

Colecciones del Museo Histórico Nacional

Pinturas
Una selección de escenas de Historia



Colecciones del
Museo Histórico Nacional



Pinturas

Una selección de escenas de Historia



Malosetti Costa, Laura

Pintura : una selección de escenas de historia / Laura Malosetti Costa. - 1a ed
compendiada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Asociación Apoyo al Museo
Histórico Nacional, 2023.

92 p. ; 21 x 20 cm. - (Museo Histórico Nacional / Gabriel Di Meglio)

ISBN 978-987-25938-3-4

1. Pintura Histórica. I. Título.
CDD 759.982

ISBN: 978-987-25938-3-4

Diseño: Virginia Gallino

Corrección: Dixit

Fotografías: Museo Histórico Nacional

Impresión:

Imprenta Dorrego S.R.L.

PG Grupo Impresor S.R.L.

Copyright: Asociación Civil de Apoyo al Museo Histórico Nacional.

Se permite la reproducción de textos e imágenes citando la fuente.

Primera edición, mayo 2023

Museo Histórico Nacional

Defensa 1600 - CABA

 www.museohistoriconacional.cultura.gov.ar

 @museohistoriconacionalargentina

 @mhnarg

 @museohistorico



Autoridades Nacionales

Presidente de la Nación

Alberto Fernández

Vicepresidenta de la Nación

Cristina Fernández de Kirchner

Ministro de Cultura de la Nación

Tristán Bauer

Jefe de Gabinete

Esteban Falcón

Secretaria de Patrimonio Cultural

Valeria González

Directora Nacional de Museos

María Isabel Baldasarre

Directora Nacional de Gestión Patrimonial

Viviana Usubiaga

Director del Museo Histórico Nacional

Gabriel Di Meglio

Autoridades

Jefe de Gobierno

Horacio Rodríguez Larreta

Jefe de Gabinete

Felipe Oscar Miguel

Ministro de Cultura

Enrique Luis Avogadro

Consejo de Participación Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Miembros permanentes designados por el Jefe de Gobierno

Nicolás Gil Lavedra (Presidente)

Patricio Binaghi

Natalia Rosa Ignacia Orłowski

Miembros permanentes designados por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Julieta Ascar

Carmen María Ramos

David Blaustein

Proyecto CONICET-MHN

Dirección del proyecto

Di Meglio, Gabriel MHN

Malosetti Costa, Laura CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

Coordinación

Sarsale, Clara, MHN

Vanegas Carrasco, Carolina, CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

Responsable Registro y Documentación

Ezequiel Canavero

Responsable Archivo Histórico

Magalí Rud Otheguy

Fotografía

Lucila Benavente

Asociación de Apoyo al Museo Histórico Nacional

Presidente

Jorge Carman

Secretario

Juan Bautista Macchiavello

Tesorera

María Silvina Paradisi

Vocal Titular I

Abel Alexander

Comisión Revisora de Cuentas

Carlos Mauricio Duella

Carlos Marcelo Mazza

Alicia Mercedes Chiesa

Comisión de Relaciones Institucionales

Mario Luis Botana

Omar Mouzakis

Ana Salvestrini

Jorge Gómez

Coordinación Administrativa

Paula M. Ramos

Asesoramiento histórico

Gustavo Álvarez Rodríguez

Autoras y autores

DA RE, María E. (MDR) - Biblioteca Nacional Argentina

LÓPEZ, Mariana (ML) - MHN

GALLIPOLI, Milena (MG) - CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

GHIDOLI, María de Lourdes (MLG) - GEALA - UBA

GLUZMAN, Georgina (GG) - CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

MORALES, Ana (AM) - MHN - Centro TAREA, EAYP, UNSAM

MANTOVANI, Larisa (LM) - CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

MURACE, Giulia (GM) - CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

PENHOS, Marta (MP) - UBA

OGUIC, Sofía Rufina (SO) - MHN

RUFFO, Miguel (MR) - MHN

SZIR, Sandra (SS) - CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

VILLANUEVA Aldana (AV) - CIAP, EAYP, UNSAM-CONICET

Presentación

Este volumen presenta la catalogación razonada de una selección de grandes y significativas pinturas pertenecientes al acervo del Museo Histórico Nacional; es parte de una serie de publicaciones que propone visitar críticamente las colecciones del MHN, que se encuentra disponible de forma digital, y que fue editada gracias a la Asociación de Apoyo al Museo Histórico Nacional.

Las producciones que aquí se presentan son el fruto del trabajo conjunto que se realizó entre conservadoras, investigadores y trabajadores del Museo junto al equipo del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP (CONICET-UNSAM), en el marco de la línea *Proyectos Museos* impulsada por el Ministerio de Cultura de la Nación y el CONICET. Este catálogo es, entonces, una muestra de la potencia que tiene la interacción entre el Museo y otras instituciones.

Las obras que lo conforman han trascendido ampliamente las paredes del Museo. A lo largo del tiempo fueron reproducidas innumerables veces en manuales escolares, en publicaciones periódicas, en billetes y monedas, entre otros soportes. Muchas generaciones de niños y niñas que habitan este país han crecido viendo estas imágenes en torno a las que se construyó un sentido de pertenencia a la nación en la que estaban implicadas una serie de valores y juicios en términos de clase, raza y género.

En este catálogo, el principal objetivo ha sido invitar a la reflexión sobre estas imágenes que fueron usualmente consideradas ilustraciones “demostrativas” de los hechos que representan. El conjunto de obras fue puesto en foco para reconstruir la historia de su producción (en algún caso por encargo de este Museo, otras producidas por propia voluntad



de las y los artistas), su dimensión material, estética y política. Investigar estos aspectos de las pinturas del Museo es un abordaje que permite, por un lado, profundizar en el conocimiento de la colección que aquí se resguarda, y, por el otro, comprender la importancia de la construcción de una historia visual para pensar la historia nacional en su especificidad y en clave comparativa.

En esta catalogación razonada la información se presenta organizada en dos secciones para cada una de las obras. La primera ofrece datos actualizados respecto de fecha, dimensiones, procedencia, técnica y soporte. La segunda, elaborada y firmada por grupos de investigadores del Museo y de la UNSAM¹, analiza esos datos: las condiciones de su creación e ingreso al acervo del MHN, sus eventuales modificaciones, restauraciones, repintes, las copias elabo-

radas por el propio Museo, su difusión y reproducción en diversos soportes y técnicas, así como sus inscripciones en los relatos de nación y los comentarios críticos que recibieron a lo largo del tiempo.

Esperamos disfruten el recorrido que este catálogo propone.

Laura Malosetti Costa
Carolina Vanegas Carrasco
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP
CONICET-UNSAM

Gabriel Di Meglio
Clara Sarsale
Museo Histórico Nacional

¹ Los y las autoras aparecen identificadas con sus iniciales al final de cada ficha.



Índice



PINTURAS - UNA SELECCIÓN DE ESCENAS DE HISTORIA

El himno nacional en la sala de la Sra. Mariquita Sánchez de Thompson. 1813 Pedro Subercaseaux	12
El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810 Pedro Subercaseaux.....	15
Retrato de Mariano Moreno o Mariano Moreno en su mesa de trabajo Pedro Subercaseaux.....	18
Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810 Juan Manuel Blanes	24
El paso de los Andes Augusto Ballerini	27
El abrazo de Maipú Pedro Subercaseaux.....	31
El sueño de San Martín Sofía Posadas	34
La revista de Rancagua Juan Manuel Blanes	38

Conducción del cadáver del general Juan Lavalle por la quebrada de Humahuaca	
Nicanor Blanes	42
Ejecución de Vicente y Guillermo Reinafé y de Santos Pérez	
Adrienne Pauline Macaire /Andrea Bacle.....	46
Las esclavas de Bues. Ays. demuestran ser libres y gratas a su noble Libertador	
Doroteo de Plot.....	51
Ocupación militar del Rio Negro en la expedición bajo el mando del General Julio A. Roca, 1879	
Juan Manuel Blanes	55
Candombe Federal, época de Rosas	
Martín León Boneo	59
Campamento del gobernador Matorras en el Chaco, 1774	
Tomás Cabrera y taller	63
Policarpa Salavarieta	
Fausto Eliseo Coppini	69
Sorpresa de San Cala	
Juan Manuel Blanes	73
Francisco Fortuny Masagué	75

El himno nacional en la sala de la Sra. Mariquita Sánchez de Thompson 1813



Pedro Subercaseaux

(Roma, 1880-Santiago de Chile, 1956)

El himno nacional en la sala de la Sra. Mariquita Sánchez de Thompson. 1813,
1910.

Óleo sobre tela, 304 x 221 cm

Adquisición, 1910

MHN 3068

Inscripciones: Firmado y fechado: no se visibiliza. Lleva la inscripción en el ángulo inferior izquierdo con letras rojas: “Oíd mortales”.

Exhibiciones: *Exposición Internacional de Arte del Centenario*, Buenos Aires, 1910.

Sobre la obra

El pintor chileno Pedro Subercaseaux procedía de una familia privilegiada. En sus *Memorias*, Subercaseaux detalló los inicios de su interés por el arte en episodios que explicitaban su pertenencia de clase, como el retrato que el célebre pintor italiano Giovanni Boldini (1842-1931) hizo de él y su hermano en París.¹ Boldini sería recordado como el pintor de la elegancia, gracias a su vasta producción retratística, y algo de ese espíritu de distinción es visible en la tela de Subercaseaux que nos ocupa. El ideal artístico del pintor chileno fue siempre tradicional: “Fue una suerte para mí que fuesen clásicos los fundamentos de mi educación artística, pues de otra manera, no sé si hubiese podido escapar al confusiónismo que arrastra a tantos artistas que no saben adónde van”.²

Tras un primer éxito en la Argentina, obtenido con su obra *El abrazo de Maipú* (1908), Subercaseaux decidió apostar nuevamente por el campo artístico local al ver que su trabajo era bien recibido, pues esa primera tela fue adquirida por el MHN. La *Exposición Internacional de Arte del Centenario*, celebrada en 1910 en Buenos Aires, fue la ocasión elegida por el artista para dar a conocer otros dos cuadros de tema histórico que forman parte de la colección: *Ensayo del himno argentino en el salón de la Sra. Dña. María Sánchez de Thompson*, tal el título original de esta obra, y *El Cabildo abierto (1810)*.³ En sus memorias, Subercaseaux registró la dificultad que supusieron ambas obras y señaló: “El segundo cuadro me costó menos esfuerzo material. Se trataba aquí de representar “El ensayo del Himno Nacional Argentino”. En el salón de la Chacra, tapizado de rico brocado amarillo, hice que se agruparan mis personajes: unas cuantas señoras jóvenes vestidas a la moda “imperio”, junto a las cuales representé a San Martín, Pueyrredón y unos cuantos hombres más; al clavecín aparecía sentado el que acompañaba el canto de doña Mariquita Thompson, la que debía aparecer como figura principal del cuadro. A fin

de conseguir un efecto realista, pinté todo el cuadro a la luz suave de las velas.⁴

Subercaseaux eligió el tema con sagacidad: la figura de Mariquita Sánchez fue desde los inicios de la historiografía nacional celebrada como auténtica patriota y mujer culta, casi como una madre de la Revolución. La publicación del libro *Patricias argentinas*, de Adolfo P. Carranza, terminaría por consolidar una galería de mujeres patriotas, ciertamente menor a la de los varones, pero valiosa.⁵ El episodio representado, a diferencia de otros donde la capacidad política de las mujeres era más evidente, se centraba en un hecho de gran importancia simbólica y podía dar lugar a un despliegue visual impactante de texturas en los géneros representados y de sofisticación en la atmósfera.

Si bien no se trató del primer relato dedicado a este evento, la versión incluida en la colección de las “tradiciones” recogidas por Pastor S. Obligado tendría un impacto considerable en la cultura local. En “El himno nacional (su tradición)”, Obligado explicaba: Después de uno, dos y tres ensayos ante los contertulianos de la señora Thompson, y en la sala del señor de Luca (según lo recuerda el doctor Juan María Gutiérrez), se invitó para el más vasto salón del Consulado; y en vísperas del 25 de mayo, refiere el Dr. López (nieto), reuniéronse las señoras de Thompson, Escalada y otras, para asistir á la audición de música que tanto entusiasmo.⁶

La escena representada por Subercaseaux es precisamente este primer ensayo. Para ello, el artista retomó las minucias descripciones de la célebre casa porteña de Mariquita, uno de los centros de la sociabilidad y la política locales: “Del centro del techo, enmarcado con riquísimo maderaje, pendía una magnífica araña de plata bruñida, cuya luz difundíase ampliamente por todos los ámbitos del salón, tapizado artísticamente, así como los muebles de brocado amarillo pálido y cenefas de igual color”.⁷ En la lujosa habitación, el artista dispuso al animado grupo que participa de este hecho de enorme importancia simbólica.

Entre 1917 y 1918 el pintor peruano Teófilo Castillo realizó un extenso viaje por su propia tierra, Bolivia, Chile y la Argentina. Entre las crónicas que publicó en Lima a propósito de esta travesía hubo una dedicada a la ciudad de Buenos Aires. El

1 Pedro Subercaseaux, *Memorias*, Santiago de Chile, del Pacífico, 1962, pp. 37-39.

2 *Ibidem*, p. 109.

3 *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Catálogo*, Buenos Aires, Establecimiento Gráfico M. Rodríguez Giles, 1910, p. 164.

4 Pedro Subercaseaux, *Memorias. op. cit.*, pp. 153 y 153.

5 Adolfo P. Carranza, *Patricias argentinas*, Buenos Aires, Monquat y Vasquez Millán, 1901.

6 Pastor S. Obligado, *Tradiciones argentinas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1903, p. 227.

7 Octavio C. Battolla, *La sociedad de antaño. Obra profusamente ilustrada, con grabados y dibujos de la época*, Buenos Aires, Moloney & De Martino, 1908, p. 74.

MHN lo cautivó: las “reliquias” de toda América Latina lo conmovieron profundamente. Su texto se cerraba con el reconocimiento a dos piezas contemporáneas: “Todo mi fervor por este espléndido museo de glorias americanas quiero condensarlo reproduciendo dos magníficas telas, que allí figuran del artista Pedro Subercaseaux y representan *El Himno Nacional Argentino* y *El Cabildo de Mayo*”.⁸

En este testimonio se aúnan la fascinación que las salas interminables del Museo ejercieron sobre generaciones de visitantes y, sin duda, el enorme atractivo de las cuidadas telas de Subercaseaux. Esta obra integró, desde su ingreso al MHN, la exposición permanente que se abrió al vasto público. Pero, además, la enorme tela de Subercaseaux se reprodujo incesantemente en manuales escolares, libros dedicados a la historia nacional, revistas infantiles y publicaciones para el lectorado femenino.

GGG

Bibliografía

1910: *Exposición Internacional de Bellas Artes. Catálogo oficial ilustrado*, Santiago de Chile, Imprenta Barcelona.

1911: ARMELLINI, F., “Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina (conclusión), *Atlántida*, tomo II, pp. 117-136.

1918: CASTILLO, Teófilo “En viaje. Del Rímac al Plata”, en: *Variedades*, año XIV, núm. 540, 6 de julio de 1918, pp. 637-641.

1962: SUBERCASEAUX, Pedro, *Memorias*, Santiago de Chile, del Pacífico.

1994: BUCH, Esteban, *O juremos con gloria morir. Historia de una Épica de Estado*, Buenos Aires, Sudamericana.

1999: MYERS, Jorge, “Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la élite porteña, 1800-1860”, en: DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (dir.), *Historia de la vida privada en Argentina*, tomo I, Buenos Aires, Taurus, pp. 111-145.

2000: RUFFO, Miguel, “Pedro Subercaseaux y el Himno Nacional”, en: *El Museo Histórico Nacional. Segunda Época*, año III, núm. 3, pp. 65-68.

2005: KOHAN, Martín, *Narrar a San Martín*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

2011: BATTICUORE, Graciela, *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*, Buenos Aires, Edhasa.

8 Teófilo Castillo, “En viaje. Del Rímac al Plata”, en: *Variedades*, año XIV, núm. 540, 6 de julio de 1918, p. 641.

El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810



Pedro Subercaseaux

(Roma, 1880-Santiago de Chile, 1956)

El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810, 1909

Óleo sobre tela, 299 x 396,5 cm (319 x 416,5 cm con marco)

Adquisición, 1910

MHN 859

Inscripciones: Firmado y fechado ángulo inferior derecho (actualmente no visible): “P. Subercaseaux / 1909”.

Lleva la inscripción en ángulo inferior derecho: “LUX”.

En reverso, sobre el bastidor al centro: “Concurso Histórico <<LUX>>”.¹

Exhibiciones: *Segunda Exposición de Arte Chileno*, Salón Costa, Buenos Aires, 1909.

Exposición Internacional de Arte del Centenario, Buenos Aires, 1910.

Sobre la obra

La fundación del MHN en 1889, contribuyó a la preservación y desarrollo de una conciencia nacional. Le cupo al director, Adolfo P Carranza, desempeñarse como comitente de pinturas y esculturas destinadas a recordar los acontecimientos fundadores de la nacionalidad. Las pinturas del Centenario, en particular las de Pedro Subercaseaux, *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810*, *Mariano Moreno en su Mesa de Trabajo* y *El Himno Nacional en la sala de María Sánchez de Thompson, donde se cantó por primera vez, 1813* son las que han formado en el “imaginario colectivo” una imagen visual de los acontecimientos de 1810.

La iconografía de la Revolución de Mayo, tuvo por pintores –además de Subercaseaux– a Guillermo Da Re y Egidio Querciola. Si tenemos en cuenta el conjunto de estas pinturas

históricas tendremos un *corpus* de obras, que representan en imágenes el proceso revolucionario, tal como lo transmitió la historiografía liberal del siglo XIX. Así tendremos a los importantes conspirativos con la aguada *La Noche del 20 de mayo de 1810 en casa de Nicolás Rodríguez Peña* de Guillermo Da Re; la revolución en su institucionalidad con *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810* de Subercaseaux; la asunción de la Primera Junta con la aguada *Juramento de la Junta Gubernativa, 25 de mayo de 1810* de Da Re y al numen de la Revolución, Mariano Moreno representado en dos instancias claves, como pensador y escritor revolucionario en el óleo *Mariano Moreno en su Mesa de Trabajo* de Subercaseaux y al momento de su muerte con *Últimos Momentos de Mariano Moreno*, óleo de Egidio Querciola.

Subercaseaux “descendiente de prominentes familias chilenas cuyos apellidos aparecen ligados a la política y a la rica industria del vino de su país”² Desde temprana edad sintió inclinación por el arte y encontró en la pintura las posibilidades de expresar su vocación humanística y estética. En Europa –había nacido en Roma en 1880– estudió en diversas escuelas y talleres de pintura obteniendo sus primeras distinciones como artista; “cuando regresó a Chile en 1902 encaró el tema histórico en telas gigantescas, realizando hechos épicos de la historia chilena y americana, con gran fidelidad de detalles y pura expresión plástica”.³ Su pintura de historia era representativa del arte de fin del siglo XIX, “cuando los pintores dominados aún por la técnica de perfección académica encaran a todo volumen los temas históricos para legar a la posteridad, reconstrucciones muchas veces fidedignas de los grandes hechos de armas con valor de documentos.”⁴ La pintura de Subercaseaux tiene fuentes iconográficas, historiográficas y orales. Entre las primeras, se destaca el boceto de Juan Manuel Blanes, *El Cabildo Abierto*.⁵ En éste, los extremos inferiores tanto derecho como izquierdo presentan un interesante contrapunto. En el izquierdo, tenemos un personaje, de cara al espectador, sumamente preocupado; en el derecho, por el contrario, aparece un personaje de espaldas al espectador. Con lo cual, en estos primeros planos, se jerarquiza al que presenta la cara hacia el espectador. Si lo comparamos con el óleo de Subercaseaux, veremos también este contrapunto, solo que invertidos los extremos inferiores, todo lo cual tiende a resaltar la figura de Mariano Moreno, hacia la derecha. Asimismo, diversos retratos existentes en el MHN, le sirvieron para

1 Una incógnita rondaba con respecto a la palabra “LUX” que aparece pincelada con grandes letras negras en el ángulo inferior derecho por encima de otra firma tapada en la que se lee “P. Subercaseaux 1909”. No sabíamos a que hacía referencia esa palabra o por qué motivo se ocultó la firma. Lo que sí sabemos es que en 1939, momento en el que se confecciona el legajo de la obra, ésta contaba con dos fotografías (negativos de vidrio) en donde en una de ellas no figura dicha firma, lo cual podemos decir que fue un agregado posterior a la creación del cuadro. En el proceso de montaje de la nueva sala “Pintores de la Historia” inaugurada en abril de 2023, se encontró en el reverso del bastidor del cuadro una inscripción que dice: “concurso histórico <<LUX>>”. A partir de allí se inició la búsqueda de este concurso y se encontró en las “Memorias de la comisión del centenario al poder ejecutivo nacional, 1910” que existió el Concurso Histórico, llevado a cabo el 6 de junio de 1910. Este concurso tenía la finalidad de premiar y adquirir cuadros históricos que comprendieran tres categorías: la primera sería el retrato de todos los miembros de la Primera Junta, otra de costumbres nacionales y como tercera un asunto de la época de la Independencia. En la primera categoría el cuadro ganador del segundo puesto fue la obra N°3 con el lema “LUX” y que correspondía a Pedro Subercaseaux. Ahora sabemos que la firma anterior se tapó con motivo del concurso, ya que este era anónimo y que el lema con el que fue presentado es el título que aparece en el cuadro. Cabe destacar también que uno de los miembros del jurado era el director del Museo en ese momento, Adolfo Pedro Carranza.

2 “Murió Pedro Subercaseaux”, en: Clarín, 4 de enero de 1956

3 Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del Arte en América*, Buenos Aires, Omeba, 1968.

4 “Murió...” op.cit. Clarín

5 Cfr. Ficha: Cabildo abierto del 22 de Mayo de 1810 de Juan Manuel Blanes.

reconstruir la fisonomía de los personajes.⁶ Lo historiográfico lo relaciona con la versión que López da del Cabildo Abierto y en lo oral, ello nos remite a las conversaciones con Carranza. En relación a la relevancia del estilo de Subercaseaux citamos: “No sería posible pintar la epopeya de una nación con cuadros cubistas o dadaístas (...) El pintor de la historia patria compone la realidad como un bello escenario para las fiestas. Así pintó Subercaseaux durante su juventud, cuando lo entusiasmaba el propósito de perfeccionar su arte.”⁷ En sus *Memorias* recuerda Subercaseaux “Después de estudiar detenidamente el tema, me construí una maqueta, a escala, de la sala del Cabildo de Buenos Aires a fin de obtener los juegos de luz y perspectiva y lograr así el efecto realista, que yo deseaba.” En ese cuadro aparecen unas sesenta figuras, de las que treinta son retratos sacados de documentos auténticos...”⁸ Respecto de la factura del cuadro cabe agregar dos cuestiones: la primera es que el 31 de mayo de 1909 Subercaseaux le escribe a Carranza “Estoy ahora principiando el cuadro del “Cabildo Abierto”.⁹ Mucho le agradecería si me pudiera usted mandar una fotografía interior de los altos del Cabildo, también si me mandara los retratos de los personajes que deben figurar en el cuadro, fuera de Castelli, Paso y Lué, cuyos retratos ya tengo”. En una carta posterior del 10 de agosto de 1909 agrega “Estimado amigo: Recibí en estos días las entregas de la Revista Histórica que le agradezco mucho, pues ya me han prestado bastantes servicios y he estado trasladando los personajes al cuadro, que ya va muy adelante”.¹⁰

Sin embargo, en sus *Memorias* el artista recuerda “en la Exposición del Centenario recibí calurosas felicitaciones,

pero el jurado encargado de dar los premios creyó prudente y diplomático no otorgar en este concurso ningún primer premio por cada una de mis telas. Uno de los miembros del jurado, con modo muy amable, me explicó: “Todos estamos de acuerdo en que merece usted los dos primeros premios, pero desgraciadamente ud no es argentino”.¹¹

ML y MR

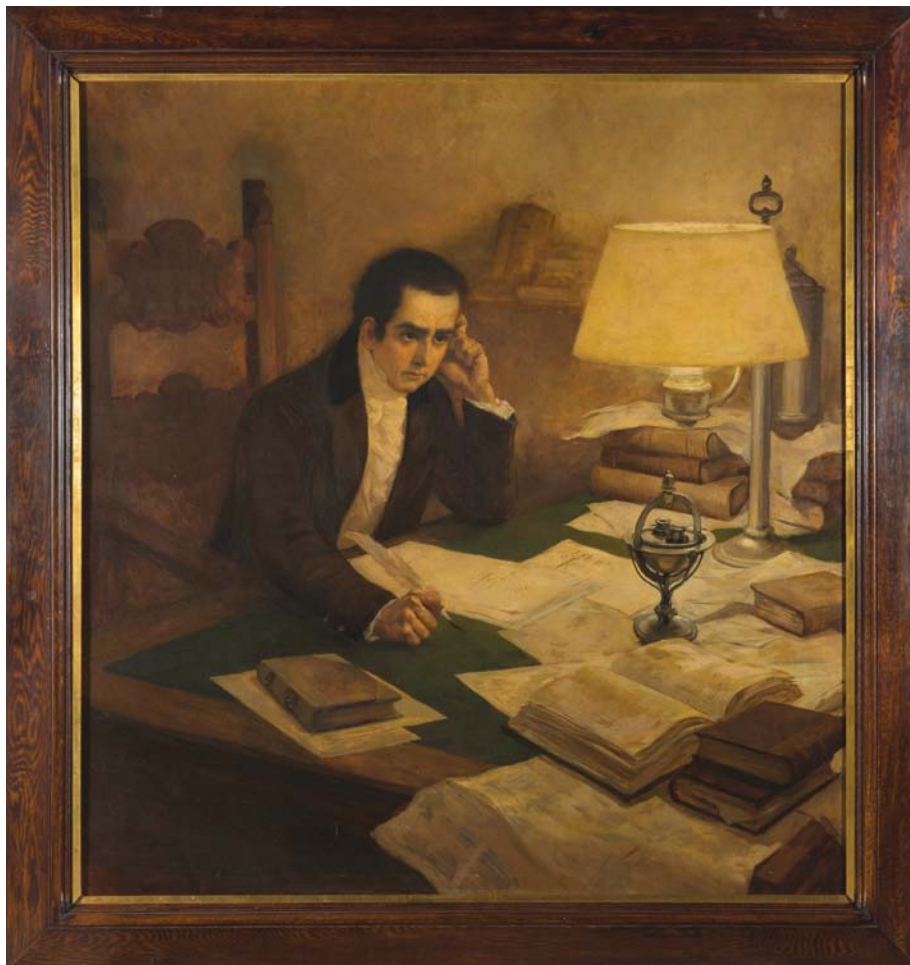
Bibliografía

- 1910:** “Memorias de la comisión del centenario al poder ejecutivo nacional”. Buenos Aires, pp. 93-99
- 1982:** RUFFO, Miguel José, “Dos pinturas de Pedro Subercaseaux: Una Interpretación” en: *Jornadas Nuestros Museos. Quinientos años de historia a través de su patrimonio*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, pp. 161-177.
- 1998:** RUFFO, Miguel J. “Iconografía de la Revolución de Mayo”, en: *Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires, Año 1, N.º 1, p 23-59.
- 2009:** RODRÍGUEZ AGUILAR, María Inés y RUFFO, Miguel José, “Las memorias de Mayo: la construcción de su repertorio iconográfico”, en: *Lo celebratorio y lo festivo: 1810/1910/2010. La construcción de la nación a través de su ritual*. Buenos Aires, Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires, pp. 205-268.

-
- 6 Así, por ejemplo, Tomás Manuel de Anchorena está basado en el retrato al óleo (Inv. MHN 893) de Fernando García del Molino; Juan José Paso en la obra (Inv. MHN 5488) de Ernesto Charton; Obispo Benito Lué y Riega en un dibujo de Manuel Plá y Valor (Inv. MHN 9362); Juan José Castelli en un retrato al óleo, de autor anónimo que se encuentra actualmente en el Museo del Cabildo; Feliciano Antonio Chiclana en un retrato al óleo (Inv. MHN 919), de autor anónimo; Mariano Moreno en el grabado de Narciso Desmadryl, (MHN, 8360). De acuerdo a Margarita Váldez Subercaseaux, sobrina del pintor, su tío se habría basado en la fisonomía de un primo de ella, para la composición de Mariano Moreno.
- 7 Hugo Parpagnoli, “P. Subercaseaux, pintor chileno de la gesta emancipadora”, en: *La Prensa*, 22 de mayo de 1960, Sección Tercera.
- 8 Pedro Subercaseaux, *Memorias*. Santiago de Chile, Del Pacífico, 1962.
- 9 Carta. Pedro Subercaseaux a Adolfo P. Carranza. Santiago de Chile, 31-V-1909. Archivo Histórico del Museo Histórico Nacional. Fondo Institucional. Gestión Carranza. De ahora en más: AHMHN FAPC.
- 10 Carta. Pedro Subercaseaux a Adolfo P. Carranza. Santiago de Chile, 10-VIII-1909. AHMHN FAPC. Cfr: Miguel Ruffo, “La Revolución de Mayo en las pinturas del Centenario”, en: *Jornadas de Historia Argentina. Hacia el bicentenario de Mayo*. Cultura y Sociedad, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia, 2002.

-
- 11 Pedro Subercaseaux, op. cit., p 152-153. Bajo la guía y encargo de Carranza, Subercaseaux, instalado en Chile, produjo una serie de pinturas de historia de las cuales se destacaron El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810 (Inv. MHN 859) y El Himno Nacional en la sala de la Sra. Mariquita Sánchez de Thompson (Inv. MHN 3068) que fueron exhibidas en la Exposición Internacional de Arte del Centenario en Buenos Aires. A pesar de haber obtenido nuevamente buena recepción y grandes felicitaciones, sus obras en Argentina recibieron solo un segundo premio, de acuerdo con el artista esto se debió a que era extranjero. Según consignan las memorias del pintor, la situación fue la siguiente: “Uno de los miembros del jurado, con modo muy amable, me explicó “Todos estamos de acuerdo en que merece Ud. los dos primeros premios, pero desgraciadamente Ud. no es argentino...!. Esta situación para nada excepcional debe ser tenida en cuenta en función de las búsquedas durante el Centenario de Mayo por fundar una “escuela argentina” que permitiría consolidar en materia artística una “identidad nacional”. Sin embargo, cabe preguntarse también si esa memoria no se trataba de una justificación por no haber obtenido uno de los primeros premios, que fueron otorgados a los argentinos Pío Collivadino y Antonio Alice por sus obras *Jura de la Primera Junta* y *La muerte de Güemes*, respectivamente.

Retrato de Mariano Moreno o Mariano Moreno en su mesa de trabajo



Pedro Subercaseaux

(Roma, 1880-Santiago de Chile, 1956)

Mariano Moreno en su mesa de trabajo,¹ 1908

Óleo sobre tela, 170 x 159 cm (192 x 182,5 cm con marco)

Adquisición, 1908

MHN 863

¹ También conocido como Retrato de Mariano Moreno.

Inscripciones: Firmado ángulo inferior izquierdo. Actualmente no visible.²

Exhibiciones: *Segunda Exposición de Arte Chileno*, Salón Costa, Buenos Aires, 1909³. Despacho presidencial, Casa de Gobierno, Argentina, 2020-continúa.

Sobre la obra

Mariano Moreno se formó en la Universidad Mayor Real y Pontificia San Francisco Xavier de Chuquisaca, ejerció como abogado y fue una personalidad relevante durante la Revolución de Mayo gracias a su rol como Secretario de la Junta Gubernativa. Esta actividad reforzó la caracterización que exalta a su figura como “padre fundador” de la patria, remarcado por sus escritos en *La Gazeta*, periódico creado como órgano de difusión de las ideas revolucionarias y asociado a los ideales de libertad de expresión.⁴

Al momento de representar a *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* (1908-1909), Pedro Subercaseaux Errázuriz ya había tenido una prolífica educación artística gracias sus numerosos viajes por Europa, tan usuales en las clases altas sudamericanas de finales del siglo XIX, e intensificados en este caso por la actividad diplomática de su padre.⁵ Subercaseaux consignó en sus memorias que alrededor de sus quince años

ya sabía que sus “aspiraciones de belleza” difícilmente quedarían satisfechas con la carrera militar o con la carrera naval.⁶ Sin embargo, aquello que le interesaba de las Fuerzas Armadas, entre otras cosas su heroísmo y sus “pintorescos uniformes”, podría ser revivido en sus pinturas, para –en sus palabras– dar gloria a su patria.⁷

La valoración del artista de las épocas revolucionarias llamó la atención de Adolfo P. Carranza. Su labor como fundador y primer director del MHN fue fundamental en ese contexto; no sólo se dedicó a obtener donaciones de objetos de relevancia histórica, sino que también dispuso encargos de pinturas sobre la Revolución, periodo que consideraba como la base de la nacionalidad argentina.⁸ Durante la exposición de Subercaseaux en el Jockey Club, Carranza tuvo la oportunidad de conocer en persona al pintor y “hablarle de un retrato de Moreno”, para solicitar un óleo “digno de él y del Centenario de Mayo”.⁹ Con el advenimiento de los festejos del Centenario, se generó una demanda de creación y consolidación de imágenes históricas, en particular de una iconografía de Mayo. Como ha señalado Roberto Amigo a la luz de las propuestas de Ricardo Rojas, “la construcción de una identidad nacional sería posible por medio de la formación de una conciencia histórica”.¹⁰

Carranza tenía una especial estima por Mariano Moreno, ya que lo consideraba “el genio de la Revolución”, el “alma del gobierno”, “la brújula”, y el que asió el “timón”; en definitiva, una figura primordial de la historia nacional, hecho que explica el pedido de realización de una pintura dedicada a él.¹¹ En cuanto a las especificaciones iconográficas solicitadas al artista, en sus cartas expresaba: “Parece que podría representarlo de cuerpo entero, sentado en su mesa de trabajo, de noche, en actitud de escribir algún asunto grave y que le muestre meditando lo que de deba expresar su pluma”.¹² Desde su concepción, Subercaseaux estuvo de acuerdo con

2 Estudios técnicos recientes han demostrado que la firma del artista ha sido tapada, aunque se desconoce hasta el momento el motivo o la época en que esto sucedió.

3 Desde Santiago de Chile, el 31 de mayo de 1909 Subercaseaux le comentaba a Carranza su interés por “abrir un local en la exposición del centenario para presentar sus obras al público” y el 1ro de octubre de 1909 respondía contento la noticia de que al director del MHN le hubieran agradado las fotografías de las obras. El cuadro de Mariano Moreno ya se encontraba terminado; ejecutado en el taller de Subercaseaux en la Chacra del Llano Subercaseaux (comuna San Miguel de Santiago) y fue trasladado a Buenos Aires junto con otras seis pinturas de historia sobre Argentina y Chile que serían exhibidas en el Salón Costa de la calle Florida: *El general San Martín, Combate de San Lorenzo, Carga de los cazadores argentinos y lanceros de Chile, en Maipú, El cabildo abierto del 22 de mayo de 1810 y Durante el coloniaje*. En noviembre de 1909 se concretó la exposición de sus obras, aunque la pintura de Moreno solo fue calificada como “de correcta ejecución”. En esta Segunda Exposición de Arte Chileno se elogió “su tarea tan artística como patriótica”.

4 Respecto de los ideales de libertad de prensa asociados a la figura de Mariano Moreno véase Néstor Cremonese, *La Gazeta de Buenos Ayres de 1810. Luces y sombras de la ilustración revolucionaria*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2010. Tesis de maestría.

5 Pedro Subercaseaux, *Memorias*. Santiago de Chile, Del Pacífico, 1962, p. 98.

6 *Ibid.*, p. 80.

7 *Ibid.*, p. 81.

8 Miguel Ruffo, “Iconografía de la Revolución de Mayo”, en: *Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, segunda época, año I, n° 1, junio 1998, p. 24.

9 Adolfo P. Carranza, *Diario*, 16 de noviembre 1908, v. 1, p. 68 y p. 175. AHMHN FAPC- GF-M2C5.

10 Roberto Amigo, “Imágenes de la historia en el Centenario: nacionalismo e hispanidad,” en: Margarita Gutman y Thomas Reese (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*. Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 172.

11 Cit. en Miguel Ruffo, “Dos pinturas de Pedro Subercaseaux: una interpretación,” en: *Jornadas “Nuestros Museos. 500 años de historia de su patrimonio”*. Buenos Aires, junio 1992, p. 166.

12 Adolfo P. Carranza, *Diario*, 17 de noviembre 1908, v. 1, p. 175. AHMHN FAPC- GF-M2C5.



Imagen 1 Narcise Demadryl, *Retrato del Dr. Mariano Moreno*, 1857, litografía, 24,5 x 36,3 cm, MHN 8360

la propuesta de Carranza que enfatizaba el carácter intelectual y meditativo del personaje y se dispuso a comenzar la producción por la suma tentativa de 3.000 pesos m/n.¹³ Todas las obras que Subercaseaux realizó por esos años tenían como temática episodios históricos, pero el retrato de Mariano Moreno se enfoca especialmente en uno de los protagonistas de la Revolución. Esta pintura tiene la particularidad de no recuperar un evento específico consignado en fuentes históricas, sino que se trata de una condensación de todos los elementos característicos de su legendaria figura. Más allá de las indicaciones compositivas de Carranza, no hay mención explícita a ninguna fuente iconográfica que hubiese de servir de inspiración al artista para personificar al retratado. Consideramos que se podría haber basado en el retrato

13 Carta de Pedro Subercaseaux a Adolfo P. Carranza, Buenos Aires, 27-XI-1908, AHMHN FAPC.

grabado de Moreno por Edmond Narcise Desmadryl publicado en *Galería de Celebridades Argentinas* (1857)¹⁴ (Img. 1). Sin embargo, a diferencia del boceto de Desmadryl que muestra una figura erguida con un fondo neutro, el retrato de Subercaseaux recrea una atmósfera de íntima reflexión. En ninguno de los casos se trata de una referencia tomada del rostro de Moreno en vida.¹⁵

En la pintura, Moreno se toca la sien con la mano izquierda, lo que le otorga un carácter pensativo, con la mano derecha sostiene la pluma que está aún lejos de la hoja, mucho antes de empezar a escribir, al mismo tiempo que mira a la luz que brinda su lámpara de aceite.¹⁶ Esta representación de Moreno “en pleno trabajo intelectual”, como han destacado Inés Rodríguez Aguilar y Miguel José Ruffo, hace que aflore la personalidad del retratado, hecho que se refuerza por el espacio en el que se encuentra y los objetos que lo rodean: un interior bastante sencillo, con libros abiertos y cerrados, algunos papeles sueltos que se encuentran dispersos sobre su escritorio o en estantes al fondo y un tintero.¹⁷ El boceto del artista, perteneciente a la colección de acuarelas y dibujos del MHN (Img. 2), nos muestra un Mariano Moreno muy similar escribiendo sobre una mesa. La diferencia entre ambas imágenes parece ser la lámpara, que en la versión final tiene otro color, además de un mayor tamaño que da más luz al rostro de Moreno; esta iluminación con efecto nocturno busca recuperar un momento de trabajo, de escritura y reflexión que se extiende muchas horas hacia la madrugada.

En sus intercambios epistolares el director del MHN le había

-
- 14 Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, “Las memorias de mayo: la construcción de su repertorio iconográfico”, en: *Temas de Patrimonio Cultural 27. Lo celebratorio y lo festivo: 1810/1910/2010. La construcción de la nación a través de lo ritual*. Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, 2009, pp. 231-235.
- 15 Cabe mencionar que Mariano Moreno fue retratado en vida por Juan Dios de Rivera, dibujo de colección desconocida actualmente, mencionado como perteneciente a la colección Bonifacio del Carril como *Mariano Moreno, dibujo al lápiz de Juan Dios de Rivera*. Sin embargo, no hay ningún tipo de mención a esta obra en el contexto de producción del retrato de Moreno de Subercaseaux. Véase: Milena Acosta, “El misterio del único retrato que le hicieron a Mariano Moreno en vida”, *Clarín*, Buenos Aires, 22 de marzo 2021. En una fotografía se lo detecta en 1966 en una vitrina de la exposición realizada en el Museo del Cabildo por el 150° aniversario de la Revolución de Mayo. El catálogo de esa muestra lo ubicaba como parte de la colección de Bonifacio del Carril, y lo describía como *Mariano Moreno, Dibujo al lápiz de Juan de Dios Rivera*.”
- 16 Subercaseaux incluyó a Mariano Moreno en el ángulo inferior derecho del *El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810* (Inv. MHN 859). Con vestimenta similar al retrato, en *El Cabildo* se encuentra sentado en pose meditativa con la cabeza baja, de modo tal que su rostro no se ve con tanta claridad. Ver Ficha: *El Cabildo...*, de Pedro Subercaseaux.
- 17 Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo, *op. cit.* p. 232.



Imagen 2 Pedro Subercaseaux (sin firma), *Boceto del Retrato de Mariano Moreno*, s/f, lápiz y acuarela, 18x18 cm, MHN 5372

aclarado a Subercaseaux que contaba con algunos elementos para incorporar en el cuadro. Carranza había conseguido la donación de objetos que le habían pertenecido destacándose entre ellos el tintero (Inv. MHN 833) y posteriormente su escritorio (Inv. MHN 838),¹⁸ cuya entrega agradeció de este modo: “Esta importante donación que hace ud. al establecimiento a mi cargo, será vista con interés patriótico por todos los que lo visiten, pues rememora los beneficios que resultarán a nuestro país de los talentos y acción de su ilustre bisabuelo, que derramó en sus escritos hechos sobre ese mueble, ideas

¹⁸ Donados respectivamente por el nieto de Mariano Moreno en 1891 y por Abraham Moreno en 1909. Adolfo. P. Carranza, *Diario*, 17 de noviembre 1908, v. 1, p. 175. AHMHN FAPC- GF-M2C5. Vale aclarar que los documentos de ingreso del mueble consignan un “cristal” sobre el tablero del escritorio que seguramente no sea original. Museo Histórico Nacional, inventario. “Mesa escritorio que usó el Dr. Mariano Moreno”, Legajo 838.

y proyectos de elevado concepto, de elocuencia y energía”.¹⁹ Vale aclarar que el escritorio ingresó al MHN luego de la realización del boceto, hecho que explica la falta de detalle del mueble en la imagen preliminar en la que se distingue una mesa de trabajo. Asimismo, tanto en el boceto como en la pintura atrae la atención del espectador la precisión con la que fue representado el tintero.²⁰ La donación fue gestionada por Mariano Moreno nieto, quien le solicitó a su hermana Mercedes M. de Moreno el tintero de su abuelo.²¹ La incorporación en la pintura de objetos que fueron utilizados en vida por Mariano Moreno enaltece su figura y su actividad intelectual, a la vez que otorga un mayor valor a la colección del MHN y en particular a la actividad de Carranza, quien acrecentaba el patrimonio con elementos de relevancia histórica como reliquias de la patria. Al mismo tiempo, la presencia de estos objetos refuerza la verosimilitud de la imagen, así como el vínculo con su usuario.²²

En cuanto a la fortuna crítica del cuadro, cabe notar que si bien la imagen ha sido reproducida en múltiples ocasiones y de manera constante en el tiempo constituyendo un ícono de la memoria del personaje, el modelo de retrato de Moreno

¹⁹ Miguel Ruffo, *op. cit.*

²⁰ El tintero de Moreno presenta un diseño de pie redondo, cuya parte superior posee varios brazos que sostienen un globo móvil que se abre mecánicamente y que contiene dos frascos de vidrio azul, uno para la tinta y el otro para la arenilla secante. La tipología del objeto se identifica con el modelo *globe inkstand*, que hizo su aparición en Inglaterra a partir de 1770, el primer ejemplo documentado fue producido por los plateros Edward Parker y John Wakelin para Lord Melbourne. Rachel Church, “Writing Equipment and Women in Europe 1500–1900”, en: *Women’s Writing*, vol. 21, n° 3, 2014, p. 390. Referencia tomada del Victoria and Albert Museum en donde se encuentra un ejemplar de la misma tipología, pero con algunos detalles diferentes. Recuperado de: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O68101/inkstand-unknown/>> (acceso 17/04/2022).

²¹ Este recibió una mayor atención en general, dado que apareció ocasionalmente en los medios de prensa. Una nota de *Caras y Caretas* en 1899 hasta destacaba –fantasiosamente– que “contuvo la tinta con que se escribieron el Acta de la Independencia y las proclamas al pueblo del virreinato, al tiempo que celebraba que Carranza se había propuesto reunir este “valioso tesoro” de “valor inapreciable” Documento de donación: Carta. Mariano Moreno a Adolfo P. Carranza. Carlos Keen, 28-VI-1891, *Libro II*, f. 77, AHMHN F I GC Serie Documentos de Donaciones.

²² “Dos reliquias”. *Caras y caretas*. Buenos Aires, n° 34, 25 de mayo 1899. A pesar de lo que consigna la nota, en realidad se trata de un error que contribuye al mito de Moreno como uno de los padres de la independencia. Efectivamente el tintero del acta de la independencia es este: <<https://www.cultura.gov.ar/noticias/el-tintero-con-el-que-se-firmo-la-independencia-visita-tucuman-por-el-bicentenario/#:~:text=En%20ese%20momento%2C%20el%209,tinteros%20e%20incluso%20sus%20muebles>> (acceso 26/10/2022). Ver: E. Suasnero, “El tintero de Moreno”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 1.866, 7 de julio 1934. En relación con esto, cabe notar que hay un mismo modelo de tintero atribuido a Cornelio Saavedra y ambos tienen la particularidad de estar ornamentados con una suerte de guirnalda y un motivo floral (Inv. MHN 791)



Imagen 3 Papel, madera, metal y pintura, 24 x 40 x 2,5 cm, MHN 16239

de Desmadryl, incluso apareció en objetos de uso cotidiano como un abanico del MHN (Img. 3). Quizás esto se deba a que en el Moreno de Subercaseaux la expresión facial marcada y el posicionamiento de la mano dificultan la adaptación de la figura al formato de efigie circular u ovalada, tan frecuentemente empleado para el diseño de prensa o libros escolares para publicar información gráfica sobre la Revolución de Mayo y la historia patria. Sin embargo, la pregnancia de la faceta intelectual de Moreno también prevaleció y su escritorio y tintero fueron elementos que se incluyeron en imágenes, en particular caricaturas. Curiosamente, aparecen los mismos elementos que en el cuadro de Subercaseaux, pero pierden su carácter de objeto-retrato dado que el tintero es representado como un contenedor más bien genérico.

En cuanto a la erogación para el pago de la obra al artista, si bien el director del Museo había hecho las prevenciones presupuestarias oficiales con dos años de anticipación, el dinero no le era remitido por lo que debió, en marzo de 1910, solicitar ayuda a la Comisión del centenario (a la que había renunciado en 1907).²³ La cuestión del giro de los fondos para pagar las obras pictóricas y escultóricas de fecha tan significativa es una cuestión a considerar. De hecho, el monumento a Moreno de Miguel Blay de Plaza Lorea, previsto para mayo, fue inaugurado en octubre de 1910.²⁴

²³ Diario Adolfo P. Carranza. Marzo de 1910. AHMHN FAPC.

²⁴ Carranza se comunicó en varias ocasiones para solicitar a la Comisión que se hiciera cargo, al menos parcialmente, del pago de la pintura, que en ese entonces

Las memorias de Pedro Subercaseaux no mencionan en ningún momento la realización de esta pintura, aunque con anterioridad había afirmado no llevar registro de toda su producción. En cuanto a la fortuna crítica del cuadro, su reproducción exponencial durante más de un siglo, asocia la imagen de Mariano Moreno con esta obra.²⁵ A partir del 2020, *Mariano Moreno en su mesa de trabajo* ha adquirido una renovada relevancia al ser pedido por parte de la Casa Rosada para ser colgado en el despacho del Presidente Alberto Fernández (2019-2023). Probablemente la decisión de que esta obra se encuentre allí se deba a una búsqueda por alinear las cualidades intelectuales de Moreno a una política de gobierno actual y a la figura de Fernández, quien encuentra en Moreno a “uno de mis más queridos próceres”.²⁶ En consecuencia, en los últimos tiempos, el Moreno de Subercaseaux ha intervenido la cotidianeidad de los asuntos políticos del país desde sus apariciones en múltiples fotografías oficiales de la Casa Rosada como telón de fondo²⁷, convirtiéndose así, en una fuerte presencia del imaginario social actual.

MG, LM y SO

el Museo Histórico no podía costear. *Libro de Notas III*, p. 349. AHMHN FI Serie Libros Copiadores. Finalmente, dicha Comisión otorgó la mitad de lo solicitado, pero más de lo necesario para pagar a Subercaseaux. *Libro de Notas III*. Buenos Aires, 19 de septiembre 1910, p. 374. AHMHN FI Serie Libros Copiadores. De este modo, la situación parecería haberse resuelto, aunque no hay ningún recibo o documento que lo certifique en el Archivo del Museo.

²⁵ Cabe notar que si bien la imagen ha sido reproducida en múltiples ocasiones y de manera constante en el tiempo Solo por nombrar algunos ejemplos véase: “Doctor Mariano Moreno”, *Ilustración histórica argentina*, Buenos Aires, año II, n° 11, 1 de octubre 1909; A. Zimmermann Saavedra., “Renuncia de Moreno”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 794, 20 de diciembre 1913; Julio Garay Díaz, “Figuras de nuestra historia”, PBT, Buenos Aires, n° 658, 9 de julio 1917, p. 35; “Los fragmentarios argentinos. Mariano Moreno”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 1.547, 26 de mayo 1928; “Talento directriz de Moreno”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 1.599, 25 de mayo 1929; “¿Qué fue de los patriotas de la Primera Junta?”, *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 1.918, 6 de julio 1935; Felipe Pigna, “La prensa que nació con la patria”, *Clarín*, 8 de junio 2008, p. 35. Matarozzo, “Mariano Moreno “la tenía clara”: su acertada previsión sobre las maniobras realistas luego del Cabildo Abierto del 22 de mayo”, *Billiken*, Buenos Aires, 23 de mayo 2021. Disponible en: <<https://billiken.lat/para-tus-tareas/mariano-moreno-la-tenia-clara-su-actada-prevision-sobre-las-maniobras-realistas-luego-del-cabildo-abierto-del-22-de-mayo/>> (acceso 30/10/2022). Battle, “De otros tiempos”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, n° 1.934, 26 de octubre 1934 y Eulien.

²⁶ Casa Rosada Presidencia, “Declaraciones a los medios del presidente de la Nación. Alberto Fernández, desde Casa Rosada”, 7 de junio 2022. Recuperado de: <<https://www.casarosada.gob.ar/informacion/discursos/48830-declaraciones-a-los-medios-del-presidente-de-la-nacion-alberto-fernandez-desde-casarosada>> (acceso 30/10/2022).

²⁷ *Fotografía de Alberto Fernández en el Despacho del Presidente*, Twitter Alberto Fernández (@alferdez), 7 de junio 2021.

Bibliografía

- 1909:** CARRANZA, Adolfo P., "Doctor Mariano Moreno", en: *Ilustración histórica argentina*, Buenos Aires, año II, n° 11, 1 de octubre.
- 1909:** "La exposición de arte chileno", en: *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 578, 30 de noviembre.
- 1913:** ZIMMERMANN SAAVEDRA, A., "Renuncia de Moreno", en: *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 794, 20 de diciembre.
- 1917:** GARAY DÍAZ, Julio, "Figuras de nuestra historia", en: *PBT*, Buenos Aires, n° 658, 9 de julio.
- 1920:** Ricardo Levene, *Ensayo histórico sobre la Revolución de Mayo y Mariano Moreno*. Buenos Aires, Coni.
- 1928:** "Los fragmentarios argentinos. Mariano Moreno", en: *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 1.547, 26 de mayo.
- 1929:** "Talento directriz de Moreno", en: *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 1.599, 25 de mayo.
- 1935:** "¿Qué fue de los patriotas de la Primera Junta?", en: *Caras y caretas*, Buenos Aires, n° 1.918, 6 de julio.
- 1951:** *Catálogo del Museo Histórico Nacional. Tomo I*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, p. 242.
- 1962:** SUBERCASEAUX, Pedro, *Memorias*. Santiago, Del Pacífico, p. 151-154.
- 1998:** RUFFO, Miguel José, "Iconografía de la Revolución de Mayo", en: *Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, Segunda época, año I, n° 1, junio, pp. 42-46.
- 1991:** RUFFO, Miguel José, "Moreno en el Museo histórico", en: *El diario del viajero*, 14 de abril.
- 2009:** RODRÍGUEZ AGUILAR, Inés y RUFFO, Miguel José, "Las memorias de mayo: la construcción de su repertorio iconográfico," en: *Temas de Patrimonio Cultural 27. Lo celebratorio y lo festivo: 1810/1910/2010. La construcción de la nación a través de lo ritual*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural, pp. 231-235.
- 2012:** GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Arte argentino en tiempos del centenario. Hacia una modernización posible," en: LUZÓN, Javier Moreno y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (eds.) *Memorias de la independencia. España, Argentina y México en el primer centenario (1908-1910-1912)*. Madrid, Acción Cultural Española, p. 127.
- 2014:** OGUIC, Sofía Rufina, "Diálogo entre discurso historiográfico y construcción de una iconografía patriótica en Adolfo Pedro Carranza: El caso de la imagen de Mariano Moreno," en: *XVII Congreso Internacional de AHILA. Entre espacios: La historia latinoamericana en el contexto global*. Berlín.
- 2017:** RODRÍGUEZ, Nadia, BRAVO, Maica y MACIOCI, Victoria, "Fragmentos en tensión. Dos retratos de Mariano Moreno", en: *Nimio*; La Plata, n° 4, septiembre, pp. 37-45.
- 2000:** Pedro Subercaseaux, *Pintor de la historia de Chile*. Santiago, Alerce, p. 52.

Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810



Juan Manuel Blanes

(Montevideo, 1830-Pisa, 1901)

Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810, 1869

Óleo sobre tela, 28,2 x 40 (43 x 56 cm con marco)

Adquisición, 1901

MHN 868

Inscripciones: En el frente no se visibiliza firma.

En el dorso, inscripción: “Idea de una composición para representar en pintura el primer Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810, boceto no nombrado de 1867, y dedicado al Dr. D. Angel J. Carranza por el autor - Juan M. Blanes”

Procedencia: Colección Ángel Justiniano Carranza, ¿?-1901

Exhibiciones: Ninguna.

Sobre la obra

Juan Manuel Blanes fue “el pintor más famoso, querido y celebrado, en el cono sur de América”, sostiene Laura Malo-
setti Costa.¹ La finalidad de Blanes a través de sus pinturas fue la afirmación de la identidad nacional, no sólo del Uruguay sino también de la Argentina y Chile. Sus obras estaban destinadas al desarrollo de la conciencia nacional de las jóvenes repúblicas del cono sur de América. Por consiguiente, sus pinturas fueron un instrumento social, están dotadas de cierto pragmatismo, puestas al servicio de valores nacionales y republicanos. “El método de Blanes –dice Roberto Amigo– era historicista: se documentaba con fuentes y cuestionarios a historiadores, viajaba a los lugares correspondientes, buscaba testimonios de protagonistas o sus herederos, revelaba los objetos de época”.²

Blanes se asumía como un pintor americano, así se lo hizo saber a su hermano Mauricio, en una carta de 1857, donde se definía como artista “AMERICANO”, con las letras mayúsculas y precisa caligrafía. En 1870 viaja a Buenos Aires y proyecta diversas pinturas que debían aludir a la génesis de la Nación Argentina. Entre esos proyectos se encuentra el boceto “Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810”.³ “En su trayectoria artística, los bocetos fueron un área en la que Blanes alcanzó verdaderas alturas expresivas a través de la pincelada vivaz y dinámica”⁴, argumenta Alicia Haber. Una pincelada suelta y un abocetamiento seguro, caracterizan a este boceto que

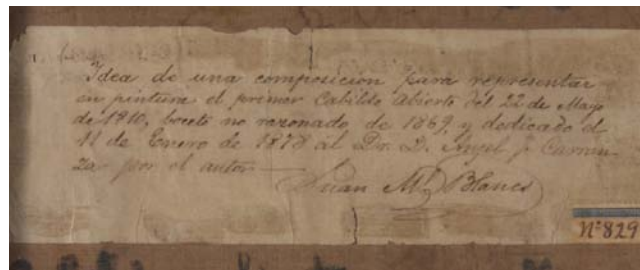


Imagen 1 Reverso de la obra

no se concretó; es decir, no llegó a convertirse en una gran pintura de historia. No sabemos las razones por las cuales no fue realizada esa pintura, aunque tal vez se debió a la falta de financiamiento. José Fernández Saldaña dedicó un estudio a este boceto, publicado en el diario *La Prensa* en 1936. “Con la visión plena de su futuro cuadro y aprovechando que iba a permanecer en Buenos Aires una temporada más larga que la de ordinario, requirió Blanes a sus amigos porteños información más precisa y ampliatoria de la que ya sabía por las lecturas y datos colectados en nuestra capital” [Montevideo].⁵

Valiéndose del método historicista, Blanes se dirigió a sus amigos, para que le informasen sobre los acontecimientos que se habían desarrollado el 22 de Mayo de 1810, cuando se concretó un Cabildo Abierto que terminó deponiendo al virrey Baltasar Hidalgo de Cisneros. Se suponía que sería una pintura grandiosa y que su nombre sería inolvidable entre los argentinos. Lamentablemente – y tal como lo indicamos más arriba– el pintor nunca llevó a la tela este boceto que realizó al regreso de su segundo viaje a Florencia.

No encontramos frente a una obra que aludía al origen de la Nación Argentina, cual si ese origen expresara una voluntad popular, manifestada en el Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810. Sostiene Roberto Amigo que “la iconografía de la voluntad popular era cara a la tradición revolucionaria francesa cuya cabeza de serie es el “Juramento de la Cancha de la Pelota”, de David, al paso que afirmaba la identidad republicana como signo esencial de la región.”.⁶ En

1 Laura Malo-
setti Costa, *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p 61.

2 Roberto Amigo Cerisola, “Las Armas de la Pintura. La Nación en Construcción (1852-1870)”, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2008, p 12-14.

3 Este cuadro será analizado como la primera versión de este episodio ya que también se presenta ficha de la tela de gran tamaño realizada por Pedro Subercaseaux.

4 Alicia Haber, “Juan Manuel Blanes. La Formación de un Artista Americano”, en: AAVV; *El Arte de Juan Manuel Blanes*, Buenos Aires, Fundación Bunge y Born, 1994, p 75.

5 José Fernández Saldaña, “El Cabildo de 1810, glosas sobre un cuadro que no llegó a pintarse” en *La Prensa*, 9 de julio de 1936.

6 Roberto Amigo Cerisola, *op. cit.*, pp 12-14

efecto, así como la Francia moderna había tenido un origen revolucionario y republicano, la Argentina encontraba en la Revolución de Mayo, una génesis no menos revolucionaria. Finalmente, señalamos que este boceto fue realizado después de su formación artística en la pintura académica, que había estudiado en Florencia con Antonio Ciseri. Esto es de especial interés porque “Blanes pudo evadir el academismo gracias a la importancia que se le concede al boceto en la enseñanza académica del siglo XIX. En ese entonces eran admirados como creación independiente por sus cualidades espontáneas y expresivas, porque creaba intimidad entre artista y motivo y porque convocaba la originalidad a través de pinceladas dinámicas”, dice Alicia Haber.⁷ De hecho, este cuadro es analizado como la primera versión de este episodio ya que también se presentará la tela de gran tamaño de Pedro Subercaseaux. Con el *Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810*, el MHN dispone de una obra del más relevante de los pintores rioplatenses del último tercio del siglo XIX.

Este boceto de Blanes se inscribe dentro de la búsqueda de un acontecimiento originario. Mayo es visualizado desde un presente cuando ya se encuentran en plena etapa de consolidación las repúblicas americanas de Argentina, Uruguay y Chile. Se están delimitando las fronteras y por ende Mayo no tiene proyecciones continentales, no es una revolución para la América unida, sino el acontecimiento matriz de la nación argentina. Resulta sintomático, asimismo, que se buscase en el Cabildo Abierto del 22, el hecho medular de la revolución de 1810. E independientemente de que lo haya sido, lo cierto es que ya en la primera imagen visual de la revolución, la institución Cabildo, se impone sobre otros eventos revolucionarios, como las casas desde las cuales se actuaba contra el virrey, o el rol de las milicias, o la presencia del “pueblo”. Con el *Cabildo Abierto del 22 de Mayo* de Juan Manuel Blanes comenzaba el proceso que podríamos denominar “la revolución que nos pintaron”.

ML y MR

Bibliografía

- 1936:** FERNÁNDEZ SALDAÑA, José, “El Cabildo de 1810, glosas sobre un cuadro que no llegó a pintarse”, en: *La Prensa*, 9 de julio.
- 1941:** AAVV, *Exposición Juan Manuel Blanes*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública. Comisión Nacional de Bellas Artes, p 195.
- 1994:** HABER, Alicia, “Juan Manuel Blanes. La formación de un artista americano”, en: AAVV, *El Arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires, Fundación Bunge y Born, pp. 33-78
- 1994:** SULLIVAN, Edward, “Juan Manuel Blanes en Europa”, en: AAVV, *El arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires, Fundación Bunge y Born, pp. 121-148.
- 1998:** RUFFO, Miguel. “Iconografía de la Revolución de Mayo” en: AAVV; *Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires, Año 1, N. ° 1, pp. 23-59.
- 2001:** MALOSETTI COSTA, Laura, “Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires”. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, p 61.
- 2008:** AMIGO CERISOLA, Roberto, *Las armas de la pintura. La nación en construcción*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 12-14
- 2009:** RODRIGUEZ AGUILAR, María Inés y RUFFO, Miguel, “Las Memorias de Mayo: la construcción de un repertorio iconográfico” en AAVV, *Lo celebratorio y lo festivo: 1810/1910/2010. La construcción de la nación a través de su ritual*. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires”, pp. 205-268.

7 Alicia Haber, *op. cit.*, p 41.

El paso de los Andes



Augusto Ballerini

(Buenos Aires, 1857-1902)

El paso de los Andes, 1890

Óleo sobre tela, 67,4 x 91,5cm (86,9 x 111 cm con marco)

Adquisición, 1895

MHN 1143

Inscripciones: Firmado y fechado ángulo inferior derecho “Augusto Ballerini / 1890”.

En el dorso lleva las inscripciones: “Paso de los Andes – 1817 – por Augusto Ballerini / medida de la tela 067 ½ x 091 / n° 985 del registro / M.H.N. / C: 1535 / R: 985 / F. 1143”.

Exhibiciones: *Exposición de la Sociedad Nuestra Señora del Carmen*, Círculo Italiano, Buenos Aires 1891.

Exposición Iconográfica del Libertador José de San Martín, Amigos del Arte, 1933.

El caballo en la historia. Comando de Remonta y Veterinaria, Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, 1979.

El cruce de los Andes, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, 2017.

Sobre la obra

Augusto Ballerini pinta *El paso de los Andes* en el momento en que se estaba afirmando como pintor nacional, tras haber cumplido largas estadias de perfeccionamiento artístico en Europa. Se había iniciado en la pintura en Buenos Aires con Antonio Gazzano y luego con Francisco Romero, profesor de la recién creada academia de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y pudo viajar a Roma subvencionado por Leonardo Peyreya, terrateniente y fundador de la Sociedad Rural, y por Francisca Ocampo de Ocampo en 1875. Su estadía romana duró hasta principios de la década de 1890 y fue interrumpida por algunos viajes de regreso a Buenos Aires y también por visitas a otras ciudades italianas y europeas.¹

Desde muy joven Ballerini se interesó en temas sanmartinianos, como lo muestran una serie de obras en colecciones públicas y privadas, entre las cuales se hallan: el *Encuentro de San Martín y Belgrano en la Posta de Yatasto (Enero de 1814)* (Inv. MHN 1039) y su correspondiente boceto (MHN 1238), ambos fechados en 1875; la *Entrevista de San Martín y Bolívar en Guayaquil* (Inv. MHN 1173) que se puede fechar alrededor del mismo año; o *La sombra de san Martín* (1881, Colección

1 Acerca de la primera formación de Ballerini y su participación en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, véase Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2021 [2001], pp. 137; 197-200. No existen monografías publicadas sobre el artista, una cronología de su vida y su producción artística ha sido reconstruida por Paola Melgarejo, *El pintor Augusto Ballerini. Una aproximación crítica a su obra paisajística*, Tesis de Maestría, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (inédita), 2011.



Imagen 1 Augusto Ballerini, *Encuentro de San Martín y Belgrano en la Posta de Yatasto (Enero de 1814)*, óleo sobre tela, 61 x 83 cm, MHN 1039

Biblioteca y Museo Popular Juan N. Madero, San Fernando, Prov. de Buenos Aires) un cuadro de mayor aliento y mejor ejecución, pintado en Roma. De hecho, Roberto Amigo lo denomina como “el artista argentino que más se preocupó por legar las imágenes de la gesta sanmartiniana.”²

Algunas fuentes de la época mencionan esta obra de Ballerini como un boceto –algunos afirman que destinado a convertirse en un telón de boca de teatro –y el tratamiento pictórico reforzaría tal afirmación.³ La pincelada es rápida y corta y construye las formas por toques de color, obviando el uso de la línea. Son el color y el espesor matérico del óleo que dan los

2 Roberto Amigo Cerisola (ed.) *El cruce de los Andes: exposición conmemorativa del Bicentenario*, San Juan. Gobierno de la Provincia de San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017. p. 68.

3 Se encuentran menciones del cuadro como boceto, por ejemplo, en: Adolfo P. Carranza, *San Martín*, M. A. Bosas, Buenos Aires 1905, p.22; Ernesto Quesada, *Las reliquias de San Martín: estudio de las colecciones del Museo Histórico Nacional*, Revista Nacional, Buenos Aires 1900, p.146; *Ilustración Histórica Argentina*, año II, N° 4, 1° de marzo de 1909, pp. 71-72; Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, Edición del autor, Buenos Aires 1933, p.280; Cabrión, “San Martín” en *Caras y Caretas*, a. VII, n. 347, 27 de mayo de 1905. Quesada y Schiaffino refieren a la obra como boceto para telón de boca de teatro. Ballerini recibió varios encargos para telones de boca, entre ellos se recuerda *El triunfo de Apolo* para el Teatro Onrubia (después Victoria, demolido en 1945).



Imagen 2 Augusto Ballerini, *Entrevista de San Martín y Bolívar* en *Guayaquil*, óleo sobre tela, 34 x 0.28 cm, MHN 1173

volúmenes. Aunque probablemente nunca se haya traducido en un formato mayor, ni como cuadro ni como telón, la representación tuvo un gran éxito: esto se debe seguramente a la fórmula visual que Ballerini utilizó para la escena. El héroe, situado casi al centro de la composición y destacado del resto del grupo de soldados que lo acompañan, domina visual y simbólicamente el espacio humano y natural, las tropas y las montañas, que se vuelven una suerte de cortina de fondo. Así, uno de los episodios-hitos de la empresa del libertador, la del cruce de la Cordillera de los Andes desde Argentina hacia Chile, bajo el pincel de Ballerini se convierte en una representación casi mítica de la historia patria en la cual se pone en escena la tensión entre la historia y la naturaleza.⁴

4 Catalina Valdés Echenique, *Del cruce a la frontera. Una historia visual de la Cordillera de los Andes entre Argentina y Chile durante el siglo XIX*. Tesis de doctorado, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, y Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2016. (Inédita). p. 70-71.

La fortuna de esta composición se puede sin duda rastrear no solo en el hecho que el mismo Ballerini la replicó otras veces (como la de menor tamaño que se encuentra en colección particular y es fechada en 1898) sino que funcionó como punto de partida para obras de otros artistas,⁵ fue usada desde temprano en los manuales escolares y fue elegida como imagen para los billetes de 50 pesos Moneda Nacional, emitidos entre 1942 y 1969 (Img. 3), y de 1000 pesos Ley entre 1983 y 1985 (Img. 4).⁶

Carranza y su proyecto para el MHN fueron clave para la configuración del mito y de la iconografía de San Martín. De hecho, adquiere la obra el 22 de mayo 1895.⁷ La estrecha amistad entre el director y el pintor seguramente facilitó el ingreso temprano de la tela en el museo, adquirido por 600 pesos.⁸ A su vez, el horizonte marcado por Bartolomé Mitre para la historia argentina con la emblemática *Historia de San Martín y la emancipación Sud-Americana*, parece haber guiado tanto el lugar del héroe patrio en el proyecto de Carranza⁹ como el programa iconográfico de Ballerini. Prueba de ello la exacta coincidencia entre el título de la tela y el título del capítulo XIII alusivo al histórico cruce. Al observar la tela se puede ver a San Martín frente a la línea de soldados que se pierde entre las montañas aludiendo a los cinco mil soldados que lo siguieron en el cruce y por quienes expresaba su mayor preocupación en la carta dirigida a Guido el 14 de julio de 1817, con la que Mitre inicia su relato.¹⁰ Siguiendo este razonamiento podría decirse que *La sombra de San Martín* (1881) tendría su correlato con la conclusión del capítulo aludido, en donde Mitre dio la nota épica del heroísmo de San Martín. Así,

5 Así lo demuestra Roberto Amigo Cerisola, *op. cit.* p. 30. La obra ha sido expuesta casi inmediatamente después de su realización, en 1891, en la muestra organizada por la Sociedad de Nuestra Señora del Carmen en el Círculo Italiano (Schiaffino 1933, p. 268). Sobre la exposición véase también Angela Ardití Rocha (presidenta de la Sociedad Nuestra Señora del Carmen) a Eduardo Schiaffino [carta], Buenos Aires, 2 de noviembre de 1891. Archivo General de la Nación, Fondo Schiaffino, Sala VII, legajo 3325, carpeta "correspondencia 1883-1889".

6 Eduardo Colantonio, *Billetes argentinos 1884-2016*, Buenos Aires, Edición del autor, 2016, pp.121, 173.

7 *Libro de Registro I*. AHMHN, Fondo institucional, Serie Libros de Registro, f. 232.

8 En el Archivo del MHN se conservan varios documentos que dejan expuesta dicha amistad, entre ellos: Carta. Augusto Ballerini a Adolfo Carranza. Buenos Aires, 28-VIII-1893, AHMHN, FAPC, Serie obras pictóricas, M2C39; Augusto Ballerini, *Tramway central*, 1871, dibujo, 21,5x15cm, (Inv. MHN 2132), lleva la inscripción de mano de Carranza: "Este dibujo me lo hizo Ballerini en el Colegio San Martín en 1871".

9 Sofía Rufina Oguic, "Una extensa amistad. Bartolomé Mitre y Adolfo P. Carranza", en: *Investigaciones y Ensayos*, 61, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2015.

10 Agradecemos a Catalina Valdés por sus sugerencias respecto a este argumento.



Imagen 3 50 pesos Moneda Nacional emitido entre los años 1942 y 1969, Museo Histórico y Numismático "Héctor C. Janson" del Banco Central de la República Argentina



Imagen 4 1000 pesos argentinos emitidos entre 1983-1985, Museo Histórico y Numismático "Héctor C. Janson" del Banco Central de la República Argentina

después de comparar la gesta de San Martín con la de Aníbal, Napoleón e incluso la del propio Bolívar, concluyó “corresponde especialmente a San Martín la gloria inicial de haber dado con su paso de los Andes la primera gran señal de la guerra ofensiva en la lucha de la emancipación sudamericana, legando a la historia militar del nuevo y viejo mundo, la lección más acabada en su género”¹¹.

GM y CVC

Bibliografía

- 1933:** SCHIAFFINO, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina*. Edición del Autor, Buenos Aires. p. 280.
- 1944:** PAGANO, José León, *Historia del arte argentino. Desde los aborígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, L'Amateur. pp. 172-173.
- 1951:** *Catálogo del Museo Histórico Nacional. Tomo I*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, p. 151.
- 2016:** VALDÉS ECHENIQUE, Catalina, *Del cruce a la frontera. Una historia visual de la Cordillera de los Andes entre Argentina y Chile durante el siglo XIX*, tesis de doctorado, École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, y Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires (Inédita). pp. 70-71.
- 2017:** AMIGO CERISOLA, Roberto (ed.) *El cruce de los Andes: exposición conmemorativa del Bicentenario*, San Juan, Gobierno de la Provincia de San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson. pp. 26-30.

¹¹ Bartolomé Mitre, “El paso de los Andes - Año 1817”, en: *Historia de San Martín y la emancipación Sud-Americana*, Buenos Aires, La Nación, 1887, tomo I, cap. XIII, pp.504-552.

El abrazo de Maipú



Pedro Subercaseaux

(Roma, 1880-Santiago de Chile, 1956)

El abrazo de Maipú, 1908

Óleo sobre tela, 197,5 x 260,5 cm (225,5 x 283,5 cm con marco)

Adquisición, 1908¹

MHN 1160

¹ Del Gobierno Argentino a través del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública para el MHN.

Inscripciones: Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo: “P. Subercaseaux / 1908”

Exhibiciones: Jockey Club. Buenos Aires, 1908.
“Pedro Subercaseaux, pintor de la Historia de Chile”, Casas de Lo Matta, 2000.

Sobre la obra

La iconografía sanmartiniana es muy vasta, en ella debemos distinguir las obras sincrónicas a los acontecimientos emancipadores de aquellas otras que, siendo posteriores a los mismos, adquirieron una dimensión evocativa. Y en este sentido debemos señalar que una evocación es traer a la memoria o a la imaginación un acontecimiento o un personaje determinado del pasado. Evocar presupone acudir al pasado para tornarlo presente, pero no a la manera de un historiador positivista, que se ocupa sólo de la reconstrucción de los hechos, sino a la manera de un cantor épico, que rememora lo acontecido, para laudarlo y elogiarlo. Cuando decimos pinturas evocativas, estamos haciendo referencia a un conjunto de producciones plásticas que trabajan con el recuerdo, la memoria y la proyección hacia el futuro de una semblanza. Es una forma de mirar el pasado, que por su difusión, adquirieron un alto valor pregnante, constituyéndose en un corpus ideal, para recordar, glorificar e inmortalizar el pasado.

Entre otros, los trabajos de Juan Manuel Blanes, Julio Fernández Villanueva, Pedro Subercaseaux, José Bouchet,² Ángel della Valle, evocan los acontecimientos fundadores de la nacionalidad argentina, relacionados con las campañas sanmartinianas. En cierta medida y con otros recursos estos artistas son al pasado argentino, lo que Homero fue al pasado de Grecia, son cantores de la gesta de la nación, una gesta donde lo heroico, vinculado a las acciones guerreras, se convertía en el alma de los orígenes de la nación. El guerrero y sus acciones son el arquetipo de la nacionalidad y por ende el pasado adquiere la dimensión de una épica. Heroicidad y nacionalidad están interrelacionadas en la reconstrucción de un pasado que lleva consigo el germen de una nueva comunidad nacional. San Martín y la emancipación constituyen una

2 Precisamente el tema del “abrazo de Maipú” fue comisionado por Adolfo P. Carranza a José Bouchet, por medio de un contrato de 1904. El boceto (Inv. MHN 5376) conocido como “El abrazo entre San Martín y O’Higgins” no llegó a convertirse en una gran pintura de historia; pero es anterior al óleo de Subercaseaux (1908) lo que revela el interés de Carranza por dotar al MHN de una pintura que evocase éste acontecimiento.

unidad indisoluble y su acontecer es la “esencia” de la nación, es su partida de nacimiento.

La pintura de historia de América Latina de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX aborda fundamentalmente dos temas: por un lado, el de la conquista de América por los europeos y por el otro, el de la independencia, el de la formación de las naciones criollas como “momento originario sagrado”. No hay razón entonces para asombrarse de que Pedro Subercaseaux haya manifestado que sentía atracción por dos momentos de la historia chilena –el de la conquista y el de la independencia– “por lo que ellas representan de heroísmo y de pintoresco.” La conquista y la independencia, si se quiere en las antípodas, están sin embargo hermanadas: la América fue independiente en el siglo XIX, fue criolla, y no degradó el pasado indígena.

Ese interés caracterizó gran parte de su obra, especialmente previo a su ingreso a la orden benedictina en la década de 1920. Durante su formación en París, inscripto en la Academia Julien, avanzó con un boceto que luego se transformaría en el *Abrazo de Maipú*. Esta pintura, ejecutada alrededor de 1908 fue expuesta en el Jockey Club, fue posteriormente comprada por el Estado argentino e incorporada a la colección del MHN.³

El tema del abrazo de Maipú nos ubica en los momentos finales de la batalla, cuando O’Higgins, que había sido herido en Cancha Rayada y que por ende no participó de la contienda de Maipú, se presenta no obstante en el campo del conflicto, cuando ésta prácticamente había concluido con el triunfo sanmartiniano y abrazó al general de los Andes, exclamando “Gloria al salvador de Chile”. Este tema fue largamente trabajado por el artista chileno quien dice “Todos los sábados corregía uno de los profesores los bocetos que se presentaban sobre algún tema indicado de antemano. Podían también presentarse bosquejos sobre cualquier otro tema, por lo que habiendo hecho yo un apunte al óleo que representaba el abrazo de O’Higgins y San Martín en Maipú, lo llevé al

3 En 1896 Subercaseaux inició su formación en la Preußische Akademie der Künste –actual Academia de Bellas Artes de Berlín–, dirigida por Anton von Werner, célebre pintor de batallas y cuadros históricos, pero a quien solo vio el día de su admisión; en su estadía afirmó sentirse “aburrido y desmoralizado”. Entre 1898 y 1900 se estableció en Roma, en donde asistió al taller del pintor español Lorenzo Vallés y frecuentó la Escuela Libre, dependiente de la de Bellas Artes de Roma, vinculándose más tarde con jóvenes pintores y trabajando con ellos en la Vía Margutta. Hacia 1900 junto a su familia se mudó a París y se incorporó a la Academia Julien; su idea para el *Abrazo de Maipú* tuvo lugar mientras algunos compañeros hacían las carnes de color verde, atendiendo a las transformaciones de los movimientos artísticos de fin de siglo. Pedro Subercaseaux, *Memorias*, Santiago de Chile, Pacífico, 1962, p. 153. *Ibid.*, p. 96-98, 107, 112.

concurso. Más tarde me sirvió de base para el cuadro que fue premiado en Buenos Aires en 1910, y que cada año sale reproducido en ocasión de las fiestas patrias tanto en Chile como en la Argentina (...) A O'Higgins y a San Martín me parecía conocerlos personalmente y veía las hazañas de ambos como si actuaran ante mis ojos. La austera tumba del Libertador, con sus Granaderos de perpetuos centinelas en la Catedral de Buenos Aires, me causaba una impresión que no se ha borrado a pesar de los cambios políticos que, más tarde, pudieron alterar mis opiniones de chileno patriota y democrático.”⁴. Era Subercaseaux un pintor que tenía un particular sentido para percibir el pasado histórico. Se sentía contemporáneo de los acontecimientos del pasado y esa familiaridad con O'Higgins y San Martín, se patentiza en esta pintura: “¿Y quién prefiere volver a imaginar cómo había sido el abrazo de Maipú, cuando el general O'Higgins “se dirigió a gran galope hacia donde estaba el general San Martín y, echándole al cuello su brazo izquierdo, exclamó “¡Gloria al Salvador de Chile!”. Para documentar esta escena, podría ensayarse un pincel realista, pero si fuera fiel a la consigna del realismo que hace gala de admitir en una pintura lo bello y lo feo, lo elegante y lo deforme, lo brillante y lo turbio, no habría obtenido un abrazo tan indiscutiblemente histórico. Todo es allí resplandeciente como en los cuentos de hadas, y cuando miramos ese cuadro de gran porte nos parece escuchar una voz antigua que solo cuenta la victoria de los antepasados.”⁵

Asimismo, cabe señalar que este óleo, realizado en 1908, se produce pocos años después de los Pactos de Mayo, celebrados en la segunda presidencia de Julio A Roca, que vinieron a descomprimir las tensiones limítrofes entre la Argentina y Chile, alejando la posibilidad de una guerra y garantizando la paz. Es así como un acontecimiento presente estimuló el desarrollo de condiciones óptimas para la proyección hacia el pasado, estimulando la hermandad entre la Argentina y Chile, expresada en el abrazo de San Martín y O Higgins, tras la batalla que resolvió la independencia de Chile y sentó las bases de la campaña libertadora al Perú.

MR y ML

Bibliografía

- 1960:** PARPAGNOLI, Hugo, “*Pedro Subercaseaux, pintor chileno de la gesta emancipadora*”, en: *La Prensa*, Sección Tercera, 22 de mayo.
- 1962:** SUBERCASEAUX, Pedro, “*Memorias*”, Santiago de Chile, Pacífico, p 153.
- 1977:** MITRE, Bartolomé, “*Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana*”. Buenos Aires, EUDEBA, Tomo I, p 371-376.
- 2002:** NASCIMBENE, Mario, “*San Martín en el Olimpo Nacional. Nacimiento y apogeo de los mitos argentinos*”. Buenos Aires, Biblos, p 46.
- 2005:** KOHAN, Martín, “*Narrar a San Martín*”. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, p 124-125.
- 2018:** RODRIGUEZ AGUILAR, María Inés y RUFFO, Miguel José, “Iconografía Sanmartiniana e Identidades Sociales”, en: “*Revista Legado del Archivo General de la Nación*”, Buenos Aires. p. 20-36.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Hugo Parpagnoli. “*Pedro Subercaseaux, pintor chileno de la gesta emancipadora*”, en: “*La Prensa*”, Sección Tercera, 22 de mayo de 1960

El sueño de San Martín



Sofía Posadas

(Buenos Aires, 1859-1938)

El sueño de San Martín, 1900

Óleo sobre tela, 79,1 x 110,3 cm (101,1 x 133 cm con marco)

Adquisición, 1902

MHN 1165

Inscripciones: Firmado y fechado ángulo inferior derecho “Sofía Posadas / 1900”

Procedencia: Colección de la artista, 1900-1902.

Exhibiciones: *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2021.

Sobre la obra

Sofía Posadas había irrumpido en el escenario artístico porteño en 1891 cuando un desnudo de su autoría, *Idilio*, causó una polémica al ser expuesto en la Sociedad de Beneficencia de Nuestra Señora del Carmen.¹ Lejos de replegarse en temas más seguros y feminizados como la pintura de ramillete, que también practicó, Posadas realizaría otras obras ambiciosas, entre las que se encuentra *El sueño de San Martín*. Como otras mujeres artistas de este período, Posadas se interesó por la ejecución de obras de tema histórico en, al menos, dos oportunidades.² En el caso que nos ocupa, Posadas eligió la iconografía sanmartiniana para desplegar una particular interpretación del héroe y sus últimos instantes en la casa de Boulogne-sur-Mer.

En la obra, Posadas abordó un tema histórico de un modo que le permitió maximizar su formación y no tambalear en los terrenos, explícitamente definidos como masculinos, de la pintura de batallas. Para ello, Posadas resolvió la composición según los códigos de la pintura de género y, en el cuadrante superior derecho, sobre la cama, esbozó una escena de batalla. Esta combinación de géneros pictóricos le permitió ingresar en la disputada arena de la pintura histórica.

Para la realización de esta obra, Posadas recurrió al estudio minucioso de diferentes objetos de la colección del MHN, en busca de la “veracidad” típicamente deseada para las obras históricas. Adolfo Pedro Carranza había logrado en 1899, un año antes de que Posadas pintara su obra, que Josefa



Imagen 1 Anónimo, *Retrato del general José de San Martín*, óleo sobre tela, 76 x 66 cm, MHN 5288

Balcarce y San Martín de Gutiérrez de Estrada, única nieta viva de San Martín, hiciera una importante cesión al Museo: los bienes muebles que estaban en la habitación del prócer en el momento de su fallecimiento y el llamado “estandarte de Pizarro”, pintado por Mercedes de San Martín. A partir del croquis con que Josefa Balcarce y San Martín acompañó la donación se realizó la reconstrucción del dormitorio en una de las salas del Museo. Para Posadas, sería el motivo ideal: en apariencia se trataba de una simple escena de género, pero la inclusión de la referencia bélica la elevaba, según la jerarquía académica, a otro nivel.

Entre los objetos incluidos en la donación de Josefa Balcarce y San Martín, se hallaba una de las más preciadas posesiones de San Martín: el retrato que una mano femenina anónima realizó de él en Bruselas. El célebre San Martín “de la bandera” (Img. 1) es claramente visible a la izquierda de la composición, junto a la ventana. La inclusión de esta imagen, cuya autoría femenina no estaba en disputa, actúa como una

1 Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en: *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*. Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 (ed-rom).
2 Además de esta obra, Posadas ejecutó *Las patricias argentinas*, óleo de gran formato dedicado a la construcción historiográfica de Adolfo P. Carranza. “Las patricias argentinas”, *La Nación*, 8 de julio de 1910, p. 10.



Imagen 2
Anónimo,
daguerrotipo,
10 x 8 cm,
MHN 1315

manera efectiva de recordar que la imagen del prócer había estado siempre unida a las mujeres artistas.

Posadas realizó estudios detallados de muchas de las piezas del dormitorio.³ Asimismo, la artista estudió la disposición general de los muebles para respetar el ámbito donde se desarrolla la peculiar escena. Finalmente, Posadas estudió el daguerrotipo de San Martín (Img. 2), hecho en París en 1848, para darle rostro al héroe. La escena de la batalla, menos un sueño que un recuerdo, remite a una imagen específica: el grabado de la *Batalla de Chacabuco* (Img. 3) que Théodore Géricault (1791-1824) hizo en 1819, con la figura ecuestre de San Martín guiando el ataque. La existencia de un estudio de Posadas del sable corvo apoya esta hipótesis.

La educadora Carmen Champy Alvear, en uno de los dos congresos de mujeres que se realizaron en Buenos Aires en



Imagen 3 Théodore Géricault, *Batalla de Chacabuco*,
grabado, 41,5 x 48 cm, MHN 1190

1910, analizaba la importancia de la frecuentación artística desde la escuela primaria. En sus reflexiones, destacaba la obra de Posadas: “¿Qué alumna no se siente embargada por el respeto y la admiración al contemplar a ese venerable anciano sentado en un sillón y soñando con esa vida, de luchas y triunfos, como nos lo pinta la señorita Sofía Posadas en los ‘Últimos días del General San Martín’?”⁴ El prócer soñador de Posadas, capaz de despertar los sentimientos explicados por Champy Alvear, se convirtió en cabeza de una serie de obras centradas en mostrar un modelo alternativo: no se trata ya de un héroe vigoroso sino de un anciano apacible, una tipología que enfatizaba la calma alcanzada con la edad. Tanto Luis de Servi en *El sueño de San Martín* (1916) como Pedro Blanqué en *Sueño de San Martín* (1913), ambas

³ Estos estudios se conservan en el Complejo Museográfico Provincial “Enrique Udaondo” en Luján como parte de la donación que realizó la propia Posadas.

⁴ Carmen Champy Alvear, “Importancia de la cultura estética en la educación de la mujer”, en: *Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina*, Buenos Aires, A. Ceppi, 1910, p. 125.

en el Museo Histórico Provincial “Dr. Julio Marc” en Rosario, muestran el impacto de la novedosa iconografía de Posadas, sutilmente alejada de todo triunfalismo. En ellas, los espectadores se enfrentan a un San Martín doméstico, un ámbito indicado por el sillón y la mesa, que sueña con las hazañas del pasado.

El último sueño del General San Martín, según el otro título con que fue conocida esta obra, fue reproducida en las revistas asociadas al MHN y a Carranza. Una de estas publicaciones acompañó la imagen con unas notas de la propia artista. Allí, Posadas explicó que la idea para la obra fue producto de una visita al museo: “El contraste entre la sencillez de aquellos muebles, de lo que debió ser aquel cuarto, y la grandiosidad de la obra y el ejemplo que diera a mi patria ese gran hombre, me impulsó a reconstruir una escena que pareciera no solo simpática sino altamente sugestiva”. Carranza acabó estando de acuerdo con la artista y en 1902 la obra pasó a integrar el acervo del Museo.

GGG

Bibliografía

1900: “El último sueño de San Martín. Composición de la Srta. Posadas”, *La Ilustración Sud-Americana*, año VIII, núm. 178, 28 de mayo, pp. 148 y 149.

1905: CABRIÓN, “San Martín”, *Caras y Caretas*, año VIII, núm. 347, 27 de mayo, sin paginar.

1911: CHAMPY ALVEAR, Carmen “Importancia de la cultura estética en la educación de la mujer”, en: *Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina*, Buenos Aires, Imprenta A. Ceppi, pp. 121-126.

1921: CISNEROS, Luis B., “San Martín”, *Mundial*, 28 de julio, sin paginar.

2013: GLUZMAN, Georgina G., “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en: MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (comp.), *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa.

2016: GLUZMAN, Georgina G., *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos.

2017: AMIGO CERISOLA, Roberto, *El cruce de los Andes. Exposición Conmemorativa del Bicentenario*, San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

2021: GLUZMAN, Georgina G. (ed.), *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2021.

La revista de Rancagua



Juan Manuel Blanes

(Montevideo, 1830-Pisa, 1901)

La revista de Rancagua, 1872

Óleo sobre tela, 300 x 455 cm (315 x 470 cm con marco)

Permuta, 1898¹

MHN 1541

1 Permuta de obras entre el MHN y el Museo Nacional de Bellas Artes.

Inscripciones: Firmado o fechado: No posee.

Al dorso: lado derecho al medio cuenta con una estampa oval con la inscripción “Pasqual Quesnel hijos & Co. / [ilegible] / Buenos Aires”

Procedencia: Colección del artista 1872-1878; Adquisición del gobierno uruguayo para su donación al gobierno argentino en ocasión del Centenario del nacimiento de José de San Martín, 1878; Colegio Militar (San Martín); Museo Nacional de Bellas Artes, colección inaugural, 1895-1898.

Exhibiciones: Almacén de Fusoni Hnos. y Maveroff, Buenos Aires, 1872.

Teatro Municipal, Santiago de Chile, 1873.

Exposición Internacional, Sección “Bellas Artes”, Santiago de Chile, 1875.

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1878.

Exposición Juan Manuel Blanes, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941.²

El cruce de los Andes, Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan, 2017.

Sobre la obra

Luego de su primer —y extraordinario— éxito de público y crítica con la exhibición de *Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires*, expuesto en 1871 en Montevideo y luego en la propia Buenos Aires,³ el pintor oriental encaró un gran cuadro de la historia de la región, asesorado por Ángel Justiniano Carranza.⁴ Este sugirió al artista representar una es-

cena que implicaba tanto a la Argentina como a Chile y Perú, y significaba la renuncia de San Martín y del ejército que estaba a su mando, a involucrarse en las guerras civiles que sucedieron a las de Independencia, era la consolidación de su liderazgo al frente del Ejército de los Andes con la firma del Acta de Rancagua el 2 de abril de 1820. Tras la derrota del Director Supremo de las Provincias Unidas, general José Rondeau en la batalla de Cepeda el 1º de febrero de 1820, había sido vencido el gobierno que había nombrado a San Martín comandante en jefe del Ejército de los Andes. Este había sometido a votación secreta y había sido aprobada por unanimidad la continuidad de su liderazgo, dando lugar al comienzo de la campaña del Perú. Era un episodio ejemplar, pero difícil de representar y aun no convalidado por relato alguno.⁵

Blanes eligió representarlo con una supuesta revista de tropas (cuya existencia fue puesta en duda desde su primera exhibición) en la que aquel reconocimiento unánime de su liderazgo heroico y patriótico se haría visible en el saludo de José de San Martín al batallón 8 de infantería de negros libertos que lo habían apoyado, y en las multitudes que saludaban una revista militar que no habría tenido lugar.⁶ Urgido por la voluntad de alcanzar a terminarlo para la celebración del 25 de mayo, escribió numerosas cartas a Carranza pidiendo datos y detalles de la apariencia de los oficiales que acompañaban a San Martín, pero finalmente decidió destacar sólo las figuras de Tomás Guido y del médico Paroissien, asesorado por los veteranos Jerónimo Espejo y Manuel Olazábal. Roberto Amigo señala también que es muy probable que la

2 Por sus dimensiones, ni este cuadro ni la *Ocupación militar del Río Negro...* fueron prestados para la gran retrospectiva de Blanes inaugurada en el Teatro Solís de Montevideo en junio-julio de 1941. Sin embargo, ambas fueron exhibidas en la exposición que organizó el Instituto Argentino Uruguayo en el MNBA de Buenos Aires una vez clausurada la de Montevideo, junto con una selección que viajó a Buenos Aires desde allí con el patrocinio del gobierno argentino. Entre ellas una obra considerada como estudio preliminar para la *Revista de Rancagua: San Martín y Guido*, ca. 1872, óleo sobre tela 1,04 x 3,33 cm. Cfr. *Libro Copiador de Notas 1939-1943*, fs. 603-604. AHMHN FI Ser. LCC. CF2 E2. Cfr. también: Catálogo de la *Exposición Juan M. Blanes*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública – Comisión Nacional de Bellas Artes, 1941, t. I, pp. 95-97 y 193-194.

3 Véase Roberto Amigo, “La paradoja de la pintura histórica. La Revista de Rancagua de Juan Manuel Blanes.” en: *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, N° 7, 1997, p. 29-43. Laura Malosetti Costa, “La hora de Blanes”, en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. (2001) 2ª ed., Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021, pp. 77-102.

4 Ángel Justiniano Carranza fue un destacado abogado, literato, historiador, publicista y coleccionista que a lo largo de su vida tuvo una importante actuación pú-

blica y cuya colección de documentos formó el acervo inicial del Archivo General de la Nación. Desde 1871, mantuvo un intenso intercambio epistolar con Juan Manuel Blanes. Fue su asesor en los detalles de sus cuadros históricos, su consultor en cuanto a temas y posibilidades de ventas, etc., según surge del Archivo Blanes en el Archivo General de la Nación de Uruguay y en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes.

5 En 1887, en su *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Bartolomé Mitre señala que la primera publicación del Acta firmada en Rancagua el 2 de abril de 1820 la hizo Barros Arana en 1875 en la “Revista Chilena”. t. III p. 639. Cfr. Bartolomé Mitre, *op. cit.* tomo II, p. 371. Biblioteca del Suboficial, 1940. En el año de creación del MNBA su fundador y director Eduardo Schiaffino escribió al artista preguntándole qué episodio había representado en el lienzo. Carta. Eduardo Schiaffino a Juan Manuel Blanes. Buenos Aires, XII-1895. Museo Nacional de Bellas Artes. Archivo Eduardo Schiaffino.

6 Roberto Amigo cita una carta de Blanes a Ángel J. Carranza fechada en Montevideo, el 23.10.1873 (MHNM archivo Juan M. Blanes, tomo 3262), preocupado por la recepción que podría tener su cuadro en Santiago pues un diario chileno había publicado que la revista de tropas nunca había tenido lugar. Cfr. R. Amigo, “La paradoja...” *op. cit.* p. 39. En 1905, el entonces director del MHN, Adolfo P. Carranza afirmaba en su libro dedicado a *San Martín* que el episodio no había tenido lugar. Adolfo P. Carranza, *San Martín*, Buenos Aires. M. A. Rosas, 1905, p. 143.

iconografía del cuadro haya estado sugerida por el libro de *Memorias del general Guillermo Miller*, otro de los veteranos de aquellos tiempos fallecido en un buque frente al Callao en 1861. El libro había sido publicado en dos tomos en Londres por su hermano John Miller en 1828 y 1829, y traducido al español por el general Torrijos.⁷

El artista uruguayo aspiraba a un destino de grandeza: su ambición fue ser reconocido como pintor de historia americana, trascendiendo —al menos— las fronteras que dividían a las naciones del Cono Sur: Uruguay, Paraguay, la Argentina y Chile.⁸ Esperaba que la figura del Libertador transformara su cuadro en otro gran suceso en Buenos Aires. Sin embargo, no fue así. Su exhibición el 9 de julio de 1872 no solo tuvo escasa afluencia de público, sino que además el artista no logró que fuera adquirido por el Gobierno argentino pese a las gestiones de Carranza.⁹ Comenzaban a consolidarse las fronteras nacionales y en Buenos Aires el cuadro no solo desplegaba una escena del otro lado de la frontera con Chile sino que presentaba dos banderas chilenas. Pero más allá de ese error político, el resultado no parece muy feliz en cuanto a la calidad de la pintura, por la frialdad de la composición y el colorido y la compacta rigidez de las poses. De hecho, a partir de su viaje a Chile para documentarse respecto de Rancagua, Blanes volvió sobre su receta melodramática desplegada en el cuadro de la fiebre amarilla con una obra de asunto aún más controvertido: *Los últimos momentos de José Miguel Carrera*, y volvió a despertar entusiasmo popular merced al patetismo desplegado en la escena.¹⁰

Luego del fracaso de su exhibición en Buenos Aires en 1872, el artista decidió exhibir su cuadro en Santiago al año siguiente, lo cual también fue un fracaso. El cuadro permaneció en Chile y fue exhibido nuevamente en la *Exposición Internacional de 1875*, pero tampoco encontró comprador. Finalmente el gobierno del Uruguay lo obsequió a la argentina

en ocasión del Centenario del natalicio del Libertador San Martín en 1878. El cuadro, luego de permanecer varios años en el Colegio Militar, pasó a formar parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes hasta que en 1898, a instancias de Ernesto Quesada, fue transferido al Museo Histórico Nacional, en el marco de una permuta de varias obras entre ambas instituciones.¹¹

LMC y SO

Bibliografía

-
- 7 John Miller, *Memoirs of General Miller in the Service of the Republic of Peru*, vol. 1, Londres: Longman, Rees, Orme, Brown and Green, 1828. Cfr. Roberto Amigo, “La paradoja de la pintura histórica. La ‘Revista de Rancagua’ de Juan Manuel Blanes”, en: *Estudios e Investigaciones del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio Payró*, núm. 7, julio de 1997, pp. 29-44.
- 8 Gabriel Peluffo Linari, “Los íconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes”, en: *Juan Manuel Blanes. La nación naciente 1830-1901*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001, pp. 35-49, y Roberto Amigo, “Región y Nación. Juan Manuel Blanes y la Argentina”, en: Gabriel Peluffo Linari, *Juan Manuel Blanes, op. cit.*, pp. 541-577.
- 9 Roberto Amigo Cerisola “La paradoja...”, *op. cit.* p. 39.
- 10 Cfr. Laura Malosetti Costa, “Poderes de la pintura en Latinoamérica.” En: *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, Año 2, Nro. 2, Buenos Aires, Miño Dávila – UNSAM, 2006, pp. 61-98. 2006.

- 1872:** CARRANZA, Ángel Justiniano, *Historia y Arte. Revista de Rancagua (Cuadro del Sr. Blanes)*, Buenos Aires, Imprenta de la Opinión.
- 1887:** MITRE, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana*. (3 tomos) Buenos Aires, Imprenta de La Nación. Versión consultada: Buenos Aires, Biblioteca del Suboficial, 1940.
- 1905:** CARRANZA, Adolfo Pedro, *San Martín*, Buenos Aires, M. A. Rosas, p. 143.
- 1931:** FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*, Montevideo, Impresora uruguayana.
- 1934:** FERNANDEZ SALDAÑA, José María, “El pintor uruguayo J. M. Blanes en su vinculación con Chile.”, en: *Revista Chilena de Historia y Geografía*, vol. lxxv, núm. 81, enero-abril de 1934, pp. 80-86.
- 1941:** LAMAS, Andrés *et al.* *Exposición Juan Manuel Blanes*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes (2 tomos).
- 1950:** SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de, *Blanes, el hombre, su obra y la época*. Montevideo, Impresora Uruguaya.
- 1987:** KALEMBERG, Ángel, *Seis maestros de la pintura uruguaya*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Cap. 1 Juan Manuel Blanes.
- 1994:** HABER, Alicia *et al.*, *El arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires, Fundación Bunge y Born en colaboración con *Americas Society Nueva York*.
- 1997:** AMIGO CERISOLA, Roberto, “La paradoja de la pintura histórica. La Revista de Rancagua de Juan Manuel Blanes.”, en: *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, N° 7, pp. 29-43.
- 2001:** PELUFFO LINARI, Gabriel *et al.*, *Juan Manuel Blanes, la nación naciente (1830-1901)* Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.
- 2006:** MALOSETTI COSTA, Laura, “Poderes de la pintura en Latinoamérica.”, en: *Eadem Utraque Europa. Revista de Historia Cultural e Intelectual*, Año 2, Nro. 2, Buenos Aires, Miño Dávila – UNSAM. pp. 61-98.

11 Cfr. Laura Malosetti Costa, “Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires.” En: Castilla, Américo (comp.) *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires, Paidós - Fundación TyPA. 2010. pp. 71- 88

2008: AMIGO CERISOLA, Roberto, *Las armas de la pintura. La nación en construcción (1852-1890)*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

2010: MALOSETTI COSTA, Laura, "Arte e Historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires.", en: Castilla, Américo (comp.) *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires, Paidós - Fundación TyPA. pp. 71- 88

2017: AMIGO CERISOLA, Roberto, *El cruce de los Andes. Exposición Conmemorativa del Bicentenario: San Juan*. San Juan: Gobierno de la Provincia de San Juan. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson.

Conducción del cadáver del general Juan Lavalle por la quebrada de Humahuaca



Nicanor Blanes

(¿Montevideo. 1857?-Italia ¿?)

Conducción del cadáver del General Juan Lavalle por la quebrada de Humahuaca, 1889

Óleo sobre tela, 341 x 511 cm (380 x 550 cm con marco)

Adquisición, 1903

MHN 2176

Inscripciones: Firmado y fechado en ángulo inferior derecho, en óleo rojo: “N. Blanes / 1889”

Lleva la inscripción “NB” sobre una montura de caballo en el lateral derecho del cuadro.

Procedencia: 1889, Montevideo, Nicanor Blanes (Oferta de donación de Nicanor Blanes a la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires. No concretada); 1901, Montevideo, Pedro Blanes, primo hermano de Nicanor (Recibe por adjudicación testamentaria la obra. Oferta de venta a Adolfo Pedro Carranza, director del Museo Histórico Nacional de Argentina).

Exhibiciones: Museo Histórico de Jujuy, 1973.

Sobre la obra

Esta obra resulta una importante pieza iconográfica para la construcción de una historia que se volvió canónica a partir del relato unitario y antirrosista, en la reivindicación de la figura de Juan Lavalle. Su figura de prócer se erigió como un martirologio que remata con el trágico final de la epopeya del larguísimo y trabajosos traslado de su cadáver para que no cayese en manos federales. Tras una serie de derrotas, en septiembre de 1841, Lavalle fue definitivamente vencido en Famaillá, Tucumán. Era el final, sólo restaba la retirada hacia Bolivia y el exilio, pero murió encerrado en una casa de Jujuy, detrás de una puerta acribillada a balazos. Lucio Vicente López diría que murió “por casualidad, detrás de una puerta, como la rata de Hamlet”.¹

La realización del cuadro, envuelta en enigmas, tuvo su analogía en diversas versiones sobre las circunstancias de su asesinato y el destino de los restos.² La construcción más ambiciosa de un relato liberal que reivindica su figura es la de Ángel Justiniano Carranza³. La estrecha relación de este

historiador y coleccionista con Juan Manuel Blanes es fundamental para explicar la realización de este cuadro llevado a cabo por su hijo en el cual, del mismo modo que en la *Batalla de San Calá*, aparece una exaltación emotiva y dramática de las derrotas.⁴ La obra está en sintonía con aquella: acusar al rosismo de barbarie asesina a la que atribuyen todo tipo de crueldades. Esa procesión cuasi religiosa de gauchos llevando el cadáver de su jefe aparece como parte de la poética acusatoria liberal. El principal interlocutor en Montevideo con Juan Manuel Blanes fue Andrés Lamas y la primera intención fue representar un desembarco como el que había realizado para Lavalleja y los 33 Orientales.⁵ Incluso, fue Lamas quien intervino para erigir el monumento a Lavalle en Buenos Aires en 1887.⁶

Blanes ansiaba que sus hijos tuvieran una brillante carrera como la suya. De su correspondencia y de todas las biografías del pintor surge que tuvo un trato autoritario y despótico para con ellos. Existen fuertes indicios de que él encargó a Nicanor la realización de la tela, la única de ese tamaño que conocemos de su mano. Según Roberto Amigo, desde 1883 Blanes se interesó por la figura de Lavalle, en especial por el traslado de los restos por la quebrada de Humahuaca, proyecto que luego realizó su hijo Nicanor.⁷ De modo tal que, si bien está atribuido a este, la incidencia de su padre parece haber sido determinante. La ejecución de la obra se puede ubicar entre esa fecha⁸ y 1889. Esta fecha figura en un boceto del artista (óleo sobre

Aires, Igón Hnos.1886. 3 ed. En 1880, había publicado un folleto de pocas páginas con el mismo título.

4 Cuadro conservado por Ángel Justiniano Carranza en su colección personal. Cfr. Laura Malosetti Costa. “Una escena de amor y sacrificio”: historia y poética antirrosista en un cuadro de Juan Manuel Blanes”. en: *Estudios e investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, N° 7, 1997. p. 45.

5 “Hubo tiempo, todavía el 86 – a despecho del cansancio y del trabajo – para hacer un boceto a pluma, representando el embarque del general argentino Juan Lavalle en el puerto de Montevideo, el 2 de agosto de 1839, para ponerse al frente de la Legión Libertadora. Se trataba de un encargo de Lamas y existía alguna probabilidad de traducir el tema en un gran óleo. “El embarque de Lavalle” fue reproducido en litografía, y en mi colección iconográfica hay un ejemplar de esta tirada, que fue reducida.” Cit. por J. M. Fernández Saldaña en su libro *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1931. p. 186.

6 Carta. Andrés Lamas a Juan Manuel Blanes. Buenos Aires, 05-V-1881. En ella le refiere la importancia de Pietro Costa como ejecutor de la escultura de Lavalle y sus gestiones para lograr el apoyo de Bartolomé Mitre. Archivo Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideo (AMMJMB)

7 Roberto Amigo Cerisola. “La paradoja de la pintura histórica. La Revista de Rancagua de Juan Manuel Blanes”, en: *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, N° 7, 1997. p. 40.

8 La fecha coincide con el regreso del segundo viaje a Florencia de la familia Blanes.

1 María Inés Rodríguez Aguilar y Miguel Ruffo. “Paisaje y tragedia en Nicanor Blanes. La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca”, en: *Estudios e Investigaciones. V Jornadas*. Buenos Aires. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró. 2002. p. 287.

2 La primera descripción del hecho fue escrita por su lugarteniente Pedro Lacasa y publicada en 1858, con el título *Vida militar y política del general argentino don Juan Lavalle*. Buenos Aires, Imprenta Americana. Versiones inconciliables con aquella y entre sí, se registran en: Luis Jorge Fontana, “Aclaración sobre la muerte de Juan Lavalle”. en: *Homenaje de la Comisión Popular Pro-Centenario del Paso de los Andes*. San Juan, 1917 y Pedro Nuñez Acuña, *Un soldado del Ejército Libertador. Pedro Echagüe*. Buenos Aires, Rosso, 1923. Prólogo de Dolores Lavalle de Lavalle.

3 Ángel Justiniano Carranza. *El General Lavalle ante la Justicia Póstuma*. Buenos

tela), patrimonio del Museo Nacional de Artes Visuales en Montevideo.⁹

Es precisamente en ese período cuando se desencadenó la gran tragedia familiar. Carlota Ferreyra, dos veces viuda, se acercó al taller de Blanes en 1883 para encargarse del retrato de su segundo marido. El pintor realizó el más valorado de toda su producción, un retrato “mordiente” de esa mujer con quien se involucró sentimentalmente.¹⁰ Su hijo Nicanor también se enamoró de ella, huyeron a Buenos Aires y se casaron en secreto en julio de 1886. No tenemos precisiones del terrible conflicto que se desató entre padre e hijo y que terminó con el pedido de nulidad de ese matrimonio y el regreso del hijo al hogar paterno, cuando falleció su madre en 1889.¹¹ Blanes emprendió un tercer viaje a Europa con sus dos hijos, “que todavía necesitan mucho de su padre y de su maestro”.¹² Nicanor decidió no volver al Uruguay y su rastro se perdió en 1895. Su padre pasó el resto de su vida buscándolo infructuosamente, volviendo por cuarta vez a Europa en 1900, donde murió poco después.¹³

El 25 de mayo de 1889, Nicanor fechó en Montevideo una carta al Senado de la Provincia de Buenos Aires.¹⁴ Allí fundaba los motivos de su voluntad de donar la obra a la Legislatura, pero esta no se cumplió. Ese gesto resulta extraño, tratándose de una tela de semejantes proporciones que representaba una inversión enorme por parte del artista y por la necesidad de venderla para poder al menos cubrir los gastos. Es probable que Nicanor esperara aún poder instalarse en Buenos Aires, gozar de favor como pintor de temas

históricos y que la donación fuera un gesto para ser admitido como tal. Otra posibilidad es que el cuadro hubiera quedado en el centro de la disputa con su padre.

En 1901 Adolfo P. Carranza, director del MHN recibió desde Montevideo una oferta de la familia. El 6 de abril, fue informado de que el dueño era Pedro Blanes “por adjudicación que se le hizo en la testamentaria de su finado padre Mauricio”.¹⁵ Mauricio Blanes, fallecido en abril de 1900, era hermano de Juan Manuel quien, a pocos días, el 15 de abril moría en Pisa. En cuanto al monto, en otra misiva se lee: “precio, el que considero bastante bajo, pues solo de gastos, me consta que el autor desembolsó casi la mitad de la oferta.”¹⁶ La erogación fue de \$ 6.500¹⁷ y, negociado el precio al cabo de dos años, el cuadro ingresaba al MHN en 1903, ámbito que albergaba desde mucho antes objetos relacionados con la muerte y traslado de Lavalle.¹⁸

En la obra se destaca el logro de la perspectiva y de la profundidad. La nitidez y el tamaño de los personajes en el primer plano que se va reduciendo hacia el fondo en grupos cada vez más desdibujados hasta un lejano enfrentamiento con sus perseguidores en el último plano. Toda la composición se halla ordenada según la proporción áurea. La paleta usada por el pintor es profusa en tonos ocre-amarronados que transmiten tristeza, opresión y angustia. Un cielo agrisado da más carácter dramático a la escena. A lo lejos, en las montañas que cierran la Quebrada, se esbozan unas pocas figuras ecuestres. En ese inmenso escenario, el cuerpo del héroe y su tordillo se destaca como un conjunto claro que lleva la mirada hacia el punto más conmovedor de la composición. En cuanto a los rostros, los personajes principales parecen haber surgido de una única mano.¹⁹ No así los que

9 MUSEO NACIONAL DE ARTES VISUALES. N.º de Inventario 1239. Título: Conducción del cadáver del Gral. Lavalle. Nicanor Blanes (1857-1895) Técnica: Óleo sobre tabla. Medidas: 83 x 95 cm. 1889. Préstamo en: Servicio Hidrográfico de la Armada.

10 Además del retrato mencionado de Carlota Ferreyra, Juan Manuel Blanes pintó también “Demonio, mundo y carne” con pistas que denotan que se trata de la misma modelo aun cuando esconde el rostro. Ese cuadro no fue exhibido por el artista hasta poco antes de su muerte, cuando lo envió a la Exposición de París en 1900.

11 Un indicio de la furia paterna es la carta que envió a Andrés Lamas en febrero de 1890 en términos muy enfáticos pidiéndole que le ayude con sus influencias políticas a acelerar el trámite de nulidad del matrimonio de Nicanor para poder viajar a Europa. Rarísimo, pues Nicanor tenía 34 años por entonces. (AMMJMB)

12 Carta. Juan Manuel Blanes a Andrés Lamas. Montevideo, 06-IV-1889. En ella, Blanes le expresa la necesidad de llevar nuevamente a sus hijos a Europa. (AMMJMB)

13 Ante el pedido de J.M. Blanes de pedir al Vaticano información acerca de si su hijo se hubiera recluido en un convento, el obispo de Montevideo Mariano Soler le respondió: “Quizás ha querido ocultarse para siempre por los disgustos que le causara la persona que debía ser su auxilio.” Cit. por J.M. Fernández Saldaña, *op.cit.* pp. 224 y 247-248.

14 Citada por M. I. Rodríguez Aguilar y M. Ruffo, *op. cit.* p. 285. La carta había sido publicada en el diario *La Nación* los últimos días de mayo de 1889 y pocos días después, en el mismo diario se resaltaba la importancia de contar con esa gran obra en la Argentina.

15 Carta. Juan de Pino a Adolfo Pedro Carranza. Montevideo, 06-IV-1901. Archivo Histórico del Museo Histórico Nacional. Fondo Adolfo Pedro Carranza (de ahora en más AHMHN FAPC) M2

16 Carta. Pedro Blanes a Adolfo Pedro Carranza. Montevideo, 08-V-1901. (AHMHN FAPC) M2

17 *Libro de Caja* (1903). AHMHN Fondo Institucional CF2 E1

18 Varios eran los objetos relacionados con la escena que representa el cuadro de Nicanor Blanes que habían ingresado al Museo, incluso antes de su apertura en 1890. La incidencia de Ángel Justiniano Carranza, Andrés Lamas y Bartolomé Mitre no parece haber estado ausente de ese acopio. Se trata de las siguientes piezas: Inv. MHN 1547 “Chal de vicuña que perteneció al general Lavalle y que tenía puesto cuando fue muerto”; Inv. MHN 1506 “Puerta de la casa donde fue muerto el general Lavalle en Jujuy.” (Enviada al Museo Histórico de Jujuy en 1967); Inv. MHN 2163 “Bandera bordada en Montevideo para el ejército del general Lavalle, de damasco, celeste y blanca.”; Inv. MHN 1592 (S/d) “Poncho de vicuña que perteneció al general Lavalle y uso en la campaña de 1840”.

19 No ha sido posible aún identificar la fuente iconográfica utilizada por el artista para los rostros de los personajes principales.

se presentan en otros planos, que incluso hacen dudar de la calidad artística de su ejecutor o de una premura en su terminación. La identificación de cada uno de los protagonistas es poco clara y abajo, en el marco, se consignan los nombres de cada uno de ellos,²⁰ en esta construcción glorificadora del mártir unitario.

LMC y SO

Bibliografía

- 1858:** LACASA, Pedro, *Vida militar y política del general argentino don Juan Lavalle*. Buenos Aires, Imprenta Americana.
- 1870:** LACASA, Pedro, *Vida militar y política del general argentino don Juan Lavalle*. Buenos Aires, La Difusión.
- 1880:** CARRANZA, Ángel Justiniano, *El General Lavalle ante la Justicia Póstuma, s/d*.
- 1886:** CARRANZA, Ángel Justiniano, *El General Lavalle ante la Justicia Póstuma*. Buenos Aires, Igoñ Hermanos, 1886. 3ed.
- 1909:** CARRANZA, Adolfo Pedro, "Conducción del cadáver del General Lavalle", en: *Ilustración Histórica Argentina*. Año II, N° 4, p. 81-82.
- 1917:** FONTANA, Luis Jorge, "Aclaración sobre la muerte de Juan Lavalle", en: *Homenaje de la Comisión Popular Pro-Centenario del Paso de los Andes*. San Juan.
- 1923:** NUÑEZ ACUÑA, Pedro, *Un soldado del Ejército Libertador. Pedro Echagüe*. Buenos Aires, Rosso. Prólogo de Dolores Lavalle de Lavalle.
- 1931:** FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*, Montevideo, Impresora uruguaya.
- 1944:** DE CASTRO ESTÉVEZ, Ramón, *Lavalle, odisea y muerte*. Buenos Aires, Sociedad impresora americana
- 1997:** AMIGO CERISOLA, Roberto, "La paradoja de la pintura histórica. La Revista de Rancagua de Juan Manuel Blanes." en: *Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*, N° 7, p. 29-43.
- 1997:** MALOSETTI COSTA, Laura, "Una escena de amor y sacrificio" Histórica y poética antirrosista en un cuadro de Juan Manuel Blanes", en: *Estudios e investigaciones. Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*. N°7, p. 45.
- 2002:** RODRÍGUEZ AGUILAR, María Inés y RUFFO, Miguel, "Paisaje y tragedia en Nicanor Blanes. La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca", en: *Estudios e Investigaciones, V Jornadas*. Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, p. 281-290.

²⁰ De izquierda a derecha se consignan los siguientes nombres: Pedro Echagüe, Francisco Ramos Mejía, Matías Ramos Mexía, Exequiel Ramos Mexía, Cayetano Artayeta, Alejandro Danel, Félix Frías, Juan Andrés del Campo, Carmelo García, Juan E Pedernera.

2017: BLUMENTHAL, Edward, "Lavalle's Remains: The Political Uses of the Body in Exile and Return", en: *1 Hispanic American Historical Review*, 97:3, Duke University Press. Recuperado en https://www.academia.edu/34896960/Lavalles_Remains_The_Political_Uses_of_the_Body_in_Exile_and_Return Consultado 1-9-2022.

2021: PIGNATELLI, Adrián, "180 años de la muerte de Juan Lavalle: una bala misteriosa, una joven amante y la odisea para salvar su cadáver". Recuperado en <https://www.infobae.com/sociedad/2021/10/09/180-anos-de-la-muerte-de-juan-lavalle-una-bala-misteriosa-una-joven-amante-y-la-odisea-para-salvar-su-cadaver/> Consultado 30-6-2022

Ejecución de Vicente y Guillermo Reinafé y de Santos Pérez



Adrienne Pauline Macaire /Andrea Bacle

(Ginebra, 1796-1855)

Ejecución de Vicente y Guillermo Reinafé y de Santos Pérez, 1837

Litografía sobre papel, 41,9 x 47,6 cm (54 x 69)

Adquisición, 1901

MHN 2177

Inscripciones: Firmado ángulo inferior derecho “Ad. Bacle del”; ángulo inferior izquierdo “Lit. de Bacle”¹

Título el margen inferior “Ejecución de Vicente y Guillermo Reinafé y de Santos Pérez”.

Inscripción abajo, como epígrafe: “Principales autores del asesinato cometido sobre la persona del Señor General Dn. Juan Facundo Quiroga y su comitiva”.

En los nombres de cada uno de los condenados hay un número que se repite para identificar las figuras.

Exhibiciones: Ninguna.

Procedencia: Colección Ángel Justiniano Carranza (¿?-1901).

Sobre la obra

La imagen reproducida representa los cuerpos de José Vicente y Guillermo Reinafé y de José Santos Pérez, exhibidos a la mirada pública luego de haber sido fusilados frente al Cabildo. Los cadáveres, con pies atados y engrillados, cuelgan espectacularmente por medio de cuerdas y roldanas en la Plaza Mayor en Buenos Aires (actual Plaza de Mayo), rodeados por un nutrido conjunto de personas que los observan. Los hermanos Reinafé (o Reynafé), fueron acusados y condenados por el asesinato del caudillo riojano Facundo Quiroga. Originarios de Villa Tulumba, Córdoba, habían tenido diversas actuaciones políticas y militares en su provincia. José Vicente fue gobernador en 1831, Guillermo había luchado contra los unitarios y a la vez peleado contra Facundo Quiroga. Los otros dos hermanos, José Antonio y Francisco Isidoro ocuparon cargos administrativos en la gobernación de Córdoba y pelearon tanto bajo el mando de su hermano como del caudillo santafesino Estanislao López. En febrero de 1835 Facundo Quiroga regresaba a Buenos Aires junto a su comitiva, luego de una misión cuyo fin era mediar y sosegar disensiones y alzamientos en las provincias de norte,² y en Barranca Yaco, Córdoba, fue emboscado y asesinado.

La responsabilidad de la autoría intelectual del crimen recayó sobre los Reinafé, enemigos políticos del riojano. Manuel Maza, gobernador de Buenos Aires, y Juan Manuel de Rosas dispusieron su arresto y el de Santos Pérez, jefe de la partida y autor material del hecho. Fueron conducidos a juicio en Buenos Aires en 1837, a pesar de estar fuera de su jurisdicción. Francisco Reinafé había logrado huir a Montevideo y José Antonio murió en la cárcel antes de la sentencia, el resto fue condenado en Buenos Aires a la pena capital llevada a cabo el 25 de octubre de 1837. La muerte de Quiroga y la ejecución de los Reinafé resultaron hechos decisivos en la redefinición del mapa político de las provincias del Río de la Plata y facilitaron el ascenso y hegemonía de Rosas –y por ende de Buenos Aires por sobre el resto del país– hasta su caída en 1852.³ En efecto, debilitada la situación cordobesa, Rosas fue proclamado gobernador con facultades extraordinarias y capitán general de la provincia de Buenos Aires. Se daba fin a una época dominada por aguerridos caudillos provinciales y regionales y comenzaba otra donde el modelo porteño prevalecía sobre el federalismo provincial.⁴

La estampa *Ejecución de Vicente y Guillermo Reinafé y de Santos Pérez* fue impresa en papel en las prensas de Bacle, compañía litográfica establecida en 1828 por el naturalista César Hipólito Bacle (1794-1838) y por la artista Andrienne Pauline Macaire (1796-1855) a su llegada a Buenos Aires desde Ginebra, Suiza. Andrea Bacle, como también firmaba, había nacido en Ginebra y traía de Europa una educación artística. Su maestra Jeanne Henriette Rath (1776- 1856), fue una importante pintora, especializada en miniatura, coleccionista y fundadora junto a su hermana Jeanne Françoise del Museo Rath, primer museo suizo dedicado a las artes, establecido en Ginebra en 1826.⁵

La firma Bacle comenzó en 1828 como Bacle y Cia., y en 1829 se le asigna el título de Litografía del Estado. En el transcurso de los casi diez años en los cuales operó en Buenos Aires los ilustradores y técnicos produjeron y pusieron en circulación objetos gráficos de diverso carácter. Se imprimieron los primeros periódicos ilustrados locales y también libros, folletos, láminas, retratos, vistas, álbumes, papeles de música, documentos oficiales, títulos de propiedad, invitaciones, letras de cambio, programas de teatro, planos topográficos,

1 Las dos firmas dan cuenta de la asociación de saberes de la pareja, la izquierda la del científico devenido litógrafo a su llegada a Buenos Aires y la derecha la de Andrea, prueba la participación como ilustradora de la primera mujer que actuó como artista profesional en Buenos Aires. Cfr: Georgina Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblios, 2016.

2 R Pagani, N Souto, F Wasserman, “El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)”, en: Noemí Goldman (dir.), *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pp. 317-319

3 Tulio Halperin Dongui, *Argentina. De la revolución de independencia a la confederación rosista*, Buenos Aires, Paidós, 1993, p. 340.

4 Georgina Gluzman, *Trazos invisibles, op. cit.* pp. 337 y ss.

5 John Briquet, “César Hippolyte Bacle (1794-1838) Naturaliste genevois, explorateur de l’Amérique du Sud”, en: *Bulletin de L’Institut National Genevois*, Genève, t. XLIX, 1932, p. 241

mapas y diagramas, así como la serie de iconografías que formaron parte de la propaganda política del gobierno de Rosas a través de la impresión de “divisas federales” o retratos del gobernador multiplicados en fundas de sombreros, guantes y chalecos.⁶ De este modo, la compañía litográfica de Bacle instaló un tipo de consumo gráfico novedoso para la época, los impresos ilustrados salidos del sistema de la prensa litográfica, promoviendo el uso de imágenes y elementos decorativos emplazados en trabajos comerciales y de todo tipo, y por ende, una cultura visual más fecunda de lo que se suele considerar para la época.

La invención de la litografía en Alemania en 1796 por parte de Aloys Senefelder (1771-1834), había diversificado la capacidad técnica de la cultura impresa y multiplicado la posibilidad de reproducir imágenes y otros signos gráficos. Introducida en Buenos Aires en 1827,⁷ la tecnología de reproducción a partir de una matriz de piedra caliza, fue afinada por Bacle al año siguiente y se constituyó, durante casi todo el siglo XIX en la principal productora de imágenes múltiples en el campo de los objetos artísticos, relegando a los otros procesos de reproducción –la xilografía y el huecograbado–. En el terreno de los impresos comerciales, en cambio, la litografía compitió con los otros procesos, tanto manuales como fotomecánicos.

En la Litografía del Estado Macaire, junto a otros colaboradores, produjo numerosos trabajos, ilustró para la serie de seis cuadernos de *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires* (1834-36) así como para los periódicos ilustrados *Museo Americano. Libro de Todo el Mundo* (1835-36) y *El Recopilador* (1836), primeros periódicos con imágenes litográficas producidos en territorio argentino. Sin embargo, las circunstancias políticas en las cuales la estampa de la ejecución se publicó resultan particulares, así como su tema. Seguramente fue un encargo oficial, al igual que la otra estampa también litografiada en las prensas de Bacle titulada *Atróz asesinato cometido en Barranca Yaco el 16 de Febrero de 1835 contra el benemerito Gen. D. Facundo Quiroga y su comitiva*, dibujo de Pablo Caccianiga (1798-1862), y es de las pocas obras que representa en la época un evento de

actualidad. La coyuntura particular del matrimonio Bacle-Macaire y de la firma litográfica se había desarrollado hacia un tramo fatal desde marzo de 1837 en que Bacle fue apresado por las autoridades a su regreso de Chile donde pensaba instalar una empresa litográfica en acuerdo con el gobierno chileno. Se lo acusó de vender planos militares a Bolivia, de tener vínculos con los unitarios exiliados en ese país y en Uruguay y de conspirar con ellos, lo probaba una carta de Bacle al ministro chileno Diego Portales a favor de Bernardino Rivadavia, exiliado en Uruguay en ese momento. El vicecónsul francés Aimé Roger intentó interceder por él pero no fue escuchado, y Bacle permaneció detenido seis meses sin juicio, fue liberado ya con su salud deteriorada y falleció el 4 de enero de 1838. Es probable que la obra haya sido ordenada por las autoridades para ser distribuida de manera ejemplificadora, y dilatar el efecto de la exhibición de los cuerpos en la plaza. Es Sarmiento quien sugiere –enlazado con la idea de que Rosas estaba detrás de la responsabilidad del hecho– el uso de la imagen como muestra de poder, objeto de persuasión y temor, junto con las transcripciones del juicio publicadas y la exposición de la galera en la que viajaba Quiroga.

El Gobierno de Buenos Aires dio un aparato solemne a la ejecución de los asesinos de Juan Facundo Quiroga; la propia galera ensangrentada y acribillada de balazos estuvo largo tiempo expuesta al examen del pueblo, y el retrato de Quiroga, como la vista del patíbulo y los ajusticiados, fueron litografiados y distribuidos por millares, como también extractos del proceso que se dio a luz en un volumen en folio. La Historia imparcial espera todavía datos y relaciones para señalar con su dedo al instigador de los asesinos.⁸

Pero la estampa se comercializaba al igual que otros impresos, entre el 31 de octubre y el 14 de noviembre de 1837 los diarios porteños publicitaron su venta e indicaban que también podían adquirirse ejemplares “iluminados”, es decir, coloreados a mano.⁹ Comunicación política y circulación comercial estuvieron ligadas también con algunos rasgos de consumo como espectáculo de distracción. En una composición compleja de dos temporalidades, en un semicírculo en la parte superior separado del resto por cadenas, se desarrolla la escena del fusilamiento. Los tres condenados se encuentran sentados y atados en el patíbulo frente a los arcos del Cabildo y enfrentados a ellos una fila de soldados apunta

6 Marcelo Marino, “Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires”, en: Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.

7 En 1827, el viajero y etnógrafo Jean Baptiste Douville (1794-1837) ejecutó las primeras litografías producidas en Buenos Aires en una prensa importada por John Q. Beech, impresor inglés que dirigía la Imprenta del Estado, Bonifacio del Carril, “Prólogo”, en: J. B. Douville, *Viajes a Buenos Aires. 1826 y 1831*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

8 Domingo F. Sarmiento, *Facundo, o, civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2018 [1845], p. 240.

9 Véase Georgina Gluzman, “Andrienne Pauline Macaire (1796-1885): una artista en los márgenes”, *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (3), 2016, pp. 495-514, p. 508

con sus fusiles. Los soldados no tienen rostro, solo se descubren los perfiles, como una mecánica de muerte al modo de *Los fusilamientos del 3 de mayo* pintado por Goya en 1814. Los rostros de los reos están cubiertos por una venda y cerca de ellos un sacerdote cumple con la extremaunción y otro les ata las manos.

En el plano inferior que ocupa casi la totalidad de la lámina los cuerpos desproporcionadamente grandes cuelgan a la vista en la plaza. Junto a los arcos del Cabildo un soldado le señala a otro el lugar donde habían sido fusilados y con esa estrategia narrativa se conectan las dos temporalidades. En el contexto de una heterogénea muchedumbre, por un lado, un indiferenciado pueblo rodea la estructura en la que cuelgan las descomunales figuras y junto al pueblo se destaca supuestamente el propio Rosas observando la escena sobre un caballo.¹⁰ Por otro lado, en el primer plano resaltan personajes elegantemente vestidos con galera, frac o levita. Éstos parecen abstraídos de la gravedad del hecho ante sí y enfatizan la idea de espectáculo y entretenimiento. En el ángulo inferior izquierdo un hombre traza un boceto sobre lo que parece ser una block de hojas o una piedra litográfica, posiciona al artista como testigo observador y cronista y enfatiza así el papel del dibujo (y por extensión de la litografía) como forma de registrar sucesos contemporáneos. Esos detalles no son parte de la comisión oficial de la imagen litográfica, son notas que Macaire añade. El agregado de “Principales” en el epígrafe implica que tal vez no son los únicos y así Macaire –y Bacle a su lado– señalan las dudas de la causa criminal que no terminaron de despejar las responsabilidades del hecho y el rumor de que Rosas no era ajeno al cargo.

SS, AV y MDR

Bibliografía

- 1929:** DE UGARTECHE, Félix, *La imprenta argentina. Sus orígenes y desarrollo*, Buenos Aires, Talleres Gráficos R. Canals.
- 1932:** BRIQUET, John Briquet, “César Hippolyte Bacle (1794-1838) Naturaliste genevois, explorateur de l’Amérique du Sud”, en: *Bulletin de L’Institut National Genevois*, Genève, t. XLIX.
- 1933:** GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo, *Bacle. Litógrafo del Estado. 1828-1838*, Buenos Aires, Amigos del Arte.
- 1947:** GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo, “Prologo”, Bacle y Cia. Impresor Litógrafo del Estado, *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires*, (Edición facsimilar), Buenos Aires, Viau.
- 1952:** MARILUZ URQUIJO, José M., “Artistas poco conocidos en la época de Rosas”, en: *Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades*, nº 3, Buenos Aires, pp. 83-90.
- 1953:** TROSTINÉ, Rodolfo, *Bacle. Ensayo*, Buenos Aires, Asociación Libreros Anticuarios de la Argentina.
- 1964:** DEL CARRIL, Bonifacio, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé.
- 1984:** DOUVILLE, J. B., *Viajes a Buenos Aires, 1826 y 1831*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- 1993:** HALPERIN DONGUI Tulio, *Argentina. De la revolución de independencia a la confederación rosista*, Buenos Aires, Paidós,
- 1998:** PAGANI, R, SOUTO, N., WASSERMAN, F., “El ascenso de Rosas al poder y el surgimiento de la Confederación (1827-1835)”, en: GOLDMAN, Noemí (dir.), *Nueva Historia Argentina. Revolución, República, Confederación (1806-1852)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- 1999:** AMIGO CRERISOLA, Roberto, “Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)”, en *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX*, Buenos Aires, FIAAR, pp. 11-56.
- 201:** TWYMAN, Michael, *Breaking the Mould: The First Hundred Years of Lithography*, London, The British Library.
- 2009:** MARINO, Marcelo, “Fragatas de alto bordo. Los peinetones de Bacle por las calles de Buenos Aires”, en MALOSETTI COSTA, Laura y GENÉ, Marcela (comps.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa.
- 2010:** SZIR, Sandra, “Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. El Museo Americano, 1835-1836”, en: *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, a. 18, n. 36, Caracas, Venezuela, julio-dic, pp. 296-322.
- 2013:** GLUZMAN, Georgina, MUNILLA LACASA, Lía, SZIR, Sandra, “Género y cultura visual. Adrienne Macaire -Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)”, en: *Artelogie. Recherches sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique Latine*, n 5, octubre
- 2013:** GLUZMAN, Georgina, MUNILLA LACASA, Lía, SZIR, Sandra, “Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838)”, en: *Separata*, Centro de Investigaciones de Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, a. XIII, n. 18, diciembre de 2013, pp. 3-17.
- 2016:** GLUZMAN, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblios.
- 2016:** GLUZMAN, Georgina, “Andrienne Pauline Macaire (1796-1885): una artista en los márgenes”, en: *Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (3), pp. 495-514
- 2016:** MUNILLA Lacasa, Lía y GLUZMAN, Georgina, “Imágenes globales/selecciones locales: las publicaciones periódicas europeas en los diarios porteños. El caso de *El Recopilador* y Andrea Macaire”, en: SZIR, Sandra (coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires (1830-1930)*, Buenos Aires, Ampersand, pp. 23-53

¹⁰ Bonifacio del Carril, *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 55.

2018 [1845]: LAERA, Alejandra, "Facundo como atracción: el corto plazo de la política y el largo plazo de la literatura", en: SARMIENTO, Domingo. F., *Facundo, o, Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.

2018: SZIR, Sandra, "El fabricante de imágenes. César Hipólito Bacle y el establecimiento de la litografía en Buenos Aires (1828-1838)", en: ARES, Fabio (comp.), *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*, Buenos Aires, Dirección General Patrimonio, Museos y Casco Histórico, pp. 105-134.

2022: SZIR, Sandra, "Tecnologías de la visualidad en el álbum litográfico *Trages y costumbres de la Provincia de Buenos Aires (1833-1835)*", en Deborah Dorotinsky Alperstein y Rian Lozano (coords.), en: *Culturas visuales desde América Latina*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas. pp. 89-111.

Las esclavas de Bue^s. Ay^s. demuestran ser libres y gratas a su noble Libertador



Doroteo de Plot

(Buenos Aires, 1822-Nueve de Julio, 1888)

Las esclavas de Bue^s. Ay^s. demuestran ser libres y gratas á su noble Libertador

Pintura sobre tela, 0,80 x 157 cm

Donación Ricardo Iberlucea, 1903¹

MHN 2540

¹ Libro Registro III, 23 de octubre de 1903, foja 64, N° 1856. AHMHN. FI. Sección Libros de Registro.

Inscripciones: Firmado y fechado ángulo inferior derecho: "San.º Lug.º de Rosas Mayo 1º de 1841, por D. de Plot"
 Leyendas inscriptas en las banderas que portan las mujeres: "Viva el Restaurador de las Leyes", "Mueran los salvages unitarios" y Viva la libertad. En la pancarta que sostiene Rosas: "Federación, Livertad, no más Tiranos".
 En la parte superior, el Ángel de la Fama² figura: "Ya no gemirá en el Plata, en cadenas ni un esclavo/Su amargo llanto cesó, desde que Rosas humano/De su libertad ufano, compasivo y generoso/Prodigó este don precioso, al infeliz Africano"³

Exhibiciones: *Rosas. Retrato de una época*, Museo de Arte Hispanoamericano 'Isaac Fernández Blanco', Buenos Aires, 1993.
Visible/Invisible. Las representaciones de la cultura afro-argentina en los museos, Encuentro de reflexión, Fundación TyPA-Museo Histórico Nacional, 2010.
ArteBA 21ª edición, Stand Secretaría de Cultura de la Nación, 2012.

Sobre la obra

Las Esclavas de Bueºs Ayº Demuestran ser Libres y Gratas á su Noble Libertador muestra una escena en la que un grupo de personas de ascendencia africana se presentan ante el Brigadier Juan Manuel de Rosas en el campamento denominado Santos Lugares de Rosas (actualmente, localidad de San Andrés, partido de San Martín), sitio en el que funcionó una gran unidad militar y centro de detención.⁴

Durante mucho tiempo se supo poco del autor y, recientemente se pudo determinar que se trata de Doroteo Plot, un artista activo especialmente en la época de Rosas; se

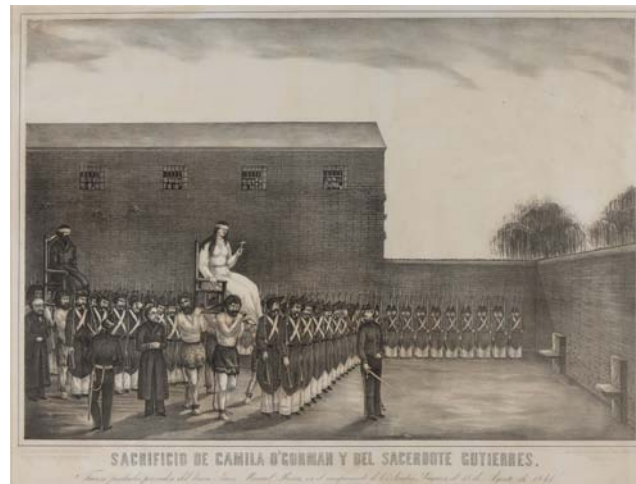


Imagen 1 Rodolfo Kratzenstein, *Sacrificio de Camila O'Gorman y el sacerdote Gutiérrez*, litografía, 58 x 44 cm, MHN 2163

conocen pocas obras de su autoría (entre ellas, *Rosas, Restaurador de las Leyes*⁵ y *Sacrificio de Camila O'Gorman y el sacerdote Gutiérrez*⁶ (1855), litografía de Rodolfo Kratzenstein).⁷ La escasa información sobre Plot sugiere que se trata de un artista aficionado, teniendo en cuenta además su juventud –cerca de 20 años– en 1841; también era escribiente en la Secretaría de Rosas.⁸

En la obra conviven imágenes y textos posiblemente como un mensaje propagandístico para reforzar la fidelidad al régimen rosista por parte de la población negra de Buenos Aires.⁹ A su vez, las dimensiones, las leyendas y la ausencia de bastidor de la tela remiten a las banderas de las sociedades africanas.¹⁰ Pero cabe la pregunta acerca del rol de los textos, conjeturando que gran parte de la población en general, y de

2 Ruffo, Miguel, "Las comunidades de negros y mulatos en la iconografía de la época de Rosas", en: *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas 'Juan Manuel de Rosas'*, Buenos Aires, 65, 2003, p. 137.
 3 Estos versos fueron tomados de las fiestas mayas de 1815 y reformulados para adecuarlos a la época rosista. Lía Munilla Lacasa señala que, para 1815, las crónicas brindan poca información acerca de esta fiesta, aunque se sabe que en la Plaza de la Victoria se colocaron cuatro estatuas de las cuatro partes del mundo acompañadas de sendos poemas. Cfr. María Lía Munilla Lacasa, *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2013, p. 63 y Apéndice Documental. La autora señala que, para 1815, las crónicas brindan poca información acerca de esta fiesta, aunque se sabe que en la Plaza de la Victoria se colocaron cuatro estatuas de las cuatro partes del mundo acompañadas de sendos poemas. *Ibidem*.
 4 Salvatore, Ricardo, *Wandering Paysanos: state order and subaltern experience in Buenos Aires during the Rosas era*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 243.

5 Óleo sobre chapa. Colección privada.
 6 El MHN cuenta con una ejemplar de esta obra. Inv. MHN 2181.
 7 Para más datos sobre el artista, ver María de Lourdes Ghidoli, *Esterotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2016, pp. 156-157.
 8 Romay, Francisco, *Historia de la Policía Federal Argentina. 1830-1852*, Tomo III, Buenos Aires, Editorial Policial, 1964, p. 280.
 9 López, Vicente Fidel, *Manual de la Historia Argentina*, Buenos Aires, Casavalle, 1896, p. 365; Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Tor, 1949, p.
 10 El MHN tiene en su colección algunas banderas de nación (Invs. MHN 2303, 6510, 6511)

la afrodescendiente en particular, no sabría leer. Pilar González Bernaldo de Quirós propone que la obra podría haber estado colgada en la casa de Rosas, para recordar a los visitantes el vínculo con este sector de población.¹¹

La composición se presenta a manera de friso con los participantes ubicados en el primer plano de la obra. A la izquierda, un grupo compacto y numeroso de afrodescendientes, en su mayoría mujeres pero también niños y hombres de edad avanzada, delatada por sus barbas canosas. Esto último puede deberse a que en 1840 gran cantidad de hombres jóvenes fueron reclutados para los ejércitos.¹² Cabe recordar que el período comprendido entre la firma del tratado con la corona británica y la realización de la pintura fue uno de los más conflictivos que debió afrontar el gobierno de Rosas: ataques externos (bloqueo francés desde 1838) e internos (insurrección de los Libres del Sud en 1839 y avance de las tropas de Lavalle sobre Buenos Aires en 1840) pusieron en jaque su poder que salió fortalecido de ellos.¹³

En torno al concepto de libertad, no solo abunda en texto sino también se emplea un motivo ampliamente difundido en las representaciones abolicionistas como es el de las cadenas y grilletes rotos que aquí aparecen entre el grupo que avanza y la figura de Rosas. Podemos pensar en una suerte de procesión, casi religiosa, en señal de agradecimiento al Restaurador.¹⁴ Esta idea de procesión se sustenta también al figurarse a los afrodescendientes de perfil o en tres cuartos, salvo una de las mujeres que dirige su mirada al frente, interpelando al espectador. A su vez, el pintor les otorgó diferentes coloraciones de piel; a los hombres les dio un color más oscuro, con excepción del niño, de piel muy clara. Estos detalles ponen de manifiesto el mestizaje biológico presente en la sociedad porteña. Por su parte, Rosas está representado de estricto perfil, similar a las efigies que se replicaron durante su mandato. A sus espaldas, un oficial sostiene las

bridas del caballo. Resulta sugestiva la minuciosidad en los detalles del calzoncillo cribado del oficial y los adornos y la postura del animal enjaezado a la manera federal que remiten a pinturas como las de Felix Revol.¹⁵ Al respecto, la composición, el tema de la obra y las características del artista, permitirían vincularla con la pintura popular o regional del Río de la Plata.¹⁶

La escena no cuenta con demasiada información visual sobre el lugar –Santos Lugares de Rosas mencionado en el ángulo inferior derecho-. El campamento está referido casi metonímicamente con una gran carpa blanca coronada con la bandera de la confederación rosista. Una línea de horizonte sin atisbo de paisaje divide la obra casi a la mitad, entre cielo y tierra. La tridimensionalidad está dada por la superposición de personas que forman parte del grupo y por la carpa construida casi geoméricamente. Los colores rojo y blanco son predominantes, en especial en las vestimentas y accesorios de las mujeres y hombres negros mientras que las notas oscuras están dadas por el azul del uniforme de Rosas y la bandera de la confederación en lo alto de la carpa.

La obra, como dispositivo propagandístico, tiene dos actores políticos que la protagonizan: Rosas y su gobierno, por un lado, y las afroporteñas, por otro, con motivaciones distintas en torno a la libertad. Por una parte, Rosas buscaba la fidelidad de los afrodescendientes, pero también marcar una posición internacional acorde a lo esperado por los países europeos, especialmente Gran Bretaña, y erigirse como un gobierno legítimo. Por otra, si bien el tratado firmado con Gran Bretaña en 1839 no modificaba la condición jurídica de quienes eran esclavos, para los afrodescendientes podrían haber sido un avance en el camino hacia la libertad¹⁷, una promesa que se remontaba a la sanción de la ley de libertad de vientres de 1813.

MLG

11 Pilar González Bernaldo de Quirós, *Civilidad y Política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 217.

12 Andrews, George Reid, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, De la Flor, 1989, p. 176.

13 Ver Jorge Gelman, *Rosas bajo fuego. Los franceses, Lavalle y la rebelión de los estancieros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

14 Ver María de Lourdes Ghidoli, “El esquivo “don” de la libertad: libertad: afrodescendientes en la cultura visual de Buenos Aires, 1839-1865”, en: Florencia Guzmán y María de Lourdes Ghidoli, *El asedio a la libertad. Abolición y posabolición de la esclavitud en el Cono Sur*, Buenos Aires, Biblos, 2020 y Salvatore, Ricardo, *La confederación argentina y sus subalternos: integración estatal, política y derechos en el Buenos Aires posindependiente (1820-1860)*, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile, 2020, pp. 106-109.

15 *Coronel Martín Santa Coloma*, 1847, óleo sobre tela, Inv. MHN 2558; *Brigadier General Pascual Echagüe*, 1847, óleo sobre tela, Museo Histórico Provincial de Santa Fe.

16 Amigo Cerisola, Roberto, “La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense”, en: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes / X Jornadas CAA*, Buenos Aires, CAA, 2003, pp. 273-282.

17 María Agustina Barrachina explora la presencia de las mujeres negras en Santos Lugares vinculándola con la búsqueda de la libertad personal. Ver María Agustina Barrachina, “¿Bailarinas indecentes, guerreras salvajes, y criadas deladoras? Las representaciones y prácticas de las mujeres negras y pardas durante el rosismo (1830-1852)”, en: *Mora*, vol. 28, n° 1, Junio 2022, p. 1-10.

Bibliografía

- 1863:** *Colección de tratados celebrados por la República con las naciones extranjeras*, Buenos Aires, Imprenta y Litografía a vapor de Bernheim y Boneo, pp. 99-123.
- 1896:** LÓPEZ, Vicente Fidel, *Manual de la Historia Argentina*, Buenos Aires, Casavalle.
- 1949:** SARMIENTO, Domingo Faustino, *Facundo. Civilización y Barbarie* (1845), Buenos Aires, Tor.
- 1964:** ROMAY, Francisco, *Historia de la Policía Federal Argentina. 1830-1852*, Tomo III, Buenos Aires, Editorial Policial.
- 1989:** ANDREWS, George Reid, *Los afroargentinos de Buenos Aires*, Buenos Aires, De la Flor.
- 2003:** AMIGO CERISOLA, Roberto, "La tradición olvidada. Notas sobre la pintura regional rioplatense", en: *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/X Jornadas CAIA*, Buenos Aires, CAIA, pp. 273-282.
- 2003:** RUFFO, Miguel, "Las comunidades de negros y mulatos en la iconografía de la época de Rosas", en: *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas 'Juan Manuel de Rosas'*, Buenos Aires, 65, pp. 132-143
- 2003:** SALVATORE, Ricardo, *Wandering Paysanos: State Order and Subaltern Experience in Buenos Aires during the Rosas Era*, Durham, Duke University Press.
- 2008:** GONZÁLEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar, *Civilidad y Política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades en Aires, 1829-1862*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2009:** GELMAN, Jorge, *Rosas bajo fuego. Los franceses, Lavalle y la rebelión de los estancieros*, Buenos Aires, Sudamericana.
- 2013:** MUNILLA LACASA, María Lía, *Celebrar y gobernar: un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires, 1810-1835*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- 2016:** GHIDOLI, María de Lourdes, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones visuales de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2016
- 2020:** GHIDOLI, María de Lourdes, "El esquivo "don" de la libertad: libertad: afrodescendientes en la cultura visual de Buenos Aires, 1839-1865", en: GUZMÁN, Florencia y GHIDOLI, María de Lourdes, *El asedio a la libertad. Abolición y posabolición de la esclavitud en el Cono Sur*, Buenos Aires, Biblos, pp. 305-341.
- 2020:** SALVATORE, Ricardo D., *La confederación argentina y sus subalternos: integración estatal, política y derechos en el Buenos Aires posindependiente (1820-1860)*, Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Chile.
- 2022:** BARRACHINA, María Agustina, "¿Bailarinas indecentes, guerreras salvajes, y criadas deladoras? Las representaciones y prácticas de las mujeres negras y pardas durante el rosismo (1830-1852)", en: *Mora*, vol. 28, nº 1, Junio, pp. 1-10.

Ocupación militar del Río Negro en la expedición bajo el mando del General Julio A. Roca, 1879



Juan Manuel Blanes

(Montevideo, 1830-Pisa, 1901)

Ocupación militar del Río Negro en la expedición bajo el mando del General Julio A. Roca, 1879¹, 1891-1896

Óleo sobre tela, 411 x 716 cm

Donación Ministerio de Guerra y Marina, 1898

MHN 4375

¹ En cada registro, desde el momento mismo de la adquisición al pintor, el cuadro figura con nombres diferentes: *La conquista del desierto* (Carta del Departamento de Guerra al Director del MHN informándole que por Decreto Presidencial del 1º de marzo de 1898 se ha adquirido al pintor Juan Manuel Blanes, julio 25 de 1898. En: *Legajo de Objetos del MHN*. N° 4375, copia). *La ocupación militar del Río Negro por el ejército argentino, el 25 de mayo de 1879* (Carta. Adolfo Pedro Carranza a Zoilo Cantón (Subsecretario del Ministerio de Guerra) Buenos Aires, 1-IX-1898, copia. En *Libro de Notas 2* Gestión Carranza. AHMHN FI, Serie Libros Copiadores de Correspondencia. Ser. LCC. CF 2 E1). *Legada del Ejército Nacional al Río Negro bajo el mando del General Julio A. Roca en la gran expedición realizada contra los indios*

en 1879. (En: Libro Registro II, f. 28. AHMHN. FI. Ser. Libros de Registro, 1918. CF2 E2) *Cuadro representando la Ocupación Militar del Río Negro, por la expedición al mando del General Julio A. Roca* (Legajo de objetos del MHN, realizado según Decreto 14.132 de 1938) *Revista del Río Negro* (Libro Copiador de Notas 1939-1943, f. 619. AHMHN FI Ser. LCC. CF2 E2) *La expedición al Río Negro* (Libro Copiador de Notas 1939-1943, f. 619. AHMHN FI Ser. LCC. CF2 E2) *Ocupación militar del Río Negro en la Expedición bajo el mando del General Julio A. Roca, 1879*. (*Catálogo del Museo Histórico Nacional*. Tomo II. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, 1951, p.161.) Cabe acotar que este es el nombre con que se conserva en la Base actual de Inventario del Museo. (2022)

Inscripciones: Firmado y fechado: imposible corroborar.

Exhibiciones: *Exposición Juan Manuel Blanes*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1941.²
Exposición de la Patagonia (sección histórica), Sociedad Rural, Buenos Aires, 1941.³

Sobre la obra

Es ésta una de las pinturas más conocidas, reproducidas y citadas del acervo del MHN, mencionada desde el momento mismo de su llegada a la institución. Circula desde hace más de un siglo reproducida en láminas escolares, en copias para dependencias oficiales, en papel moneda, libros, diarios y revistas, obras de teatro, películas, programas televisivos, y con profusión hoy, en formato digital. Se trata de la representación simbólica más eficaz del llamado 'orden conservador', basada en la centralidad del ejército en la construcción, consolidación territorial y conducción política de la nación. Al respecto, Roberto Amigo afirma que el cuadro de Blanes pone en escena un Ejército Nacional que "no sólo asumió plenamente la función coercitiva como fuerza militar unificada del Estado nacional, sino que también se legitimó confundiendo su origen con el de la nación, en una continuidad histórica de la "campaña del desierto" con la Revolución de Mayo, de la que también se asumió como protagonista."⁴

Tanto en la composición de esta obra como en sus diversos nombres se oculta deliberadamente la crueldad de la guerra llevada adelante por el general Julio A. Roca y su ejército, la violencia ejercida contra las poblaciones que habitaban la llanura pampeana, sus deportaciones masivas regalando mujeres y niños como sirvientes esclavizados en Buenos Aires y el despojamiento y destrucción de las tribus en favor de un puñado de terratenientes, hasta el día de hoy. Aquella campaña militar fue valorada como el avance de la *civilización* sobre el

desierto, como si esas extensiones hubieran estado deshabitadas, cuando su objetivo fue despojar a la población indígena de sus tierras e incorporar al estado argentino 20.000 leguas de campo para su explotación económica. La gran tela que ponía todo ello en escena fue encargada al artista uruguayo por el Ministerio de Guerra y Marina en 1887, para celebrar el décimo aniversario de aquella expedición militar el 25 de mayo de 1879. Ya había pintado Blanes un gran cuadro por encargo del hijo del general Roca rememorando el atentado sufrido por el entonces presidente en la apertura de las sesiones del Congreso Nacional el 10 de mayo de 1886, cuando recibió una pedrada en la frente a su ingreso al recinto: *El Gral. Roca ante el Congreso Argentino*.⁵

Blanes demoró algunos años en comenzar a trabajar en esta tela, que fue la más grande y ambiciosa de su carrera: hizo los primeros bocetos en su taller en Florencia, a donde viajó por tercera vez en 1889. Uno de ellos, con ligeras variantes respecto de la versión definitiva, se conserva en el Museo Municipal Juan Manuel Blanes de Montevideo⁶. También se conserva en el Museo Histórico Nacional uruguayo el borrador manuscrito de una *Memoria explicativa* que probablemente el artista pensaba publicar⁷. Al poco tiempo se desató en la Argentina la crisis de 1890 con la consiguiente incertidumbre respecto del futuro del gran encargo, que retomó en su taller de Montevideo a su regreso a mediados de 1891. En el ínterin, sin embargo, encaró una ardua búsqueda documental que puede seguirse en su correspondencia, para lograr retratos, fotos, detalles de uniformes, monturas, espuelas, etc., a fin de lograr la máxima verosimilitud posible en una escena de alto contenido simbólico que él mismo construyó.

La expedición militar de Roca fue registrada por los fotógrafos Antonio Pozzo y Pedro Morelli (el primero con fines comerciales, el segundo por encargo de los ingenieros topógrafos Carlos Encina y Edgardo Moreno), y estas fotografías tuvieron amplia circulación en álbumes y en la prensa. Como señala Verónica Tell, hubo también en ellas una clara finalidad laudatoria que "se estructuró en torno a la figura del Ejército, sus hombres y el territorio 'liberado', antes que en los anteriores poseedores de ese espacio, su dominación y

2 Por sus dimensiones, ni este cuadro ni la *Revista de Rancagua* fueron prestadas para la gran retrospectiva de Blanes inaugurada en el Teatro Solís de Montevideo en junio-julio de 1941. Sin embargo, ambas fueron exhibidas en la exposición que organizó el Instituto Argentino Uruguayo en el MNBA de Buenos Aires una vez clausurada la de Montevideo, junto con una selección que viajó a Buenos Aires desde allí con el patrocinio del gobierno argentino. Cfr. *Libro Copiador de Notas 1939-1943*. . fs. 603-604. AHMHN FI Ser. LCC. CF2 E2

3 *Libro Copiador de Notas 1939-1943*, f. 619. AHMHN FI Ser. LCC. CF2 E2

4 Roberto Amigo Cerisola. "Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina", en: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas. XVII Coloquio internacional de Historia del Arte*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, t. II, p. 330.

5 Esa enorme pintura de Blanes, óleo sobre tela, 3,47 x 6,02 m., se encuentra desde entonces en el Salón de los Pasos Perdidos del edificio del Congreso Nacional.

6 *Revista del Río Negro. El Gral. Roca y su ejército* (boceto) óleo sobre tela 50 x 99 cm. s/firma s/fecha, c. 1890. MMJMB. Cfr. Peluffo Linari et al. *Juan Manuel Blanes. La Nación naciente*, 2001, p. 151

7 Juan Manuel Blanes, "Borrador de la memoria explicativa del cuadro *La conquista del desierto*." documento manuscrito, archivo Juan Manuel Blanes, tomo 1159, folio 7. Museo Histórico Nacional, Montevideo.

aniquilamiento.”⁸ Y si bien Blanes conoció esas fotografías en las que aparecían Roca y sus oficiales formados en primer plano en el escenario de la llanura, el pintor decidió construir una escena propia no inspirada en aquellas, sino en un asunto que ya había ensayado para glorificar a San Martín en Ranagua, al general uruguayo Máximo Santos y a Manuel Oribe: una revista de tropas, desfile o parada militar en el que se desplegaran todos los ornamentos y atributos posibles de un orden fuertemente jerarquizado y exhibido en sus atuendos, gestos y detalles simbólicos.⁹

En un riguroso orden jerárquico, Blanes despliega 22 retratos de Julio A. Roca y sus oficiales en un escenario que presenta la línea de horizonte como único referente de paisaje, sobre la cual se destacan las cabezas de los militares retratados recortadas contra el cielo. Esa centralidad del ejército dominando y ordenando la llanura se ve reforzada por la presencia de la religión y la ciencia a ambos lados: a la derecha, científicos y oficiales de la armada con sus instrumentos de medición y registro; a la izquierda, el capellán Espinosa con un grupo de indios catequizados y una cautiva redimida que exhibe en brazos a su hijo mestizo y dirige su mirada a Roca en señal de agradecimiento. La pose y la dirección de la mirada del general Roca hacia un punto bajo en el suelo, como cruzándose con la de un perro que introduce desde el primer plano al espectador en la escena, ha sido muy comentada: como una mirada “vulpina” (de lobo) o de zorro. De hecho, se le llamó ‘el zorro del desierto’ destacando su astucia y celo en la conducción de las tropas y control del territorio conquistado.

El artista tenía ya más de 60 años y gozaba de fama y reconocimiento en ambas márgenes del Río de la Plata cuando emprendió esta obra, aunque el fin de la era de la militarización en el Uruguay, con la presidencia de Julio Herrera y Obes (1890-1894) le habían alejado de los pedidos oficiales de uniformes y paradas militares como el que emprendería para el general Roca, por encargo de

allegados entre quienes se menciona a Carlos Pellegrini.¹⁰ Ángel Floro Costa y Julio Piquet lo visitaron en su estudio y publicaron en la prensa sus impresiones y conversaciones con el artista.¹¹ Trabajó en el cuadro cuatro años y medio, en el correr de los cuales perdió a sus dos hijos: Juan Luis murió en un accidente en 1895 y desde entonces perdió todo contacto con Nicanor.¹²

Instalada esta gran pintura al óleo en la memoria visual durante más de un siglo a partir de sus reproducciones, comentarios críticos y de la profusa bibliografía que ha generado, su trascendencia y su lugar en la educación afectiva de sucesivas generaciones de ciudadanos ubica esta inmensa pintura como una de las piezas más destacadas del acervo del MHN y como evocación de una de las gestas más controvertidas del pasado argentino.

LMC y SO

Bibliografía

1895: COSTA, Ángel Floro, *La conquista del desierto: una visita al taller del pintor Blanes*. Montevideo, Imprenta del Siglo.

1931: FERNÁNDEZ SALDAÑA, José María, *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*, Montevideo, Impresora uruguaya. Capítulo XXV, “La Revista del Río Negro”. pp. 209-220.

1941: LAMAS, Andrés et al. *Exposición Juan Manuel Blanes*, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública, Comisión Nacional de Bellas Artes (2 tomos).

1950: SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de, *Blanes, el hombre, su obra y la época*. Montevideo, Impresora Uruguaya.

1987: KALEMBERG, Ángel, *Seis maestros de la pintura uruguaya*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Cap. 1: Juan Manuel Blanes.

1991: MALOSETTI COSTA, Laura y PENHOS, Marta, “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa.”, en: *III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores en Artes (CAIA). pp. 195-204.

1994: AMIGO CERISOLA, Roberto, “Imágenes para una Nación. Juan Manuel Blanes y la pintura de tema histórico en la Argentina”, en: *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas, XVII Coloquio internacional de Historia del Arte*. México, U.N.A.M, t. II. pp. 315-331.

8 Verónica Tell, *El lado visible* 2017, Cap. 1 “Coordenadas de espacio y tiempo. Registros (y ficciones) de la expansión territorial. pp. 21-64.

9 Cfr. Roberto Amigo Cerisola, “Imágenes para una nación” 1994, *op. cit.* pp. 326-328. Amigo relevó en diversos archivos las cartas que Blanes escribió y recibió solicitando datos, detalles, fotos, etc., entre ellas la carta que dirige al general Roca explicándole su decisión de no guiarse por esos registros fotográficos: “Obedeciendo a condiciones de composición, unidad y categorías, no puedo, porque no conviene, seguir las sorpresas que la fotografía hizo en esa campaña. al reproducir la imagen de V. en distintas ocasiones, porque incurriría en desaliños que se acuerdan poco con el aspecto y disposición que he dado al espectáculo.” Montevideo, 17.06.1892. AGN, sala VII, Archivo Julio A. Roca, leg.66.

10 Cfr. Eduardo de Salterain y Herrera, *Blanes, el hombre, su obra y la época*. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1950. pp. 237-238.

11 Ángel Floro Costa, *La conquista del desierto. Una visita al taller del pintor Blanes*. Montevideo, Imprenta del Siglo, 1895. Cfr. también José María, Fernández Saldaña, *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*, Montevideo, Impresora uruguaya. Capítulo XXV, “La Revista del Río Negro”. pp. 209-220.

12 Cfr. Fernández Saldaña, *op. cit.* p. 209.

1994: HABER, Alicia *et al.*, *El arte de Juan Manuel Blanes*. Buenos Aires, Fundación Bunge y Born en colaboración con Americas Society Nueva York.

1996: AMIGO CERISOLA, Roberto, "Meditaciones sobre un billete de cien pesos, Arte y Política", en: *Razón y Revolución*, 2.

2001: PELUFFO LINARI, Gabriel *et al.*, *Juan Manuel Blanes, la nación naciente (1830-1901)* Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes.

2000: MALOSETTI COSTA, Laura, "Los Conquistadores del Desierto en 1927", en: *Entrepasados*, N°18/19, Fines de 2000.

2006: MARSOTTA, Carlos, "Imágenes recientes de la "Conquista del Desierto" Problemas de la memoria en la impugnación de un mito de origen", en: *Runa*, 26 (01), p.p. 225-245. Recuperado de http://repositorio.filo.uba.ar:8080/bitstream/handle/filodigital/2310/uba_ffyl_ICA_a_Runa_26-01_225-245.pdf?sequence=1&isAllowed=y Consultado 20-10-1022.

2017: CERSÓSIMO, Facundo, "Los usos del pasado en las conmemoraciones de la "Conquista del Desierto (1879-1979)", en: PAGANO, Nora. (Comp.) *Patrimonio histórico, conmemoraciones y usos públicos del pasado argentino*. Buenos Aires, Argentina, Mnemosyne. pp. 9-32.

2017: TELL, Verónica, *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. San Martín: UNSAM EDITA.

Candombe Federal, época de Rosas



Martín León Boneo
(Buenos Aires, 1829-1915)
*Candombe Federal, época de Rosas, s/f*¹

Óleo sobre tela, 74,5 x 96,5 cm (90,5 x 112 cm con marco)
Donación Martín Boneo Belgrano, 1935
MHN 5365

¹ Se desconoce la fecha de ejecución y se le suelen asignar fechas equivocadas como por ejemplo 1838, relacionada con el título que Eduardo Schiaffino dio a una de las versiones. No obstante, la aparición de la reproducción en *Caras y Caretas* permite suponer una datación entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Inscripciones: Firmado ángulo inferior derecho en letras rojas: "Boneo"

En el dorso a la izquierda: "F. 5365"; a la derecha: "Restauró: Delia Cavicchia de Vallaza Julio de 1963"

Exhibiciones: *Rosas. Retrato de una época*, Museo de Arte Hispanoamericanos 'Isaac Fernández Blanco', Buenos Aires, 1993.

Música en Argentina 200 años, Casa Nacional del Bicentenario-Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 2012.

Sobre la obra

Candombe Federal, época de Rosas ingresó al Museo Histórico Nacional con el nombre de *El Candombe*. Fue donada por Martín Boneo Belgrano, hijo del artista, en 1935 cuando Federico Santa Coloma Brandsen era director del Museo. La donación estaba compuesta por "cinco cuadros históricos"², cuatro de ellos referidos a temática rosista y el quinto a la guerra del Paraguay.³ Que las obras hayan sido donadas por el hijo del pintor permite inferir que no serían encargos específicos sino que fueron realizadas por Boneo por motivación personal, tal vez como ejercicio artístico o con la intención de venderlas o que formaran parte de un museo.

José León Pagano señala que existen por lo menos otras dos variaciones de la obra de las que se desconoce el paradero,⁴ que fueron reproducidas una en la revista *Caras y Caretas* en 1903⁵ y la otra por el propio Pagano. La comparación de estas con la obra del MHN presenta algunas diferencias aunque no sustanciales en los agrupamientos principales. Los asistentes al candombe a la izquierda, las 3 personas en el centro y el resto de los afrodescendientes en el lado derecho son casi iguales mientras que las variaciones se



Imagen 1 Martín, Boneo Retrato de *Eusebio de la Santa Federación*, óleo sobre madera, 37 x 50cm, MHN 5887

presentan en el entorno: en la disposición del rancho, la iglesia que se incluye en la obra del MHN, en el paisaje de fondo. Conociéndose solo reproducciones de dos de las variantes, el *Candombe Federal* del MHN parece la más acabada, siendo tal vez las otras bocetos para esta.

La existencia de un grupo de obras realizadas por Boneo centradas en la época rosista, entre las que se encuentra *Eusebio de la Santa Federación* (Img. 1), *Retrato de Rosas* (Img. 2), *Misa en la época de Rosas*⁶ (Img. 3) y *Candombe Federal*, permite proponer una 'etapa federal' en la producción del artista. Juan A. Pradère indica que, luego de jubilarse en 1905 y hasta el momento en que escribe el historiador (1914), el artista se dedicó a pintar cuadros de temática federal,⁷ aunque la publicación en *Caras y Caretas* de 1903 establecería el

2 En su carta de donación Martín Boneo Belgrano dirigida a Santa Coloma expresa que "El año pasado tuve el honor de conversar con Ud., amablemente de común acuerdo estuvo aquí en mi domicilio un técnico y sacó las fotografías de los cuadros históricos", 15 de junio de 1935.

3 En el mismo año, 1935, su hijo donó al Museo Nacional de Bellas Artes otro grupo de obras: *Agencia de colocaciones*, *Capataz y peón rebelde* y dos naturalezas muertas.

4 Pagano, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, ed. del autor, 1937, p. 275-276. El autor indica que la obra pertenece a Martín Boneo Belgrano, vale decir que el hijo del artista habría conservado por lo menos la versión que reproduce.

5 Rafael Barreda, "Crónicas bonaerenses. Carnaval de antaño", en: *Caras y Caretas*, 21 de febrero de 1903, p. 29. Dibujos de esta versión se reprodujeron en Taullard (1927) y en Schiaffino (1933).

6 El título con el que ingresó al MHN es *Capilla de la Piedad, Rosas preside el Santo Sacrificio*. Carta de donación de Martín Boneo Belgrano, 15 de junio de 1935.

7 Juan A Pradère, *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires, 1914, p. 220.



Imagen 2 Martín, Boneo *Retrato de Juan Manuel De Rosas*, óleo sobre papel, 40x47 MHN 5886



Imagen 3 Martín, Boneo *Capilla de la Piedad, Rosas preside el Santo Sacrificio*, óleo sobre tela, 70 x 102 cm, MHN 6029

comienzo de esa etapa un poco antes. Martín Boneo fue uno de los primeros en obtener una beca del gobierno para realizar estudios de dibujo y pintura en Italia; se desempeñó como docente en la cátedra de dibujo de la Universidad de Buenos Aires luego de la caída de Rosas; organizó una Escuela de Dibujo y Pintura en 1873, con ayuda de un subsidio otorgado por el gobierno de Sarmiento⁸; formó parte del Ateneo fundado en 1892, agrupación de escritores, artistas plásticos y músicos⁹ y recibió premios en varias exposiciones realizadas en la segunda mitad del siglo XIX en Argentina. En su producción encontramos obras de género costumbrista como también de temática histórica y retratos.

La ubicación temporal de la escena en 1838 tiene sus fundamentos. Para el 25 de mayo de ese año, las naciones

africanas¹⁰ participaron en los festejos en la Plaza de la Victoria, algo que horrorizó a los unitarios.¹¹ Pradère propone que Boneo se habría basado en la descripción de los *candombes* de Vicente F. López y, tal vez para sostener la autenticidad de la representación, el historiador agrega que también se habría inspirado en sus recuerdos de infancia en 1838 el artista tendría 9 o 10 años—.

8 Ver Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 113-114.

9 *Idem.*, pp. 329-390.

10 Las naciones africanas eran sociedades compuestas por personas de origen africano esclavizadas y libres. Estas Sociedades, si bien existían de hecho previamente, a partir de 1823 debieron conformarse siguiendo el 'Reglamento para el Gobierno de las Naciones Africanas' (AGN Sala X 2446). En general eran dueñas de los lotes donde se asentaban y realizaban elecciones periódicas para nombrar presidente. Entre sus funciones se encontraban recaudar fondos para comprar la libertad de quienes aún eran esclavos, dar auxilio en la enfermedad, ser lugar de residencia.

11 *The British Packet*, 2 de junio de 1838. Juan Cruz Varela, exiliado en Montevideo, escribió el extenso poema *Al 25 de mayo de 1838, en Buenos Aires* en el que dedica algunos versos abominables a la participación de los negros y negras en el festejo.

La escena se desarrolla en el exterior de una sede de 'nación africana'. El entorno creado por Boneo muestra un lugar de la ciudad con pocas edificaciones, con el rancho como arquitectura principal y una iglesia ubicada en la perspectiva generada por la calle. Según Pradère se trataría de la nación Congo Augunga aunque la ubicación que da para la misma (San Juan y Santiago del Estero) estaría en discusión pues la documentación señala que esta sociedad africana se encontraba en Independencia y Santiago del Estero.¹² Ambas locaciones se situaban en la parroquia de La Concepción,¹³ en una zona que era asiento de varias de estas sociedades.

Entre los espectadores se encuentran Rosas, su esposa Encarnación, fallecida el mismo año en que se ubica temporalmente la escena, el presidente de la nación africana, y, los historiadores que han descrito la obra, suelen señalar que Manuela Rosas es la niña que los acompaña. Sin embargo, habiendo nacido en 1817 resulta imposible que se tratara de una niña tan pequeña aun para cuando su padre asumió por primera vez el cargo de Gobernador (1829). Se puede marcar una diferencia significativa entre los rostros del trío de bailarines, los tamboreros y el presidente de la nación africana, y los rostros de Juan Manuel de Rosas, la niña, Encarnación Ezcurra. El esmero puesto en retratar las fisonomías de negras y negros no está presente en quienes asisten al baile, particularmente en los que no son negros. Una intervención hecha al cuadro parece haber limpiado solo los personajes blancos.

La composición se organiza en torno a las tres personas ubicadas en el centro, con el tamborero del grupo sobre el eje vertical de la obra. A la derecha de ellos, los espectadores mencionados más arriba, y a su izquierda, en primer plano los tamboreros sentados que cantan y tocan, y por detrás, el resto de los afrodescendientes en grupo abigarrado, bailan y hacen sonar las masacallas¹⁴, instrumentos utilizados en la práctica del candombe. Este género musical y danzario principalmente rioplatense cuya primeras menciones se encuentran en documentos del siglo XVIII, continuó desarrollándose en ambas orillas en los siglos siguientes hasta el presente. Existen diferencias entre el candombe porteño y el montevidiano¹⁵, una de ellas puede

verse en la obra de Boneo: los tambores son percutidos con las manos, característica del primero pues en Montevideo se tocan con palo y mano. En *Candombe Federal*, Boneo entrecruzó los tres géneros pictóricos –costumbres, retratos, temática histórica– presentes en su producción artística.

MLG

Bibliografía

- 1896:** LÓPEZ, Vicente Fidel, *Manual de la Historia Argentina*, Buenos Aires, Casavalle.
- 1903:** BARREDA, Rafael, "Crónicas bonaerenses. Carnaval de antaño", en: *Caras y Caretas*, 21 de febrero. de 1903.
- 1914:** PRADÈRE, Juan A., *Juan Manuel de Rosas. Su iconografía*, Buenos Aires.
- 1927:** TAULLARD, Alfredo, *Nuestro Antiguo Buenos Aires*, Buenos Aires, Jacobo Peuser.
- 1933:** SCHIAFFINO, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina. (1783-1894)*, Buenos Aires, Edición del autor.
- 1937:** PAGANO, José León, *El arte de los argentinos*, Buenos Aires, Edición del autor.
- 1993:** FRIGERIO, Alejandro, "El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada", en: *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n° 8, pp. 50-60.
- 2016:** GHIDOLI, María de Lourdes, *Estereotipos en negro. Representaciones y autorrepresentaciones de afroporteños en el siglo XIX*, Rosario, Prohistoria.
- 2001:** MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- 2003:** CIRIO, Norberto Pablo, "La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud", en: *Música e Investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", n° 12-13, pp. 181-202.
- 2003:** RUFFO, Miguel, "Las comunidades de negros y mulatos en la iconografía de la época de Rosas", en: *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones Históricas 'Juan Manuel de Rosas'*, Buenos Aires, 65, pp. 132-143.
- Archivo General de la Nación (AGN), Sala X 2446 Policía, Sociedades Africanas.

12 AGN Sala X 2446 Policía, Sociedades Africanas. Taullard indica esta ubicación. Alfredo Taullard, *Nuestro Antiguo Buenos Aires*, Buenos Aires, Jacobo Peuser. 1927, p. 355.

13 La iglesia de la obra podría ser una reelaboración de la Inmaculada Concepción que cuenta con una sola torre y se encuentra en Independencia y Tacuarí, a 500 m del sitio de la nación.

14 Instrumento idiófono que consiste en un madero al que se adosan, en su parte superior, de uno a tres troncos de cono de metal soldados por sus bases, rellenos con semillas o pequeños trozos de material metálico.

15 Alejandro Frigerio, "El Candombe Argentino: Crónica de una muerte anunciada",

en: *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n° 8, 1993, pp. 50-60; Norberto Pablo Cirio, "La desaparición del candombe argentino. Los muertos que vos matáis gozan de buena salud", en: *Música e Investigación*. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", n° 12-13, 2003, pp. 181-202.

Campamento del gobernador Matorras en el Chaco, 1774



Tomás Cabrera y taller

(Salta, c. 1721-1801)

Campamento del gobernador Matorras en el Chaco, 1774¹, 1775

Óleo sobre tela, 125 x 90,3 cm (136 x 100,8 cm con marco)

Donación Elisa S. de Trelles, 1893.

MHN 296

¹ También conocido como *Entrevista del gobernador Matorras y el cacique Paykin*.

Inscripciones:

- Firmado en la cartela del ángulo inferior, actualmente no visible.²
- Inscripción en cartela a modo de filacteria, dividiendo la gloria y el campamento: “PLAN DEL REAL ACAMPAMIENTO DE LA EXPEDICION HECHA AL GRAN CHACO GUALAMBA DEBIDO SU FELIZ ÉXITO DEVIDO A LA PODEROSA INTERCESION DE LA SANTISSIMA VIRGEN DE LAS MERCEDES Y DE LOS GLORIOSOS PATRIARCAS SAN BERNARDO Y SAN FRANCISCO DE PAULA FUNDADORES”
- Inscripciones en otras tres cartelas que identifican personajes y elementos de la composición:
- Cartela en forma de rocalla en el lateral izquierdo: “A: Gobernador y Capitn.General. / B: Cuartel de la salud Canóniga y Misioneros. / C: Almacén de Municiones. / D: Plaza de Víveres. / E: Cacique Colompotop de la Reducción de Macapillo. / F: Batidores de Campaña. / G: Comandante General Arias. / H: Partidarios. / Y: Yngenieros.”
- Cartela en forma de rocalla en el lateral derecho: “J. Reformados. / K. Naturales. / L. Oficiales del Tucumán. / M. Tucumanos. / N. Auxiliares. / O. Soldados de la Frontera. / P. Soldados Voluntarios del Valle y Rioja. / Q. Oficiales Auxiliares dedhos (sic) Cuerpos. / R. Carricoche del Sr. Canónigo Suarez. S. Laguna de Perlas y Río Vermejo.”
- Cartela enmarcada en forma de rocalla al pie del cuadro del lado derecho: “1. Dn. Geronmo. Matorras Coronel del Regimto de la Nobleza, Govor. y Capn. General de la Prova. / 2. Dn. Francisco Gavino Arias, Coronel de Milicias y Comandante de la Expedición. / 3. Misioneros. / 4. Guardia del Gobernador. / 5. El famoso Paikin y demas Caciques Mocovies. / 6. Comitiva de Yndios de su acompañam[iento]”. “El Cacique Pakin, Caporal de las numerosas Naciones del Gran [ilegible] presentándose en el centro de aquellos fértiles y [ilegible] al Gobernador del Tucumán.”
- Abajo a la izquierda, hoy ya no legible, llevaba la inscripción “Hieronimus Thomas, scripsit”, en relación con el sobrino del Gobernador, Gerónimo Tomás.³

2 Según de Angelis la firma se hallaba al inicio de una leyenda en la cartela inferior a la derecha, pero en su época ya había desaparecido. Cfr. Pedro de Angelis, “Bibliografía del Chaco”, *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna del Río de la Plata*, Buenos Aires, Lajouanne, 1910 [1836-1837], tomo VI; Manuel Trelles transcribe la leyenda: “[firma?] p[ro]xit in Urbe Saltensis: anno DM Millesimo septingentesimo septuagemo quinto”, que actualmente no es visible. Cfr. Manuel Trelles, “Diccionario de Apuntamientos”, en: *Revista del Pasado Argentino*, Buenos Aires, 1892, tomo V, p. 41.

3 Trelles le dio una participación aún más activa en la realización del cuadro, confirmada por una firma que transcribe abajo a la izquierda, hoy ilegible: “Hieronimus Thomas, scripsit”. Cfr. *Idem*, pp. 41-42. Queda por indagar si el

- En el reverso lleva la inscripción: “Restauró Delian Cavicchia de Vallazza / Agosto de 1967”

Procedencia: Manuela de Larrazábal (por testamentaria), 1775; probablemente: Juan Manuel de Larrazábal; Pedro de Ángelis, c. 1840; Juan Manuel de Rosas (por obsequio) c. 1840-1877; Máximo Terrero, 1877-1884; Manuel Trelles (por obsequio) 1884-1893; Elisa S. de Trelles, (por testamentaria) 1893⁴.

Exhibiciones: *Centenario del Cristo de Salta*, organizada por Residentes Salteños en Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, Buenos Aires, 1942.

El Rey Carlos III y la Ilustración, Palacio de Velázquez, Madrid, 1988 y 1989.

Primera Muestra de obras de Tomás de Cabrera, Salta, 1989. *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2007.

Sobre la obra

El *Campamento...* es una obra singular de la colección del Museo Histórico Nacional (de ahora en más, MHN), y también del repertorio pictórico de la colonia en toda América Latina. En efecto, no fue frecuente que una incursión a territorios marginales del imperio español fuese tema que mereciera plasmarse en un cuadro⁵. La historiografía le ha otorgado un gran valor documental por su supuesta fidelidad al acontecimiento que muestra: las paces que, en julio de 1774, acordó Gerónimo Matorras, gobernador del Tucumán, con los *moqoit* (mocovies), uno de los grupos que habitaban la vasta extensión del Chaco. La afirmación reiterada de que es el primer cuadro de tema histórico en la Argentina⁶, y su profu-

secretario de la entrada escribió de su mano las leyendas o solo las redactó, como propone Rodolfo Trostiné, *op. cit.*, p. 6.

4 Cfr. *Nota de donación*, 11-X-1893, folio 139, libro III, Legajo MHN 296.

5 Dos son los ejemplos que hemos rastreado, ambos anónimos: *La destrucción de San Sabá*, pintado en Nueva España entre 1758 y 1765 y *Mártires franciscanos e indios en la selva en 1766*, de factura peruana. Se diferencian del *Campamento...* por representar el final violento de dos misiones en espacios marginales del imperio español, el noroeste de Nueva España y el oriente amazónico del Perú respectivamente, mientras que la pintura del MHN muestra unas exitosas paces con los chaqueños y el inicio de un proyecto misional en su territorio. Cfr. Marta Penhos, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 75.

6 Entre otros, cfr. Rodolfo Trostiné, *Tomás Cabrera, pintor colonial salteño*, Buenos Aires, 1950; José León Pagano, *El arte de los argentinos. De los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur; Héctor Schenone, “Pintura”, ANBA,

sa reproducción en manuales y textos generales de historia e historia del arte argentino como ilustración de un evento sobresaliente del pasado colonial⁷, ha obtenido el reconocimiento de sus valores artísticos⁸. Esta transparencia del lienzo respecto de lo representado puede matizarse si se atiende a la complejidad de su composición, en base a variadas fuentes escritas y visuales (entre otras el *Diario* oficial de la expedición, y dos dibujos del ingeniero Julio Ramón de César), a los detalles de su factura, y al entramado político y económico dentro del cual se planificó y llevó adelante la expedición de Matorras y, poco después, se hizo el encargo⁹.

Desde el siglo XVI, la vastedad del Chaco¹⁰, su difícil acceso, y su población escurridiza y rebelde, llevaron al fracaso de todo intento de conquista. Las misiones jesuíticas en la región no alcanzaron la estabilidad de las de guaraníes, y en el siglo XVIII las autoridades coloniales se limitaron a realizar incursiones de carácter sobre todo punitivo. A pocos años de la expulsión de la Compañía, la expedición de Matorras –quien era un “filojesuita”– pretendía retomar la experiencia misional, que tradicionalmente había sido un instrumento eficaz de la colonización, con el fin principal de establecer relaciones

pacíficas con los mocovíes liderados por Paykin y con grupos *qom* (tobas). El proyecto de dominio y explotación del territorio chaqueño descansaba así en la conversión de sus habitantes a la fe cristiana¹¹.

Se cree que el cuadro fue comisionado por el propio Matorras o bien por su sobrino como se ha referido¹², con la intención de dejar un persuasivo testimonio visual del resultado exitoso de la expedición, ya que esto era una exigencia del contrato firmado entre el gobernador y la corona, que podía incluso condicionar su continuidad en el cargo¹³. Además, la obra podía funcionar como argumento contra los enemigos políticos de Matorras¹⁴. Parece bastante lógico, dada la envergadura casi oficial del encargo, que el pintor elegido fuese Tomás Cabrera (c. 1721-1810), que poseía un importante taller en Salta y era reconocido además como escultor y restaurador de imágenes de vestir y de altares¹⁵. Avala esta atribución el hecho de que el óleo fue propiedad de la viuda de Cabrera, Manuela Larrazábal. Este dato lleva a preguntarse si la pintura efectivamente fue entregada a sus comitentes o permaneció en el taller del artista. Quizás no suficiente lo suficiente las expectativas de los Matorras, o bien la muerte del gobernador, en octubre de 1775, dejó trunco el encargo. Lo cierto es que la cadena de quienes tuvieron la obra no deja de ser notable, ya que incluye a Pedro de Angelis, Juan Manuel de Rosas, su yerno Máximo Terrero y finalmente Manuel Trelles, cuya viuda lo donó al museo¹⁶.

Un examen superficial del óleo exhibe diferencias de factura

en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1983; Bonifacio del Carril, *Los indios en la Argentina*, Buenos Aires, EMECÉ, 1992; Carmen Martorell, y Margarita Lotufo, *Vida plástica salteña*, Salta, Secretaría de Cultura de la Provincia, 2005.

- 7 Cfr. Legajo MHN 296, donde se consignan las reproducciones en diferentes publicaciones. Un ejemplo algo diferente que también da cuenta del valor testimonial adjudicado a la imagen es el préstamo que, en 1974, solicitó la provincia de Chaco para celebrar el bicentenario del “trascendente pacto de paz” celebrado entre Matorras y “el caudillo aborigen Paykin”, según palabras del gobernador Felipe Bittel. El préstamo no se concretó debido a los altos costos del traslado, y entonces Bittel pidió al Ministerio de Cultura “la confección de 2000 reproducciones (de ser posible en colores) del cuadro, en tamaño oficio, para ser distribuido en Escuelas, Colegios y demás Establecimientos educativos de la Provincia”.
- 8 Pese a la complejidad compositiva y a la factura sobresaliente que exhibe el cuadro, en especial en los dos tercios inferiores, la mayoría de los autores no lo trata como una obra artística. Quienes lo han intentado, no logran sortear su difícil encuadre en el paradigma de los estilos: “Por sus características técnicas y sentido estético, puede ser considerada de estilo barroco americano, con tendencia a lo sagrado, lo popular y lo histórico. Su esquema compositivo es medieval...”. Cfr. Carmen Martorell y Margarita Lotufo, *op. cit.*, p. 25.
- 9 Existe una abundante documentación escrita sobre la entrada de Matorras, sobre sus intereses políticos y económicos en la región y su hábil uso de las imágenes como medio de promoción social, así como material visual vinculado con el cuadro, principalmente en el AGN argentino y el AGI de Sevilla. Cfr. Marta Penhos, *op. cit.*, Primera parte.
- 10 El Gran Chaco o Chaco Gualamba, como se conocía también en época colonial, es un área geográfica de una extensión aproximada de 1.100.000 km², limitada al norte por las mesetas brasileñas, al sur por la pampa argentina, al oeste por los Andes, y al este por el río Paraguay.

- 11 Cfr. Marta Penhos, *op. cit.*, pp. 32-37; Sofía Oguic, “El espacio festivo en la modalidad de evangelización jesuítica: La fiesta de San Javier entre los indios mocovíes según el P. Florian Paucke S. J. (1749-1767)”, Buenos Aires, Universidad del Salvador. Seminario de posgrado, 2008. (Inédito), pp. 22-23.
- 12 “Al año siguiente de la entrevista, en 1775, el capitán Gerónimo Tomás Matorras, sobrino del gobernador, tomó a su cargo la tarea de hacer pintar un cuadro al óleo conmemorando el hecho”. Cfr. Bonifacio del Carril, *op. cit.*, p. 43.
- 13 La Real Contrata fue firmada en 1767, y “la cláusula 7 [...] establecía que cualquier ministro de la corona podía quitar a Matorras la gobernación si se comprobaba su fracaso en la reducción de los indios”, Marta Penhos, *op. cit.*, p. 35.
- 14 Entre los contrarios a Matorras estuvieron su antecesor Juan Manuel Campero, y el gobernador de Buenos Aires, Francisco de Paula Bucarelli. Para impedirle hacerse cargo del Tucumán, ambos interpusieron una causa en la Audiencia de Lima, que falló a favor de Matorras en 1772. Cfr. *Idem*, pp. 100-105.
- 15 Cfr. Rodolfo Trostine, *op. cit.* Sergio Barbieri e Iris Gori identificaron un conjunto de obras de autoría de Cabrera a partir de una Virgen de la Merced, única firmada por el artista en 1785. Cfr. Academia Nacional de Bellas Artes, *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de Bienes Muebles. Provincia de Salta*, Buenos Aires, 1988, pp. 10-11.
- 16 Legajo MHN 296. Acerca de las circunstancias de los sucesivos traspasos de la obra y el perfil “coleccionista” de los propietarios, cfr. Marcelo Pacheco, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, MALBA, 2011, pp. 39-41.



evidentes entre la gloria, muy relacionada con el *corpus* de obras de Cabrera, todas de tema religioso, y los dos tercios restantes. En efecto, el tratamiento de la Virgen de la Merced, que ocupa el centro de la parte superior, es semejante al que el pintor aplicó en sus cuadros devocionales. A sus lados, San Bernardo, patrono de Salta y San Francisco de Paula, completan el repertorio de figuras sacras, cuya "intercesión", tal como dice la leyenda en la filacteria, aseguró el éxito de la empresa¹⁷.

En cambio, el campamento y la entrevista se deberían a otra mano, solvente en el uso de diferentes sistemas de representación del espacio y dueña de una notable minuciosidad descriptiva. Esta colaboración no es sorprendente de acuerdo a una modalidad de trabajo que era habitual en los talleres de la colonia¹⁸.

El registro inferior, la entrevista, pone en imágenes la narración de los acontecimientos por medio de un tratamiento perspectivo que deriva de uno de los dibujos de César, el Mapa del Gran Chaco. El registro medio busca describir la presencia española y el sitio donde esos hechos tuvieron lugar,

trasladando el campamento tal como aparece en otro de los dibujos. El tradicional recurso de las nubes y la luz dorada corresponde a la parte celestial y a las figuras sacras, bajo cuyo dominio y protección se ponen las acciones humanas y el espacio geográfico. En la parte central, los elementos que provienen del dibujo (tiendas, armas, carruaje) se insertan en un paisaje desplegado en el lienzo gracias al plano rebatido y al alto horizonte. En ese paisaje, pleno de minuciosos detalles, aparecen elementos que refieren a la naturaleza del lugar – bañados, palmeras, tapires, serpientes, caimanes, papagayos- y a la vez son tópicos de la tradición iconográfica occidental vinculada con América. Los árboles convencionales, de hojas tratadas como escamas, remiten al lenguaje de la pintura andina, con la que seguramente el taller de Cabrera estaba ligado. Así, en una dialéctica entre lo visto y experimentado por un lado, y lo ya sabido por otro, el cuadro traslada al lienzo una percepción del Chaco bajo los signos de la abundancia y la riqueza.

Al presentar inserto en un paisaje el plano del campamento, que César había delineado sobre una superficie neutra, la pintura lo data en el tiempo exacto de la presencia de Matorras y sus hombres, y lo coloca en La Cangayé, a orillas del Bermejo, el lugar donde se dio el encuentro con Paykin. Cabrera y su taller limitan así la vastedad del espacio chaqueño, lo acotan

17 Acerca de la iconografía de la gloria y las posibles razones de la elección de estas figuras, cfr. Marta Penhos, *op. cit.*, pp. 112-118.

18 *Idem*, pp. 105-112.



a una porción más pequeña, cuyo dominio efectivo podía así ser representado. Respecto de los chaqueños, estos aparecen de acuerdo con los estereotipos del “indio” vigentes en la plástica occidental desde el siglo XVI: torso desnudo, tocado y faldellín de plumas, facciones convencionales y edad indefinida. Tanto César, que los dibuja de esta manera, como los artistas que pintaron la obra, debieron conocer grabados que reforzaban esta tipología, de clara lectura en la época¹⁹. Aunque el *Diario* de Matorras brinda referencias sobre Paykin y sus compañeros –por ejemplo indican que el cacique tenía unos sesenta años–, Cabrera y sus colaboradores eludieron cualquier individualización e insistieron en la desnudez como un índice iconográfico que mantiene a los “indios” como salvajes, pero dispuestos a someterse por medio de la conversión. La ubicación de Paykin en el centro del lienzo, en línea con las tiendas de los jefes de la entrada y con la Virgen, confirma este pasaje hacia la civilización.

19 En 1757 Matorras trajo desde España un dibujo de la Divina Pastora, actualmente en el Archivo General de Indias, que incluye cuatro figuras de indígenas con faldellín y corona plumada. Cfr. José Torre Revello, “Un cuadro de la Divina Pastora llevado por Jerónimo Matorras a Buenos Aires y breve noticia de este personaje”, en: *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1944, vol. II; Marta Penhos, *op. cit.*, pp. 87-88.

Tanto Matorras como Paykin fallecieron en 1775, y la frontera del Chaco volvió a cerrarse para los españoles. De las paces solo quedó el óleo, efectiva maquinaria visual destinada a ensalzar la figura de Matorras mediante la narración de su entrada y la descripción del territorio que buscó someter, y a dar gracias a la Providencia, por bajo la cual podían justificarse las acciones humanas.

SO y MP

Bibliografía

- 1837:** DE ANGELIS, Pedro, “Bibliografía del Chaco”, en: *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las provincias del Río de la Plata*, Tomo VI, Buenos Aires.
- 1892:** TRELLES, Manuel, “Diccionario de Apuntamientos”, en: *Revista Patriótica del Pasado Argentino*, Tomo V, Buenos Aires.
- 1935:** SOLÁ, Miguel, *Historia del Arte Hispanoamericano. Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes menores en la América española*, Buenos Aires, Labor, pp. 256-257.
- 1942:** RAMÍREZ JUÁREZ, Evaristo, “Expedición del Gobernador Matorras al Bermejo y el Primer Caporal del Chaco de Gualamba”, en: *Junta de Estudios Históricos de San José de Flores*, Buenos Aires.

- 1944:** PAGANO, José León, *El arte de los argentinos. Desde los aborígenes hasta el momento actual*, Buenos Aires, L'Amateur, p. 76.
- 1950:** TROSTINÉ, Rodolfo, *Tomás Cabrera, pintor colonial salteño*, Buenos Aires.
- 1964:** DEL CARRIL, Bonifacio, *Monumenta Iconográfica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, vol. I.
- 1973:** GESUALDO, Vicente, *Cómo fueron las artes en la Argentina*, Buenos Aires, Plus Ultra, pp. 60-61.
- 1983:** SCHENONE, Héctor, "Pintura". ANBA, en: *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo II, Buenos Aires, p. 48.
- 1992:** DEL CARRIL, Bonifacio, *Los indios en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, pp. 43-44.
- 1999:** JÁUREGUI, Andrea y PENHOS, Marta, "Las imágenes en la Argentina del período colonial. Entre la devoción y el arte", en BURUCÚA, José E. (ed.), en: *Nueva Historia Argentina, Arte, Sociedad y Política*. Vol. 1. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 65-66.
- 1999:** GUZMÁN, Carlos Alberto, "Notas referentes al cuadro "Campamento del gobernador Matorras en el Chaco, 1774", existente en el Museo Histórico Nacional", en: *El Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires, segunda época, año 2 n° 2, pp. 105-109.
- 2000:** PENHOS, Marta y SIRACUSANO, Gabriela, "Conquistadores, cartógrafos y artistas: cruce de miradas sobre el paisaje americano en una pintura del siglo XVIII", en: *Paisagem e Arte, Coletânea del I Colóquio Internacional de História da Arte*, São Paulo, CBHA, pp. 89-97.
- 2001:** BRACCIO, Gabriela y TUDISCO, Gustavo, Catálogo de la Exposición *Ser y Parecer. Identidad y Representación en el Mundo Colonial*, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", Buenos Aires, p. 24.
- 2001:** PENHOS, Marta y SIRACUSANO, Gabriela, "Aventuras y desventuras de un gobernador en la selva chaqueña. Estrategias representativas para una reivindicación difícil", en: *Imágenes, Palabras, Sonidos. Prácticas y reflexiones. IV Jornadas de Estudios e Investigaciones*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", UBA, CD Rom
- 2005:** PENHOS, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, Primera parte.
- 2005:** MARTORELL, Carmen y LOTUFO, Margarita, *Vida plástica salteña*, Salta, Secretaría de Cultura de la Provincia, pp. 23-27.
- 2006:** PENHOS, Marta y SIRACUSANO, Gabriela, "Conhecer, Dominar, Pintar, numa Obra Americana do Século XVIII". Fabris, Annateresa y Bastos Kern, Maria Lúcia (orgs.), en: *Imagem e Conhecimento*, Sao Paulo, EDUSP, pp. 195-204.
- 2007:** PENHOS, Marta, Catálogo de la Exposición *Mirar, saber, dominar. Imágenes de viajeros en la Argentina*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, pp. 15-17.
- 2008:** OGUIC, Sofía, "El espacio festivo en la modalidad de evangelización jesuítica: La fiesta de San Javier entre los indios mocovíes según el P. Florian Paucke S. J. (1749-1767)", Buenos Aires, Universidad del Salvador. Seminario de posgrado, (Inédito), pp. 22-23.
- 2009:** PENHOS, Marta, "Pintura de la región andina: algunas reflexiones en torno a la vida de las formas y sus significados", en: Gutiérrez Haces, Juana (coord.), *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del Mundo Hispánico, siglos XVI-XVIII*, México, Fomento Cultural Banamex, Tomo III, pp. 865-877.
- 2011:** PACHECO, Marcelo E., *Coleccionismo artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, MALBA, pp. 20-41.

Policarpa Salavarrieta



Fausto Eliseo Coppini

(Milan, 1870-Buenos Aires, 1945)
*Policarpa Salavarrieta*¹, c. 1902

Óleo sobre tela, adherido a cartón, 45,7 x 58,8 cm
Adquisición, 1903²
MHN 5564

¹ En el libro de adquisiciones figura con el no. 1846 como "Policarpa Salavarrieta conducida al suplicio". AH MHN Fondo Institucional, Libro III, folio 58. En el legajo del MHN bajo el título "Cuadro que representa a 'La pola' Policarpa Salavarrieta; patriota colombiana". Figura en el catálogo del MHN de 1951 con el número de

cat. 2109 bajo el título "La Pola, Policarpa Salavarrieta, es llevada al suplicio por las autoridades españolas. 1817". Ministerio de Educación de la Nación, *Catálogo del Museo Histórico Nacional*, Buenos Aires: República Argentina, 1951, p. 242.
² *Libro III*, foja 58. AH MHN Fondo Institucional, Serie Libros Copiadores.

Inscripciones: Inscripto y firmado ángulo inferior derecho: “D’après Vera y Calvo F.E. Coppini”.

Exhibiciones: Ninguna.

Sobre la obra

Esta escena de los “últimos momentos” de Policarpa Salavarieta (Guaduas, Cundinamarca, ca. 1796 - Santafé (hoy Bogotá), 1817) fue fundamental dentro del programa iconográfico americanista que Adolfo Pedro Carranza impulsó en el MHN³. La protagonista, conocida popularmente como “La Pola”, actuó como espía entregando información que obtenía a través de su novio, Alejo Sabaraín –sometido a servir en el ejército realista– para favorecer el avance del ejército independentista. Al ser descubierta fue condenada a ser fusilada en la plaza pública junto a él y otros de sus cómplices. Su negativa de arrepentimiento, su arrojo y convicción de entregar la vida por la causa patriota, convirtieron su memoria en un símbolo, y por ello fue conmemorada desde 1820, con un soneto y el anagrama “Yace por salvar la patria”⁴. Luego vendrían numerosas obras de teatro y relatos testimoniales que le dieron el espesor y dramatismo necesarios para convertir la historia de esta joven provinciana en un singular ejemplo, inspirador del más desinteresado patriotismo⁵.

Fuera de la Nueva Granada se dio a conocer por su inclusión en *La Biblioteca americana* de Andrés Bello (1823)⁶ y a través del surgimiento y circulación de un himno en su honor. Este fue publicado en Buenos Aires en 1837 dentro del *Cancionero*

*argentino*⁷ y se había convertido, según Bartolomé Mitre, “en un himno de guerra y [sus estrofas] se cantaban con música adecuada en toda la América meridional”⁸. Sería justamente Mitre y otro destacado miembro de la Generación del 37, Esteban Echeverría⁹ quienes cautivados por la historia de La Pola intentaron escribir obras de teatro. Curiosamente ninguno de los dos la concluyó. El interés en difundirla sería retomado en la segunda mitad del siglo XIX, por Ángel Justiniano Carranza, quien publicó “El suplicio de La Pola” en *La Nación* en 1875¹⁰ y por el propio Mitre, quien la incluyó bajo ese mismo título en su *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*¹¹.

Este sostenido interés en fijar de alguna manera la historia de Policarpa Salavarieta explica la creación de este cuadro con destino al MHN. Por otra parte, el foco melodramático¹² requerido para contarla debió llevar a Fausto Eliseo Coppini a buscar un referente que le fuera funcional a este objetivo. No tenemos certeza de si él mismo lo eligió o si le fue sugerido por Carranza, lo cierto es que el pintor se basó en el cuadro *Mariana Pineda en capilla* realizado en 1862 por el pintor Juan Antonio Vera y Calvo (Sevilla, 25.2.1825-29.1.1905) (Img. 1). La coincidencia biográfica entre su origen humilde, así como su juventud y valentía en el momento de su muerte, seguramente fueron motivo para esta equiparación iconográfica. Lo particular es que Coppini no solo lo tomó como referencia sino que directamente lo copió, cambiando únicamente la fisonomía y el color del cabello de la protagonista, una acción que podría responder a que tanto La Pola como Pineda carecieron de retratos tomados del natural. Es probable que la fuente para hacer este cambio haya sido la litografía de La Pola de Celestino Martínez de 1871, dado que en el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional, hay una inscripción manuscrita que dice “Obsequio de mi amigo Uricoechea. Carranza”¹³

- 3 Esta perspectiva estaría fuertemente influenciada por su tío Ángel Justiniano Carranza (1834-1899) y por Bartolomé Mitre (1821-1906). Ver Sofía Rufina Oguic, “Una extensa amistad. Bartolomé Mitre y Adolfo P. Carranza”, en *Investigaciones y Ensayos*, no. 61, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 2015.
- 4 De autoría de Joaquín Monsalve, uno de sus compañeros de cautiverio, fue publicado en el *Correo del Orinoco*, no. 48, tomo III, Angostura, sábado 1 de enero de 1820, p. 4.
- 5 Para ampliar sobre el personaje y la profusión de usos de su memoria hasta el presente ver: Carolina Vanegas Carrasco, “Usos de la memoria de Policarpa Salavarieta en Colombia”, en: *Passés Futurs*, no. 2, 2017. Disponible en: <https://www.politika.io/fr/notice/usos-memoria-policarpa-salavarieta-colombia>; Respecto de la actividad de Coppini puede verse Miguel Ruffo, “Fausto Eliseo Coppini, Pintor de Historia”, en: *Construcciones de la Memoria: archivos, museos, relatos*. Museo Histórico Nacional, Secretaría de Cultura Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 2004.
- 6 Este escrito de Pedro Creutzer fue publicado primero como parte del capítulo XXXV: “De la influencia de las mujeres en la sociedad, y acciones ilustres de varias americanas” en Andrés Bello, *et. al. La biblioteca Americana, o, Miscelánea de literatura, artes y ciencias*. (Londres, 1823). Luego de manera independiente bajo el título *Ilustres americanas* (París, 1825) y en *La Flor colombiana* (París 1826).

- 7 *Cancionero argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*. Buenos Aires: Imprenta de la libertad, 1837, p. 76.
- 8 Bartolomé Mitre. *Policarpa Salavarieta. Cuatro Épocas. Traducción del Ruy Blas*. Buenos Aires: Institución Mitre, 1947, p. 18.
- 9 Esteban Echeverría dejó un manuscrito inconcluso titulado “La Pola o el amor y el patriotismo” del que solo se conoce el índice. Juan María Gutiérrez señaló que La Pola “era la heroína de su predilección” por la cantidad de documentos hallados en su archivo. Juan María Gutiérrez, [notas y explicaciones], *Obras completas de D. Esteban Echeverría*. Tomo V. Buenos Aires: Carlos Casavalle, 1874, p. XCIX.
- 10 Publicada en la sección “Folletín” de *La Nación*, del 21 al 25 de mayo de 1875, año VI, Nos. 1453 a 1456, en la primera página de cada número.
- 11 Bartolomé Mitre, *Historia de San Martín y la emancipación Sud-Americana*, Buenos Aires, Imprenta de La Nación, 1888, tomo III, cap. XL, pp.470-471.
- 12 La centralidad del melodrama en este tipo de obras es argumentada por Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2021 [2001], pp. 17-19.
- 13 Muy probablemente se trate de un obsequio del intelectual colombiano Ezequiel



Imagen 1 Juan Antonio Vera y Calvo. *Mariana Pineda en capilla*, 1862. Óleo sobre tela. Congreso de los Diputados, Madrid, España.

Imagen en dominio público en Wikimedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Mariana_Pineda_en_capilla_1862_Juan_Antonio_Vera_Calvo.jpg



Imagen 2 Fausto Coppini, *Retrato del General Venezolano Don Francisco Miranda*, óleo sobre tela, 71 x 98 cm, MHN 861

Si bien Coppini dejó registrada la referencia al autor de su modelo iconográfico, cuando Carranza la incluyó en la *Ilustración Histórica Argentina*¹⁴, la presentó como un “óleo de Vera y Calvo”¹⁵ eliminando en la reproducción la parte inferior en donde se encuentra la firma. Probablemente Carranza se sentía obligado a reconocer la autoría del reconocido pintor español, mientras que, tanto esta obra como la copia que hizo el mismo Coppini del óleo del prócer venezolano Francisco Miranda realizado por Arturo Michelena (Img. 2)¹⁶ -al no tener alteraciones- simplemente la publicó sin referencia

Uricoechea (1834-1880) a Ángel Justiniano Carranza quien compiló fuentes para su obra publicada en 1875. Medardo Rivas, *La Pola. Drama histórico en 5 actos*. Bogotá, Imprenta i estereotipia de Medardo Rivas, 1871.

14 De acuerdo con Georgina Gluzman, fue “una de las escasas figuras femeninas que mereció lámina propia” en este fundamental proyecto editorial. Georgina Gluzman, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en: Laura Malosetti y Marcela Gené (comps.), *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 64.

15 *Ilustración Histórica Argentina*, año II, no. 3, 1° de febrero de 1909, pp. 53-54.

16 En el MHN figura como *Retrato del Gral. Venezolano Don Francisco Miranda*, sin embargo el cuadro se titula *Miranda en la Carraca*. Ver Malosetti Costa, Laura. *Retratos públicos. Pintura y fotografía en la construcción de imágenes heroicas en América Latina desde el siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2022, pp. 54-56.

autoral. Esta operación nos habla del tratamiento de este tipo de imágenes como ilustraciones, y en el caso del cuadro de La Pola explicaría también el hecho de que se produjeran varias confusiones entre las dos obras a lo largo de la historia¹⁷. Incluso en 1942 se acusó públicamente de plagio a Coppini, ante lo cual la Asociación Estímulo de Bellas Artes y el Círculo de Bellas Artes solicitaron al entonces director del Museo, Alejo González Garaño, su intervención para aclarar la situación con el fin de limpiar la reputación del artista “largamente radicado en el país y unánimemente apreciado en el ambiente artístico”¹⁸.

Además de su prolífica producción como pintor, Coppini también se desempeñó en la actividad docente, estando a cargo de la Escuela de Dibujo Aplicado para Niños que se encontraba en la Sociedad de Educación Industrial, donde enseñaba, entre otras cosas, pintura sobre abanicos y seda¹⁹. En la Exposición Internacional del Centenario

17 Por ejemplo, se usó el cuadro de La Pola de Coppini con el epígrafe “Mariana Pineda es conducida al cadalso por no querer vender a sus cómplices” en un artículo titulado “Las mujeres metidas en política”, en: *Caras y Caretas*, año XVI, N° 746, enero 18 de 1913, s.p.

18 Carta fechada el 3 de septiembre de 1942. Mesa de entradas y salidas MHN, Caja 33, letra A, año 1942.

19 Sociedad de Educación Industrial, Memoria del Directorio. Presentada á la



Imagen 3 Papel, madera, metal y pintura, 25 x 43 x 2,8 cm, MHN 16242

algunas escuelas profesionales de mujeres exhibieron sus “artes femeninas”, pudiendo verse desde abanicos hasta encajes con el escudo nacional y figuras a caballo²⁰. El MHN posee una rica colección de abanicos pintados, en su mayor parte realizados en torno a los eventos del Centenario de la Revolución de Mayo.²¹

Asamblea celebrada el 18 de Septiembre de 1911. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía Gral. De Fósforos, 1911.

- 20 Sobre la producción de artes aplicadas en las exposiciones del Centenario véase Larisa Mantovani, “Se prefiere siempre el sello de París: Las artes decorativas en la Exposición Internacional del Centenario en Argentina, 1910”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, no. 10, 2022, pp. 233-257.
- 21 Si bien no hemos encontrado información precisa sobre una solicitud de abanicos del Centenario de Mayo por parte de Carranza, sí sabemos que tuvo interés en encargarse algunos a un bazar con motivo del Centenario de 1813. Una entrada de su Diario enumera bajo el título general de “Cuadros que he mandado a hacer y dirigido” un conjunto de “abanicos en la sala Escalada -tres porteñas de 1830 y la cúpula de Colon -por Cerutti- con la pirámide de mayo”, pero no tiene una datación exacta. Adolfo P. Carranza, *Diario*, v. 1, p. 133. AHMHN FAPC- GF-M2C5. Hasta donde nos indican las fuentes no logró concretar completamente su “deseo patriótico”, como quedó consignado en el copiadore “¡Parece mentira que no se pueda hacer esto en nuestro país, donde hasta los comerciantes ganan plata con los de Napoleón y otras figuras francesas” *Ibid.*, p. 8. En 1912 Carranza intentó encargarse al dueño del bazar que se encontraba en la esquina de las calles Lavalle y Pellegrini una suma de objetos para el Centenario de 1813: abanicos con el himno nacional, tazas con retratos de San Martín, Alvear, Monteagudo, platos con el escudo nacional, entre otras cosas. “El japonés”, como llamaba Carranza al dueño del bazar no concretó la producción, ofreciéndose el artista y ceramista Ergidio Querciola para su realización en Italia, que tampoco fue concretada. Ver: Adolfo P. Carranza, *Diario*, v. 2, pp. 6-8. AHMHN FAPC-GF. Cabe notar que los abanicos no solo eran objetos útiles -y uno de los accesorios femeninos por excelencia- sino que también eran valorados como piezas coleccionables dignas de ser conservadas en museos, como bien pregonó Carranza. Por ejemplo, una nota editorial del bazar Casa Renacimiento promocionaba que: “el abanico, obra de arte, toma valor siempre y cada día más y entre las reliquias del pasado, se



Imagen 4 Papel, madera, metal y pintura, 24,5 x 42,5 x 2,8 cm, MHN 16257

La elección de *Polcarpa Salavarría* para ser reproducida en un abanico conmemorativo (Img. 3) muestra la relevancia que Carranza le dio a la difusión de esta historia americanista. Las similitudes estilísticas y la tipología del formato entre este abanico y el de La Pola junto con la obra de Miranda antes citada con su correspondiente abanico (Img. 4) permiten pensar en la idea de que ambos sean parte de una misma serie, incluso de una misma mano, siendo así las imágenes de Coppini también objeto de una copia, quizás en este caso, de una copista.

CVC, LM y MG

Bibliografía

- 1909:** “Polcarpa Salavarría”, en: *Ilustración Histórica Argentina*, año II, nro. 3, 10 de febrero.
- 2013:** GLUZMAN, Georgina, “Imaginar la nación, ilustrar el futuro. *Ilustración Histórica Argentina e Ilustración Histórica* en la configuración de una visualidad para la Argentina”, en: MALOSETTI COSTA Laura y GENÉ Marcela (comps.), *Atrapados por la imagen*. Buenos Aires: Edhasa.
- 2004:** RUFFO, Miguel, “Fausto Eliseo Coppini, Pintor de Historia”, en: *Construcciones de la Memoria: archivos, museos, relatos*. Museo Histórico Nacional, Secretaría de Cultura Presidencia de la Nación. Buenos Aires.
- 2017:** VANEGAS CARRASCO, Carolina, “Usos de la memoria de Polcarpa Salavarría en Colombia”, en: *Passés Futurs*, nro. 2. Disponible en: <https://www.politika.io/fr/notice/usuarios-memoria-polcarpa-salavarría-colombia>

cuentan por miles los abanicos que figuran en museos y colecciones”. “Bronces-Mármoles y Bibelets d’Art”, en: *Athinae*, año III, N° 30, febrero 26 de 1911, p. 65.

Sorpresa de San Cala



Juan Manuel Blanes

Montevideo, 1830-Pisa, 1901

Sorpresa de San Cala, 1872

Óleo sobre tela, 51 x 66,5 cm (76,5 x 92,5 cm)

Adquisición, 1901

MHN 2551

Sobre la obra

En el primer número de *La Ilustración Histórica Argentina*, publicado el 1º de diciembre de 1908, Adolfo P. Carranza, director fundador del Museo Histórico Nacional (MHN), reprodujo el cuadro *Sorpresa de San Cala*, con el siguiente comentario:

Después de la batalla de Quebracho Herrado el Gral Juan Lavalle desprendió una división de más de mil hombres con dirección a Catamarca bajo las órdenes del Cnel José María Vilela, y a su vez, el Gral Oribe, jefe de las fuerzas federales, mandó en su seguimiento al Gral Ángel Pacheco, quien sorprendió al primero en el paraje llamado San Calá al alba del 8 de enero de 1841 derrotándolo completamente. Los que no cayeron muertos quedaron prisioneros, y unos fueron fusilados en Córdoba y otros enviados a Buenos Aires haciendo la travesía a pie y con grandes sufrimientos. El cuadro del pintor J.M. Blanes, hecho en 1876, representa el momento en que el coronel Vilela hace huir a su compañera al primer amago del ataque de las fuerzas del Gral Pacheco, quien hábilmente pudo acercarse al campamento sin ser sentido, lo que le dio una victoria sin mayores sacrificios.¹

Esta es una de las escenas de batalla más enigmáticas del Museo, pintada por el uruguayo Juan Manuel Blanes poco después del resonante éxito en Buenos Aires de su *Episodio de la Fiebre Amarilla*, exhibida a beneficio de las víctimas en 1871 en el antiguo Teatro Colón. A partir de entonces Blanes recibió numerosos encargos de historiadores, políticos y coleccionistas argentinos, pero su principal interlocutor fue Angel Justiniano Carranza, a quien perteneció esta obra, pues de su colección pasó al MHN.

Aun así el asunto está rodeado de misterio. No sabemos quién lo encargó ni por qué, ni quién asesoró al pintor o le sugirió los detalles de la escena, pues ni en los papeles de Blanes ni en los de Carranza es mencionado. Sólo dos palabras: “Apunte Sancala” en una carta de agosto de 1872 nos deja saber que el pintor informaba a su corresponsal en Buenos Aires que estaba trabajando en el cuadro.

San Calá fue una derrota vergonzosa del ejército de Lavalle a manos de las fuerzas rosistas. El coronel José María Vilela comandaba según el parte oficial del vencedor Angel Pacheco, unos 2200 hombres y por un imperdonable descuido fueron sorprendidos mientras dormían por un batallón mucho

menor (550 hombres). Fueron derrotados y diezmados y el coronel Vilela huyó dejando a los heridos abandonados en el campo de batalla para luego ser capturado y fusilado. En sus memorias el general Paz la mencionaba como “el desastre de San Calá” y lo calificaba como lo más terrible que puede ocurrirle a una milicia: “fue una sorpresa, una fuga, una vergüenza, todo junto”. Así fue recordada esa batalla en todos los registros y no parece haber motivo para haber encargado esa pintura, salvo que hubiese sido la esposa del coronel, quien aparece huyendo del campamento con el auxilio de Vilela para que no fuera capturada por el ejército rosista.

Sin embargo, a partir de un análisis de las nuevas alegorías de la patria doliente y cautiva que tanto Blanes como la poesía antirrosista pusieron en escena para acusar de “bárbaros” a sus enemigos, es posible pensar que la esposa del coronel Vilela huyendo semidesnuda del campo de batalla en un caballo blanco tenga el valor de una acusación: la patria, la libertad, la civilización, todos los valores de los que la facción antirrosista se sentía portavoz, estarían encarnados en ella. Sería entonces este cuadro, raro para la representación de una batalla, una imagen de propaganda antirrosista muy cercana a la poesía de esos tiempos.

LMC y MR

Bibliografía

- 1895:** ARAOZ DE LAMADRID, Gregorio *Memorias del General Gregorio Araoz de Lamadrid* (carta prefacio de Adolfo P. Carranza). Buenos Aires, Kraft.
- 1950:** BARBA, Enrique M. “Las reacciones contra Rosas” En: Levene, Ricardo (Dir.) *Historia de la Nación Argentina. (desde los orígenes hasta su organización definitiva en 1862)*. Academia Nacional de la Historia. Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, Vol. VII Cap. IX.
- 1931:** FERNÁNDEZ SALDAÑA, José M. *Juan Manuel Blanes. Su vida y sus cuadros*. Montevideo, Impresora Uruguaya.
- 1939:** GUERRA, José María *Memoria histórico-militar del Capitán de Inválidos José Ma. Guerra*. Buenos Aires, edición de homenajes a los “Libres del Sud”.
- 1997:** MALOSETTI COSTA, Laura “Una escena de amor y sacrificio. Historia y poética antirrosista en un cuadro de Juan Manuel Blanes.” En: *Estudios e Investigaciones. Boletín del Instituto de Teoría e Historia del Arte 'Julio E. Payró*, N° 7 pp. 45-58.
- 1930:** RIVERA INDARTE, José (1930) *Rosas y sus opositores* (3 tomos). Buenos Aires, El Ateneo.
- 1892:** SALDÍAS, Adolfo (1892) *Historia de la Confederación Argentina. Rosas y su época*. (5 tomos) Buenos Aires, Lajouane.
- Salterain y Herrera, Eduardo de (1950) *Blanes, el hombre, su obra y la época*. Montevideo, Impresora Uruguaya.
- Viñas, David (1971) *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
- Zum Felde, Alberto (1930) *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo, Imprenta Nacional Colorada.

1 En: *Ilustración Histórica Argentina*. Publicación mensual Año 1 N° 1, Buenos Aires, 1º de diciembre de 1908. Director: Adolfo P. Carranza Editores: J. Weis & Preusche. El artículo no lleva firma, pero en el índice se aclara que todos los artículos que no llevan firma se deben al Director de la publicación.

Francisco Fortuny Masagué

(La Pobla de Montornès, España, 1864-Buenos Aires, 1942)



Francisco Fortuny Masagué

Entrevista de Mitre y López en Yataity Corá, el 11 de setiembre de 1866, c.1893

Tinta a la aguada, gouache sobre papel, rastros de grafito sobre papel,
37,5 x 49,5 cm

MHN 3323

Procedencia: Donación José C. Soto, s/f.¹

Inscripciones: En la mayoría de las obras de la serie (3319, 3320, 3323, 3328, 3330, 3332) se observa la firma del artista, F. Fortuny, en el ángulo inferior izquierdo, y en *La división del Cnel Cesareo Dominguez...* (F3328) la marca está acompañada de la indicación del año "93". En otras (3325, 3326, 3327 y en 3331) la firma está ubicada en el ángulo inferior derecho, en el caso de 3327 el signo es solo la letra F, y en 3326 junto a la firma se distingue el año 93. En los casos de las obras 3318 y 3333 no se observa firma.

Sobre las obras

El conjunto de obras sobre la guerra del Paraguay producido por Francisco Fortuny en 1893 conforma indudablemente una serie² que genera diversas consideraciones. Suscita usos y sentidos históricos al menos en dos niveles. En primer lugar, compone una memorialización o produce un conocimiento editado con sus preferencias o imposiciones iconográficas acerca de aquel sangriento capítulo del pasado. Pero señala, a la vez, en su materialidad, la historia de sus procesos de producción y sus técnicas, vinculada al contexto textual para el cual la serie fue producida. En efecto, las tintas creadas más de veinte años después de concluido el conflicto (1865-1870), fueron probablemente comisionadas a Fortuny especialmente para su reproducción en el periódico *Álbum de la Guerra del Paraguay*, editado en Buenos Aires entre 1893 y 1896 por la Asociación de Guerreros del Paraguay e impreso por Jacobo Peuser. Algunas de estas imágenes fueron utilizadas posteriormente para la publicación en 1904, y ediciones posteriores, en *La guerra del Paraguay* del ingeniero británico George Thompson.³ Estas imágenes, así como muchas otras

que se produjeron sobre el acontecimiento, participan de los debates históricos acerca de la memoria de la guerra. Asimismo, la distancia entre el acontecimiento y la publicación, su itinerancia y reutilización, son códigos que conducen a comprender la narrativa historiográfica, los procesos de memoria o el impulso instructivo de esta serie en el marco de la cultura visual de fines del siglo XIX y comienzos del XX.

En la década de 1890 una serie de movimientos revitalizaron el recuerdo y la resonancia social y política de la guerra de la Triple Alianza, tanto en Argentina como en Uruguay y Brasil. En 1891 se conformó en Argentina la Asociación de Guerreros del Paraguay con el propósito de reclamar corporativamente al Estado asistencia a ex combatientes y sus familias para mitigar las dificultades por secuelas físicas o psíquicas producto de la guerra. Los reclamos materiales llevaban asimismo la carga simbólica y la construcción ideológica de una reedición de la memoria y valorización de las acciones militares.⁴ Esos objetivos se materializaron en parte en la edición del *Álbum de la Guerra del Paraguay* que cumplió 45 entregas entre 1893 y 1896, difundió testimonios y experiencias de los veteranos, retratos y textos biográficos y numerosas imágenes narrativas de batallas y otros aspectos del conflicto de la Triple Alianza.

La publicación salió a la luz en un contexto discursivo en el cual coexistían opiniones sobre la guerra y también sobre el rol del ejército en la configuración de la nación, que acompañaba las carreras políticas de muchos militares, los procesos de profesionalización y modernización del ejército, y su sociabilidad corporativa.⁵ Desde la finalización del conflicto habían sido publicados diversos libros,⁶ y en los debates sobre los modos de analizar la guerra convergieron voces diversas, aunque la postura hegemónica resultaba la justificación "civilizatoria." Ésta definía el conflicto como una acción llevada a cabo por los ejércitos aliados de las repúblicas de Argentina y

1 José Clementino Soto (1842-1907) fue soldado y escritor. Participó en las batallas de Cepeda (1859) y Pavón (1861) y ya como capitán en las batallas de Estero Bella-co, Yataytí Corá, Tuyutí, Boquerón, Yatay y Curupaytí, en la Guerra del Paraguay. Fue secretario de la Asociación Guerreros del Paraguay y director y redactor del *Álbum de la Guerra del Paraguay* (1893-1896). Culminó su carrera con grado de mayor.

2 Las obras corresponden al mismo tópico de escenas sobre la Guerra del Paraguay, y fueron publicadas en el *Álbum de la Guerra del Paraguay*, entre 1893 y 1896. No todas las imágenes publicadas allí se encuentran en el Museo Histórico Nacional por lo cual suponemos que la serie no está completa. Asimismo, en la publicación impresa no encontramos dos obras que están en el Museo por lo que concluimos que pudieron haber aparecido como estampas sueltas.

3 George Thompson (1839-1878) fue un ingeniero británico entre los tantos contratado por el gobierno de Paraguay de los presidentes Carlos Antonio López y

Francisco Solano López para diversas obras de modernización tecnológica como construcción de talleres, astilleros, vías de ferrocarriles y fabricación de armamentos. Thompson fue nombrado oficial del ejército paraguayo y durante la guerra participó en la construcción de fortalezas y centros de estrategia defensiva. El libro se había publicado en inglés en 1869.

4 Gabriela Quiñonez y M. Laura Reali, "La pluma después de las armas. Proyecto y edición del *Álbum de la Guerra del Paraguay* (1891-1896)", *Atlante*, 14, 2021, p. 2. URL: <https://journals.openedition.org/atlante/729>.

5 En 1881 se había fundado el Club Militar y en 1882 el Centro Naval.

6 Citamos algunos ejemplos, Jorge F. Mastermann, *Siete años de aventuras en el Paraguay*, 1869; Charles Washburn, *Historia del Paraguay*, 1871; León de Pala-ja, *Diario de la campaña de las Fuerzas Aliadas contra el Paraguay*, Montevideo, 1865 (edición póstuma que contenía transcripción de sus cartas publicadas en la prensa periódica); José Ignacio Garmendia, *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Peuser, 1883.



Francisco Fortuny Masagué

*Ataque de los paraguayos a la isla o Banco "Carayá"
defendida por los brasileños, noche del 10 de abril de 1866, c.1893*

Tinta a la aguada/gouache sobre papel,

37,5 x 52 cm

MHN 3318



Francisco Fortuny Masagué

El Pasaje de Angostura, c. 1893

Tinta a la aguada/gouache sobre papel,

37 x 16 cm

MHN 3319

Uruguay y el Imperio de Brasil para liberar al pueblo paraguayo de su “tirano”, que en esa perspectiva, había causado la guerra.⁷ Hubo quienes discutieron esa postura frente a la evidencia del adelanto material de Paraguay previo a la guerra, o quienes cuestionaron el desempeño aliado y la unión con Brasil, pero el discurso mayoritario argentino sostenía una línea histórico ideológica justificadora.

El Álbum, dirigido por el secretario de la asociación, el capitán José C. Soto (1842-1907), difundía colaboraciones del escritor y político Estanislao Zeballos (1854-1923), el general José Ignacio Garmendia (1843-1925), el general, político y escritor Lucio V. Mansilla (1831-1913) y la de otros veteranos en relatos de experiencias testimoniales. Entre los contenidos, a menudo heterogéneos, se encuentran textos de episodios de la guerra escritos en el momento o artículos históricos posteriores, transcripciones de partes o relaciones de batallas, largas biografías o pequeñas semblanzas de combatientes, reseñas elaboradas a partir de fojas de servicios, poemas, cuentos costumbristas y cartas. En la primera entrega

se declara que el propósito no era “(...) hacer la historia de aquella cruzada redentora (...)” sino (...) coleccionar en forma de galería los retratos de los que actuaron, las armas que usaron, los uniformes que vistieron, los elementos de movilidad de que se disponía en aquella época, la vista por decirlo así pintoresca, de los campamentos que ocuparon, de las fortificaciones que atacaron o defendieron, los esteros, las selvas, los ríos (...).⁸

Señala la redacción, también, que ese propósito documental provenía en parte de esos detalles que habían sido fijados por la pintura, la fotografía y el dibujo que servirían de antecedentes para informar a las generaciones futuras las causas de la guerra, “los sacrificios que impuso a las naciones de la alianza, su acción libertadora y los beneficios que rindió a la civilización y a la libertad de esta parte de América.”⁹ Un número mayor a 500 imágenes se despliega a través de más de 400 retratos, completados con vistas de campamentos, batallas y mapas. De las tintas de la colección del Museo

7 Quiñonez y Reali, *op. cit.*, p. 5.

8 “Nuestro programa”, *Álbum de la Guerra del Paraguay*, a. 1, entrega 1, 1º de febrero de 1893, p. 2.

9 *Idem*.



Francisco Fortuny Masagué

Hundimiento del Acorazado "Río de Janeiro" frente a Curuzú,

8 de septiembre de 1866, c.1893

Tinta a la aguada/ gouache sobre papel,

38 x 53,5 cm

MHN 3320

Histórico Nacional, ocho se encuentran reproducidas entre las 24 entregas que componen el primer volumen, y dos entre los 25 del segundo volumen.¹⁰ La publicación difunde además otras reproducciones a partir de acuarelas de Garmendia, dos de Cándido López, y fotograbados. Completan el tratamiento visual alrededor de cincuenta pequeñas viñetas en general firmadas por Francisco Fortuny, que ilustran narraciones de ficción, además de los mencionados retratos.

Francisco Fortuny abrevó indudablemente en diversas fuentes visuales y textuales para componer este corpus, en cuanto a las primeras nos referimos particularmente a las de José Ignacio Garmendia (1843-1925), Cándido López (1840-1902) y Adolf Methfessel (1836-1909), aunque en algunos casos Fortuny produce al mismo tiempo que ellos. Cándido López pintó poco más de 50 cuadros a partir de bocetos de batallas, paisajes, uniformes, campamentos, que había realizado en el escenario mismo de la guerra. Se había alistado como soldado voluntario y resultó herido y perdió el brazo derecho en la batalla de Curupaytí en 1866.¹¹ Garmendia, también partícipe del enfrentamiento, fue capitán, luego ascendido a teniente coronel y a sargento mayor, de la Primera Compañía del Primer Batallón de la División “Buenos Aires” de la Guardia Nacional. Además de una carrera militar posterior a la contienda, tuvo una producción intelectual y publicó libros sobre la guerra, *Recuerdos de la guerra del Paraguay* editado por primera vez en 1883, *La cartera de un soldado. Bocetos sobre la marcha* en 1890 y otros sobre historiografía militar. La construcción de relatos respaldando los discursos de la nación fue asistida por una propia producción visual que realizó durante y después de la guerra.¹² Dejó así una colección de 124 acuarelas conservadas en el Museo Histórico de Buenos Aires Cornelio de Saavedra, algunas realizadas en base a fotografías y a obras de Methfessel. En efecto, el otro antecedente del cual deriva la producción de Fortuny, el artista e ilustrador científico suizo Adolf Methfessel había acompañado durante parte de la guerra a los ejércitos aliados documentando acciones bélicas, mapas y croquis en bosquejos que luego transformó en dibujos y pinturas.¹³ Parte de esos

10 Las restantes pudieron haberse publicado como lámina suelta a modo de entrega especial.

11 Roberto Amigo y Mariana Giordano, *La épica y lo cotidiano. Imágenes de la Guerra Guasú, 1865-1870*. Corrientes, Museo Provincial de Bellas Artes “Dr. Juan Ramón Vidal, 2008 [cat].

12 Roberto Amigo, “Imágenes en guerra: La guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata.” *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [En línea]. Coloquios, 2009. Consultado el 4 de marzo de 2021. <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/49702>.

13 Se afirma que fue como cronista para el diario *La Tribuna* pero no parece estar

trabajos fueron litografiados luego por Jules Pelvilain y algunos publicados en *Bosquejos de la Guerra del Paraguay* de Alberto Amerlan en 1886 y sucesivas ediciones posteriores. En dos viajes a Paraguay, E. Zeballos recorrió junto con otras personas los antiguos escenarios de la guerra y entrevistó a numerosos protagonistas de la época para un proyecto de libro histórico de doce tomos que no llegó a publicar, pero del que se conservan, en el Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo,¹⁴ manuscritos, 25 acuarelas y 11 sepias de A. Methfessel.¹⁵

Si bien parte de las obras mencionadas fueron producidas en la misma época que las de Francisco Fortuny, la diferencia es que éste no había sido, como López, Garmendia y Methfessel, testigo directo de los acontecimientos. Había llegado a Buenos Aires en 1887 proveniente de Cataluña, España, cuando tenía 23 años. Trajo de allí una formación en artes aplicadas, pintura, escultura y grabado¹⁶ y a pesar de su juventud ya había actuado como ilustrador en publicaciones como *La Ilustración Catalana* (1880-1894) y *La Ilustración. Revista Hispano-Americana* (1880-1890). Instalado en Buenos Aires desarrolló una prolífica labor en la ilustración gráfica en publicaciones periódicas,¹⁷ textos escolares¹⁸ y otros libros,

documentado. Véase Lúcia Klück Stumpf, “Krieg in Paraguay: a itinerância das imagens na obra de Adolf Methfessel”. En *caiana. Revista de História del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N.º 16 | Primer semestre 2020, pp. 1-17.

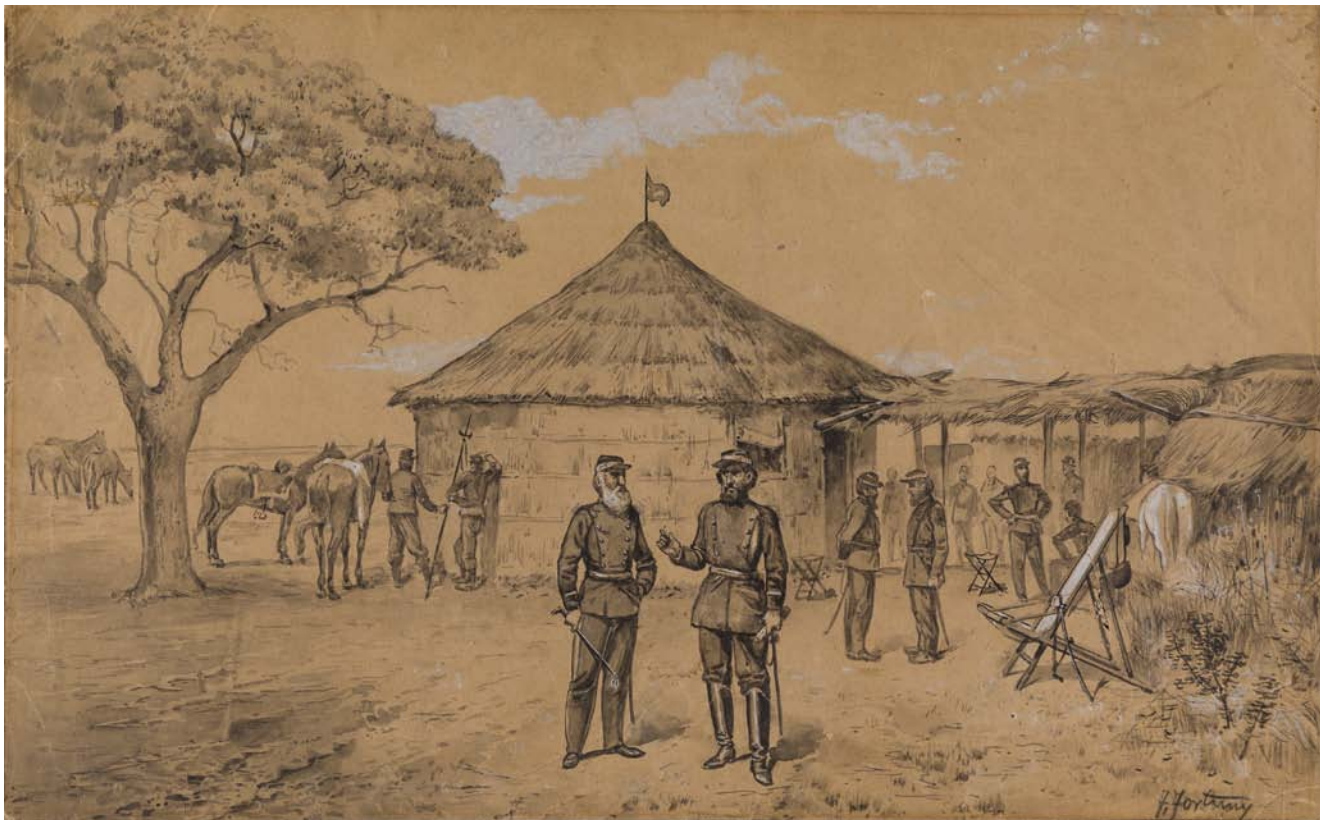
14 Algunos de los manuscritos relativos al proyecto se conservan en archivos paraguayos.

15 Ebe Peñalver afirma que esos viajes se produjeron entre 1872 y 1873, pero Liliana Brezzo, estudiosa de la obra de Zeballos señala que está documentado en su archivo que fueron en 1887 y 1888. Ver Peñalver, Ebe J. “Adolf Methfessel (1836-1909)”. *Boletín*. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, La Plata, a. 7, n.º 5, 1983, pp. 114-138 y *Adolf Methfessel (1836-1909)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984 [Catálogo]; Liliana Brezzo, “La guerra del Paraguay a través de la memoria de sus actores: el proyecto historiográfico de Estanislao Zeballos”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, Publicado el 01 febrero 2006, consultado el 11 de marzo 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1677>; y Klück Stumpf, Lúcia, *op. cit.*, p. 15.

16 Irene Gras Valero, “Entre la modernidad y la preservación de la memoria: las ilustraciones del artista catalán Francisco Fortuny (1864-1942) en las revistas de Buenos Aires”, *Panamabí*, n. 9, Valparaíso, dic. 2019, p. 59.

17 Su colaboración en publicaciones periódicas fue muy amplia y su firma aparece en: *El Sud Americano* (1888-1891); *Buenos Aires* (1895-1899); *Caras y Caretas* (1898-1939); *Pulgarcito* (1904-1907); *PBT* (1904-1918); *Almanaque Sudamericano* (1877-1906); *La Vida Moderna* (1907-1912); *Papel y Tinta* (1907-1919); *Atlántida* (1918-1932); *Plus Ultra* (1916-1930); *Iris* (1899-1900); *Billiken* (1919-2019); *Fray Mocho* (1912-1929); *El Gladiador* (1902-1905); *Cascabel* (1892-1894); *Mundo Argentino* (1911-1955). Con respecto a los diarios publicó ilustraciones en *La Prensa*, *La Nación*, *La Razón*, *La Época*, *El Diario Español*, *El Correo de Galicia*, *La Tarde*.

18 Entre los textos escolares para los cuales Fortuny colaboró con 660 ilustraciones, pueden citarse: Ángela G. Menéndez, *Historia argentina dedicada a los niños*,



Francisco Fortuny Masagué

Cuartel general argentino en Tuyutí, c.1893

Tinta a la aguada/ gouache/ rastros de grafito sobre papel,
25 x 39 cm

MHN 3325

particularmente de historia.¹⁹ Asimismo produjo obras pictóricas y participó en exposiciones artísticas. Aunque su participación en el Álbum corresponde a su obra temprana, contaba ya con experiencia que lo capacitaba para asumir la tarea.

En cuanto al asunto representado en las pinturas, la mayor parte de las obras de Fortuny del conjunto del Museo Histórico Nacional despliega distintas escenas que corresponden a combates precisos de la campaña: *Ataque de los paraguayos a la isla o Banco Carayá defendida por los brasileiros*, *Episodio del combate del Estero Bellaco del 2 de mayo de 1866*, *Batalla de Tuyutí*, *La división del coronel Cesario Dominguez ataca la trinchera paraguaya en el combate del Boqueron*, *Hundimiento del acorazado Río de Janeiro frente a Curuzú*, *Combate del 2 de mayo de 1866 en el estero Bellaco Sur y Batalla de Peribebuy*. En todas prevalece la narrativa de la acción en escenas de punto de vista frontal combinadas con perspectivas a vuelo de pájaro que admiten vastas panorámicas habitadas por decenas de figuras que conforman los ejércitos contendidos. Estos grandes planos generales recuerdan en parte a los de Cándido López,²⁰ aunque Fortuny privilegia las situaciones de combate y no se detiene en la descripción de la cotidianidad de los campamentos, salvo en muy contadas escenas. El tono es más bien naturalista y la visión por lo general representa una gesta colectiva más allá de acciones de heroísmo individuales en las que el foco se torna más cercano y se distinguen unas figuras por sobre el resto. En *Episodio del combate del Estero Bellaco* se destaca en un primer plano un soldado a caballo que hunde el

sable en el pecho del contrincante paraguayo quien sostiene la bandera, las tropas de uno y otro bando los rodean y se pierden en la línea del horizonte los múltiples quepis, sables, estandartes. Pero la generalidad no es de escenas dramáticas ni heroicas, sino composiciones teatrales aclimatadas a sensibilidades que no esperaban ver la violencia de la guerra, al participar de un discurso que por lo general la justificaba. Las tecnologías militares, las filas disciplinadas, la modernización de las prácticas y conocimientos estratégicos porque “la nueva escuela se encarna en las filas del ejército moderno” ya que los arranques de valor sin disciplina (...) han sido y serán siempre estériles y harán peligrar algunas veces hasta la victoria misma”.²¹ Convergen también imágenes en movimiento, movimiento que la fotografía no había captado pero el lápiz testimonial sí. Pero estas grandes panorámicas, con numerosos soldados a pie o a caballo, ocupando los escenarios de la guerra en amplios paisajes, despliegan, en definitiva, la magnitud del conflicto fratricida. Asimismo, al igual que en las obras de Methfessel, la observación del entorno natural torna reconocibles los espacios, sitúa los actos históricos, legítima el registro documental a la vez que subraya los obstáculos de algunos terrenos de esteros y pantanos. Si bien se pierden en la versión en blanco y negro reproducida en el Álbum de la Guerra del Paraguay, las pocas notas de color de las tintas sirven para realzar el verde de la vegetación, a la vez que distingue, a modo didáctico, los ejércitos por sus banderas, el mismo verde para la enseña brasileña, celeste y blanco para la argentina, rojo y azul en el caso de la de Paraguay.

Pero ese afán documentalista se muestra más crudo en imágenes como *Prisioneros de guerra y familias paraguayas torturadas por López en el campamento de San Fernando*, publicada en el Álbum de la Guerra del Paraguay en el N° 6 correspondiente al día 15 de abril de 1893, sin embargo, el episodio no tiene un correlato textual en el Álbum. La imagen presenta un grupo importante de hombres y mujeres semidesnudos que yacen en un caos sufriente en un paisaje desolador, algunos ya fallecidos, otros encadenados, o con sus extremidades en un cepo, el suelo ocupado por huesos de animales en un primer plano mientras aves amenazantes cruzan el cielo. A la izquierda un guardia castiga a un prisionero con un látigo. Thompson refiere crueles torturas y ejecuciones llevadas a cabo en 1868 a extranjeros y paraguayos acusados de conspiración, incluidas las hermanas de López.²²

Editorial Lajouane, 1902; Rafael Fraguero, *El alma argentina. Lecturas graduadas escritas para el uso de las Escuelas primarias*, Editorial Estrada, 1907; Imhoff y Levene, *La historia argentina de los niños en cuadros*, Editorial Lajouane, 1910; Mariano A. Pelliza, *Historia Argentina desde su origen hasta la organización nacional*, Editorial Lajouane, 1910; Alfredo B. Grosso, *Nociones de historia nacional para uso de las escuelas comunes*, s.d., 1910; Alfredo B. Grosso, *Curso de historia nacional para uso de las escuelas comunes*, s.d., 1911, primera edición 1898; Francisco Guerrini, *El ciudadano argentino. Nociones de instrucción cívica arregladas a los Programas de las Escuelas Comunes de la Nación y provincia de Buenos Aires*, Editorial Cabaut, 1912; Juan M. Cotta, *Ejemplos. Lecturas morales para fraguar el carácter de los niños*, Editorial Cabaut, 1916.

19 Filiberto Oliveira César *Leyendas de los indios quichuas*, Peuser, 1892; *Invasiones inglesas y escenas de la independencia*, Editorial Lajouane, 1894; Fray Mocho, *Viaje al país de los matrones. Cinematógrafo criollo*, Editorial Ivaldi y Checchi, 1897; Juan M. Espora, *Episodios nacionales*, Lajouane, 1899; G. Daireaux, *Tipos y paisajes criollos*, Editorial Prudent Hnos, 1901; Adolfo P. Carranza *Héroes de la independencia*, Lajouane, 1910; George Thompson *La Guerra del Paraguay*, Rosso y Cia, 1910; Ada M. Elflein, *Leyendas argentinas*, Cabaut y Cia, 1920.

20 Marcelo Pacheco afirma que el formato mucho más ancho que alto le permitía a Cándido López una narrativa detallada, de múltiples y simultáneas acciones, y puntos de vista altos que narran tanto en su totalidad como en sus fragmentos Marcelo Pacheco, *Cándido López*, Buenos Aires, Ediciones Banco Velox, s/f.

21 “El batallón 3º de línea. En la batalla de Tuyutí. 24 de mayo de 1866 sobre el Estero Bellaco. Álbum de la Guerra del Paraguay. n° 9, 1 de junio de 1893, p. 136.

22 George Thompson, *La guerra del Paraguay*. Buenos Aires, Ed. Juan Palumbo, 1910, pp. 223-225.



Francisco Fortuny Masagué

Batalla de Tuyutí, 1893

Tinta a la aguada, gouache y grafito sobre papel,
37,3 x 53,3 cm

MHN 3326

Indudablemente la dureza de este tipo de escenas resulta necesaria y aceptable para un lectorado que justificó el desmedido ensañamiento de los ejércitos aliados con el pueblo paraguayo y apoyó una guerra que dejó como resultado el país vecino arrasado y la pérdida de alrededor del 60 % de la población paraguaya.

Las pinturas de Fortuny fueron concebidas para operar en el contexto discursivo del Álbum de la Guerra del Paraguay, que reunía diversos escritos acerca del conflicto, sumaba relatos sobre las batallas, agrupaba documentos oficiales y partes de guerra. Las imágenes allí funcionan selectivamente, especifican, complementan. No resultan categorías simples de ilustración o acompañamiento, tampoco producen una visualización imaginaria alejándose del texto,²³ sino que añade información al plano verbal y provee un espacio visual al relato. Puede observarse que los textos llevan una narrativa primaria, son extensos y brindan detalles acerca de las batallas y sus escenarios, relatan los episodios y actuaciones de los protagonistas, historizan y analizan la trayectoria de la guerra. La ilustración, en cambio, es selectiva, focaliza mayormente en acciones bélicas mas que en otras actividades.

Formado en España, Fortuny debió compartir las estrategias utilizadas para la pintura de historia hacia fines del siglo XIX. Dentro de sus criterios predominaban los códigos de la pedagogía para transmitir la glorificación de un pasado nacional y la incorporación de detalles de autenticidad y el estudio de fuentes textuales de la época para documentarse acerca de escenarios, trajes, armas.²⁴ Podemos suponer que los propios textos del Álbum y otros escritos disponibles hayan servido de fuentes para nutrir el conocimiento de Fortuny acerca de la guerra. Sabemos que en otros trabajos el ilustrador supo documentarse acerca de detalles materiales de los episodios históricos, prueba de ello se encuentra la correspondencia mantenida con Enrique Udaondo al respecto del encargo de pinturas para el Museo Histórico Colonial de Luján.²⁵

23 Categorías propuestas por Ségolène Le Men, "La question de l'illustration", en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC Éditions, 1995, p. 229.

24 Carlos Reyero, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989, p. 35.

25 Hoy Complejo Museográfico Provincial "Enrique Udaondo", en la ciudad de Luján. Ver Melloni de Mallol, V. G., *La producción de Francisco Fortuny y el programa de Enrique Udaondo para el Museo Histórico Colonial de Luján (1922-1930)*. Tesis de maestría, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.

Si bien excede la extensión de este trabajo, el análisis de algunos textos publicados en el Álbum puede ser sugestivo para comprender las decisiones del artista al momento de cumplir con el encargo, o el acatamiento de indicaciones del director de la publicación. La precisión acerca de nombres propios, números de soldados de cada uno de los ejércitos, posiciones en el campo de batalla o los distintos momentos de la contienda no puede ser incluida en las imágenes, se elige no representar en abundancia los cadáveres y las escenas de sangre a los que el texto abundan: "dejaron el campo cubierto de cadáveres",²⁶ o "haciéndoles dejar en nuestro poder más de 1200 muertos, 3 piezas de artillería, 2 banderas, como 800 fusiles, y gran cantidad de prisioneros"²⁷; "los paraguayos dejaron en el campo de batalla 6000 cadáveres, 8000 heridos diseminados por los bañados y por los montes (...) y 370 prisioneros"²⁸ La mención a actos de heroísmo individuales que los textos relatan no son destacados en las imágenes en favor de una acción colectiva. Otro elemento ausente en las pinturas es la alusión al heroísmo paraguayo, elemento que el Álbum destaca en varios artículos como "este número insignificante de prisioneros se debe a la circunstancia de que los paraguayos nunca se rendían y que aún heridos peleaban hasta morir"²⁹

Los textos narran así, con mayor dramatismo que las imágenes el pasaje de un momento de tranquilidad en el cual el ejército "vivaquea en contorno de sus tiendas", prepara comida o limpia sus armas, cuando es atacado, se produce un caos y un desorden, pero todos van ocupando sus puestos. Los batallones avanzan y están quienes huyen despavoridos y quienes, por el contrario, buscan la gloria, "sin otro objeto que se diga, tal batallón fue el mas valiente..."³⁰ Aquí es donde la imagen acompaña, sin excesivos cadáveres ni escenas violentas, como si lo visual debía mantener cierto *decoro* acorde a una publicación periódica para amplias audiencias.

MEDR, RDL y SS

26 "Batalla del Estero Bellaco Sud, 2 de mayo de 1866", *Álbum de la Guerra del Paraguay*, n° 7, p. 98.

27 *Idem*.

28 "Tuyuti", n° 9, *Álbum de la Guerra del Paraguay*, 1 de junio de 1893, p. 134.

29 *Idem*.

30 "El batallón 3 de línea. En la batalla de Tuyuti. 24 de mayo de 1866 sobre el Estero Bellaco", *Álbum de la Guerra del Paraguay* n° 9, 1 de junio de 1893 p. 135.



Francisco Fortuny Masagué

Combate del 2 de mayo de 1866 en el estero Bellaco Sur, c.1893

Tinta a la aguada, gouache y grafito sobre papel,

29 x 37 cm

MHN 3327



Francisco Fortuny Masagú

*La división del Cnel. Cesareo Dominguez ataca la trinchera
paraguaya en el combate del Boqueron, 18 de julio de 1866, 1893*

Tinta a la aguada, gouache sobre papel,

37 x 47,5 cm

MHN 3328



Francisco Fortuny Masagué

Episodio del combate del Estero Bellaco el 2 de mayo de 1866, c.1893

Tinta a la aguada, grafito, gouache, crayón o pastel óleo sobre papel,
41,5 x 55,5 cm

MHN 3330



Francisco Fortuny Masagué

Prisioneros de guerra y familias paraguayas torturadas por López en el campamento de San Fernando, c. 1893

Tinta a la aguada/ grafito/ gouache/ crayón o pastel óleo sobre papel,

39 x 54 cm

MHN 3331



Francisco Fortuny Masagué

El cañón "El criollo" en batería, c. 1893

Tinta a la aguada/ grafito/ gouache/ crayón o pastel óleo sobre papel,

31 x 23 cm

MHN 3332



Francisco Fortuny Masagué

Batalla de Peribebuy, c. 1894

Tinta a la aguada/ grafito/ gouache/ crayón o pastel óleo sobre papel,

35 x 43 cm

MHN 3333

Bibliografía

1893-1896: *Album de la Guerra del Paraguay.*

2008: AMIGO, Roberto, *Las armas de la pintura. La Nación en construcción (1852-1870)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes [Cat].

2009: AMIGO, Roberto, "Imágenes en guerra: La Guerra del Paraguay y las tradiciones visuales en el Río de la Plata", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, 2009, 16 enero, Consultado el 24 octubre 2022. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.49702>.

2008: AMIGO, Roberto y GIORDANO, Mariana, *La épica y lo cotidiano. Imágenes de la Guerra Guasú, 1865-1870*, Corrientes, Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan Ramón Vidal, 2008 [cat].

2006: BREZZO, Liliana, "La guerra del Paraguay a través de la memoria de sus actores: el proyecto historiográfico de Estanislao Zeballos", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, Publicado el 01 febrero 2006, consultado el 11 de marzo 2023. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1677>.

2002: BROWN, Joshua, *Beyond the Lines. Pictorial Reporting, Everyday Life, and the Crisis of Gilded Age America*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

Dorotaty y De Marco, Museo Roca.

2000: CUARTEROLO, Miguel Ángel, *Soldados de la memoria. Imágenes y hombres de la guerra del Paraguay*, Buenos Aires, Planeta.

2015: DIAZ-DUHALDE, Sebastián, *La última guerra. Cultura visual de la guerra del Paraguay*. Buenos Aires, Sans Soleil.

2020: GRAS VALERO, Irene, RODRIGUEZ-SAMANIEGO. "La prolífica trayectoria del pintor e ilustrador catalán Francisco Fortuny (1864-1942) en Buenos Aires", *Índex, Revista de Arte Contemporáneo*, 9, 2020, pp. 28-40, <https://doi.org/10.26807/cav.v0i09.277> Consultado el 10 de septiembre 2021.

2019: KLÜCK STUMPF, Lúcia, *Fragments de guerra: imagens e visuais da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*, Universidade de São Paulo, Consultado el 2 de enero 2023.

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20082019-112907/publico/2019_LuciaKluckStumpf_VCorr.pdf.

2020: KLÜCK STUMPF, Lúcia; "Krieg in Paraguay: a itinerância das imagens na obra de Adolf Methfessel". En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 16 | Primer semestre 2020, pp. 1-17.

URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=arti-cles/arti-cle_1.php&obj=358&vol=16.

1995: LE MEN, Ségolène, "La question de l'illustration", en Roger Chartier (dir.), *Histoires de la lecture. Un bilan des recherches*, Paris, IMEC Éditions.

2006: MARTIN, Michèle, *Images at War. Illustrated Periodicals and Constructed Nations*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press Incorporated.

2013: MELLONI de Mallol, V. G., *La producción de Francisco Fortuny y el programa de Enrique Udaondo para el Museo Histórico Colonial de Luján (1922-1930)*. Tesis de maestría, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín.

2022: QUIÑONEZ, María Gabriela y María Laura Reali, «La pluma después de las armas. Proyecto y edición del *Álbum de la Guerra del Paraguay (1891-1896)*», *Atlante* [En línea], 14 | 2021, Publicado el 1º octubre 2021, consultado el 29 junio 2022. URL: <http://journals.openedition.org/atlante/729> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/atlante.729>.

PACHECO, Marcelo, *Cándido López*, Buenos Aires, Ediciones Banco Vellox, s/f.

1983: PEÑALVER, Ebe J. "Adolf Methfessel (1836-1909)", *Boletín*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, La Plata, a. 7, n° 5.

1984: PEÑALVER, Ebe J, *Adolf Methfessel (1836-1909)*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, [Catálogo].

1989: REYERO, Carlos, *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Madrid, Ediciones Cátedra.

1910: THOMPSON, George, *La guerra del Paraguay*. Tall. gráf. de L. J. Rosso, 1910.

PINTURAS - UNA SELECCIÓN DE ESCENAS DE HISTORIA

