

## **La muerte: condiciones de su representación en la iconografía del museo histórico nacional**

María Inés Rodríguez Aguilar\* - Miguel José Ruffo

---

Recibido: 09/03/2021

Evaluado: 01/08/2021

---

### **Resumen**

El presente trabajo pretende abordar una colección imaginaria acerca de la representación de la muerte y sus situaciones de violencias y tragedias a partir de una selección de obras del patrimonio del Museo Histórico Nacional de Argentina, se estudiarán como componentes de la memoria museográfica institucional y participes de estructuras narrativas al integrarse en calidad de objetos museables a los concursos discursivos de las exhibiciones y resignificarse por la mediación museográfica. Proponemos establecer este núcleo para construir una mirada que incluya al ámbito museístico como

### **Death: conditions of its representation in the iconography of the national historical museum**

#### **Abstract**

This paper aims to draw an imaginary collection about death and tragedy representation from a selection of works from the heritage of the National Historical Museum of Argentina; We studied as components of institutional memory and participants of the narrative structures into a museum to integrate as objects to the discursive contests and exhibits by a mediation of the museum.

We propose to establish problem areas to construct a view that includes the museum world as a

---

\* Institución Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces y Museo Histórico Nacional. Mail: inesrodriguezaguilar@hotmail.com; ruffojmiguel@gmail.com

espacio de poder al aplicar a valores de recolección, selección y discursos histórico museográficos en su propuesta de una cultura visual al instalar en la suspensión del museo las imágenes sobre la tragedia de la muerte y otorgar visibilidad a lo intangible estableciendo con el público contemporáneo nuevos vínculos entre las imágenes y su sentido simbólicos enunciadas

**Palabras claves:** *Gestión patrimonial - Muerte - violencia- Museo Histórico Nacional (Argentina)*

place of power values apply to the gathering, sorting and museum historic speeches in his proposal to install a visual culture in the museum suspension images and give visibility to intangible setting with contemporary audiences' new links between images and symbolic system

**Key words:** *Heritage management- Death-violence- National Historical Museum (Argentina).*

## ***Introducción***

*Toda imagen cuenta una historia*<sup>1</sup>

Abordaremos el análisis de las formas de representación de la muerte y su dimensión trágica en la estética de una selección de obras del valioso patrimonio del Museo Histórico Nacional desde la aplicación de los presupuestos teóricos de la iconología crítica en los análisis iconográficos de obras.

A partir de una arqueología de determinados acontecimientos visuales y de los dispositivos desde los cuales productores, gestores y los receptores han compartido información y conocimiento nos preguntamos sobre sus condiciones y cualidades para introducir modificaciones en la cultura visual en diferentes momentos y situaciones históricas.

A partir de 1852 en una tarea compleja, el Estado en sus diferentes

---

1 Peter BURKE, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo de Lozoya, CRÍTICA, Barcelona. 2005, p 177.

niveles promovió el proceso de legitimación de sus dirigencias y se propuso instaurar en el imaginario colectivo a los “héroes” y a sus hechos gloriosos, como enseñanza moral que generase un sentimiento de pertenencia a una identidad política propuesta por la república liberal del postCaseros.

En 1889, el definitivo proceso de consolidación Adolfo P. Carranza fundó el Museo Histórico Nacional (en adelante MHN) por con el objeto de evocar las tradiciones de la Revolución de Mayo y de la Guerra de la Independencia, rápidamente trascendió los límites espacio temporales de su decreto fundacional proyectándose hacia el pasado hispano colonial, la época de Rosas y la organización nacional.

La administración del primitivo coleccionismo sustentó el discurso histórico-museográfico en “un conjunto de significados, sentidos y valores seleccionados, a fin de legitimar argumentaciones sobre el relato de la historia nacional y definir una topografía memorial hegemónica<sup>2</sup>

Los museos de historia, de acuerdo a la consideración de las cualidades de sus patrimonios también pueden incluirse en el concepto de museos del arte. El MHN cuenta con una nutrida y diversificada pinacoteca, que incluye entre los testimonios de la evolución histórica y plástica argentina. En este sentido cabe señalar que el MHN entre los museos de historia de nuestro país tiene la particularidad de la relevancia de su patrimonio plástico

El corpus abordado comprende a una variedad de imágenes cuya su ejecución corresponde a diversas épocas, escuelas artísticas y con diferentes modos de ingreso y gestión como bienes patrimoniales

---

2 M.I.RODRÍGUEZ AGUILAR y RUFFO, “Las memorias de Mayo. La construcción de su repertorio iconográfico”, en *Temas de Patrimonio Cultural* N° 27, Lo celebratorio y lo festivo 1810/1910/2010. Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 205-267. 2009: 205.

del Estado Nacional.

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 argentina.<sup>3</sup>

Este corpus de obras comparte al ámbito conceptual diseñado por la representación de los sentidos históricos asignados a la muerte: el sacrificio voluntario y redentor, que contiene la semilla de la vida eterna, hasta el de la muerte derivada de la violencia en los combates, pasando por la actitud del hombre frente a los últimos momentos de su vida.

El espacio que ocupa la muerte en la construcción de la tradición visual puede ser objeto de análisis y evaluación de la difusión de sus imágenes ya que brindan un soporte a la construcción de un mensaje histórico-museográfico de la institución que las gestiona, adosando al original otros sentidos a los iniciales de su concepción estética y su producción.<sup>4</sup> En paralelo, desde el punto de vista de la recepción, nos situamos frente a una “realidad artística” donde la imagen de la muerte, opera como un anclaje sensible para reflexionar sobre los límites de las situaciones humanas: la muerte; por cuanto su irreversibilidad genera un interrogante sobre el destino final del hombre en la sociedad. En la situación previa al desenlace fatal en el caso de registros de “muertes gloriosas”, nos remiten a últimos momentos de protagonistas ilustres, una recurrida temática de los pintores de historia la muerte en sus escenarios históricos.<sup>5</sup>

---

3 Nicholas MIRZOEFF,(2003): *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, Arte y Educación, Buenos Aires: 25.

4 Josep **BALLART HERNÁNDEZ**, y JUAN I **TRESSERRAS**, Jordi (2001) *Gestión del Patrimonio Cultural*, Barcelona, Ariel. 2000, p. 28

5 Carlos REYERO, (1989): *La pintura de historia en España. Esplendor de un*



La participación de la institución museo como gestora de estas imágenes se inscribe en el contexto de asignarle a un cuadro la estructura ideal de obra historiográfica, así la imagen como texto será resignificada para integrar una crónica, o algo más complejo en un relato museográfico. Estas imágenes devenidas en textos imprescindibles para tramar un relato, al ser visualizadas tanto por el gestor como por el receptor como un modo de implicación de eficacia simbólica, devienen en artefactos culturales concebidos con los sentidos hegelianos a los fines de internalizar a las formas nacionales de pertenencia.<sup>6</sup>

### ***Una alegoría religiosa para la muerte***

El Museo Histórico Nacional dispone de numerosas pinturas de temática sacra. Entre ellas se destaca una alegoría del siglo XVIII correspondiente a la escuela quiteña. “*La Redención por medio de la Caridad*”, un óleo de autor anónimo, realizado en el siglo XVIII y probablemente de escuela quiteña, estamos frente a la muerte como sacrificio redentor. Este óleo estuvo expuesto entre 1990 y 1993 en la Sala “*Virreinato del Río de la Plata*” y entre 1996 y 2008 en la Sala “*Estrado*”.

El tema de esta alegoría es la redención por medio de la caridad. Redimir es rescatar, liberar al hombre del pecado y reconciliarlo con Dios. La historia de la redención es la historia de la vida, pasión, muerte y resurrección de *Nuestro Señor Jesucristo*. El sacrificio de Jesús es la condición de la Nueva Alianza del hombre con Dios, de la liberación del pecado, del rescate de los hombres que llevaban el estigma de Adán.

---

*género en el siglo XIX*, Ediciones Cátedra Cuadernos de Arte, Buenos Aires, 180.

6 P. BURKE , *Visto y no visto, op. cit.*, p. 199.

Muerte como sacrificio redentor que delimita dos ámbitos: el del plano celestial, que ocupa la mayor parte de la composición, y donde están representados la Trinidad, la Virgen María, las Virtudes y los Santos; y en el plano inferior las llamas del infierno y unos condenados que suplican la caridad del Redentor.

En la parte superior se representa a la Trinidad: en una compacta figura central, encontramos a la derecha a un Jesús triunfante, cubierto de un manto rojo, que lleva en su brazo la cruz, el instrumento de la redención; al centro,



Autor Anónimo, "La Redención por medio de la Caridad". Óleo sobre tela. Autor: Anónimo. Siglo XVIII. Posiblemente de Escuela Quiteña. 158 cm x 195 cm. Donación Ricardo Caillet Bois

el Espíritu Santo, representado por medio de una paloma blanca rodeada de una aureola y hacia la izquierda, el Dios Padre, también cubierto por un manto rojo, que lleva sobre la cabeza una aureola triangular blanca, que representa a la Trinidad. El conjunto de la figura central, está rodeada de ángeles, que en la iconografía medieval y española colonial, llegaron a representar a la milicia divina en la lucha contra el demonio y el mal.

En el centro del cuadro, se destaca la crucifixión de Jesús, su martirio en la cruz, para liberar al hombre del pecado. La figura de Cristo, está sumamente estilizada, remarcándose, a través de fuertes líneas, la tensión de los músculos y costillas, de su cuerpo, sometido al martirio. El sacrificio representado en el centro de la composición, es la fundamentación de la Trinidad triunfante, que vemos en la

parte superior de la misma.

A la izquierda de Cristo, se destaca la imagen de la Virgen María, cubierta por un manto rojo y azul rodeada su cabeza por una aureola circular (símbolo de la eternidad) y con las manos en actitud de oración. Aplasta con su pie a una serpiente, que aparece enroscada sobre un globo mundi. De esta manera, la serpiente que había tentado a Eva y arrastrado al hombre al pecado y la caída, es a través de María vencida, porque en su vientre fue concebido su hijo, Jesús.

A los pies de la cruz, rodeando con una de sus manos al madero, donde están clavadas las piernas de Jesús y con un rostro, que denota sumo pesar, la imagen de María Magdalena, la pecadora arrepentida, una de las tres mujeres que presenciaron la crucifixión. Del otro lado de la cruz, hacia la derecha y también a sus pies, la imagen de San Pedro, que tiene en una de sus manos las llaves del reino.

Todo el conjunto central está rodeado de figuras angelicales y de sacerdotes-obispos-santos, como San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier. Se destaca hacia la derecha y al medio de la composición San Juan Bautista. También reconocemos a San Nicolás de Bari por la mitra y a San Jorge, que se encuentra representado con una armadura.

En la parte superior, en un costado, hacia la derecha, el Sagrado Corazón, una representación del centro de la creación, la sangre divina o sagrada, derramada en el sacrificio de la cruz. La sangre que anima al mundo con una fuerza vital. Por encima del Sagrado Corazón Virtudes teologales como la Fe y la Caridad. A la Fe la reconocemos por el cáliz en el cual recoge la sangre de Jesús, apareciendo la Hostia por encima del cáliz; y la Caridad, con el corazón atravesado por una flecha. Asimismo Virtudes Cardinales como la Templanza y la Fortaleza.

Finalmente, en la parte inferior, en actitud suplicante y cubiertos por las llamas del infierno, un grupo de condenados, dirige su mirada suplicante hacia Cristo. En el óleo advertimos la presencia

del Sagrado Corazón de Jesús de la sangre que vivifica la mundo, que lo regenera y la revitaliza, que lo llama a la nueva vida de la eternidad. La devoción al Sagrado Corazón adquirió relevancia a partir del siglo XVI. Es la exaltación de la sangre divina que derramada en la cruz rescata al hombre de la muerte.

La elección de esta obra está sustentada por más de 2000 años en la historia de occidente donde el sacrificio crístico es la base de su pensamiento religioso y condiciona una actitud hacia la muerte y la eternidad. Será el sacrificio en la denominada “imitación de Cristo” el ideal de los mártires y más genéricamente establecerá una espiritualidad para posicionar al hombre frente a los últimos momentos de su vida. En cierta medida, para occidente, se trata del valor del sufrimiento y del martirio, como condición de la santidad y de la devoción. Tiene una proyección del sacrificio al orden de la heroicidad en la historia. Así el héroe será el que muere por un ideal; la muerte del héroe implica un sacrificio, un dejar al otro, a la sociedad, un conjunto de ideales por los cuales luchar.

En Hegel en la concepción de la dimensión del sacrificio redentor el momento supremo en la vida del Hombre-Dios es el sacrificio de la existencia individual, la historia de la Pasión, de los sufrimientos de la Cruz, el suplicio del espíritu, los tormentos de la muerte que redimen al hombre.<sup>7</sup>

### ***Drama y heroísmo en la reconquista de Buenos Aires***

En “*La Reconquista de Buenos Aires*”, óleo sobre tela, de Charles Fouqueray, pintado en 1909, se nos revela la muerte como inevitable corolario de los combates librados en la Plaza Mayor, contra las fuerzas inglesas que habían ocupado Buenos Aires en 1806. Estuvo

---

7 HEGEL, George (2000): *Estética. Sistema de las Artes*, Ediciones Libertador, Buenos Aires.p. 151.



expuesto entre 1990 y 1993 en la Sala “Invasiones Inglesas” y entre 2001 y 2007 en la nueva Sala “*Invasiones Inglesas*”



*La Reconquista de Buenos Aires*, Óleo sobre tela. Autor: Charles Fouquieray, 1909.  
Medida: 3020 X 2430 mm. Préstamo de la Presidencia de la Nación, 26-XII-1946.

Nos revela la muerte como inevitable corolario de las tensiones dramáticas de los combates librados en la Plaza Mayor, contra las fuerzas inglesas que habían ocupado Buenos Aires en 1806. En la guerra el hombre se encuentra frente a la situación límite de su inexorable finitud, frente a la posibilidad cierta de la muerte, ante el dilema de matar o morir; y los heridos y el cadáver representado en un notable primer plano inferior, hacia el centro de la composición, expresan el drama de la muerte en combate.

De acuerdo al análisis plástico de “*La Reconquista de Buenos*

*Aires*” apuntamos que la obra tiene una fuerte densidad dramática. Tal se observa, hacia el centro inferior y en un primer plano como el artista ha representado el momento de la muerte. Ese puño derecho fuertemente apretado contra sí mismo, la boca entreabierta, la agonía de los instantes finales. Hacia el pie de la obra, sobre el piso de tierra, el cadáver de Diego de la Barragaña, donde aún se observa en su rostro, el sufrimiento de la agonía. A su costado derecho, un grupo de hombres asisten a los heridos. Muchos personajes llevan vendadas las frentes, incluso uno tiene vendado todo el rostro: las heridas sufridas al momento del combate. Esa bandera totalmente deteriorada y deshilachada: el fragor de la pelea. Ese cielo totalmente encapotado, amarillento rojizo que tiende a acentuar el carácter trágico de la escena representada

El puño se nos presta a un juego de significados. El puño parece vivo frente a la muerte del combatiente: ¿Entonces que nos representa? Puede ser el triunfo de la vida, más allá de la muerte; de la vida dada en una cruenta lucha, pero que supera a la misma, por los valores implícitos en las jornadas de la Reconquista. Es el triunfo del pueblo frente al invasor y en este sentido expresa y simboliza, la vida de la comunidad, del pueblo de Buenos Aires, que ha sabido defender su terruño.

¿Por qué este dramatismo? Porque el cadáver de Diego de la Barragaña representa la tensión entre la vida y la muerte. En efecto, el puño al que nos referíamos tiene una representación no naturalista, no es esa la posición del puño de un cadáver; sino que su estilización revela como un arquetipo la lucha por la perpetuidad de la vida: es como una muerte gloriosa que se resigna a morir; pero a un mismo tiempo la polisemia del símbolo puede conducirnos a un significado donde el puño cerrado de la lucha, representa la perpetuidad de la vida más allá de la muerte.

Pensemos que el artista reconstruye el momento de la capitulación de las fuerzas inglesas, el instante inmediatamente posterior a los



combates que se registraron entre la Recova y el Fuerte; por eso alude a la radical finitud del hombre, que está dada por la relación con la muerte en las refriegas de la Plaza Mayor.

La producción de íconos relacionados con las Invasiones Inglesas se nos presenta con un cierto distanciamiento respecto de la lógica dominante a nivel de las producciones plásticas del Centenario que implicaba asumir la tradición hispánica de la nación, pero también en estas producciones se testimonia a la confluencia en la construcción de la nación: de lo inglés, en tanto las invasiones representaron la primera instancia en la desarticulación del poder hispánico, y de lo francés en tanto esta cultura aportaba los valores espirituales para la modernización de la nación.

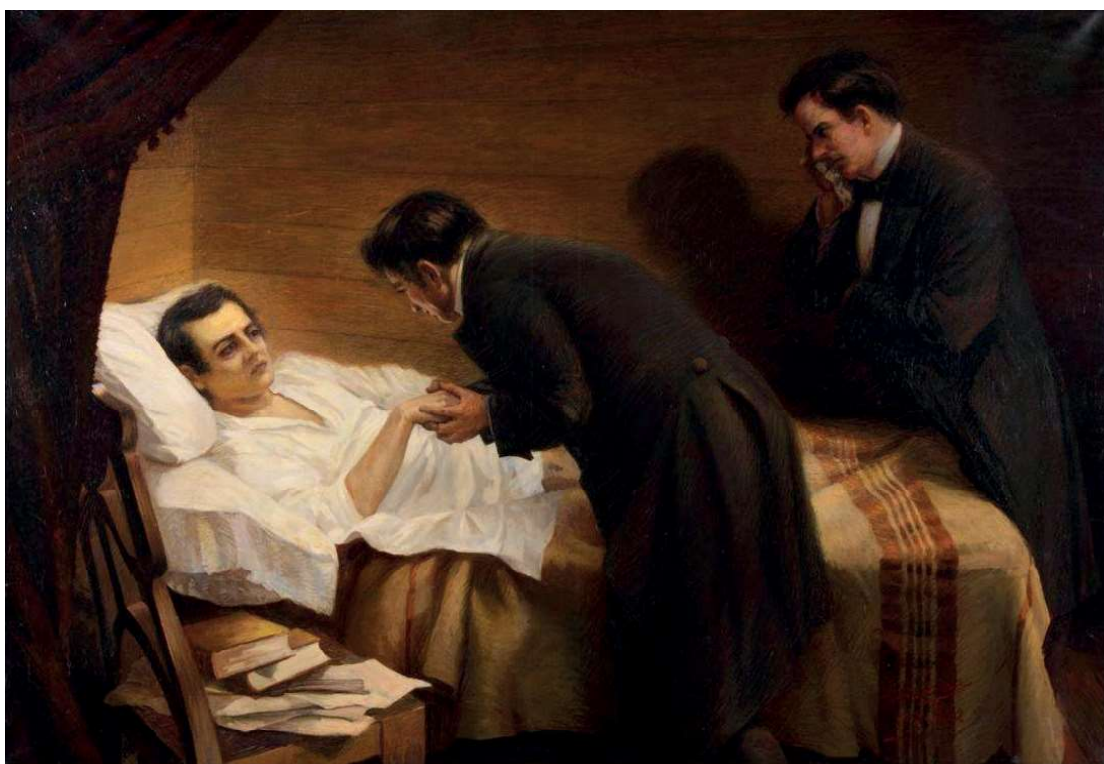
Estos los óleos de Charles Fouqueray pueden ser pensados como una iconografía heroica que aspira a desarrollar una “estética patriótica” y visualizar una identidad urbana homogénea de Buenos Aires, liderando la defensa heroica de una territorialidad imaginada como “argentina”, embrión de su futura hegemonía en el proceso de construcción de la nacionalidad, originada místicamente en mayo. (Rodríguez Aguilar y Ruffo, 2009: 230)

### ***La muerte irrumpe en la historia: Mariano Moreno y Manuel Dorrego***

La muerte de Mariano Moreno (1778-1811) instaló un nuevo capítulo en la primera década e implicó una re-significación en ideas y proyectos para la nueva instancia institucional en debate. El planteo que nos propone Egidio Querciola sobre este acontecimiento inesperado en su producción “*Los últimos momentos de Mariano Moreno*”, (1912), que corresponde a Adolfo P Carranza, primer director y fundador del MHN.

Encargado en ocasión del centenario de la muerte de Mariano

Moreno (1811-1911), el óleo de Egidio Querciola que no estuvo expuesto en los últimos decenios (1990-2014). presenta a la muerte del “numen de Mayo” en una composición teatral neoclásica. Este artista italiano había estudiado en Roma, siendo discípulo de maestros como Toeschi, Querci, Filippo Prosperí, 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.



*“Los últimos momentos de Mariano Moreno”. Óleo sobre tela. Autor: Egidio Querciola, 1912. Comitencia de Adolfo P Carranza. Compra. Medida: 1670 X 1170 mm*

La descripción de las circunstancias de la muerte de Moreno, se orienta en la biografía escrita por su hermano, ésta es la base documental de la comitencia de Carranza Seguiremos a Manuel Moreno en sus conceptos fundamentales, en su descripción de la agonía de Moreno, para descubrir los elementos constitutivos de la representación visual a partir de la narración histórica.

El doctor Moreno vio venir su muerte con la serenidad de Sócrates. Ya a los principios de la navegación le pronosticó su corazón este terrible lance.... Después de estos, el doctor Moreno se entregó tranquilamente a su duro destino

En este óleo Moreno se encuentra en sus últimos instantes. Lo asisten dos amigos. Uno de ellos, con sus dos manos, toma la mano derecha de Moreno y como interrogándolo, dirige su mirada al moribundo. El otro, al pie de la cama, se inclina levemente sollozando la muerte del amigo. ya que de acuerdo a los relatos románticos era importante que los parientes, amigos y vecinos estuvieran presentes.

A las cuidadosas atenciones que le pagaba nuestra amistad y respeto, correspondía con una suavidad admirable, pero con el triste desengaño de que serían sin efecto.<sup>8</sup>

En palabras de Ariés se afirma para los hombres ilustres “se espera la muerte en el lecho,” y se escenifica como una ceremonia pública y organizada. Organizada por el propio moribundo, que la preside y conoce su protocolo.<sup>9</sup>

Pidió perdón a sus amigos y enemigos de todas sus faltas; llamó al capitán y le recomendó nuestras personas; El último concepto que pudo traducir fueron las siguientes palabras: ¡Viva mi patria, aunque yo perezca.<sup>10</sup>

Si bien la muerte de Mariano Moreno no transcurre en un

---

8 Manuel MORENO, (1960): “Vida y Memorias del Dr. Don Mariano Moreno. Secretario de la Junta de Buenos Aires” en Biblioteca de Mayo. Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina, Senado de la Nación, Tomo II “*Autobiografías*”, Buenos Aires, pp. 1283-1285.

9 Philippe ARIÉS, (2008): *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 26-281

10 M. Moreno, 1960: 1283-1285.

espacio público, sino privado: en este caso el camarote del barco que lo transporta a Inglaterra; no obstante, pensamos que estos conceptos de Philippe Ariés, son aplicables en tanto y en cuanto, la muerte del que había sido secretario de la Junta de Mayo, se da junto a su hermano Manuel Moreno (pariente) y su amigo Tomás Guido. Por otra parte y teniendo en cuenta la operación cultural y simbólica de la comitencia la realización del mismo y su exhibición en el espacio museo, la convierte en muerte pública.

Para decirlo con palabras de Hegel en la “pintura de historia” se trasladan las ideas epocales del momento en que se producen las mismas, a la instancia contextual en que se desarrolló el acontecer.

En esta composición la luz se concentra sobre un Moreno extenuado, que está viviendo sus últimos momentos y que parece querer transmitir sus pensamientos con su aguda mirada.

El color blanco de las sábanas, de la almohada y la camisa de Moreno, por contraste con lo oscuro y las sombras en oposición a él, refuerzan el sentido de la composición. Todo se centra en un último mensaje transmitido por Moreno a su Patria.

La luz como símbolo de su pensamiento, de la razón iluminista, del pensamiento que descubre las tinieblas, se concentra en el pensador, calificado para alguna historiografía como el alma más esclarecida, de la generación que protagonizó la revolución de Mayo.

Ocurre algo que perturba la sencillez de la ceremonia y que los asistentes no ven, un espectáculo. Así Ariés asigna al momento de la muerte una disposición escenográfica de acuerdo a una ritualidad impregnada de los sentidos de un juicio sobre sus obras del moribundo, se producirá entonces la batalla del bien y del mal por el alma que se expresan en una representación. Por un lado la Trinidad, la Virgen, toda la corte celestial y por el otro Satán y el ejército de los demonios monstruosos <sup>11</sup>

---

11 P. ARIÉS, *op. cit.* 2008: 40-41.

Si bien en el óleo de la muerte de Mariano Moreno no hay representación formal alguna de Dios, los Ángeles y los diablos; no obstante y a partir del simbolismo de los colores y de la luz: el blanco que se concentra en el moribundo, puede ser interpretado como una teofanía, la luz como una presencia de Dios en el momento de la muerte de alguien que afrontó sus últimos momentos con la “serenidad de un Sócrates”.

### ***El fusilamiento de Dorrego: prelude para un nuevo orden***

La noticia del próximo fusilamiento del gobernador Manuel Dorrego (1787-1828) para el 13 de diciembre de 1841 por el general Lavalle (1797-1841), “cayó en Buenos Aires como el anuncio de la catástrofe y así lo comprendieron la sociedad y el pueblo consternados”.

De este hecho dramático afirma Lavalle “su muerte es el sacrificio mayor que puedo hacer el obsequio del pueblo de Buenos Aires que puedo hacer”<sup>12</sup> y que se testimonia por Fausto Eliseo Coppini, en el óleo encargado por Carranza y que lleva por título “*Los últimos momentos de Manuel Dorrego*”

Eliseo Coppini (1870-1945) quien realiza un testimonio de tal acontecimiento había nacido en Milán en 1870, donde estudio en la Academia de Brera, luego de visitar Chile y Perú 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. Se radicó en Buenos Aires hasta su muerte en 1945, cuando la crítica lo reconoció como excelente paisajista. La Prensa afirmaba: “paisajista en el sentido amplio de la palabra sin ser impresionista en el orden escolástico...su paisaje vibrado, lleno

---

12 Adolfo SALDÍAS, (1967): *Historia de la Confederación Argentina Rozas y su época*. Editorial Juan Carlos Granda, Buenos Aires: p. 230.



de luz y de alegría, era un canto perdurable a la sencilla belleza de la tierra.”<sup>13</sup>.

Esta producción nos coloca ante la misma problemática del cuadro de Mariano Moreno cómo recibe un hombre a los instantes previos a su muerte. Desde la composición y la resolución plástica, presenta notables diferencias con el óleo de Querciola, mientras en éste último la muerte parece haber sido compuesta en la claridad de la serenidad por la blancura de la luz aplicada se preanuncia a su inmortalidad

En cambio en el horizonte del campo de fusilamiento los grises preanuncian un desenlace violento y en el recuro de una mayor riqueza cromática, se nos revela al dramatismo de esta muerte y a la actitud heroica del hombre frente a los minutos finales de su vida.



*Los últimos momentos de Manuel Dorrego”. Óleo sobre tela. Autor: Fausto Eliseo Coppini, c. 1903. Comitencia de Adolfo P Carranza. Compra. Medida 200 x 130 cm.*

---

13 Citado en RUFFO, Miguel José, “Fausto Eliseo Copini: Pintor de Historia. Construcciones de la memoria: archivos, museos y relatos” en *Museo Histórico Nacional Segunda Época*, Año7, Septiembre de 2004



En el óleo de Coppini lo que cuenta es la despedida entre Dorrego y su compadre Gregorio Aráoz de Lamadrid, el abrazo final ante la muerte próxima mediante el acto del fusilamiento. Más allá de las diferencias estilísticas estos dos óleos expresan el interés de Adolfo P Carranza, por comisionar “pinturas de historia” donde los instantes previos a la muerte tematizan a sus sentidos en las obras de arte.

En el S. XXI Que se ha elegido la figura del Gobernador Manuel Dorrego como símbolo de esta iniciativa por ser un prócer caracterizado por su patriotismo, coraje y clarividencia que lo llevaron a destacarse como pocos en las luchas de nuestra Independencia. Abogó por la organización federal de nuestra Patria y representó los intereses de los sectores populares, como quedó demostrado durante su corta gestión como Gobernador de Buenos Aires. Su trágico final y las sangrientas consecuencias posteriores son un llamado a desterrar la intolerancia y la violencia de las prácticas políticas.

### ***Crimen y castigo: la sombra eterna de Facundo***

El ascenso político de Juan Manuel de Rosas (1793-1877), gobernador de la Provincia Buenos Aires, a cargo de la Relaciones Exteriores entre 1835-1852, reconocido como Restaurador de la Leyes de régimen rivadaviano consolidó a la hegemonía de Buenos Aires sobre la Confederación Argentina vinculando al 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.<sup>14</sup>

El impacto y la resolución del asesinato de Quiroga en Barranca

---

14 Ricardo SALVATORE, (1998): “La consolidación del régimen rosista (1835-1852)” en *Nueva Historia Argentina*, Tomo III. *Revolución, República, Confederación* (1806-1852), (Noemí Goldman directora), Sudamericana, Buenos Aires, pp. 323–380.

Yaco en 1835 se proyectó en los productos visuales de la acuarela y litografía estudiados, los que circularon con la representación de la muerte violenta como resultado de las luchas políticas y el castigo ejemplificador como el triunfo del orden político. Tenemos la interesante acuarela “*Asesinato de Juan Facundo Quiroga*”, que revela la tragedia de Barranca Yaco, precisamente en el momento en que el caudillo riojano recibe en el ojo el impacto de la bala que le ocasiona la muerte.



*Asesinato del General Juan Facundo Quiroga y su comitiva en Barranca Yaco, 16 de febrero de 1835*, Acuarela sobre papel. Autor: Anónimo. Medida: 347 x 213 cm. Donación de Juan G Peña, 23-X-1901

En la pluma de Sarmiento se escenifica el desenlace del drama y la pertinaz valentía del caudillo afirmado en un sus palabras “No ha nacido todavía, le dice con voz enérgica, el hombre que ha de matar a Facundo Quiroga. A un grito mío, esa partida mañana se pondrá a mis órdenes y me servirá de escolta hasta Córdoba. Vaya usted, amigo, sin cuidado”.

En tono de fatalidad Sarmiento adjudica a su personalidad y al terrorismo, los dos grandes móviles de su elevación, la resolución

de la tragedia

Llega al punto fatal y dos descargas traspasan la galera por ambos lados, pero sin herir a nadie Quiroga entonces asoma la cabeza, y hace por el momento mancillar a aquella turba. Pregunta por el comandante de la partida, le manda acercarse, y a la cuestión de Quiroga: “¿Qué significa esto?”, recibe por toda contestación un balazo en un ojo, que le deja muerto.<sup>15</sup>

Debido al impacto de esta muerte se dispuso con urgencia la búsqueda y captura de los asesinos de Quiroga aplicando el sistema de justicia que funcionaba regularmente en tiempos de versiones interesadas que involucraban a la figura de Rosas.

El desenlace final del complejo proceso instruido por la justicia partir de Barranca Yaco sobre los Reynafé, se registra en el litografía “*La ejecución de Guillermo y Vicente Reynafé y de Santos Pérez*”, de 1837, donde a la realidad del momento de la muerte, le sigue el del espectáculo público de la exhibición de los cadáveres en la Plaza de la Victoria, como símbolo de la supremacía del orden rosista.

Con suspicacia Sarmiento nos relata la densidad dramática registrada en la obra

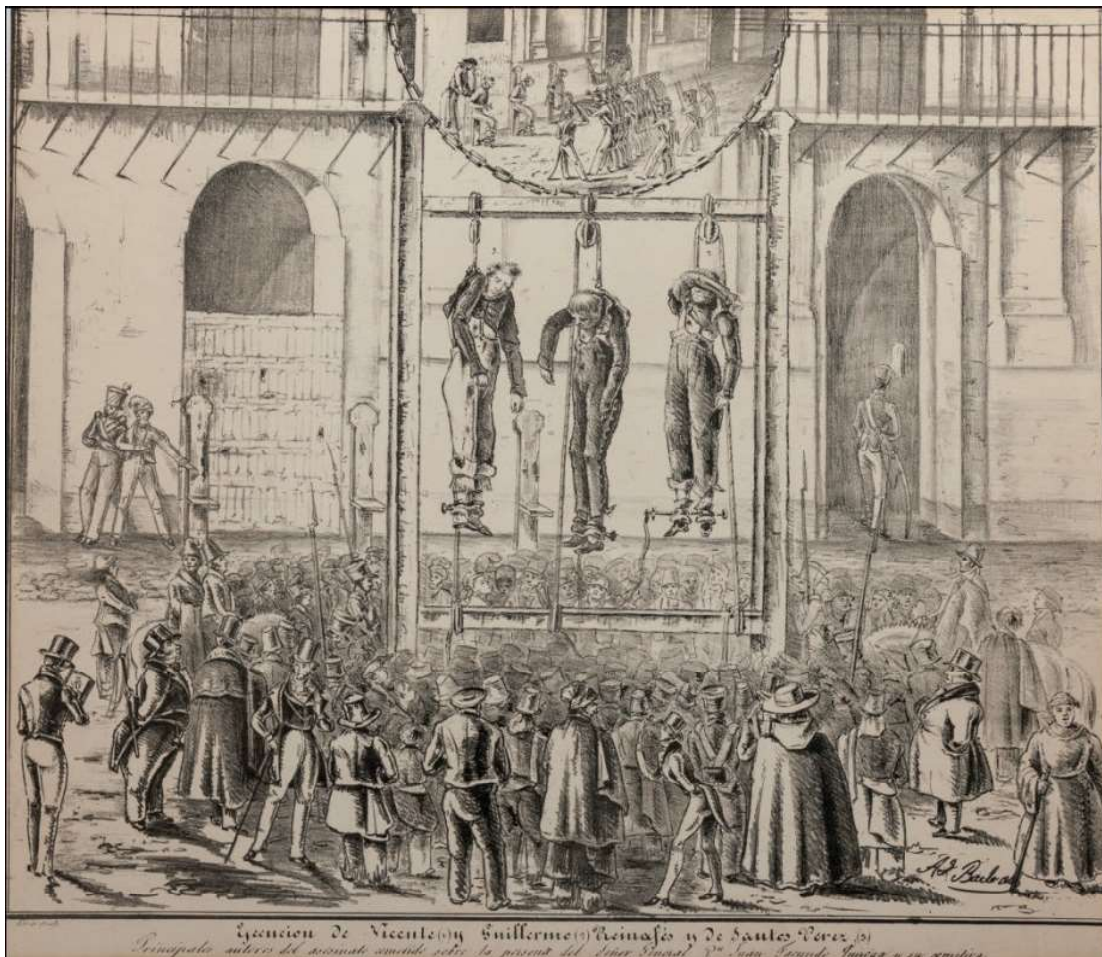
A su vista gritaba el populacho: “¡Muera Santos Pérez!” y él, meneando desdeñosamente la cabeza y paseando sus miradas por aquella multitud, murmuraba tan solo estas palabras: “¡Tuviera aquí mi cuchillo!”. Al bajar del carro que lo conducía a la cárcel, gritó repetidas veces: ¡Muera el tirano!

Su escena final del ajusticiamiento en tono teatral nos describe “El gobierno de Buenos Aires dio un aparato solemne a la ejecución

---

15 D.F. SARMIENTO, (1953): *Facundo*, W.M. Jackson Inc. Editores, Buenos Aires, 272-275.





“La ejecución de Guillermo y Vicente Reynafé y de Santos Pérez Dibujo de Andrea Bacle Litografía Bacle y Cia, 46 cm por 41 cm Colección Ángel Justiniano Carranza Donación 22/19/1901

de los asesinos de Juan Facundo Quiroga”<sup>16</sup> La exhibición pública de los cadáveres de los opositores al sistema de Rosas operaba no sólo como una forma de amedrentamiento de la población, sino también como una insólita forma de propaganda de la fortaleza del régimen imperante. Es como decirle a la población: he aquí la inexorable autoridad del gobierno y el inevitable destino de los opositores. El régimen no ocultaba los cadáveres sino que cual si fuesen trofeos de su victoria los ponía en exhibición pública. Era el miedo instalado

16 Domingo F. (SARMIENTO, 1953): *Facundo*, W.M. Jackson Inc. Editores, Buenos Aires, p.278.

desde el poder del estado.

Juan Facundo Quiroga (1788- 1835) exuberante y feroz, fue consagrado como la expresión de un caudillismo bárbaro, por Sarmiento 1845 en *Civilización y Barbarie*, pero luego de los debates sobre política, liberalismo, y democracia en el S. XX, El Tigre de los Llanos ingresó triunfal al panteón del revisionismo nacionalista, como símbolo genuino de la soberanía popular, la tradición y el federalismo.

Estas polémicas y vitales imágenes interesaron siempre quienes revisaron e interpelaron al complejo pasado argentino, autores, cuyas obras de desiguales calidades y fortuna, alimentaron y renovaron la vigencia de esta figura que aún, en S XXI nos seduce y nos conmueve.

### ***Muerte y naturaleza: la conducción del cadáver de Lavalle***

El tono de la tragedia a “*La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca*”, atraviesa a óleo de Nicanor Blanes, pintado hacia 1889, que nos expresa en toda la densidad dramática del cadáver llevado como preciosa reliquia. Este óleo estuvo expuesto entre 1990 y 1993 en la Sala “*Federación*” y entre 1996 y 2014 en el Auditorio del MHN .

Podemos decir que en este óleo de Nicanor Blanes hay paisaje y tragedia. El primero está dado por la Quebrada de Humahuaca y el segundo por el cadáver de Lavalle, cubierto por una bandera celeste y blanca, sobre un caballo blanco. Son los destinos póstumos del guerrero de la independencia y de las guerras civiles.

Rodeado de los últimos restos de la Legión Libertado de los tiempos del Colación del Norte de 1840, estos son sus últimos compañeros y amigos de general Lavalle que se llevan consigo el cadáver de su jefe hacia Bolivia. Los restos del valiente guerrero son considerados como una reliquia que debía ser amparada y



Nicanor Blanes *“La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca”*  
Óleo sobre tela, 550 x 350 cm. Año 1889

protegida evitando que fuese profanado por las fuerzas de Oribe, que respondían a Juan Manuel de Rosas. El tinte rojizo asignado a sus hombres de Rosas hacia el fondo de la composición subraya la dimensión dramática de la escena.

Podemos interpretar al cadáver de Lavalle como una reliquia venerada, no otra cosa que expresión de la fidelidad con que sus últimos amigos se llevan consigo su cuerpo sin vida. La bandera nacional que lo cubre, refuerza la dimensión reliquia de la que estamos hablando, por cuanto es la propia nación la que está siendo ultrajada por las fuerzas de Rosas. El cadáver es una reliquia por cuanto él representa valores, principios, ideas que son imperecederas, que no pueden eliminarse, como sí se puede hacer con un hombre. El caballo blanco es la luz que se proponía descorrer las tinieblas del poder por entonces vigente. La muerte de Lavalle es el tópico que simboliza la lucha por la libertad y sus restos venerados, son una dimensión sensible de la inteligibilidad de la Nación, tal el mensaje del óleo de Nicanor Blanes.



Las formas de representación de la muerte son distintas; es porque distinto es el universo ideológico de los artistas, distintas son las épocas y diversos son los temas en los que los sentidos desplegados se anclan.

Y en este anclaje no debemos olvidar que *“La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca”*, óleo de Nicanor Blanes, pintado hacia 1889 nos expresa el tono de la tragedia nacional de 1841 en la proyección del calvario del cadáver en un paisaje austero y bello de la Quebrada que enmarca a las crueles dimensiones de la guerra civil.



Nicanor Blanes *“La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca”*  
Oleo sobre tela, 5,5x3,5mts. Año 1889 (Detalle)

La instancia de la distribución de una obra y sus sentidos puede convertirse en una polémica ideológica en cuánto a que institución debe ser la depositaria y gestora de la obra. En una nación como la donde la ciudad de Buenos Aires centraliza al conjunto de actividades culturales este debate adquiere la forma de reivindicaciones provinciales en aras de una asignación simbólica diferenciada. En 1972 la provincia de Jujuy reclamó el traslado de la obra ya que “tiene sobrados títulos que la historia le ha otorgado por la fuerza de los acontecimientos... Buenos Aires debe reconocerlo debemos regresar al escenario de la epopeya a los héroes que condujeron los restos de Lavalle”<sup>17</sup>.

Luego de la intervención de autoridades provinciales y nacionales, la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos dispuso que fuera exhibida temporariamente en Jujuy.

Analizar en profundidad esta polémica implicaría debatir los términos y la dinámica de la posibilidad de la construcción de memorias nacionales, trama de una multiplicidad de memorias federales y regionales y de una posible interacción en las gestiones de patrimonios.<sup>18</sup>

### ***Pasiones “innobles” y poder rosista: Camila y Gutierrez***

La litografía “*El sacrificio de Camila O’Gorman y el sacerdote Gutiérrez*”, de D. de Plot expresa a la aplicación de rigor de la ley en la especificidad de un hecho singular del orden rosista: el caso del

---

17 Carta de Alberto Blanes a Alejandro Lanusse 3/X/72. Legajo del Archivo de Documentación del MHN.

18 RODRÍGUEZ AGUILAR Y RUFFO, Paisaje y Tragedia en Nicanor Blanes. La conducción del Cádaver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca”, en Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Actas de las V Jornadas de Estudio e Investigaciones. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 281-290

amor prohibido de Camila O Gorman y Ladislao Gutiérrez.



*El sacde Camila o'Gorman y el sacerdote Gutiérrez”*

*“Sacrificio de Camila O’Gorman y del Sacerdote Gutiérrez”. Litografía de Rodolfo Kratzenstein. Copia del cuadro de D de Plot. Con leyenda. Medida: 58,5 x 44,5 cm*

Nos encontramos como testigos de los instantes previos al fusilamiento de los amantes que habían desafiado a los convencionalismos sociales y sexuales de la época y por sobre todo encendido una dura polémica que indujo a Rosas a dictaminar la inexorable muerte de los amantes, para no ceder a las críticas desde Montevideo de la oposición unitaria.

Escándalo que conmovió a la sociedad porteña, en un clima de tensiones entre el poder eclesiástico y las políticas del gobernad. En el Comercio del Plata el artículo *Crimen escandaloso* califica a Gutiérrez de malvado e infame raptor y a Camila de víctima o cómplice y coloca a la sociedad el dilema ¿Hay en la tierra castigo bastante severo para el hombre que así procede con una mujer cuyo



deshonor no puede reparar casándose con ella?<sup>19</sup>

En esta litografía nos encontramos con la contraposición entre Eros y Tanatos. El amor de Camila y Ladislao no pudo fructificar porque el orden rosista lo consideró un atentado a la autoridad de Don Juan Manuel. Los amantes llevados en sillas hacia el pelotón de fusilamiento se us últimos instantes nos revelan el futuro triunfo de Tanatos así la muerte invade al amor y le cavará una sepultura para los cuerpos en pecado.

No existe en Plot el suficiente vuelo artístico como para representar en toda su dramaticidad este momento, pero podemos presumir que el traslado de los amantes con sus ojos vendados, alude al transgresor de los amantes frente a la autoridad y la moral. Del poder porque su autoridad se imponía sobre el amor y el pecado y el de éste, porque era privado de ver, en la actitud desafiante de la vida de los amantes, el instante fatal de la muerte.

Unidos por el aura de la pasión ofrendaron sus vidas en el camino de libertad y del goce de su amor en una sociedad verticalista y patriarcal. La emergencia romántica de su drama en el S XX, los percibió como mártires de la sociedad decimonónica. (Calvera, 2009: 130)

### ***Una clave de la violencia fronteriza: soldados e indios***

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, será diseño y obra de intelectuales, de acciones y vocaciones políticas, proceso atravesados por las revoluciones porteñas, las acciones militares del período de la escisión y la constatne preocupación por una ocupación

---

19 SALDÍAS, Adolfo (1967): *Historia de la Confederación Argentina Rosas y su época*. Editorial Juan Carlos Granda, Buenos Aires. 292.

“civilizada” del espacio.

Este espacio ha sido objeto de estrategias duales que oscilan entre actitudes conciliatorias de pactos, subvenciones y tratados con grupos y líderes indígenas y /o expediciones punitivas de fuerte tono agresivo.

La complejidad fronteriza del espacio y sus actores gauchos, indios y soldados simplificada bajo la denominación “desierto” representa una deuda en diagrama del orden civilizado y su clamor. Este espacio hallaba bajo la reglamentación de la Ley 215 de agosto de 1867, pese a lo cual persistía la incursión de malones con regular intensidad, hacia 1870 su definitiva ocupación es imprescindible <sup>20</sup>

La pampa inconmensurable como escenario del conflicto civilización y barbarie tuvo abordajes en “*Asalto de indios*” de Alberico Isola (1845) , “*La huida del malón*” de Franklin Rawson, (ca 1860), donde los resplandores de un incendio parecen evocar un ámbito infernal; “*Invasión de Indios*”, litografía del álbum Palliere-Pelvilain (1865); “*Invasión de indios mandados por el cacique Calfucurá-1872*, litografía de Teodoro Zollinger; “*Combate de indios y guardias nacionales e Indios y fieras en la Pampa* (ca 1870) y algunas aguadas de Manuel Olascoaga como “*La Pampa antes de 1879*”, donde vemos reaparecer el tema de las osamentas en primer plano. <sup>21</sup>

En este contexto se realiza “*Combate entre indios y Guardias Nacionales*”, pintado aproximadamente en 1872, nos instala en el mundo de la frontera bonaerense, en el aspecto específico de la violencia, dada por los enfrentamientos entre la sociedad indígena

---

20 Enrique Hugo MASÉS, (2010): *Estado y cuestión indígena El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1930)*, Prometeo Libros, Buenos Aires: 37.

21 Laura MALOSETTI COSTA, y PENHOS, Marta (1991): “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. Ciudad/Campo en las Artes y Latinoamérica” en CAIA, 3ras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, pp. 195-204.

y la sociedad criolla, y donde el cadáver desnudo del primer plano, traduce el resultado posible del combate entre una y otra sociedad, entre uno y otro modo de vida. El cadáver del indígena, sobre el suelo y en un primer plano, revela la muerte del otro. Es la otredad convertida en imagen estética.



*Combate entre indios y Guardias Nacionales*". (1872) Óleo sobre tela. Autor: Francesco Augero. Medida: 70 x 55 cm. Donación de Antonieta Zerboni de Fitte, 19-XII- 1934

El indio y el soldado, la lanza y el sable en el entrevero del combate es la lucha entre dos culturas, la hispano-criolla y la indígena. La primera resultará vencedora y como corolario de su triunfo en esta construcción icónica, aparece representado el cadáver de un indígena. Es la muerte del otro, que queda plasmada en la desnudez de su cuerpo, como alegoría del fin de una cultura, cuyo carácter arcaico queda patentizada en su propia desnudez; implica un



cuerpo no investido de formas culturales proveídas por el orden de la civilización. Y este sentido se inserta en la antinomia sarmientina en un momento en que el propio Sarmiento es el Presidente de la República.

Finalmente “*La Vuelta del Malón*” de Ángel Della Valle, en cierta medida, viene a cerrar la tipología de la violencia y muerte en la frontera, no casualmente realizado en 1892 en la época del IV Centenario, donde la empresa colombina era interpretada como una expansión de la luz de Cristo y los valores de Occidente a los nuevos territorios americanos. En esta perspectiva esta mención viene a indicar el instante en que el sacrificio redentor se expande hacia nuevos pueblos, hasta entonces alejados de la Europa cristiana (Malosetti Costa, 2001: 241).

Es el recuerdo del fin de una Pampa que había resistido el avance de la sociedad hispano-criolla por espacio de centurias, que fueron no solo de tensiones y conflictos sino también de intercambios comerciales y culturales.

### ***Reflexiones finales***

Se han tematizado a obras donde la proyección de la dimensión simbólica de la muerte, contribuyó a sustentar y transmitir los contenidos de un relato histórico de protagonistas y sucesos aplicados en la construcción de las memorias circulantes en los imaginarios colectivos para la sociedad argentina.

Los ejemplos analizados, mayoritariamente se refieren a producciones plásticas que construyen una memoria museográfica poseedora de una propia especificidad histórica. Esta mediación aplicada a las obras en sus gestiones instituye y reconstituyen a sus sentidos estéticos de acuerdo a la dinámica de relación entre lo real representado y el discurso museológico e historiográfico

implementado por las instituciones.

Estos muy diversos productos culturales, además se inscriben en el despliegue pedagógico de la afirmación del estado nación, que se proponía la consolidación de identidades colectivas, producto de la genealogía de una nación inscripta en un mismo territorio simbólico.

### **Bibliografía**

- ARIÉS, Philippe (2008): *Morir en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Asociación Psicoanalítica Argentina (2010): *Revista de Psicoanálisis. Nosotros y la muerte*. Tomo LXVII Nro. 4, APA, Buenos Aires.
- BELTING, Hans (2012): *La antropología de la imagen*, Katz Conocimiento, Buenos Aires.
- CALVERA, Leonor (1986): Camila O' Gorman, *Poder y Pasión*. Leviatan, Buenos Aires.
- CALVERA, Leonor (2009): *El paso de la muerte*, Nuevo Hacer, Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.
- HEGEL, George (2000): *Estética. Sistema de las Artes*, Ediciones Libertador, Buenos Aires.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001): *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2001.
- MALOSETTI COSTA, Laura y Penhos, Marta (1991): "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa. Ciudad/Campo en las Artes y Latinoamérica" en CAIA, 3ras Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, pp. 195-204.

- MASES, Enrique Hugo (2010): *Estado y cuestión indígena El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1930)*, Prometeo Libros, Buenos Aires.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003): *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, Arte y Educación, Buenos Aires.
- MITCHELL, W.J.T (1997): *Iconology, Image. Text, Ideology*. University of Chicago and London, USA.
- MORENO, Manuel (1960): “Vida y Memorias del Dr. Don Mariano Moreno. Secretario de la Junta de Buenos Aires” en Biblioteca de Mayo. Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina, Senado de la Nación, Tomo II “*Autobiografías*”, Buenos Aires, pp. 1283-1285.
- SALDÍAS, Adolfo (1967): *Historia de la Confederación Argentina Rozas y su época*, Tomo I Editorial Juan Carlos Granda, Buenos Aires.
- BALLART HERNÁNDEZ Joseph y TRESSERAS, Jordi Juan (2002): *Gestión del patrimonio cultural*, Ariel, Barcelona.
- REYERO, Carlos (1989): *La pintura de historia en España. Esplendor de un género en el siglo XIX*, Ediciones Cátedra Cuadernos de Arte, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, María Inés y RUFFO, Miguel José (2009): “Las memorias de Mayo. La construcción de su repertorio iconográfico”, en *Temas de Patrimonio Cultural N° 27, Lo celebratorio y lo festivo 1810/1910/2010*. Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 205-267.
- RODRÍGUEZ AGUILAR, María Inés y RUFFO, Miguel José (2002): “Paisaje y Tragedia en Nicanor Blanes. La conducción del Cádaver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca”, en *Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, Actas de las V Jornadas de Estudio e Investigaciones. Facultad de Filosofía y Letras*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 281-290

- RUFFO, Miguel José (2004): “Fausto Eliseo Copini: Pintor de Historia. Construcciones de la memoria: archivos, museos y relatos” en Museo Histórico Nacional, Segunda Época, Año 7, Septiembre de 2004.
- SALDÍAS, Adolfo (1967): *Historia de la Confederación Argentina Rosas y su época*. Editorial Juan Carlos Granda, Buenos Aires.
- SALVATORE, Ricardo (1998): “La consolidación del régimen rosista (1835-1852)” en Nueva Historia Argentina, Tomo III. *Revolución, República, Confederación* (1806-1852), (Noemí Goldman directora), Sudamericana, Buenos Aires, pp. 323–380
- SARMIENTO, Domingo F. (1953): *Facundo*, W.M. Jackson Inc. Editores, Buenos Aires.