

Actores de una historia sin conflictos. Acerca de los Indios en Pinturas del Museo Histórico Nacional.

Autor:

Marta N. Penhos

Revista:

Estudios e investigaciones

1996, 1, 43-51



Artículo

**ACTORES DE UNA HISTORIA SIN CONFLICTOS.
ACERCA DE LOS INDIOS
EN PINTURAS DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL**

MARTA N. PENHOS

A través del análisis de pinturas que se hallan en la colección del Museo Histórico Nacional, en las que el rasgo común es la presencia de indios que asisten a un hecho fundacional de nuestra historia, me propongo reconstruir el sentido que adquieren en el proceso de construcción de una identidad nacional. El cruce de estas fuentes visuales con las fuentes escritas, como algunos textos de Ricardo Rojas, otorga la posibilidad de fundamentar la hipótesis de que la imagen de los indios, que aparece en otras imágenes como un otro temible y odiado o como un resabio del primitivismo que el progreso deja atrás, se pone aquí al servicio de una concepción de la historia, de la que estos hechos -descubrimiento, fundaciones, misas- son un punto de partida armónico y sin conflictos.

**ACTORS IN A HISTORY WITHOUT CONFLICTS
ABOUT INDIANS IN SOME PICTURES OF THE MUSEO HISTORICO NACIONAL**

The aim of the present study was to rebuild the meaning that those indians present in Museo Histórico Nacional pictures have had in the process of the national identity construction. These pictures have a common sign: the presence of indians who assist to foundational facts of our history. The analysis of visual and written documents, as well as some texts by Ricardo Rojas, brings the possibility to support the follow hypothesis: the indian appear in other works like a fearful and hated *other*, or like a remain of primitiveness which progress let it fell down. Here he appear serving to a version of history where facts like discovery, foundation, mass, are harmonic starting point without conflicts.

**ACTORES DE UNA HISTORIA SIN CONFLICTOS.
ACERCA DE LOS INDIOS EN PINTURAS
DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL¹**

MARTA N. PENHOS

“... se está mejor en la verdad y en las ventajas que trae a una nación el formar conciencia de tradiciones, el comenzarla [nuestra historia] desde el territorio y su primitivo habitante”. R. ROJAS, *La Restauración Nacionalista*, p. 383.

El Museo Histórico Nacional posee en su colección un óleo de grandes dimensiones, obra de José Bouchet (1848-1919). “La primera misa. Fundación de Buenos Aires”² es la escenificación alegórica de una misa fundacional. Algo separados del abigarrado grupo de soldados y labriegos que asisten a la ceremonia, el pintor colocó, en un plano más cercano al espectador, un hidalgo estrechando contra su pecho la mano de una india. El, rodilla en tierra, ella femeninamente sentada en el suelo, parecen un tanto ajenos al solemne episodio; sus miradas se cruzan en un gesto de comprensión y ternura.

Alejo González Garaño, director del Museo entre 1939 y 1946, calificó la vestimenta de la joven -falda de plumas rojas, vincha y brazalete del mismo color-, así como las carpas y algunas de las herramientas de los conquistadores que forman parte de la puesta en escena del campamento, como “errores [...] fuera del período histórico”.³ Podemos pensar que, a pesar del estilo academicista de Bouchet, que otorga a la obra una convincente veracidad, no animaba al pintor una intención plenamente realista. La muchacha indígena y el “civil arrodillado” no son los únicos elementos de la representación que así lo indican. La idea misma de una misa prolijamente dispuesta, como la que muestra el cuadro, realizada a poco de fundada Buenos Aires, tiene un carácter simbólico.

Algo similar sucede con otro elemento, en el que no casualmente se detuvieron tanto José León Pagano como González Garaño: “En el cielo, las nubes en su parte

superior representan el perfil de la actual ciudad de Buenos Aires, vista desde el río”,⁴ describe el segundo. Pagano sintoniza el sentido de esta prefiguración: “La franja bruñida de nuestro gran río marca el horizonte, y lejos, como una promesa, una visión de la ciudad futura”.⁵ ¿Es casual que Bouchet haya elegido la silueta de los edificios más prominentes de Buenos Aires como marca significativa del porvenir de las tierras del Plata? Es posible que no, si atendemos a algunos antecedentes iconográficos.

El perfil de la ciudad visto desde el río es un partido iconográfico reiterado en las representaciones de la misma desde fecha temprana. El ejemplo más antiguo es la llamada “Acuarela de Vingboons”, de 1628. En el siglo XIX la rada del puerto con embarcaciones detrás de las cuales asoma la silueta de Buenos Aires, se convierte, junto con la vista ‘desde el camino de las carretas’, en la representación privilegiada de una ciudad que se percibía como una hazaña del progreso en un medio hostil.⁶ En la pintura de Bouchet esta idea primera adquiere más espesor: la promesa ya es realidad, la ciudad porteña aparece a los ojos de los hombres del Centenario como el índice más destacado del progreso y la pujanza del país. De tal manera, este elemento -la prefiguración de Buenos Aires en el cielo- vincula el hecho fundacional de la misa con un presente que parece haber colmado esperanzas seculares. Una línea histórica tendida sin rupturas ni alteraciones.

Pero si consideramos el conjunto de obras americanas con tema similar -un *hecho fundacional*- comprobaremos que “La primera misa” resulta un ejemplo algo tardío. Un óleo que muestra una primera misa en Santiago de Cuba data de 1846.⁷ En 1860 el brasileño Victor Meirelles de Lima expuso en el Salón de París una obra con el mismo tema. Hacia 1890 Pedro Lira ejecutó su “Fundación de Santiago”.⁸ En todas estas obras se repiten ciertos elementos iconográficos: en una naturaleza virgen un grupo de conquistadores, acompañados de un religioso, realizan este acto simbólico que da inicio a la historia local.⁹ Los indios, casi siempre en grupos, semidesnudos y con plumas, aparecen ilustrando estas visiones conciliadoras del pasado nacional.

Ahora bien, no sólo en América los indios fueron utilizados para elaborar estas versiones de la historia. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la pintura española muestra un creciente interés por los asuntos derivados del ciclo colombino. Para los autores de un exhaustivo catálogo de estas obras, ese interés está vinculado a una toma de conciencia del valor histórico del ‘descubrimiento’, en una España que había perdido ya casi todas sus colonias.¹⁰ Las iconografías más frecuentadas del ciclo fueron la del desembarco y la del recibimiento de Colón en Barcelona. En ambas, los indios son incorporados a la escena con una imagen que se ha vuelto canónica: un tipo de belleza idealizada que se despliega en rostros clasicistas y fuertes cuerpos semidesnudos, faldellín y/o tocado de plumas, arco y flechas.¹¹

El origen de esta imagen de los indios hay que buscarlo en las primeras representaciones que se conocen, como la de aquellos que forman parte del cortejo imaginario de “El triunfo de Maximiliano I” (1517-8). Vestidos con falda y tocado de

plumas y llevando arcos, flechas y lanzas, se acercan para entregar sus regalos al emperador.¹² Al parecer los adornos de plumas provienen del atuendo de los Tupinambá, aparecidos por ejemplo en los grabados que acompañaban el relato del franciscano André Thevet (1557).¹³ A estos antecedentes, que siguieron reproduciéndose en grabados e ilustraciones de viajes hasta bien entrado el siglo XVII, se superpone una concepción clásica de la figura humana presente en gran parte de la pintura académica del XIX.

Precisamente, un ejemplo del conjunto de obras españolas con tema colombino es también patrimonio del Museo Histórico. Se trata de un óleo de Ricardo Balaca (1844-1880) que muestra a Colón ante los Reyes Católicos al regresar de su primer viaje.¹⁴ “El Almirante Colón se adelanta hacia los Reyes en actitud de explicarles la expedición; detrás de éste, dos indios desnudos que lo han acompañado de regreso...” nos describe González Garaño.¹⁵ El pintor colocó estas figuras a ras del suelo, contraponiéndolas a las demás que, vestidas, están de pie. Tocados con las consabidas plumas funcionan como complemento de los objetos ricos o curiosos que se asoman de un arcón dispuesto sobre un tapete. La mujer, que cubre sus desnudeces con un paño blanco, es una cita explícita de Ingres.

Debemos considerar asimismo el boceto de la “Fundación de Buenos Aires” del español José Moreno Carbonero (1858-1942), perteneciente también al Museo Histórico y expuesto durante mucho tiempo junto a las obras precedentes. En 1910, el artista recibió el encargo de la Municipalidad de Buenos Aires con motivo del Centenario de la Revolución de Mayo, y la obra fue entregada a mediados de ese año, dentro de los plazos convenidos.¹⁶ Un solo indio, de pie, forma parte de la escena como testigo de la Fundación, mientras toma por la brida al caballo de Juan de Garay. Varias fueron las objeciones que se le hicieron al cuadro en Buenos Aires.¹⁷ En lo que al indio se refiere, Martiniano Leguizamón observó que se trata de un “indio chaqueño” y que lleva “el arco inclinado al suelo en señal de sumisión”. Aunque de “hermosa estampa” criticó detalles como la forma de llevar las boleadoras. Moreno Carbonero intenta escapar al cánón clasicista impuesto a los indígenas en tantas pinturas, eligiendo para su indio una acumulación de elementos ‘característicos’: piel amarronada, rostro que parece tatuado, camisa pintada con dibujos geométricos, una especie de chiripá, boleadoras y vincha con plumas. Este tratamiento se atenúa en la versión definitiva,¹⁸ en la que el pintor agrega al indio del caballo, siete figuras más que rodean el sitio fundacional. Las tradicionales plumas, las flechas y la pintura corporal se completan con pieles de diferentes animales con que se cubren los indios y colgantes con abalorios de colores.¹⁹ Esta nueva versión de la “Fundación...” no escapó a las críticas de los porteños. Jorge A. Echayde, director del Museo Municipal, felicitó al pintor en términos generales aunque le objetó que “los indios de esta zona no se tatuaban”. Sin embargo, en la memoria que acompañó el envío de la obra, titulada *La Reforma*, Moreno Carbonero había realizado precisiones con respecto a las figuras de los indígenas: son

“indios servidores [...], pertenecían a la casta guaraní, pues los pobladores del territorio, los querandíes, eran enemigos acérrimos de todo dominio extranjero”. Más adelante, el artista explicita las razones de la ubicación de estas figuras: “Eparcidos y rastreando por el suelo casi *como fieras o gente inferior*, presencian la escena con curiosidad: son los indios, de rostros *feroces...*”, acudiendo a un *topos* de los discursos escrito y plástico del XIX (El énfasis es mío).²⁰ Es fácil comprobar que la disposición ‘a ras del suelo’ aparece reiteradamente en obras como las que estamos considerando.

Por último, haré referencia a un óleo de gran tamaño que se halla en el depósito del Museo. Se trata de “Aurora de Civilización”, de Primitivo Alvarez Armesto.²¹ En un paisaje idílicamente tropical, “numerosos indios en actitud de curiosidad y espanto” asisten con curiosidad a la llegada de las tres carabelas, “detrás de las cuales amanece”.²² No puedo menos que señalar la vinculación de esta obra con el óleo “Alba de América”, de Antonio de Brugada Vila (1804-1863).²³ Esta marina presenta un clima muy similar al colocar la luz del sol naciente detrás de las naves que se acercan a la costa. La intención queda subrayada por el título que, como el de Armesto, indica un ‘amanecer’ histórico de América a partir de la llegada de los europeos.

En cuanto a los indios de Armesto, figuras de musculatura robusta y rostro convencional, podrían ser faunos y ninfas sorprendidos en su bucólico entorno. Los tonos elegidos por Armesto para el tratamiento del paisaje -verdes, ocre y grises- se repiten en los tocados y los faldellines de plumas que visten a los indígenas.

Volvamos ahora a la abstraída pareja que forman el hidalgo y la joven india en el óleo de Bouchet y tratemos de dilucidar el significado de su presencia en el conjunto. Pagano se pregunta: “¿Persuade el grupo de la india y el caballero de la Orden de Santiago?” Y en seguida admite que “quizás sea éste el personaje menos realizado pictóricamente”.²⁴ Resulta claro que la muchacha no es *una* india en particular; no remite a ningún grupo étnico como intentan hacerlo, por ejemplo, los indios de Moreno Carbonero. González Garaño asegura que en realidad esta figura “representa la América del Sud”.²⁵ Esta personificación -América como una joven mujer nativa- posee antiguas raíces y conocería una gran fortuna en la plástica de las décadas siguientes al Centenario, por lo que la lectura de González Garaño no resulta de ninguna manera antojadiza.²⁶ Así, aunque puestos en entredicho, la india y el español se convierten en una de las claves más interesante del cuadro.

En las otras obras mencionadas, tanto españolas como americanas, los indios -siempre en grupo- funcionan como espectadores curiosos o aquiescentes que participan poco y nada de la acción. Como parte del escenario exótico en el que se desarrolla la escena, su pasividad avala la versión de una pacífica empresa colonizadora. La india de Bouchet va más allá, no asiste simplemente a los hechos como algo ajeno. Al dejarse tomar la mano -contacto físico que alude asimismo a otras mixturas- *actúa* la historia, se incorpora a ella y, como la silueta de la ciudad en las nubes, significa la promesa de un futuro sin contrastes. De allí la necesidad de una figura *única y femenina*, de una

marcada ambigüedad histórica, que es capaz de condensar gran parte de los significados presentes en la obra.

En 1912, Ricardo Rojas se extiende ampliamente sobre los dos elementos que forman “la constitución espiritual del pueblo argentino”, es decir lo español y lo indígena.²⁷ Nuevamente, como en *La Restauración Nacionalista*, plantea la existencia de una “conciencia de la propia tierra” que los argentinos poseeríamos como una herencia que “nos liga directamente a los *primitivos indígenas* y hace de ellos *nuestros antepasados espirituales*” (el énfasis es mío).²⁸ Insiste con la idea de que los españoles nos dejaron “el sentido caballeresco en la familia, el sentimiento humanitario en la sociedad, y el sentido idiomático que une por la expresión lo que hay de todo ello en cada uno de nosotros”. Y concluye: “Por debajo de todos ellos y de las alternativas históricas, la fuerza del *indianismo*, el influjo de la *tierras americanas*, está oculto y presente como un *instinto colectivo*” (el énfasis es mío).²⁹ palabras que delatan la vertiente del espiritualismo antipositi-vista como una de las fuentes en que Rojas abrevaba.³⁰ A tal punto es idealista el pensamiento de Rojas que concibe el proceso de conquista y colonización en nuestro país como la acción de voluntades unificadas: “Ese pueblo [el argentino] [...] no tenía por único antepasado al grupo escaso de conquistadores y colonos, sino a éstos y a los *millones de indios anónimos* que *ayudaron* a abrir caminos, a fundar ciudades, a apacentar ganados, a cultivar sementeras, a explotar minas, a navegar ríos, a someter rebeldes [!], a procrear criaturas” (el énfasis es mío).³¹ Negar la explotación de los indígenas durante el régimen colonial, su utilización como carne de cañón en las luchas civiles de las primeras décadas del XIX y el hecho de que muchas indias fueron forzadas para luego “procrear”, le permite a Rojas referirse a la Argentina como “tálamo y crisol de la raza”. Rojas condena así tanto el “prejuicio caucásico acerca de los indios” como “el error patriótico acerca de los españoles”, que “han dividido de tal modo la sucesión de nuestras épocas, que la historia y el arte luchan por restablecer en ellos el hilo de la continuidad”.³²

El óleo de Bouchet puede interpretarse en el marco de este sesgo conciliador y homogeneizante que caracteriza una parte importante del pensamiento de principios del siglo XX. En el cuadro, como en los escritos de Rojas, se opera el rescate de unas imaginarias raíces indígenas fundidas con el tronco español como respuesta al embate disgregante de la inmigración en masa. Y esto significa a la vez, tal como lo señala el mismo Rojas, una apuesta a cierta continuidad histórica que otorga espesor y consistencia a la idea de nación moderna.³³

Cierta crítica de la primera mitad del siglo interpretó en este sentido la obra de Bouchet. Poco importa si las cosas sucedieron así o no: “... los personajes están allí, como *debieron* estar en una ceremonia *sin contrastes, sin oposición, sin resistencia*” (el énfasis es mío).³⁴ De allí la utilización de un estilo que otorga *veracidad* a la obra, pero no *realismo*.

El papel de las obras que he considerado en la construcción de una imagen de

nación se pone de manifiesto, además, por su difusión a través de reproducciones en manuales y folletos.³⁵

Tanto la india de Bouchet como los grupos en las otras obras parecen volver de alguna manera al punto de partida. Los "pueblos sin secta" colombinos son ahora también pueblos sin historia, dispuestos a integrar los panteones de la identidad nacional. Como antaño, cuando los europeos los creían gigantes o amazonas, los indios protagonizan nuevamente mitos ajenos.³⁶ Esta vez el mito de una historia sin conflictos, sin contrastes, como *debió ser*.

NOTAS

¹ Este trabajo fue presentado en el *II Congreso Internacional: Literatura y Crítica Cultural*, Centro Cultural General San Martín, 14-18 de noviembre de 1994.

² El cuadro mide 3,92 x 2,15 m., como consta en el legajo.

Carecemos aún de una datación precisa, aunque aparece en la bibliografía como una obra realizada por Bouchet "al final de sus días" (Payró, Julio E., "La Pintura", en Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia General del Arte en la Argentina*, Buenos Aires, 1988, t. VI, p. 148. Para Pagano se trata también de un "cuadro crepuscular [...], lo separan casi treinta años de "La Carambola", de 1884" (Pagano, José León., *El Arte de los Argentinos*, Buenos Aires, Ed. del Autor, 1937, p. 317-324). González Garaño no aporta ningún dato en este sentido, como tampoco con respecto a la procedencia de la obra (González Garaño, Alejo, [MHN], Leg. 94). En 1915, en ocasión de reabrirse el Museo, un artículo de Ernesto Quesada hace una extensa referencia al patrimonio del mismo y su nueva disposición en las salas, pero no menciona "La Primera Misa" (Quesada, Ernesto, "La Reapertura del Museo Histórico Nacional", en *Nosotros*, Año IX, N° 77, Septiembre de 1915, p. 241-265).

³ González Garaño, A., MHN, Leg. 94.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. Pagano, J. L., *op. cit.*, p. 317-324.

⁶ Señala José L. Romero con respecto a las fundaciones españolas que "la ciudad era un reducto europeo en medio de la nada". Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, Siglo XXI, p. 67.

Cfr. también Malosetti, Laura y Marta Penhos, "Perfiles de la ciudad. Aspectos de la iconografía de Buenos Aires entre los siglos XVII y XIX". Artículo presentado en el V Congreso Brasileiro de História da Arte, Sao Paulo, octubre de 1993 (en prensa). Al respecto opinan que "la idea de las ciudades americanas como avanzadas de la civilización [...] parece acentuarse en el caso de Buenos Aires. Fundada en un paraje inhóspito, incomunicada por tierra con otras poblaciones

españolas y rodeada, como aún lo advertía Sarmiento a mediados del siglo pasado, de extensas llanuras [...] se alzaba sin duda como una verdadera hazaña”.

- ⁷ Museo Nacional de Cuba, La Habana.
- ⁸ Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile.
- ⁹ J. L. Romero ha señalado el fuerte carácter simbólico de la fundación de ciudades durante la conquista y colonización de América: “...el territorio solía ser desconocido y su descripción y aún sus dimensiones eran puramente hipotéticas. Una vez sobre el terreno, el colonizador tenía que transformar en realidad esa hipótesis. Para tomar posesión necesitaba producir un hecho, y consistió generalmente en la fundación de ciudades. [...] El acto político se completaba de diversas maneras. La celebración de una misa [...] o la entronización de una imagen [...] agrega un elemento sagrado a la fundación”. **Romero, J. L.**, *op. cit.*, p. 61. Es interesante comprobar de qué manera a esta primera significación se le agregan y superponen otras derivadas del proceso de construcción de una identidad nacional.
- ¹⁰ Cfr. **Arias Angles, Enrique y Wifredo Rincón García**, “La imagen del Descubrimiento de América en la Pintura de Historia Española del siglo XIX”, en *Relaciones Artísticas entre España y América*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez”. Madrid, 1990, p. 273-363.
- ¹¹ Al catálogo de obras españolas sobre el descubrimiento hay que agregar el óleo del mexicano Juan Cordero titulado “Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos” (1850). **Ida Rodríguez Prampolini** ha analizado el impacto de este cuadro, cuya “patriótica inspiración” fue aplaudida por la crítica decimonónica. Uno de los aciertos de la obra valorado por los contemporáneos fue precisamente el tratamiento de los nativos que Colón presenta a Fernando e Isabel. “...Son dos hombre fuertes y morenos y una bella mujer alejada de los cánones del idealismo clasicista, ya que sus facciones son las de una mestiza”. Cfr. **Rodríguez Prampolini, Ida**. “La figura del indio en la pintura del siglo XIX. Fondo ideológico”, en *INI. 30 años después. Revisión crítica*. Instituto Nacional Indigenista, México, 1978, p. 303-319.
- ¹² Estas figuras aparecen como “gentes de Calicut o Calcuta”, en un momento en que aún se creía que las Indias Occidentales, formaban parte de Asia. Cfr. **Honour, Hugh**. *The European Vision of America*, Cleveland Museum of Art, Ohio, 1975, p. 28-30.
- ¹³ Cfr. **Honour, H.** *op. cit.*, p. 90. A propósito de los atributos del indio americano y su aplicación en la figura alegórica de América, véase **Kügelgen Kropfinger, Helga von**. “El indio: ¿bárbaro o buen salvaje?”, en *A.A.V.V. La imagen del indio en la Europa Moderna*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, 1990, p. 457-514, y **Antei, Giorgio**. “La migración de los monstruos. Itinerario de una alegoría”, en *Cuadernos de Arte Colonial*, 7, Museo de América, Madrid, s/f, p. 5-44.

-
- ¹⁴ En el legajo del Museo figura con el nombre “Cristóbal Colón ante los Reyes de España al regresar de su primer viaje”. Arias Anglés y Rincón García lo incluyen en su catálogo, aunque lo creen con paradero desconocido, como “Recepción de Colón por los Reyes Católicos al regreso de su primer viaje”. El cuadro, de 1,86 x 1,24 m., está datado en 1874. Ingresó al Museo en 1916 como donación de Mónica Torromé de Mansilla (MHN, Leg. 89).
- ¹⁵ **Gonzalez Garaño, Alejo**, MHN, Legajo 89.
- ¹⁶ El boceto, que de acuerdo con González Garaño, “es del primer estado del cuadro”, había sido obsequiado por el pintor al Intendente Güiraldes e ingresó al Museo como préstamo de la Municipalidad en 1936. Las medidas que constan en el legajo son 1,10 x 0,55 m., mientras que en el acta de préstamo figura 1,02 x 0,59 m. (MHN, Leg. 92).
- ¹⁷ Señala González Garaño que el cuadro “fue modificado por su autor, por pedido de la misma Municipalidad, en razón de adolecer de fallas de índole histórica” (**Gonzalez Garaño, A.** MHN, Leg. 92). El Marqués de Lozoya dice, en cambio, que la obra “obtuvo un enorme éxito y alcanzó gran popularidad, pero como pasado el tiempo el autor se diese cuenta de ciertos yerros en la interpretación histórica de la escena y en la indumentaria de los personajes, lo hizo traer al estudio y lo revisó pacientemente” (**Marqués de Lozoya. Historia del Arte Hispánico**, Barcelona, Salvat, 1949. t. V, p. 440-441). Al parecer, según se desprende de los documentos reproducidos por Gelly y Obes, Moreno Carbonero reaccionó ante “los comentarios provocados por su obra” y en 1922 comienza los trámites que culminarían con las reformas. La versión definitiva fue entregada en 1924. Cfr. **Gelly y Obes, Carlos. La Fundación de la Ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero**, MCBA, 1980.
- ¹⁸ El cuadro es propiedad de la Municipalidad de Buenos Aires.
- ¹⁹ Todos estos elementos son puestos de relieve por Moreno Carbonero al describir la obra en la memoria enviada a Buenos Aires acompañando la misma. Cfr. **Gelly y Obes, C.**, *op. cit.*, p. 79.
- ²⁰ Acerca de esta ecuación indio-animal, cfr. **Penhos, Marta** “Indios del siglo XIX. Nominación y Representación”, en *Las artes en el debate del V Centenario*, Buenos Aires, CAIA-F. de Filosofía y Letras, 1992, p. 188-195. *Ibidem*, *La imagen del indio en la plástica argentina. Un análisis a partir del conflicto alteridad-identidad*, 1994 (inédito).
- ²¹ Armesto nació en Villafranca del Bierzo, León (España) y algunas de sus obras fueron premiadas en las Exposiciones de 1895 y 1897. El Museo de Arte Moderno de Madrid posee cuadros suyos. Cfr. **Benezit, E. Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs**, t. I. Paris, Librairie Gründ, 1950, p. 241. “Aurora de Civilización” ingresó al Museo en 1926 como parte de una donación de Juan Gregorio Molina (MHN, Leg. 86).

-
- ²² **Gonzalez Garaño, A.** MHN, Leg. 86.
- ²³ Mide 1,20 x 1,90 m. y se halla en el Museo Naval de Madrid. **Arias Angles, E. y W. Rincón García**, *op. cit.*, p. 329.
- ²⁴ **Pagano, J. L.** *op. cit.*, p. 323.
- ²⁵ **Gonzalez Garaño, A.**, MHN, Leg. 94.
- ²⁶ La primera versión visual de la personificación alegórica de América corresponde a la célebre *Iconología* de Cesare Ripa (1593). G. Antei comenta que “la elección de una imagen femenina respondía a la femineidad «dominante» del Orbe Nuevo, tal como se transparentaba, por ejemplo, en las cartas del florentino (Vespucci)”. **Antei, G.**, *op. cit.*, p. 24.
- En cuanto a la preferencia local por las personificaciones femeninas vinculadas a la ‘madre tierra’ (América, Argentina, alguna región del país), existe una cantidad notable de esculturas con esta temática, cuya cabeza de serie parece ser la “Venus criolla” de Centurión (1935), que invadieron el Salón Nacional en los años entre 1936 y 1945. Cfr. **Penhos, Marta** “Indios de Salón: Aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional (1911-1945)”, en *Arte y Poder*. Buenos Aires, CAIA-F. de Filosofía y Letras, 1993, p. 23-30.
- ²⁷ Cfr. **Rojas, Ricardo.**, *Blasón de Plata. Meditaciones y evocaciones de Ricardo Rojas sobre el abolengo de los argentinos*. Buenos Aires, Martín García, 1912, p. 117.
- ²⁸ **Ibidem.**
- ²⁹ **Ibidem.**
- ³⁰ Sarlo y Altamirano señalan la utilización, por parte de los autores del “nacionalismo cultural”, de categorías como “espíritu de la tierra”, “raza”, “sangre” para elaborar esa “realidad primordial” que esgrimían contra la disolución cosmopolita. Cfr. **Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo**, “La Argentina del Centenario...”, en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, CEAL, 1983.
- ³¹ **Rojas, R.**, *op. cit.*, p. 102.
- ³² **Ibidem.**
- ³³ Considero que la falta de una datación precisa de la obra le otorga un carácter provisorio a esta interpretación. Futuros aportes en el marco de la investigación que prosigo o bien de otras desarrolladas en la actualidad por especialistas, podrán seguramente confirmar o refutar su pertinencia.
- ³⁴ **Pagano, J. L.**, *op. cit.*, p. 320.
- ³⁵ La vigencia de estas imágenes puede comprobarse, por ejemplo, en el manual para 4º grado de escolaridad primaria de Editorial Estrada. El óleo de Balaca se halla reproducido en la página 170, la versión definitiva de la obra de Moreno Carbonero en la página 178 y “La Primera Misa” en la página 187, acompañando los textos correspondientes a la sección de Historia.
- ³⁶ Cfr. **Duviols, Jean-Paul**, “Los indios, protagonistas de los mitos europeos”. En *A.A.V.V.*, *op. cit.*, p. 377-388.