciplinario y la memoria heroica. Como señala Anderson (2007), las comunidades políticas modernas se imaginaron a sí mismas mediante símbolos y rituales; en este caso, el retrato militar cumple esa función. Rodil, el último defensor del absolutismo, y Salóm, el héroe de la independencia, son narraciones visuales del poder que encarnan valores opuestos, pero expresados con un mismo lenguaje formal.

El retrato militar del siglo XIX, en tanto imagen pública, debía comunicar obediencia, fuerza, moralidad y elegancia. En el museo, estos cuadros no solo evocan personajes, sino que sostienen un discurso de continuidad histórica del Ejército del Perú. La mirada firme, la verticalidad de la figura, la frontalidad del encuadre y la disposición central del cuerpo son signos que refuerzan la idea del soldado como eje del orden. En este sentido, las obras anónimas de Rodil y Salóm son símbolos de memoria institucional, más cercanos a la cultura visual del poder que al canon estético.

Desde la teoría del arte contemporáneo, podríamos afirmar que estos retratos operan como “imágenes disciplinarias”, desde la perspectiva de Foucault, donde la representación del cuerpo uniformado se convierte en instrumento de control visual y moral (Foucault, 1975/2002, p. 124). La rigidez del gesto y la repetición de códigos

—sables, charreteras, fondo neutro— reproducen el imaginario del orden, articulando una estética del mando que sobrevive en la pintura militar latinoamericana hasta hoy.

Palabras finales

Los retratos del mariscal José Ramón Rodil y Gayoso y del general Bartolomé Salóm constituyen piezas fundamentales para comprender la relación entre arte, poder y memoria en el siglo XIX hispanoamericano. Su valor no reside en la destreza pictórica, sino en su dimensión documental. A través del análisis desde la historia del arte, la uniformología y la falerística, se revela cómo estas imágenes anónimas cristalizan un momento de transición: el paso del orden monárquico al republicano, y la persistencia de un lenguaje visual común al poder militar.

En ellos, el uniforme y las condecoraciones no son solo accesorios, son sistemas de signos que articulan la identidad del ejército y del Estado. Ambos retratos, conservados en la colección del Museo del Ejército del Perú - La fortaleza del Real Felipe, son testimonio del modo en que la pintura contribuyó a la construcción de la memoria militar nacional. Al mismo tiempo, evidencian la tensión entre la representación artística y la función institucional, entre la estética del poder y la política de la memoria.

Referencias

- Amigo, R. (2015). *El retrato de la militarización*. En R. Amigo (Ed.), *José Gil de Castro, pintor de Libertadores* (pp. 45–63). Lima: Museo de Arte de Lima – MALI / Museo Histórico Nacional de Chile.
- Anderson, B. (2007). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Cabanne, P. (1981). *Diccionario universal del arte*. España: Editorial Argos y Vergara S.A.
- Camps, J. (2005). *Uniformes del ejército español (1808–1833)*. Ministerio de Defensa de España.
- Caldera Ynfante, J. E. (2020). El origen del derecho internacional humanitario: aportes de la Gran Colombia y del Reino de España a su configuración jurídica durante la Guerra de Independencia latinoamericana (1810–1830). *Revista de la Facultad de Derecho*, 48, 333–334.
- Flores, C. (2010). *El retrato militar en la pintura latinoamericana del siglo XIX*. Fondo Editorial Universidad de Chile.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- González, V. (2012, 22 de agosto). *El retrato de aparato*. La Región. https://www.laregion.es/opinion/retrato-aparato_1_20120822-3174687.html
- González de Canales y López-Obrero, F. (2013). *Uniformes de la Armada: tres siglos de historia (1700–2000). Reglamentos de uniformidad y prendas de uniformes* (Vol. 1). Ministerio de Defensa de España.
- Grávalos González, L., & Calvo Pérez, J. L. (1988). *Condecoraciones militares españolas*. Madrid: Editorial San Martín.
- Martínez, J., & García, R. (2016). *Órdenes y condecoraciones del Imperio Español: catálogo histórico*. Editorial Sílex.
- Rodríguez Aldana, C. A. (2017). *Las últimas banderas. Rodil, el Callao y las últimas batallas por la independencia del Perú (1824–1826)* [Tesis de grado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio UNMSM. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/5829>
- Tauro del Pino, A. (2001). *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: El Comercio.

EUGENIA ABADÍA GONZÁLEZ

Antropóloga e historiadora del arte costarricense. Su trabajo articula la investigación antropológica y la práctica curatorial dentro del arte latinoamericano, explorando los cruces entre arte, memoria e identidad cultural, así como las relaciones entre las imágenes, los relatos históricos y los imaginarios sociales.

Ha desarrollado proyectos de investigación y curaduría junto a artistas como Carlos González, con quien prepara una muestra antológica de gran escala; Marcel Velaochaga y el artista costarricense Crisanto Badilla. Su práctica combina la reflexión teórica con la experiencia de campo y la mediación cultural, integrando diversas perspectivas del arte y las ciencias sociales.

Paralelamente, se dedica a la docencia, la investigación y la gestión del patrimonio histórico militar. Imparte clases en la Escuela Militar Francisco Bolognesi, la Escuela Superior de Guerra y la Escuela de Operaciones Psicológicas, y ha colaborado en proyectos curatoriales y museográficos en los museos del Ejército del Perú. Además, desarrolla cursos sobre cine, cultura popular y arte contemporáneo, ampliando su trabajo académico hacia los cruces entre las prácticas visuales y la cultura de masas.