

RiMe

Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea

ISSN 2035-794X

numero 11/2, dicembre 2013

Tradiciones italianas para la imaginación histórica en argentina

María Inés Rodríguez Aguilar
Miguel José Ruffo

DOI: 10.7410/1086

Direttore responsabile

Antonella EMINA

Direttore editoriale

Luciano GALLINARI

Segreteria di redazione

Esther MARTÍ SENTAÑES

Comitato di redazione

Grazia BIORCI, Maria Eugenia CADEDDU, Monica CINI, Alessandra CIOPPI, Riccardo CONDRÒ, Gessica DI STEFANO, Yvonne FRACASSETTI, Raoudha GUEMARA, Maria Grazia KRAWCZYK, Maurizio LUPO, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE, Maria Giuseppina MELONI, Sebastiana NOCCO, Michele M. RABÀ, Riccardo REGIS, Oscar SANGUINETTI, Giovanni SERRELI, Giovanni SINI, Luisa SPAGNOLI, Patrizia SPINATO BRUSCHI, Federica SULAS, Massimo VIGLIONE, Isabella Maria ZOPPI

Comitato scientifico

Luis ADÃO DA FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO, Lucio CARACCILO, Dino COFRANCESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO, Giorgio ISRAEL, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI, Emilia PERASSI, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ i CURULL, Gianni VATTIMO, Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a referee, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Claudia FIRINO

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)

Direzione: via S. Ottavio, 20 -10124 TORINO -I

Tel. +39 011670 3790 -Fax +39 0118124359

Segreteria editoriale: via G.B. Tuveri 128 -09129 CAGLIARI -I

Telefono: +39 0704036 35 / 70 -Fax: +39 070498118

Redazione: rime@isem.cnr.it (invio contributi)



*Nuovi apporti
sulle relazioni
italo-argentine*

a cura di
Luciano Gallinari

Indice

Fascicolo 1

Antonella Emina	5-17
<i>Histoire et Mémoire dans les Origines d'Amin Maalouf</i>	
Mustapha Kraiem	19-65
<i>L'islamisation de la révolution Tunisienne</i>	
Luca Lecis	67-94
<i>L'africanizzazione della Chiesa. L'Africa da terra di missione a missionaria</i>	

Focus

Corona d'Aragona Sardegna

a cura di

Esther Martí Sentañes

Esther Martí Sentañes	97
<i>Presentazione</i>	
Fabrizio Alias	99-131
<i>Possitis ordinare, ponere et facere...imposicionem: la concessione regia delle imposte municipali ai consiglieri di Cagliari attraverso il Coeterum (1327)</i>	
Alberto Virdis	133-167
<i>The Tuili Altarpiece's Tabernacle-Niche: Theology, Science and Religious Practices in a Late-Medieval Sardinian Retablo</i>	
Giovanni Serreli – Aldo Aveni	169-190
<i>Componiment o censo individual del 1353 relativo al feudo di Gherardo Donoratico, nel Regno di 'Sardegna e Corsica'. Prima notizia</i>	

- Luciano Gallinari
Nuevas hipótesis sobre la relación familiar entre Brancaleone Doria y el futuro juez de Arborea Mariano V en las fuentes de finales del siglo XIV 191-232

Rassegne e recensioni

- Manuel Joaquín Salamanca López
Teatro e festività nella Napoli aragonese, di Cristiana Anna Ad-
desso, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2012, 170 p. 235-237
- Corrado Zedda
Tavola rotonda. Tra fonti e metodologie: Riflessioni multidisciplinari sulla Sardegna tra VIII e XI secolo (Cagliari, 11 dicembre 2013) 239-263

Fascicolo 2

Nuovi apporti sulle relazioni italo-argentine a cura di Luciano Gallinari

- María Cristina Vera de Flachs - Luciano Gallinari 5-8
Presentazione
- María Cristina Vera de Flachs 9-31
Un viajero italiano en Hispanoamérica en tiempos de la emancipación: Giuseppe Bocchi
- Francesco Surdich 33-55
L'attività di esplorazione e colonizzazione nella Patagonia centrale di Francesco Pietrobelli
- Cristina Seghesso de López 57-81
Fuentes italianas y actores en el proceso revolucionario del Plata
- Norma Dolores Riquelme 83-119
Argentina y el Vaticano. Desarrollo y progreso en tiempos conflictivos (1966 -1967)

María Inés Rodríguez Aguilar - Miguel José Ruffo	121-171
<i>Tradiciones italianas para la imaginación histórica en Argentina</i>	
Marzia Rosti	173-204
<i>Terre ancestrali e risorse naturali: i diritti indigeni nell'Argentina odierna fra tutela e sviluppo economico</i>	
Maria Grazia Krawczyk	205-239
<i>The new Argentinean broadcasting law and the reaction on national and international press</i>	
Celina Lertora	241-264
<i>Nuevos aportes documentales sobre la cooperación CONICET-CNR</i>	



In Memoriam de Isabel Manachino

Agradezco al Dr. Luciano Gallinari la distinción de invitarme a expresar en pocas palabras mi homenaje a la magister Isabel Manachino fallecida hace más de un año, cuando participaba como integrante del equipo de investigación coordinado por él y la suscripta y que contó con el aval de CONICET y del CNR.

Evocar a Isabel es un tema sensible en tanto no sólo fue una leal colaboradora y amiga, sino que recorrió de mi mano parte de su trayectoria profesional. Cursó su carrera de Licenciada en Historia en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina obteniendo su título en 1976. Desde entonces la conozco, poco después se incorporó como jefe de Trabajos Prácticos a la cátedra de Historia Americana hasta que, en 1995, pasó a desempeñarse con el mismo cargo en la de Historia Contemporánea bajo mi dirección hasta el momento de su fallecimiento.

A lo largo de su vida, con encomiable empeño y trabajando como docente en el sector medio y universitario hizo lo posible para dedicarse sin interrupción a investigar para acrecentar no sólo sus conocimientos sino para acompañar a la suscrita en distintos proyectos de investigación que contaron en varios períodos con el aval de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad de Córdoba (SECYT), del Consejo de Investigaciones Científicas de Córdoba (CONICOR), del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y otras instituciones provinciales

siempre haciendo hincapié en el estudio de la colectividad italiana en la provincia. Esa participación posibilitó que a lo largo de varios años realizáramos en colaboración algunos artículos sobre temas de nuestro interés publicados en el país y en el exterior.

En el año 2004 bajo mi dirección obtuvo su posgrado de Magister en Lengua y Cultura italianas en perspectiva intercultural, otorgado por la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba con su Tesis intitulada: “Medio siglo de inversiones italianas en el comercio y en la industria cordobesa. 1870 – 1929”, obteniendo una calificación cum lauden. En el 2011 cuando falleció había concluido su Tesis de doctorado titulada *Inmigrantes e inserción laboral en Argentina. El caso de los italianos ubicados en las principales ciudades de Córdoba en tiempos de la inmigración masiva. 1870-1914*, presentada a la Universidad Nacional de Cuyo aunque a raíz de su avanzada enfermedad no pudo defenderla. Hoy se publica en este dossier un capítulo de la misma.

Ese trabajo arduo le permitió en el período obtener varios premios, el de la Universidad Nacional de Córdoba por destacada actuación académica en 1994. Y, al año siguiente, pudo realizar investigaciones en Italia gracias a obtener la importante beca de la Rockefeller Foundation International Study and Conference Center en Bellagio. Esa larga estadía le posibilitó luego conseguir el Premio Roberto Celli Memorial Fund. Y entre 2009 y 2011 obtuvo una beca de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC, justamente para terminar su tesis doctoral.

Sólo me resta rescatar sus cualidades personales, fue una persona amable, afectuosa con sus colegas, leal y siempre dispuesta a incorporarse a los proyectos de la cátedra y de investigación dirigida por la suscripta. Así queremos recordarla.

María Cristina Vera de Flachs

Poco dopo aver appreso da María Cristina Vera de Flachs la notizia della scomparsa di Isabel Manachino è sorto spontaneo il desiderio di dedicare a lei questo fascicolo di RiMe ai rapporti italo-argentini, ennesima iniziativa editoriale di un gruppo di ricercatori dei due Paesi che ha collaborato negli anni 2005-2012 nell'ambito di due Accordi Bilaterali di Cooperazione scientifica tra l'Istituto di Storia dell'Europa mediterranea del CNR e la Catedra de Historia Social Contemporanea, Escuela de Ciencias de la Información, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, della Universidad Nacional de Córdoba, República Argentina (CONICET), dai titoli "Italia-Argentina: ovverosia il Mediterraneo in Sudamerica. Storia, arte e cultura tra XVI e XXI secolo", (maggio 2005-dicembre 2008) e "Terre di migrazioni: Italia e Argentina tra XVI e XXI secolo", (maggio 2009-dicembre 2012).

Il desiderio è sorto per due ordini di motivi: il primo, di natura personale, per voler contraccambiare l'affetto e la simpatia mostratami durante un soggiorno argentino del quale ricordo con piacere un pranzo domenicale a Córdoba in compagnia di Isabel, suo fratello e la compagna.

Il secondo motivo, di ordine professionale è invece costituito dalla volontà di legare il nome di Isabel a quest'ultimo prodotto delle ricerche condotte dai nostri due gruppi di lavoro, come se anche lei potesse prendervi parte attiva.

E mi sembra un bel modo di concludere un rapporto lavorativo durato sette anni, durante i quali i ricercatori dei due Paesi hanno potuto conoscersi viaggiando da una parte all'altra dell'Atlantico e hanno potuto lavorare insieme alle diverse linee di ricerca dell'Accordo Bilaterale dando vita a diversi risultati, tra cui diversi seminari realizzati nel corso dei soggiorni di studio e alcune pubblicazioni che elenco qui di seguito:

- ✓ *L'emigrazione italiana in Argentina: percezione e rappresentazione*, a cura di Luciano Gallinari e Luisa Spagnoli, *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Serie 13, vol. 4 (2011), fasc. 4 (ott.-gen. 2011) Roma, Società Geografica Italiana, 2011, 168 p. (ISSN -0037-8755, 1121-7820);

- ✓ Dossier *Italia-Argentina: due Paesi, uno specchio*, in “*RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea*”, n. 6, giugno 2011, pp. 119-771, <<http://rime.to.cnr.it/>>, (ISSN 2035-794X);
- ✓ Antonio Maccioni, *Las siete estrellas de la mano de Jesús*, a cura di Tiziana Deonette, Simona Pilia; introduzione di María Cristina Vera de Flachs, Luciano Gallinari, Gianna Carla Marras, Cagliari, Centro Studi Filologici Sardi / CUEC, 2008, (ISBN: 978-88-8467-475-3).
- ✓ *Pasado y presente: algo más sobre los Italianos en la Argentina*, María Cristina Vera de Flachs y Luciano Gallinari (Compiladores), Córdoba (Rep. Argentina), Báez Ediciones, 2008, (ISBN 978-987-1498-09-3).

Luciano Gallinari

Tradiciones italianas para la imaginación histórica en Argentina

María Inés Rodríguez Aguilar
Miguel José Ruffo

Resumen

El itinerario iconográfico seleccionado ha sido realizado por italianos o artistas locales formados con maestros italianos. Éstos, siguiendo estrategias conceptuales provenientes de tradiciones italianas, concurren en las iconografías nacionales de Argentina. Todo ello apunta hacia incipientes circuitos culturales, donde intervienen la acción del estado, las relaciones solidarias con la colectividad étnica y los intercambios artísticos locales. Este corpus integra diversos actores sociales, acontecimientos “notables” y escenas que aun circulan como dispositivos de la imaginación histórica integrados a la cultura visual contemporánea argentina, en los más variados lenguajes estilísticos.

Palabras Clave

Tradiciones; estética italiana; circuitos culturales; iconografía nacional; cultura visual argentina.

Abstract

The selected iconographic itinerary was realized by Italian or local artists trained by Italian masters. The Italian masters contributed to the national Argentinean iconography, following the conceptual strategies originated in the Italian tradition. This process develops rising cultural circuits, where the commitment of the State, the solidar relations with ethnic minorities, and the local artistic exchanges are present. This corpus integrates different social actors, “notable” events, and stages, which circulate as devices of historical imagination integrated in the contemporary Argentinean visual culture, in different stylistic languages.

Keywords

Tradition; Italian aesthetic; cultural circuits; national iconographic; Argentinean visual culture.

1. Introducción – 2. Vistas y devociones en un inicio – 3. Desafíos en el proyecto rivadaviano – 4. Arte y publicidad del régimen rosista – 5. Pinceles y plumas para una historia en construcción – 6. Estado liberal 1880-1930: consolidación e imaginarios – 7.

Iconografías para las tradiciones de mayo – 8. Imágenes para el poder – 9. Reflexiones finales – 10. Bibliografía

1. Introducción

Las dinámicas relaciones establecidas entre Italia y Argentina en el proceso de la construcción de sus nacionalidades durante el S. XIX-XX produjeron huellas y testimonios de estas vinculaciones en los distintos tipos de obras artísticas y en el tenor de las prácticas culturales sostenidas por una diversidad de actores: artistas, estado, la iglesia, los consumidores de arte y la prensa.

Algunas de estas producciones y sus autores, objetos de la presente reflexión nos transmiten los modos de ver, los deslizamientos y las transferencias de las tradiciones italianas y las formaciones de sus artistas aplicadas en los procesos de creación. Sumergidas desde el tardío barroco hacia la consolidación del neoclasicismo y las búsquedas en los lenguajes del romanticismo, son reflejadas por quienes ejercen los oficios de artista en los territorios del virreinato del Río de la Plata, especialmente en Buenos Aires, hasta la definitiva consolidación del Estado liberal.

Es en estos ámbitos de intersección de la acción individual y las fuerzas históricas más vastas de los contextos macro estructurales, donde estos artistas aplican sus argumentos estéticos y sus códigos de representación e instrumentan mecanismos microsociales al adoptar identidades permeables y nuevas lealtades generando las condiciones apropiadas para de su producción.

Estos creadores provenientes de diversas regiones peninsulares que ejercen la elección de viajar y/o instalarse o retornar a los espacios rioplatenses, se inscriben en las tramas de los embrionarios campos culturales locales, de parámetros estructurales en vías de una incipiente modernización liberal, los que orientan y moldean a sus vocaciones y voluntades.

En síntesis, estas producciones se predeterminaron de acuerdo a estrategias conceptuales provenientes de tradiciones italianas y aplicadas a la exhibición y divulgación conformaron una

constelación de imágenes que concurrieron en las iconografías nacionales de la Argentina¹.

Esta constante circulación de artistas “italianos” y sus obras en el plano local permite pensar en la posibilidad de incipientes circuitos culturales no formalizados ni proyectados en una red, tramada por una serie de actores directa o indirectamente conectados por la acción del estado y sustentada en relaciones solidarias e intercambios artísticos.

El itinerario iconográfico seleccionado integra a algunas de las representaciones de una diversidad de actores sociales, acontecimientos “notables” y multiplicidad de escenas y paisajes que circulan como dispositivos en los más variados lenguajes estilísticos y discursos en la imaginación histórica, inscriptos en la cultura visual contemporánea de la sociedad argentina².

2. *Vistas y devociones en un inicio*

Con la creación del Virreinato de la Plata (1776), Buenos Aires con una población de 26.100 habitantes afirma su papel políticamente hegemónico al regir el mosaico de regionalidades de su vasto territorio, sin constituir una ruptura y manteniendo los equilibrios existentes sustentados en múltiples lazos con una sociedad de órdenes y estados.

Las imágenes primeras de la ciudad colonial provienen del legado escrito y visual del proyecto ilustrado del retrato del Imperio español de *la Expedición de la América Meridional* (1789-1794) de Comandante Alejandro Malaspina (1754-1809) y José de Bustamante y Guerra (Segundo Jefe). Malaspina nacido en 1754 en Lunigiana, educado en Palermo y en el Colegio Clementino de Roma, con formación humanista y científica de primer orden conciliaba con las ideas renovadoras de su época. Estos horizontes le permitieron circular en un newtonismo difuso, síntesis entre la

¹ P. Burke, *Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico*, p. 16.

² N. Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual*.

tradición matemático-geométrica y la experimental y aplicar estos conocimientos al plan de la expedición y su realización³.

Con estos sentidos ilustrados y los objetivos científicos militares del viaje Malaspina evalúa imprescindible la participación de calificados pintores y dibujantes que integren sus producciones a sus textos, Viaje político-científico alrededor del mundo, entre estos los pintores de formación académica se integró a Fernando Brambilla especialista en perspectiva.

Pintó varios paisajes de Guam, las Filipinas, Australia (colonia británica de Sidney), Macao, Perú, Chile y Argentina. Tras su regreso a España, colaboró en la ejecución de grabados basados en sus pinturas, como preparación de la publicación de la memoria de la *Expedición Malaspina*, que nunca se llevó a cabo.

Nombrado "Pintor de Cámara" en España en 1798 fue elegido académico de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en 1815 de la que asimismo sería designado Director de Perspectiva y del Adorno. En 1817, la Academia publica su *Tratado de principios elementales de perspectiva*. Dictó su testamento en Madrid el 18 de agosto de 1832, falleciendo al poco tiempo.

Con una percepción crítica Malaspina presentó *Viaje político-científico alrededor del mundo* (1794), que incluía un informe político confidencial, con evaluaciones rigurosas sobre instituciones coloniales y sus desempeños proponiendo asignarles una cierta autonomía a las colonias americanas y del Pacífico, lo que le valió que, en noviembre de 1795, fuera acusado por Manuel Godoy de revolucionario y conspirador y condenado a diez años de prisión luego morir en su tierra.

A su regreso, la *Expedición Malaspina y Bustamante* había acumulado una importante cantidad de materia documental: la colección de especies botánicas y minerales, así como rigurosas observaciones científicas (llegaron a trazar setenta nuevas cartas náuticas) y dibujos, croquis, bocetos y pinturas, en un número de 820. Sin duda, la mayor colección de la historia naval que en un solo viaje navegantes españoles habrían de reunir, y cuyo valor

³ G. Silvestri, *El lugar común Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, p. 46 y M. Penhos, "Tercera parte Malaspina o el rompecabezas sin fin", pp 225-345. Ambos refinados abordajes de lectura obligada.

heurístico y plástico debió esperar casi dos siglos para ser rescatado y revisitado en valiosas abordajes y ediciones integrales⁴.

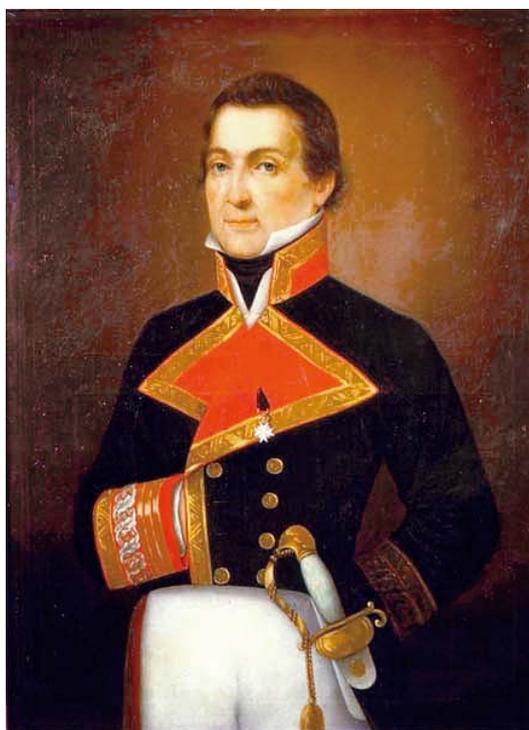


Fig. 1. Comandante Alejandro Malaspina (1754-1809).

Estos artistas viajeros ilustrados concretan sus ideas y sensaciones en la representación de los espacios visitados y registrados de acuerdo al respeto de los objetivos expedicionarios y a los valores y mecanismos de la construcción de fidelidad circulantes. Brambilla en un dialogo sensible entre estos sentidos descubrió pictóricamente a la pampa e inició la tradición iconográfica paisajística para espacio rioplatense⁵.

⁴ Se puede consultar en internet Centro Studi Malaspiniani de Mulazzo, <csmalaspiniani@gmail.com>, Museo de las Américas <www.fbbva.es/TLFU/> y Alexandro Malaspina Research Centre Document Vancouver Island University.

⁵ M. Penhos, "Desórdenes en orden".



Fig. 2. Vista de Vista de Buenos Aires desde el Sudeste – Fernando Brambilla 1789⁶.

La vista de Buenos Aires desde el Sudeste, fue la imagen más importante de Buenos Aires para el conocimiento sensible de esta ciudad portuaria, que inscribía en el ámbito geográfico a la proyección de la institucionalidad en una representación de una ciudad con el puerto más activo de la región. Brambilla realizó dentro del catálogo visual de las escalas de la expedición además una Vista desde el Río, una de faenas rurales y un incendio en la Pampa.



Fig. 3. Enlazando ganado vacuno en Buenos Aires. Grabado Fernando Brambilla

Las producciones exhiben a las “huellas italianas” en la respetuosa aplicación de los parámetros para el dibujo, luego

⁶ Publicado por G. Silvestri, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, p. 49.

resignificados por los horizontes de las lecturas del romanticismo con la propuesta de nuevas totalidades y resoluciones en el color.

La densidad cultural del romanticismo abarcara la celebración de la naturaleza, de la imaginación y de la historia. Envuelto en los ropajes de una revolución que alcanzara los sentimientos, las formas de expresión y las formas de mirar a través del empleo irrestricto de la imaginación al servicio de la creación.

En la segunda mitad del siglo XVII en Buenos Aires se inicia una producción local de pinturas que se suma la circulación de las importadas de Europa, Cuzco y Potosí, en especial las imágenes religiosas a las que se asignan funciones modélicas e edificantes. En el ámbito de prácticas religiosas y producciones se entrelazan dinámicas que incorporan algunas representaciones con un tenor de autonomía respecto a los alegorismos cristianos resueltos con riqueza estética.

Desde inicios del siglo XIX Buenos Aires, gracias a la expansión de un sector sustentado en los negocios y el poder del dinero, comenzó a ser percibida por los artistas europeos como un posible mercado donde ubicar sus producciones al extenderse el consumo de bienes simbólicos, donde el arte paulatinamente ocupará un lugar central.

El consumo artístico de la dirigencias se proponen realzar las condiciones piadosas y virtudes de sus miembros destacados mediante la confección de retratos. Cuya genealogía registra hacia 1794 a dos italianos: Martín de Petris, realizador de la primera miniatura a quien el consulado había encargado los retratos de los Reyes de España, que debía copiar de originales españoles; y el romano Ángel Camponeschi, «considerado como el artista más importante del Buenos Aires Colonial»⁷.

⁷ A. Jauregui - M. Penhos, "Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte", p. 98.



Fig. 4. Retrato del lego Zemboraín Circa 1804, Angel Camponeschi, Col. Convento de Santo Domingo, Buenos Aires.



Fig. 5. San Vicente Ferrer, Angel Camponeschi. Col. Museo Isaac Fernández Blanco.

En el primer retrato se destaca belleza en el realismo de su hábito y rostro y singularidad de la factura de sutil perspectiva de la arquitectura del convento. El lego parece estar levitando respecto al convento de Santo Domingo que como paisaje urbano constituye el fondo del retrato, ha sido retratado después de muerto, como parece demostrarlo la palidez del rostro, y su levitación respecto del convento, Como lo señala José Emilio Burucua, esta producción se sitúa en el campo de contradicciones de la transición de la primera modernidad de ilustración católica⁸.

Tenues nuevas sensibilidades de Camponeschi asomarán en los retratos San Vicente Ferrer, la fisonomía del canonigo Riglos de Escalada y de Juan Martín de Pueyrredón y de Eugenia Escalada de Demaría (1804), fue además un pionero de la enseñanza artística en Buenos Aires.

⁸ J. E. Burucúa, "Ambigüedades del primer paisaje rioplatense" pp 63-69.

3. *Desafíos en el proyecto rivadaviano*

En 1810 desintegrado el Estado colonial virreinal de Buenos Aires se inició el proyecto de construir nuevas legitimidades políticas y el de enfrentar la guerra de la independencia extendida más allá de su fronteras, a Capitanía General de Chile y Virreinato del Perú. Así la revolución se proyectó a ámbitos continentales en la acción política y militar de San Martín, Bolívar, O'Higgins con la aspiración de instituir un estado independiente sudamericano.

Al interior del Virreinato se inició un proceso de luchas y guerra civil que se desarrolló sincrónicamente con la guerra independentista. Esta primera fase de las guerras civiles rioplatenses concluye en la crisis de 1820 con la desintegración del Directorio y la emergencia dominante del estado provincial de Buenos Aires como eje de nueva relación política concebida e implementada por el grupo liderado por Bernardino Rivadavia (1780-1845).

Durante el período rivadaviano (1821-1827) una experiencia republicana, nominada “feliz experiencia” que implantó un nuevo régimen representativo y un conjunto de reformas tendientes a convertir a Buenos Aires en un estado liberal moderno. Etapa en la adquiere relevancia el neoclasicismo tanto en la arquitectura religiosa como en la civil.

Así, en el ámbito de la primera se destaca el pórtico neoclásico de la Catedral, constituido por doce columnas corintias; y en el ámbito de la segunda, la Sala de Representantes en la Manzana de las Luces, que en tanto espacio del debate político instala la dimensión republicana de los debates legislativos. Ambas obras arquitectónicas son realizaciones de Próspero Catelín, que había arribado a Buenos Aires a comienzos de la época de Rivadavia.

Luego Carlo Zucchi (Reggio 1789 - Nebbiara 1849) arquitecto, grabador y escenógrafo, un insigne exponente del Neoclasicismo exiliado originalmente en Francia por sus ideas independentistas llegó al Río de la Plata a mediados de 1826, al mismo tiempo que un grupo de exiliados italianos contratados en su mayoría para actuar como técnicos de la Administración o ser profesores de la nueva

Universidad de Buenos Aires: Carlo G. Ferraris, Carlo E. Pellegrini, Pietro de Angelis, Ottaviano F. Mossotti y Pietro Carta Molino.

Sus primeros tiempos parecen haber sido los más difíciles, dada la inexistencia de vínculos concretos de contratación y la persistencia del bloqueo brasileño. Zucchi pasó a Buenos Aires con el fin de elaborar una serie de proyectos para Ramón Larrea y una propuesta de muelle de madera. Ambas iniciativas parecen haberse frustrado a partir de los problemas políticos del período.

Sin la posibilidad de materializar los proyectos encomendados y malogradas sus expectativas, ingresó en la Administración como inspector del Departamento de Ingenieros. Su trabajo en Buenos Aires se desarrolló en el período de gobierno federal, entre las administraciones de Manuel Dorrego y Juan Manuel de Rosas.

La actitud de Zucchi frente a la intensa actividad política de la época fue muy similar a la de su amigo Pedro de Angelis. De una diplomacia inteligente y sobria, el arquitecto reggiano parece haber tomado en principio la posición de técnico neutral frente al clima de inestabilidad creciente de los sectores en pugna, federales y unitarios, de diversos matices, programáticas y éxitos

Su estadía en Montevideo, como había ya sucedido en Buenos Aires, se caracterizó por una serie de desencuentros y litigios. Debido a esta situación, a partir de 1839 y en función de una amnistía decretada en Italia, empezó a realizar gestiones sin éxito para el retorno a su país de origen. Probablemente teniendo en cuenta el agravamiento del clima político, Zucchi tramitó su residencia en Río de Janeiro, ciudad a la que emigró en forma definitiva. En los últimos días de 1843 retornó a Europa, primero a Francia y luego a Italia, para morir en su ciudad natal en 1849.

Desde el punto de vista cronológico, la obra de Zucchi puede dividirse en dos etapas, ya que no es posible encontrar saltos de carácter estilístico que permitan establecer variaciones en su producción. La primera coincide con su estadía en Buenos Aires (1827-1836) e implica la realización de un gran número y variedad de proyectos en su mayoría no ejecutados, en los períodos rivadaviano y rosista.

La segunda corresponde a sus años de trabajo en Montevideo (1836-1843), y se diferencia de la anterior por la mayor incidencia

del arquitecto en las decisiones acerca del crecimiento de la ciudad y principales edificios en un contexto de actividad edilicia privada, distinta en principio a las limitaciones que presentaba la realidad porteña.

Debe destacarse el especial ejercicio de la vocación conservacionista de la familia Zucchi y el Archivo del Estado de Reggio Emilia, administradores del Archivo integral, registro de la intensa producción e intereses de Zucchi, fuentes valiosas para renovadas e inteligentes lecturas sobre nuestro pasado arquitectónico, como el que fuera publicado por Instituto Italiano de Cultura y Eudeba *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*, Fernando Aliata y María Lia Munilla Lacasa (compiladores).

Entre otro contingente de italianos arribó Carlos E. Pellegrini (1800-1875), pintor, litógrafo e ingeniero. Realizó estudios en el colegio de su ciudad natal, obtuvo un primer premio de dibujo en la Universidad de Turín y la Escuela Politécnica de París. Fue convocado en 1825 por el Encargado de Negocios argentino en París Juan Larrea, quien buscaba profesionales y artesanos y en particular un ingeniero hidráulico para obras portuarias y de aguas corrientes. Debido a las alternativas de la guerra con el Brasil, recién pudo desembarcar en 1828, cuando ya había renunciado el presidente Rivadavia.

Cancelados los proyectos de obras públicas, se aprestó a aplicar sus conocimientos vinculados a sus saberes técnicos de arquitecto: el dibujo lineal, la perspectiva y el lavado de planos, a la representación de la ciudad de Buenos Aires. Sus acuarelas y dibujos lo constituyeron como el más importante historiador gráfico de ese período de la historia argentina.

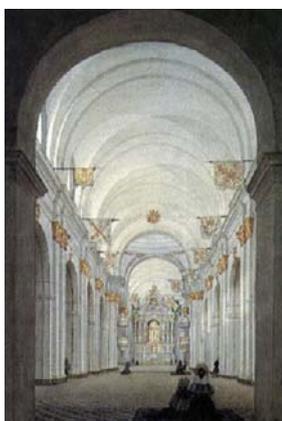


Fig. 6. Interior de la Catedral de Buenos Aires, circa 1830, tempera y Lápiz, 40,5 x 28,9 cm.



Fig. 7. Carlos Pellegrini, Fiestas Mayas – Buenos Aires, litografía coloreada, 1841, Colección Bonifacio

En efecto, a Carlos Pellegrini le debemos vistas y paisajes urbanos de la Plaza de la Victoria, en los que podemos visualizar edificios emblemáticos como la Catedral, el Cabildo, la Recova y el primer monumento público de la ciudad: la Pirámide de Mayo. En las obras de Pellegrini viven y se registran la sobrevivencia de características impresas por la dominación española, obras de propósito documental. Estas vistas de Carlos Pellegrini se insertan dentro de una de las modalidades del género de los paisajes; a saber, el de las vistas urbanas, que en Europa estuvo vinculado al ascenso social, económico y político de la burguesía.

Le interesaron los interiores de las iglesias o las fachadas como la de *San Francisco* e incluyó en sus obras los elegantes salones porteños, las escenas de costumbres y los motivos campestres. Hacia 1830 comienza a realizar retratos de damas y caballeros de la sociedad porteña. En diciembre de 1830 escribe a su hermano sobre su experiencia:

Tengo que comunicaros cosas extraordinarias. En primer lugar, que dentro de dos años, a más tardar, volveré junto a mi familia. En segundo lugar, que en tres meses he ganado ocho mil pesos, de los cuales conservo seis mil a título de economía. En tercer lugar, que hago retratos y, por último que gano de 100 a 200 pesos diarios... Sobre sesenta retratos que he efectuado no erré ninguno. Los termino en una sesión de dos horas.

Hoy conocemos unas sesenta aguadas y litografías ejecutadas dentro de ese género entre ellas: la vista de Buenos Aires desde la playa, las diversas referentes a la Plaza de la Victoria, entre las que se destaca la bellísima *Fiestas Mayas*, oportunidad para el despliegue de arquitecturas efímeras representadas en otras por Arcos de Triunfo tomados de la tradición romana, lo que remite a la circulación de estilos neoclásicos.

Tres años después Alberico Ísola publica una representación de las fiestas mayas cuya imagen es bien diferente a las propuestas de Pellegrini y podría considerarse complementaria para conocer mejor las celebraciones de la época. Este artista italiano, nacido en 1827 e instalado en Buenos Aires, realizaba litografías sobre dibujos de otros artistas destacados en la época, como Carlos Morel. A los 18 años publicó, bajo su propia firma, el *Álbum Argentino*, edificios, vistas y costumbres de la Provincia y Ciudad de Buenos Aires, compuesto por diez pequeñas litografías impresas de a dos por página.



Fig. 8. Alberico Isola. 25 de Mayo de 1844 Lit. Col, 1844, Bonifacio del Carril, Monumenta Iconográfica.

La litografía de Ísola registra la fiesta cívica, en particular, la formación militar. Como distintivo de esta etapa, la celebración incluía como rito fundamental el desfile del Gobernador. El lugar: la Plaza de la Victoria y sus alrededores, es el escenario de la fiesta,

es el ámbito de las ceremonias cívicas en el que se despliegan los simbolismos del poder junto a otros componentes de origen popular (juegos, diversiones) que se integran en la celebración de las fiestas del 25 de mayo y 9 de julio, ceremonias que sobrevivieron a los cambios de política en tiempos de Juan Manuel de Rosas y renovaron los esplendores y coloridos. Escenografías que resignifican a la estructura sociopolítica de la época y los ejercicios del poder remitiendo a nuevas proyecciones de la tradición barroca del régimen colonial español supuestamente extinguido y la vitalidad de los imaginarios de una República en formación

4. Arte y publicidad del régimen rosista

El ascenso político de Juan Manuel de Rosas (1793-1877), gobernador de la Provincia Buenos Aires, a cargo de las Relaciones Exteriores entre 1835-1852, reconocido como Restaurador de las Leyes de régimen rivadaviano consolidó a la hegemonía de Buenos Aires sobre la Confederación Argentina vinculando a su ejercicio autoritario del poder a una compleja implementación de mecanismos legales, prácticas represivas y estrategias sobre el orden simbólico que instituyeron un orden formalmente republicano.

Esta experiencia rosista diseñada y sostenida por un hacendado y agricultor devenido en un político aclamado por los sectores populares. Su programa político generó amplio y eficiente repertorio iconográfico y publicitario en el que ocupa un destacado lugar Cayetano Descalzi (1809-1886), italiano que arribó a Buenos Aires en la época de Rivadavia, quien en 1828 publicó anuncios en los diarios ofreciéndose como retratista y profesor de dibujo.

En distintas fechas publicó similares anuncios de su taller en los periódicos publicitando «retratos al óleo grandes y en miniatura» para vender cuadros, grabados y artículos de pintura y dibujo en general, como medio de vida.

Según hace saber *La Gaceta Mercantil* del 20 de diciembre de 1828:

Aviso a este respetable público Cayetano Descalzo (sic), retratista y maestro de dibujo, ofrece sus servicios a las personas que se dignen

ocuparlo, a quienes dará lecciones en sus casas; igualmente pinta salas y aposentos al mejor gusto de Europa... También tiene entre sus obras dos retratos del Emperador del Brasil⁹.

Todo induce a pensar que antes de haber venido a la Argentina pudo haber vivido algún tiempo en Río de Janeiro, donde también hicieron escala otros pintores extranjeros.

El *Autorretrato* conservado en el Museo de Luján figura entre sus mejores óleos, muy fresco espontáneo. La figura de busto está bien modelada: nos muestra un rostro sensual, enmarcado por una abundante cabellera oscura, cejas pobladas y sotabarba. Las únicas notas altas del cuadro están dadas por la pechera blanca de la camisa y la cara.

Lo que ha cimentado la fama posterior de Descalzi han sido las efigies de Rosas, en particular la que sirvió de modelo para la litografía *Rosas el Grande*. Descalzi trabajaba exactamente igual a lo que podría llamarse el *tipo francés*, según una inscripción puesta en ella, reproducía un cuadro «pintado del mismo grandor por Cayetano Descalzi», puede ser un óleo conservado en el Museo Histórico Nacional sea el modelo. Se conservan otros retratos de Juan Manuel de Rosas realizados por Descalzi, uno de estos retratos fue litografiado en París en la casa Lemercier, Benard et Cie y editado bajo la dirección del propio Descalzi, que viajó a Francia con tal motivo en 1840, 1841 y 1845.

El Diario de la Tarde de Buenos Aires, del 12 de abril de 1842 expresa:

En la calle del Restaurador n^o 201 se acaban de recibir, recién llegados de Europa, unos magníficos retratos de S.E., el Ilustre Restaurador de las Leyes, en el que se lo presenta de medio cuerpo tamaño natural por el Primer Grabador de la Escuela Real de Francia, teniendo por modelo uno pintado al óleo en esta ciudad por el profesor Don Cayetano Descalzi¹⁰.

El propio Descalzi tomó a su cargo la edición y distribución de la litografía. La tirada fue numerosa y ello explica que años más tarde,

⁹ M. L. Munilla Lacasa, "Siglo XIX, 1810-1870", p. 98

¹⁰ A. L. Ribera, "La Pintura", pp 183-184.

en 1845, anunciara aún Descalzi la venta de “*Restauradores Grandes*”. Este fue el retrato oficial de Rosas y el más difundido en el país y el extranjero.



Fig. 9. Retrato y Litografía de Juan Manuel de Rosas. Cayetano Descalzi. Col Museo Histórico Nacional.

Muestra a un artista de grandes méritos en el género retratista. Los retratos participan de un género pictórico que, como tantos otros está compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo. Las poses y los gestos de los modelos y los accesorios u objetos representados junto a ellos siguen un esquema y a menudo están cargados de un significado simbólico. En ese sentido el retrato es una forma simbólica donde los accesorios representados junto a los modelos refuerzan por regla general esa auto-representación. Dichos accesorios pueden ser considerados “propiedades” del sujeto en el sentido teatral del término, por lo tanto deviene en fuentes constituyendo un testimonio de ciertos fenómenos, de ciertas ideologías e identidades.

El dibujo es fino, con la sutileza del trazo hecho espíritu en la penetración del carácter. Rosas fue, según asevera la historia, un soberbio ejemplar de hermosura física. Los ojos claros tenían, eso sí, «algo y eso a veces daba miedo». Sugestión aparte, Descalzi logró

traducir ese mirar, con un matiz venido muy del otro «lado de las cosas».

La producción plástica de esta época es muy variada y polifacética; parte de la misma se centró en la producción y difusión de la efigie del Restaurador de las Leyes. En este sentido, la obra de Descalzi adquiere una relevancia particular a partir de uno de los retratos al óleo de Rosas, que alcanzó una difusión específica, porque luego fue reproducida en series litográficas destinadas a popularizar la efigie del gobernador de Buenos Aires.



Fig. 10. Retrato de Juan Manuel de Rosas, Cayetano Descalzi, Oléo sobre tela. 97.6 x 75, 3. Circa 1840. Museo Histórico Nacional

Realizó otra obra de mayor tamaño que la anterior conservada en el Museo Histórico Nacional (MHN), y muestra a un Rosas más joven, de tres cuartos de cuerpo sentado, con el brillante uniforme militar, banda, bastón de mando y medalla de la Expedición de 1833, como corresponde a un retrato oficial. El predominio de los

rojos y dorados justifica las palabras de Pradere, cuando se refiere a la banda punzó que «irradia algo como un vaho carmesí que envuelve con sus tintes a esa aliado eficaz de la tortura y zozobra».

Realizado aproximadamente hacia 1840 representa a Juan Manuel de Rosas, de medio cuerpo, con la mirada dirigida hacia el espectador. Viste uniforme militar, atravesado por una banda punzó y luce también la medalla que obtuviera por la campaña al desierto de 1833, que le fuera otorgada por la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires. El color punzó de la banda nos expresa la simbología del orden rosista.

En efecto, Rosas había dispuesto que el color rojo que distinguía a la parcialidad federal, fuese homologable a los colores celeste y blanco de la nación y se difundiese por medio de cintas que utilizaban los hombres al lazo izquierdo de sus vestimentas, o por moños que usaban las mujeres en el cabello. El color rojo expresaba la fidelidad al orden y la paz del federalismo rosista. El fondo del retrato es de características neutras.

Asimismo y en relación a circulación e instalación en el mentalidad social de una imagen de Juan Manuel de Rosas, esta terminó siendo la más difundida y la de mayor valor pregnante.

Es cierto que no fue esta la intencionalidad conciente de Cayetano Descalzi, pero este fue el derrotero que la historia fue trazando para su imagen. Esto nos lleva a considerar la imagen de Rosas como expresión de un “poder nacional”, como una manifestación de la emergencia de una nación, a través de un político y hacendado que representaba el ascenso al poder de los terratenientes de la provincia de Buenos Aires. Reparemos en que la imagen de Descalzi es sincrónica al bloqueo francés (1838-1840) y que por ende su representación se inserta en la emergencia de la nación del Plata en lucha contra el expansionismo de la Francia de Luis Felipe.

Además de las obras mencionadas se conocen de Cayetano Descalzi los siguientes trabajos: *La familia Zemborain* (Museo Municipal Cornelio Saavedra); *La familia Lastra, 1849* (Museo de Luján); *La Magdalena*, óleo sobre vidrio (Museo de Luján); *Retrato de Tomás Giraldez y Retrato de hombre*, atribuido (Museo Nacional de Bellas Artes); *Retrato del Capitán Apolinario Linea* (Museo Histórico

Nacional); *Asesinato de Facundo Quiroga*, litografía (Museo Histórico Provincial de Rosario).



Fig. 11. Boudoir Federal – Cayetano Descalzi, circa 1845, Paradero desconocido Nacional.

Por demás interesante e innovador es el tratamiento de Descalzi en las escenas de *Damas en el tocador*, al óleo y a la acuarela, pinturas de una dama porteña en la intimidad de su tocador. En el lugar exclusivo de la mujer, donde esta arregla apariencia y desarrolla su elegancia, en esa intimidad, con tono de erotismo controlado por un retrato de Juan Manuel de Rosas. Las efigies de éste incursionaban también en los espacios de la privacidad femenina y doméstica en general¹¹.

En la búsqueda de un espacio donde desarrollarse, Jacobo Fiorini (1798-1856) pintor de Ferrara llegó a Buenos Aires en 1829 y se hospedó con “un amigo italiano”, Pedro de Angelis, director de *El Lucero* primer diario porteño que incluyó partes meteorológicos, movimientos de naves en el puerto y cambios de moneda. En él anunció su oficio de retratista, y logró alcanzar prestigio como artista y establecer un taller en 1846, al que asistía Martín Boneo.

¹¹ M. Marino, “Moda, cuerpo política en la cultura visual durante la época de Rosas” pp. 65-94.

Con el fruto de su inserción en el mercado porteño adquirió terrenos en Santos Lugares, donde pasaba largas temporadas y donde lo encuentra una muerte violenta en 1856. Su producción abarca miniaturas y retratos de Juan Manuel de Rosas, del general Gonzalez Balcarce, del Coronel Isidro Quesada, de Fernandez Blanco (Museo Histórico Nacional) y de numerosos protagonistas de la vida social porteña.



Fig. 12. Jacobo Fiorini, Óleo sobre tela. Campamento de Rosas en Palermo. Museo Histórico Nacional.

Desde las décadas de 1820 en el campo cultural de Buenos Aires, artistas de origen extranjeros introdujeron procedimientos artísticos desconocidos como la litografía. Entre ellos Douville y Bacle, que circulaban nuevos productos culturales. La actividad artística difundía el uso del retrato. Cabe mencionar la presencia de una exposición de arte itinerante en 1828 y la Cátedra de Dibujo de la Universidad de Buenos Aires, ejercida por el italiano Pablo Caccianiga que había ejercido como catedrático de Dibujo y Pintura en la Real Universidad de Palermo hasta 1835.

Caccianiga fue un verdadero precursor en los métodos pedagógicos y aplicación de recursos didácticos. Introdujo la

enseñanza de la geodesia e inició las clases de pintura al óleo, a la acuarela y miniatura en la Universidad de Buenos Aires, formando a los artistas locales. Fundó con Carlo Zucchi una escuela de dibujo con programas avanzados y novedades pedagógicas pero fue cerrada por la escasez de alumnos inscriptos y el fracaso de la propuesta de incorporarla a la Universidad.

Para completar un panorama de una presencia de italianos en este período, se debe incluir a Pedro de Angelis, denominado prestigiosamente “escriba” del estado de Nápoles y las dos Sicilias, quien arriba a Buenos Aires contratado por Rivadavia. Fue historiador y documentalista y se convirtió en el iniciador del desarrollo de este género en el país.

En nuevos tiempos políticos, Rosas lo contrataría para difundir los proyectos intelectuales de su gobierno, en propuestas como el *Archivo Americano y Espíritu de la Prensa del Mundo*, que se editaría en tres idiomas y tendría una vasta circulación en Europa. En 1836, de Angelis comenzó su obra cumbre: la *Colección de Obras y Documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata*, una compilación de documentos.

Después de la batalla de Caseros y caído Rosas, no hubo lugar en el país para él y tuvo que marchar a Río de Janeiro donde fue recibido con los mayores honores. Sin embargo, de Angelis no pretendía quedarse en Brasil, sino regresar a Buenos Aires, algo que logró luego de un breve paso por Montevideo en 1855.

Polifacético editor de excepción, entre sus valiosas obras se encuentran: *la Memoria sobre el estado de la Hacienda Pública*, de carácter económico; *el Proyecto de organización para la instrucción pública de la Provincia de Buenos Aires*; la monumental *Recopilación de las Leyes y Decretos promulgados en Buenos Aires desde el 25 de mayo de 1810 hasta el fin de diciembre de 1835*; el Reglamento para el ejercicio y maniobras de los regimientos de infantería; *el Libro de lectura elemental e instructiva para jóvenes estudiantes* y confeccionó una *Bibliografía General del Río de la Plata*.

La presencia italiana fue la pionera dentro de las colectividades, que arribarían al territorio rioplatense desde el período colonial. Ya en mayo de 1810 se registraban 96 arribos. Situación que se modificaría a partir de la década de 1830, en el contexto de las

iniciativas de establecer vínculos regulares entre los puertos de Génova, Montevideo y Buenos Aires. Así entre 1835-1842 los italianos representaban el 24% del total de arribados, siendo los genoveses los que se movían intensamente en este circuito y elegían al barrio de la Boca como lugar de residencia y mayor concentración y visibilidad con un 11% del total de afincados en 1855, a los que se sumaron irlandeses, ingleses y franceses¹².

Los italianos dedicados a quehaceres intelectuales y actividades artísticas establecieron fluidas relaciones al interior de su espacio étnico y en el contexto local, atravesando en sus trayectorias las tensiones y enfrentamientos facciosos de los procesos políticos, para lo cual desarrollan una diversidad de estrategias tendientes a su inserción definitiva o a reorientar sus expectativas en la opción de retornar a su país o intentar otros destinos.

5. Pinceles y plumaas para una historia en construcción

A partir de 1852, la empresa de consolidar el programa político liberal de la modernización, sobre los presupuestos del progreso en el marco institucional de la sanción de la constitución post-Caseros, será diseño y obra de intelectuales, de acciones y vocaciones políticas, quienes paulatinamente articularán un campo intelectual en cuyo interior hombres de letras, juristas y políticos producen, circulan y debaten ideas, problemas y proyectos que plasman en diseños de políticas públicas y gestiones, atravesados por las revoluciones porteñas y las acciones militares del período de la escisión.

Durante el proceso de organización política, la soberanía de los vencedores de Caseros fue ejercida con tensiones y disputas. Aplicados a consolidar y legitimar al nuevo orden, implementaron una diversidad de prácticas y estrategias, entre ellas la de configurar y condensar los sentidos de la política republicana y liberal y la acción de sus protagonistas mediante la producción de imágenes en la pintura de historia.

¹² F. J. Devoto, *Historia de la de la inmigración en la Argentina*, p. 67.

Los espacios de sociabilidad se ampliaron en los dedicados a una práctica cultural novedosa, los salones de vistas ópticas que junto a la aparición de periódicos ilustrados, álbumes litográficos y fotográficos y la exhibición de obras de arte, desplegaron un mundo visual que incluía como primicia los géneros pictóricos de historia y paisaje, y generaron un proceso ampliación de la circulación y consumo de lo artístico, un mundo de imágenes que reemplazó definitivamente la homogeneidad visual del régimen rosista.

Luego de la etapa de la utilización programática de la efigie de Juan Manuel de Rosas, la situación Post-Caseros, con el enfrentamiento entre Buenos Aires y la Confederación Argentina, el estado de Buenos Aires se aprestó al programa iconográfico de instaurar en el imaginario colectivo a los “héroes” y “hechos gloriosos”.

Pero antes de adentrarnos en la iconografía es necesario puntualizar algunas cuestiones de carácter histórico. Juan Manuel de Rosas y su régimen esto representó el ascenso al poder del estado de los hacendados de la provincia de Buenos Aires; durante su época defendió la dimensión provincial de la Aduana y se opuso a la libre navegación de los ríos interiores de la Confederación Argentina.

Se fueron gestando tensiones y enfrentamientos con los hacendados y comerciantes del Litoral, que encontraron en el gobernador de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, a un jefe capaz de enfrentar y derrotar a Rosas en la batalla de Caseros en 1852. Sin embargo, el localismo porteño volvería a manifestarse.

Es que Buenos Aires continuaba defendiendo el carácter exclusivamente porteño de la Aduana y por consiguiente de sus rentas. En el orden post-Caseros, tendremos dos estados: por un lado la Confederación Argentina con capital provisoria en Paraná y por el otro el Estado de Buenos Aires, que se da su propia constitución en 1854. En este proceso de secesión se habían unido antiguos rosistas con los miembros del renovado partido liberal, que se nutría de antiguos unitarios.

Una parte de la iconografía del Estado de Buenos Aires expresará al sector nacionalista del partido liberal; es decir al encabezado por Bartolomé Mitre, quien pretendía nacionalizar la revolución de

septiembre de 1852. A estos fines se editó la *Galería de Celebridades Argentinas* de ideología republicana: la de sustentar visualmente la responsabilidad cívica de los ciudadanos de recordar a los ilustres hombres. Se recurrió las propuestas orientadas por «la práctica del retrato funciona como la plasmación de una “figura institucional y simbólica” más allá de una representación fiel»¹³.

Las producciones en este género se configuraron en ámbitos de una memoria al que concurrieron pintores italianos y locales formados preferentemente en Academias y talleres prestigiosos de Florencia, Roma y Venecia.

Entre ellos Baldassare Verazzi (1819-1886), pintor italiano que estudió en la Academia de Brera en Milán, con el pintor romántico veneciano Francesco Hayez (1791-1882). Participó en varias exposiciones en Turín y Milán. Se considera obra maestra a *Episodio delle Cinque Giornate (Combattimento a Palazzo Litta)*, hoy el Museo del Risorgimento en Milán.



Fig. 13. Bartolomé Mitre. Baldassare Verazzi, 1862, Óleo sobre tela, 45,5 x 37 cm. Colección Horacio Porcel y Sra.

¹³ T. Bondone, “Caraffa”, p.109.

Pintores italianos y artistas becarios argentinos se impregnaron del *Risorgimento* devenido en horizonte estético que había instituido una poderosa máquina mitopoética y encendido la imaginación, al producir las condiciones emotivas y espirituales para que se creara a la Nación Italiana. Las formulaciones de las artes figurativas y la literatura, palpitaron los triunfos y las desventuras, representando a los héroes y a los mártires, a los íntimos afectos y a las pasiones del pueblo, con resultados muy cautivadores, en concordancia a los testimonios de la épica del rescate nacional. Este instala el nacimiento de un nuevo género de pintura histórica que privilegiaba la representación en directo de los acontecimientos que marcaron el nacimiento y la formación del nuevo país donde Garibaldi y sus acciones se tornaron en el emblema iconográfico hegemónico.

Con estos horizontes, Verazzi arribó a Argentina en 1856, enseñando en su taller, pintado personalidades locales, escenas de la vida cotidiana y pinturas de la historia de los acontecimientos políticos o militares, se vinculó a los grupos mazzinianos militantes en tensión con los sectores conservadores de la colectividad luego regresó a Italia.



Fig. 14. Ignacio Manzonei, Batalla de Pavón, 1861. Óleo sobre tela 32 x 61 cm. Col. Museo Mitre Colección Horacio Porcel y Sra.

Ignacio Manzoní nació en Milán en 1799. Realizó estudios artísticos en su ciudad natal en Florencia y en Roma. Adhiriendo al romanticismo. Tuvo alguna participación en los movimientos nacionalistas contra la dominación austríaca. En 1857 se radicó en Buenos Aires donde fue muy agasajado y apreciado por su obra de retratista, costumbrista y pintor de cuadros religiosos y tipos populares. También se dedicó a la enseñanza privada y fue maestro de Ventura Lynch y de José María Gutiérrez. Rivalizó en Buenos Aires con su compatriota Verazzi, encontrando más apoyo que éste en la prensa y la opinión pública. Regresó a Europa en 1866. Señálase nuevamente su presencia en Buenos Aires en 1887 y fallece en su patria en 1888.

Luego de debates e intercambios se instituyó paulatinamente una iconografía nacional, basada en la pintura de historia academicista de diferentes autorías y resoluciones estéticas donde «el pintor Juan Manuel Blanes concita la adhesión de las ascendentes burguesías rioplatenses»¹⁴. Blanes (Montevideo 1830- Pisa 1901) fue reconocido del Río de la Plata por sus interpretaciones de temas históricos locales. En Florencia tomó clases con Antonio Ciseri; también complementó su formación con estudios de Anatomía Pictórica y Dibujo Geométrico. En 1871 exhibió exitosamente *Un episodio de la Fiebre amarilla en Buenos Aires* por lo cual se le encargó un cuadro con el General San Martín, como tema central, realizando *La Revista de Rancagua* (1820).

¹⁴ L. Malosetti, "Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX", p. 65.



Fig. 15. Juan Manuel Blanes, *La Revista de Rancagua*, 1872. Museo Histórico Nacional.

Proyectó dos telas de temas históricos de Argentina *El fusilamiento de Liniers*, *El cabildo abierto del 22 de mayo de 1810*, *La Conspiración de Alzaga* y *La Batalla de Maipo* que no se concretan. Algunas de las que sí se realizan son *El Cabo de Patricios Lorenzo Pío Rodríguez* sobre la defensa de Buenos Aires frente a las invasiones inglesas de 1807¹⁵.

Afirma Roberto Amigo que «el método de Blanes era historicista. Se documentaba con fuentes y cuestionarios a historiadores. Escribía la historia cuando todavía no estaba escrita»¹⁶.

En el proceso de la conformación del campo artístico entretienen sociabilidades y confraternidades que abrevan en los diversos modos de las vinculaciones ideológicas y pertenencias uniendo a las diversas instituciones étnicas y a las solidaridades masónicas. Con estos tenores, Pridiliano Pueyrredón obsequia a la institución mazziniana su retrato de Garibaldi, en reconocimiento a su trascendencia en la historia rioplatense.

¹⁵ R. Amigo, "Región y Nación, Juan Manuel Blanes en la Argentina" en *Juan Manuel Blanes. La Nación Naciente, 1830-1901*, Montevideo, Ediciones Museo Blanes, 2001, pp. 51-78.

¹⁶ R. Amigo, *Las armas de la pintura, La nación en construcción. 1852-1870*.

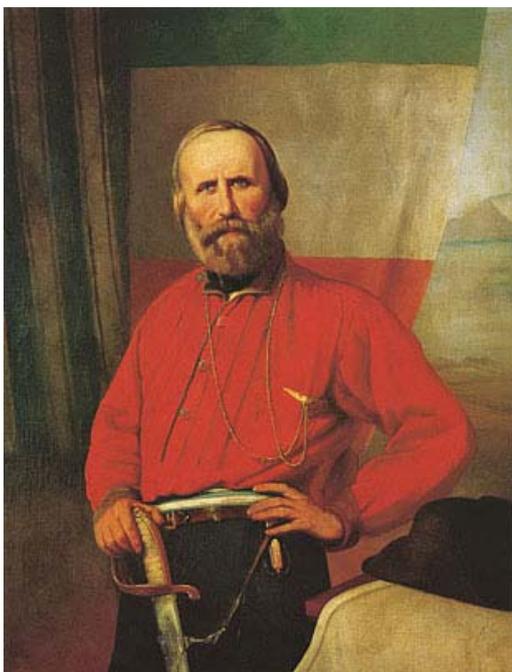


Fig. 16. Pridiliano Pueyrredón, *Retrato de Giuseppe Garibaldi*, 1860. Óleo sobre Tela 117, 5 x 90,5 cm. Colección Asociación Italiana de Mutualidad e Instrucción "Unione e Benevolenza".

6. Estado liberal 1880 -1930: consolidación e imaginarios

Desde 1880, Buenos Aires en tanto nueva metrópoli se consolidó como el núcleo político-administrativo y militar del estado liberal republicano. La agroexportación, la inmigración europea masiva y el movimiento internacional de capitales habían transformado en pocos decenios a la otrora Gran Aldea; cambios registrados no solo a nivel socio económico y político, sino también en lo cultural.

El "Proyecto del 80", siempre debatido historiográficamente, implementó las reformulaciones de las políticas públicas de manera programática sostenida por ideología positivista del progreso. Diseños que proyectados a la constitución de un esfera artística, consideraron a las bellas artes como un hito necesario para la inclusión del país en el concierto de las naciones civilizadas¹⁷.

La inmigración adquirió un ritmo creciente vertiginoso. Hasta 1910 se radicaron en la Argentina alrededor de 1.000.000 italianos, 700.000 españoles, 90.000 franceses, 70.000 rusos (en su mayoría de

¹⁷ L. Malosetti, "Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX", pp. 39-61.

origen judío) 65.000 de origen árabe, 35.000 centro europeos, 20.000 alemanes y un número muy inferior de portugueses, belgas y holandeses¹⁸.

Buenos Aires se había convertido en un territorio fértil para la avanzada de marchands y pintores, que desde Italia intentaban “Hacer la América” ya que las redes y las tramas ofrecían una favorable oportunidad.

Esta situación tornó a la pintura italiana en referente hegemónico de la enseñanza artística académica, ya que el arte italiano fue el modelo a emular en todo el mundo occidental. Los mercados de América se convirtieron en centros de peregrinación para artistas y coleccionistas. Hegemonía que luego será disputada por París, al emerger como centro de irradiación del arte moderno.

Entre los dilemas de adhesión o autonomía a los valores del arte italiano, se debatió la posibilidad de una escuela artística argentina y un arte nacional propio, debate que involucro en la prensa e instituciones al campo cultural, inspirando a futuras políticas de tenor nacionalizante en diversas orientaciones.¹⁹

La dirigencia que administraba el Estado Nacional, ante la emergencia de una sociedad aluvial cosmopolita, optó entre otras decisiones, por proponerse internalizar en la conciencia social, valores culturales que relacionasen a la nueva sociedad *inmigratoria* con un pasado: el de las luchas independentistas que habían forjado a la Nación.

Operatoria que incluía debatir los conceptos de argentinidad, rastrear la génesis de la sociedad republicana y definir un *arquetipo de la nacionalidad*. En esta trama de procesos culturales, la adopción de himnos, banderas, ritualización de conmemoraciones en liturgias cívicas y la elaboración de iconografías se desarrollaron en una compleja dinámica.

Las pioneras producciones acerca de los mitos de los orígenes para esta sociedad en transición fueron elaboradas entre 1857 y 1858 desde Buenos Aires, con los fines de justificar su hegemonía,

¹⁸ E. Cibotti, “Del habitante al ciudadano. La condición del inmigrante: La llegada”, p. 367.

¹⁹ L. Malosetti, “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”.

por Bartolomé Mitre en *Historia de Belgrano y La Independencia Argentina* y *Historia de San Martín y de La Emancipación Sudamericana*; y luego por Vicente Fidel López en *Historia de la República Argentina desde sus precedentes coloniales hasta el derrocamiento de la tiranía de 1852*, publicada en diez volúmenes entre 1883-1893, e *Historia de la República Argentina, Su origen, su revolución*. Posteriormente otros relatos históricos amenazaron vulnerar estas imágenes del pasado nacional²⁰.

Los intelectuales que aspiraban a convertir sus ideas en la cosmovisión dominante y contrarrestar los efectos “desnacionalizantes”. Se disponía de la ley 1420 de Educación Común, de enseñanza laica, gratuita y obligatoria, con contenido en su currícula de las siguientes materias: historia nacional, geografía nacional, lengua castellana, la vez que se había reforzado las normativas del Consejo Nacional de Educación, a los efectos de instalar definitivamente una tradición patria común.

Se integran a la corralidad de artistas de esta etapa pintores consagrados como Della Valle, Della Carcova, Augusto Ballerini (1857-1902), quien viajó a Italia, para realizar estudios de pintura, gracias a la iniciativa privada y el gobierno de la provincia de Buenos Aires. Ingresó al Instituto Real de Bellas Artes y al taller de Cesar Maccari. Formado en el marco de principios académicos y clásicos, su producción fue amplia y variada. Realizó obras decorativas, composiciones simbólicas y cuadros históricos y religiosos²¹.

A su regreso pintó motivos nacionales. De esta etapa datan *La sombra de San Martín* y *Apoteosis de Mariano Moreno* y escenas gauchescas y populares. Se dedicó a la enseñanza particular y colaboró con el diario *La Nación* e integró el grupo fundador de *La Colmena*. Gestor cultural destacado, participó de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes y del Ateneo, como miembro corresponsal de la Asociación Artística de Roma y jurado de la Comisión Nacional de Bellas Artes, y participo en los exámenes de Maestros de Dibujo para las escuelas de Dibujo y becas a Europa.

²⁰ F. Devoto – N. Pagano, *Historia de la Historiografía, Argentina*.

²¹ R. Amigo; *El bazar y la pampa. Breve estudio sobre Augusto Ballerini*.



Fig. 17 Augusto Ballerini (1890). "El Paso de los Andes"

En esta dinámica de complejidades, se articula un orden en la que el modelo civilizador propuesto por las capitales europeas era fundante y rector, se produjeron en esos cambios en las costumbres, la sociabilidad y el gusto a lo que contribuyeron reconocidos italianos como Luigi de Servi (1863-1945), formado en la Academia de Bellas Artes. En 1883 viajó a Argentina, donde obtuvo importantes comisiones entre otras, los retratos de los gobernadores de la Pcia. de Buenos Aires, escenas con la vida primitiva del hombre en la entrada del Museo de La Plata y seis frescos para el Grand Hotel en Mar del Plata.

En 1909 regresó a Buenos Aires para pintar la *Apoteosis del primer siglo de la independencia de Argentina* en el techo de Salón Blanco del edificio de gobierno, realizó entonces dos pinturas del General Belgrano para el gobierno de Jujuy, y retratos de Bartolomé Mitre (1911) y José Justo de Urquiza (1912), para el Museo Casa Gobierno de Buenos Aires.

Integran el panorama de la evolución del campo de la cultura visual (1870-1910) los intercambios y diálogos que provienen de la comunicación propuesta por la Exposiciones, Museos y Galerías, como así también publicaciones periódicas e ilustraciones escolares.

En ellas la presencia italiana es fundamental y trascendente para la conformación del campo artístico argentino. A modo de mera mención, la Exposición Industrial de 1877, la Exposición Italiana de 1881,²² la Exposición de Arte del Centenario, descritas como galería de progreso o microcosmos celebratorios, conformaron espacios de intercambios científicos, artísticos y comerciales, los que deben inscribirse en los órdenes de las hegemonías y periferias de mundo capitalista de occidente del S. XIX y su repercusión en los debates culturales de los nacionalismos en la cultura²³.

7. Iconografías para las tradiciones de mayo

Entre los artífices de conformar una sociedad definida como “argentina” se destaca al Estado, en sus gestiones de celebración, institución y gestión de patrimonios, sus prácticas editoriales, su sistema escolar, y las dispuestas por una diversidad de agrupaciones de la esfera pública. Estas tomaron como objeto a la Revolución de Mayo, le asignaron la calidad de acontecimientos fundantes y los proyectaron utópicamente hacia el futuro, al que convirtieron en destino de la colectividad que se debía reconocer como la nación argentina, a una república liberal nacida en mayo.

Luego de federalizada Buenos Aires, en un clima cultural propicio, en 1889 el doctor Adolfo P. Carranza había fundado el Museo Histórico de la Capital, luego Nacional:

sede ceremonial de Patrimonio, sustentando a un discurso histórico-museográfico, condensado en objetos y grandes cuadros, cuya exhibición y difusión organizaba en un régimen semiótico las vinculaciones simbólicas, enunciaba las argumentaciones sobre un relato de la historia nacional, y definía a una topografía memorial hegemónica²⁴.

²² L. Malosetti, “¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, p. 105.

²³ B. González Stephan – J. Anderman, *Galerías del progreso Museo, exposiciones y cultura visual en América Latina. Estudios Culturales*.

²⁴ M. I. Rodríguez - M. J. Ruffo, “Entre originales y copias. El caso del Museo Histórico Nacional”, pp 91-102.

Los museos de historia, de acuerdo a la consideración de las cualidades de sus patrimonios, también pueden incluirse dentro del concepto de museos del arte. Este MHN cuenta con una nutrida y diversificada pinacoteca, que incluye entre los testimonios de la evolución histórica y plástica argentina, los retratos de los guerreros de la Independencia y grandes pinturas de historia. La gestión de instituir estas colecciones, incluyó la recolección de «recuerdos patrióticos de referencia a los personajes con su atmósfera moral» para contribuir a internalizar en la conciencia social valores ideológicos culturales a fin de consolidar una particular génesis de la nacionalidad.

Entre los italianos que contribuirán a los programas iconográficos se encontraba Guillermo Da Re, un pintor veneciano que se radicó en Buenos Aires a fines del siglo XIX, ya que

el arte italiano también ocupó un lugar significativo en el panorama porteño. Buenos Aires recibió importantes contingentes de pintura importada de Italia y también varios pintores de aquel origen, como Luigi Deservi, Vincenzo Caprile, Guido Boggiani y Edoardo Cortese²⁵.

La obra plástica de Da Re abarca diversos géneros: paisajes, retratos, pinturas de historia, la que amerita en 1907 en el Salón Costa, una exposición que recibe los más encomiados conceptos por parte de la prensa argentina: *La Nación*, *La Prensa*, *El Diario* y de la prensa étnica, *La Patria degli Italiani*, *L'Italiano*.

Se inaugurará la exposición pictórica de por su célebre cuadro “El Parque en la revolución del 90”. Guillermo Da Re, ofreciendo sus cuadros un conjunto muy interesante...Los asuntos varían notablemente en esta galería. Los hay históricos, de composición; los hay rurales, bíblicos, etc. También se distingue el paisaje, nacional o europeo, que sin duda llamarán la atención del público²⁶.

²⁵ M. I. Baldassarre, “Los dueños del arte”, p. 42.

²⁶ “Bellas Artes. Exposición Da Re” en *La Nación*, 12 de noviembre de 1907, Bs. As, p. 15.

Hacia estos años establece relación con el director del MHN doctor Adolfo P. Carranza, quien le comisiona la realización de dos pinturas: *La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña* y *La Jura de la Junta Gubernativa el 25 de mayo de 1810*. Lamentablemente, las obras de Da Re no llegaron a convertirse en grandes óleos en la forma de bocetos incluídos en repertorio iconográfico de Mayo.

En cuanto al boceto *Juramento de la Junta Gubernativa...* esta basado en el acta del Cabildo del 25 de mayo. El juramento se produce en la sala capitular del Cabildo. De esta manera, por comitencia de Carranza, provenientes del relato de Vicente Fidel López sobre las instancias políticas pictóricamente representadas, el momento en que se toma por testigo a Dios, una voluntad política de futuro incierto.

En el boceto, una vez más la luz desempeña un papel de primer orden, concentrándose esta vez su irradiación, sobre Saavedra, en el momento de prestar juramento. el inicio de un ueva etapa Se destaca Belgrano con su mano llevada al corazón, subrayándose, con esta posición, lo emotivo, y solemnidad queda reflejada por la atención que dirigen todos los presentes hacia el juramento de Saavedra²⁷.

En 1910, Guillermo Da Re retornó a Italia, llevándose consigo el óleo de *La Junta Gubernativa* para darle conclusión en la península y luego remitirlo a Buenos Aires. Lamentablemente, al fallecer el doctor Adolfo P. Carranza, los contratos de compra de las obras comisionadas no se cumplieron y perdemos el rastro del destino final de este óleo.

En reiteradas ocasiones este artista recibió la atención de la prensa étnica, que comprometida con la colectividad que crecía y conformaba sus gustos estéticos, con encendido lenguaje instala la inspiración primera de este artista en la condición de su italianidad:

...come tutti veneziani ha negli occhi e nell anima la visione fascinatrice della città natia il ricordo palpitante della grandezza di Venezia, il cui destino é quello di ammiare le anima gentile... E deella storia di Venezia egi ha fissato sull tella ... La scena é sobria, la prospettiva del palazzo ducale é perfetta ...²⁸

²⁷ M. J. Ruffo, *“La revolución de Mayo en los bocetos de Guillermo Da Re*, pp. 33-35.

²⁸ *“La Patria degli Italiani”*, pp. 11-12.

La Exposición de 1908 es abordada por la prensa étnica, señalando su repercusión en el creciente mercado de consumo artístico porteño:

aquesta mostra é statta fatta ottima accoglienza dal público de Buenos Aires. I quadri su cui si legge “adquirido” sono numerosi²⁹.

Para el crítico del diario Roma la calidad plástica de los paisajes es sublime:

...la piazzeta nel 1500, la Salute, la piazza San Marco, la Riva degli Schiavoni ...que ha saputo riprodurre con una fedeltá meravigliosa..
...reproducenti paesaggi e scene della reppublica argentina, La vita forte del campo, colle madrie di animali pascolanti nelle pianure ubertose, le pendice delle Ande le caratteristiche della Pampa³⁰.

En todas las críticas se reconocen sus notables cualidades para la pintura histórica, en especial «ha tomado asuntos dramáticos y patrióticos para cuadros que le valieron juicios favorable. como el del general Mitre», seguramente referido a la Independencia Argentina, tema que lo impulsó a viajar a Tucumán, para estudiar in situ, la atmósfera ambiental de los hombres que participaron en el Congreso de 1816.

La producción de *Da Re* se insertó en la dinámica de la cultura visual, con la circulación ampliada en *La Revista Ilustrada del Río de la Plata* nº 304, mayo de 1907, en especial en *La Ilustración Histórica Argentina*, del boceto de la aguada sobre cartón del *Juramento de la Junta Gubernativa del 25 de mayo de 1810*, obra definida por su comitente como un actor histórico «el sujeto más representativo de la historia», e incluido en la emisión de sellos conmemorativos de mayo de 1910³¹.

¿Cómo se percibe este artista de origen italiano, a la par que elabora obras para el consumo cultural, es autor de pintura histórica argentina? De acuerdo a sus propios conceptos, expresa

²⁹ “Esposione Da Re” en *L’Italiano*, 2 de junio de 1907.

³⁰ Roma 17 de noviembre de 1907. Archivo MHN.

³¹ M. J. Ruffo, “Iconografía de la Revolución de Mayo”, p. 48.

una filiación sensible de pertenencia a la comunidad receptora y su pasado.

La historia argentina me atrae y me interesa pues dediqué más de la mitad de mi vida, porque he vivido en la Argentina y porque es la patria de mi hijo³².

Testimonio de la fluida confraternidad de artistas italianos con la sociedad argentina es el obsequio de Pedro Gabrini pintó en 1892 en Roma el óleo *Desembarco de Colón* en Roma. Esta obra fue presentada en la Exposición Internacional de Chicago de 1893, dedicada a conmemorar el IV Centenario del descubrimiento de América de la cual participaron 19 países y 27.500.000 visitantes.

Más tarde en ocasión del Centenario de la Revolución de Mayo (1910), el entonces presidente de la Argentina, Figueroa Alcorta, lo recibió como regalo y lo donó al Museo Histórico Nacional.



Fig. 18 Pedro Gabrini, *Desembarco de Cristóbal Colón*, 1892 (MHN). Óleo sobre tela.

³² Carta de Da Re, del Legajo de la obra *La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña*. MHN

Esta magnífica composición se elaboró acorde con los esquemas conceptuales de la época y muestra en el primer plano a Colón pisando tierra americana, seguido de los botes de desembarco, y al fondo, una de las carabelas. Desembarco significa traslado, un desplazamiento. Tal vez el artista lo llamó *Desembarco de Colón* para presentar la idea de la llegada como el reencuentro del paraíso perdido.

Según el diario de Colón, la noche del 11 al 12 de octubre: «hubo señales de la proximidad de la tierra y él ofreció recompensar al primer marinero que la avistara. Fue una noche tensa, expectante, la ansiedad de los tripulantes hacía tiempo que se había transformado en descontento y desconfianza». El cuadro corresponde a la madrugada del 12 de octubre. El sol que sale «descorre el telón de la noche» para alumbrar la tierra desconocida.

Colón es el único que está sobre la playa. Gabrini le confirió un halo heroico y mítico al pintarlo como si estuviera suspendido en el aire, saltando o danzando, proyectándose hacia el cielo. La punta de su espada (símbolo de poder) desenvainada está apoyada en la arena de la playa, como tomando posesión del territorio en nombre de la cultura europea que se celebraba en la ocasión del Cuarto Centenario del Descubrimiento.

8. *Imágenes para el poder*

Hacia principios del S. XX, el clima de las ideas era heterogéneo, conforme a una sociedad producto de la interrelación de sectores inmigrantes y criollos y de sus respectivas dirigencias, en cuyo interior no sin tensiones circulaban ideas anarquistas y socialistas, eran visualizadas por ciertos intelectuales, las dirigencias y los estratos de la burguesía ascendente como peligrosas y ajenas a las tradiciones de la nacional.

Fue necesario entonces desplegar nuevas estrategias visuales para fundamentar un relato de una historia argentina que celebrara a al régimen liberal interpelado o que implicó para el Museo histórico Nacional contratar al artista italiano Querciola para elaborar originales que abarcaran una serie de los retratos

presidenciales, ya que en la concepción de su director se debía conservar los retratos originales de los protagonistas de la historia nacional.

Presidentes que debían ser percibidos como “nation builder”, al ser poseedores de las cualidades morales ejemplificadoras y ser artífices de un proceso histórico: el de la conformación de la nación y el estado. En este muy especial caso, algunos casi contemporáneos a la comitencia, hoy denominada como historia reciente.

Durante la década de 1910, en el programa de representar y celebrar a la denominadas presidencias históricas se realizan la confección de retratos encomendados a Egidio Querciola, con la especificidad de los habituales encargos institucionales, que apelan a las representaciones por medio de correctísimas técnicas del academicismo, a fin de plasmar la dignidad de la investidura, con alguna variables del estereotipo que se impone a las particularidades expresivas del sujeto.

Los retratos conforman un campo de la representación visual el que supo ofrecer un espacio de reverencia y veneración a los hombres destacados que dio como resultado un corpus de rostros de hombres ilustres, que pese a polémicas y disputas conformarán el panteón canónico de los héroes nacionales³³.

Este artista italiano, calificado retratista, había estudiado en Roma, siendo discípulo de maestros como Toeschi, Querci, Filippo Prosperí y Bruschi. Se recibió de profesor de dibujo en la Junta Superior de Bellas Artes del Instituto Real de Roma y emigró a la Argentina a fines del siglo XIX. Trascendió como el pintor de los presidentes argentinos. Esta calificación que lo hace merecedor de una nota evocativa de Leonidas Cabanellas para la Revista *Leoplan* (diciembre de 1944), a la edad de 75 años en tono patriótico expresa con orgullo:

del general San Martín hay un retrato con mi firma en el Colegio Militar de la Nación. Otro con el traje que usó como Libertador del Perú, que figura en el Museo General San Martín de Lima y uno

³³ M. L. Munilla Lacasa, “A los grandes hombres: La Patria agradecida. Primeras representaciones del héroe en la plástica argentina”, p. 258.

similar en la intendencia del partido General San Martín, con la expresión de su recia fortaleza.³⁴

Casi todos los hombres que ejercieron la primera magistratura entre Justo José de Urquiza (1854-1860) y José Figueroa Alcorta (1906-1910) fueron retratados por este artista italiano quienes en su mayoría había fallecido al momento de retratarlos debiendo reconstruir a las fisonomías desde las iconografías previas.

Del natural fueron tomados los retratos de los presidentes José Evaristo Uriburu, Julio Argentino Roca y José Figueroa Alcorta. El propio Querciola relata las condiciones de la producción de su obra y las actitudes de las sesiones de trabajo y su percepción de las virtudes que intentaba plasmar:

La Paciencia de Alcorta. ... - el caso más curioso que en mi vida de pintor pude observar fue el del Presidente Figueroa Alcorta....

El Estoicismo de Uriburu. – ...posó para mí cuando ya se encontraba enfermo. Se recostaba en la cama para que pudiera dibujar mejor sus rasgos.. El mostraba un estoicismo ejemplar.

La amabilidad de Roca. – quería que le hiciera un cuadro en el que apareciera adelante de una carpa, de la misma manera que cuando hizo su famosa campaña. Fue este cuadro el más laborioso de todos .Era un gran carácter el general...³⁵



Egidio Querciola,
Retrato de Justo José de Urquiza. Tres cuartos de cuerpo, Buenos Aires, 1911. Óleo sobre tela, 130,3 x 100 cm. Museo Histórico Nacional

³⁴ Revista *Leoplan*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1944.

³⁵ *Ibidem*.

En la tradición de Juan Manuel Blanes y el italiano Luigi de Servi se retrató a Justo José de Urquiza, el primer presidente constitucional de la Argentina. En ambos óleos lleva el mismo uniforme militar y su rostro presenta la misma fisonomía. En efecto, en el retrato que nos ocupa, Justo José de Urquiza, la palma de su mano derecha se encuentra sobre una mesa pequeña, cubierta por una carpeta. Sobre ésta se halla una hoja de papel en blanco que tiene manuscrita con tinta negra la inscripción: *“Constitución 1 de mayo de 1853”*.

Al igual que en el retrato de Juan Manuel Blanes, ello alude a Urquiza como el hombre de la organización constitucional, que subordinará el conjunto de sus acciones políticas y militares a la sanción de una constitución y a la defensa de la misma frente a los embates de Buenos Aires.

La constitución como detalle del óleo de Querciola revela la dimensión política institucional de su retratado, un caudillo federal: *“El momento de intencionalidad se manifiesta principalmente en el entorno de las personas, a través del cual buscan definirse como sujetos que actúan de manera particular, para comunicar así al observador algo de sus intereses, voluntades y valores”*³⁶.

Bartolomé Mitre fue presidente de la nación en el período 1862-1868; ya se había superado la división entre la Confederación Argentina y el Estado de Buenos Aires, con el triunfo del proyecto de hegemonizar la definición política de Buenos Aires en la formación del Estado Nacional Argentino.

³⁶ N. Schneider, *El Arte del Retrato*, p. 6.



Fig. 19 Retrato del General Bartolomé Mitre. Tres cuartos de cuerpo. Óleo sobre tela Autor: Egidio Querciola, Medida: 94,8 x 160 cm Buenos Aires, 1912 Museo Histórico Nacional

Es de interés en el análisis de este retrato prestar atención a el conjunto bibliográfico que forma parte de la representación que opera a modo de atributo del personaje e indica su condición de bibliófilo y autor de trabajos medulares para la historia argentina que lo llevó a conformar una de las bibliotecas privadas más importante del S. XIX.

Incluir a sus libros de cabecera, fue un gran acierto de Querciola y el de su comitente Carranza, haber representado una biblioteca hacia el fondo del retrato de acuerdo a las preceptivas del género.

Estos fondos paisajes o interiores- son accesorios compuestos por elementos que, en ocasiones, se unen para formar una unidad ambiental. En ellos toman cuerpo las ideas, se convierten en símbolos que representan las prácticas sociales ³⁷.

En el caso del retrato de Mitre la práctica social aludida es la de su condición de apasionado lector y destacado intelectual e historiador.

³⁷ *Ibi*, p. 22.

Domingo Faustino Sarmiento fue un miembro de la generación del '37, proyectó sus ideales hacia un futuro donde la transformación radical de la república lograría la superación del caudillismo por medio de: la inmigración, la colonización, y por sobre todo la educación pública. Sarmiento fue presidente entre 1868 y 1874, murió en Asunción del Paraguay en 1888 y por consiguiente, como resulta obvio, no posó para Querciola.

El artista hubo de reconstruir sus rasgos fisonómicos, sobre la base de su iconografía previa, que incluía desde óleos, esculturas y fotografías. Asimismo a Eugenia Belín Sarmiento, hija de Domingo, que fuera una retratista de primer orden y a la que se le deben diversas efigies de Sarmiento.



Fig. 20 Retrato de Domingo Faustino Sarmiento. Tres cuarto de cuerpo. Óleo sobre tela. Autor: Egidio Querciola, Buenos Aires, 1913 Medida: 110 x 135,5 cm. Museo Histórico Nacional

Sarmiento está representado en posición sedente, de perfil derecho, frente a una pequeña mesa cubierta por una carpeta roja. Mientras una de sus manos entre abre un libro, la otra en forma de puño golpea fuertemente contra la mesa. Lleva la banda presidencial. La manera en que está representado transmite la fuerza del pensamiento sarmientino y la fuerza de sus vigorosas y punzantes ideas las que se expresan por medio del libro entreabierto y del puño.

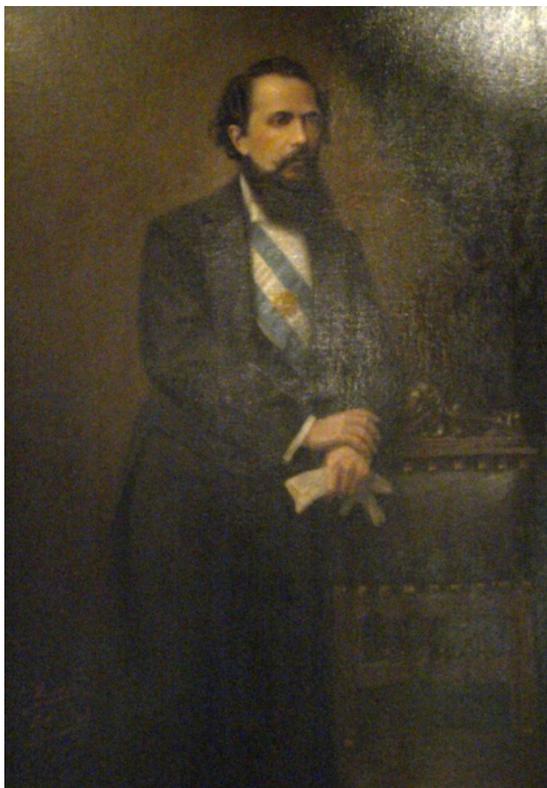


Fig. 21 Retrato de Nicolás Avellaneda.
Tres cuartos de cuerpo. Óleo sobre tela.
Autor: Egidio Querciola Medida: 100 x 143 cm
Buenos Aires, 1914 Museo Histórico Nacional

Avellaneda (1837-1885) periodista y economista se desempeñó como primer magistrado entre los años 1874-1880, a fines de su presidencia, con la denominada Conquista del Desierto (sur pampeano patagónico), el Estado Nacional avanzó en la configuración de sus límites geográficos y sancionó la Ley de Inmigración y Colonización y solucionó el problema de la capital en 1880.

En esta obra Avellaneda está representado de pie, Lleva frac y pantatón negros y se divisa con plenitud su banda presidencial.



Fig. 22 Retrato del General Julio A Roca.
Autor: Egidio Querciola
Buenos Aires, 1913 Medida: 105 x 149,5 cm.
Museo Histórico Nacional

Julio A Roca fue presidente de la República en dos oportunidades: la primera fue entre 1880-1886 y su segundo período lo cumplió entre 1898 y 1904. Fue la personalidad dominante en la etapa denominada de la República Conservadora (1880-1916); etapa que rebasó temporalmente los años en los que como “Gran Elector” dirigió la política argentina.

En paralelo a estas producciones la Dirección del Museo, en su gestión de instituir nuevos patrimonios incluyó a otros hechos ya que registra «entre los cuadros que he mandado a hacer y dirigir se encontraban La Tarde de Maipú, Escalada después de Chacabuco, San Martín en el Portillo» de autoría de otro artista italiano Fausto Eliseo Coppini nacido en Milán en 1870, donde estudió en la Academia de Brera, siendo alumno de Girolamo Induno. Se radicó en Buenos Aires en 1891, en razón de las condiciones socio-

económicas imperantes y posibilidades y ofrecidas por la conformación incipiente campo artístico, para también ejercer la docencia, encontrándose entre sus alumnos Atilio Malinverno, Indalecio Pereyra, Rodolfo Franco, Gaston Jarry, David Heynemman.³⁸

La crítica reconoció a Coppini como paisajista, a su muerte en 1945. *La Prensa* afirmaba:

paisajista en el sentido amplio de la palabra sin ser impresionista en el orden escolástico...su paisaje vibrado, lleno de luz y de alegría, era un canto perdurable a la sencilla belleza de la tierra, el que la amaba como propia.

Conservan sus creaciones el Museo Nacional de Bellas Artes y el MHN con siguientes obras de pintura histórica: *Campo de Batalla de Ayacucho*, óleo sobre tela, *Campo de la Batalla de Junín*, ambos temas sanmartinianos, incluidos por Carranza en *San Martín y la Ilustración Sudamericana*; *El Capitán Manuel de Escalada entrando a Mendoza con el parte de la Batalla de Chacabuco*, el 16 de febrero de 1817 (reproducida en 200 láminas en 1914), *Francisco de Miranda en prisión de la Carraca*, *La Pola (Policarpa Salvoerra)*, es llevada al suplicio por las autoridades españolas (copia del original de Vera y Calvo), *San Martín en la Cuesta del Portillo* y *Los últimos días de Dorrego*, es su obra de mayor difusión museográfica y pedagógica.

El MHN posee además el Retrato de Viejo Bueno y el Interior del Convento de Alta Gracia fue realizado por de este artista italiano que

... cultivó por igual retrato y la naturaleza muerta, las flores y ese desafío formal que para todo artista extranjero fue contribuir a la consolidación de la nacionalidad mediante la iconografía histórica³⁹.

Los artistas Da Re, Querciola y Coppini, italianos y pintores de historia contribuyeron al desarrollo de este género desde el siglo

³⁸ M. J. Ruffo, "Fausto Eliseo Copini: Pintor de Historia. Construcciones de la memoria: archivos, museos y relatos", p. 105.

³⁹ *Ibi*, p. 107.

XIX y sus producciones constituyen hoy los valiosos patrimonios de instituciones culturales y colecciones argentinas.

9. Reflexiones finales

Los italianos penetraron y contribuyeron en la conformación de todos los niveles y aspectos de la sociedad argentina a lo largo de su historia. Rastrear sus trayectorias es encontrar una notable variedad de historias, que refieren a la riqueza de un infinito abanico de experiencias migratorias que en su amplia mayoría fueron historias de trabajo donde sus artistas permitieron elaborar y difundir visiones positivas de la colectividad.⁴⁰

Es así que estos artistas italianos objetivan a protagonistas y hechos del pasado aparecidos como tangibles y visibles, al ser expuestos a la conciencia histórica de quien los produce y consume. Desde esta perspectiva se ha tematizado a obras cuya proyección de su dimensión simbólica, contribuyó en los ejes constitutivos de estas estabildades de la memoria sustentadas «el ejercicio del poder, en especial el poder político, confluyendo en un imaginario colectivo»⁴¹

Las nuevas repúblicas latinoamericanas del S. XIX comienzan la búsqueda de una conformación política “nacional”, en un proceso no lineal y no determinado, que se desplegará en «un proceso creador de representaciones sociales de muy larga duración», entre ellas a su cultura visual.

Productos culturales, se inscriben además en el despliegue pedagógico de la afirmación del estado nación, que se proponía la emergencia de nuevas identidades colectivas, sustentadas en la genealogía de una nación que compartía un mismo territorio simbólico, pero que debía en esta nueva instancia de la historia de la República, tener sentido cívico moral, útil para el ejercicio de un primitivo concepto de ciudadanía, como un valor heredado del liberalismo y del iluminismo del siglo XVIII.

Los ejemplos analizados, mayoritariamente se refieren a producciones plásticas que construyen una memoria museográfica

⁴⁰ F. Devoto, *Historia de los Italianos en la Argentina*, p. 65.

⁴¹ J. Murilo de Carvalho, *La Formación de las almas*, p. 19.

poseedora de una propia especificidad histórica. Esta mediación aplicada a las obras y sus gestiones constituyen y reconstituyen sus sentidos estéticos de acuerdo a una dinámica relación entre lo real representado y el discurso historiográfico elaborado por las dirigencias intelectuales y políticas.

En el sintético abordaje de una primera cartografía de la proyección de la tradiciones italianas enfatizamos historizar a las producciones provenientes de la tradiciones estéticas italianas circulantes en la cultura visual incluidas en los discursos de una historia nacional e inscriptas en programas iconográficos.

Dichas producciones emergidas de la confluencia de las condiciones del mercado laboral, y los oficios y destrezas obtenidos en las formaciones artísticas de academias italianas, contenidas en estos “baúles del inmigrante” y “valijas del artista”, de italianos impulsados por la vocación de migrar, para desarrollarse en otras sociedades, quienes junto a los pinceles y óleos, sumaban capitales simbólicos, los que en fructíferos diálogos e interpelaciones contribuyeron a conformar el campo artístico argentino.

En la conformación del mercado del arte en vías de profesionalización y la gestión del estado, la presencia italiana había sido pionera y constante en la «Argentina, cuya población vivaz, inteligente y activa está vinculada con el pueblo italiano por estrechos lazos de descendencia y hermandad de raza». Presencia gestionada por reconocidos marchands movidos por «el interés que tenían los italianos por difundir y fundamentalmente por vender sus producciones en las burguesías sudamericana».⁴²

Estas producciones, síntesis de deslizamientos de tradiciones adquiridas y resignificadas en los horizontes de ideas con las precisiones de la comitencias se resolvieron dentro del academicismo, los imaginarios del romanticismo y del *Resorgimiento* italiano y dialogaron no sin tensiones con la escultura de monumentos públicos generados por la comunidad italiana⁴³.

Posteriormente este patrimonio pictórico será objeto de la aplicación de las reglas de la museografía, es decir, sucesivas gestiones dispondrán en una regulación administrada de imágenes,

⁴² M. I. Baldassarre, *Los dueños del arte*, p. 203.

⁴³ M. Aguerre, “Espacios Simbólicos espacios de poder”.

la museización de los acontecimientos y protagonistas disponiendo el acto de imaginar una historia e intentar comunicarlos en función de una articulación con discursos historiográficos.

Todas estas producciones se integraron al patrimonio cultural del Estado argentino, cuya conformación y gestión de colecciones aspiró a la construcción de identidades sociales y culturales homogéneas en una sociedad compleja, heterogénea y rica en diversidades.

Bibliografía

- "Bellas Artes. Exposición Da Re" en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1907, p. 15.
- "Esposione Da Re" en *L'Italiano*, 2 de junio de 1907.
- "La Patria degli Italiani", en *Exposición Da Re. Juicios y críticas de los Diarios de Buenos Aires- Buenos Aires*, 1907, pp. 11-12.
- Aguerre, Marina. "Espacios Simbólicos espacios de poder: Los monumentos conmemorativos de colectividad italiana", en Wechler, Diana Beatriz (coordinadora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri e Instituto Italiano de Cultura, 2000.
- Aliata, Fernando - Munilla Lacasa, María Lía (compiladores). *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Instituto Italiano de Cultura/Eudeba, 2011.
- Amigo, Roberto. "Región y Nación, Juan Manuel Blanes en la Argentina" en *Juan Manuel Blanes. La Nación Naciente, 1830-1901*, Montevideo, Ediciones Museo Blanes, 2001, pp. 51-78.
- . *Las armas de la pintura, La nación en construcción. 1852-1870. Catalogo*, (Argentina), Museo Nacional de Bellas Artes, 2008.
- . *El bazar y la pampa. Breve estudio sobre Augusto Ballerni*, gentileza del autor.
- . "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)" en *Arte Argentino en los siglos XVIII y XIX*, Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino, 1998.

- Baldassarre, María Isabel. *“Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires”*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- Baldassarre, María Isabel - Dolinko, Silvia. *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 1, Archivos del CAIA 4, Buenos Aires, EDUNTREF/CAIA, 2011.
- Bondone, Tomás. *“Caraffa”*, Córdoba, Fundación Museo Caraffa, 2007.
- Burke, Peter. *Visto y no visto El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Burucúa, José Emilio. “Ambigüedades del primer paisaje rioplatense: El fondo del retrato del Lego Zemboraín”, en *Ciudad, campo en las artes en Argentina y Latinoamérica: 3as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Museo Nacional de Bellas Artes, 25-26 y 27 de septiembre de 1991), Buenos Aires, CAIA, 1991, pp 63-69.
- (dirección de tomo). *Arte, sociedad y política, Nueva Historia Historia Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- Cibotti, Ema. “Del habitante al ciudadano. La condición del inmigrante: La llegada”, en Zaida Lobato, Mirta. *Nueva Historia Argentina. El progreso, la modernización y sus límites (1880-1916)*, tomo V, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
- Devoto, Fernando J. *Historia de la inmigración en la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.
- . *Historia de los Italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2006 (colección Argentina Plural).
- Devoto, Fernando - Pagano, Nora. *Historia de la Historiografía, Argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2009.
- Gesualdo, Vicente. *“Diccionario de Artistas Plásticos en la Argentina”*, Tomo I, Buenos Aires, Inca, 1988.
- Gonzalez Garaño, Alejo B. “Carlos Enrique Pellegrini. Su Vida y Su Obra Artística” en *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1940.
- González Stephan, Beatriz - Anderman, Jens. *Galerías del progreso: museo, exposiciones y cultura visual en América Latina. Estudios Culturales*, Rosario, Beatriz Vitervo, 2006.
- Jauregui, Andrea - Penhos, Marta. *Las imágenes en la Argentina colonial. Entre la devoción y el arte* en Burucúa, José Emilio

- (dirección de tomo). *Arte, sociedad y política, Nueva Historia Historia Argentina*, cit.
- Leoplan, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1944.
- Malosetti, Laura. "¿Cuna o cárcel del arte? Italia en el proyecto de los artistas de la generación del ochenta en Buenos Aires" en Diana Beatriz Wechler (coordinadora). *Italia en el horizonte de las artes plásticas. Argentina, siglos XIX y XX*, Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri e Instituto Italiano de Cultura, 2000.
- . "Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX", en especial *Arte y Civilización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 39-65.
- Marino, Marcelo. "Moda, cuerpo política en la cultura visual durante la época de Rosas" en Baldasarre, María Isabel - Dolinko, Silvia. *Travesías de la imagen, Historias de las artes visuales en la Argentina*, cit.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Munilla Lacasa, María Lia. "A los grandes hombres: La Patria agradecida. Primeras representaciones del héroe en la plástica argentina", en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia del arte*, Buenos Aires, CAIA, 1990.
- . "Siglo XIX, 1810-1870" en Burucúa, José Emilio (director) *Nueva Historia Argentina, Arte, sociedad y Política*, tomo I, cit.
- Murilo de Carvalho, José. *La Formación de las almas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- Penhos, Martha. "Desórdenes en orden. Acerca de la fidelidad de la representación y de los modelos eficaces en los dibujos de la Expedición Malaspina (1789-1794)" en *Original-Copia... Original? III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes XI Jornadas*, Buenos Aires, CAIA, 2005.
- . "Tercera parte Malaspina o el rompecabezas sin fin", en *Ver, conocer y dominar, imágenes de Sudamérica a fines del Siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, pp 225-345.
- Ribera, Adolfo Luis. "La Pintura" en *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo III, Buenos Aires, ANBA, 1984.
- Rodríguez Aguilar, María Inés - Ruffo, Miguel José. "La Gestión Patrimonial del Estado y la Construcción de Identidades: el caso

- de Pedro Subercaseaux”, en Ramirez Losada, Denis. *Espacio Público, Patrimonio e Identidad en América Latina*, México, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, Universidad Autónoma de Puebla, 2007.
- Rodriguez, María Inés - Ruffo, Miguel José. “Entre originales y copias. El caso del Museo Histórico Nacional”, en *Original, Copia Original, III Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, cit.
- Ruffo, Miguel José. “La revolución de Mayo en los bocetos de Guillermo Da Re, en Arte y Poder”, *V Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Buenos Aires, CAIA/Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- . “Iconografía de la Revolución de Mayo” en *Museo Histórico Nacional Segunda Época*, Año I N° 1, Buenos Aires, 1998.
- . “Fausto Eliseo Copini: Pintor de Historia. Construcciones de la memoria: archivos, museos y relatos” en *Museo Histórico Nacional Segunda Época*, 7, Septiembre 2004.
- Schneider, Norbert. *El arte del retrato (1429-1670): las principales obras del retrato europeo*, s.l., Tasschen, 1995.
- Silvestri, Graciela, *El lugar común Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires, EDHASA, 2011.
- Carta de Da Re, del Legajo de la obra “*La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña*”. Archivo MHN, Roma 17 de noviembre de 1907.

