

UN VIAJERO VIRREINAL. ACUARELAS INÉDITAS DE LA SOCIEDAD RIOPLATENSE

Roberto Amigo, Ticio Escobar, Natalia Majluf,
Raúl Mandrini y Roberto Vega Andersen
Buenos Aires, Editorial Hilario, Artes, Letras & Oficios, 2015
183 pp.

Carolina Vanegas Carrasco

Universidad Nacional de San Martín

Se presenta este volumen como el catálogo de la exposición homónima que tuvo lugar en la sala 21 del Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina) entre el 24 de noviembre de 2015 y el 3 de enero de 2016. La muestra, curada por el investigador argentino Roberto Amigo, reúne 55 acuarelas atribuidas a un anónimo viajero de fines del siglo XVIII o comienzos del XIX en el virreinato del Río de la Plata. Este libro-catálogo se imprimió en un formato de 25 x 21 cm, en papel ilustración con tapa dura y sobrecubierta, con un tiraje de 1500 ejemplares. Se acompañó con una “suite de láminas” de 100 ejemplares “en papel Rives Sensation White de 280 gr., veinte de ellos numerados I al XX, para ser distribuidos entre editores y autores, y los restantes, numerados del 1 al 80, para su venta cada uno junto a un ejemplar del libro”, como se especifica en la misma.

La presentación del libro y la exposición son de autoría de Amigo, quien con este proyecto cerró su ciclo como curador en jefe del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). Especialista en el arte rioplatense del siglo XIX, el autor hace referencia a la importancia y excepcionalidad del conjunto de acuarelas publicadas, debido a la escasez de registros gráficos de la época a la que se atribuyen (ca. 1784-1806). Los capítulos reúnen conjuntos identificados temáticamente: 1. Escenas rurales; 2. Escenas urbanas. Gentes y oficios; 3. Los regimientos; 4. Los pueblos aborígenes; 5. Jefes indígenas rebeldes y una adenda. Estos tres últimos enriquecidos con los aportes del investigador paraguayo Ticio Escobar, la historiadora del arte peruana Natalia Majluf y por los argentinos Raúl Mandrini, antropólogo, y el experto en artes populares, Roberto Vega Andersen.

Cada una de las acuarelas figura acompañada de una ficha explicativa, en su gran mayoría de autoría del curador de la muestra, combinan la descripción minuciosa de la lámina y su relación con iconografías anteriores o posteriores. En algunas ocasiones incluyen referencias literarias que describen los tipos y costumbres aludidos en estrecha relación con los textos que las acompañan, además de una precisa descripción de los

detalles y la permanencia o no en el tiempo de ciertas costumbres. El carácter documental aportado por las imágenes se refuerza con la inclusión de fotografías de los objetos representados, tales como avíos, indumentaria, instrumentos musicales, armas etc., de colecciones públicas y privadas. Se completa con la adenda de Roberto Vega, en la que aperos, cuchillos y ponchos son analizados a la luz de los detalles iconográficos y descripciones textuales de las acuarelas.

Amigo afirma que estas imágenes llegan para llenar “el gran vacío visual costumbrista” y para complementar las imágenes publicadas por los grandes coleccionistas y compiladores de la iconografía argentina, Alejo González Garaño y Bonifacio del Carril. Por ello, establece el carácter fundacional de algunas de estas acuarelas por ser “las primeras conocidas” en, por ejemplo, describir un oficio (“La yerra de ganado”), en denominar como gaucho al tipo representado (“Gaucho tocando la guitarra” o “Gaucho riñendo”), la “primera representación de la iconografía de las carretas en la llanura rioplatense” (“Carreta que vá de viaje”) o costumbres inéditas –en imagen o texto– como es el caso de “Modo de pasar las Carretas un Río sobre dos Canoas”, “Modo de desembarcar en Buenos Ayres” o “Paseo de Majo a la moda de Bu[en]os Ay[re]s”. Asimismo, las dos imágenes finales, “El Rebelde Tupac Amaro” y “Julián Apasa alias Tupac Catari Gefe pr[ovincial] de la rebelión del Perú en el Virreynato de Buenos Ayres”, según Natalia Majluf, autora de sus fichas, son piezas clave “para reconstruir la iconografía de la rebelión más importante de la América Colonial”¹ dado su carácter inédito y particularmente en el caso de Tupac Amaro, pues se trataría de su imagen más antigua conocida hasta el momento.

Llama la atención la cantidad de tipos negros, indígenas y mestizos, que de acuerdo con Amigo corroboran los dichos del cronista español Concolorcorvo (Alonso Carrió de la Vadera Gijón, 1715-Lima, 1783), según quien, “la mitad de la población de Buenos Aires era negra o de etnia mixta”.² Lo que a su vez, de acuerdo con lo que la directora del MNBA dijo en la inauguración de la muestra, recuerda “que los argentinos no solo venimos de los barcos”, un lugar común dentro del discurso identitario proveniente de los discursos nacionalistas de fines del siglo XIX y comienzos del XX. En este sentido, Amigo advierte, “evitar observar estas acuarelas desde la idea esencialista de la imagen de la nación predestinada”.³

1 Roberto Amigo, Ticio Escobar, Natalia Majluf, Raúl Mandrini y Roberto Vega Andersen. *Un viajero virreinal. Acuarelas inéditas de la sociedad rioplatense*. Buenos Aires, Editorial Hilarario, Artes, Letras & Oficios, 2015, p. 167.

2 *Ibidem*, p. 88.

3 *Ibidem*, p. XIII.

Con respecto a las acuarelas en su conjunto analizadas en la introducción, Amigo pone en cuestión su unidad (parece tener adiciones y sustracciones), que sea de autoría única (en parte por el punto anterior) y su “originalidad” (no solo por la constatación de que algunas imágenes no fueron tomadas del natural –en particular las que corresponden a los líderes peruanos y a los indígenas paraguayos–, sino porque muchas de ellas se ajustan a las convenciones del género de tipos y costumbres. Este género proviene de los libros de trajes cuyos orígenes se remontan al siglo XVI y de los álbumes de pregoneros y vendedores ambulantes en boga desde fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, caracterizados por sus imágenes esquemáticas e idealizadas,⁴ aunque no por ello menos detalladas. La vinculación con este género explicaría la ausencia de narrativa en la mayoría de las imágenes y la ambigüedad de los paisajes que no permiten una identificación que vaya más allá de las huellas dejadas por la iconografía y los epígrafes, analizados con profundidad y precisión por los autores del libro.

Una de las cuestiones más complejas para abordar en este tipo de imágenes tiene que ver con su valoración estética y las tensiones que surgen respecto de su valor documental. Para Bonifacio Del Carril, autor de la principal compilación de iconografía argentina, estas imágenes no deben considerarse “obras de arte”, sino documentos iconográficos de “hechos o acontecimientos de la vida, vistas de ciudades y paisajes, tipos humanos, usos y costumbres”.⁵ Se puede decir que tanto la exposición como el catálogo de *Un viajero virreinal*, no pretenden modificar esa perspectiva y por ello son consideradas como imágenes en las que, de acuerdo con Amigo, se “privilegia la descripción”.⁶ El autor se detiene en contadas excepciones para hacer comentarios sobre sus valores plásticos, su colorido o composición, privilegiando él también la imagen como documento, dada la importancia atribuida al conjunto como fuente para el estudio de la época.

Sin embargo es interesante detenerse en las ocasiones en que el curador hace referencia a sus características formales destacando los casos en que se utilizan recursos que “superan el habitual estatismo de este álbum”⁷ o en donde se obtiene dinamismo “a pesar de sus limitados

4 Natalia Majluf. “Pancho Fierro, entre el mito y la historia” en: Marcus Burke y Natalia Majluf: *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Madrid, El Viso/The Hispanic Society of America, 2008, p. 42.

5 Bonifacio Del Carril. *Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*. Buenos Aires, Emecé, 1964, p. 14.

6 Roberto Amigo, Ticio Escobar, Natalia Majluf, Raúl Mandrini y Roberto Vega Andersen. *Un viajero virreinal*, op. cit., p. 62.

7 *Ibidem*, p. 94.

recursos plásticos”.⁸ En otras, valora positivamente “la intención de desarrollar el espacio pictórico” sin embargo, destaca la falta de dominio de la perspectiva de el/los autores, por lo que considera que “prevalece la manera intuitiva” de representar el espacio pictórico.⁹ No serían tan llamativos estos juicios sobre los mencionados limitados valores plásticos del conjunto de imágenes y su vocación descriptiva y documental, si no fuera por la apreciación que hace de las mismas Ticio Escobar, quien por otra parte concuerda con la hipótesis de Amigo de que el cronista informante y el ilustrador podrían ser personas distintas. Escobar, sin embargo, difiere respecto de su apreciación formal y su intención documental al señalar que

El esmero aplicado a la solidez de la composición y a la elegancia del trazo relegan la veracidad de los hechos representados, por lo que cabe suponer (...) que la intención del acuarelista se centre más en preocupaciones estéticas que documentales (resulta más que probable cierta formación académica suya).¹⁰

En el análisis de las cinco acuarelas referentes a temas paraguayos, Escobar plantea que probablemente están basadas “en informes de segunda mano”,¹¹ dado que la indumentaria no corresponde con los atuendos registrados del momento, y plantea que “aunque resulta indudable que las ilustraciones ofrecen referencias orientadoras, estas deben ser revisadas y confrontadas con otras fuentes”,¹² con lo cual las devuelve a la esfera documental. En este sentido, en el caso de las láminas referidas a indígenas, por ejemplo en “Indios Payagüas”, Escobar reconoce la precisión en varios detalles del vestido y las costumbres –cuya iconografía explica de manera amplia y erudita– al mismo tiempo que señala algunos detalles, en este caso la pintura corporal, parecen “apoyados en la fantasía del acuarelista”.¹³ En el caso de “Indios Guaicurú” resalta la contradicción entre texto e imagen:

los personajes se representan en un terreno yermo, a pesar de que el comentario de esta obra menciona que los guaycurú viven por lo general en zonas boscosas, lo que refuerza la conjetura

8 *Ibidem*, p. 105.

9 *Ibidem*, p. 79.

10 *Ibidem*, p. 109.

11 *Ibidem*, p. 111.

12 *Ibidem*, p. 122.

13 *Ibidem*, p. 142.

de que la representación del paisaje obedece a razones compositivas, estéticas, antes que a la intención de registrar el entorno natural.¹⁴

Las apreciaciones de Escobar, nutridas por sus investigaciones sobre el universo estético de los pueblos indígenas del Paraguay,¹⁵ ubican al/los autor/es de estas acuarelas dentro de la tradición occidental. Esta perspectiva, unida a la consideración de esta serie como propia del género de tipos y costumbres antes referido, evidencia una relación dialéctica entre la sujeción a las convenciones de representación y el carácter documental de las imágenes. Adicionalmente, la hipótesis de que algunas de estas acuarelas hayan sido conformadas a partir de otras fuentes –orales o escritas– tensa al máximo ese carácter documental en tanto producto de un “testimonio de época”, “tomado del natural”, punto en el que ha residido históricamente su valor.

En suma, *Un viajero virreinal* presenta rigurosos y documentados estudios iconográficos que posibilitan una más amplia comprensión de esta serie de acuarelas y al mismo tiempo reúne diversas perspectivas que, lejos de intentar ofrecer certezas sobre el conjunto iconográfico, enriquecen las posibles miradas hacia este extraordinario acervo, además de abrir una necesaria discusión, no sólo sobre las formas de producción de este tipo de obras, sino también sobre sus usos y ámbitos de circulación.

14 *Ibidem*, p. 153.

15 Ver Ticio Escobar. *La maldición de Nemur*. Asunción, Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, 1999.