

LA PINTURA DE HISTORIA EN LA ARGENTINA

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES

1. INTRODUCCIÓN.

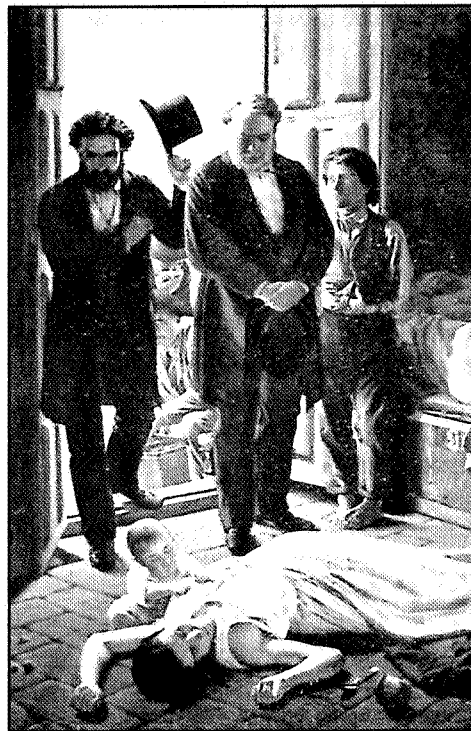
La estructuración de un discurso histórico sistematizado fue una problemática abordada con innovador entusiasmo en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX.

Resuelta con la capitalización de Buenos Aires en 1880 buena parte de las antinomias que se manifestaran desde los albores de la Independencia, la historiografía argentina se convalidó en variadas y abarcentes propuestas. Era necesario, a la vez, perfilar una historia distintiva de las demás naciones del continente para ratificar las razones de la nacionalidad.

Las antiguas manifestaciones de una iconografía costumbrista o las primeras imágenes captadas por los daguerrotipistas y fotógrafos, se incorporaron a una visión «histórica» en la medida que recogían imágenes de un pasado reiteradamente modificado por un cambio dinámico y avasallador de paisajes, hábitos y costumbres.

Era claro para los habitantes urbanos de la Argentina finisecular, la mayoría de ellos inmigrantes, que aquel imaginario todavía limitadamente circulante, expresaba una Argentina del pasado, que a fuerza de la rapidez del cambio, se les hacía remoto, pero a la vez los entroncaba con la historia de la nueva patria.

Junto a esta vicisitud de la iconografía existente apareció la necesidad de la construcción de un imaginario visual que sustentara los hechos relevantes de la nueva historiografía. Una historiografía que descansaba, en no pocos casos, en un andamiaje de epopeyas e hitos relevantes, en paradigmas y figuras señeras de muchas de las cuales se carecía de una documentación



iconográfica de sólido sustento histórico.

La historia se reconstruía así no sólo en la formulación de una lectura lineal e intencionada sino que además se le construía el soporte visual que explicitaba a la vez que avalaba la narrativa literaria.

Es claro que en la medida en que los mecanismos de difusión masivos de las revistas y periódicos iban incorporando en las últimas décadas del siglo XIX las ilustraciones como elemento sustancial de su atracción comunicativa, los temas históricos debían recurrir con frecuencia a la iconografía documental o al imaginario reconstruido.

La fuerza de la imagen era, y es, de tal magnitud que no pocos hechos históricos fueron ponderados por el acierto de una in-

interpretación artística más allá de los valores intrínsecos de los mismos, o que muchas figuras históricas vieron moldeada la proyección de su carácter por la voluntad interpretativa de un gesto que plasmó un artista o un ilustrador.

Los hechos históricos tienen para cada uno de nosotros una imagen apropiada que muchas veces proviene de ese imaginario construido por la revista ilustrada, el texto escolar, el almanaque o, inclusive, más recientemente, por el cine.

Esta reconstrucción visual de la historia se incorpora a ella y forma parte de la propia historia para quienes disfrutamos, valoramos o internalizamos la presencia de ese imaginario como si hubiese sido la realidad histórica misma.

2. LA PINTURA DE HISTORIA HASTA LA CREACIÓN DE LA JUNTA DE HISTORIA Y NUMISMÁTICA AMERICANA.

A partir de 1775, año en que Tomás Cabrera ejecuta en Salta la *«Entrevista del Gobernador Don Tomás Matorras con el Cacique Paykín en el Chaco- 1774»*, se puede hablar en la Argentina de la existencia de una línea pictórica historicista, la cual se irá consolidando durante los siglos XIX y XX.

Numerosos artistas dedicaron algún momento de su producción a abordar la temática histórica. No obstante la existencia de un variado mosaico de expresiones en este sentido, destacamos como testimonios de esta línea, dentro del siglo pasado, a Juan Manuel Blanes (1830-1901), a Cándido López (1840-1902), a Benjamín Franklin Rawson

(1819-1871) y a Julio Fernández Villanueva (1858-1890).

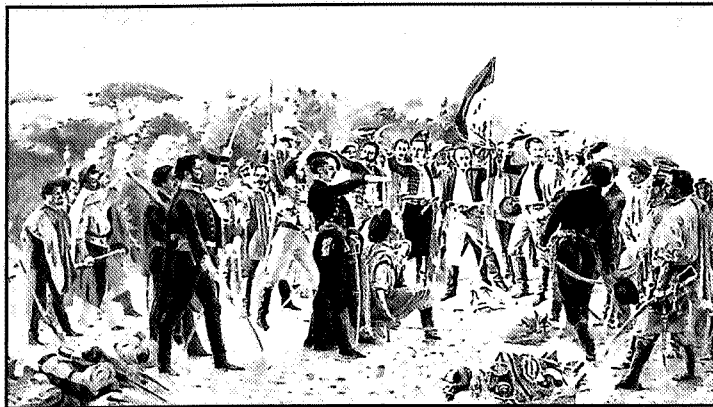
La labor de Blanes como pintor de historia tiene su punto de partida en Concepción del Uruguay a principios de 1856. Encargado de su ejecución por don Justo José de Urquiza, el uruguayo realiza un total de ocho obras con escenas de guerra: dos de gran tamaño sobre acciones de Caseros (1852) -en donde le sirvieron de apoyo las litografías de los dibujos realizados durante las acciones por Carlos Penutti-, y otras con escenas de Pago Largo (1839), Laguna Limpia (1846), Vences (1847), Sauce Grande - Don Cristóbal (1840) e India Muerta (1845).¹

Siguieron a estas obras ubicadas actualmente en el Palacio San José, *«La Revista de Rancagua»*, ejecutada en 1870; *«Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires»*, de 1871; *«El General Roca ante el Congreso Argentino»*, pintado entre 1886 y 1887; *«La Revista del Río Negro»* en 1893 y otras de menor relevancia. Realizó también dos estudios para cuadros históricos que no llegó a concretar nunca, aparentemente por falta de un mecenas, *«El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810»*, ideado luego de largas conversaciones con el Dr. Vicente G. Quesada, y *«Sanción de la Constitución Argentina en Santa Fe, 1853»*.

Blanes realizó también cuadros de historia para su país, Uruguay, y para Chile: *«El asesinato del General Flores»* en 1861, *«Asesinato de Florencio Varela»* en 1870, *«El Juramento de los Treinta y Tres»* en 1877, *«La batalla de Sarandí»* en 1881 y *«El General Artigas en el puente de la Ciudadela»* fueron los más importantes en lo que a historia de la nación rioplatense respecta, brindando asimismo a Chile el destacado cuadro *«Últimos momentos del Gene-*

ral Carrera» (1873).

Para la realización de «*La Revista de Rancagua*», Blanes trabajó en su taller de Montevideo durante cuatro meses. Detalles como el escudo que le fuera obsequiado por el Gobierno al General San Martín luego de la batalla de Chacabuco y que el prócer



luce en su costado derecho, los retratos de Tomás Guido -con su estrella esmaltada de la Legión de Mérito de Chile instituida por O'Higgins-, del Teniente Coronel Diego Paroisien y de Félix de Olazábal -con impecable uniforme inglés- y la sencilla y empolvada vestimenta del pueblo son sólo algunos índices del rigor puesto por el artista.²

De todas maneras no faltaron ocasiones para Blanes de interponer al más absoluto rigor histórico una intención de simbolizar los momentos del pasado. Esto puede observarse en «*El Juramento de los Treinta y Tres*», en donde, luego de documentarse debidamente y de recorrer en varias ocasiones el lugar del hecho -la playa de la Agra-ciada-, se desvía de la fidelidad histórica haciendo jurar al mismo tiempo que Lavalleja a sus 32 compañeros.³

Cosa peculiar, y que demuestra también la rigurosidad de Blanes, ocurrió en la realización de «*La batalla de Sarandí*», iniciado en Florencia (Italia) hacia 1880. El propio artista se lamentaba en 1882 que tanto los hombres como los caballos que le servían de modelos sólo le ocasionaban problemas «... porque ni estos bichos se mueven

como taitas, ni los cuadrúpedos se parecen a los nuestros».⁴

«*La Revista del Río Negro*», en la que Blanes trabajó durante unos cincuenta y dos meses concluyéndola hacia 1893, fue la mayor de sus obras de carácter histórico (355 x 710 cms.) y una de las últimas en esta línea. La misma le fue encargada durante la administración presidencial de Juárez Celman -aparentemente por el Dr. Carlos Pellegrini-, y representa la expedición comandada por Julio A. Roca a la Patagonia. Se destaca la rigurosidad en los retratos de las veintidós figuras militares, lo que facilita su reconocimiento.⁵

Esta misma característica se da en los estudios para el cuadro que Blanes proyectó alrededor de 1870 sobre «*El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810*». El pintor uruguayo se valió de testimonios de los actores o testigos del hecho que aún permanecían vivos. Fernando Assuncao señala en un estudio los datos proporcionados a Blanes por Juan José Aguiar respecto de 21 de los personajes en donde se señalan, entre otras características, rasgos fisonómicos y vestimentas.⁶

Contrariamente a Blanes, que había estudiado en Europa y en América, Cándido López era un hombre de pueblo con escasos estudios, *«pero que durante la Guerra del Paraguay se entusiasmó con la variopinta realidad que lo circundaba e intentó trasladarla sin plantearse graves problemas a sus lienzos deliciosamente espontáneos»*.⁷

Al contar veinticinco años de edad se incorpora al batallón de Guardias Nacionales del Comandante Juan Carlos Boerr con el cargo de Teniente segundo, integrando después el Primer Cuerpo del Ejército Argentino al mando del General Wenceslao Paunero. López lleva consigo papeles y lápices con la idea de documentar la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) que enfrentó a las fuerzas argentinas, brasileñas y uruguayas a las paraguayas. Así lo hace en casi todos los frentes, y a partir de la batalla de Curupaytí valiéndose de su mano izquierda, ya que una granada le alcanza el brazo derecho tronchándosele.⁸

No obstante el tremendo contratiempo, López anotó con prolijidad los episodios fundamentales de la guerra con la idea de trasladarlos luego al lienzo. Durante cerca de dos años educó su mano izquierda para el manejo del pincel y emprendió su tarea coronada luego de ocho años de denodada labor.

Un lote de 29 obras fue exhibido gracias a la intervención del Dr. Quirno Costa en 1885, en el Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. A la sazón Bartolomé Mitre declaró delante de la tela que mostraba la toma de Uruguayana que esta *«era de una perfecta exactitud histórica hasta en los detalles de los relieves del terreno»*.⁹

Estos pormenores del paisaje, sumados a los históricos, sobre todo la fidelidad en los trajes y armas utilizados por los contendien-

tes, que coincidían rigurosamente con la realidad según lo señalaron los periódicos durante la exhibición, llevaron a afirmar el carácter de *«documento histórico»* de las obras. Además, señalaba *«La República»*, estos cuadros *«renuevan en el espíritu del pueblo el recuerdo de hechos gloriosos, y tienen, por consiguiente, la ventaja de pulsar el sentimiento patrio en esta época en que, por las condiciones políticas y morales en que vivimos, sirven para levantar al ciudadano a la altura de nuestras gloriosas tradiciones»*.¹⁰

Otros pintores que reflejaron escenas de la Guerra del Paraguay fueron el español Francisco Fortuny y el suizo Adolfo Methfessel -existe una numerosa serie de litografías suyas en el Museo Histórico Nacional-. A este último, junto a otro gran número de artistas extranjeros, puede encuadrárselo dentro de un grupo que contribuyó a formar un imaginario del interior de la Argentina aunque sin hacer prácticamente aportes a las historias provinciales. Inclusive el sanjuanino Benjamín Franklín Rawson, probablemente el más importante pintor de historia surgido en la región cuyana, debió dedicarse a una temática de corte nacional, *«decepcionado por las perspectivas provincianas y deseoso de nuevos horizontes»*.¹¹

Trasladado a Buenos Aires, en mayo de 1856 realiza una exposición de tres de sus cuadros históricos, entre ellos uno de sus más conocidos: *«Salvamento operado en la cordillera por el joven Sarmiento»*¹² actualmente conservado en el Museo de Luján. Esta obra fue ejecutada en 1855 y sobre ella dice Trostiné: *«el cuadro, el asunto, la escena y los trajes son, como se ve, creación completa del autor... Hay tres retratos de personajes argentinos en el cuadro»*. Y agre-

ga: «el pintor ha tenido la fortuna de atra-
vesar la cordillera, estudiar los lugares y
hasta los pertrechos, correaes y útiles usa-
dos para pasar la cordillera cerrada...». ¹³

Otros lienzos de temática histórica de Rawson son el «Asesinato de Maza», pinta-
do en 1860, que también se halla en Luján,
y «La despedida del recluta para la Guerra
del Paraguay», ejecutado seis años después.

Julio Fernández Villanueva, «el pintor
de batallas» como lo llamara Victoriano E.
Montes ¹⁴, estuvo inspirado por la gesta
sanmartiniana. Luego de breves estudios en
París con Edouard Detaille quien estimó su
tendencia a la pintura de carácter militar, y
ya en sus dos últimos años de vida, ejecutó
«La batalla de Maipo» y el «Combate de
San Lorenzo» -obra inconclusa- en 1889, y
preparaba «La batalla de Chacabuco» y otro
cuadro sobre la «Revolución de 1810» cuan-
do lo sorprendió la muerte, en 1890. ¹⁵

Larga es la lista de los artistas, extranje-
ros la mayoría, locales los menos, que cul-
tivaron la pintura de historia. Los móviles
que les inspiraron también eran variados,
desde la creación de imágenes visuales de

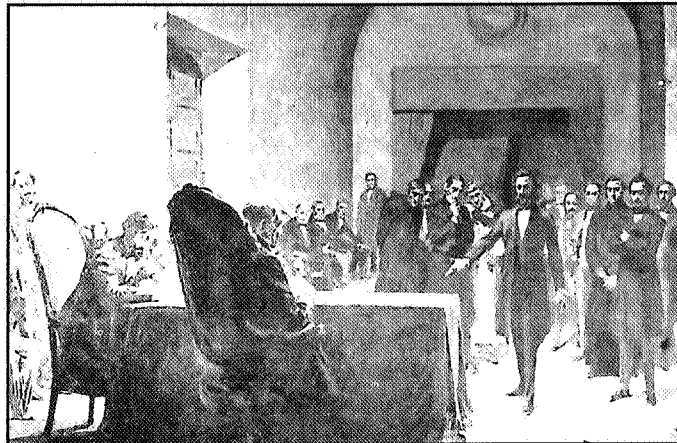
los hechos del pasado como mensaje artísti-
co e histórico para la posteridad, hasta el
mero objetivo de servir de aleccionamiento
al pueblo.

Interesante es, por último, señalar el dato
aportado por Catalina E. Lago ¹⁶ quien acota
que los diarios durante 1858 hacían referen-
cia a unos 54 cuadros de los cuales 18 eran
retratos, 15 paisajes, 7 de temas históricos,
6 religiosos, 4 costumbristas, 2 mitológicos
y 2 alegóricos.

3. TESTIMONIOS ARTÍSTICOS Y AU- TENTICIDAD HISTÓRICA. LA PINTU- RA DE HISTORIA A FINES DEL SI- GLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

A fines del siglo XIX algunos artistas
argentinos y extranjeros, impulsados por las
corrientes historiográficas de la época, se
dispusieron a recrear escenas de nuestro
pasado histórico recordando lejanos hechos
de armas, temas más próximos como la «con-
quista del desierto» y otros de mayor con-
temporaneidad.

La creación de la Junta
de Historia y Numismáti-
ca Americana en 1893
coincidió con un período
de apogeo del arte plásti-
co en nuestro medio. El
mismo año se fundaba El
Ateneo, presidiendo
Mitre, significativamente,
la sección de historia. ¹⁷ En
torno a esta institución se
nuclearon escritores, cien-
tíficos, pintores, esculto-
res y músicos, cobrando
un sostenido impulso las



muestras colectivas que determinaron el surgimiento del Museo Nacional de Bellas Artes. Sin embargo, si bien no puede hablarse de la formación de una escuela de pintores dedicados al género histórico, lo cierto es que el interés por esta temática pareció entonces acrecentarse.

La necesidad de construir un repertorio iconográfico incentivó a los artistas a recurrir a documentos precisos con el fin de recrear hechos del pasado en una recomposición transfigurada de esa misma realidad que se intentaba reproducir. La elección de temas históricos halló muchas veces el consejo de personalidades que actuaron en el ámbito local como inspiradores de este género.

Dentro del período abarcado en el presente estudio, la ejecución de pinturas de carácter histórico no decreció y, por el contrario, se fue multiplicando quizás por una necesidad de afirmar la nacionalidad argentina ante las oleadas inmigratorias provenientes del Viejo Mundo. Inclusive artistas extranjeros como el chileno -nacido en Roma- Pedro Subercaseaux o la francesa Léonie Matthis, quizás los más destacados en este género iniciado ya el siglo XX, contribuyeron a crear un imaginario histórico en la Argentina.

El español Vicente Nadal Mora y el húngaro Juan Kronfuss, al igual que Matthis, se dedicaron a reflejar en sus obras la arquitectura, los muebles y las cerraduras del período colonial.¹⁸ La artista francesa se diferenció de ellos ya que además reconstruyó hechos históricos.

Sin embargo, interpretaciones de Nadal Mora sobre el poblado de las misiones jesuíticas de Yapeyú fueron utilizadas recientemente como si se tratara de un documento histórico, aun cuando tergiversaba la localización del presunto lugar de nacimiento del

General José de San Martín. De nuevo, como sucedería con el combate de San Lorenzo estas reconstrucciones sin adecuado soporte documental tuvieron más fortuna que otras interpretaciones más ajustadas a la verdad.

Nacido en Roma en 1881, Pedro Subercaseaux se inició como acuarelista, estudiando luego pintura en Europa. Al arribar a Chile en 1902 se dedicó a la pintura de temática histórica chilena y americana. En varias de ellas el artista abordó la gesta sanmartiniana en Chile ->*Batalla de Chacabuco*», «*Batalla de Maipo*», «*El abrazo de Maipo*», «*Proclamación y Jura de la Independencia de Chile*»-, además de una obra sobre el «*Combate de San Lorenzo*».¹⁹

En el año 1908 el primer director del Museo Histórico Nacional de la Argentina, Adolfo P. Carranza, le encargó cuatro obras de género histórico, en vistas a la Exposición Internacional del Centenario, conmemorativa de la Revolución de Mayo de 1810 «y para dotar al Museo de pinturas que evoquen la gesta».²⁰ Tales obras fueron «*El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810*», «*La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña*», «*El Juramento de la Junta Gubernativa el 25 de mayo de 1810*» y «*Mariano Moreno en su mesa de trabajo*», esta última el único retrato de uno de los protagonistas.

Subercaseaux concretó sus cuadros valiéndose de las tradiciones orales a las que había podido acceder a través de textos y documentos hallados en archivos y bibliotecas, y merced a la estrecha colaboración de Carranza.

Así como Prilidiano Pueyrredón resaltó al realizar el retrato de Manuelita Rosas distintos rasgos por solicitud, Adolfo Carranza aconsejó al pintor chileno mostrar a Moreno «*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 debe expresar su pluma».*²¹ Así Subercaseaux destacó la imagen de Moreno como un gran pensador.

En cuanto al cuadro «*El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810*», según la interpretación de Miguel Ruffo, Subercaseaux por sugerencia de Carranza podría haberse basado en la *Historia de la República Argentina* de Vicente Fidel López y no en la de Mitre -las dos más significativas en aquel momento- para dar forma a dicha obra.

Para la realización de los rasgos fisonómicos de los próceres de la gesta de Mayo, Subercaseaux se valió probablemente de retratos que se hallaban en el Museo Histórico Nacional, por ejemplo el de Paso realizado en 1872 por Ernest Charton o el de Anchorena por Fernando García del Molino, ingresado al Museo en 1893.²²

Otro de los asuntos que había suscitado entusiasta polémica desde la década de 1880 fue el debate en torno a la autenticidad del retrato del fundador de las ciudades de Buenos Aires y de Santa Fe, don Juan de Garay. En esta disputa intervinieron notorios historiadores que se reunieron en una Comisión a propuesta del entonces Presidente Julio A. Roca. Las personas de competencia que se «*ocuparon patrióticamente del estudio histórico*» fueron Bartolomé Mitre, Andrés Lamas, Aristóbulo del Valle y Manuel R. Trelles, quienes encargaron a los pintores Troncoso y Contrucci el análisis artístico de la obra.²³

Estos últimos confirmaron que el retrato representaba a Garay, por «*la antigüedad de la tela en que está pintado, y antigüedad de la pintura, vestimenta del personaje, leyendas que determinan clara y explícitamente a quien corresponden*».²⁴

Los entendidos aseguraron que pruebas tan completas no se hallaban en pinturas de tan remoto origen. A pesar de este fallo, la discusión se agudizó en los primeros años del presente siglo y fue Martiniano Leguizamón quien se opuso terminantemente a reconocer su autenticidad. Otra fue la posición de Manuel Cervera, defensor del retrato en el preciso momento en que fue necesario recrear la fisonomía del conquistador, ya que por solicitud de la comuna porteña se encomendó en 1909 la realización de un cuadro sobre la fundación de Buenos Aires. Fue el pintor español José Moreno Carbonero quien concluyó por inventar la efigie de Garay, sostiene Cervera, copiándola de un «*honrado peón del arsenal de Madrid*», en vez de recurrir a la discutida imagen.²⁵

El interés por avalar la configuración histórica de esta obra a través de una rigurosa recopilación de documentos fue tarea de los historiadores empeñados en que la escena se acercara lo más posible a la realidad de un período lejano, carente de iconografía cierta. Enrique Peña se ocupó de copiar en los archivos españoles testimonios relativos a la historia de Buenos Aires, mientras Vicente Quesada se encargaba de reunir todos los detalles referidos a la indumentaria de los personajes «*a fin de que fuera realmente irreprochable*».²⁶

El cuadro de importantes proporciones fue entregado con premura en 1910, razón por la cual Moreno Carbonero se propuso años más tarde encarar su reforma ya que reconoció no haberse documentado lo suficiente en aquella ocasión, para lo cual ya disponía de «*estudios necesarios y bocetos*».²⁷ Así una obra basada en la reconstrucción histórica había sido plasmada sobre una serie de inexactitudes que el mismo pintor

se encargaría de rectificar. Entre los errores se mencionaba la figura del conquistador, la luz solar, la configuración del terreno y el ambiente local.²⁸

Nacida en Troyes, Francia, en 1883, Léonie Matthis estudia en la Escuela de Bellas Artes de París antes de trasladarse, en 1912, a la capital argentina. En 1923 inicia su serie de cuadros históricos exponiendo dos años después la serie «*Buenos Aires antiguo y moderno*» en el Salón Witcomb. Le siguen sus series de «*Buenos Aires antiguo y colonial*», y a principios de la década del treinta presenta «*Evocaciones del pasado, Salta y Jujuy*».

En los años 1935 y 1936 Matthis expone en la Galería Müller las series de grandes cuadros históricos de la Plaza de Mayo. En 1938 presenta en la misma galería la «*Reconstrucción de las Misiones Jesuíticas de San Ignacio Miní*». Al año siguiente, tras un viaje por el Altiplano peruano-boliviano prepara la serie «*Viaje al país de los Incas*». Durante los años cuarenta realizó obras con escenas antiguas de Potosí. En los últimos diez años se dedicó a producir cuadros de historia religiosa destacándose las series sobre la Beata María Antonia de la Paz Figueroa, San Francisco Solano, la antigua Jerusalén y la vida de Cristo.²⁹

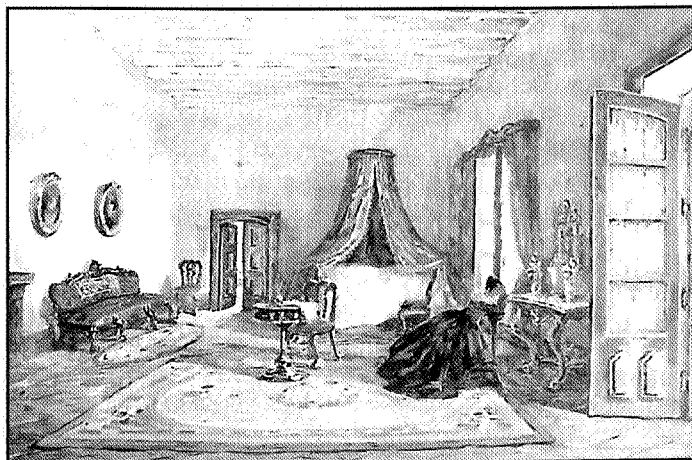
Para la concreción de sus «gouaches» Matthis se documentó minuciosamente, trabajando en museos, archivos y colecciones, leyendo memoriales, crónicas, informes, periódicos, monografías y libros de historia, registrando mapas antiguos y reseñas geográficas y poniéndose en contacto con los relatos de los viajeros y exploradores que recorrieron la República.³⁰ Un ejemplo de lo afirmado, es el de la obra «*Ataque a Buenos Aires por los indios Querandés. 1536*», rea-

lizada en base a los relatos que Ulrico Schmidl hizo sobre el hecho.

En un cuaderno de apuntes, testimonio de la manera en que Léonie Matthis encaró algunas de las obras históricas sobre Buenos Aires, se alternan minuciosos croquis de conjunto, armazón de futuros cuadros, con apuntes detallados sobre uniformes, distribución topográfica de edificios y resúmenes manuscritos de textos históricos -entre ellos descripciones de la edificación porteña de 1750 según Florian Paucke-.³¹

Un importante número de artistas de prestigio realizó en nuestro país obras de temática histórica entre fines del siglo pasado y principios del XX. Entre ellas podemos destacar «*Encuentro de San Martín y Belgrano en la posta de Yatasto*» y «*Entrevista de San Martín y Bolívar*», ambas de Augusto Ballerini; «*San Martín ante el Congreso de las Provincias Unidas*» de Reinaldo Giúdice; «*Candombe federal, época de Rosas*» de Martín Boneo, temática abordada también, ya en este siglo, por el uruguayo Pedro Figari; «*Carga de Granaderos*» de Angel Della Valle, obra que fuera prácticamente copiada por su joven alumno Cesáreo Bernaldo de Quirós; «*San Martín en la cuesta del Portillo*», «*Tarde de Maipú*» y «*Ultimos momentos de Dorrego*», todas de Fausto Eliseo Coppini, «*Los Ultimos días del General San Martín*», ejecutada por una discípula de Giúdice, Sofía Posadas y el «*Combate de Obligado*» que en 1891 Manuel Larravide dedicara a Wenceslao Paunero.

Alentado por el Dr. Joaquín V. González, a comienzos de la década del veinte, Antonio Alice encaró por su cuenta la realización de «*Los Constituyentes del 53*». Tenía ya Alice -recordado por su Primer Premio en el Primer Salón Nacional de 1911- anteceden-



tes en cuanto a pintura histórica se refiere: su «*Muerte de Güemes*», expuesta en la Exposición del Centenario en 1910.³²

Nos detendremos a analizar lo hecho por Alice debido no solamente a la importancia de su obra sino también porque ha dejado un detallado testimonio de la manera en que la realizó, lo que nos permite acceder a un panorama amplio respecto del trabajo de un pintor de historia.³³ Estos textos de Alice se complementan con los numerosos estudios previos de «*Los Constituyentes del 53*» que se encuentran actualmente en la colección del Museo Provincial de Bellas Artes «*Rosa Galisteo de Rodríguez*» de Santa Fe.

Manifiesta Alice -a pesar de los estímulos recibidos de González- no haber trabajado por encargo de nadie. Revisó archivos, bibliotecas y museos -sobre todo el Histórico Nacional-. Leyó numerosos libros y se documentó debidamente, recurrió, además, a personas que habían conocido a constituyentes, de quienes recogió valiosos datos. «*La única dificultad grave en que tropecé -dijo Alice- fue la falta del propio edificio del Cabildo*»; ese monumento santafesino

había sido demolido en 1910.

«*Para organizar mi tarea confeccioné un cuadro sinóptico que me permitió reconocer, durante el trabajo, a mis 25 personajes, tal como actuaron, con su aspecto físico, edad y particularidades de su idiosincracia*».

A su vez debió relacionar las partes y pensar al Congreso como un conjunto más homogéneo, por lo que decidió concurrir a una asamblea para estudiar el fenómeno de un ambiente caldeado por las discusiones, la «*atmósfera fogosa*». Para la obra «*vestí a los modelos con trajes de aquel*

tiempo. Trajes auténticos no había; pero, con la ayuda de un sastre experto... hice confeccionar para cada modelo el traje adecuado a cada personaje. Mi estudio se convirtió en un pequeño Congreso».

«*La etapa final, la de los retratos, fue la más ardua y la más difícil de vencer. No menos dificultosa me resultó la búsqueda de modelos. Necesitaba tipos de semejanza fisonómica y también de idéntico volúmen*».

Alice tuvo en cuenta detalles que otros artistas hubieran pasado por alto como ser la iluminación del recinto o los adornos. «*Pin-taba de noche -relata-, a la luz de las velas, porque debía interpretar la misma luz nocturna de las candelas en que los Constituyentes actuaron en la noche del 20 de abril*». Tal el orden de preocupaciones ambientales de estos pintores de cuadros históricos.

4. EL DEBATE DE RIGOR HISTÓRICO.

Cuando la proliferación de las imágenes históricas desbordaban los requisitos de la

presunta «fidelidad» aquellos artistas que habían volcado sus vocaciones pictóricas a la construcción del soporte visual de la historia comenzaron a exigir una mayor fidelidad.

Esta circunstancia modificaba los términos de la propuesta pues aquellas imágenes exitosas lo eran en tanto sus valores artísticos o su capacidad para cubrir los requerimientos del imaginario épico que la misma historiografía había consolidado.

Hasta ese momento lo esencial no era tanto la reconstrucción visual del hecho histórico como «documento», sino como herramienta operativa de un proceso pedagógico o de formación cultural. Junto a ello podrían haber encontrado espacio imágenes afortunadas o fruto del talento creativo del artista.

Esto explica como pinturas de valor «documental» como fueron las de Cándido López que él mismo ofrece en 1887 como «colección de cuadros históricos»³⁴ no tuvieron tanto éxito -a pesar de haber sido realizadas por un protagonista de los acontecimientos- como otras pinturas históricas como la de Moreno Carbonero sobre la fundación de Buenos Aires.

Pero la acuciosa tarea de algunos de los ilustradores como el caso del catalán Francisco Fortuny que cuestiona algunas interpretaciones y ambientaciones históricas comienza a sensibilizar a historiadores y al público en general sobre la necesidad de un mayor rigor en las reconstrucciones.

Luego de sus estudios de dibujo y pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid bajo la dirección de Antonio Ferrán, Fortuny se radicó en Buenos Aires en 1888 contando 23 años de edad. En la capital argentina se dedicó a la ilustración de libros y revistas, entre ellas

«*El Sud-Americano*», «*Caras y Caretas*», «*P.B.T.*» y «*Pulgarcito*». Como pintor de historia, el artista español revivió en sus telas escenas de la Guerra del Paraguay (1865-1870), ejecutando también un cuadro sobre «*El Congreso de Tucumán*», reunión en la que se declaró la Independencia argentina en 1816.

Uno de los méritos de Fortuny fue el de ser el primero en advertir sobre la necesidad de una mayor fidelidad en la reconstrucción visual de la historia, para combatir de esta manera una incipiente y desbordada proliferación de imágenes del pasado de dudosa certidumbre. No en vano Fortuny había participado en España, antes de su partida a la Argentina, de uno de los períodos artísticos más ricos de la península en lo que a pintura de género histórico se refiere y donde el ambiente se mostraba propicio para la discusión y el cuidadoso debate sobre la validez de las reconstrucciones históricas.³⁵

En los ochenta se habían ejecutado allí obras de la dimensión de «*La leyenda del Rey Monje*» de José Casado del Alisal, «*La rendición de Granada*» de Francisco Pradilla y Ortiz, «*Los amantes de Teruel*» y «*La conversión de Recaredo*», ambas de Antonio Muñoz Degrain, y las tres más representativas de José Moreno Carbonero, «*El Príncipe de Viana*», «*Conversión del Duque de Gandía*» y «*Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*», esta última en el año que Fortuny dejó España. En su momento estos cuadros acapararon la atención general y sus procedimientos fueron analizados minuciosamente en periódicos y revistas, discutiéndose detalles a primera impresión superfluos pero que al fin y al cabo hacían también a la esencia de las imágenes.

En 1933 al comentar a Martiniano

Leguizamón su retrato del General Venancio Flores, Fortuny señala que de los más de tres mil grabados que posee ha extraído unas tres docenas de sombreros diferentes que clasificó según épocas.

Al indicarle que el *«autor del retrato del general Flores no estaba bien penetrado de la historia»*, por las diferencias entre el sombrero argentino y el uruguayo, Fortuny señala que *«el artista debe inclinarse a estudiar lo usado exactamente dentro de cada época»*.³⁶

Esta correspondencia con Martiniano Leguizamón no es casual, pues se vinculaban dos espíritus que intentaban indagar la verdad histórica sustentándola documentalmente. Baste recordar los sinsabores que le trajo a Leguizamón el cuestionar la autenticidad de la presunta casa donde nació San Martín o del retrato de Garay según vimos.³⁷

Sin embargo Fortuny tenía una visión *«abierta»* en la búsqueda de la *«verdad de los hechos»* y señala el relativismo de las opciones cuando en otra carta dice que los historiadores tienen *«sus inclinaciones individuales»* y entonces resulta que *«la tan manoseada realidad se convierte en un tejido de diversos colores y de tramas completamente distintas; cada uno de los historiadores confecciona a su libre albedrío. Esta es la historia»*.³⁸

Pero Fortuny insistía en sus puntos de vista donde, relativizando en aspectos secundarios, exigía autenticidad y mayor rigor en las reconstrucciones.

«Por ejemplo el Cabildo no es el Cabildo del año 10 que figuraba en la Plaza de Mayo. Muchas veces hablando con Udaondo le decía que no era el Cabildo histórico el que figura en el panorama del Museo de Luján. Inútil pretensión la mía».

Es justamente éste uno de los aspectos claves de la *«reconstrucción histórica»*, la fidelidad del escenario, ya que el hecho histórico es de por sí re-creado, por lo menos que su soporte ambiental fuese todo lo *«auténtico»* que las fuentes iconográficas disponibles permiten conocer.

Esta idea se verifica no sólo con respecto al Cabildo cuyas transformaciones y mutilaciones son capaces de desconcertar al más advertido de los pintores históricos, sino también con otros ámbitos como el de la Casa Histórica de Tucumán que pudo ser reconstruida físicamente a partir de una fotografía de Paganelli de 1868.³⁹

Un ejemplo que se planteó en reiteradas oportunidades, inclusive en algún Congreso de Historia Regional, es el del Convento de San Carlos en San Lorenzo.

Sobre la primera acción bélica de San Martín en tierra americana se construyeron diversos cuadros históricos que enfatizaron la importancia de este acontecimiento. En algunos de ellos el Convento de San Carlos es reproducido como está en la actualidad sin atender a que la fachada, torre y buena parte del templo y claustro fueron realizados con bastante posterioridad al 3 de febrero de 1813.⁴⁰

La polémica en torno a este tema llevó a que Carlos Pablo Ripamonte estudiara con cuidado cuál era la situación del Convento de San Carlos en 1813 y que pintara un cuadro que esperaba fuese decisivo. Sin embargo el panorama de edificio inconcluso no era una feliz escenografía para el acontecimiento bélico y la iconografía siguió reproduciendo la actual imagen.⁴¹

Pero la interpretación de Ripamonte cuestionaba a la vez otra versión histórica, la de la presunta *«celda de San Martín»* que aún

hoy se mantiene en el Convento. En realidad San Martín no pudo utilizar esa «celda» porque ella era en 1813 la sacristía de la capilla como surge de la documentación histórica y los planos que posteriormente se localizaron en el Convento cuando se lo restauró en 1978.⁴²

No existiendo certeza sobre cuál de los otros espacios pudo ser el albergue de San Martín se optó por mantener esta errónea tradición oral.

De todos modos el rescate de San Martín herido, por el granadero Juan Bautista Cabral, ha sido una de las imágenes con mayor fortuna de la iconografía histórica argentina pues reúne todas las condiciones de emoción, riesgo y gesto épico que marcan hitos historiográficos.

Una última mención cabe hacer en términos de esta preocupación por el rigor histórico, a la influencia que tuvo toda la retórica figurativa decimonónica en lo que significaba la representación de los elementos simbólicos.

La recreación clacisista desde fines del XVIII había incorporado en el pensamiento «ilustrado», la vigencia del Panteón mitológico griego y romano para identificar los númenes tutelares de ciencias y actividades humanas.

En el repertorio historicista la presencia de las ideas de la Patria, la Independencia y la República tuvo rápida asociación con los motivos icónicos de la Revolución Francesa. No en vano el grabador Pipet hizo las primeras estampillas postales argentinas en la provincia de Corrientes reproduciendo a las francesas con la cabeza de la diosa Ceres.

La integración del soporte visual histórico sobre los elementos simbólicos bandera, escarapela, escudo e himno, llevó a largas

disquisiciones y precisiones históricas con la finalidad de dirimir formas, colores, tonos y oportunidad de la implantación.

La interpretación de cuadros como la «Creación de la bandera por Belgrano junto al Río Juramento» o el fugaz reparto de cucardas de French y Beruti fueron probablemente los más exitosos.

5. LA ICONOGRAFÍA COMO SOPORTE DE TRADICIÓN HISTÓRICA.

La reconstrucción de la iconografía histórica, integrada al imaginario cultural, se consolida a través del tiempo como «verdad histórica» y configura, en definitiva, parte incorporada a la historia misma.

En muchos casos suplanta la gravitación y reconocimiento al mismo «documento histórico» que pasa a un segundo plano frente a imágenes afortunadas que encuentran vehículos de difusión de vasto alcance.

Un caso peculiar es el de los retratos pues los documentos más fieles tomados de algunos de nuestros próceres quedan opacados frente a «reconstrucciones históricas» que exaltan rasgos paradigmáticos de la figura para definir el «arquetipo». Es este relativamente el caso de José de San Martín cuya fotografía tomada poco tiempo antes de su muerte en 1850, es mucho menos conocida que la iconografía chilena y por supuesto menos aún que la épica lámina que difundiera la revista infantil *Billiken*.⁴³

En similar situación estaría el retrato de Artigas realizada como esbozo por Aimé Bompland durante su cautiverio en Paraguay que sirviera de base a una litografía de 1848 (anterior a su muerte) y que fuera publicado por Fregueiro en 1886.

El esbozo de Bompland y la mascarilla que se le tomó a la muerte sirvieron de base para un proceso de aproximación sucesiva de «rejuvenecimiento» que llevó al montaje del Artigas que inmortalizara Zorrilla de San Martín.

En ambos casos el problema era encontrar una iconografía del prócer en el momento justo de los sucesos que le consagraron y por ende estos valiosos testimonios documentales -a pesar de su fidelidad- eran anacrónicos respecto del objetivo pedagógico que se pretendía con la imagen.

Más compleja fue la reconstrucción de la iconografía colonial ya que fue muy limitada la representación de personajes civiles, y ello sería fundamentalmente en el siglo XVIII cuando la secularización de la ilustración ponderó tales avances. Por otra parte el rechazo visceral en muchos lugares de América a todo lo que recordara dicho período postergó hasta fines del XIX la tarea de recuperación de un imaginario colonial que al comienzo se basó en la identificación de las figuras fundacionales. Ya hemos hecho mención a los casos del retrato de Garay o a la Fundación de Buenos Aires de Carbonero pero ello fue bastante generalizado en el Continente.

Baste recordar la construcción del retrato de Gonzalo Jiménez de Quesada en Colombia por el pintor Ramón Torres Méndez que le permitió «*hincarlo en el espíritu nacional*» según decía Urdaneta. También aquí el éxito en las exposiciones pictóricas y su incorporación a los textos escolares consagraron una imagen «*que se convirtió efectivamente en la efigie con la cual se asoció de inmediato al nombre del Adelantado*».⁴⁴

La fugacidad del acontecimiento histórico, la importancia que se adjudica a los hi-

tos como puntos de inflexión en ciertas circunstancias históricas y por ende la ausencia de una documentación auténtica de lo sucedido en ese preciso instante genera por una parte una demanda de imagen y por otra parte la imposibilidad de obtenerla verídicamente (por ejemplo el asalto en Barranca Yaco).

Cuando el desarrollo de la fotografía permitió acompañar gestiones que previsiblemente generarían circunstancias históricas relevantes (Expedición al desierto, exploraciones geográficas, etc.) esta circunstancia mejoró. Sin embargo una historia donde los acontecimientos militares tienen un papel significativo, la reconstrucción de las batallas iba bastante más allá de lo que la batalla en sí misma había dado.

Las virtudes del coraje, valentía y heroísmo debían quedar plasmados de una manera indubitable potenciando lo que a veces no trascendía de un estrepitoso entrevenero. De la misma manera que era difícil morir sin tener algún pensamiento o frase póstuma que dejara un «mensaje histórico» a las nuevas generaciones, también era difícil pensar en próceres humanizados o en una reconstrucción iconográfica con matices o claroscuros.

Por ello la inserción de esta iconografía que señala los aspectos majestáticos de la grandeza del «momento histórico» y que se incorpora a la historia misma contribuye también a una lectura parcial de ella pues la despoja de las contradicciones y circunstancias reales que el hecho histórico tuvo. ¿A quién se le ocurriría pensar en una reunión tumultuosa de quienes proclamaron la Independencia en 1816 o juraron la Constitución de 1853 luego de fijar en su imaginario las correspondientes pinturas?

Así, la iconografía histórica contribuye a

aquella lectura lineal de los acontecimientos, idealiza a personajes y circunstancias, elimina matices y contradicciones y sirve de soporte, ahora desde dentro, a una lectura domesticada de realidades muchas veces más complejas.

Es quizás este el aspecto negativo, por parcialidad y omisión de una iconografía cuya singular presencia ayudó a configurar una construcción efectiva de la historiografía argentina y americana.

6. CONSIDERACIONES FINALES. UN ACERCAMIENTO ENTRE LA PINTURA DE HISTORIA ARGENTINA Y LA ESPAÑOLA.

La pintura de historia, mientras en la Argentina se constituyó en una alternativa temática más para los artistas, fue el género más abordado en la España del siglo XIX. Debido a este carácter de predominio, consideramos de interés el tomar la experiencia hispana como paradigma o punto de referencia para trazar algunos paralelos con lo ocurrido en la nación sudamericana.

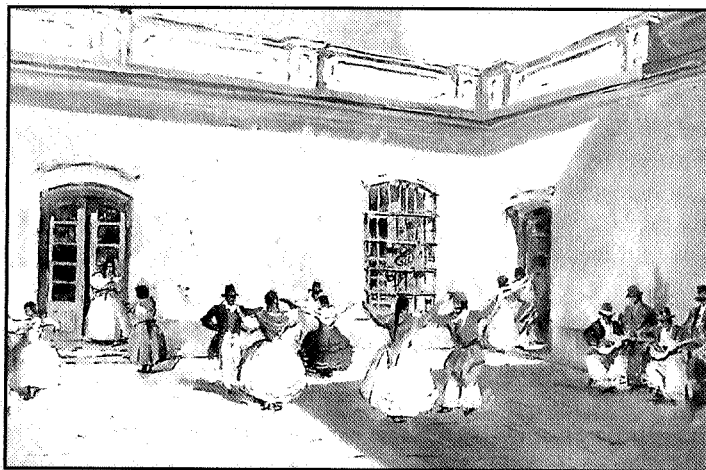
Esta posibilidad de comparación se ve hoy más enriquecida gracias a los estudios realizados en España en la última década, especialmente por Carlos Reyero y Jesús Gutiérrez Burón, entre otros, y, finalmente, con la concreción de la exposición «*La pintura de historia del siglo XIX en España*», llevada a cabo en Madrid en los últimos meses de 1992 y principios del año siguiente.

La «edad de oro» de la pintu-

ra de historia en España, al decir de Reyero⁴⁵, tiene sus orígenes a finales del siglo XVIII. Desde ese momento, y a lo largo de la centuria que lo precede, el género se manifestará estrechamente vinculado a la acción ejercida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El culto al pasado será una de las características más sobresalientes del Romanticismo, enriqueciéndose ahora aquél con una dimensión de índole nacional. La sociedad actuará con «*un narcisista afán de verse reflejada y mejorada con el seguro del pasado, ilusoriamente tomado por garantía de futuro*».⁴⁶

De la misma manera que en España la pintura de historia va ganando fuerza ante la necesidad de esa legitimización del pasado, entre otros aspectos para «*contrarrestar las eventuales acusaciones de mimetismo de lo extranjero*»⁴⁷, en la Argentina fue preciso perfilar una historia distinguida del resto del continente, para ratificar las condiciones de la nacionalidad, creando a la vez un imaginario pretérito que entroncara a la gran masa



inmigrante del último cuarto del siglo XIX con la historia de la nueva patria.

El gradual predominio de la pintura de historia en España coincidió con una lógica y pronunciada disminución del género que prevalecía en la Península: la pintura religiosa. Al respecto, reflexionaba Cruzada Villamil: «*Todo acaba en este mundo; el grande número e inmensa riqueza de aquellos -se refiere a la Iglesia- cayeron con la marcha de la civilización, y el arte, sintiéndose por ella misma arrastrado, sin ser por aquellos buscado y mantenido, sintiéndose arrastrado por la misma causa, avanzando más y más en su brillantísima carrera, se entregó, guiado por la moderna filosofía, en brazos de la historia de sus pueblos*».48

En la Argentina, la pintura de historia, como se ha dejado constancia, constituyó una opción argumental más, compartiendo «cartel» con otras tendencias e inclusive manteniéndose a la zaga de la pintura de costumbres o el retrato, dos de las manifestaciones pictóricas más destacadas del XIX en el país.

Diffícilmente podría haber alcanzado un nivel de debate, al menos digno de comparación con las polémicas discusiones sobre la fidelidad histórica de las reconstrucciones que quedaron testimoniadas en los periódicos españoles de la época: la inexistencia de un verdadero «ambiente artístico», las aisladas exposiciones de pintura carentes de carácter popular y otros motivos que no viene al caso enumerar, hacía innecesaria toda mínima posibilidad de controversia.

Por cierto, la pintura de historia en España no gozó de estos litigios sobre el valor de las interpretaciones desde un principio. Es más, se debió esperar hasta bien avanzado el XIX, con la consolidación del género, para

que se dieran con asiduidad. Como bien ha señalado José Luis Díez, en la segunda mitad del XVIII los primeros contactos de los aspirantes a pintores con el mundo de la historia llegaron a través de los concursos organizados por las academias de Bellas Artes «*como ejercicios para sus alumnos*», es decir que aún no se perseguía un rigor histórico tal como se entendió y practicó en décadas posteriores.⁴⁹

La temática histórica alcanzó su momento culminante en la pintura española a partir de 1856 cuando Isabel II creó las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Para esa entonces, en la Argentina apenas habían pasado cuatro años de la caída de Rosas, período de retroceso cultural y sobre todo artístico, y la pintura iba saliendo muy lentamente del letargo al que se había visto sometida.

Benjamín Franklin Rawson ejecutaba sus primeros lienzos de historia y faltaban aún casi quince años para que Juan Manuel Blanes pintara «*La Revista de Rancagua*» (1870). Las primeras manifestaciones de rigor histórico llegaron con este artista uruguayo y con la creación de la Junta de Historia y Numismática Americana, en 1893, se produjeron verdaderas discusiones sobre la fidelidad de las evocaciones pictóricas.

Para esta entonces la pintura de historia en España entraba en franco declive en beneficio de los temas sociales. «*Pasó la lucha; adquirimos todos los derechos, de los que disfrutamos en plena libertad como país ninguno...*».50

Pocos años después, la Argentina, y por causa de una situación especial -la celebración del centenario de la Revolución de Mayo en 1910-, vivió un florecimiento de la pintura de historia dado más por un aumento en la cantidad de producción que por una

ampliación de la calidad. En dicha ocasión, numerosos artistas, uniéndose al acontecimiento, buscaron motivos de inspiración para su pintura en distintos hechos del pasado argentino, especialmente en los que habían rodeado al suceso que se festejaba, como la Guerra de la Independencia que enfrentó a americanos y españoles y que sucedió a la gesta patriótica.

Curiosamente uno de los temas más abordados por los pintores de historia españoles fue también la Guerra de la Independencia, pero la sostenida por el pueblo español ante el invasor francés.⁵¹

Una de las diferencias palpables con respecto a los motivos históricos llevados al lienzo en España y en la Argentina, es que mientras que en el primero de los países se hallaban entre los temas más recurrentes escenas de un pasado bastante lejano -la gesta de Colón, los Reyes Católicos, etc.-, en el segundo se pintaban sucesos de acontecer más reciente, limitándose las evocaciones a hechos del siglo XIX. Esto se dio en parte por la aversión extendida en América durante casi toda la

centuria hacia el pasado colonial.

En lo referente a los destinatarios finales de estas obras de carácter histórico, puede decirse que al igual que en España, en la Argentina la producción estuvo dirigida a una clientela oficial, especialmente museos. Los coleccionistas particulares, la moderna burguesía, gustaban de cultivar otros géneros como el costumbrismo.

La monumentalidad en los tamaños de los cuadros de historia y la espectacularidad de las composiciones tienen su explicación en dicha asignación pública y por ende en el objetivo de captar la atención de los potenciales y numerosos espectadores. En algunos casos los artistas ejecutaron réplicas de menor tamaño destinadas a acopiadores privados o para ser donadas a alguna institución, hecho muy habitual en la España decimonónica.

Hacia fines del siglo XIX, cuando en España la pintura de historia fue decreciendo en los círculos oficiales, numerosos artistas se volcaron a la realización de cuadros históricos en pequeño formato destinados, ahora sí, a una clientela privada.

NOTAS

- 1 MACCHI, Manuel E.. *Blanes en el Palacio San José*. Concepción del Uruguay, Ed. Offset Yusty, 1980, pp. 9-10.
- 2 CARRANZA, Angel Justiniano. «La Revista de Rancagua». *La Nación*, Montevideo, 24 de febrero de 1878. En *Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes. Catálogo I*. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1941, pp. 59-63.
- 3 BERRA, Francisco. «El Juramento de los Treinta y Tres». *El Siglo*, Montevideo, 9 de enero de 1878. En *Exposición...*, pp. 68-76.
- 4 *Exposición...*, p. 130.
- 5 COSTA, Angel Floro. *La Conquista del Desierto. Una visita al taller del pintor Blanes. Su cuadro alegórico «La Revista sobre el Río Negro». Reflexiones históricas, políticas y artísticas alrededor del gran cuadro*. Montevideo, Imprenta de «El Siglo», 1893.
- 6 ASSUNCAO, Fernando O.. «Mayo y sus prohombres, vistos por el pintor Juan M. Blanes». *III Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, vol. V, 1960.

- 7 AREAN, Carlos. *La pintura en Buenos Aires*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981, p. 47.
- 8 BRUGHETTI, Romualdo. «Cándido López y su realismo ingenuo». En *Los comienzos de la pintura*, Colección «Argentina en el arte», Buenos Aires, vol. 1, Nº 1, p. 15.
- 9 «Guerra del Paraguay». *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de febrero de 1885. En *Catálogo descriptivo de la colección de cuadros históricos representando episodios de la Guerra del Paraguay por el pintor argentino Cándido López exhibidos bajo la protección de la asociación Centro Industrial Argentino y Club de Gimnasia y Esgrima*. Buenos Aires, Imprenta y Litografía de Stiller & Luass, 1987, p. 9.
- 10 «Episodios de la guerra del Paraguay. Los cuadros de Cándido López». *La República*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1885. En *Catálogo...*, p. 26.
- 11 TROSTINE, Rodolfo. *La pintura en las provincias argentinas. Siglo XIX*. Santa Fe, 1950, pp. 9 y 42.
- 12 GARCIA MARTINEZ, J. A.. *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1979.
- 13 TROSTINE, Rodolfo. *Franklin Rawson. El pintor*. Buenos Aires, 1951, p. 44.
- 14 MONTES, Victoriano E.. *El pintor de batallas*. Buenos Aires, Félix Lajouanne, 1983.
- 15 GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Ed. Inca, 1988, t. II, pp. 342-343.
- 16 LAGO, Catalina E.. *Buenos Aires 1858. Panorama artístico de la ciudad a través de sus diarios*. Biblioteca de Historia del Arte, Serie Argentina. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961, p. 38.
- 17 FEVRE, Fermín. «El Arte». En: FERRARI, Gustavo, y GALLO, Ezequiel. *La Argentina del 80 al Centenario*. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 891.
- 18 FURLONG, Guillermo. S.J.. *Vicente Nadal Mora. Un alma sensible a la belleza*. Buenos Aires, Imprenta La Prensa Médica, s/f. Véase también KRONFUSS, Juan. *Arquitectura colonial en la Argentina*. Córdoba, Ed. Bifignandi, s/f (hacia 1920). También podemos encuadrar en esta serie de representaciones el trabajo de SOLA, Miguel, *Arquitectura colonial de Salta*, Buenos Aires, Ed. Peuser, 1926, con dibujos de Jorge Aupsburg.
- 19 GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario...*, t. II, pp. 848-849.
- 20 RUFFO, Miguel José. «Dos pinturas de Pedro Subercaseaux: una interpretación». *Jornadas «Nuestros Museos. 500 años de historia de su patrimonio»*. Buenos Aires, junio de 1992.
- 21 MUSEO HISTORICO NACIONAL. Carta de Carranza a Subercaseaux, 1908. En RUFFO, Miguel José. «Dos pinturas...».
- 22 RUFFO, Miguel José. «Dos pinturas...». De este óleo, realizado en 1909, se imprimieron varios juegos de láminas entre 1932 y 1939 presentando estas, respecto del original, diferencias significativas. En 1942 Rafael del Villar realizó una copia de la obra para el Museo del Cabildo respetando los caracteres del original. Habiéndose comprobado que el cuadro de Subercaseaux ha tenido repintes puede ser que las correcciones se hayan realizado entre 1939 y 1942. No se ha determinado quien y por qué realizó las correcciones; sólo puede decirse que el chileno regresó a la Argentina en 1930 y puede haber sido él mismo, aunque no se lo ha podido corroborar.
- 23 CERVERA, Manuel M.. *Juan de Garay y su retrato*. Buenos Aires, Tipografía de la Baskonia, 1911, pp. 56-57.
- 24 *Ibid.*, p. 67.
- 25 *Ibid.*, p. 71.
- 26 GELLY Y OBES, Carlos M.. *La fundación de la ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980, p. 21. El propio Enrique Peña, que sucedió a Mitre en la presidencia de la Junta de Historia y Numismática Americana, aparece representado en este cuadro.
- 27 Moreno Carbonero, en su texto *La Reforma*, señala como se empeñó en subsanar los errores. En GELLY Y OBES, Carlos M.. *La fundación...*, pp. 55 y 64.
- 28 *Ibid.*.
- 29 *Léonie Matthis. Cuadros históricos argentinos*. Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1960, pp. XXIX-XXXI.
- 30 MÚJICA LAÍNEZ, Manuel. «El arte de Léonie Matthis». En *Léonie Matthis...*, p. XIX.
- 31 *Ibid.*, p. XVIII.
- 32 En la sección argentina de esta muestra había otras dos obras del mismo género: «*Jura de la Junta*», de Pío Collivadino, y el «*Retrato del General Lucio V. Mansilla*», de Elvira Mayol; «*Tierra de promisión*», cuadro simbólico de Antonio Alice inspirado en el Preámbulo de la Constitución y que se halla en el

- edificio del Correo Central en Buenos Aires, y un retrato de Fray Mamerto Esquiú, propiedad de la Cámara de Diputados de la Nación. Además es de destacar la sección retrospectiva de Carlos Enrique Pellegrini, junto a paisajes y retratos acordes al gusto de fin de siglo.
- 33 ALICE, Antonio. «Los Constituyentes del 53». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1934-35, N° 9, pp. 139-150. Conferencia leída en su taller el 17 de noviembre de 1934.
- 34 RICCI, Franco María (editor). *Cándido López. Imágenes de la Guerra del Paraguay*. Milán, 1984.
- 35 GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *El desarrollo de las artes plásticas en la Argentina. (1776-1930)*. Granada, 1994, p. 51.
- 36 ANDREETO, Miguel Angel. «La correspondencia de Martiniano Leguizamón» (segunda parte). *Investigaciones y Ensayos*, Buenos Aires, 1990, N° 40, p. 478.
- 37 LEGUIZAMÓN, Martiniano. *La casa natal de San Martín. Estudio crítico presentado a la Junta de Historia y Numismática*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1915.
- 38 ANDREETO, Miguel Angel. «La correspondencia...», p. 479. Carta del 28 de septiembre de 1933.
- 39 La fotografía fue incluida en copia en el libro de GRANILLO, Arsenio, *Provincia de Tucumán*, Tucumán, Imp. de la Razón, 1872.
- 40 A veces el convento aparece como esfumado, como puede apreciarse en la lámina que incluyen IMHOFF y LEVENE en su Album. Otras veces son reproducciones de la actual iglesia.
- 41 El cuadro de Ripamonte fue realizado para el Regimiento de Granaderos a Caballo en 1913.
- 42 GUTIÉRREZ, Ramón, y otros. *El Convento de San Carlos en San Lorenzo*. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1979.
- 43 LEONI HOUSSAY, Luis. «Notas descriptivas de las piezas reproducidas». En: DEL CARRIL, Bonifacio. *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires, Emecé editores, 1971.
- 44 SÁNCHEZ CABRA, Efraín. *Ramón Torres Méndez, Pintor de la Nueva Granada. (1809-1885)*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987. Esta circunstancia fue común a la mayoría de los países americanos. Podemos señalar, entre otras, las aportaciones en el Perú de Teófilo Castillo G., quien entre 1889 y 1905 vivió en Buenos Aires dedicado a la pintura y a la fotografía. En 1908, en ocasión de un viaje a España, descubre el impresionismo de Mariano Fortuny y a su regreso a Perú interpretó las «tradiciones peruanas» de Ricardo Palma y durante una década pintó cuadros de la Lima colonial, entre ellos «*Los funerales de Santa Rosa de Lima*» (1918) que se conserva en el Museo de Arte de Lima. En 1920 pasó a Tucumán como Profesor de Arte.
- También en Perú, en oportunidad de la reedificación de la Biblioteca Nacional (1944) se encomendaron series de cuadros históricos del pintor Francisco González Gamarra.
- En Venezuela, la pintura de Francisco Miranda preso en la Carraca (Cádiz) de Michelena (1883) alcanzó gran difusión, convirtiéndose en una imagen identificativa del prócer.
- 45 REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, p. 19.
- 46 GALLEGO, Julián. Prólogo a Reyero, Carlos. *Imagen...*, p. 12.
- 47 Ibid., p. 19.
- 48 CRUZADA VILLAAMIL, G.. «Exposición General de Bellas Artes de 1858. Artículo III. La pintura». *La España*, Madrid, 30 de octubre de 1858. En: GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús. «La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX». *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, t. II, N° 4, 2° semestre de 1989, p. 350.
- 49 DÍEZ, José Luis. «Evolución de la pintura española de historia en el siglo XIX». En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 69-70.
- 50 SENTENACH, N.. «Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895». *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, N° XX, 30 de mayo de 1895, p. 331. En: GUTIERREZ BURON, Jesús. «La fortuna...», p. 356.
- 51 Ver GUTIERREZ BURON, Jesús. «La fortuna...», pp. 346-357.