

Panoramas urbanos del noroeste argentino en el siglo XIX¹

Northwest Argentina's urban scenes in the 19th century

Silvina Beatriz Aráoz*

En este trabajo pretendo mostrar algunas representaciones plásticas de paisajes urbanos del actual noroeste argentino realizados por viajeros en el siglo XIX. Los artistas que llegaron al país después de la Revolución de Mayo y su posterior Independencia produjeron en Buenos Aires y en otras ciudades del interior una documentación abundante; en cambio, en el noroeste, hubo muy poco contacto con estos, por lo que las ilustraciones fueron realizadas por viajeros europeos, y muy pocos artistas locales, las que conforman un corpus de imágenes de ciudades o paisajes urbanos, no lo suficientemente abundante para poder hacer una proyección de las localidades a lo largo del siglo, pero suficientes para tener noción de algunos espacios públicos, lo que resulta de gran importancia como documento histórico.

La independencia nacional trajo aparejada una serie de cambios, entre ellos, la llegada de extranjeros con diferentes objetivos: comerciales, económicos, industriales o motivaciones de distintos géneros. Esta nueva fuente de intereses por el continente y por el país acercó a estudiosos, científicos o investigadores, con intenciones de estudiar la flora y la fauna o simplemente artistas que buscaban nuevos paisajes y costumbres. Llevaban con ellos sus diarios de viaje en los que narraban diariamente lo que transmitían sus sentidos; como la vista que funcionaba como una cámara fotográfica que capta todo lo que ve, ya sean sus búsquedas relacionadas con sus exploraciones o lo documental. Esta literatura, en muchas ocasiones, estaba acompañada de imágenes,

* Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. <silvaraoz@gmail.com>

¹ Este escrito reproduce la conferencia que dio la autora en el marco del ciclo "Travesías en diálogo. 6^{ta} edición", en el Centro Cultural Alberto Rougès, organizado por el grupo de estudios Travesías discursivas, el jueves 19 de noviembre de 2023.

realizada por manos expertas o por aficionados; bocetos y pinturas, con estilos propios y aspectos formales diferentes. Aunque muchos de ellos no eran realmente artistas de profesión, dejaron un legado patrimonial que contribuyó a formar una identidad nacional.

Es conocido que en Europa, durante el siglo XIX y siglos anteriores, la educación artística formaba parte de la formación general del individuo. Esta formación permitió realizar representaciones pictóricas de diversos temas y, en ese sentido, las crónicas de viajes se constituyeron en constructoras de una singular visión del escenario de contacto entre los viajeros y la región; sus croquis, dibujos o pinturas deben ser interpretados como el de una mirada cuyo objetivo era inspeccionar y representar sus ideas, en cuanto determinan la forma de sometimiento de los espacios y su consecuente explotación.

A estos actores los denominó *artistas viajeros* que, aunque de diferentes profesiones, registraban en forma documental, a través de una técnica plástica, la región; incluso los artistas de estudio trajeron una hibridación de distintos movimientos como naturalismo, neoclasicismo, realismo y romanticismo y el exotismo que encontraban los motivaba a representarlo. Si bien Brasil siguió siendo el espacio preferido, llegaron a la Argentina para incursionar, no solo en las costas sino, de la misma manera, por el interior del país. También fue Argentina una vía de comunicación hacia Chile, Bolivia o Perú, a través de algunos de los pasos de los Andes.

El *artista viajero*, entonces, ejerce alguna de las bellas artes y, aunque no esté dotado de un talento especial, recrea o documenta el espacio físico observado con el fin de transmitir o hacer conocer una determinada zona a un público, educando en temas desconocidos y lugares retirados, sin embargo, también entre ellos encontramos a profesionales de las artes que realizan trabajos recreativos o científicos de diferente índole.

Otro aspecto a tratar es el geográfico, a fin de especificar el empleo de la noción de región del noroeste argentino. Acuñada por Armando Raúl Bazán (2000), este explica claramente las modificaciones que se produjeron en las fronteras y los espacios territoriales en el siglo XIX, y el surgimiento del concepto. Aunque no es una noción contemporánea al período estudiado, nos permite simplificar un área del país poco trabajada en forma conjunta a nivel artístico. Según Bazán, la expresión “noroeste” surgió a fines del siglo XIX, diferenciándola de la zona recién conquistada del Chaco. Entrado bastante el siglo XX, comenzó a utilizarse el vocablo “NOA” para referirse a las provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca, La Rioja y Santiago del Estero (2011, p. 17).

Mientras que en Buenos Aires las corrientes artísticas provenientes de Europa iban ganando lugar, en el interior se vivía otra realidad y el arte no tenía la demanda de las ciudades más grandes. Los artistas locales comenzaban a surgir, pero lo hacían casi siempre fuera de su provincia. Los que llegaban a estos destinos, no estaban relacionados con

las nuevas tendencias, utilizaban técnicas naturalistas de divulgación masiva para ilustrar o pintar, que les hacía producir imágenes muchas veces con falta de carácter, con un muy buen dibujo, pero con escenas que no demuestran tensiones o que amortiguan los problemas sociales, algunas veces solapados por un efecto de paz que producían.

Los de carácter científico utilizaban la técnica creada por Humboldt, que produce una geografía física del mundo en la que se estudiaba el cambio de climas, las plantas y la agricultura en distintas alturas, con el empleo de instrumentos para medir la altitud tropical, convirtiéndose, entonces, en un geógrafo físico. El núcleo racional de la geografía física comprende también al hombre, ya que, inseparablemente está ligado a estos resultados científicos. Los dibujantes y artistas se apropian del paisaje con la mirada, sobre la base del viaje de Humboldt, desde un parámetro estético europeizante, utilizando una matriz canonizada en tres grandes paisajes: la llanura, la selva y la montaña, reuniendo una representación artística realista y clara, con parámetros científico-artísticos al servicio de la geografía. En la región del NOA hallamos montañas, que es el paisaje por excelencia, pero también la selva subtropical. Ambos validan esta orientación teórica, porque la noción de imagen está influida por muchos factores como parte del descubrimiento de América y tiene su eco pictórico en la figura de la montaña, que se convierte en lo que maravilla al viajero.

Sin embargo, la imagen cambiará a lo largo del período independentista, ya que se pasó de representar las plazas principales —con el cabildo y las iglesias— a incorporar, desde mediados de siglo, los nuevos edificios de la revolución industrial —como los ingenios— y las nuevas construcciones arquitectónicas de estilos europeos propulsados por una nueva élite, aunque en algunas ciudades siguió predominando el estilo colonial. A la iconografía de gauchos continuó la de los obreros de las fábricas, y la falta de representación de la naturaleza en los comienzos, pasó a incorporarse luego en todos los temas, tanto desde los aspectos artísticos como científicos. Durante las primeras décadas del siglo, las imágenes se reducen a libros de viaje y acuarelas aisladas, mientras que, desde mediados, su presencia se amplía a álbumes litográficos, ediciones de revistas y libros, óleos, acuarelas y dibujos, en mayor cantidad y calidad estética.

Tal enfoque permite comprender la realidad artística nacional a partir de las singularidades regionales: geográficas, culturales e históricas. Los viajeros analizados constituyen un estudio de caso valioso para enriquecer el panorama artístico en la Argentina. Este trabajo quiere mostrar, por primera vez, una visión de las imágenes que realizaron sobre la región durante el período citado y la importancia que reviste cubrir un vacío de investigación o una nueva perspectiva de análisis de conjunto.

A diferencia de las zonas más ricas y estratégicamente mejor ubicadas geográficamente, como Buenos Aires, Córdoba y Mendoza, encontramos, para el caso del actual noroeste argentino, una menor cantidad de expresiones iconográficas; las provincias de Santiago del Estero, Tucumán, y Salta fueron continuos lugares de paso hacia Potosí y el altiplano peruano-boliviano desde el período colonial. Las postas de viajeros, que poblaban las diferentes rutas, abastecían de alimentos y animales y fueron objeto de numerosos estudios, encontrando en ellas una fuente inagotable de registros de costumbres exóticas. En Salta y Jujuy, por ser las provincias limítrofes con Bolivia, los viajeros cambiaban los caballos, carruajes o carretas por mulas para atravesar el altiplano, pero en La Rioja y Catamarca el tránsito fue menor, debido a que los pasos hacia Chile eran muy dificultosos.

El rol de la imagen en el texto. Cómo percibieron y captaron la naturaleza los artistas, intentando registrar y descifrar el paisaje americano

La imagen juega un papel preponderante dentro de los textos, pero antes de ver este punto, es necesario resolver cómo percibieron y captaron la naturaleza los artistas, intentando registrar y descifrar el paisaje americano, qué experiencias tuvieron y percibieron que los llevó a pintar una determinada imagen, cercados por las vivencias propias del espacio o por la falta de ellas.

En la reconstrucción del paisaje, lo externo o la *hegemonía de lo externo* —en términos de Bárbara Stafford (1984)— se impone en la representación, tanto como lo interno, en relación al carácter intrínseco del artista frente a la representación. Las experiencias emanadas de recorrer el espacio, la atmósfera que envuelve el paisaje, también son un detonante de la imagen. El verdadero proceso de viajar influiría, como bien refiere Stafford, en lo que el artista está pintando, porque el conocimiento que le dan las vivencias está fuera de toda representación.

Por más objetivo que pretenda ser el artista, se impone el espacio y, de alguna manera, este impone una realidad. Los artistas científicos traían incorporada una forma taxonómica de mirar los objetos de la naturaleza —por influencia de las teorías de Alexander von Humboldt— y cada viajero empleaba una manera personal para representar. De aquí es que esta sistematización los llevó a buscar una perspectiva ideal que les proporcionara mayor número de datos de manera científica. Este trabajo de observación, logra que algunos viajeros repitan los motivos una y otra vez puesto que, probar “la flexibilidad de la percepción precisa frente a la capacidad de cambio de las apariencias naturales es el trabajo incansable del observador serio” (Stafford, 1984, p. 399).

Los artistas percibieron y captaron la naturaleza intentando registrarla y descifrarla, buscando “cuál es el lugar correcto, o menos distorsionado desde el cual se observa o se mira el mundo” (Stafford, 1984, p. 399), completando con la experiencia vivida dentro de él. Esto le dará un grado diferente a la observación y un conocimiento extra del paisaje recorrido que se va a representar. El proceso de viajar influiría, según Stafford, a través de las experiencias vividas, en lo que se ilustra. De aquí que el influjo de lo externo, de las vivencias exteriorizadas a través de los sentidos y de todo aquello que está fuera de toda representación se plasmarían en el producto final.

También cómo se ubica el artista produce una perspectiva diferente. Cuando decide agrandar o achicar las dimensiones reales, está subjetivando el espacio real. Es por eso que los artistas agregan personajes dentro de las obras con una finalidad científica, para poder medir las distancias y las perspectivas. Que esto produzca una obra de carácter romántico es un valor agregado al trabajo del artista.

De los casos estudiados, hay una multiplicidad de formas de representación, por lo tanto, no se puede reducir todo a una misma matriz. Por eso veremos lo que sucede con las imágenes cuando se relacionan con los textos. Los mecanismos de difusión masiva, como revistas y otras publicaciones periódicas, y muchos libros, incorporaban en Europa ilustraciones como elementos esenciales de atracción comunicativa, reforzando el contenido literario, para ser más seductoras para el lector, en un intento de interpretar los imaginarios de los diversos sectores del continente y, también, la desmesura que provoca la imagen. La necesidad de construir un imaginario de América y de sus regiones llevó a varios artistas y fotógrafos a reinterpretarlo de tal manera que fuera un redescubrimiento que informara los aspectos exóticos, gigantescos y vírgenes; que reformulara un mapa, que proveyera de conocimiento, no solo al público lector de sus libros o artículos, sino que informara cuál era el estado actual de la cuestión.

En algunos casos, es difícil saber si la iconografía se acerca más a la representación de la realidad, o si se han tomado libertades, pues tenemos ejemplos, en el período colonial, en que la reconstrucción de costumbres suele afirmarse por semejanza que cambia lentamente durante el siglo XIX hasta imponerse un modelo descriptivo basado en una representación clara y fácil de comprender. Con la fotografía, casi a fines de siglo, los viajeros se circunscribieron a parámetros precisos, no necesariamente sujetos a mostrar la realidad,² pero al pasarla a la técnica litográfica le agregaban un toque más artístico y gestual.

² La fotografía también puede distorsionar la realidad a través de distintos recursos, como utilizando distintos valores que resalten alguna parte específica de la escena o escondan algo que no resulte significativo.

También las imágenes que están dentro de los textos están supeditadas a algo. No solo influye lo externo y lo interno, también el cliente y la tendencia de la edición. Si para las revistas de viaje la imagen cumple un papel primordial, esta debe tener conceptos establecidos que confirmen la información cada determinado número de páginas, con un contenido primordial, explicativo, descriptivo, recreativo o simplemente exótico. Este peso que le agrega la revista o el libro será fundamental en la representación.

No cabe duda de que la perspectiva personal del dibujante y el fin que le quiere dar a la obra realizada durante el viaje están presente en todo momento o condicionan su correlación con el texto.

Estética y representación

La estética se define en relación a los tiempos; los historiadores del arte han discutido mucho sobre los distintos aspectos o variables que influyen o atraviesan toda representación iconográfica. Estas están surcadas por numerosas cuestiones de índole estilística de diferentes épocas, además de académicas, geográficas, ideológicas, técnicas, políticas, espacios de circulación o situaciones de producción. Porque detrás de la estética de la imagen hay toda una cuestión existencial, por lo tanto, no hay un solo criterio para definir lo que influye en ellas, sino que existen numerosos elementos que llevan a producirla de determinada manera a la que, además, hay que sumar la *sustancia* abrumadora del paisaje americano.

De esto se desprende que las representaciones que analizaremos sean distintas entre sí. Frente a un paisaje y un mundo desconocido son atravesadas por diferentes factores, como la formación europea, la posición en la edición y del artista frente al público, los objetivos de la institución comitente, la elección del público y del tema, las prácticas, los discursos, el ambiente que lo rodea durante el viaje y los estereotipos. Todo esto, analizado desde una perspectiva teórica e historiográfica, a la que se suma una nutrida documentación, permitirá desentrañar una posición frente a las imágenes de la región durante el siglo XIX.

Si la idea de estética está presente, será un problema a resolver. Para eso veremos algunas nociones sobre el concepto. Para Gombrich (2000, p. 176), la idea de pintura, dibujo, grabado es “la apariencia de un aspecto” que el artista cree real, pero es la representación de la mirada a través de sus vivencias y experiencias lo que está produciendo. Al contemplar diversas producciones de viajeros, no podemos afirmar que la experiencia artística está ausente. Como sabemos, una obra no solo puede tener características relacionadas con lo bello, sino también puede presentarse dotando a la misma de diversas cualidades que hacen que en el acto de contemplación el placer artístico se manifieste desde un inmenso abanico de cualidades. El juicio estético es relativo a los dis-

tintos tiempos y las diferentes culturas y en los viajeros se debe rescatar el objeto buscado, dónde posa su mirada; y esta búsqueda provoca un placer más allá del fin último, que es la conquista indirecta del espacio.

Cada estilo, movimiento, escuela y artista parte de intereses propios, clientes, vanguardias, añadiendo un grado de “autenticidad” necesaria en todos los casos para que este relativismo artístico de modas, nos permita comunicarnos a distintos niveles estéticos. Según Gombrich: “Las obras de arte no son espejos, pero comparten con estos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras” (Gombrich, 2003, p. 4).

Hay una interpretación del espacio, que, aunque pretenda ser objetiva, siempre tendrá factores que condicionen su mirada; a lo que se suma la reinterpretación del espectador de acuerdo a sus vivencias y, también, dónde está inserta la obra. Los que trabajaban en el lugar realizando bocetos no necesariamente eran “testigos oculares” (Burke, 2005, p. 180); representaban solo aquellas formas que les interesaban o querían destacar. De aquí que la selección de la imagen y de las formas es una cuestión puramente subjetiva. Aunque deseen reproducir fielmente la naturaleza, la subjetividad, la técnica y lo aprendido en las academias europeas van a intervenir notoriamente en el proceso. No es lo mismo una imagen realizada para una edición de viajeros que para ser mostrada en una institución científica. La primera, seguramente, atenderá a categorías estéticas, mientras que las otras estarán más interesadas en la representación exacta utilizando una metodología taxonómica. Los elementos que se incluyen en la imagen están en plena relación con el tipo de texto que la contiene o los fines institucionales.

Cuando están dentro de los diarios de viaje, la función de la imagen irá de la mano del pensamiento primero del artista, que luego cuestionará o no. En cambio, cuando esta es editada para un público europeo, sufre modificaciones que la llevarán a un destino diferente: muchas de ellas tendrán fines decorativos o características exóticas, descriptivos o estarán impregnadas del tinte editorial. Estos grabados, cuando son tomados de una fotografía para ser insertados en publicaciones, se postulan como reveladores de la verdad, pero existe la posibilidad de retocarlos o recortarlos o de dejar zonas con contornos indefinidos como espacios abiertos a la imaginación; también el revelado permite contrastes diferentes que generen efectos disímiles. Y puede existir una serie de cuestiones más, como el punto de vista que hace que la imagen no refleje con exactitud el motivo, el paisaje, etc.

Por eso, el poder de las imágenes y su valor documental son incontestables. Sabemos, por diferentes fuentes que se fueron presentando a lo largo de la historia, que un paisaje, las costumbres, la naturaleza no necesariamente pueden ser representados fielmente. Si ponemos el caso de nuestros viajeros, veremos que encontramos las más variadas formas de representación, desde aquellos que se sentaron largas horas

buscando ser lo más cercanos a la realidad hasta los que buscaron una imagen sensacionalista, de personajes de ropa extraña y costumbres diferentes basadas en estereotipos. También están aquellos que tenían otros intereses, remarcando ventajas comerciales, científicas o rasgos romántico-exóticos. De igual forma, están las imaginadas por dibujantes de publicaciones, que trabajaban sobre lo que le indicaba el viajero, por una lógica de la escritura, como es el caso de la ilustración *Character of the Tucumanos* (Figura 1) de Edmond Temple, con una figura humana plantada de cuerpo entero, con un poncho en sus hombros, posando más que enlazando, con “orden, equilibrio y serenidad”. El dibujo es claro, en él divisamos características discordantes, parado en esos pequeños pies con un calzado pequeño más propio de la cultura europea que de la campiña argentina; el sombrero de alas anchas refleja un perfil griego y viste unos pantalones con unos volados por debajo de las rodillas de un



Figura 1. Edmond Temple, *Character of the Tucumanos*, 1826.
En Temple (1830, vol. I, p. 163).

género diferente al del pantalón. Quizás el dibujante no supo interpretar la esencia del gaucho, enfatizando partes de su atuendo como el poncho, el lazo y el sombrero, sin una ubicación específica del lugar.

Como veremos, la infinita cantidad de posibilidades está dentro de este corpus. ¿Es posible que la imaginación sea parte del conocimiento? ¿Que ayude a completar un documento historicista con el fin de formar una imagen de lo representado en la zona en cuestión? Como demuestra Pimentel (2010), si Durero logró a través de los documentos y relatos de viajes, dibujar un rinoceronte que nunca vio, ¿es posible que nuestros artistas viajeros hayan formado una documentación figurativa a través de una construcción interna y externa, logrando una imagen documental? Al respecto, Pimentel sostiene:

La importancia de la “imaginación” como herramienta de conocimiento científico e histórico, [es] un instrumento insustituible para elaborar los hechos y darles forma, para “soportar” la realidad, esto es, para articularla y trasladarla, [a través de] “analogía(s)” (Pimentel, 2010, p. 9).

Las constantes “analogías”, que nos hace partícipe el investigador, son las semejanzas entre una región y otra de América, que permiten asimilar el espacio de manera natural, a pesar de ser opuesto. No estamos dentro de una postura definida en que todo es invención, de que todas las imágenes trabajadas son producto de la imaginación o de la lectura de textos, sino dentro de la búsqueda de imágenes documentales, donde hay que discernir el grado de veracidad, de realidad con el momento histórico, ya sea a través de la vista, el tacto o por analogías.

Por lo tanto, no hay un solo criterio para analizar las imágenes, sino muchos que permiten ver que ellas tienen muchos puntos de vista y no se puede decir que hay uno solo, sino infinidad de elementos que la atraviesan. Como expresa Peter Burke: “al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular” (Burke, 2005, p. 17). Si queremos hacer una revisión de la historiografía de la región no podemos hacer un recorte solamente a través de los textos, sino que debemos incluir la imagen dentro del contexto y la lectura o los problemas que de ella se formen, para acceder a nuevas miradas que permitan una resignificación.

Por lo tanto, cabría aclarar, que el peso que lleva la imagen es la carga que lleva su autor, pues trae consigo un bagaje de ideas y sentimientos que producen una forma de mirar distinta a cualquier otro artista, desde una perspectiva propia. De ahí nuestra intervención que permitirá de alguna manera esclarecer el significado que el artista quiso dar a la obra.

Las influencias que recibe el artista y transmite a sus representaciones

¿Qué elementos condicionan las representaciones que realizan nuestros viajeros? ¿Qué gravita en las composiciones en la *zona de contacto*? Esta expresión tomada de Mary Louise Pratt (1997, p. 20) nos dice: “zona de contacto, espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas”. Esta definición lleva a pensar en “una serie de imágenes ricamente transculturadas” (Pratt, 1997, p. 22), donde elementos de una y otra cultura se encuentran en la *zona de contacto* y participan de un mismo género o imagen.

Hay muchos ejemplos de esta transculturación, como el uso de paradigmas europeos para imágenes americanas. Por cierto que Edmond Temple fue uno de ellos. Compartió estructuras arquitectónicas en *Ruins of Las Trancas* (Temple, 1833) transportando “la idea” que se tenía o que se debía tener sobre América o el zapatito de *Character of the Tucumanos* (Temple, E. 1833), cuya mezcla de elementos europeos y americanos comparten una misma composición, así como el sombrero alado, más representativo de la zona meridional de América.

Al observar las tensiones entre lo externo —las vivencias— y lo interno —las experiencias— del artista sale, de este cruce, el peso de la representación en la zona de contacto. Cada artista tiene intereses que trae consigo desde el comienzo del viaje; todas sus experiencias, sumadas a las exigencias de clientes o instituciones, más la formación del artista, que busca en el paisaje virgen un modo de contemplación, marcarán, junto con lo visto y lo vivido, una obra original.

Por eso, el peso puede llegar desde muchos aspectos diferentes: desde el posicionamiento ideológico, la técnica, el formato en el cual aparece la imagen, los movimientos académicos que están en boga en esos momentos, como también influyen el paisaje exótico, las costumbres y las vivencias del artista, dando un documento a medio camino entre estos cruces y en el que primará, seguramente, uno más que otro. En ese sentido, no se puede afirmar que son imágenes ciento por ciento románticas, exóticas o recreativas, lo que demuestra que las representaciones no son uniformes y que la riqueza es la heterogeneidad. La diversidad de intereses de los artistas y de funciones que debían cumplir las imágenes que producían hizo que el acento puesto en estas se mueva de un lugar a otro de forma fluctuante.

La representación del espacio vista por diferentes artistas

En el primer período (1816-1852), la representación del espacio urbano seguirá siendo de traza colonial, mediante el empleo de plazas e iglesias o la simbolización de ellas a través de cúpulas y torres, marcando un carácter religioso, reflejo del misticismo propio del período colonial. Esta representación se caracteriza por contener imágenes de gauchos y soldados en ámbitos urbanos y rurales. Por lo tanto, estas imágenes son importantes desde lo temático, porque reflejan las construcciones más representativas a nivel simbólico-social e identifican los tipos humanos con un carácter exótico.

Desde mediados de siglo, hay edificaciones que están relacionadas con la segunda revolución industrial, como estaciones de trenes o fábricas. Muchos de estos edificios no estarán en los centros urbanos propiamente dichos —como los ingenios de la industria azucarera—, pero se incorporarán al paisaje urbano, tanto por su monumentalidad, como por su novedad tecnológica y su concurrencia demográfica. Con la llegada de la revolución industrial a la región a fines de siglo, la clase popular representada pasa de ser un simple personaje exótico —el tradicional gaucho con la vestimenta típica en actitud sedente— a ser una persona en movimiento, trabajando en las nuevas industrias. Es lo que se conoce, históricamente, como la nostalgia de la imagen desaparecida del gaucho por la del peón inmigrante.

Mientras las imágenes del primer período representan edificios austeros y escasos, las del segundo agregan vistas panorámicas de ciudades en las que se encuentran aportes de estilos europeos como el neoclásico. La mayoría de los artistas opta por el formato apaisado para mostrar una mayor cantidad de elementos, permitiendo ver el crecimiento de las urbes.

Un entramado de imágenes de la ciudad de Salta. José Arenales (Cochabamba, Alto Perú, c. 1789)

La ciudad de Salta recibió, a lo largo del siglo XIX, intensas modificaciones edilicias que los viajeros tanto nacionales como extranjeros, relataron en sus diarios para luego ser publicadas o reproducidas en dibujos, pinturas o grabados. Estos cambios, en la primera mitad de siglo, no son abundantes y no se reflejan en diversidad de imágenes, debido a que solamente se realiza una sola que se reproduce en sucesivas oportunidades, como un eco de la realidad. Este dibujo se convierte en la única representación de una vista de la ciudad. A mediados de siglo se reemplaza por otra más naturalista, pintada por un artista italiano,

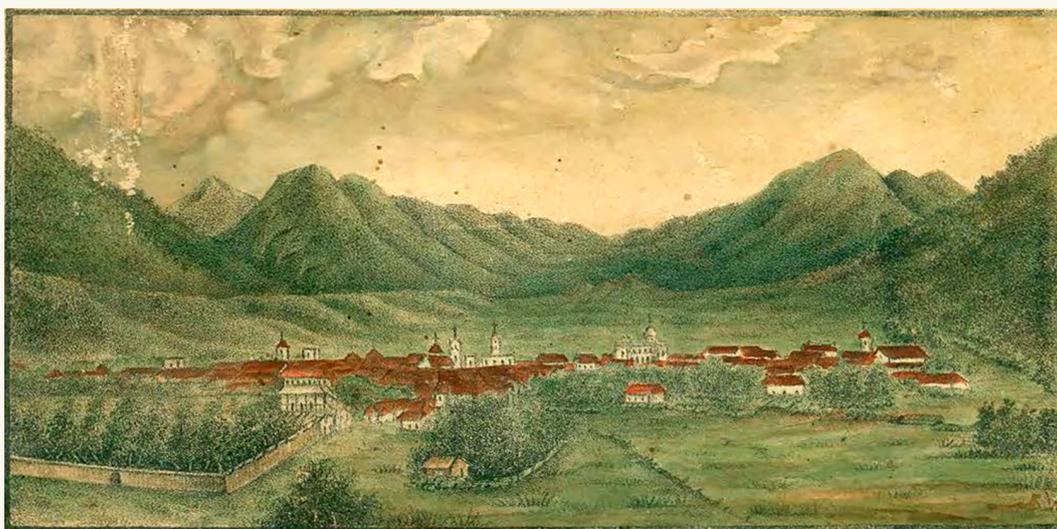


Figura 2. Arenales, José. *Vista de la ciudad de Salta*. ca, 1824-1827, dibujo coloreado. Propiedad Museo Histórico C. Saavedra, Buenos Aires, Argentina.

guardando un carácter más objetivo. A continuación, discutiremos sobre el grado de veracidad de dichas iconografías y sus repercusiones fuera y dentro de la ciudad de Salta.

La primera obra que se conoce es *Vista de la Ciudad de Salta* (Figura 2). Tomada del sureste de la ciudad y producida por el teniente coronel de artillería del Departamento Topográfico de Buenos Aires, el ingeniero José Arenales, hijo del Sr. Brigadier D. Juan Antonio Álvarez de Arenales, nacido en Cochabamba, hoy Bolivia, Alto Perú en c. 1789, localidad que pertenecía al virreinato del Río de la Plata. Ejerció la función política durante varios años como diputado y, en la década de 1830, fue director del Departamento de Topografía.

Se estima que este dibujo fue realizado a mediados de la década de 1820 por el viajero, mientras su padre fue gobernador entre 1824 y 1827. Aunque la imagen aparece fechada en 1828, esta correspondería, seguramente, a la fecha de su obtención por parte de César Hippolyte Bacle para su posterior litografía. En el dibujo coloreado, se ubica la ciudad en una hondonada, sin percibir los ríos que la cruzan y se destacan los edificios en altura de origen clerical que marcan la importancia de la religión para sus pobladores. Está rodeada de un paisaje exuberante e imponente, empujando el poblado de techos de tejas de color ladrillo y paredes blancas.

Salta era una importante ciudad comercial desde el periodo colonial hasta después de la Independencia, dedicada al transporte de mulas utilizadas para viajar hacia el norte por los Andes o carruajes hacia el Sur; sin embargo, en el dibujo se simplifica no solo el espacio, también el movimiento que se genera a su alrededor.

La *Vista* de Arenales, que fue reproducida en periódicos, publicaciones y acuarelas, permite ver lo que fue en esencia la ciudad, las

características geográficas de la zona, la conformación arquitectónica de los edificios, las casas de propietarios en el casco céntrico y en los alrededores. El color verde predominante, que contornea las tejas rojizas con las blancas paredes y los cerros sucesivos que confluyen en un valle envolvente, integra ambos espacios.

Hay una particular necesidad de confrontar la naturaleza con la civilización, ubicándose el artista en un lugar estratégico, un poco más elevado. No tomó el punto de vista de la mayoría, como lo hicieron sus predecesores, sobre el cerro San Bernardo. Pero, es así como pudo, desde este lugar, mostrar una línea de templos y el cabildo de una manera más acertada.

Vale formular la siguiente pregunta: ¿Por qué esta imagen no es representativa para los lugareños? La respuesta es que, a mediados de siglo, el pintor italiano Carlos Penuti, sintiéndose abrumado con el paisaje, realizó una obra excepcional, con una importante calidad de mimesis y los salteños le otorgaron tal grado de pertenencia que pasó a ser también de relevancia institucional. Por este motivo, la de Arenales no tuvo trascendencia, no los representó, quizás porque tampoco quedó en la provincia, o sus reproducciones en distintos formatos y técnicas no fueron realizadas allí, ni circularon por el circuito provinciano. Sin embargo, en Buenos Aires se reconocen más sus copias que la de Penuti.

Se considera que esta es la primera vista de la ciudad, tomando el paisaje como tema principal. Juan Arenales, como topógrafo, representó el espacio de forma no convencional, aunque demostró su poca habilidad para el manejo del lápiz de forma artística y, como se ha visto en otras obras de época, mantiene el estilo del siglo XVIII, captando no solo la conformación de la villa, sino también la naturaleza que la rodea.

La reproducción litográfica de Bacle

Sobre la base del dibujo de Arenales, el artista y botánico César Hippolyte Bacle lo reproduce en una panorámica de la ciudad, con techos bajos, donde sobresalen las numerosas iglesias y una arquitectura en altura. Muchos escritores nombran la litografía publicada por Bacle con el nombre de *Vista de Salta* (Figura 3), pero no hacen referencia a su periodo, a su grado de originalidad, o al autor de la misma, simplemente demuestra el carácter ilustrativo en un diario local de Buenos Aires.

A primera vista, parecería ser el autor de dicha obra, pues la publica en el periódico *Museo Americano N° 11* de 1835, del cual era el editor. El artista y botánico llegó al país en 1825; había nacido en Saint Loup, cerca de Gêneve, el 15 de febrero de 1794. (Baillon, 1876, p. 338). Bacle instala, en 1828, un establecimiento litográfico con el nombre de *Bacle y Cía*, que produce numerosos dibujos pasados a litografías, contando con dibujantes como su propia esposa, Paulina Macaire, Hipólito

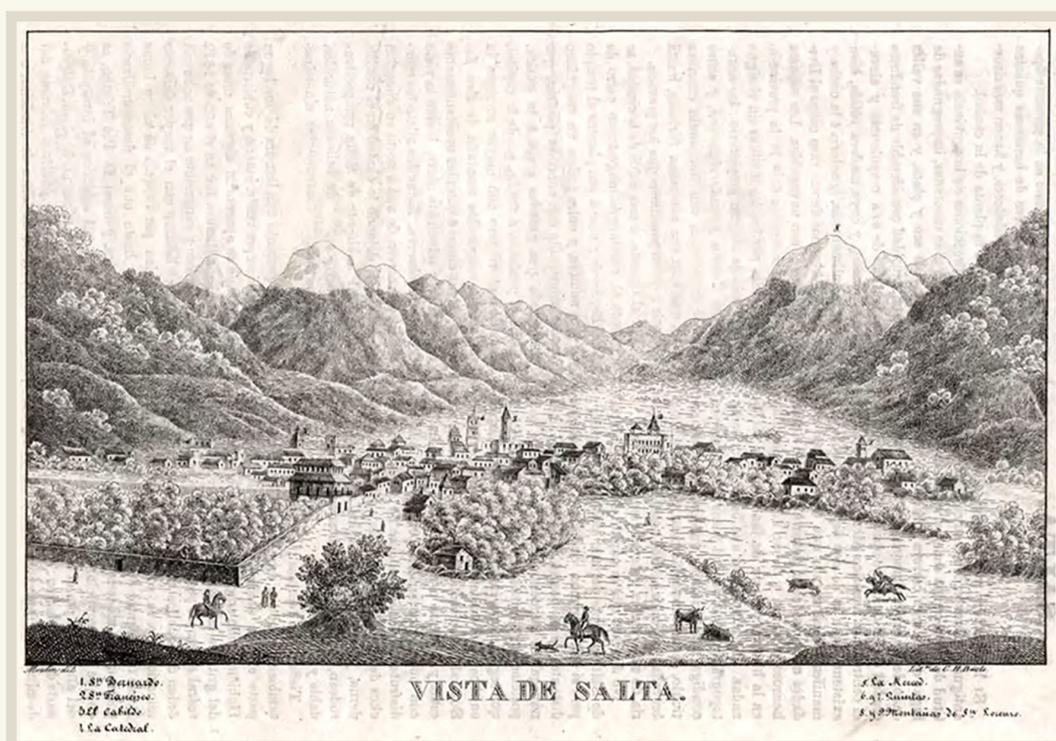


Figura 3. Bacle, Hipólito. *Vista de Salta*. ca, 1835, litografía.
(Imagen tomada de Bacle, 1835b, p. 81)

Moulin y otros. Publica varios periódicos, entre ellos *Museo Americano*, publicación ilustrada, entre los años 1835 y 1836, con temas generales, la mayoría con formato de periódicos europeos como *The Penny Magazine* de origen inglés, cuya primera tirada es de 1832 en Londres y *Le Magasin Pittoresque*, producida por Édouard Charton en Francia, con un primer número en 1833, ambas de carácter enciclopédico. La mayoría de los temas de *Museo Americano* tratados están relacionados con diarios de viajeros por Europa, África, y de interés general. Otros eran extraídos, seguramente, de periódicos o corresponsales de zonas como Perú sobre temas que podrían tratarse en el noroeste argentino como el uso de la llama, la chinchilla o animales autóctonos de la región y su consiguiente comercio en Europa; prefiere, asimismo, publicar noticias del exterior relativamente contemporáneas como históricas, de Europa y del resto de América.

Sin embargo, Bacle solo divulga esta única lámina del interior del país que es la vista lejana de José Arenales, aunque no está citada. Igualmente, en la litografía se recalca el interés por los templos religiosos, enumerándolos y colocando el nombre propio de cada una de ellos como referencia en la parte inferior. Realiza algunos cambios de la original, que le permite una mirada más extensa del paisaje con un criterio artístico superior a su antecesor. Coloca una vista más larga en la parte delantera, permitiendo que parezca más elevada. Anula algunos

elementos, merma el número de viviendas en algunas zonas y aumenta en otras. Baja el tamaño de los arbustos, para que se vea mejor la ciudad y aclara el valle posterior para mostrar una ciudad menos encajonada. Es una litografía en blanco, negro y grises, mostrando unos cerros más altos con cimas más claras, diferente al original en el que se veían, en las puntas, los pastos más cortos en un tono verde más subido debido a la falta de follaje provocada por los vientos. En el caso de Bacle, daría la sensación de montañas elevadas con nieve en los picos. Agrega, en la parte inferior de la litografía, distintas escenas, como un gaucho enlazando el ganado, cabalgantes, transeúntes, etc., mostrando un ambiente más cálido.

En la leyenda inferior, se nombran de derecha a izquierda, primero el convento de San Bernardo, una de las más antiguas construcciones que se conservan hasta la actualidad; luego San Francisco, que sufrió reiteradas modificaciones que no guardan el estilo original; el Cabildo, tal como se lo conoce; la antigua Catedral y La Merced, edificio que fue demolido a comienzos de siglo XX.

Juan Manuel Besnes e Irigoyen, una vista similar de 1851 (1789-1865)

En *Vista de la ciudad de Salta* (Figura 4), nuevamente el paisaje es repetido con la técnica de acuarela. Fue realizada, hacia 1851, por el pintor español, radicado en Montevideo, Juan Manuel Besnes e Irigoyen. La imagen está contenida en la edición *Monumenta Iconográfica* de Bonifacio del Carril, publicada en Buenos Aires, en 1964.

En 1852, Besnes e Irigoyen viajó a la Argentina, invitado por el general Urquiza y conformó un álbum de dibujos espontáneos titulado *Prontuario de Paisajes*, en el que dejó constancia de sus recorridos por las costas del río Paraná y río Uruguay. También dibujó usos y costumbres, campos de batalla, paisajes, etc., pero nunca pasó del litoral hacia el noroeste, por lo que se concluye que pudo haber realizado el paisaje de la ciudad de Salta sobre la obra litográfica de Bacle, pues el parecido es mayor que con la de Arenales.

Se conocen algunas obras de Besnes e Irigoyen de buena factura, a pesar de que también hay otras de menor calidad, y concretamente esta pintura refleja poco conocimiento del espacio en zonas montañosas y de técnicas artísticas, revelando un carácter ingenuo, con casas en un primer plano del mismo tamaño que en un segundo, sin relación de dimensión entre las edificaciones y los personajes que se encuentran al mismo nivel, pues estos últimos están representados igual o más grandes. Agrega sombras muy pequeñas, que produce que algunos objetos parezcan que están flotando en el aire y montañas algodonosas con re-

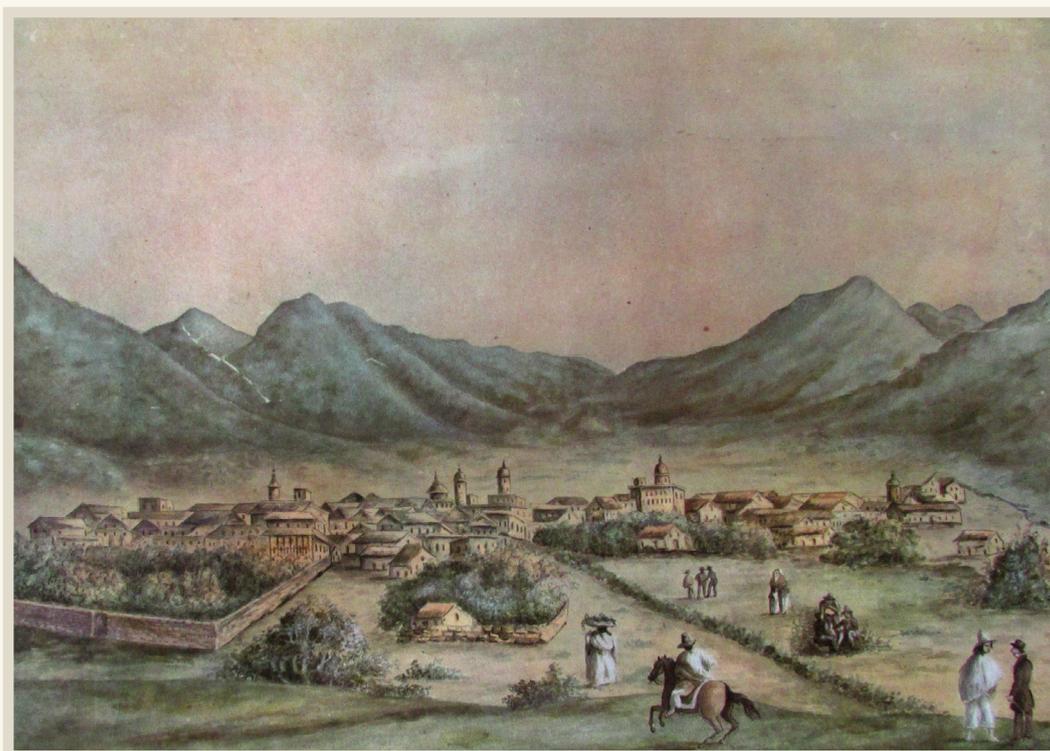


Figura 4. Juan Manuel Besnes e Irigoyen, *Vista de la ciudad de Salta*, ca. 1851, acuarela, 34,2 x 48 cm. (Imagen tomada de Del Carril (1964, p. CXLIV)

lieves uniformes. Como la original era de principios de siglo, adapta la forma de la obra a las necesidades, donde no solo está presente la ciudad —vista similar a lo que se podría ver en una villa europea, con viviendas representadas por techos en diferentes posiciones, pero todas con la misma estructura—, sino también la montaña, en este caso como en la de Bacle, asemejando mayor altura que un cerro, con el fin de esclarecer qué tipo de geografía posee y los distintos tipos sociales colocados de tal manera que muestran las diferencias en las vestimentas entre unos y otros. Más que ser parte del paisaje, están colocados para ser vistos.

Besnes es considerado en Uruguay, no como un pintor extranjero, sino como el primer pintor nacional. Las numerosas obras realizadas reflejan el interés del artista por divulgar la vida de la nación, sin embargo, algunas merecen mejores comentarios que otras; sus producciones son desiguales, algunas tienen un cierto aire *ingenuo*, otras carecen de profundidad, por la superposición de formas y porque los tamaños de los objetos no se adecuan al espacio. Sin embargo, hay en otras un claro sentido del naturalismo, obteniendo riquísimas imágenes con una fresca sensibilidad.

Y nuevamente otra copia de José Arenales realizada por Woodbine Parish

En 1852, sir Woodbine Parish, diplomático británico en la Argentina entre 1825 y 1832, publica en Londres, en la 2ª edición de *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata*, una serie de grabados entre el que se encuentra el de Arenales (Figura 5), aunque con algunas licencias como, por ejemplo, una menor cantidad de construcciones.

Es curioso ver dos imágenes similares que no concuerdan con el contexto del momento en que supuestamente fueron hechas, pues el dato que tenemos de la obra de Besnes e Irigoyen es que fue creada hacia 1851 —lo aporta Bonifacio Del Carril (1964) en *Monumenta Iconográfica*—, y Parish regresa a Inglaterra en 1832, pudiendo haberla visto de José Arenales que realizó aportes topográficos para su publicación. Woodbine Parish pedía informes a los lugareños más destacados en cada provincia. En el caso de Salta tuvo varios corresponsales, Arenales como director del Departamento Topográfico o ingleses como Mr. Cresser u observaciones barométricas del doctor Thomas Readhead.

Una foto de Salta (Figura 6) tomada desde el mismo punto de vista, de fines de siglo, permite advertir una semejanza con el dibujo de Arenales, la calle que corre hacia el fondo y que gira hacia la izquierda, el paredón que culmina en una vivienda; la gran playa donde se encuentran las carretas, los edificios en alto y los espacios. Una ciudad que, a pesar de los 70 años transcurridos y las nuevas construcciones, todavía se observan puntos de encuentro similares.

Cada artista pondrá énfasis en distintas cualidades, utilizando distintas técnicas. Arenales remarcará el paisaje y la inmensidad de las montañas. Bacle en la villa cercada de altas cumbres, Besnes e Irigoyen en lo pintoresco de la localidad y las personas en diferentes acciones y Parish nuevamente refleja lo grandioso del espacio.

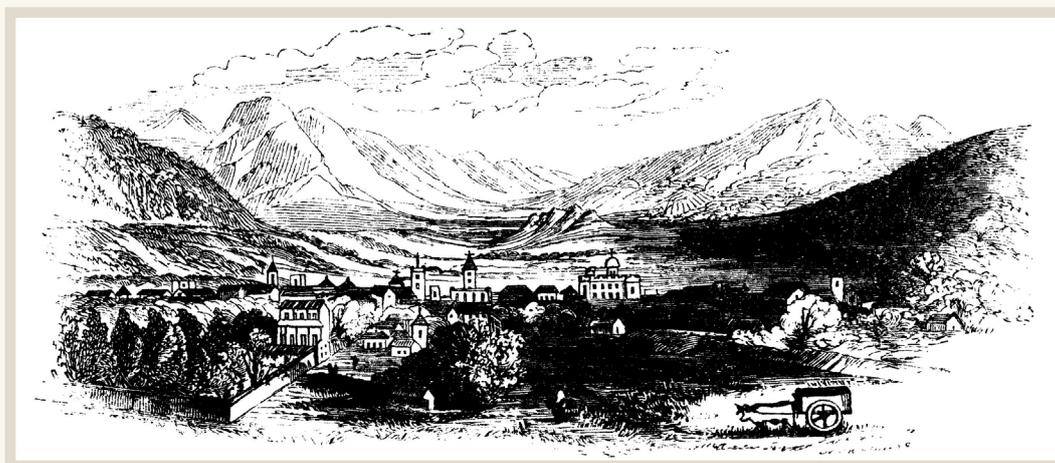


Figura 5. View of the City of Salta [Vista de la Ciudad de Salta].
En Parish (1852c, p. 303).



Figura 7. Fotografía. Salta 1892-1893. (En *InformateSalta*, 16 de abril 2020)

El legado de Carlos Penuti en Salta

El artista italiano Carlos Penuti estuvo en Salta en 1854 y realizó una pintura al óleo titulada *Vista de la ciudad de Salta tomada de la cima del Cerro Sn. Bernardo* (Figura 7) como parte de su viaje por el país.

No se tienen muchos detalles de la vida del artista, pero las fuentes ubican su nacimiento en Milán, Italia. Fue pintor de batallas y retratista, aunque su mano supo captar también paisajes urbanos y rurales. En 1843, Penuti participó en su ciudad natal en el concurso de 1ª clase de Pintura, en la sección Paisaje, volviendo a exponer nuevamente dos paisajes más en 1845, recibiendo por su obra el primer premio y elogios del jurado por los efectos lumínicos y la buena ejecución. Fue un artista documental que gustaba de las imágenes con mucho contenido, ya sean batallas o vistas, dejando, en todos los casos, fuentes bibliográficas que aportan un registro a la historia. Hacia 1848, se encontraba al artista entre los pasajeros del vapor “Macahense” llegando al puerto de Campos (Brasil). Según el historiador salteño Eduardo M. Ashur (2006), el artista italiano llegó a Montevideo en 1851 y luego pasó a Buenos Aires.

En 1854, ya instalado en Salta, pinta su famoso óleo documental *Vista de la ciudad de Salta tomada de la cima del Cerro Sn. Bernardo*. Como refiere el historiador Ashur (2006), el cuadro no está firmado, pero se lo identifica a Penuti como su autor ante la necesidad de venderlo en 1855.



Figura 6. Carlos Penuti, *Vista de la ciudad de Salta tomada desde la cima del Cerro Sn. Bernardo*, 1854, óleo sobre lienzo, 92 x 179 cm. Salta, Museo Provincial de Bellas Artes (Foto: Silvina Aráoz)

Al no poder lograrlo, se preparó una rifa de cinco pesos cada número. La provincia se hizo acreedora de todos los números, siendo gobernador interino el coronel Miguel Francisco Aráoz, por lo que obtiene el cuadro que hoy está en el Museo de Bellas Artes de Salta.

En este óleo se integra el paisaje con la fisionomía de una ciudad todavía con aspecto colonial, con sus habitantes y sus costumbres, sus quehaceres y sus medios de movilidad. También se representa una serie de edificios públicos que los salteños identifican rápidamente como parte del paisaje actual y casas con techo bajos a dos aguas y hasta ranchos en las orillas, colocados en primer plano, cerca del puente. Esta obra constituye un documento invaluable por la información que aporta, ya que permite conocer cómo era la ciudad en esos momentos aumentando su valor cuando se la compara con las anteriores. Añade, además, gran cantidad de usos y costumbres de ese período, con una significativa técnica dibujística dentro de un estilo naturalista. En la parte superior, desdibuja los contornos de las montañas a través de nubes que se elevan y la cubren con un manto neblinoso en una perspectiva atmosférica. Los cerros más cercanos, con colores claros y más despejados, junto con el

resto, producen líneas sinuosas que prefiguran la línea de horizonte con sombras de formas ondulantes. Las montañas son trabajadas como una masa homogénea, en la parte inferior predomina el rojo de los techos sobre las paredes blancas de las casas, que están dispuestas de forma ordenada. Dos calles en perspectiva dividen la escena: a la izquierda hay un mayor número de viviendas que sirven de contrapeso para la cantidad de torres de iglesias y edificios altos de la derecha. También hay un juego de volúmenes verdes formado por árboles que se elevan con mayor cantidad en las afueras de la villa. A la derecha, hay una playa donde están dispuestas las carretas que entran o salen de la ciudad; una cuadrilla de ellas se está retirando por el camino que la circunda. El artista pintó, en la parte inferior, un gran movimiento de personas tanto a caballo como a pie, sin remarcar una única clase social. También el río, con sus canales, rodeado de árboles, tanto en sus márgenes como alrededor, con pequeñas chozas, logrando una armonía de tonos entre los verdes y los corales. El agua del primer plano refleja la vida alrededor; no olvida ningún detalle de las costumbres del lugar.

Penuti dejó un legado importante para sus habitantes, no solo fue un artista académico, con su carácter estético naturalista y luminoso, sino también por ser la primera obra representativa de la urbe, con todas las referencias que pudiera agregar, que la convierten en un documento que se mantendrá por muchas décadas en similares condiciones y que permite centrar la mirada como un telescopio. El hecho de que el Estado provincial comprara la obra al año siguiente de su ejecución, da muestra de las semejanzas que encontraron y de su autenticidad. Ese mismo año se ausenta de la provincia, perdiendo el rastro de sus expediciones por el resto del continente sudamericano, pero el *Diario de Minas* hace algunas referencias a los viajes que realizó a Chile, Paraguay, Bolivia, Perú, Ecuador y Brasil.

Consideraciones finales de Salta

La acuarela de Arenales supo captar la esencia de la localidad y de su entorno y logró mostrar como ésta se integra al paisaje y se convierte en parte de él. Sin embargo, quienes trabajaron sobre ella, no pudieron absorber las particularidades del paisaje como su creador; al no conocer el espacio, incorporaron montañas altas en donde había otro tipo de relieve. Usaron más libremente su imaginación y en algunos casos, como Bacle, lograron dibujar mejor las distancias dentro de la perspectiva aérea.

La obra de Arenales está tomada desde un punto de vista diferente a la de Penuti, reconociendo mejor los edificios en altura, sin desmerecer, de ninguna manera, la obra de este último de mejor factura y mayor observación de los detalles del espacio representado.

En la foto de 1892-1893 podemos constatar la permanencia de elementos a lo largo del siglo que no cambiaron. Aunque se comienzan a sumar gran cantidad de edificaciones y un crecimiento horizontal, son muchos los que se mantienen. Las técnicas utilizadas varían desde el dibujo coloreado, la litografía en periódico, la acuarela, publicaciones en libros, óleo y por último la fotografía que ratifica la imagen de la primera. En la publicación de Parish, en su versión original, se encuentra este dibujo, guardando una íntima relación tanto con el tipo de publicación, como al público para la que fue producida y la intención de su autor. Podemos también comprobar que los artistas que la representaron eran foráneos. Arenales no había nacido allí, Penuti se retiró al poco tiempo, los que se basaron en los originales eran extranjeros, la única incógnita es ¿quién tomó la fotografía?

La intención de este recorrido es mostrar un corpus de imágenes que han sido puestas en diálogo, vinculadas entre sí, para tener una visión más amplia, no solo de la forma en que representaban el espacio estos artistas viajeros, sino también de la conjunción del momento y el espacio. Por lo tanto, se pueden ver todas las transformaciones ocurridas a lo largo del siglo, también vistas ilustradas por primera vez. Esta manera de abordar el tema es más relevante porque transmite la idea de cómo es la región, su paisaje y sus tipos humanos, convirtiéndose en referente que, por más permeada que está la imagen, siempre queda algo de los rasgos documentales que identifican la zona.

Otto Ernst Friedrich Grashof y la primera representación de la ciudad de Catamarca

En 1853, llega al país el prusiano Otto Grashof (1812-1876) en el que, desde muy jovencito, se advierten sus inclinaciones artísticas. En 1826 ingresó a la Academia de Arte de Düsseldorf que se mantenía entre la tradición y la modernidad. En noviembre de 1845, regresó a Berlín, y conoció a docentes de la misma Academia que le presentaron personalidades influyentes de la vida artística e intelectual, entre los que se encontraba Alexander von Humboldt, que dejó en el artista una profunda impresión para toda su vida; tanto que en su viaje a América llevó su libro *Cosmos*. Además, en este entorno, el continente americano comenzaba a resonar como motivo pictórico y resonaba en los ambientes intelectuales por la presencia no solo de Humboldt, sino de artistas que lo seguían, como Rugendas.

El barón von Humboldt pintaba la naturaleza buscando las formas elementales de la flora y las particularidades geográficas de cada región, sus contornos, las tonalidades del color que brinda cada forma, logrando una impresión justa de la región y su clima y sus representaciones del paisaje tropical desde un punto de vista artístico. En 1850, seguramente

inspirado por las ideas del naturalista, Grashof decidió viajar por América del Sur para representar los paisajes exóticos del Nuevo Mundo y, entre otras cosas, “ganar dinero” (Löschner, 1987). A fin de no tener apremios económicos, llevó consigo cartas de recomendación de comerciantes renanos conectados con comerciantes alemanes, por lo que pudo vivir en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires.

En 1852, partió de Hamburgo a Montevideo donde consiguió relacionarse con comerciantes alemanes. Allí permaneció hasta fines de 1853 y conoció al duque Paul Wilhelm von Württemberg, también dedicado a la pintura y al dibujo, quien lo relacionó con la más alta esfera porteña y montevideana pero, al poco tiempo, se retiró a Chile lo que motivó a Grashof a visitar Valparaíso, saliendo meses después desde Montevideo, pasando por Buenos Aires. La travesía continuó por Córdoba y, desde allí a Catamarca, demoró ocho días, llegando a esta ciudad el 4 de enero de 1854.

Grashof supo documentar regiones que a otros artistas no les llamaron la atención o no transitaron por ellas. A través de sus obras, podemos descubrir algunos aspectos de la Catamarca de mediados de siglo, de su urbanización y de sectores populares, pero su personajes principales fueron el paisaje y la geografía; sobre esta incorpora las vistas de las ciudades, los diferentes tipos de viviendas, las costumbres y modas de las clases populares. Encontraba el atractivo en todos lados, desde los exóticos paisajes, soberbios, llenos de texturas, hasta los más dignos valles, cada uno con sus características propias.³

Pinta en Catamarca una acuarela, *Vista de la plaza de Catamarca del oeste. Las montañas de Ambosada* (Figura 8). Solo pudimos acceder a una copia de la publicación de Löschner (1987), en blanco y negro, ya que el original se encuentra en una colección particular en Colonia (Alemania). Esta imagen representa el aspecto todavía colonial de la ciudad. Pintada durante su estadía, realza esta pequeña ciudad con unos cuantos edificios públicos, colocando en la parte inferior los nombres de cada uno de los más importantes, como la vieja iglesia Matriz, con una espadaña para dos campanas y un arco cobijo; la iglesia del Carmen, ubicada a dos cuadras de la plaza, viéndose solo la torre; luego la casa del gobernador y la cúpula de la iglesia de San Francisco detrás del cabildo sin torre y, al fondo, los cerros del Ambato (todos estos datos están detallados en la parte inferior de la obra).

Es una ciudad de techos bajos donde solo se distinguen las iglesias, con sus cúpulas que, por su gran número, demuestran la fe de sus habitantes; en un plano más bajo, está la plaza en un terreno desnivelada con la Pirámide conmemorativa construida hacia 1830 más la incorporación de algunas personas, en diferentes posturas, que dan vida al conjunto.

³ Esta postura fue muy común en otros viajeros, como por ejemplo Jean León Pallière.

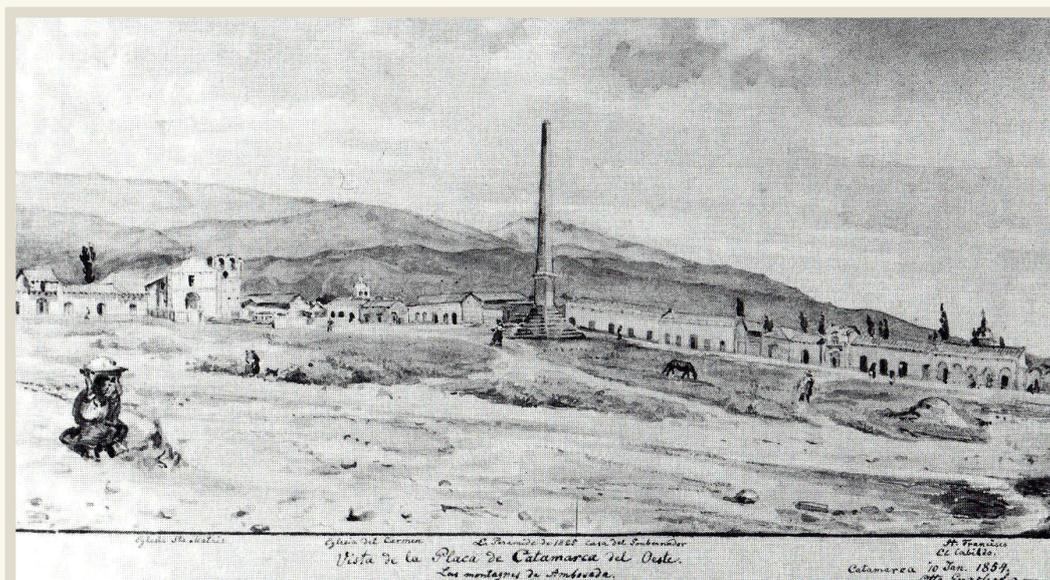


Figura 8. Otto Grashof, *Vista de la plaza de Catamarca del oeste*, 1854, acuarela, 14,6 x 24,5 cm. (Imagen tomada de Löschner, 1987, p. 301)

En la pequeña acuarela, se observa que, hasta mediados del siglo XIX, la ciudad no había experimentado un gran crecimiento, pero sí poseía edificios importantes, como el cabildo y numerosas iglesias, convirtiéndose en un paisaje típico del período colonial, más la imponencia de las altas montañas del Ambato, que surgen en el fondo en diferentes tonos de grises que, a pesar de estar ante una reproducción en blanco y negro, estos grises señalan el trabajo técnico del artista al colocar tonos más bajos en zonas más cercanas y más altos a medida que se aleja.

Grashof en todas sus pinturas de la provincia de Catamarca centra la atención en los dos cordones montañosos, elevados y omnipotentes. Seguramente le sorprendió la grandiosidad del paisaje, las montañas rodeadas por grandes valles desolados. Es muy probable que su acompañante de viaje, Emilio Quevedo, le hablara de la riqueza minera del lugar durante el trayecto, sino cómo podría saber tanto de la provincia antes de llegar a ella, siendo que solo era un lugar de paso. Por eso la representación de las montañas pasa a tener verdadero significado, aunque estén como fondo de la obra.

Jean León Pallière: un paseo con dos primeras vistas de la ciudad de Tucumán

Otro viajero fue Jean León Pallière que, aunque nació en Río de Janeiro en 1823, fue nacionalizado en el “Registro Civil de los Franceses”. Desde muy pequeño fue llevado a estudiar a Francia y regresó a América en 1856, para quedarse en la Argentina alrededor de 10 años. Ya,

desde su llegada, se reconoce su habilidad como excelente dibujante y su habilidad para representar las costumbres y los episodios cotidianos de cualquier sector social. Era un admirable pintor documentalista de escenas campestres como urbanas, además un gran retratista, cuya observación fisionómica permite conocer los rostros y los tipos físicos de todas las clases sociales.

Desarrolla dos visitas a San Miguel de Tucumán en 1858, cuando realiza un itinerario desde Buenos Aires hacia Chile, regresando por Bolivia. Las obras están realizadas con la técnica del dibujo y contenidas en el libro *Monumenta Iconographica* de Bonifacio del Carril (1964). Los originales que reprodujo Del Carril pertenecen al Museo Histórico Nicolás Avellaneda de Tucumán. Lamentablemente, el mal estado de conservación en que se encuentran hizo que resultara imposible trabajar directamente sobre ellas.

Estas vistas son las imágenes más antiguas de la ciudad de Tucumán. Ambas son, por tanto, las primeras de edificios públicos —de diferentes períodos históricos—, algunos de los cuales permanecen aún en pie, y podemos acceder a la única y primera imagen de la pirámide federal, construida en 1842. Además de tener un significativo valor estético por haber sido dibujadas a mano alzada.

Pintó “con la pluma sus impresiones de viaje” (Pallière, 1945, pp. 232-233) y, entre sus múltiples temas, realiza un paisaje urbano desde el este titulado *Cabildo de Tucumán* (Figura 9), integrando la actual plaza Independencia con las construcciones de aspecto colonial; también el obelisco erigido en 1842 —y demolido en 1862— por el gobernador

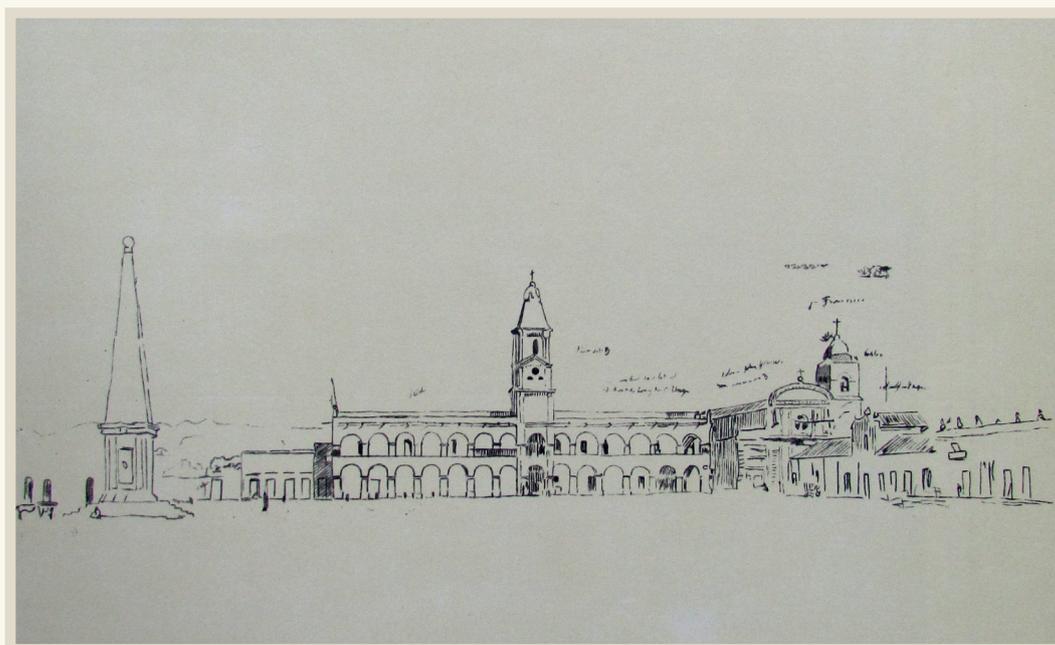


Figura 9. Jean León Pallière, *Cabildo de Tucumán*, 1858, lápiz sobre papel, 40 x 53 cm con marco. (Imagen tomada de Del Carril, 1964, p. CLXXIV)

Celedonio Gutiérrez. En frente está el edificio del Cabildo, demolido hacia 1908 para construir la actual Casa de Gobierno y la vieja fachada de la iglesia de San Francisco en la esquina norte, que, hacia 1884 ya estaba derribada y se estaba construyendo la nueva; detrás de ellos, las siluetas de los cerros. Es un dibujo apaisado con algunas aclaraciones ilegibles por encima de cada edificio. Sobre la calle lateral, se observan casas bajas apenas esbozadas y la plaza desnuda, sin las filas de naranjos tan características que contornean la forma.

El segundo boceto, denominado *Catedral de Tucumán* (Figura 10), es otra vista desde la vereda de enfrente de la misma plaza, mirando hacia la Iglesia Matriz con un cambio en la arquitectura —más moderna, menos colonial—. Esta es más dinámica, agrega más detalles en la ornamentación de la fachada y siluetas de hombres hacia la izquierda, a caballo, caminando, u otros personajes en sombra hacia el fondo conversando; también un carro tirado por un caballo y animales de carga, dando pequeños datos de la vida en la ciudad. Es un dibujo esquemático con líneas que dan movimiento a través de formas imprecisas, buscando un resultado estético. Todo este juego de líneas, con algunas sombras, produce una vibración rítmica en el templo, de grandes columnas y pilares que decoran el frente.

San Miguel de Tucumán tuvo cuatro edificios que cumplieron la función de iglesia Matriz, siendo la catedral el cuarto que fue proyectado por el ingeniero Pedro Dalgare Etcheverry, nacido y radicado en Francia hasta 1819. De él dicen Páez de la Torre, Terán y Viola (1993) que trajo “una formación artística de la Europa del siglo XIX, influenciado por

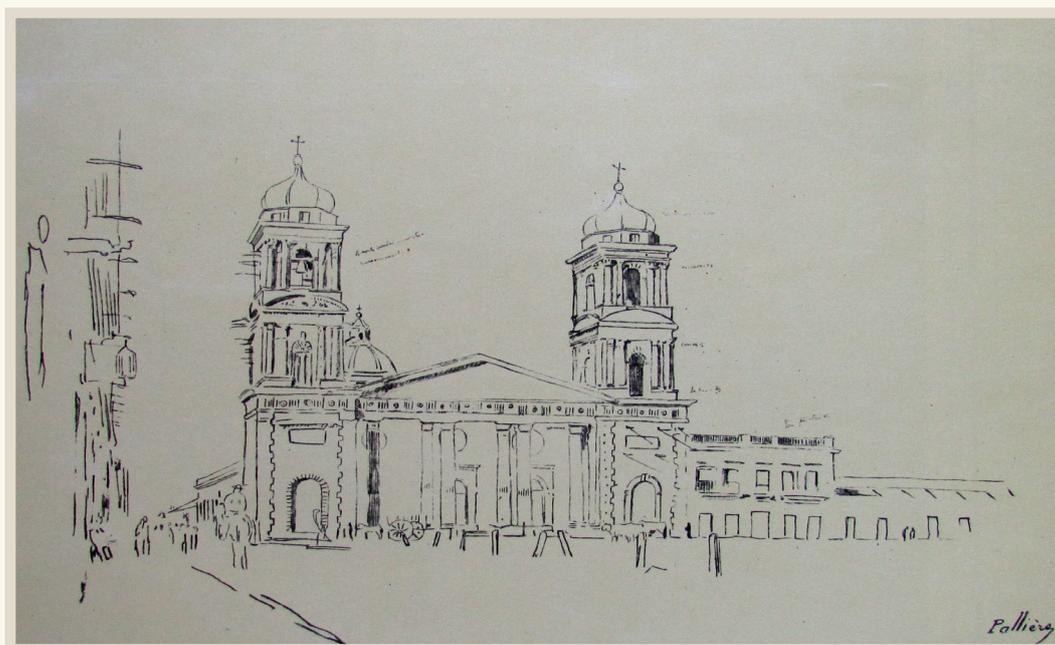


Figura 10. Jean León Pallière, *Catedral de Tucumán*, 1858, lápiz, 40 x 53 cm con marco. (Imagen tomada de Del Carril, 1964, p. CLXXIV)

el racionalismo galo y el historicismo neoclasicista, expresado en Santa Genoveva (1755-1792), además de su impronta en la Catedral de Buenos Aires. Por eso planteó un edificio de formas y esquemas neoclásicos, más otros lenguajes estilísticos ligados a la tradición italiana”. Posee dos torres, la zona del basamento es ciega, con trazado de aberturas y esquinas almohadilladas. Sobre este cuerpo, el intermedio tiene columnillas jónicas que aquí no se ven con entablamento que sostienen un frontis de arco rebajado, siendo la zona de las campanas de orden corintio también desdibujadas (Páez de la Torre, Terán y Viola, 1993, p. 147). Este aire ecléctico tiene énfasis en la solución del remate de las torres, que terminan con chapiteles de forma bulbosa. El pórtico con columnas dóricas pareadas forma tres vanos que anteceden las tres puertas de acceso a las naves. Poco a poco desaparece la arquitectura colonial y comienzan a estar presentes nuevos estilos traídos de Europa y a verse los primeros cambios en la arquitectura de algunos edificios. La matriz fue inaugurada en 1856, predicando en la ceremonia fray Mamerto Esquiú.

El gobernador Celedonio Gutiérrez, que encarga la construcción del edificio y alienta cada paso de su edificación, pondera en su discurso de 1948: “que ya se veía [...] la belleza arquitectónica y con proporciones de tanta solidez y comodidad, que sobrepasan la esperanza manifestada por la opinión pública desde medio siglo a esta parte” (Páez de la Torre, Terán y Viola, 1993, p. 146).

Muy distinta es la opinión que tuvo el naturalista German Burmeister (1916, p. 40) cuando visitó Tucumán en 1859, ya que no compartía los mismos gustos de los tucumanos. La crítica fue derrotista, dejando en claro su punto de vista y agregando en sus notas:

Entre los edificios más importantes de la ciudad, figura la Matriz [...], es un edificio grande y nuevo, del cual se enorgullecen los habitantes sin razón, pues es una obra que ha resultado malograda en todo sentido. Sin seguir un estilo determinado [...]; todas las proporciones fallan o se han aplicado tan fuera de lugar que desde un punto de vista artístico, sólo se puede apreciar el conjunto con repugnancia; es una mezcla terrible de toda clase de formas arquitectónicas, donde se codean formas artísticas religiosas con profanas, lo cual se asemeja en su decoración más a un teatro que a una iglesia.

Tenemos dos puntos de vista opuestos describiendo la misma construcción, dos miradas sobre el mismo objeto que Pallière gráfico, dejando el único documento de esos primeros tiempos del edificio. Lamentablemente, tanto el dibujo de la Catedral como el del Cabildo que pertenecen al Museo Histórico Provincial “Nicolás Avellaneda”, se encuentran en muy mal estado. Las líneas casi han desaparecido y solo se perciben unas formas difusas sobre el papel.

Seguramente los analistas debían tener gustos distintos sobre los estilos arquitectónicos de la iglesia que aún se conserva, permitiendo

apreciar en el apunte el único documento de la década de 1850. Es interesante leer el comentario que hace Pallière en su diario de viaje sobre esa mañana en la que realizó los dos dibujos:

Tomo mis cartones y me voy a dibujar la Catedral y el Cabildo. Este último me recuerda a todos los que he visto, ya sea en Buenos Aires o en Salta. La iglesia es moderna y no está terminada; tiene pinturas sobre los pilares que soportan la cúpula; su arquitecto es francés (Pallière, 1945, pp. 232-233).

El papel que juega la imagen como documento. Émile Honoré Daireaux visitando el noroeste

El viajero Émile Daireaux (1843-1916) visita el noroeste argentino en 1886, con motivo de conocer la provincia, estudiar los emprendimientos industriales y comerciales y dar cuenta de la repercusión de las nuevas producciones y los avances tecnológicos en el tejido social, para así demostrar su impacto en los aspectos económicos e industriales locales, haciendo especial hincapié en las fábricas puestas en marcha gracias a las inversiones francesas.

Registra los nuevos edificios que modifican el espacio rural que lentamente comienza a constituirse en urbano. El periodista y abogado publica en la revista *Le Tour du Monde* de 1887 una vista del *Ingenio del Sr. Hileret en Lules, cerca de Tucumán, Partida de carretas* (Figura 11), de la misma ciudad y *Mujeres recibiendo el agua de un vagón cisterna*, en Santiago del Estero es de considerar, dentro del valor mismo de las obras, cuán importante fue para el viajero representar los tipos sociales en el marco del crecimiento de la región, de una geografía nueva para Europa junto con los cambios históricos producidos o que se estaban produciendo tanto en Argentina como en el viejo continente.

Las publicaciones de Daireaux o los diarios de viaje de Grashof y Pallière son escritos para ser leídos, por lo tanto emplean algunas estrategias para interesar al lector y esto lo logran a través de lo anecdótico. Los paisajes urbanos son parte de lo visto, son buscados y están presentes en estos textos, formando parte del circuito mental de aquel siglo, realizados con todos los detalles y, si muchas veces no están resignificados, son el anclaje necesario para mostrar las condiciones óptimas que Europa requiere y necesita.

Detrás de estas imágenes de simples paisajes urbanos está presente una serie de ideas relacionadas con la industria europea y con los avances tecnológicos que dejan –como advierte Daireaux– “el rango de comarca pintoresca, al de país productor y exportador” (Daireaux, 1888, p. 431).

El grabado *Ingenio de M. Hileret en Lules, cerca de Tucumán* (Daireaux, 1887, p. 173) pone gran interés en la fábrica fundada por Clodo-

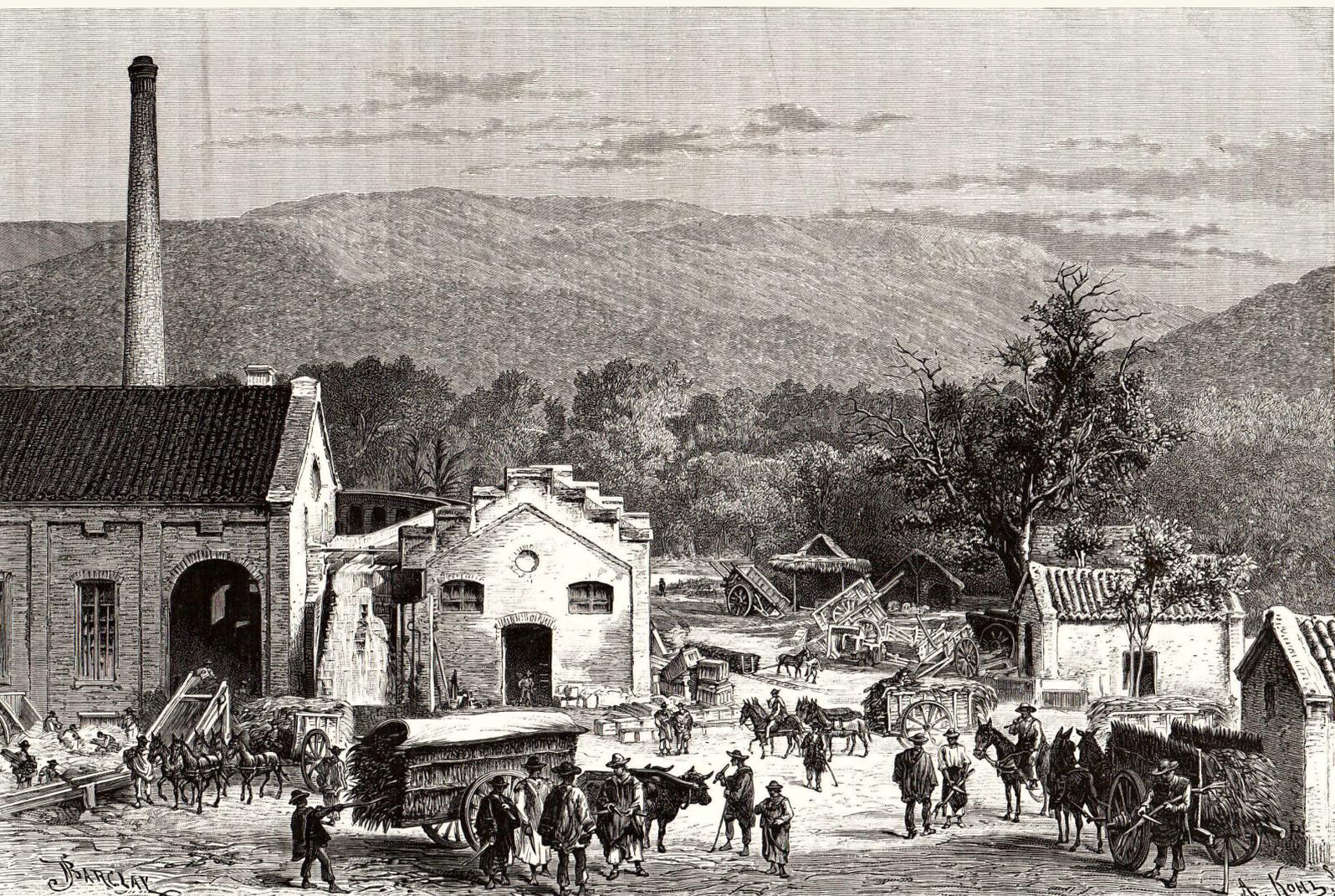


Figura 11. Émile Daireaux, *Usine de M. Hileret à Lules, près de Tucuman*.
 “Dessin de Barclay, d’après une glyptographie de M. M. Sylvestre
 (álbum de M. A. Calvet)”, 1886. En Daireaux (1887, p. 173).

miro Hileret (1852-1909), francés que llegó a la Argentina muy joven, trabajando en pleno momento de la construcción de las líneas del ramal ferroviario de Córdoba a Tucumán. Con los ahorros de su trabajo “cerca de sesenta mil francos” amasó un poco de fortuna, se asoció con su compatriota Juan B. Dermit (que aportó la misma cantidad), más el capital prestado por la empresa francesa Five-Lille, construyeron esta gran compañía. Luego Hileret compró la parte a su socio, ocho años después, adquiriendo la propiedad de la antigua reducción jesuita en Lules.

Este pueblo tenía, en 1882, “800 almas”. Teniendo en cuenta que era un número pequeño de pobladores, el ingenio azucarero se convertiría en un centro importante de concentración de gente local y foránea y de trabajo, generando un gran movimiento demográfico, no solo en la fábrica sino en toda la localidad. Era un modo de vida para los que

residían todo el año allí y también para la población golondrina, que llegaba cada año para la cosecha y los trabajos temporales dentro de la fábrica.

La imagen de Daireaux nos remonta al ingenio en su período de mayor productividad, relata la vida alrededor y dentro de ella y resalta las famosas chimeneas que se veían a lo largo de kilómetros —aquí una sola—, los carros con caña tirados por caballos o por bueyes; también encontramos un gran número de trabajadores para sacar la producción. En un segundo plano, árboles y luego los cerros del Aconquija cierran el paisaje, con sus distintos niveles de altura.

Hay una gran cantidad de individuos con sus carretones cargados con caña tirados por animales y los gauchos con sus respectivos machetes en las manos, siempre listos para cortar los palos de caña, para comer o chuparlos, como escenas que se repiten en reiteradas ocasiones. Daireaux describe en la revista la fila de seis a ocho carretas tiradas por bueyes que se ven en el camino que van de las plantaciones hacia el ingenio, listas para ser molidas, con un conductor sentado en el yugo de las dos últimas y “tanto como hombres, mujeres y niños para dirigir un caballo, llevan un bastón en una mano y en la otra el gran machete”. Representa el período que va desde el 15 de mayo hasta el 15 de septiembre, que está invadido por “trabajadores que participan en la cosecha”. Las labores que se llevan a cabo son transporte, descarga y molienda y que a su vez son parte de una activa vida social. Es probable que Daireaux haya querido mostrar una síntesis del movimiento industrial de Tucumán en esa década y el contraste de la fábrica con las montañas, exponiendo la relación producción-naturaleza de la industria azucarera y la magnificencia de esta empresa (Daireaux, 1887, p. 171).

Daireaux agrega unas expresiones muy discutidas sobre la llegada de europeos a América en el siglo XIX, en relación a los intereses del empresario Hileret. Los mismos franceses ya hablaban de una colonización de tipo industrial y de qué modo miraban este continente, no solo con la intención de conocer lo exótico, sino también de explotar sus riquezas y estudiar inversiones. De aquí es que expone, sin reparos, en la revista *Le Tour du Monde* su manera de pensar:

Hoy el Sr. Hileret fabrica un millón quinientos mil kilogramos de azúcar durante los tres meses de trabajo, los envía en bolsas marcadas con su nombre, lo suficiente como para obtener precios diez por ciento más altos que los de sus rivales. Hace dos años que el Sr. Hileret tiene comprado a setecientos cincuenta mil francos la parte de su sociedad; hoy en día se estima en tres millones el valor de su propiedad. Aquí los sesenta mil francos y diez años de trabajo bien empleados es un ejemplo muy alentador para nuestros compatriotas, que, según dice la leyenda, ino son colonizadores! (Daireaux, 1887, p. 172).

Desde una mirada europea, ellos se identificaban con este nuevo modo de vida, de conquista y colonización. A pesar de que Hileret, como muchos otros extranjeros, se quedó en el país, mantuvo el control sobre sus tierras, dejando el trabajo de mano de obra especializada a sus coterráneos y las tareas no cualificadas a los nativos.

Como podemos observar, el grabado *Ingenio de M. Hileret en Lules, cerca de Tucumán* cumple con un papel descriptivo de la monumentalidad del emprendimiento y demuestra el trabajo que da a las clases más desprotegidas (convirtiendo a todos estos sectores en parte del progreso) y la desmesura de los proyectos económicos.

Otra obra de Daireaux es el grabado titulado *Tucumán: partida de carretas* (Figura 12), de la misma revista. El Museo Histórico Nicolás Avellaneda de Tucumán conserva una copia que en la parte posterior puede leerse: “Dibujo de T. Taylor sobre un croquis de Émile Daireaux que ilustró su trabajo *Voyage a la Plata. Trois Mois de Vacances en 1886*”. Su importancia radica en el valor documental de San Miguel de Tucumán. En ella se ve la infraestructura edilicia, que todavía es baja, sobresaliendo las iglesias que hasta hoy se conservan; la exuberancia de la flora existente en las quintas dentro de la ciudad; y, sobre todo, da testimonio de la vida cotidiana de la ciudad a la que llegan y parten carretas. El grabado demuestra, por tanto, la importancia que tiene el transporte en la provincia, lo que motiva continuos cambios y grandes oportunidades de progreso.

La ilustración, tomada desde la vieja terminal de tren Central Córdoba, representa una caravana de alrededor de catorce carretas tiradas por caballos saliendo de la ciudad, una detrás de la otra, con mercadería rumbo a otras provincias o hacia la terminal del ferrocarril. La caravana está custodiada por jinetes montados a caballo. Daireaux se propone transcribir el paisaje sin modificar la realidad, ni interpretarla en clave romántica; simplemente quiere exponer un momento del paisaje urbano, con un horizonte llano —poco habitual entre los viajeros— y fincas que se divisan cerca de la estación, plagadas de árboles frutales y naturaleza. A pesar de la sencillez de la imagen, da pie a múltiples lecturas, ya que el explorador buscaba conocer lo mejor posible la región para poder comunicar sus posibilidades productivas, convirtiéndola, con su mirada, en una ciudad que crece, con un centro urbano en continuo progreso, dentro de una provincia rica en materia prima y con varios medios de transporte como el ferrocarril y las rutas con caravanas de carretas que la comunican con el resto del país y países vecinos.

En un segundo plano hay una serie de edificios en alto; del lado izquierdo, la nueva iglesia de San Francisco, aún sin cúpula, y a la derecha la torre del cabildo, la iglesia Matriz y la iglesia de Santo Domingo. También está la columna ubicada en el centro de la plaza principal (que permaneció allí desde 1864 hasta 1884, remplazada luego por la estatua de Belgrano que hoy se encuentra en la plaza homónima) de gran ta-



Figura 12. Émile Daireaux, *Tucumán: départ de charretes*, 1886, grabado coloreado, 36 x 44 cm. ("Dibujo de T. Taylor de un croquis de Émile Daireaux que ilustró su trabajo *Voyage a la Plata, Trois Mois de Vacances*, 1886".) San Miguel de Tucumán, Museo Histórico Nicolás Avellaneda (Foto: Silvina Aráoz)

maño y con un basamento en la parte superior, siendo de fácil visibilidad. Además, delante de la catedral, se ubica la casa del industrial Juan Manuel Méndez o la casa de Manuel Paz, de dos pisos, en la que hoy es calle 24 de septiembre. Es de imaginar lo que debe haber significado para el viajero, después de largos y penosos días de viaje, encontrar este tipo de ciudad asomarse a lo lejos y la emoción de sentir las campanas de las diferentes iglesias que tañían constantemente.

Aunque Daireaux publicó esta imagen como inédita, ya había sido publicada en el *Almanaque Guía de Tucumán* (Figura 13) de 1884 (Hat, 1884, p. 34). Es posible que fuera tomada de una fotografía y pasada al grabado, pues ambas son idénticas con la diferencia de que en el almanaque de Robert Hat no hay carretas en la calle, solo algunas personas caminando, pero la perspectiva es la misma, al igual que todos los detalles urbanísticos. Secuencialmente, y viendo que la imagen de Daireaux es posterior, el viajero toma la idea del almanaque o lo compra agregando lo que necesita, como las carretas. La inclusión de estas es significativa; con la intención premeditada de contar el movimiento continuo de manufacturas e inversiones.

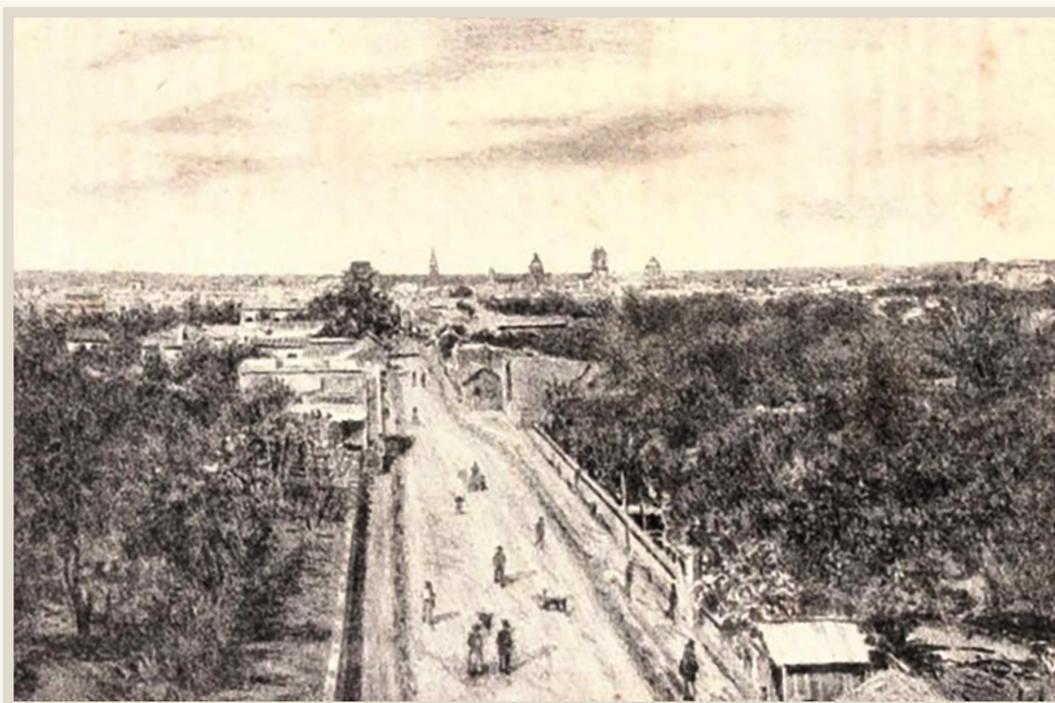


Figura 13. Roberto Hat, *Vista tomada de la Estación de Ferro-Carril*.
En Hat (1884, p. 34).

Daireaux y la imagen de Frías

Para Daireaux, el ferrocarril es otro medio de transporte que acorta distancias y une ciudades que, sumado a los adelantos técnicos que tenía la provincia y una naturaleza muy productiva, la convertían en una muy buena opción para la inversión de capitales. En esta imagen están involucrados dos franceses, Émile Daireaux y Alfred Paris que a pesar de haber vivido un tiempo prolongado en la Argentina y haber actuado dentro de la construcción del panorama de nuestro país, uno de manera económica y otro artística, conservaron la mentalidad europea. Ambos regresaron definitivamente a Francia, pero la mirada que recae sobre el viaje no está ausente de quien aspira a demostrar que este es una herramienta de poder, para servir, para catalogar y reinterpretar.

Daireaux, al igual que otros escritores franceses de libros que documentan el país, hace que la circulación de estos vaya por diferentes caminos. Así publica el grabado *Mujeres recibiendo el agua de un vagón cisterna* (Figura 14), en el periódico (Daireaux, 1887, p. 179) incluida en el artículo *Voyage a la Plata. Trois Mois de Vacances* publicado en 1887 en la revista *Le Tour du Monde*, ilustrada como anuncia el diario “por los más célebres artistas”, en el que participaban diseñadores, dibujantes, fotógrafos, que llevaban al grabado litográfico las ilustraciones tomadas de sus propios diseños, de fotografías, de viajeros o de bocetos de otros artistas.

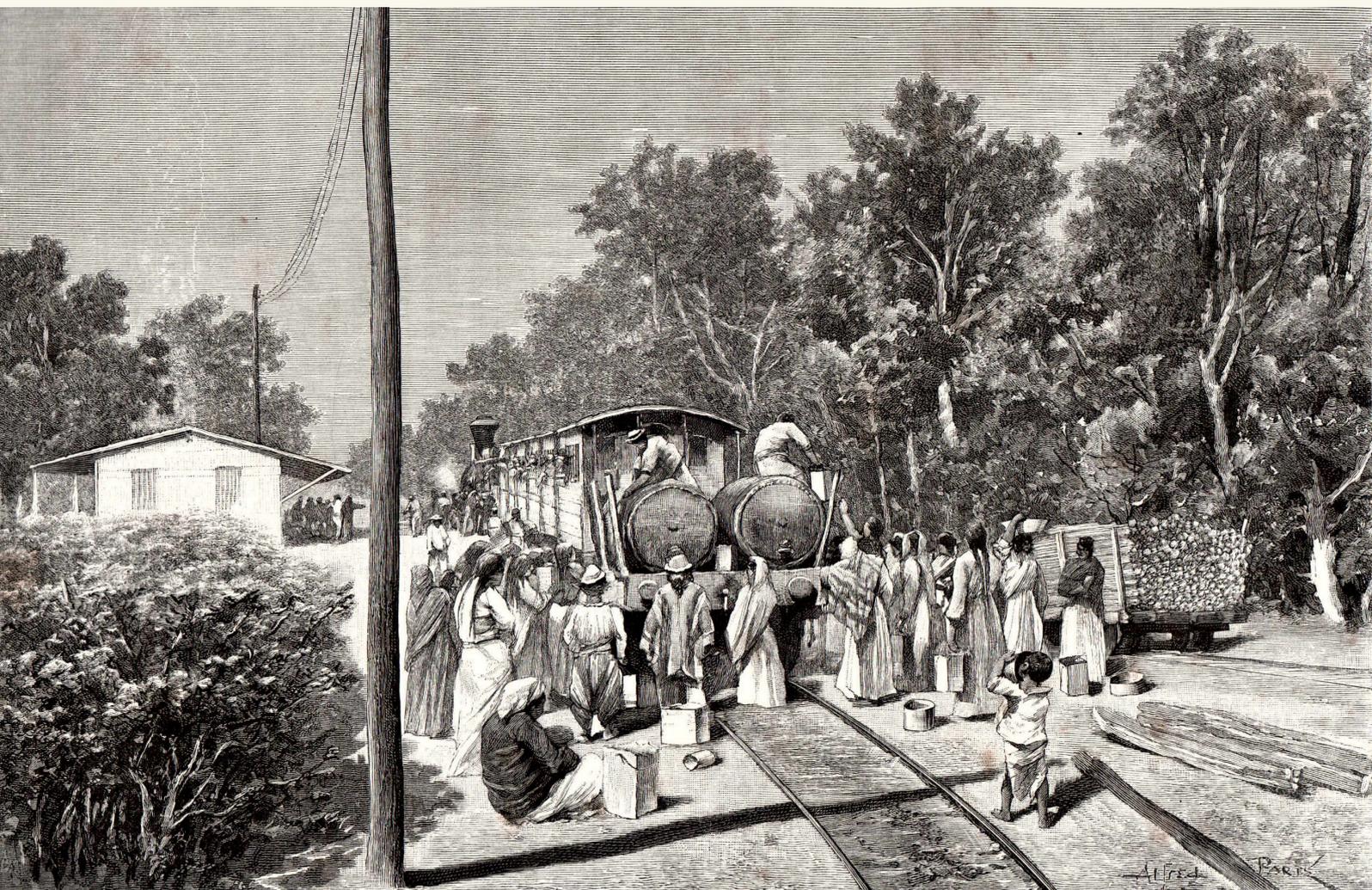


Figura 14. Émile Daireaux, *Femmes recevant de l'eau de wagon-citerne*.
 "Dessin Alfred Paris, d'après un croquis de l'auteur." 1886.
 En Daireaux (1887, p. 179).

Mujeres recibiendo el agua de un vagón cisterna se destaca porque divulga la función social que cumplía el ferrocarril, proveyendo de agua a zonas marginales que carecían de los servicios necesarios. Además, nos informa del papel de la mujer, la encargada de trasladar el agua desde el tren hasta los hogares en esta representación de una locomotora con vagones cisterna con agua para repartir en una extensa área en la estación de Frías, una pequeña localidad al sur de Santiago del Estero. En esta población, como en otras zonas de la provincia, la escasez de agua era habitual; las mujeres encargadas de trasladar el preciado líquido, se agrupaban con sus grandes recipientes, sin demostrar en ningún momento cansancio o fatiga, todas esperando de pie su turno.

Es una composición pasada al grabado por Alfred Paris, pintor y litógrafo francés de corte académico, con un excelente dibujo con armonía en las formas y un carácter frío, sin emociones, con una luz

dirigida tomada seguramente de la Escuela de Barbizón, que trabajaba los temas históricos, la naturaleza y la vida cotidiana deteniéndose en temas muchas veces de corte social. Quizá por eso el autor agrega un poste parado, cuya sombra señala a un niño en un primer plano, solo, descalzo, alejado del resto del grupo, con poca ropa y mangas cortas envuelto en la pobreza y la indigencia, diferenciándose del resto que visten con sombreros, pañuelos, ponchos y atuendos de mangas largas. Así, el autor marca las diferentes miserias, desde la de un niño, esperando recibir alguna dádiva o mirando con su mano puesta sobre sus ojos el reflejo del sol a la del trabajo duro de las mujeres que acarrear recipientes pesados, mostrando una población local sufrida. A pesar de ser un tema social, la obra está impregnada de tranquilidad y quietud, no es abrumadora, no despierta pena, ni dolor, ni aflicción.

Alfred Paris vivió varios años en la ciudad de Buenos Aires por razones comerciales (Payró, 1985, p. 143), fue miembro fundador de la Sociedad Estímulo de las Bellas Artes en 1876, teniendo ya, en esos momentos, su propio taller junto con Eduardo Sívori. Era un pintor interesado tanto en el costumbrismo como en temas contemporáneos. Sus composiciones son sobrias, utiliza una reproducción verista con conceptos estéticos inculcados por los maestros académicos (López Anaya, 1997). Esta escena está trabajada en términos naturalistas, descubriendo “los modelos ideales de todas las realidades posibles [...], moviéndose más en lo general que en lo particular” (Areán, 1981, p. 27). A pesar de poseer esas características, fue integrante de la Sociedad de Estímulo a las Bellas Artes, cuyo objetivo “único e inalterable era propender al desarrollo y adelanto [...] del dibujo, pintura, arquitectura y demás artes que de éstas dimanar” (López Anaya, 1997, p. 54). Volvió a París en 1883, para no regresar, pero siempre estuvo en contacto con los artistas del país y siguió trabajando en temas locales hasta su muerte en 1908. Aunque esta obra no fue suya, pues solo la llevó al grabado, seguramente agregó detalles que enriquecieron la composición dentro del conocimiento que tenía sobre el interior involucrando sus sentimientos.

Adolph Methfessel (1836-1909).

Una vista de Methfessel

El artista viajero Adolph Methfessel fue un naturalista, expedicionario y dibujante del Museo de Ciencias Naturales de la Plata que trabajó, entre otras, en las provincias de Catamarca y Tucumán. Nació en Berna (Suiza) en 1836, donde realizó sus primeros estudios y aprendió jardinería artística.

Llegó a Buenos Aires en 1864, y al año siguiente viajó al interior siguiendo las tropas de la Triple Alianza relevando planos y pintando los sucesos con diferentes técnicas como dibujo y acuarela; luego trabajó

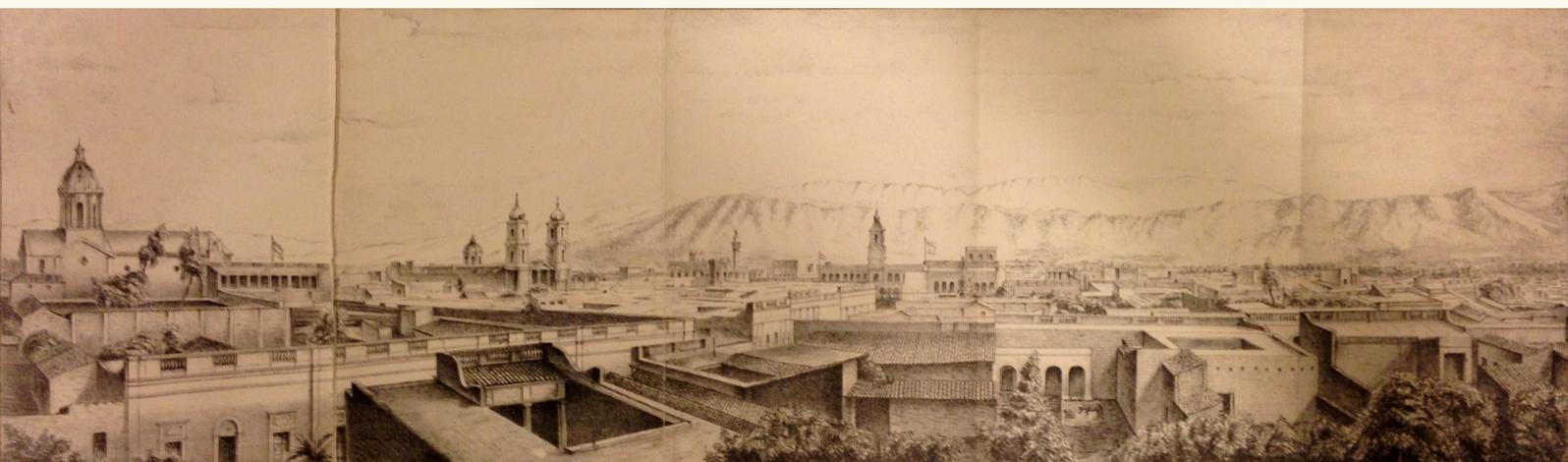


Figura 15. Adolph Methfessel, *Panorama de la ciudad de Tucumán tomada del natural desde el Teatro*, ca. 1882. (Imagen tomada de Groussac et al., 1882, p. 664.)

en el Museo Público de Buenos Aires, reinaugurado funcionalmente en 1864, cuando se nombra al naturalista Burmeister como director.

No se sabe exactamente cuando viajó a Tucumán, pensamos que pudo haber realizado un primer viaje a principios de la década de 1870 pues hay un cuadro —*Los Chorros de Escaba en Tucumán*— datado hacia 1872 y un segundo viaje en el que permaneció más tiempo y ejerció distintas profesiones, aproximadamente después de 1876, pues su viaje al norte lo realizó en tren, comentando “las nubes de polvo y los ojos ardientes por el calor” (*Informe Anual de la Sociedad Geográfica de Berna*, 1885).

Ya tenía, desde muy joven, una inclinación por la botánica y la organización de los espacios naturales que le permitirá, más adelante, pintar el paisaje lo más real posible, al igual que representar las construcciones arquitectónicas desde un conocimiento más profundo. En él se destaca la importancia que tienen las imágenes no solo a nivel documental sino también científico. El grado de realismo, partiendo de los estudios de la escuela de Humboldt con el que Methfessel pinta, demuestra, no solo un conocimiento especializado, sino un gran nivel artístico, que se materializa en el dominio de la representación a partir de masas de color.

En 1881 prepara unos dibujos que, con distintas técnicas, ilustrarán la *Memoria Histórica y Descriptiva de la Provincia de Tucumán* de 1882, escrita por el francés Paul Groussac, Juan B. Terán, Javier Frías, Alfredo Bousquet e Inocencio Liberani, publicado al año siguiente; obra que pretendía contar todos los aspectos de Tucumán de aquel período. Entre las imágenes está el dibujo *Panorama de la ciudad de Tucumán tomado del natural desde el Teatro* (Figura 15); es una vista diferente a la tomada por la mayoría de los artistas y fotógrafos de época, que muestra un paneo general de la ciudad con los cambios fisonómicos que se dieron a partir de 1880 y los conservados de períodos anteriores. Capturada desde el

teatro Belgrano, a la altura de los techos de las casas (que predominan las de una sola planta) y sobresalen las torres y cúpulas de las iglesias con el fondo del cordón montañoso. Se observa, también, una serie de balaustradas en los frentes de las viviendas como remate en la parte superior, que dan un aire decorativo a la ciudad, al igual que los árboles y plantas que sobresalen de los patios y jardines de las casas circundantes. Hay un predominio de arcos al exterior, como los del cabildo, tanto en las calles como en los interiores. Todo ello convierte a esta vista en un excelente documento para estudiar la arquitectura urbana de Tucumán a fines de siglo y los cambios que le hicieron perder el estilo colonial a favor de otras tendencias más acordes con los gustos de la sociedad del momento. A la izquierda de la columna central de la plaza principal, está la casa del industrial Juan Manuel Méndez, con un recinto circular en el techo de factura particular. También es reseñable la ausencia de la parroquia de los franciscanos, pues la obra data del tiempo en que esta estaba siendo remodelada, cubriendo ese sector un edificio de dos plantas. El teatro Belgrano, desde donde el artista hizo este dibujo o lo tomó de una fotografía, se encontraba en lo que hoy es la calle San Martín al 200. Fue demolido en la década de 1960 y hoy ocupa su lugar la Casa de la Cultura, sede del Ente Cultural de Tucumán. A pesar del aspecto desolado, incluyó un caballo en el primer patio interior como detalle romántico al exceso de masa constructiva. Seguramente esta imagen provocará, dentro de las diferentes disciplinas, muchos aportes importantes en la reconstrucción del espacio.

Es significativo reconocer como esta toma apaisada permite descubrir la tranquilidad que todavía existía en el ambiente, no obstante, la gran cantidad de edificaciones con diferentes funciones y un avance constructivo moderno que se expande hacia las orillas de la ciudad. El paisaje montañoso no es desdeñable, pues sugiere, a simple vista, dos cordones de diferentes elevaciones y otros que bajan de altitud y se convierten en quebradas hacia la izquierda, presentando un marco de fondo que hace la vista más atractiva.

Conclusión

Para cerrar, podemos recapitular una serie de ítems. Hasta mediados del siglo XIX, la representación del espacio urbano fue austera. Priman los edificios religiosos y los personajes estereotipados, tanto de la ciudad como del campo, el gaucho o campesino. Después de 1850, el formato de las imágenes cambiará, comenzarán a aparecer vistas generales de ciudades, los artistas impondrán un conocimiento más profundo de los estudios artísticos, realizarán vistas panorámicas más realistas en las que seguirá predominando la arquitectura colonial, de cabildos e iglesias. Pero lentamente se emprenden nuevos cambios en los edificios públicos

con la introducción de nuevos estilos arquitectónicos que comienzan a invadir los espacios urbanos. En este momento, no solo es protagonista el hombre sino también la mujer, a la que se representa realizando actividades diversas. La vemos en la estación de tren, en la ciudad o en el ingenio, cargando sobre su cabeza alguna vasija o canasto. Los hombres estarán representados por el gaucho y el peón, realizando la faena diaria pero también en un momento de distensión.

Los cambios políticos en el país y la segunda revolución industrial en Europa trajero, al actual noroeste argentino, el afianzamiento de industrias y medios de comunicación (como el ferrocarril) reflejado en las imágenes mediante la irrupción de las chimeneas de los ingenios. A diferencia de la primera mitad de siglo, el paisaje de fondo estará bien definido, con cordones montañosos de distintas alturas o con una vegetación tupida que envuelve los edificios. También trae aparejados nuevos hábitos y tipos sociales, con la aparición de gran cantidad de trabajadores que altera la estructura demográfica, diferente a las obras encontradas del comienzo de siglo.

Los paisajes que representan vistas documentales, algunas con mayor realismo que otras, fueron producto de reproducciones fotográficas, mientras que otros provienen de estilos artísticos que les dieron un carácter más sensible. Sin embargo, tanto en unos como en otros se logró vivenciar y reivindicar la importancia que tuvieron y tienen actualmente. El formato apaisado permitía, además, que entrara mayor cantidad de elementos naturales, demográficos y arquitectónicos.

Si bien estas imágenes están netamente relacionadas con la finalidad con las que fueron elaboradas, permiten ver una realidad visual que será una de las características sintomáticas de la región, delineando una identidad que superará el tiempo y el espacio, hasta el momento actual, a su vez que se proyectan como un referente del pasado.

Reconstruyendo la vida de los artistas, notamos la heterogeneidad de intereses en la forma de representar, en sus diferentes formaciones y en la calidad de sus representaciones. A pesar de los distintos objetivos y los modos de circulación por distintos sectores del continente, los une el viaje por la región. Esta circunstancia permite entender la variedad y riqueza de todas las imágenes, las que no se pueden subsumir a un único patrón.

Fuentes documentales editadas

- Baillon, M.H. (1876) *Dictionnaire de Botanique*. (Tome Premier), París, Librairie Hachette et C^o.
- Daireaux, É. (1887). "Voyage a La Plata. Trois Mois de Vacances. Au Pays de la Canne À Sucre, 1886", *Le Tour du Monde*, París, Librairie Hachette et Cie. (Segundo semestre de 1887).

- Daireaux, É. (1888). “Voyage a La Plata. Trois Mois de Vacances. Au Pays de la Canne À Sucre, 1886”, *Le Tour du Monde*, París, Librairie Hachette et Cie.
- Hat, R. (1884). *Almanaque Guía de Tucumán 1884*, Buenos Aires, Litografía, Imprenta y Encuadernación de Guillermo Kraft.
- Jahresbericht der Geographischen Gesellschaft von Bern* [Informe Anual de la Sociedad Geográfica de Berna] (1911), Vol. XXII, Berna, Redigiert von Hermann Walser.

Libros

- Groussac, P. et al. (1882). *Memoria histórica y descriptiva de la Provincia de Tucumán*, Buenos Aires, Imprenta Biedma.
- Pallièrè, L. (1945). *Diario de viaje por la América del Sud*, Buenos Aires, Peuser.
- Parish, W. (1852a). *Buenos Ayres and the Provinces of the Rio de la Plata*, Segunda edición, Londres, Printed by W. Clowks and Sons.
- Parish, W. (1852b). *Buenos Ayres and the Provinces of the Río de la Plata*, Segunda edición, Chap. XVIII, Enlarged, Londres.
- Parish, W. (1852c). *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata*, Buenos Aires, Imprenta de Benito Hortelano.
- Temple, E. (1833). *Travels in various parts of Peru, including a year´s residence in Potosi* (2 vols.), Filadelfia, A. Waldie, Printer (Primera edición estadounidense).

Referencias bibliográficas

- Areán, C. (1981). *La pintura en Buenos Aires*, Buenos Aires, Municipalidad de Buenos Aires.
- Bazán, A. R. (2000). *La cultura del Noroeste argentino*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Gráfica, Barcelona.
- Burmeister, G. (1916). *Descripción de Tucumán*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Del Carril, B. (1964). *Monumenta Iconográfica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina. 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé.
- Ashur, E. M. (16 de octubre de 2006). “Una pintura, muchas historias”, *Iruya.com* [Sitio web]. Extraído desde: <https://www.iruya.com/iruya/articulos/cultura/192-una-pintura-muchas-historias.html>
- Gombrich, E. (2000). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- Gombrich, E. (2003). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate.
- López Anaya, J. (1997). *Historia del arte argentino*, Buenos Aires, Emecé.
- Löschner, R. (1987). *Otto Grashof. Die Reisen des Malers in Argentinien, Uruguay, Chile und Brasilien. 1852-1857*, Berlín, Gebr. Mann Verlag.

- Páez de la Torre, C. (h), Terán, C. M. y Viola, C. R. (1993). *Iglesias de Tucumán. Historia, arquitectura, arte*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston.
- Payró, J. (1985). "Pintura", en: *Historia general del arte en la Argentina*, Tomo VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Pimentel, J. (2010). *El Rinoceronte y el Megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Madrid, Abada.
- Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Stafford, B. M. (1984). *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge (MA), MIT Press.