

“Iconografía y expresión visual de la historia”. En colaboración con Ramón Gutiérrez y Elisa Radovanovic. En: *La Junta de Historia y Numismática Americana y el movimiento historiográfico en la Argentina (1893-1938)*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1996, tomo II, pp. 428-450. ISBN: 950-9843-27X

ICONOGRAFIA Y EXPRESION VISUAL DE LA HISTORIA

Arq. Ramón Gutiérrez

Dr. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Lic. Elisa Radovanovic

1. Introducción

La estructuración de un discurso histórico sistematizado fue una problemática abordada con innovador entusiasmo en 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 abarcales 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 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. Iconografía e iconografía histórica

Las vistas de la primera Buenos Aires que reproduce la crónica del alemán Ulrico Schmidl constituyen los antecedentes iconográficos de los tiempos fundacionales del siglo XVI. Del período colonial se comprueba escasez de material gráfico evocador de escenas históricas, sociales o costumbristas. (1).

Precisamente sobre este mundo de imágenes trata la iconografía, rama de la historia del arte, que según la definición de Erwin Panofsky, "se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma". Significado para cuya comprensión es menester familiarizarse con el "mundo práctico de los objetos y las acciones, con el mundo de costumbres y tradiciones culturales" (2) que estos evocan.

En este sentido toda obra de arte es siempre un "complejo de psicología individual y colectiva; explica una sociedad y a la vez es por ella explicada", advierte Antonio Dellepiane. (3). Pero la resolución formal de la obra no basta; "necesitamos también se nos diga si (estos productos del espíritu) lo están en relación a la persona representada, si expresan su carácter, su papel histórico, el clima de su época". (4). Dimensión ésta en que las formas de la creación artística adquieren su significado.

Un universo pleno de imágenes fue cobrando vida de la mano de los precursores del arte argentino, quienes supieron captar el momento cultural de su tiempo. Los trabajos de Emeric Essex Vidal, Hipólito Bacle, Carlos E. Pellegrini, Mauricio Rugendas, Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón, entre otros artistas que descollaron en el medio local en las primeras décadas del siglo XIX, constituyen documentos imprescindibles para el estudio del pasado histórico. En todos ellos, afirma José León Pagano, actuaba "la observación de lo mediato. Pintaban o dibujaban lo visto, sintiéndose a la vez autores y espectadores de cuanto fluía en torno". (5).

Tradiciones, leyendas, costumbres, supersticiones, mitos y héroes conforman el complejo entramado de una cultura, según Dellepiane, "sustancias plasmáticas de toda sociedad". (6). Añade este autor: "realizada con ayuda de tan preciosos materiales la obra de arte puede y suele resultar en alguna ocasión a modo de espejo en que se refleja, por veces, el alma de la patria". (7).

En el período en estudio, el culto al héroe de cuño romántico se entronca en nuestro país con los postulados que la historiografía de la época elaboró: el proceso de formación de la nacionalidad, ligado íntimamente a la veneración de los padres fundadores de la patria. Bastaba aun modelar un repertorio iconográfico donde se representara el mundo de la gesta emancipadora y el carácter de nuestros próceres.

Estos temas que han sido analizados por Jan Bialostocki en su trabajo *Estilo e iconografía* como de "encuadre", expresan los conflictos del hombre y su medio. En el arte europeo del siglo XIX encontraron en la "época del romanticismo, el nuevo héroe del arte (...) un hombre amotinado, un luchador por la libertad, un luchador por la independencia nacional o por los derechos políticos (...)". (8). La figura del jefe del ejército nacional cobra una nueva dimensión, mientras la imagen femenina es empleada como mero recurso alegórico. En última instancia revivir los hechos del pasado implicó reconstruir una visión de tipo instructivo histórico. En nuestro medio esta corriente iconográfica de raíz europea sufrió su proceso de resignificación y adaptación. (9).

El cuadro de tema histórico fue posteriormente cuestionado por el naturalismo. Acerca de esta querrela se pregunta José León Pagano en sus apreciaciones sobre el valor histórico del arte: " ¿Cómo se iban a pintar cuadros de historia si el artista no asistió a los hechos evocados, ni siquiera fue contemporáneo de ellos?. (...). Ahora asistimos al proceso condenatorio del cuadro compuesto, del cuadro de evocación histórica, por no estar él sometido a la observación directa de la realidad". (10).

Ante este dilema planteado por la representación artística del mundo real o la recreación evocativa de hechos pasados, la iconografía de recomposición histórica pretendió brindar una respuesta. El pintor Antonio Alice parece responder a alguno de estos interrogantes expresando que en el dominio del arte por "el sortilegio de la sugestión, facultad que debe tener el alma sensible del artista, reanimador de las imágenes y creador de recuerdos vivientes e inmortales (...) los personajes vivían una existencia real, palpitante, histórica, verídica". (11).

NOTAS

(1) González Garaño, Alejo: "Iconografía colonial rioplatense". En: *Historia de la Nación Argentina*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1940, 2ª ed., Vol. 4, 1ª sección, p. 425.

(2) Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Ed., 1979, 3ª ed., págs. 13-14.

(3) Dellepiane, Antonio: *Arte e Historia*. Buenos Aires, Tall. Porter, 1940, p. 12. Dellepiane sentó las bases de los estudios iconográficos en torno a personajes de nuestra historia en Juan Manuel de Rosas. Su iconografía, editado en Buenos Aires en 1914.

(4) Estas palabras expresadas por Dellepiane en *Arte e Historia*, ob. cit. se refieren al retrato de Manuelita Rosas y su pintor Prilidiano Pueyrredón.

(5) Pagano, José León: *Formas y espíritu en el arte retrospectivo de Leonie Matthis*. Buenos Aires, Tall. Gráf. Chiesino, 1953, p. 13.

(6) Dellepiane, Antonio: *Estudios de Historia y Arte Argentino*. Junta de Historia y Numismática. Buenos Aires, Imp. Mercatali, 1929, p. 17.

(7) Idem.

(8) Bialostocki, Jan: *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona,

Barral ed., 1973, p. 169.

(9) Laura Malosetti Costa ha estudiado la persistencia de esos núcleos temáticos de raíz europea, sus cambios y resignificaciones en el medio local en el tema de "el rapto de la cautiva" como puede verse en "El rapto de la cautiva. Un tema de encuadre de la plástica rioplatense", en: 2as. Jornadas de teoría e historia de las artes, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, Ed. Contrapunto, 1990.

(10) Pagano, José León: "El arte como valor histórico". En: Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1939, núm. 13, p. 51. En críticas efectuadas al género histórico Pagano señala a cuatro grandes maestros de la pintura: Francisco de Goya, Eugenio Delacroix, Eduardo Rosales y Eduardo Manet; p. 53.

(11) Alice, Antonio: "Los constituyentes del 53". En: Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1934- 1935, núm. 9, p. 141.

3. De la pintura y el grabado a la fotografía

En la creación de iconografía histórica y en la reconstrucción de imágenes del pasado, distintos fueron los medios y técnicas que se pusieron al servicio del artista. Desde el dibujo hasta la fotografía, pasando por el óleo, el grabado, la litografía, el daguerrotipo, fueron numerosas las variantes para concretar esas imágenes.

Dentro del período estudiado, fue decisiva la aparición de la fotografía, medio que permitió a los artistas trabajar con imágenes instantáneas de absoluta veracidad. Más que en la captación de hechos históricos propiamente dichos, la fotografía servirá como instrumento de gran valor para los retratistas y, posteriormente, para las reconstrucciones históricas más recientes.

En tal sentido, esta nueva técnica paliará varios inconvenientes a los que los artistas debían enfrentar, por ejemplo el de tener que contar durante horas, y a veces días, con el modelo vivo. Con la fotografía los artistas obtendrán además una mayor fidelidad en la representación. Como ejemplos pueden citarse los retratos de San Martín hechos a partir de fotos de su última época o los de Mitre realizados después de su muerte (Ulpiano Checa en 1906, Francisco Domingo en 1907 y Víctor Schart en 1927) que lo representan según tomas fotográficas de 1900 pertenecientes al archivo de "La Nación", cuatro años antes de su fallecimiento. (1).

A pesar de esa persecución de una fidelidad fotográfica de los retratistas, entre ambos modos operativos permanece siempre una diferencia marcada: mientras la fotografía es directa, refleja lo que se ve sin admitir errores, las técnicas artísticas no pueden evitar la subjetividad del creador de imágenes; la intencionalidad de éste no puede quedar al margen, eligiendo lo que pinta y cómo lo pinta.

Esta "intencionalidad" del artista a la que hacemos referencia en el párrafo anterior queda reflejada en uno de los retratos más conocidos pintado en la Argentina durante el siglo pasado: el de Manuelita Rosas ejecutado por Prilidiano Pueyrredón. El maestro debió sortear la dificultad que la falta de belleza del rostro y esbeltez del cuerpo de la modelo le presentaban. Estas características eran reconocidas por la propia protagonista al enviar varios

años después una fotografía suya desde Londres "en la que aparezco tan china y fea como siempre fui".

Quienes habían hecho el encargo a Pueyrredón exigían que en la imagen de Manuelita quedase expresada la modestia, la dulzura y la suavidad por un lado, y por otro la prestancia, el sentimiento del propio valer, el aire de reina y otros caracteres propios de un personaje oficial. (2). Esto sólo lo podía lograr un artista que resaltara tales caracteres y no el realismo absoluto de una fotografía. El hecho de que tal retrato fuera ejecutado en 1851 está marcando, además, que aquella no logró eliminar la labor de los retratistas plásticos. Adoptado en Buenos Aires hacia 1843 el daguerrotipo -y posteriormente la fotografía- sólo lograron una merma parcial de las técnicas tradicionales de representación, aunque sí habría de sucumbir la miniatura.

Boris Kossoy afirma que también la fotografía es una "interpretación", que allí también está presente la intencionalidad del artista, en este caso el fotógrafo. Discute la teoría de que con ella se puede hacer una "reconstitución real de la historia". (3).

Dice el mismo autor que la fotografía es apenas "un fragmento de lo real, seleccionado y organizado". "...En el análisis de las imágenes fotográficas del siglo pasado, cuyos asuntos encierran casi exclusivamente retratos posados de estudio y vistas urbanas y rurales captadas en su esteticidad, se torna difícil levantar dudas en cuanto a la fidedignidad de esas representaciones desde el punto de vista iconográfico. (...) Dramatizando o valorizando estéticamente los escenarios, deformando la apariencia de su retratados, alterando el realismo físico de la naturaleza y de las cosas, omitiendo o introduciendo detalles, elaborando la composición o incursionando en el propio lenguaje del medio, el fotógrafo siempre manipuló sus temas de alguna forma: técnica, estética o ideológicamente...". (4).

Antes de interiorizarnos en los usos posteriores a la aparición de la fotografía, consideramos de interés hacer mención a algunos medios utilizados con anterioridad en la realización de un bagaje iconográfico. Para ejemplificar tomaremos como referencia la serie de retratos de Manuel Belgrano cuya muerte se produjo casi un cuarto de siglo antes del advenimiento del daguerrotipo.

De los retratos del creador de la Bandera, los más veraces son dos óleos pintados en Londres en 1815. De autor anónimo -ambos han sido atribuidos a Francois Casimir Carbonier-, estas obras han servido de base inspirativa para varios autores que posteriormente se abocaron a la tarea de representar al prócer.

Del primer retrato, en que Belgrano aparece sentado, se han derivado un dibujo a lápiz de Rugendas fechado en 1845, una litografía del francés Narciso Desmadryl aparecida en 1857 y una copia sin fecha realizada por Prilidiano Pueyrredón, que fue la más difundida.

El segundo retrato pintado en Londres muestra un busto de Belgrano. En él se ha inspirado la esposa de César Hipólito Bacle, Andrea Macaire, cuyo dibujo fue litografiado por aquél en 1829, y el belga Danse quien ejecutó una aguafuerte en 1901. Reproducido por Mitre en el tomo II de la cuarta edición de su "Historia de Belgrano", el retrato de busto ejecutado en Londres sirvió de modelo para las diversas estampillas postales que inmortalizaron la imagen del prócer. (5).

Durante el siglo XIX el grabado fue el método usual de ilustración. La litografía permitió

la reproducción de los diseños grabados en piedra por medio de una prensa, a veces con una calidad similar al original. En Buenos Aires esta técnica fue introducida por Jean Bautiste Douville en 1827. (6).

La aparición del daguerrotipo se dio en Buenos Aires a partir de 1843 con un retraso de casi tres años debido al bloqueo impuesto por los franceses al puerto de la ciudad. Hacia 1840 Montevideo ya tenía acceso a la novedad; tanto allí como en Buenos Aires provocará un importante impacto en las formas tradicionales de representación.

La fidelidad de la nueva técnica, sumada a la mayor rapidez en los resultados respecto de los retratos al óleo, lápiz, etc., hizo que la demanda de estos decreciera, volcándose los interesados en tener su propia imagen a las bondades del daguerrotipo. Así, los pintores de retratos no tuvieron más remedio que adoptar total o parcialmente el arte del daguerrotipo, salvo con contadas excepciones.

Entre los artistas que abrieron, paralelamente a sus estudios de pintores, talleres de fotografía, podemos contar a los recordados Carlos E. Pellegrini, en 1848, y Amadeo Gras pocos años después. Uno de los trabajos de Gras fue una colección de daguerrotipos individuales de los diputados de la Convención Constituyente de 1853, donada en un cuadro por el autor a Urquiza. En estos retratos se inspiró Antonio Alice para realizar su obra "Los Constituyentes de 1853" ya en el siglo XX. (7).

La técnica del daguerrotipo se fue perfeccionando en una continua evolución cuyo punto culminante sería la aparición de la fotografía, tal como se la conoce actualmente. En 1855 el pintor y decorador Federico Artigue, quien dirigía un local de fotografía, adopta un revolucionario sistema, patentado poco antes en Francia, que consistía en el reemplazo de la placa metálica por el negativo en vidrio. Esto le permitirá ofrecer a su -ahora asombrada- clientela "cinco retratos por \$ 100 !!". (8). Artigue marcaba así el inicio de una difusión a mayor escala.

El arte litográfico terminó por complementarse con la fotografía, "documentando de este modo los principales cambios operados en los niveles de la vida urbana y rural de nuestro país. La forma más corriente para la ejecución de los grabados, se basó en el estudio del natural, aunque más frecuentemente se empleaban tomas fotográficas previas al diseño final". (9).

Como se desprende de lo dicho, la litografía no podía ser aplicada a la prensa diaria. A esta forma de reproducción recurrieron publicaciones como el Museo Americano, aparecido en 1835, el célebre periódico El Mosquito (1864-1893), Don Quijote (1886-1905), El Sud Americano (1889-1891), la Revue Illustrée de Río de la Plata, El Album Ilustrado de 1891 y La Ilustración Sud-Americana, aparecida por primera vez en 1902, estos últimos comprendidos ya dentro del período abarcado por el presente estudio.

La presencia de la fotografía para documentar acontecimientos que se preanunciaban como históricos tendió a sustituir a los antiguos dibujantes que acompañaban a comisiones de investigación e inclusive a campañas militares.

Particular importancia tienen para nosotros la histórica documentación fotográfica de las "Campañas del Desierto" (1878-1884) y otras como las expediciones arqueológicas de Ambrosetti. (10).

NOTAS

- (1) Iconografía de Mitre. Buenos Aires, Institución Mitre, 1943.
- (2) Dellepiane, Antonio: Arte e Historia. Buenos Aires, Tall. Porter, 1940, págs. 22-23.
- (3) Kossoy, Boris: Fotografía e Historia. Sao Paulo, Editora Atica, 1989, p. 69.
- (4) Idem., p. 73.
- (5) Ver. González Garaño: "Iconografía del General Manuel Belgrano". En: Revista Historia, Buenos Aires, Librería del Plata S.R.L., junio-septiembre de 1960, año V, núm. 20, págs. 9-24. Colección Mayo (patrocinada por la Comisión Nacional de Homenaje al 150° aniversario de la Revolución de Mayo, 1810-1960). Anotada por José Luis Lanuza.
- (6) Radovanovic, Elisa, y Piñeiro, Alberto: "Un editor alemán en el patrimonio museológico de Buenos Aires". Buenos Aires, Jornadas "Nuestros Museos. 500 de historia de su patrimonio", junio de 1992. Ver también: Auza, Néstor Tomás: "Album Ilustrado de la República Argentina -1891- Estudio e índice general". En: Boletín del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1984, año V, núm. 9, págs. 9-32.
- (7) Gómez, Juan: La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899. Buenos Aires, Abadía Editores, 1986, p. 53.
- (8) Idem.
- (9) Radovanovic, Elisa, y Piñeiro, Alberto: ob. cit.
- (10) ARCHIVO GENERAL DE LA NACION. Campaña del Desierto. (1878- 84). Buenos Aires, 1969. Fotografías "Alsina" de Buenos Aires, Fotógrafo Antonio Pozzo. Ambrosetti, Luna, Kyla: Expedición a Misiones. Buenos Aires, Instituto Geográfico Argentino, 1890.

4. Antecedentes del período 1852-1892

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), entre otros.

La labor de Blanes como pintor histórico 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 obras históricas para su país 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 las más importantes en lo que a historia de Uruguay respecta, brindando a Chile el destacado cuadro "Últimos momentos del General 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 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 instituída 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 recorrer en varias ocasiones el lugar del hecho -la playa de la Agraciada-, 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 52 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 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 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 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. 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 tronchándose. (8).

No obstante el tremendo contratiempo, López anotó prolijamente 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 detalles del paisaje más los históricos, sobre todo la fidelidad en los trajes y armas utilizados por los contendientes, 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 documentar el interior del país aunque sin hacer prácticamente aportes a las historias provinciales. Inclusive el sanjuanino Benjamín Franklín Rawson, quizás el más importante pintor histórico 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 agrega: "el pintor ha tenido la fortuna de atravesar la cordillera, estudiar los lugares y hasta

los pertrechos, correaes y útiles usados para pasar la cordillera cerrada...". (13).

Otras obras históricas de Rawson son el "Asesinato de Maza", pintado 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" cuando lo sorprendió la muerte, en 1890. (15).

Larga es la lista de los artistas, extranjeros la mayoría, locales los menos, que cultivaron la pintura histórica. Los móviles que les inspiraron también eran variados, desde crear imágenes visuales de los hechos del pasado como mensaje artístico e histórico para la posteridad, hasta el mero objetivo de servir de aleccionamiento al pueblo.

Interesante es señalar el dato aportado por Catalina E. Lago (16) quien acota que los diarios durante 1858 hacían referencia 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.

En el punto anterior habíamos señalado la importancia alcanzada por las técnicas del grabado y la litografía, la combinación de ésta con la fotografía y la difusión a gran escala de las imágenes a través de las revistas de publicación periódica y de libros de variada temática. Un importante número de artistas cultivó estos medios de expresión destacándose, entre otros, los españoles José María Cao, Manuel Mayol y Francisco Fortuny, el argentino Martín Malharro -quien se convertiría a principios del siglo XX en uno de los primeros cultores del impresionismo en la Argentina-, el francés Henri Stein y el austríaco Maximiliano Lenz. Salvo Stein, todos los nombrados habían nacido en la década del sesenta, durante el siglo pasado.

José María Cao, dibujante caricaturista nacido en Villa de Suso, Lugo, en 1862, realizó una trayectoria que incluyó, luego de su radicación en Buenos Aires en 1882, los trabajos publicados en la revista Don Quijote -dirigida por Eduardo Sojo- bajo el seudónimo de Demócrito II, en El Sud-Americano, en Caras y Caretas -a partir de 1898- y también en Fray Mocho, a partir de 1905.

Durante su etapa en Don Quijote, Cao se lució con las caricaturas de los prohombres de la época como el "Zorro" Roca, Bernardo de Irigoyen, Alem, Juárez Celman, etc. Esta publicación tuvo una importante influencia en los sucesos que tuvieron su punto culminante con la Revolución de 1890. (17).

La carrera de Manuel Mayol tuvo un desarrollo paralelo a la de Cao. Trabajó con él en Don Quijote, siendo fundador de Caras y Caretas, Fray Mocho y, en 1916, de Plus Ultra. Utilizó durante años el apodo de "Heráclito". Sus dibujos y caricaturas abarcaron desde retratos de los personajes de la vida pública hasta vistas y paisajes de la ciudad, convertidos ya en valiosos documentos históricos. Además realizó varios óleos con motivos andaluces. (18).

De la misma generación que los dos artistas referidos, fueron el argentino Martín Malharro y el catalán Francisco Fortuny. Malharro, como dijimos, pasó a la posteridad como el primer impresionista local -honor que discute con Faustino Brughetti-, pero no deben olvidarse sus orígenes como dibujante de La Nación, cargo que le encomendó Roberto J. Payró en 1894. Por su parte, Fortuny se radicó en Buenos Aires en 1888 dedicándose a la ilustración de libros. Colaboró como dibujante en varias revistas, entre ellas El Sud-Americano, Caras y Caretas, P.B.T. y Pulgarcito. Además pintó numerosos cuadros sobre temas de historia argentina, entre ellos "El Congreso de Tucumán".

Henri Stein cultivó la misma línea caricaturesca de los españoles Cao y Mayol, dejando también numerosos dibujos de retratos de personalidades argentinas. Habiendo ingresado en 1868 como colaborador artístico del periódico El Mosquito, fundado cinco años antes y dirigido por otro francés, Henri Meyer, Stein llegó a dirigir la publicación hasta que ésta dejó de aparecer en 1893. Su mayor legado han sido las caricaturas de figuras de la política argentina de fines del siglo pasado, las que marcaron toda una época en la historia nacional. (19).

Por último, Maximiliano Lenz, pintor, dibujante y escultor vienés y que fuera artista de la corte imperial austríaca, estuvo en Buenos Aires entre 1889 y 1892, destacándose sus dibujos de la Revolución del 90' en El Sud-Americano y otras publicaciones. (20).

NOTAS

(1) Macchi, Manuel E.: Blanes en el Palacio San José. Concepción del Uruguay, Ed. Offset Yusty, 1980, págs. 9-10.

(2) Carranza, Angel Justiniano: "La Revista de Rancagua", diario 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, págs. 59-63.

(3) Berra, Francisco A.: "El Juramento de los Treinta y Tres", diario El Siglo, Montevideo, 9 de enero de 1878. En: Exposición..., ob. cit., págs. 68-76.

(4) Exposición..., ob. cit., 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) Assunção, Fernando O.: "Mayo y sus prohombres, vistos por el pintor Juan M. Blanes". Buenos Aires, III Congreso Internacional de Historia de América, vol. V, 1960.

(7) Areán, Carlos: La pintura en Buenos Aires. 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, núm. 1, p. 15.

(9) "Guerra del Paraguay", diario 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, 1887, p. 9.

(10) "Episodios de la guerra del Paraguay. Los cuadros de Cándido López", diario La República, Buenos Aires, 19 de marzo de 1885. En: Catálogo..., ob. cit., p. 26.

(11) Trostiné, Rodolfo: La pintura en las provincias argentinas. Siglo XIX. Santa Fe, 1950, págs. 9 y 42.

(12) García Martínez, J. A.: Sarmiento y el arte de su tiempo. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1979.

(13) Trostiné, Rodolfo: Franklin Rawson. El pintor. Buenos Aires, 1951, p. 44.

(14) Montes, Victoriano E.: El pintor de batallas. Buenos Aires, Félix Lajouanne, 1893.

(15) Gesualdo, Vicente, y otros: Diccionario de artistas plásticos en la Argentina. Buenos Aires, Ed. Inca, 1988, tomo II, págs. 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. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961, p. 38.

(17) Gesualdo, Vicente, y otros, tomo I, págs. 189-190.

(18) Idem., tomo II, p. 570.

(19) Ibidem., tomo II, p. 845.

(20) Ibidem., tomo II, p. 509.

5. Testimonios artísticos y autenticidad histórica.

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 "conquista del desierto" y otros de mayor contemporaneidad.

La creación de la Junta de Historia y Numismática Americana en 1893 coincidió con un período de apogeo del arte plástico en nuestro medio. El mismo año se fundaba El Ateneo, presidiendo Mitre, significativamente, la sección de historia. (1). En torno a esta institución se nuclearon escritores, científicos, pintores, escultores 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. (2). 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 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, 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". (3).

En el año 1908 el primer director de nuestro Museo Histórico Nacional 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". (4). 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". (5). 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 Ernesto Charton o el de Anchorena por Fernando García del Molino, ingresado al Museo en 1893. (6).

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. (7).

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". (8).

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. (9).

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". (10).

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". (11). 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. (12).

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 religiosos destacándose las series sobre la Beata María Antonia de la Paz Figueroa, San Francisco Solano, la antigua Jerusalén y la vida de Cristo. (13).

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.(14). Un ejemplo de lo afirmado, es el de la obra "Ataque a Buenos Aires por los indios Querandíes. 1536", realizada 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-. (15).

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 y "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 su obra "Los constituyentes del 53". Tenía ya Alice -recordado por su Primer Premio en el Primer Salón Nacional de 1911- antecedentes en cuanto a pintura histórica se refiere: su "Muerte de Güemes", expuesta en la Exposición del Centenario en 1910. (16).

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. (17). 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. "Pintaba 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.

NOTAS

(1) Fevre, Fermín: "El Arte". En: Ferrari, Gustavo, y Gallo, Ezequiel: La Argentina del 80 al Centenario. Buenos Aires, Sudamericana, 1980, p. 891.

(2) Furlong, Guillermo. S.J.: Vicente Nadal Mora. Un alma sensible a la belleza. Buenos Aires, Imprenta La Prensa Médica, sin fecha. Véase también Kronfuss, Juan: Arquitectura colonial en la Argentina. Córdoba, Ed. Biffignandi, sin fecha (hacia 1920). También podemos encuadrar en esta serie de representaciones el trabajo de Miguel Solá sobre Arquitectura colonial de Salta, Buenos Aires, Ed. peuser, 1926, con dibujos de Jorge Aupsburg.

(3) Gesualdo, Vicente, y otros, tomo II, págs. 848-849.

(4) Ruffo, Miguel José: "Dos pinturas de Pedro Subercaseaux: una interpretación", trabajo presentado en las Jornadas "Nuestros Museos. 500 años de historia de su patrimonio, Buenos Aires, junio de 1992.

(5) MUSEO HISTORICO NACIONAL. Carta de Carranza a Subercaseaux. 1908. En: Ruffo, Miguel José: ob. cit.

(6) Ruffo, Miguel José: ob. cit.. 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 quién 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.

(7) Cervera, Manuel M.: Juan de Garay y su retrato. Buenos Aires, Tipografía de la Baskonia, 1911, págs. 56-57.

(8) Idem., p. 67.

(9) Ibidem., p. 71.

(10) Gelly y Obes, Carlos M.: La fundación de la ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1980, p. 21. El mismo Enrique Peña que sucedió a Mitre en la Presidencia de la Junta de Historia y Numismática Americana, aparece representado en este cuadro.

(11) Moreno Carbonero en su texto "La Reforma" señala cómo se empeñó en subsanar los errores. En Gelly y Obes, Carlos M.: ob. cit., págs. 64 y 55.

(12) Idem.

(13) Léonie Matthis. Cuadros históricos argentinos. Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1960, págs. XXIX-XXXI.

(14) Mujica Láinez, Manuel: "El arte de Léonie Matthis". En Léonie Matthis..., ob. cit., p. XIX.

(15) Idem., p. XVIII.

(16) 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 del fin del siglo.

(17) Alice, Antonio: "Los Constituyentes del 53". En: Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1934-35, núm. 9, págs. 139-150. Conferencia leída en su taller el 17 de noviembre de 1934.

6. La construcción de un imaginario histórico.

El empleo de ilustraciones en el trabajo docente fue más que un mero adorno. Ya desde las discusiones surgidas en torno al Congreso Pedagógico de 1883, se advierte un creciente interés por adoptar para la enseñanza dibujos, láminas "iluminadas" y pinturas de paisajes que procurarían entre otros recursos didácticos, despertar en el niño emociones e ideas que la

"simple descripción, o la explicación imprecisa, manuscrita o de viva voz" (1) no podían alcanzar. Desde entonces se procuró elevar el "nivel de la enseñanza a la altura de los destinos de nuestros pueblos y de sus necesidades más imperiosas" (2).

En este contexto, uno de los principales objetivos de la escuela pública fue educar al soberano en las primordiales nociones de derecho, justicia, amor al orden y a la patria, sentimientos éstos ante los cuales se debía exaltar la imaginación del alumnado. La Patria sinónimo de altar, fue un lugar preciso de unción que la carencia de la educación religiosa impuesta por la generación liberal pretendió suplir, un templo pleno de valores morales. Las recomendaciones generales, emanadas por el mencionado Congreso parecen indicar que por aquellos días las ilustraciones eran escasamente empleadas en los métodos pedagógicos. La escuela fue el sitio donde la élite dirigente propulsó la formación de un ideal de nacionalidad que debía consolidar el proyecto liberal.

Mientras se popularizaban estas intenciones en los textos escolares, otras instituciones recientemente creadas como el Museo Histórico Nacional se ocupaban de repartir durante las conmemoraciones patrias miles de láminas con el retrato del General San Martín, reforzando el culto a los antepasados que encarnaban los padres de la Patria.

Los diferentes pasajes de nuestra historia inspiraron visiones iconográficas como la publicada en 1894 por Pedro Igon, y hábilmente ilustrado por R. Baylac. Eran estas lecciones "útiles para diversos caracteres en letra manuscrita para ejercitar a los niños y niñas en esta clase de lectura". (3). Según dan cuenta los editores de El Mosaico Argentino allí debía darse cabida a los "hechos gloriosos de la historia patria, dando a conocer los hombres que por sus méritos puedan servir de modelo a las generaciones venideras". (4). La asociación de conceptos como Patria y Religión llevaba implícita la noción de respeto frente a la autoridad ante los presuntos peligros que representaba la presencia de extranjeros portavoces de la temida anarquía.

En este empeño por ilustrar el pasado aparecen representadas desde las figuras de Colón y Juan Díaz de Solís hasta las de los héroes de la Independencia entremezclados con alegorías de la gloria. Así laureles, palmas, cóndores fueron desde entonces elementos ornamentales cuya influencia ha llegado hasta nuestros días. (5).

Se abogaba porque estos contenidos patrióticos no sólo se implementasen en los libros de lectura sino en todas las actividades escolares desde la iniciación de las clases con un coro de este carácter, en actos sencillos, en las composiciones de los alumnos y en la realización de visitas a lugares o monumentos históricos.

Por otra parte se pensó dotar a los colegios de colecciones de retratos de nuestros prohombres, así como de reproducciones de cuadros que representaran hechos históricos importantes. Estos asuntos terminaron por ocupar todo el espacio educativo. El culto a la bandera, al escudo, a los monumentos, al himno nacional y a nuestros héroes fue la respuesta de las autoridades educativas frente a la enseñanza impartida en las escuelas particulares de las comunidades extranjeras.

La acción moralizadora también debía extenderse al círculo de los adultos. El proyecto de "educación patriótica" fue impulsado por José María Ramos Mejía en 1908 (6), y un año después Ricardo Rojas propugnaba las bases para una revalorización nacionalista. (7).

Imbuído por este espíritu y siguiendo las instrucciones impartidas por Ramos Mejía, Martín Malharro, funcionario del Consejo Nacional de Educación, se dedicó a estudiar la contribución del "dibujo libre" a la enseñanza patriótica y nacional. (8). Sus motivos predilectos de composición fueron los escudos que simbolizaban a los estados confederados y a la Nación. Malharro hallaba diferencia entre el concepto "literalmente histórico y el concepto gráfico de la historia" que necesitaba de un repaso profundo por parte del cuerpo docente. (9).

Desde fines del siglo pasado la política educativa produjo la aparición de revistas semanales dedicadas al público infantil. Ya en 1919, algunas como *Billiken* resultaron de notoria perduración y extensa difusión. Esta creación de Constancio C. Vigil caracterizada por la "belleza de sus ilustraciones, lo bien logrado de sus fotografías, la gracia y frescura de sus tapas" (10) aportó lo suyo a la creación de un imaginario pleno de episodios patrióticos que concluyó por plasmar escenas, que desde su original concepción, quedaron congeladas en el tiempo, y son a las que recurre permanentemente nuestra memoria colectiva para evocar el pasado.

Surgieron en este período algunas obras especiales como la *Historia Argentina* de Carlos Imhoff y Ricardo Levene dedicada a niños y jóvenes. En su prefacio se afirma que sin alejarse de la verdad histórica el empleo de la imagen, tan amplia y tan justamente difundida en esos últimos tiempos como auxiliar de toda clase de estudios, y en particular en los de historia y geografía "es cada día más juzgada por los sabios pedagogos, como el alma de la enseñanza de las ciencias morales en las primeras edades de la vida". (11).

En este afán por redimensionar el estudio de la historia nacional las revistas comerciales hacia fines del siglo pasado propugnaron a su vez dar una visión iconográfica propia acerca de hechos pasados y contemporáneos. En este sentido, algunas de las más importantes como *El Sud Americano* aparecida en 1888, se empeñaron en brindar junto a temas de actualidad diversos contenidos históricos.

La finalidad de esa publicación fue fundamentalmente dar a conocer "con los tipos y con los grabados cuanta cosa americanista parezca serlo". (12). Este empeño por imprimir e ilustrar en el medio local, con una nitidez hasta entonces no conocida colocó a ésta entre las mejores revistas de su género. Participaron como ilustradores artistas extranjeros que se afincaron en nuestro medio como los referidos en puntos anteriores Cao y Fortuny, y Schirnböck, Carvalho, Orlandi y Guttori, quienes conformaron un verdadero contingente de profesionales de renombre. (13).

Además las revistas especializadas, el sentimiento nacional alcanzó un auge no recordado hasta entonces durante el Centenario. Publicaciones como la *Ilustración Histórica Argentina* de Adolfo Carranza evocan hechos históricos, batallas y combates navales. Del conjunto de láminas Carranza encuentra que el boceto al óleo que reproduce la reunión en lo de Rodríguez Peña resultaba una de las "escenas más interesantes de los días de Mayo, la que ha sabido interpretar el artista Guillermo Da Re de una manera satisfactoria" (14) comentario de por sí austero de los pocos transcritos en el texto sobre las obras presentadas.

Más elocuentes aun resultan los trabajos realizados por Eusevi para el *Album Gráfico de la República Argentina*, donde la impronta de la Patria se trasunta en alegorías a las que no fue ajena la presencia de la producción ganadera, mientras laureles, palmas y escudos

constituyen un imaginario simbólico recurrente.

Esta tendencia puede verificarse en otros álbumes como el Histórico, Militar y Naval publicado en 1929 que reúne ilustraciones de Fortuny, Benesch y Van Riel. El elemento gráfico adquiere aquí una relevancia señalada en el interés por hacer conocer y respetar un país "pletórico de energía en su tradición". (16).

Desde los primeros años del presente siglo se recomendó asimismo la asistencia de los escolares al Museo Histórico Nacional que "importaría al propio tiempo (...) una lección útil de aplicación del dibujo, desde que allí se tomarían croquis y apuntes". (17).

Paralelamente al desarrollo del arte de la ilustración patriótica se iba conformando este Museo destinado a exhibir materiales que dieran especialmente cuenta de la gesta de Mayo y de la Independencia y que finalmente concluyó por abarcar toda nuestra historia. El Museo creado en 1889 por iniciativa de Adolfo P. Carranza, debía suscitar emociones intensas "para enseñanza y ejemplo de las futuras generaciones". (18). En este sentido se fueron reuniendo las colecciones que incluían, junto a piezas testimoniales y numismáticas, cuadros históricos destinados a ambientar los distintos salones, recreando el clima de hitos relevantes de nuestra historia.

En 1901 el gobierno nacional adquirió la colección de don Angel Justiniano Carranza, tío del fundador, que reunía "retratos pintados por los mejores artistas de la época"; obras de Blanes, acuarelas de Pallière y litografías de Bacle, Pellegrini e Ibarra que engrosaron el patrimonio del Museo. (19). Según la apreciación de González Garaño, Angel Carranza había intervenido en la adquisición de los "grandes cuadros de carácter histórico" realizados por Subercaseaux. (20).

Antonio A. Pradere, otro de los directores del Museo, elegido como miembro de número de la Junta de Historia y Numismática, se empeñó por clasificar y distribuir las colecciones reunidas en forma metódica. Durante su gestión y posteriormente la de Antonio Dellepiane continuaron ingresando a esa institución donaciones de retratos, miniaturas, litografías, y cuadros que siguieron acrecentando su acervo. En el período de Dellepiane se construyó un amplio taller para el pintor y restaurador del museo.

Este Museo así como la exhibición de sus salas corrieron suerte parecida a la de la iconografía tradicional, quedando desde entonces congelados en un tiempo de exaltación de lo nacional que ya no había de merecer modificación alguna.

NOTAS

(1) En torno al Congreso Pedagógico puede verse El Monitor de la Educación Común. Buenos Aires, Publicación Oficial de la Comisión Nacional de Educación, junio 1883, tomo II, año II, núm. 34, p. 474.

(2) Idem., p. 474.

(3) Igon, J. B.: El Mosaico Argentino, Lecciones útiles de diversos caracteres de letra manuscrita para ejercitar a los niños y niñas en esta clase de lectura, 3ª ed., Buenos Aires, Pedro Igon ed., 1894, material cedido por la Prof. Silvia Vázquez.

(4) Idem.

(5) Aparecen en esta publicación imágenes de la Sala del Congreso de Tucumán con la asistencia de los diputados nacionales y el cruce del ejército sanmartiniano por una esquemática Cordillera de los Andes. Más curiosa resulta la escena que muestra a San Martín en Chile.

(6) Ramos Mejía, José María: "La educación patriótica. Instrucción al personal docente". En: El Monitor..., ob. cit., 1908, tomo 26, año 28, núm. 424, p. 233; y ss. Informe del inspector técnico general. Ramos Mejía fue Presidente del Consejo Nacional de Educación.

(7) Rojas, Ricardo: La Restauración Nacionalista. Buenos Aires, A. Peña Lillo ed., 3ª ed., 1971, p. 125. En la página 133 puede leerse: "para restaurar el espíritu nacional, en medio de esta sociedad donde se ahoga, salvemos la escuela argentina, ante el clero exótico, ante el oro exótico, ante el poblador exótico, ante el libro también exótico". Rojas propiciaba la enseñanza universitaria de los motivos decorativos de origen arqueológico en 1912 y luego (1930) escribiría su "silabario de la decoración americana". En el mismo sentido escribiría Vicente Nadal Mora, y el arquitecto Gelly Cantilo con Leguizamón Pondal prepararían en 1926 cuadernos de dibujos para escuelas con elementos americanos.

(8) Malharro, Martín: "De la continuación del dibujo libre a la enseñanza patriótica". En: El Monitor..., ob. cit., 1908, tomo 27, núms. 428 a 432, págs. 215-216.

(9) Idem., p. 215.

(10) Brafman, Clara: "Billiken, poder y consenso en la educación argentina. 1919- 1930". En: Todo es Historia, abril 1992, núm. 298, p. 72.

(11) Así afirmaba Joaquín V. González en el Prefacio de la primera edición de La Historia Argentina en cuadros para los niños, por Carlos Imhoff y Ricardo Levene. Buenos Aires, Lajouane, 1917.

(12) El Sud Americano, periódico ilustrado, 1er. año, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, núm. 12, 5 de enero de 1889.

(13) Revistas surgidas a fines del siglo pasado como Caras y Caretas, P.B.T., Fray Mocho, La Vida Moderna, entre otras, se dedicaron más a los comentarios de actualidad incluyendo la nota histórica. Ilustradores como Cao, Castro Rivera o Sirio ejecutaron portadas dedicadas a conmemorar las fechas patrias.

(14) Carranza, Adolfo: Ilustración Histórica Argentina. Buenos Aires, Ed. J. Weiss y Preusche, año II, núm. 18, 25 de mayo de 1910, p. 150.

(15) Album Gráfico de la República Argentina en el Primer Centenario de su Independencia. 25 de Mayo de 1910. Buenos Aires, Rosso ed., 1910.

(16) Album Histórico, Militar y Naval de la República Argentina. (En seis idiomas). Buenos Aires, Biblioteca Americana, 1929. Palabras preliminares.

(17) Ramos Mejía, José María: "La educación patriótica...", ob. cit., p. 343.

(18) Para este tema puede verse el estudio de Dora López: "Museo Histórico Nacional. Historia y Museo. Encuentro y Desencuentro". Trabajo presentado en las Jornadas "Nuestros Museos. 500 años de historia de su patrimonio". Buenos Aires, junio de 1992.

(19) González Garaño, Alejo: "Museo Histórico Nacional. Su creación y desenvolvimiento. 1889-1943". En: Boletín de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, 1944, núm. 6, p. 77.

(20) Idem.

7. Imágenes con fortuna. La construcción de paradigmas.

Arsenio Houssaye ha dicho que "el retratista es el primero de los historiadores". Dellepiane, quien lo cita, agrega que "un retrato... es la síntesis de un alma y la revelación de un carácter... Para desentrañar y poder rendir en imagen la personalidad de un sujeto es menester hacer obra de psicólogo y de historiador a la vez". (1).

Dellepiane realiza en este sentido un trabajo detallado sobre el retrato de Alberdi ejecutado por el pintor húngaro Segismundo de Nagy. En el mismo expresa que el primer problema que deben resolver el artista es la elección de la imagen que tomará de modelo para su obra. "Cuando se poseen varios retratos de un gran hombre, correspondientes a distintas épocas de su vida... es necesario optar; debe elegirse uno,... el más representativo".

Para ello se tiende a ubicar al personaje en su momento de mayor relevancia histórica que, en el caso de Alberdi, será la época en que escribió las "Bases".

En cuanto a San Martín las imágenes que más fortuna han tenido son las del óleo que José Gil Castro ejecutó alrededor de 1818 y el que la hija del prócer, Mercedes Tomasa, o la profesora de ésta, pintó en 1827, además de los realizados a partir de estas obras.

El retrato de Gil y el de 1827 difieren notablemente aunque ambos hayan sido aceptados y reproducidos por Mitre, uno de los destacados biógrafos de San Martín. Lógicamente, puede entenderse una transformación fisiológica y fisonómica del prohombre -a pesar de que no han pasado ni diez años entre la ejecución de uno y otro cuadro- ya que a su etapa de gran actividad militar y política -en la que pintó Gil- siguió una de completa inacción - en Europa-. (2).

Paradójicamente, y tal como lo señala Dellepiane, el ya referido cuadro del uruguayo Blanes "La Revista de Rancagua", hecho histórico ubicado cronológicamente en 1820, muestra el rostro del General San Martín en su edad madura y no en el período del guerrero en plena virilidad. Sin dudas Blanes se inspiró, aleatoriamente, en el retrato de Bruselas. (3).

Existen otros retratos menos afortunados de San Martín, algunos de ellos hechos a partir de una fotografía daguerrotípica tomada al prócer en edad septuagenaria. Escultores y pintores -Hernán Cullen Ayerza y el español Juan Peláez, por ejemplo- han creado nuevas

imágenes "rejuveneciendo" a San Martín a partir de la misma en un intento por reconstruir con la mayor fidelidad posible el retrato de éste en su época de gloria.

Pero fue sin dudas con el sustento de las publicaciones escolares y las revistas de amplia difusión que se consolidaron las imágenes con "fortuna" que perduran en la conciencia colectiva.

El "caballo blanco" de San Martín, "El tambor de Tacuarí", el "negro Falucho abrazando la bandera", "las invasiones inglesas" traen de inmediato, en su sola enunciación una imagen consolidada.

No importa que ella sea fruto de la fantasía del artista o ilustrador, su acierto de clima o arrebató épico, a veces su simple reiteración, configura una presencia ineludible en el recuerdo argentino.

A veces el telón de fondo de la antigua iconografía es utilizado ambiguamente como sucede con las vistas de Buenos Aires que son apropiadas para colocar el avance del ejército inglés que toma la ciudad en 1806 y luego es recuperada en los grabados de Juan Gálvez publicados en Madrid en 1892 para ejemplificar la "Reconquista de Buenos Aires". (4).

En este sentido la tarea de recopilación iconográfica realizada por Alejo González Garaño, Guillermo Moores, y más recientemente por Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia ha permitido recuperar notables documentos que han servido para la reconstrucción de episodios claves de nuestra historia. (5).

NOTAS

(1) Dellepiane, Antonio: "Un retrato de Alberdi". En: Estudios de Historia y Arte argentinos, Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática, W. M. Jackson, Inc. Editores, 1929, tomo I, p. 63.

(2) Dellepiane, Antonio: "La iconografía sanmartiniana y el cuadro de Kronstand". En Estudios..., ob. cit., p. 54.

(3) Idem., págs. 56-57.

(4) Moores, Guillermo H.: Estampas y vistas de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945. Del Carril, Bonifacio, y Aguirre Saravia, Aníbal G.: Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982. Una aguada de 1794, atribuída a Brambila -Torre Revello disiente con esto afirmando "casi sin titubeos" que pertenece a José Cardero-, y cuyo original se conserva en el Museo Naval del Ministerio de Marina de Madrid, ha sido utilizada como base para representaciones iconográficas de la ciudad hasta bien entrado el siglo XIX. En 1807 José Cardano se sirve en parte de la misma estructura para realizar el grabado titulado "Los ingleses atacan a Buenos Aires y son rechazados".

(5) COMISION NACIONAL DE MUSEOS Y MONUMENTOS Y LUGARES HISTORICOS. Exposición de Aspectos del Cabildo, Fuerte, Catedral, Recova y Plaza de Mayo. Buenos Aires, 1940.

8. El debate del 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" (1) 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 de 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.

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". (2).

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. (3).

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". (4).

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. (5).

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. (6).

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. (7).

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. (8).

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 nuestra iconografía histórica 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 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.

Pero cabe mencionar aquí también la construcción de los monumentos a los símbolos, es decir, si se quiere, los símbolos a la segunda potencia.

El concurso internacional para el Monumento a la Independencia -que reemplazaría a la Pirámide- en la Plaza de Mayo (1908-1910) y el del Monumento conmemorativo a la Creación de la Bandera Nacional en Rosario (1872-1957) son demostrativos de la fértil imaginación y la fecunda labia que justificaba la adopción de proyectos generalmente bastante ortodoxos en sus esquemas academicistas.

En estos casos tenía más peso, en general, la identificación con el estereotipo icónico y la potencial monumentalidad que la recreación de una propuesta simbólica pero de un contenido histórico preciso.

De aquí la perplejidad del historiador Juan Alvarez, integrante del Jurado para el Monumento a la Bandera en 1928, cuando decía que le preocupaba "el argumento de que los proyectos traídos al concurso no simbolizaban debidamente a la Bandera Nacional pues pudiera aplicárseles a conmemorar otras cosas". (9).

Quienes cuestionaban esta ubicuidad de los recursos escultóricos historicistas entendían que debía ser distinto "ni obelisco, ni torre, ni columna, ni arco de triunfo pues todo esto se destina a otra clase de conmemoraciones".

Es decir que el hecho histórico se diluía en una iconografía que le era intrínsecamente ajena para expresarse como nuevo simbolismo y sin pretender construir una imagen para la memoria sino simplemente un hito recordatorio.

La conclusión a la que llegaba Alvarez tenía en definitiva un contenido profundo. "Siendo la bandera un símbolo, mal pudiera simbolizársela por otro símbolo; de suerte que el único monumento no susceptible a aplicarse en otra conmemoración sería la Bandera misma". (10).

En el Centenario patrio la necesidad de estas reivindicatorias conmemoraciones históricas era evidenciada por el ingeniero Federico Correa al propulsar su proyecto de "Monumento América" con "el deseo vehemente de llenar una laguna, o mejor ese vacío desolador que se observa entre los extraordinarios y gloriosos hechos cumplidos por nuestra ausente y querida patria (España) y las compensaciones históricas que a bien justo título le son debidas".

Para Correa la conquista de América fue solo "un desangre general" para España sin demasiadas compensaciones de riqueza que sólo atribuye a "fantasías" y "fábulas". Para

lograr el ansiado reencuentro, propone en "acto de eficaz trascendencia y resonancia" la erección de un monumento "grandioso, severo y elegante" donde no hubiese "nada de churriguerías, nada de art nouveau, de figuras contorsivas ni de alegorías esfumadas e indecisas".

El monumento costado por los españoles americanos se erigiría en Madrid con una columna de 100 metros de altura coronada por "el genio de América" y un complejo basamento de templete con esculturas de caciques indios y conquistadores así como pinturas de ríos, montañas y cataratas. (11).

Lo complejo de este imaginario y la improbable viabilidad ideológica y financiera del proyecto testimonia el espíritu del tiempo donde la retórica desplazaba a la búsqueda de una fidelidad histórica.

Estas breves consideraciones tienden simplemente a plantear las dificultades que el avance sobre el soporte visual de la historia planteó en el campo escultórico y alegórico.

NOTAS

(1) Ricci, Franco María (editor): Cándido López. Imágenes de la Guerra del Paraguay. Milán, 1984.

(2) Andreeto, Miguel Angel: "La correspondencia de Martiniano Leguizamón" (segunda parte). En: Investigaciones y Ensayos, Buenos Aires, enero-diciembre de 1990, núm. 40, p. 478.

(3) Leguizamón, Martiniano: La casa natal de San Martín. Estudio crítico presentado a la Junta de Historia y Numismática Americana. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1915.

(4) Andreeto, Miguel Angel: ob. cit. Carta del 28 de septiembre de 1933, p. 479.

(5) La fotografía fue incluida en copia en el libro de Arsenio Granillo "Provincia de Tucumán", Tucumán, Imp. de la Razón, 1872.

(6) 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.

(7) El cuadro de Ripamonte fue realizado para el Regimiento de Granaderos a Caballo en 1913.

(8) Gutiérrez, Ramón, y otros: El Convento de San Carlos en San Lorenzo. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1979.

(9) Comisión Popular Pro-monumento: Documentos sobre la erección del Monumento Conmemorativo de la Creación de la Bandera Nacional en la ciudad de Rosario. Rosario, Imp. Barragán, 1928, p. 183.

(10) Idem., p. 184.

(11) Correa, Federico: Monumento "América". Buenos Aires, Ed. Jacobo Peuser, 1909.

9. 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 el Billiken. (1).

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". (2).

La fugacidad del acontecimiento histórico, la importancia que se adjudica a los hitos 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 (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 entrevero. 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.

NOTAS

(1) Leoni Houssay, Luis: "Notas descriptivas de las piezas reproducidas". En: Carril, Bonifacio del: Iconografía del General San Martín. Buenos Aires, Emecé editores, 1971.

(2) 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 Fortuny y a su regreso a Perú habría de interpretar "Las Tradiciones Peruanas" de Ricardo Palma y durante una década pinta 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 pasa 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.