

El Cruce de los Andes



MPBA | Franklin Rawson
San Juan | Argentina

Waldemar Carlsen (dib.)

Auguste Clairaux (lit.)

según Alphonse Durand, 1857

El célebre Paso de los Andes realizado en 1817

por el General San Martín al frente del Ejército Libertador Argentino

1861, litografía coloreada sobre papel, 61,5 x 85,5 cm.

Colección particular, Buenos Aires.

El Cruce de los Andes

El Cruce de los Andes

Exposición conmemorativa
del Bicentenario - San Juan



Gobierno de San Juan

AUTORIDADES GOBIERNO DE SAN JUAN

Gobernador

Dr. Sergio Mauricio Uñac

Vicegobernador

Dr. Marcelo Lima

Ministro de Turismo y Cultura

Lic. Claudia Grynszpan

Secretaria de Cultura

Mg. Mariela Limerutti

Dir. Museo Prov. de Bellas Artes Franklin Rawson

Prof. Virginia Agote

Amigo, Roberto

El cruce de los Andes : exposición conmemorativa del Bicentenario : San Juan / Roberto Amigo ; comentarios de Catalina Valdés ; Edgardo Sergio Mendoza ; prólogo de Virginia Agote. - 1a ed ilustrada. - San Juan : Gobierno de la Provincia de San Juan. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2017.

112 p. ; 26 x 23 cm.

ISBN 978-987-4094-05-6

1. Historia del Arte. I. Valdés, Catalina, com. II. Mendoza, Edgardo Sergio, com. III. Agote, Virginia, prolog. IV. Título.

CDD 709

CRÉDITOS EXPOSICIÓN

Curaduría Roberto Amigo

Asistencia de curaduría y registro Emanuel Díaz Ruiz

Coordinación de producción Emanuel Díaz Ruiz

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES FRANKLIN RAWSON

Dirección Virginia Agote | **Producción** Natalia Segurado | **Educación** María Elena Mariel / Natalia Quiroga | **Patrimonio e Investigación** Emanuel Díaz Ruiz / Berny Garay Pringles | **Registro y Comunicación** Ina Estevez | **Asistencia de dirección y Prensa** Melisa Gil | **Diseño Editorial y Gráfico** Ana Giménez / Mercedes Cardozo | **Administración** Carmen Pereyra | **Conservación** Guillermo Guevara / Facundo González | **Montaje** Daniel Orellano / Ariel Aballay / Leonardo Arias / Néstor Sánchez | **Biblioteca** Cintia Fernández / Graciela Calvo | **Tienda** Daniel Corzo | **Orientadores de sala y Guías** Joel Salinas / Gabriela Pinto / Romina Díaz / Belén Ramirez / Fernanda García / Alicia Deymié / Rodrigo Saá / Inés Sandez / Emilse Fernández / Florencia Suárez / Carolina Illanes / Carlos González / Silvina Rivas / Miriam Vega / Ariela Quiroga / Guadalupe Delgado / Jorgelina Tardy / Agustina Silva / Ana Belascoain | **Jefe de Mantenimiento** Gerardo De los Ríos

CRÉDITOS PUBLICACIÓN

Dirección Virginia Agote

Coordinación Emanuel Díaz Ruiz

Diseño Ana Giménez

Fotografía Ina Estevez

Fotocromía e Impresión Imprenta 2.0

Créditos fotográficos

Gustavo Lowry (pp. 22, 23, 24, 53, 62, 71)

Nicolás Vega (pp. 11, 28, 29, 40, 41, 99)

Florencia Puoli (p. 60)

Ensayos Roberto Amigo, Edgardo Mendoza, Catalina Valdés

©2017 de la edición

Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson

Av. Libertador Gral. San Martín 862 oeste. San Juan. Argentina.

CP: 5400 / contacto@museofranklinrawson.org

Tel: +54 264 420 0598 / 0470

©de los textos: los autores

©de las fotografías: los autores

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial en cualquier forma o medio, electrónico o mecánico, sin autorización expresa del MPBAFR

ÍNDICE

- 7 **San Martín y la pasión de las imágenes**
Virginia Agote
- 9 **San Martín y el *Paso de los Andes*. Lectura iconográfica**
Roberto Amigo
- 77 **El mapa del cruce de los Andes.
Iconografía e historiografía**
Catalina Valdés
- 93 **El Cruce Sanmartiniano**
Edgardo Mendoza



SAN MARTÍN Y LA PASIÓN DE LAS IMÁGENES

VIRGINIA AGOTE

Conozca el mundo que el genio americano abjura con horror los hábitos de sus antiguos opresores, y que el nuevo aire de libertad, extiende su benigno influjo a todas las clases del Estado. Lo que no me deja dormir es no la oposición de los enemigos, sino, el atravesar estos inmensos montes.

José Francisco de San Martín

Es notable como a lo largo de dos siglos, uno de los relatos visuales más apasionados de nuestro país fue aquél en que la figura del libertador general San Martín atraviesa la totalidad de nuestras políticas, la suma de nuestras aspiraciones como estado nación.

Tempranamente, y a partir de las batallas de independencia, se ocupan de su figura diversos géneros: desde el retrato a la pintura de batallas, desde la épica del cruce de los Andes a la intimidad cercana de sus tiempos de vejez en Boulogne-sur-mer, sin olvidar la abundante producción de imágenes didácticas y ejemplificadoras destinadas a un público que transita aulas y salones escolares, más allá de los muros de los museos de bellas artes o de los museos históricos. Es posible rastrear los distintos usos de las imágenes sanmartinianas en una compleja genealogía visual que a veces fluye desde la iconografía europea o de la literatura militar, o bien desde las crónicas de guerra, los relatos de testigos que participaron en aquellas batallas, los encargos de estado o las numerosas interpretaciones que los artistas pudieron hacer desde los tiempos que a cada uno le tocó vivir.

Todo ejercicio hermenéutico de ese largo relato en imágenes, debería hacerse a la luz de la profusa escritura del propio San Martín: su epistolario completa e ilumina las construcciones visuales que giran en torno a su vida. De esa profusa escritura se desprenden los rasgos de quien supo renunciar a la gloria propuesta por los hombres, prefiriendo en cambio virtudes como la modestia o el obstinado ejercicio de la amistad con sus compañeros de armas a lo largo de los años.

Bandera del Ejército de los Andes, 1817

Bandera que distinguió a la IV División en la campaña Sanmartiniana, dirigida por el Comandante de Armas de San Juan Teniente Coronel Juan Manuel Cabot. Insignia realizada por las Patricias Sanjuaninas -Borja Toranzo de Zavalla, Jacinta Angulo de Rojo, Felixa de la Roza de Junco y las señoritas Sapada- 100 x 170 cm. Gobernación de San Juan.

Al Ejército de los Andes queda para siempre la gloria de decir: en veinticuatro días hemos hecho la campaña, pasamos las cordilleras más elevadas del globo, concluimos con los tiranos, y dimos la libertad a Chile.

José Francisco de San Martín

Si se piensa que bastaron poco más de veinte días para concretar la campaña a Chile que habría de cambiar para siempre los destinos de nuestros países, se entiende la inmensidad de la visión de quienes supieron llevarla a cabo. De esa visión se nutren estas imágenes, y acaso también algunos rasgos de nuestra forma sudamericana de ser y estar en el mundo. Esta exhibición propone un recorrido por esa amplia iconografía, lo cual demandó una compleja logística para reunir obras de diferentes proveniencias, incluidas algunas fundamentales que se encuentran en Chile, así como en diversos museos y colecciones nacionales., además de documentación que completa la comprensión del devenir histórico de las imágenes del prócer.

San Martín atravesó diversos territorios, y uno de esos territorios que su espíritu aún transita es el de nuestra historia y modos de ver. Esta muestra nos propone recorrer nuevamente esos campos, esos sueños; ese mundo fraguado entre el mito, el fuego y la nieve.

“Si somos libres, todo nos sobra”.



SAN MARTÍN Y EL PASO DE LOS ANDES. LECTURA ICONOGRÁFICA

ROBERTO AMIGO

Un admirable encadenamiento de sucesos prósperos sigue hasta la marcha de mis tropas: y si es dado por ello pronosticar el fin, parece no dilata el de la total restauración de Chile. El tránsito solo de la sierra ha sido un triunfo. Dígnese Vuestra Excelencia figurarse la mole de un ejército, moviéndose con los embarazosos bagajes de subsistencia para casi un mes, armamento, municiones y demás adherentes por un camino de cien leguas, cruzado de eminencias escarpadas, desfiladeros, travesías, profundas angosturas, cortado por cuatro cordilleras; en fin lo fragoso del piso se disputa con la rigidez del temperamento. Tal es el camino de los Patos, que hemos traído: pero si vencerle ha sido un triunfo, no lo es menos haber principiado a vencer al enemigo.

Parte del General San Martín al Gobierno de Buenos Aires. Cuartel general en San Felipe de Aconcagua, 8 de febrero de 1817.

A MODO DE PRÓLOGO

Tan grande y tan importante ha sido la independencia y libertad del Nuevo Mundo, que la época de su emancipación ocupará un lugar de preferencia en los fastos de la historia; y los resultados benéficos de su influencia se transmitirán, como el don más precioso, a las generaciones venideras. Los hechos gloriosos de los héroes, que coronaron la obra de su patria con las palmas y laureles de la victoria, serán venerados con profundo respeto por todos los siglos que les sucedan. Su memoria, a más de fijar la gratitud y la admiración de la posteridad, será tan eterna, como la existencia de la misma América. El ejército de los Andes fue llamado por el hado feliz a fijar para siempre el destino glorioso del Pueblo Argentino. El juró al pie de esas elevadas montañas, a presencia del Ser Eterno, y de todos los hombres libres del universo, que la espada que apoyaban sobre su corazón, no volvería a ser envainada, mientras existiese un solo tirano en América. Desde ese bélico y majestuoso momento ya esas bravas legiones de esforzados guerreros emprendieron sus marchas por las estériles y escarpadas cumbres de los Andes. Pisando las heladas nieves de su cima, despreciando la muerte, y los horrorosos precipicios de aquel tránsito, tremolaron por primera vez el pabellón Argentino sobre las mayores elevaciones del globo. Esta admirable jornada excedió en magnitud a la de los cartagineses, cuando a las órdenes de Aníbal treparon sobre los Pirineos y los Alpes. Los argentinos en posesión más eminente aun, que la de las nubes, que cubren la corona de aquellos cerros, miraron a sus pies los quebrados campos de Putaendo y de la Guardia. Allí vieron entre torcidos desfiladeros a los enemigos que les disputaban el paso. Descendieron con rapidez sobre ellos, y en ambos puntos los cargaron, los arrollaron y persiguieron con la bayoneta y el sable, quedando la huella por donde huían sembrada de cadáveres.¹

Alphonse Durand

El paso de los Andes, 1817, 1857 (detalle)

óleo sobre tela, 154 x 230 cm

Colección particular, Buenos Aires.

*Agradezco especialmente a Emanuel Díaz Ruiz por su dedicación constante para concretar la exposición y este catálogo; y a Alberto Sánchez Maratta, quien ha explorado la temprana iconografía sanmartiniana, la lectura y comentarios a este texto.

Estas palabras publicadas por “Un jefe amante de las glorias de su Patria” -lema tras el que se esconde la autoría de José María Aguirre, capitán en el ejército que atravesó los Andes- indican tempranamente, en 1825, la comprensión del Paso de los Andes como el episodio glorioso, inaugural, de la historia argentina. El hecho que marca su destino –juramentado ante Dios y los hombres libres al pie de la montaña- como

nación. El Cruce de los Andes se convierte, entonces, en un mito fundacional: el pabellón argentino tremolando por primera vez en lo más alto del globo.

Aguirre se afirma en otra identidad común, en momentos de autonomía provinciales sin unidad político-administrativa, para pensar ese pasado inmediato y glorioso: la del cuerpo militar, los “bravos guerreros”; sentimiento de pertenencia anudado por actos que superan a los de la Antigüedad y que permiten proyectar la nación. La vindicación del Ejército de los Andes se justifica al haber sido sometido a los cambios de organización militar a lo largo de las campañas, a las disposiciones militares de los nuevos estados que no han reconocido con justicia el sacrificio heroico de los rioplatenses. La lectura dominante ha sido entender el cruce de los Andes como resultado de la conducción militar, de la disciplina impuesta a la tropa, de la planificación estratégica, de la voluntad emancipadora y la convicción de San Martín. Por el contrario, Aguirre no menciona, no escribe el nombre de su antiguo jefe².

A pesar de este silencio, el texto del veterano Aguirre es resultado de la formación sanmartiniana del espíritu de cuerpo, que bien refleja el juramento mencionado propuesto por San Martín. El final del texto es elocuente: aquella identidad militar no puede ser otra cosa que memoria una vez cumplido el objetivo, por eso la necesidad de la escritura:

Las últimas reliquias del ejército de los Andes concluyeron gloriosas, incorporadas en las filas de los heroicos colombianos vencedores en Ayacucho. En esa última batalla de América dejaron de existir los últimos soldados de los Andes. Solo un corto número de estos y de oficiales han vuelto a su suelo natal, para decir a su patria: *ya se cumplieron vuestros votos, y los nuestros. Todos los compañeros murieron por conquistar nuestra independencia. Nosotros solo hemos sobrevivido para poder publicar las glorias de las Armas Argentinas.*³

LA EXPOSICIÓN HISTÓRICA

La exposición conmemorativa del bicentenario del Cruce de los Andes no propone la revisión total de la iconografía sanmartiniana, solo se enfoca en los primeros retratos americanos, en las pinturas que representaron el episodio histórico y en los retratos de San Martín con fondo de cordillera. Finaliza temporalmente en 1950, “año del Libertador” decretado por el gobierno justicialista “en conmemoración del primer centenario de su tránsito a la inmortalidad”⁴, pero no se detiene con exhaustividad en la iconografía promovida en el contexto de la identificación del liderazgo de Juan Domingo Perón con el prócer⁵.

En nuestros tiempos de capitalismo tardío, globalización financiera y cultura del espectáculo esta exposición histórica propone un momento de reflexión sobre el pasado para pensar cómo nos hemos construido imaginariamente como nación y qué papel hemos otorgado a la figura del héroe en la misma. Más aun cuando el Paso de los Andes fue la expresión del ideal americanista, que la construcción posterior del estado-nación moderno debió limitar para fijar sus fronteras soberanas; y asumir el plan continental de la revolución como gesta nacional más que regional. Pensar las imágenes en la larga duración (para nuestra historia de dos siglos) obliga a observar

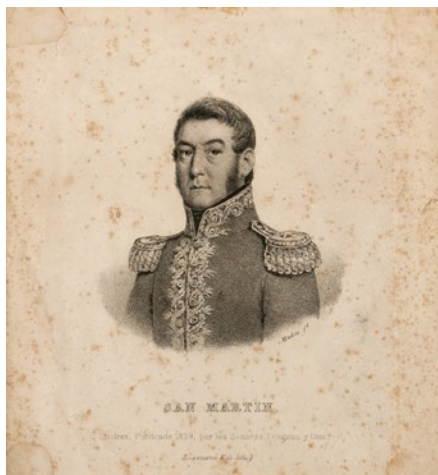


José Gil de Castro

Retrato del Coronel José María Aguirre, 1822

óleo sobre tela, 108 x 84,5 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Jean Baptiste Madou

Retrato del Gral. José de San Martín

litografía sobre papel, 18 x 23 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Henri Stein

Retrato del Gral. José de San Martín, 1892

litografía sobre papel, 36,5 x 31 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Anónimo (¿y Madou)

Retrato del General José de San Martín, 1829

Bruselas, óleo sobre tela, 73 x 65 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Epaminonda Chiama

Retrato del Gral. José de San Martín, 1910

óleo sobre tela, 82 x 66 cm

Colección Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján.



Anónimo

El Generalísimo José San Martín. Protector del Perú

óleo sobre papel, sobre tabla, 34 x 25 cm

Colección Particular, Buenos Aires.

el presente. Así, no debe dejarse de lado el principio rector de la pintura de historia: desde la representación del pasado intervenir en el presente político. Por ello, la necesidad de comprender la recepción primera y el devenir actual de esas imágenes que se enfrentan a los nuevos espectadores del siglo XXI, que han recibido tanto la enseñanza escolar tradicional como la humanización de los héroes con sus contradicciones e intereses. Estas imágenes que inventaron la representación del pasado son también la memoria de la propia infancia, de los días compartidos en el aula, de los manuales y los actos escolares. Al fin de cuentas, podemos sentir todavía el asombro y la admiración ante la convicción de San Martín como aquella primera vez que nos relataron *nuestra* historia.

El discurso presidencial en los actos por el Bicentenario de la Independencia en Tucumán postuló la “angustia” de los próceres por la separación de España. No es un comentario superficial, esta nueva invención literaria es acorde con la dependencia presente en las nuevas formas de colonialismo, en transformar las acciones colectivas en emociones individuales. El retrato que San Martín encargó al pintor mulato José Gil de Castro para enviar a la provincia de San Juan puede dar respuesta a este nuevo discurso oficial sobre la Independencia: en letras doradas, la leyenda *Nada prefirió más que la Libertad de su Patria*.

LOS RETRATOS AMERICANOS TEMPRANOS

Se privilegia, en esta exposición, los retratos tempranos realizados en Sud América porque se encuentran ineludiblemente atados a esa empresa magnífica en los anales militares que es el cruce de los Andes. Los retratos europeos, algunos realizados durante la vida de San Martín, han tenido mayor peso como fuente visual para la fisonomía del prócer en las posteriores escenas históricas. Sin embargo, las descripciones de sus contemporáneos –como Gerónimo Espejo– son semejantes a la imagen ofrecida por los retratos americanos⁶. San Martín ha sido representado de manera diversa, al punto de que siguiendo el modelo del belga Jean-Baptiste Madou (1796-1877) –difundido por la variante litográfica de Henri Meyer (1844-1899) y luego Henri Stein (1843-1919)– puede figurar como mulato en un retrato tardío del siglo XIX o como un europeo blanco en la obra del genovés Epaminonda Chiama (1844-1921).

El conjunto de retratos de oficiales rioplatenses realizados por el mulato limeño José Gil de Castro (1785-1837)⁷, luego de pasarse a la filas patriotas, puede leerse como el testimonio de la elite guerrera surgida de la emancipación, de la militarización del proceso revolucionario. Para un joven oficial de las Provincias Unidas, Santiago de Chile entre 1817 y 1819 fue, tal vez, la única oportunidad que se presentaba de conservar su imagen antes del traspaso a la cordillera o de sumarse a la campaña al Perú. Se vislumbra en las orgullosas estampas de estos oficiales la tradición democratizadora de las milicias porteñas, la juventud armada en ascenso por los triunfos, la aspiración virtuosa de la heroicidad. Retratos públicos que señalan el compromiso en la causa americana y los premios obtenidos en la batalla, pero en verdad retratos privados: registro afectivo de sus rostros ausentes por los continuos años de campañas militares. La revolución y la guerra convierten en imprecisos los límites entre ambas esferas.

José Gil de Castro

Retrato de José Antonio Melián, 1819

óleo sobre tela, 104,5 x 78,5 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Ningún retrato expresa tan intensamente estas cuestiones como el de José Antonio Melián (1784-1857): vestido de levita, con la Legión de Mérito –que se aceptaba en carácter honorífico sin prebenda aristocrática– pendiendo de la cinta de su cuello. Sobre el tapete del escritorio el uniforme de Granaderos a Caballo, doblado de tal modo que es posible leer la historia militar del retratado: charreteras de coronel, condecoraciones (Sitio de Montevideo, Chacabuco, medalla y cordones de Maipú), sombrero elástico con escarapela de las Provincias Unidas del Río de la Plata. En 1819, cuando es retratado, había pasado a retiro por su salud, por ello la emotiva despedida juramentada a su último uniforme: “Volveré a vestirme y esgrimiré el sable toda vez que los enemigos de la Patria atenten contra ella”. El retratado mira al espectador pero le habla, mejor promete, a su uniforme y su arma.

Melián fue comandante del Regimiento de Granaderos a Caballo en el cruce por el Paso de Los Patos⁸. Se exhibe aquí junto al retrato de Mariano Necochea (1782-1849),



José Gil de Castro

Retrato de Mariano Necochea, 1825

óleo sobre tela, 104,5 x 78 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

entre tantos otros oficiales rioplatenses pintados por Gil de Castro. Necochea fue alférez del Regimiento de Granaderos a Caballo en su fundación, capitán de escuadrón en las campañas del Alto Perú, instructor del Ejército Libertador en Mendoza, comandante del escuadrón de escolta de San Martín y, apenas cruzada la cordillera, triunfante en Las Coimas el 7 de febrero. Junto con Melián y el ingeniero militar Antonio Arcos (1762-1851) fueron los oficiales de la vanguardia, conducida por Miguel Estanislao Soler (1783-1849), que pusieron la cabecera en San Felipe en el valle de Putaendo. Desde ese primer combate en tierra chilena, Necochea continuó en armas hasta Junín, bajo las órdenes de Simón Bolívar, donde recibió heridas que le impidieron actuar en Ayacucho. Necochea es ejemplo del insurgente que abraza la causa continental y asume una pertenencia compleja entre su lugar de nacimiento y la patria peruana de adopción. Fue gobernador de Lima, director de la Casa de la Moneda y mariscal peruano pero sin dejar de intervenir, en algunos momentos, en los conflictos de la provincia de Buenos Aires. A diferencia de José María Aguirre, asumió la



José Gil de Castro

Retrato de José de San Martín, 1817

óleo sobre tela, 100,5 x 75,5 cm

Colección Museo Histórico del Regimiento Granaderos a Caballo Gral. San Martín, Buenos Aires.

obediencia a nuevas identidades políticas más allá de la filiación de nacimiento y de las disputas entre los cuerpos militares americanos. Interesa el arco temporal de las dataciones de los retratos expuestos: Santiago de Chile en 1819 y Lima en 1825; pero incluso más las distintas historias personales, las decisiones tomadas en la causa patriota por Aguirre, Melián, Necochea, San Martín⁹.

San Martín envió un retrato suyo realizado por José Gil de Castro a San Juan¹⁰, a la par que otro idéntico a Mendoza, en apoyo a Juan Ignacio de la Roza y Toribio Luzuriaga respectivamente a cargo de las administraciones. El modelo es el retrato de gran formato, conservado en el Regimiento de Granaderos a Caballos, basado en el pequeño de cobre. Este realizado luego del 11 de mayo de 1818, fecha de su regreso a Santiago de Chile, puesto que luce la famosa condecoración grande de Chacabuco¹¹. El retrato de Granaderos presenta el escudo con la leyenda “Al Héroe del Sud / Buena Feé / Amor / Gratiitud”, al estilo de las colocadas en el espacio público en las fiestas cívicas. En esta pintura, que perteneció a la colección Elisa Peña, los colores del escudo –azul y amarillo- recuerdan la simbología de la Patria Vieja, atenuada por la cinta encarnada. La presencia del color rojo, “de los mártires”, reemplaza al amarillo en la bandera (el estandarte rojo fue utilizado como distintivo de guerra del ejército unido, diferenciado de los pabellones de los regimientos nacionales). Otro retrato de San Martín fue encargado por el pueblo de Coquimbo. La inscripción en el medallón es diversa al de Granaderos: “Al Héroe de los Andes / Coquimbo ofrece, / su memoria grata, / por la restauración / del Estado Chileno”. De este modo, es la primera asociación en una pintura de San Martín con el Paso de los Andes; la cinta de los colores patrios chilenos permite ubicar el lienzo con posterioridad al 12 de febrero de 1818; el término Estado es usado en lugar del colonial Reino de Chile, a la par que la idea de restauración genera la línea histórica con la Patria Vieja.

Los retratos destinados a Cuyo era una forma de celebrar el triunfo, posible gracias al servicio del pueblo bajo su gobernación¹². En ambas obras la inscripción se encuentra en la caída del tapete verde, bajo la escribanía: “Nada prefirió más que la Libertad de su Patria”, que recuerda los santos y señas del ejército revolucionario. El término patria, que durante la colonia remitía al lugar de origen, de nacimiento, durante la Revolución formó parte del lenguaje político con mayor emotividad que nación y estado¹³. Era un término que podía ser evocado e invocado, como territorio y causa de la Libertad; debe entenderse en el sentido de la proclama de San Martín a los chilenos invocando al sacrificio por “la libertad de la patria”¹⁴.

El primer retrato de O’ Higgins fue realizado en 1820, tres años posterior al primero de San Martín y contemporáneo de los tardíos de éste por Gil de Castro. Esta cuestión es difícil de explicar si consideramos que el prócer chileno asumió el directorio luego de la victoria patriota, aunque delegó el cargo en diversas ocasiones por las acciones de guerra. Una de las razones probables es que los retratos de San Martín eran conmemorativos y como tales no podían interpretarse como imagen de estado. Los de O’ Higgins por el contrario son la representación del ejercicio pleno del mando político y militar en un territorio claramente limitado tanto por la geografía como por los nuevos símbolos nacionales. En el retrato de cuerpo entero, la figura se recorta en el fondo cordillerano, con una batalla a los pies de los Andes: flamea notoriamente la reciente bandera de Chile sobre las piezas de artillería de las fuerzas patriotas¹⁵. La escena militar puede interpretarse como representación histórica: las montañas y la



Fig. 1



Nada prefirió mas que la
Libertad de su Patria.

Fig. 2



Bernardo O'Higgins Director Supremo de la República Chilena. Capitan General de eñto Primer Almirante de sus Esquadras, Presid.^o del Consejo de la Legion de Mérito, y Grande Oficial de ella & &.

Fig. 3

Manuel Pablo Núñez de Ibarra
Retrato de José de San Martín, 1818
litografía sobre papel, 49 x 43 cm
Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Fig. 1

José Gil de Castro
Retrato de José de San Martín, 1818
óleo sobre tela, 109 x 84 cm
Colección Municipalidad de La Serena, Chile
En guarda del Museo Histórico Presidente Gabriel
González Videla.

Fig. 2

José Gil de Castro
Retrato de José de San Martín, 1818
óleo sobre tela, 110 x 84 cm
Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Fig. 3

José Gil de Castro
Retrato de Bernardo de O'Higgins, 1820
óleo sobre tela, 205 x 137 cm
Colección Museo Histórico Nacional,
Santiago de Chile.

carga de caballería en Chacabuco; aunque las mencionadas bandera y escarapelas negarían tal posibilidad por ser posteriores al episodio es una licencia histórica que fortalece el sentido y coloca la representación en términos nacionales. El retrato de O'Higgins por Gil de Castro enfrenta y resuelve el argumento de "ejércitos libertadores extranjeros", polémica de su tiempo, en términos nacionales. Los colores del nuevo estado subrayan desde distintos elementos –penacho, escarapelas, bandera– la independencia como gesta nacional. Así, la cordillera es tanto el escenario heroico del cruce como la frontera del nuevo estado.

A fin de siglo XIX comenzó la divulgación de los retratos de Gil de Castro en la Argentina, gracias a la mención realizada por Bartolomé Mitre, probablemente informado por Vicuña Mackenna. Al respecto, en el primer ensayo sobre la iconografía de San Martín, con motivo de la inauguración de su estatua en 1862, no fueron mencionados por Juan María Gutiérrez¹⁶. Ha sido copiado como retrato oficial, compartiendo ese espacio institucional con el conocido como el "retrato de la Bandera", que sigue al realizado por Madou¹⁷. El retrato que San Martín destinó a San Juan debería regresar a la provincia al igual que ocurrió con el estandarte de Juan Manuel Cabot, oficial que condujo la columna que cruzó por el paso de Guana y tomó Coquimbo.

Los primeros retratos "chilenos" de San Martín coinciden con el encargo en Buenos

Aires, por la Asamblea, de la imagen del vencedor de las batallas de Chacabuco y Maipú. Entre los escasos artistas tardocoloniales activos en Buenos Aires durante los primeros años republicanos figura el correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra (1782-1862), grabador formado en el horizonte cultural legado por las misiones en la región¹⁸. Hacia 1809, Núñez de Ibarra se estableció en Buenos Aires (su mayor competencia es el potosino Juan de Dios Rivera, encargado de realizar el retrato de Fernando VII) y se dedicó a burilar planchas de devoción popular: *Santa Rita, vencedora de imposibles* y *San Telmo, patrón de los navegantes*. Los sucesos de mayo produjeron la conversión revolucionaria de Núñez de Ibarra, al que podemos ubicar como exponente menor de la ilustración católica rioplatense. Entre sus proyectos figuró el de establecer una fábrica de matrices de imprenta con letras vaciadas teniendo por consulta la *Enciclopedia francesa*. Esta preocupación técnica es compatible con la enseñanza del dibujo, que fue la ocupación principal del grabador como asistente de las diversas escuelas que funcionaron en Buenos Aires desde la fundada por el Consulado.

Los triunfos sanmartinianos en Chacabuco y Maipú fueron una oportunidad inmejorable para que la Asamblea decretase:

Art. 1: Con el objeto de establecer un monumento que perpetuó la gloria nacional adquirida en las expresadas victorias, se abrirá una lámina en cuyo centro resaltará el retrato del General Don José de San Martín teniendo a cada lado un genio. El de libertad ocupará el lado derecho, y el de la victoria el izquierdo, ambos con sus mismos respectivos atributos en una de las manos, y son sostenidos con la otra una corona de laurel algo levantada sobre el retrato, al pie de este pondrán los trofeos militares correspondientes dominados por las banderas nacionales de Chile y este Estado: a su contorno se pondrá la inscripción siguiente: La Gratitud Nacional al General en Jefe y Ejércitos Mercederos en Chacabuco y Maypú. La vista de estas batallas y la de Los Andes ocupará la parte más visible y restante de la lámina.

Art. 2: Se distribuirá un cuadro de esta clase a cada una de las capitales y ciudades subalternas del estado que deberán colocarse solemnemente en sus respectivas salas capitulares.

La imagen heroica se comprendía desde la iconografía napoleónica, influencia a la que también había sucumbido la propia metrópolis española. Desde luego entre aquellos deseos de los congresales y la realidad había un buen trecho; no existía en la ciudad ningún artista con la capacidad técnica necesaria para poder dar cuenta del programa visual del decreto. Núñez de Ibarra, con rápidos reflejos, propuso una lámina de San Martín al Cabildo para que “los Pueblos de la Unión” vean en “estampa y admiren las virtudes del que desearían conocer personalmente”; según el grabador la imagen del militar “inflamaría el corazón de los patriotas al mismo tiempo que causaba terror a los enemigos”¹⁹. Núñez de Ibarra dejó de lado las complicaciones alegóricas del decreto patriota: su dominio no le permitía resolver las relaciones entre las figuras secundarias de los genios y el retrato principal, sin mencionar lo complejo de la representación de las batallas militares.

La imagen más cercana es el figurín del oficial de húsares, cuerpo formado durante las invasiones inglesas por Juan Martín de Pueyrredón. Las relaciones formales son notables, permite señalar la perduración de los modos de representar tardocoloniales en la primera iconografía patriótica. La siempre mencionada iconografía napoleónica estaba presente en el imaginario y los deseos de las elites letradas más que en el oficio de los escasos artistas locales. En España, el retrato ecuestre de jefe de mi-



Anónimo
Húsar de Pueyrredón, 1806
 acuarela sobre papel, 21 x 16,8 cm
 Colección Particular, Buenos Aires.



Mariano Brandi
Retrato de Julián Sánchez, el Charro
 estampa, 27,5 x 18,5 cm
 Colección Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Ilustración Histórica Argentina, año 1, núm. 1, 1 de diciembre de 1908. (Buenos Aires: J. Weiss & Preusche).



Adolfo Carranza. *San Martín*. Buenos Aires, 1905.

licias alcanza un desarrollo notable, distanciado del modelo regio; por ello el legado napoleónico es difícil de cuantificar, ya que se sincretiza con corrientes locales peninsulares. ¿Es factible ubicar el retrato ecuestre de San Martín en el contexto de las estampas de guerrilleros españoles? Aunque no tenemos registro de circulación local de los grabados de Mariano Brandi con los retratos ecuestres de Juan Martín Diez, “el Empecinado”, o Julián Sánchez, “el Charro”, combatientes contra los franceses y, en el caso del primero, contra la monarquía de Fernando VII durante el levantamiento de Riego, no es posible descartarlo.

PASO DE LOS ANDES

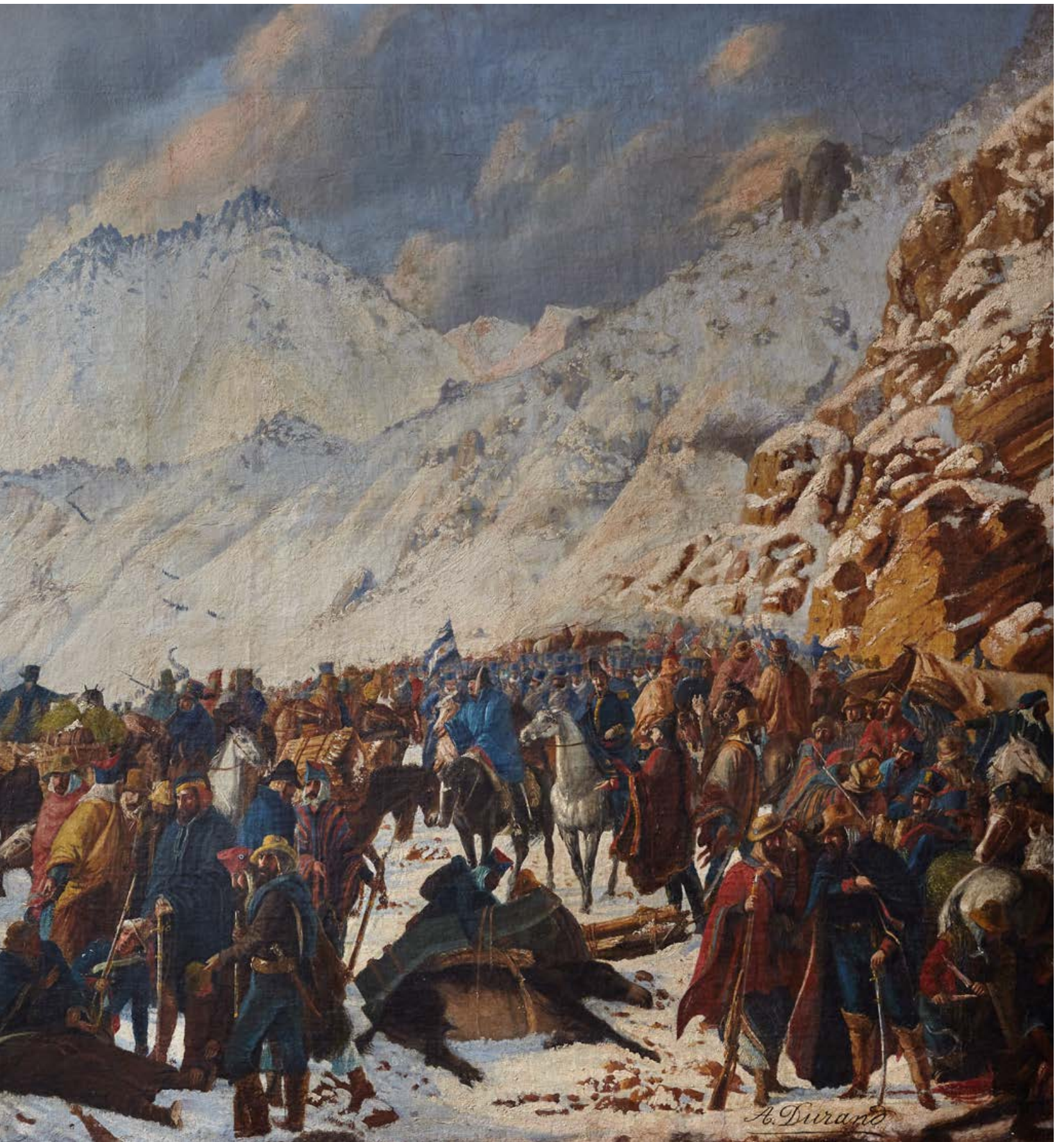
Las fuentes literarias son diversas pero se destaca en primer lugar la *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana* de Bartolomé Mitre, publicada entre 1887 y 1890, por el valor simbólico que construye de la figura de San Martín para el imaginario de la nación. La obra de Gerónimo Espejo sobre el Paso de los Andes, avalado por su condición de testigo, aunque relevante para fijar el episodio en su valoración épica conlleva una escritura carente de narración motivadora para imaginar el cruce de la cordillera²⁰, a diferencia de la lectura del chileno Diego Barros Arana, o la anterior de John Miller. En este último encontramos la potente idea de que la naturaleza obligó a la unión y al triunfo porque era imposible la retirada por esas cumbres²¹.

El Museo Histórico Nacional ocupó un lugar central en la construcción de la figura de San Martín desde la dirección de Adolfo P. Carranza. La donación de los objetos y el dormitorio de Boulogne-sur-Mer por la nieta Josefa Balcarce, el 30 de mayo de 1899, convirtió al museo en panteón a la memoria de San Martín. La difusión didáctica desde el museo fue acompañada con el libro de Carranza sobre *San Martín* de 1905 y con la edición de *La Ilustración Histórica Argentina* en los tiempos del Centenario. La figura de San Martín debía ser asumida como símbolo de la libertad y de la idea de nación fuera de toda lucha facciosa. No importaba tanto el historicismo de la representación –cuestión que le preocupó básicamente a Juan Manuel Blanes desde su estética verista e ideario positivista- sino la capacidad de construir ese episodio histórico en símbolo identitario donde la Argentina era el artífice de la libertad continental. La pintura de historia y los retratos –que Carranza se ocupaba tenazmente de reclamar a los descendientes- debían funcionar como el archivo visual de la escolaridad, es decir afianzar el relato de los textos de enseñanza de la historia en el programa de homogenización educativa a los hijos de la inmigración²².

El Cruce de los Andes tiene el condimento necesario para la gran pintura del romanticismo: el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza. La primera pintura de historia que asume ese desafío es obra del artista francés, llegado al Plata, Alphonse Durand (1807-1867). *El Paso de los Andes* fue expuesto en 1857 en el taller litográfico de Clairaux y en 1868 en lo de Corti y Francischelli, ambas casas comerciales de Buenos Aires²³. El mismo Clairaux, con dibujo de Waldemar Carlsen, editó una litografía en 1861, coloreada y sin colorear, titulada en la propia plancha “El célebre Paso de los Andes realizado en 1817 por el General San Martín al frente del Ejército Libertador Argentino”. No tenemos documentación sobre la fuente histórica utilizada por

Alphonse Durand
El paso de los Andes, 1817, 1857
óleo sobre tela, 154 x 230 cm
Colección particular, Buenos Aires.







Waldemar Carlsen (dib.),
 Auguste Clairaux (lit.), según
 Alphonse Durand, 1857
*El célebre Paso de los Andes
 realizado en 1817 por el Ge-
 neral San Martín al frente del
 Ejército Libertador Argentino,*
 1861

litografía sobre papel, 59 x 82 cm
 Colección Museo Histórico
 Nacional, Buenos Aires.



Waldemar Carlsen (dib.)
 Auguste Clairaux (lit.), según
 Alphonse Durand, 1857
*El célebre Paso de los Andes
 realizado en 1817 Por el Ge-
 neral San Martín al frente del
 Ejército Libertador Argentino,*
 1861

litografía coloreada sobre papel,
 61,5 x 85,5 cm
 Colección particular, Buenos Aires.

Durand, pero es probable que haya sido el tercer volumen de la *Historia General de la Independencia de Chile* de Barros Arana. Más relevante es que, según la prensa de la época, viajó a Mendoza y la cordillera para estudiar la escena²⁴. En las páginas del historiador chileno se encuentra el clima similar al que trasmite la pintura: las montañas siempre nevadas, el traslado de los víveres por las milicias, las detenciones obligadas por la altura, los soldados que sufren el soroche, el establecimiento de campamentos para la retirada ante la derrota²⁵.

En el primer plano, Durand organiza grupos de figuras sedentes o de pie que descansan y conversan mientras a lo lejos la columna militar serpentea perdiéndose en las montañas, el centro lo ocupa un grupo alrededor de un soldado muerto, mientras otro trata de liberar a una mula muerta del cañón que cargaba; en el ángulo derecho se observa la faena, más atrás la tienda de campaña. A la izquierda un nutrido grupo de soldados extiende las manos hacia el fuego donde la tira de carne es asada clavada en el sable, un granadero acerca el poncho al soldado desfalleciente sostenido en brazos por un miliciano, mientras el tambor del ejército observa la escena. San Martín, a caballo, se encuentra descentrado en un plano medio. La gestualidad parece sugerir que recibe el informe del acarreo por el oficial emponchado, no hay distinción jerárquica más que la de su mando. El paisaje de la cordillera ocupa la mayoría de la gran tela, con las montañas nevadas cerrando la composición, recordadas contra el cielo cubierto de nubes que apenas deja el paso al sol para permitir contrastes de luces y sombras. El paisaje resuelto busca más el efecto que el registro preciso; en el probable viaje ha capturado la imponencia más que la precisión de la roca. La naturaleza es el mundo superior que domina la suma de escenas costumbristas, con escasa unidad, del plano inferior. En su tiempo, en *La Reforma Pacífica*, fue criticado por su falta de aptitud para la pintura de historia, aconsejándole se dedicara al costumbrismo, género en el que luego dejó obras de calidad. No hay figura heroica, ni escena centralizada: es la representación de una gesta colectiva.

Antonio Berni

[*Paso de los Andes*], 1939

18 x 45,5 cm. En: Julio Rinaldini. *Historia del General San Martín*. Buenos Aires: Sudamericana, 1939, pp. 17-18.



En 1939, Antonio Berni (1905-1981) utilizó como modelo la litografía cuando recibió el encargo de ilustrar la biografía de José de San Martín escrita por Julio Rinaldini, el escritor y crítico de arte²⁶. En este libro destinado al público infantil, Berni retoma algunos grupos compuestos por Durand mitigando el dominio del paisaje en la composición general. Berni pudo intuir que, dentro de la numerosa iconografía, la imagen de Durand hablaba más del pueblo sacrificado por la Libertad que del héroe individual, su elección tiene resonancias en el contexto de avance del nazi-fascismo. Sin embargo, en la tapa optó por el modelo ofrecido por la pintura de Jacques-Louis David *Napoleón cruzando los Alpes por el paso San Bernardo*, ascenso del héroe a la gloria.

El conocimiento del hecho en sus aspectos legendarios por un público cada vez más amplio otorgaba la posibilidad a los artistas de distanciarse del historicismo pictórico y aproximarse al sentido alegórico. En 1865, cercano el cincuentenario, Martín Boneo (1829-1925) realizó *Después de trasmontar Los Andes*. El artista ubica en un plano superior a San Martín señalando a la tropa el camino a la victoria. Boneo -uno de los primeros becarios del Estado de Buenos Aires en Florencia, en la que estudió con Antonio Ciseri- trata de resolver la representación desde el verismo. El centro compositivo lo resuelve con el sable corvo y el poncho americano en el brazo de San Martín, imagen sintética de la lucha emancipadora. En segundo plano la figura de O'Higgins. El fondo de paisaje cordillerano otorga profundidad a la pintura salvando en parte la débil articulación entre las figuras secundarias y la principal. A pesar de las carencias que pueden señalarse, Boneo ha logrado una de las pinturas más expresivas sobre el asunto, en parte por la astucia de colocar al espectador en el nivel de la tropa; contrapartida de la escena de Durand: en lugar de la distancia del punto de vista alto y la escena general, obliga a la mirada monumental con nosotros a los pies del héroe.

Barros Arana narra que el ejército trepó la cuesta de Chacabuco al son de la música militar causando temor en las filas realistas. No sólo a esta lectura posible se debe la representación del trompa que abre la escena: es probable que sea la imagen del guaraní Miguel Chepoyá. Luego de toda la campaña chilena y peruana siguió a las órdenes de Bolívar y Sucre, e integró el puñado de granaderos que retornaron a Buenos Aires, al mando de Félix Bogado, en 1826²⁷. La pintura fue realizada en la estancia chilena de Boneo, iniciada en 1865; cuatro años después realizó otra pintura sobre el mismo asunto: San Martín en plano lejano señala el camino a su tropa con el mismo gesto que en la primera pintura²⁸.

Es factible que Boneo haya sido estimulado por el inicio de la instauración estatal de la figura de San Martín, expresada en la erección de monumentos ecuestres. Encargados a Louis-Joseph Daumas (1801-1887), fueron erigidos en Buenos Aires en 1862 y en Santiago de Chile en 1863 (aunque este encargo fue previo). En 1909, la simple elegancia de la obra de Daumas en Buenos Aires fue arruinada por la retórica alemana de Gustav Eberlein (1847-1929). Entre los relieves en el plinto figura el Paso de los Andes, menos logrado que el realizado para el monumento ecuestre de Boulogne sur-Mer, inaugurado en 1909, proyecto bien resuelto por el francés Henri Allouard (1844-1929).

Augusto Ballerini logró una de las imágenes más logradas²⁹. *Paso de los Andes* fue realizado inicialmente como boceto para telón de boca teatral en 1890, pero luego ejecutó diversas réplicas, hasta fin de siglo. El aislamiento -se encuentra separado de su escolta- y leve desplazamiento del centro de la figura de San Martín produce un doble efecto: aumenta la imponencia de la naturaleza y sostiene al conductor militar

Martín Boneo

Después de trasmontar Los Andes, 1865

óleo sobre tela, 230 x 174 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.





Benito Panunzi
Estatua ecuestre de San Martín, ca. 1867
albúmina sobre cartón, 22 x 31,5 cm
Colección particular, Buenos Aires.



Esteban Gonnet
*Estatua ecuestre de San Martín
en Retiro, 1864*
albúmina sobre cartón, 13,3 x 18,1 cm
Colección César Gotta, Buenos Aires.



Henri Allouard (escultor)

René Baudichon (grabador)

Susse Frères (fundidor)

El cruce de los Andes

Del bajorrelieve del monumento a San Martín en Boulogne sur-Mer, 1909, bronce, 18 x 28 cm

Colección particular, Buenos Aires.



Fig. 4



Fig. 5

por encima de la larga hilera de soldados. Esta resolución del episodio fue seguida luego por otros artistas, en especial por Frans van Riel (1879-1950), tanto en una pintura de 1910 como en una obra tardía de 1948. En esta última adquiere una intención historicista expresada en colocar a San Martín sobre una mula, cuando en la del Centenario monta un brioso caballo³⁰. Así, la iconografía de San Martín se desenvuelve entre la tensión historicista y la alegórica³¹.

Durante los festejos del Centenario, en la calle Rivadavia 1018 de Buenos Aires, se montó el panorama *El Paso de los Andes por el Ejército Libertador al mando de San Martín*, proyecto comercial que reunió a Pio Collivadino (1869-1945) y Carlos Ripamonte (1874-1968) para las figuras, al catalán José Guarro Vilarnau (1884-1917) para el paisaje, y al uruguayo Juan Ferrari (1874-1916) para la parte escultórica³². A pesar del prestigioso equipo de creadores, el panorama no tuvo éxito: era más un telón de fondo con modelado en altorrelieve. Fue opacado por el oficio en los espectáculos visuales de Giacomo Grosso (1860-1938) con su panorama de Maipú. Ferrari –que presentó varios proyectos escultóricos en los concursos del Centenario, entre ellos uno que incluía una estatua de San Martín– concretó, poco después, el monumento más relevante del siglo XX: *El Paso de los Andes por el General San Martín*, erigido en el Cerro de la Gloria de la provincia de Mendoza en 1914.

El gobierno argentino obsequió al ejército chileno un óleo del valenciano Julio Vila y Prades (1873-1930) *San Martín y O'Higgins en la cumbre de los Andes*³³, conservado en el Museo Histórico Militar de Santiago. Las figuras imponentes de los dos patriotas encabezan la marcha del ejército. Vila y Prades era una de las figuras del mercado de arte regionalista español, no sorprende con este desplazamiento de los tipos costumbristas a la representación histórica nacional, ya que era hábil en las pinturas evocativas y alegóricas.

La imagen de San Martín encabezando la marcha por la cordillera de Francisco Fortuny (1865-1942) tiene la particularidad de formar un par con otra representación histórica: el ingreso de San Martín, durante la noche, a la ciudad de Buenos Aires evitando los honores. El ilustrador catalán fue uno de los más activos durante los años del Centenario³⁴. La asociación fijada entre San Martín y los Andes es expresada alegóricamente en la aguada del milanés Fausto E. Coppini (1870-1945) *Mendoza fue su nido y los Andes su espacio*, con un cóndor sobre las cadenas rotas. Además, este



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 4

Francisco Fortuny
Cruce de los Andes

óleo sobre tela, 60 x 80 cm

Colección particular, Buenos Aires .

Fig. 5

Francisco Fortuny
San Martín regresa a Buenos Aires, junio de 1817

óleo sobre tela, 60 x 80 cm

Colección particular, Buenos Aires.

Fig. 6

Fausto E. Coppini
Mendoza fue su nido y los Andes su espacio

aguada sobre papel, 35,1 x 24,7 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

Fig. 7

Fausto Eliseo Coppini
San Martín en la cuesta del Portillo, 1906

gouache sobre papel, 35 x 52 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Fig. 8

Augusto Ballerini
Paso de los Andes, 1898

óleo sobre tela, 57 x 90 cm

Colección particular, Buenos Aires.

Julio Vila y Prades
*San Martín y O'Higgins pasando
los Andes, 1910*
óleo sobre tela, 320 x 396 cm
Colección Museo Histórico Militar de Chile.

Julio Vila y Prades
*El Cruce de los Andes por el Gral.
San Martín, 1817*
óleo sobre tela, 62 x 75 cm
Colección Complejo Museográfico Provincial
Enrique Udaondo, Luján Buenos Aires.







último es autor de un boceto significativo: *San Martín en la Cuesta del Portillo* de 1906, regreso de San Martín a Mendoza en 1823, luego de su renuncia de Guayaquil, atravesando los Andes a lomo de mula. Es la contrapartida del cruce heroico, similar en su sentido al par mencionado de Fortuny: idea moralizante de que la gloria se acrecienta con la humildad.

En 1862, un ejercicio escolar solicitaba a los alumnos la descripción del pasaje del ejército por los Andes, pero también cómo era aquella naturaleza, en el habitual sistema de preguntas de los libros de textos de ese tiempo³⁵. No podía comprenderse la historia sin el conocimiento de la naturaleza vencida. La incorporación de las imágenes fue clave para construir una memoria escolar de los hechos históricos, destacando las ilustraciones de Fortuny para los manuales de Alfredo Grosso reeditados y actualizados desde fin de siglo XIX, con una edición especial para el Centenario. En el siglo XX cualquier publicación ilustrada en el mes de agosto traía las infaltables páginas repletas de ilustraciones sanmartinianas, reproduciendo muchas veces cuadros de Fortuny, Ballerini o Vaccari, entre otros, o encargándole a sus dibujantes ocupar el lugar central con una alegoría, con la consabida figura alada de la gloria y las montañas. Además, el público posiblemente tendía a potenciar la política educativa de asociación de determinados sujetos históricos con el acto central de su biografía -con valor de sentencia histórica y, a la vez, de ejemplaridad moral-. En el caso de San Martín, el cruce hacia Chile fue entendido como el momento de la epopeya continental de la Patria, asunto nada menor cuando la discusión de los límites fronte-

Frans Van Riel

Paso de Los Patos, 1948

óleo sobre tela, 143 x 208 cm

Colección Museo Histórico del Regimiento Granaderos a Caballo Gral. San Martín, Buenos Aires.



Carlos Vigo, portada

En: Arturo Capdevila. *La infanta mendocina*.

Buenos Aires, Biblioteca Billiken, 1950.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Fig. 9

Frans Van Riel

José de San Martín en los Andes, 1910

óleo sobre tela

Reproducido en: *Álbum Histórico - Militar y Naval de la República Argentina.*

Buenos Aires: 1929.

Fig. 11

Anatoly Sokoloff

El cruce de los Andes, 1950

óleo sobre tela, 200 x 300 cm. Foto de la obra destruida

Colección Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires.

Fig. 10

Antonio Vaccari

El paso de los Andes, 1910

óleo sobre tela

Reproducido en: *Caras y Caretas*, año XIII, núm. 607, Buenos Aires, 1910.

Fig. 12

Sofía Posadas

El sueño de San Martín, 1900

óleo sobre tela, 110 x 80 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

rizos se combinaba con la idea de poseer un destino manifiesto en la América del Sud.

Hay una literatura sanmartiniana para niños que ofrece una suma de anécdotas y ejemplos virtuosos, en ella sobresale la producción sostenida de Arturo Capdevila (1889-1967): *La infanta mendocina*, *El niño poeta*, *El abuelo inmortal*, a la que se suma *Remeditos de Escalada* y *El cancionero del Libertador*. La trilogía propone como modelos a los niños Merceditas y Florencio Balcarce. En la tapa de *La infanta mendocina*, obra de Carlos Vigo, San Martín vestido con un uniforme imaginario observa más allá de la cordillera, con su hija tomada de la mano. El abuelo de Capdevila desarrolla la imagen construida del San Martín del exilio (iniciada, de cierta forma, con el texto de Sarmiento para la *Galería de celebridades* de 1857), que inspiró el monumento de Ángel Ybarra García (1892-1972) *El abuelo inmortal* de la plaza Grand Bourg de Buenos Aires³⁶. La presencia devocional del Padre de la Patria rodeado de niños como si fuera el *Sinite parvulos venire ad me* de la patria o soñando con su pasado de guerrero tuvo notable difusión. Las pinturas finiseculares de Luigi di Servi (1863-1945), quien a su regreso a Lucca fue un activo fascista; el catalán, radicado en Rosario, Pedro Blanqué (1849-1928) y Sofía Posadas (1859-1938) se ocuparon de las visiones del anciano San Martín. La representación de los Andes genera en estas pinturas una ruptura visual en el espacio, al obligar a la inclusión del paisaje histórico en la nube onírica. Desde ya, aunque no es el asunto de esta exposición, la ancianidad de San Martín tiene su imagen icónica en la célebre obra de Antonio Alice (1886-1943): imagen neorromántica de atracción del abismo, paralelo con el abismo andino.

El cambio clave en la representación del Paso de los Andes lo produce Fidel Roig Matóns (1887-1977): es el artista que desplaza el episodio histórico a la naturaleza, pero no hacia el género paisajístico subsumiendo al histórico. Roig Matóns apela a una comprensión cósmica de la naturaleza que define la acción de los hombres, mejor del Hombre. El artista se trasladó a los escenarios de cada paso cordillerano, con especial atención al de Los Patos, estudiando las vistas de Manantiales, Espinacito, Aconcagua, entre otras. Esa naturaleza registrada es la posibilidad de captar la imagen de lo inmemorial e inmutable que ha sido marcado por lo épico. La mirada religiosa a la naturaleza, paradójicamente, comprende la posibilidad del sujeto histórico³⁷. Las sucesivas campañas por los pasos de Roig Matóns—iniciadas en 1936 y finalizadas en 1950—dejaron numerosos estudios pero la gran pintura histórica quedó inconclusa por sus problemas de visión, afectada por la luz de la cordillera: *San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito*.



Fidel Roig Matóns

San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito, 1945/1952

lápiz y sanguina sobre papel en hardboard, 56 x 122 cm

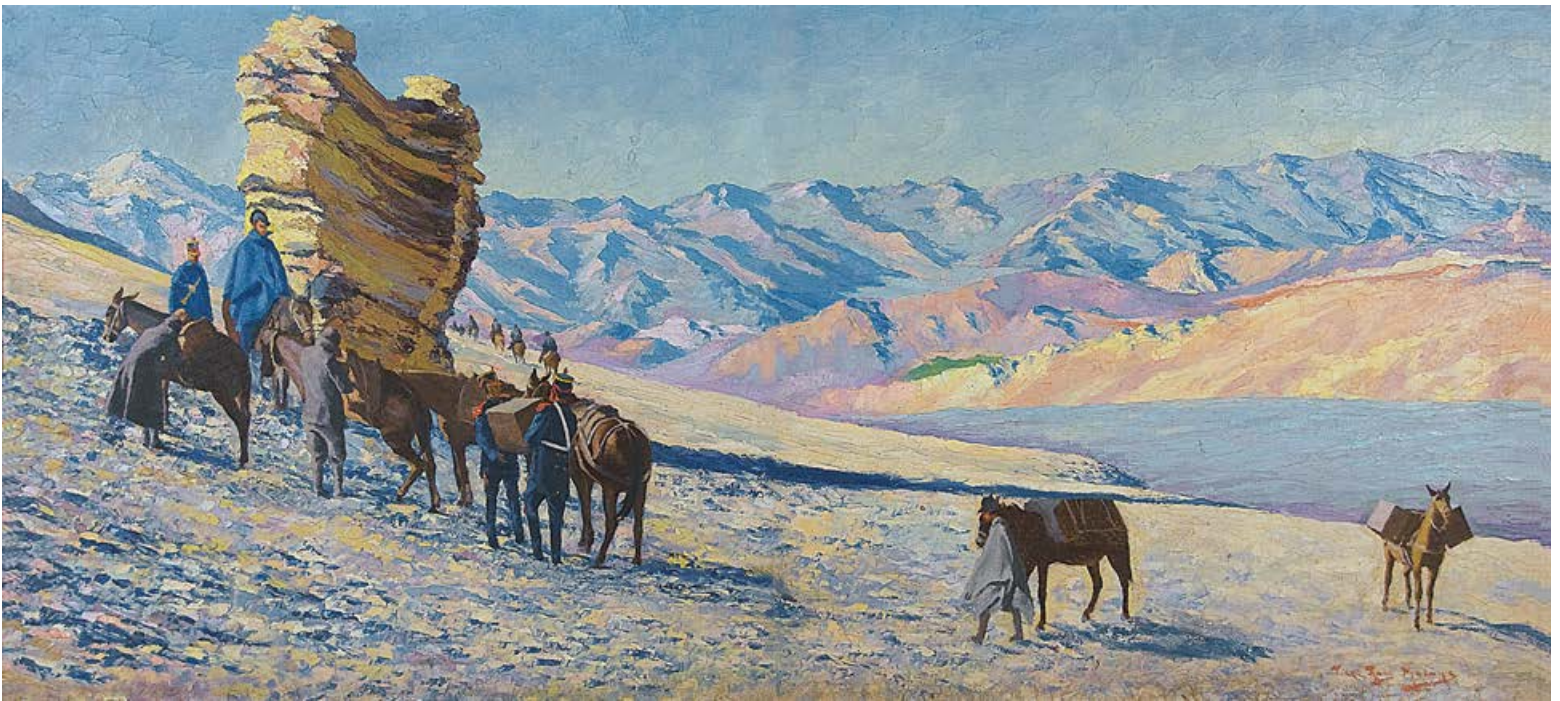
Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Fidel Roig Matóns

La Bandera de los Andes llega al Espinacito, 1945 / 1952

lápiz y sanguina sobre papel en hardboard, 56 x 122 cm

Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.



Fidel Roig Matóns

Cumbre del Espinacito, 1945 / 1952

óleo sobre terciada, 29 x 39 cm

Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Fidel Roig Matóns

San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito, 1945 / 1952

óleo diptico sobre tela, 56 x 122 cm

Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Fidel Roig Matóns

El Aconcagua desde el Espinacito. Estudio para el cuadro San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito, 1945 / 1952

óleo sobre terciada, 29 x 39 cm

Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.



Théodore Géricault

Batalla de Chacabuco, ca. 1819

litografía sobre papel, 54 x 61,5 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Théodore Géricault

Batalla de Maipú, ca. 1819

litografía sobre papel, 42 x 51 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

LAS BATALLAS

La obra de Núñez de Ibarra sirve como documentación a la matriz discursiva: el retrato ecuestre litografiado por Théodore Gericault (1791-1824), ejecutor además del retrato ecuestre de Manuel Belgrano y de las batallas de Chacabuco y Maipú³⁸. El encargo fue iniciativa del militar francés Ambrosio Cramer (1792-1839) que se incorporó al Ejército Libertador y combatió en Chacabuco, luego solicitó la baja por diferencias con San Martín³⁹. Así, la imagen de esta batalla es de las primeras elaborada desde el relato testimonial. Las batallas de Gericault han sido difundidas más por copias realizadas por Auguste Raffet (1804-1860), la de Maipú decoraba el dormitorio de Boulogne sur-Mer.

Sin duda, comenzaba a existir una demanda de imágenes de los episodios militares en ambos lados de la cordillera. Así, el antiguo ayudante de campo de San Martín, José Antonio Álvarez Condarco (1780-1857), de comisión en Londres por el gobierno chileno en 1818, encargó la impresión de la batalla de Maipú a T. E. Brown, con la representación siguiendo el parte de guerra, esta imagen fue impresa nuevamente por el primer ilustrador del *Martín Fierro*, Carlos Clérico.

Tempranamente se establecen los momentos narrativos de Maipú: el final de la batalla en la litografía de Gericault (se observa en el fondo el denominado caserío de Espejo, último lugar de resistencia de las fuerzas españolas, con el acercamiento de O' Higgins a San Martín) y el trascurso de la batalla planteado por Brown, que será seguido en los óleos de Johan M. Rugendas (1802-1858), entre 1835 y 1837; Juan Cabral, 1843; de Apolinario Fran, 1856. Lo central de la batalla es también el asunto de las pinturas de Julio Fernández Villanueva (1858-1890) y Pedro Subercaseaux (1881-1956), en la tela del Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile.

Entre la iconografía temprana se conserva en una colección particular una rareza, una de las piezas más curiosas de la iconografía revolucionaria del período independentista. Una cartela manuscrita en un grabado, superpuesta la escritura a la imagen, con caligrafía acorde a principios del siglo XIX contiene el siguiente texto: *Batalla de Maypo dada / por el Exto de la Patria al mando / del Genl Sn Martín / al del Rey al mando del / Genl. Osorio quedo la Vito / ría por el de la Patria / chile 5 de abril de 1818*. El texto define a la imagen en el campo patriota, utilizando dos veces el término “patria”. La imagen, sin embargo, no corresponde a la Batalla de Maipú, el paisaje de la acción es distinto, no es un llano entre montañas, y se observa la representación de una ciudad con paramentos de defensa, amurallada, distante de un enfrentamiento a campo abierto. Tampoco los uniformes corresponden estrictamente a los ejércitos en pugna. La hipótesis sobre esta representación es la apropiación de un grabado previo con el agregado de la leyenda referida a la batalla, por ello la ausencia de retiro y el lugar donde se encuentra colocada la misma, además de ser manuscrita en lugar de grabada. Aunque no he localizado el grabado sin la intervención americana, es probable que refiera a la Guerra de la Independencia, en la península contra el invasor francés. En este sentido, guarda semejanza con la representación de la Batalla de Vitoria, victoria aliada de 1813 que selló la retirada francesa y el regreso al trono de Fernando VII. La importancia de la batalla de Vitoria –que abrió el camino para la Restauración en España– permite suponer que algunas imágenes circularon en las colonias americanas. En este sentido, la intervención establece un interesante paralelo entre las dos guerras, la peninsular y la americana. Señala, también, la urgencia de las imágenes.



CUESTA DE CHACABUCO.

*Oficio del Gobernador Intendente de la
Provincia de Cuyo al Exmo. Sr. Director.*

EXMO. SR. Hoy á las 12 llegó el Capitán de granaderos á caballo D. Manuel Escalada con la grata noticia de que el jueves 13 fue derrotado completamente el enemigo en número de 2000 hombres en la Cuesta de Chacabuco, quedando 600 prisioneros, 30 oficiales y 400 muertos. El triunfo de tan gloriosa acción se ha debido al valor impertérrito de nuestro inclito General el Exmo. Sr. D. JOSE DE SAN MARTIN que á la cabeza de dos esquadrones derrotó y desbarató al fiero tirano de Chile.

Por algunas comunicaciones del mismo ejército se asegura haberse tomado al enemigo 2 cañones, 1200 fusiles, muchos cartuchos, vestuarios, la botica, caballada, y otros innumerables artículos. Doy á V. E. este aviso anticipado por posta para el caso de que por algunos accidentes de enfermedad, ú otros imprevistos llegue á retardarse el arribo del capitán, antes que este parte.

Enemigos del nombre americano ! Cesad de derramar sangre inutilmente. Respetad á los heroes de la Cuesta de Chacabuco.

IMPRENTA DE NIÑOS EXPOSITOS.

Dios guarde á V. E. muchos años. Mendoza 16 de Febrero de 1817. — Exmo. Sr. — Toribio Luzuriaga. — Exmo. Sr. Supremo Director del Estado.

*Artículo de carta confidencial al Exmo.
Sr. Director desde Mendoza.*

MENDOZA FEBRERO 16 de 1817. — A las 12 de este día vemos entrar el pregon cierto de nuestra victoria sobre Chile con una bandera realista, que ya se ha presentado en espectáculo baxo la de la Patria en los Portales de Cabildo. — El correo dice que Marcó se ha escapado. Que salian innumerables coches á encontrar á S. Martin, que habia quedado muy enfermo de resultas de la acción que decidió en persona con sus esquadrones, sin que se le pudiese contener.

Está conteste otra carta de la misma fecha.

Cuesta de Chacabuco

Impreso sobre papel

16 de Febrero de 1817, 27 x 17 cm

Colección particular, Buenos Aires.

JORNADA DE MAIPO.

Del Gobierno Supremo de Chile...

EXMO. SEÑOR.

En este momento recibo del Exmo. Sr. General en Jefe D. José de San Martín el parte siguiente = Exmo. Sr. Acabamos de triunfar completamente del audaz Oaorio y sus secuaces en el llano de Maipo; desde la una hasta las seis de la tarde se ha dado la batalla, que sin aventurar podemos decir afianza la libertad de América. El general de infantería D. Antonio González Balcarce, los jefes de división de la derecha D. Juan Gregorio de las Heras, de la izquierda D. Rudesindo Alvarado, de la reserva D. Hilarión de la Quintana, y en fin todos los comandantes de los cuerpos se han portado con un denuedo y bizarría inimitable. El enemigo quedó destrozado enteramente; toda su artillería y parque está en nuestro poder. Pasan de mil quinientos los prisioneros; entre ellos más de cincuenta oficiales, el general Ordoñez, y el jefe de su estado mayor Primo de Rivera. Los muertos aún no pueden calcularse; sus dispersos aun siguen acuchillándose por nuestra valiente caballería; nuestra pérdida ha sido muy escasa; todo corona la victoria de este gran día. El detall de esta gloriosa acción lo daré a V. E. luego que menos apurados momentos lo permitan. Por ahora me complazco de felicitar á V. E. y en su persona á todos los pueblos de su Estado. — Dios guarde á V. E. muchos años. Cuartel general en el campo de batalla Llanos de Maipo, Abril 5 de 1818, á las seis de la tarde. — Exmo. Sr. — *José de San Martín.* — Exmo. Sr. — Tengo el honor de copiarlo á V. E. para su satisfacción. — Dios guarde á V. E. muchos años. Santiago de Chile, Abril 5 de 1818. — *Bernardo O'Higgins.* — Exmo. Sr. Director Supremo de las Provincias Unidas de Sud-América.

OTRO.

Oficio del Exmo. Sr. Capitan general D. José de S. Martín al Gobierno Supremo de estas Provincias.

EXMO. SEÑOR.

Los contrastes de las armas de América son precursores de la libertad. Ya sabe V. E. que una incalculable sorpresa y no el valor del enemigo, ni la timidez de nuestras tropas les dió sobre Lircay una victoria momentánea, dispersándose con la obscuridad de la noche una parte de nuestro ejército; pero el honor y constancia de los defensores de la Patria han triunfado hoy completamente.

El enemigo que adquirió confianza y un orgullo propio de su ridícula altivez, tuvo la arrogancia de acercarse hasta las inmediaciones de Santiago donde se habian replegado nuestras fuerzas.

Tres días ha que habia pasado el Maipo. Sus movimientos tortuosos indicaban que queria, favorecido de las sombras, repetir la escena del diez y nueve anterior, pero nue-

tros valientes, que le conocian, se han ido hoy sobre él á la bayoneta á la una de la tarde á pesar que resistia el ataque, y que ocupaba sobre alturas una posicion dominante. El ha sido completamente derrotado; más de 1500 prisioneros hay en nuestro poder con toda su artillería y parque. Los muertos aún no pueden calcularse. Su dispersion ha sido completa, aún se le persigue por nuestra caballería. Entre muchos oficiales tenemos prisioneros al general Ordoñez, y al jefe de su Estado mayor Primo de Rivera.

Recomiendo á V. E. y á la América toda la brillantez con que se han comportado el general Brigadier D. Antonio González Balcarce y los jefes de división de la derecha coronel D. Juan Gregorio de las Heras, de la izquierda teniente coronel D. Rudesindo Alvarado, y de reserva D. Hilarión de la Quintana, así como toda la oficialidad y tropa. Nuestros muertos han sido muy pocos. No son estos instantes, Exmo. Sr. para dar un detall; protexo exhibirlo breve á V. E.

Dios guarde á V. E. muchos años cuartel general en el campo de batalla Llano de Maipo inmediaciones de Santiago de Chile Abril 5 de 1818 á las seis de la tarde. — Exmo. Sr. *José de S. Martín.* Exmo. Sr. Supremo Director de las Provincias Unidas de Sud-América.

Con la misma fecha, pero por un nuevo extraordinario acaba de recibirse el siguiente oficio.

Exmo. Sr. — Nada existe del ejército enemigo, el que no ha sido muerto, es prisionero. Artillería, 160 oficiales, todos sus generales, excepto Oaorio están en nuestro poder; yo espero que este último me lo traigan hoy; la acción del 10 ha sido reemplazada con usura; en una palabra, ya no hay enemigos en Chile. — Dios guarde á V. E. muchos años. Cuartel general en el campo de Maipo 5 de Abril de 1818. — Exmo. Sr. — *José de San Martín.* — Exmo. Sr. Supremo Director de las Provincias Unidas de Sud-América.

¡SAN MARTÍN! ¡Héroe de Chacabuco y Maipo! ¡Todos los Patriotas pronuncian tu nombre con entusiasmo y con locura entre los transportes y las lágrimas! ¡Todos los pueblos te consagran un reconocimiento eterno y lo legán en herencia á las generaciones venideras! ¡No dexarás de ser amado en una Patria que has salvado dos veces coronado de laureles en las llanuras, y en los cerros!

Mañana á las diez del día se tributarán al Dios de los ejércitos acciones de gracias en la Santa Iglesia Catedral á cuya solemnidad asistirá S. E. el Supremo Director del Estado y corporaciones.

Habrà tres noches de iluminaciones en toda la ciudad. Buenos-Ayres Abril 17 de 1818. — De órden de S. E. — *Gregorio Tagle.*

IMPRENTA DE LOSEXPOSITOS.

Jornada de Maipo

Impreso sobre papel

17 de Abril de 1818, 43,3 x 30,6 cm

Colección particular, Buenos Aires.



T. E. Brown
Batalla de Maipú, 1819
 grabado, 17 x 39 cm.
 Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Carlos Clérice (dib.), según T. E. Brown, H. Simon (lit.), Ig. del Mazo y L. Lamas (edit.)
Gloriosa Batalla de Maipú, 1878
 litografía sobre papel, 39,5 x 54,5 cm
 Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires.

En la litografía francesa sobre Chacabuco, San Martín sube la cuesta para caer sobre el enemigo, con el sable corvo recortado contra las altas montañas. José Tomás Vandorse, nacido en Chile hacia 1830, en su pintura sobre la batalla de 1863 despliega las fuerzas patriotas y realistas pero con el protagonismo de las montañas de fondo. El punto de vista alto, tradicional de la cartografía militar, ubica al espectador a la altura de las cumbres. Por el contrario, Antonio Estrada, en 1872, centra la escena en la observación del combate por San Martín, una pintura de género militar más que de batalla. La narración visual de Estrada es cómplice del conocimiento del observador, Chacabuco es la victoria que permite que el cruce de los Andes pueda afirmarse como epopeya militar.

En el ciclo sanmartiniano realizado por el chileno Pedro Subercaseaux sobresale una de las pinturas dedicadas a la batalla de Chacabuco⁴⁰. El avance de la tropa a sus pies, sumado a la fuerte presencia de las montañas predominando sobre la representación del combate, remite a la continuidad de ambos sucesos. La composición se encuentra enmarcada en uno de sus lados por las banderas y el oficial a caballo que planta las ancas al espectador –aprendizaje velazqueño– y en el otro lado por el soldado de infantería que no mira al enemigo sino a su general, al que vitorea absorto. Es la concepción plástica de una idea dominante en la definición del héroe: el hombre que asume su Destino. En 1950, Alfredo Guido (1892-1967), sumado al peronismo desde el americanismo cultural, obtuvo el Gran Premio Adquisición en el Salón sanmartiniano por un boceto de la Batalla de Maipú, en el cual reelabora la imagen de Subercaseaux de las banderas de Chacabuco.

El gran panorama del Centenario fue dedicado a Maipú, ejecutado por el especialista italiano Giacomo Grosso con notable éxito de público. Este espectáculo visual era la única opción para poder representar los sucesos del combate, desde la mirada centralizada del espectador en una arquitectura resuelta específicamente para alojar el



Giacomo Grosso. Gran Panorama de la Batalla de Maipú. Buenos Aires, 1910. Folleto.



Anónimo

Batalla de Maipo, 1818

grabado, 12,6 x 20,7 cm

Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires.

gran telón pintado y sus efectos. La gran obra de 120 metros de largo por 13,50 metros de altura se realizó en Turín, y llegó a Buenos Aires vía Génova. En la calle Paraná se armó una estructura de hierro y cemento con frontispicio de piedra. Grosso resolvió dar relevancia al paisaje que permitía reunir la llanura y al fondo los Andes nevados, aspecto central para que el espectador tuviera profundidad de vista⁴¹.

El tema del abrazo de Maipú tuvo una significación particular otorgada por los pactos de Mayo de 1902 sobre cuestiones limítrofes entre Argentina y Chile. La representación pictórica al pie de la cordillera, territorio de la contemporánea disputa, afirmarí la hermandad de dos pueblos en el presente apelando a un pasado histórico encarnado en la figura de los héroes nacionales. Adolfo Carranza encarga una obra a José Bouchet (1848-1919), pero la imagen icónica del "Abrazo de Maipú" es la del chileno Pedro Subercaseaux en la gran pintura conservada en el MHN de Buenos Aires. Los dos próceres montados en sus caballos ocupan el espacio central según las ordenanzas académicas. El simbolismo buscado se fortalece con la inclusión de las banderas flameando, como si acompañaran el movimiento del falucho del jefe argentino, sobre los estandartes cautivos al enemigo⁴².



José Tomás Vandorse
Batalla de Chacabuco, 1863
óleo sobre tela, 105 x 153 cm
Colección Museo Histórico
Nacional, Santiago de Chile.



Johann Moritz Rugendas
Batalla de Maipú, 1835/1837
óleo sobre tela, 101 x 143 cm
Colección Museo Histórico
Nacional, Santiago de Chile.



Antonio Estrada

San Martín en Chacabuco, 1872

óleo sobre tela, 43,5 x 54,5 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.



Pedro Subercaseaux

Batalla de Chacabuco, 1908

óleo sobre tela, 253 x 314 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Pedro Subercaseaux
Batalla de Maipú, 1904
óleo sobre tela, 151 x 270 cm
Colección Museo Histórico
Nacional, Santiago de Chile.



Pedro Subercaseaux
El abrazo de Maipú, 1908
óleo sobre tela, 200 x 261 cm
Colección Museo Histórico
Nacional, Buenos Aires.



JUAN MANUEL BLANES Y LA ICONOGRAFÍA SANMARTINIANA

La búsqueda de un tema apto para una gran pintura histórica por parte del pintor oriental Juan Manuel Blanes (1830-1901), finalizó con la elección de un asunto vinculado a la figura de San Martín: *La revista de Rancagua*⁴³.

Formado en Florencia en el taller de Antonio Ciseri adquirió la noción de un historicismo pictórico sostenido en una concepción heurística, que construía la ilusión de verdad a partir de los recursos formales del naturalismo. La pintura no solo debía sujetarse a los contenidos de la narración histórica, sino también ser canal del modo de comprensión del pasado por el público, por ello el verismo era la única estética útil. Sin embargo, el momento de la actuación de Blanes fue particular: los hechos históricos aun no estaban registrados canónicamente por la literatura, ni interiorizados en el público por el discurso escolar. Al no haber estado conformado el programa estatal, el éxito de Blanes dependía de la posibilidad de aceptación de su propuesta iconográfica y a entablar un acuerdo con el historiador que legitimara el hecho histórico representado. De esta manera el texto histórico se construía a partir de la imagen, síntesis pictórica de una serie de datos relevados en una pluralidad de fuentes: documentos, retratos, medallas, testimonios, fotografías, etc. Así, la pintura no ilustraba la literatura, sino que suplía, en algunos casos, su función narrativa. La correspondencia de Juan Manuel Blanes con Ángel Justiniano Carranza es un corpus documental indispensable para la comprensión del proceso de creación de la *Revista de Rancagua*. Por ella conocemos el proyecto inicial del grupo central:

Es indispensable que entren en el cuadro, formando Estado Mayor, D. Mariano Necochea, coronel, (que no sé cómo vestir), el coronel Alvarado (id,id). Las Heras, id, id, y Alvarejonte [sic]. No tengo retratos de estas personas, y no sé cómo proceder si U. con su interesada y solícita actividad no me ayuda eficazmente, cuando menos recogiendo y enviándome, en falta de retratos, apuntes menudos relativos a las respectivas personas, con fisonomía, rasgos característicos etc. etc. Un cirujano Paroisien [sic], también entraría si fuese posible obtener algo que se pudiese llamar retrato; y un señor Escalada, que parece haber sido figura importante cerca de San Martín, no estaría de más en el grupo, que ha de realzar a San Martín, histórica y pictóricamente.

El artista uruguayo modificó la composición al reducir la cantidad de figuras históricas, cumpliendo con el objetivo de “realzar a San Martín, histórica y pictóricamente”. Por otra parte la reducción de las figuras principales solucionaba dos aspectos: una menor búsqueda documental para la certeza fisonómica y la posibilidad de finalizar el cuadro para la fiesta patria del 25 de mayo, una buena ocasión para exhibir un lienzo histórico en Buenos Aires, aunque tuvo que postergarlo hasta 9 de julio. En marzo de 1872 el grupo principal estaba resuelto: “No necesito ningún retrato, pues no he escogido momento que reclame más que el del héroe, el de Guido (que necesito y le será pedido ahí) y el de Paroisien [sic] que U. me lo ha dado escrito. Pero necesito muchas noticias menudas [...] hágame el favor de contestarme esa preguntas sin pérdida de tiempo, porque el cuadro está bastante tratado ya y me hace la falta la aplicación de esa dudas.”⁴⁴

Una de las principales características del historicismo pictórico era la obsesión documentalista. Para solucionar los requerimientos de Blanes, Ángel J. Carranza lo conectó con dos sobrevivientes del ejército sanmartiniano: los coroneles Manuel Ola-

zábal (1800-1872) y el mendocino Gerónimo Espejo (1801-1889) que informaron detalles al artista. Es constante la preocupación por el grupo principal que no se “levanta más que el horizonte real, haciendo ellos horizonte ficticio”⁴⁵: el lugar de los héroes de la patria.

En las *Memorias del general Guillermo Miller*, publicadas por su hermano John Miller en Londres en 1829 y traducidas al español por el general Torrijos, se relató la desobediencia de San Martín de participar en las guerras civiles y el hecho conocido como el Acta de Rancagua -analizado en sus consecuencias por Bartolomé Mitre en la *Historia de San Martín*-. En *Memorias* la narración continúa con una descripción de Batallón núm. 8 de negros y libertos mandado por Enrique Martínez, oficial de crucial actuación en la junta que designó a San Martín en Rancagua. En la mencionada agrupación militar había sido designado como teniente coronel el mismo Miller. Esta secuencia narrativa sugiere la posibilidad de la influencia de esta lectura en la construcción del asunto por Juan Manuel Blanes y Ángel J. Carranza, ya que ese batallón fue el elegido para la formación militar en el lienzo histórico. Es a estos bravos soldados negros y libertos de Cuyo y Buenos Aires que se dirige el saludo de su jefe, luego de aceptar asumir nuevamente sus funciones por pedido de la oficialidad el 16 de marzo de

Juan Manuel Blanes

La revista de Rancagua, 1872

óleo sobre tela, 291 x 454 cm

Colección Museo Histórico Nacional,

Buenos Aires.



1820⁴⁶. La pintura *San Martín y Guido* del MHN ha sido considerada un estudio para el cuadro principal y datada en 1871, pero según las cartas mencionadas no puede ser anterior a marzo de 1872 cuando modifica la idea y solicita el retrato de Guido. Las figuras ecuestres tienen mínimos detalles de diferencia con las principales de la *Revista de Rancagua*, la más notoria el pelaje del caballo de Guido. El cambio fundamental es el escenario, no es un espacio urbano sino la cordillera. Ambos próceres, con las montañas a sus espaldas, proyectan su sombra hacia el espectador. La figura ecuestre aislada fue tomada nuevamente por Blanes pero en el paisaje de valle chileno.

Para Carranza el acta de Rancagua, hecho histórico que justifica la revista, era crucial en la historia americana, ya que fue la cuna de la Independencia del Perú y, por lo tanto, con significaciones para tres países de Sudamérica. Además fue el ejercicio de la voluntad popular de un ejército revolucionario que actuaba por encima de las luchas civiles para defender el proceso de independencia. Así entendido el episodio era caro a la ideología republicana, y permite señalar cierta similitud temática -el ejercicio de la voluntad popular- con el cabildo abierto del 22 de Mayo, el otro asunto proyectado por el pintor oriental.

La iconografía republicana elegida se encuentra distante de la glorificación posterior de la historia sanmartiniana cuyo asunto predilecto fue el cruce, con el cual *San Martín y Guido* establece el vínculo. Así, Carranza sostiene que la pintura “erige un fanal que servirá de guía perenne a los que en el futuro se arrojen al piélagos de la historia patria, en demanda de acciones que admirar o ejemplos que recoger en los servicios y virtudes de los fundadores de nuestras instituciones democráticas.”⁴⁷

Julio Arraga escribió en *La Tribuna* un largo comentario referido más a San Martín que a la *Revista de Rancagua*⁴⁸. La ilusión temporal era firme a pesar de haber transcurrido algo más de veinte años de la muerte de San Martín: era el pasado mítico de una gesta gloriosa, “aquella inmortal época de batallas, y combates de todo género”. Los porteños deberían inclinarse “lentos de veneración” las frentes ante esas imágenes recuperadas por Blanes. Arraga finalizó su escrito solicitando al gobierno la compra de la obra pictórica para el congreso o cualquier otro edificio hasta que existiese un museo de pinturas. Al regresar a Montevideo Blanes analizó los motivos del fracaso de la venta en carta dirigida a un chileno residente en el Uruguay:

Ese país no tiene ningún cuadro histórico, y parece cuidarse muy poco de instruirse en el lenguaje de la pintura monumental -al menos, es esta la consecuencia que deduje de la frialdad con que se miró mi cuadro cuando se trató de adquirirlo, que fue la antítesis de lo ocurrido mientras duró la exhibición para el gusto de ver [...] Tuve, en fin, la fortuna de saber allí que había servido la historia dignamente. Pero tuve también la de apercebir la preferente atención que se da a la historia del día, y que si algún culto se mide a la de ayer, es una especie de penitencia, a la que el hombre no puede, aunque quiera otra cosa, dejar de someterse, en desagravio de las ofensas inferidas a la justicia.⁴⁹

El gobierno argentino, interesado en un primer momento, se arrepintió de comprar la tela. Blanes subrayó “lo adquiriría de buen grado, si el asunto se refiriese más a la historia Argentina”. Tal vez, las dos banderas chilenas que aparecen en el cuadro, contra una sola argentina, y la presencia del pueblo chileno hayan hecho dudar de la nacionalidad del tema. No hay que olvidar las conflictivas relaciones por asuntos limítrofes entre Argentina y Chile. Aunque lo predominante era la situación económica, a



Juan Manuel Blanes

Retrato de San Martín y Guido, 1872

óleo sobre tela, 133 x 103 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

tal punto que Carranza en una de sus cartas informando la gestión para la adquisición del cuadro por el congreso argentino afirma que la crisis es tal que “no se festejará el 9 de julio por falta de recursos, fenómeno que sucede por primera vez desde 1816”⁵⁰. Había terminado el tiempo americanista que la obra de Blanes postulaba.

La fortuna del lienzo estuvo atada a una paradoja: la exactitud histórica de la pintura de un episodio que jamás ocurrió, ya que no hubo revista militar en Rancagua luego del Acta, solo el paso de mando de las tropas. A tal punto que Adolfo P. Carranza, fundador del Museo Histórico Nacional, al ilustrar el Acta de Rancagua con la obra de Blanes escribió “este cuadro es una fantasía, pues no hubo semejante revista”.

El caso de la *Revista de Rancagua* devela el carácter de ficción de la pintura historicista. Por eso la imagen de San Martín y Guido en los Andes tiene mayor fuerza para perdurar en la memoria, su lectura es simple y el saludo del héroe (que sólo puede comprenderse teniendo presente la *Revista de Rancagua*) tiene la potencia de estar dirigido, no ya a un regimiento concreto pintado, sino hacia nosotros, crecidos bajo su sombra.

El viaje a Chile, para exponer *La Revista de Rancagua* y *Los últimos momentos de Carrera*, sirvió para explorar la posibilidad de un cuadro histórico sobre la batalla de Maipú del 5 de abril de 1818. Proyectado en 1873, todavía en 1878 en una carta a Ángel J. Carranza menciona un estudio, y hace un esquema, del campo de batalla⁵¹. En los indagaciones previas había pedido asesoramiento a Barros Arana, Vicuña Mackenna y desde luego a Carranza, *su alter ego*. Luego de visitar la cañada de Rancagua y de hacer unas pequeñas correcciones al óleo, visitó el escenario de la batalla de Maipú. El relato del viaje dirigido al historiador argentino expone tanto la práctica del artista profesional en pinturas de historia como la importancia de la memoria oral popular condenada a desaparecer. Así, “viejecitos” de la zona reconstruyen, casi sesenta años más tarde del combate, el espacio físico de la batalla, de sus vivencias y sus fantasías junto a un pintor de historia:

Tentado a hacer otro cuadro de iguales dimensiones que el de S. Martín en Rancagua, se pensó y pensé en la batalla de Maipo: con ese motivo, el día 16 fui a lo de Espejo, acompañado por un oficial de esta Intendencia, el capn. de la guardia Municipal Sr. Desiderio Luna, y muy recomendado a los Sres. Salas e Infante, actuales poseedores de aquella antigua hacienda, hoy hijuelada, como dicen por aquí. Fui tratado como no lo esperaba, y a las cuatro de una linda mañana, tenía a mi disposición un caballo muy bueno, ensillado ya, dos acompañantes de la casa del sr. Salas, uno de los cuales su hijo y el otro capataz ó mayordomo, y una colección de viejecitos antidiluvianos, antiquísimos vecinos de aquel lugar y testigos de aquel suceso que yo me proponía recordar en imagen. [...] Más patriotas chilenos y americanos que inteligentes y memoristas, aquellos viejecitos me juraron y rejuraron que los talaveras tenían una pequeña colita detrás, y grande de cuatro pulgadas, y delgada como la de un ratón, cosa que podían afirmar, puesto que dos de ellos habían sido tomados por los patriotas para enterrar o quemar muertos el día 6 de abril de 1818.⁵²

La lectura de la *Revista de Rancagua* como representación del ejercicio de la voluntad popular de un ejército revolucionario que actuaba por encima de las luchas civiles para defender el proceso de independencia, es complementaria de la temprana iconografía del Paso de los Andes por Durand. El otorgamiento del mando del ejército a San Martín por decisión del cuerpo de oficiales reunidos en asamblea es caro a la ideología republicana. La elección de representar al Regimiento n° 8, formado con los

Juan Manuel Blanes
Retrato ecuestre de San Martín, 1873
óleo sobre tela, 100 x 50 cm
Colección particular, Buenos Aires.





esclavos de Cuyo y libertos de Buenos Aires, no sólo fue tributarle un homenaje por su valiente acción en Maipo, sino acentuar el carácter de una empresa producto de la voluntad popular. Acentuación potenciada por la presencia de mujeres, hombres y niños vitoreando el paso de San Martín. Esta relación entre ambos episodios otorga mayor densidad al acto pictórico de ubicar luego a San Martín y Guido en los Andes, el cruce permite la posibilidad republicana de Rancagua.

Otro cuadro avala la lectura de la iconografía de San Martín en acciones republicanas, me refiero a *Presentación del general San Martín al soberano Congreso*, obra de Reynaldo Giudici (1853-1923), un discípulo de Blanes. Esa obra ocupó gran parte del tiempo del artista a su regreso de Europa, la finalizó recién en 1899. El asunto es la sesión del 17 de mayo de 1818, en la cual San Martín recibe las felicitaciones por la victoria de Maipú y el otorgamiento del grado de Brigadier General. El boceto, en una colección privada, tiene mayor dinamismo sin la dureza retórica de la pintura de gran formato instalada en el Salón de los Pasos Perdidos del Congreso Nacional. Giudici optó por representar el momento en que Pueyrredón presenta a San Martín en medio de las aclamaciones. El acta de la memorable sesión es la fuente de la pintura:

La carrera que media entre en la fortaleza y la casa nacional, representaba un espectáculo reunido de tropas e inmenso pueblo, todos animados de una alegría exaltada. El resonar de las músicas militares y aclamaciones del gentío, indicó la aproximación al Congreso del lucido acompañamiento de las autoridades que precedía el Director Supremo. Entrado que hubo S.E. a la sala con dicho General a su lado, expuso que tenía la honra de presentar a la augusta corporación al general victorioso de los Andes.⁵³

Reinaldo Giudici

Presentación de San Martín ante el Congreso, ca. 1898

óleo sobre tabla, 18 x 31 cm

Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires.



Emilio Blánquez

*Jura de la bandera por el Ejército
de los Andes*

óleo sobre tela, 73 x 103 cm

Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires.

El grupo principal lo conforman San Martín, con su edecán O'Brien, y Pueyrredón; los ministros Irigoyen y Obligado, y Matías Patrón, presidente del Congreso. La composición está resuelta de manera sencilla y efectiva, estimulando la inclusión del espectador. Se destacan los retratos del deán Funes, Godoy Cruz, Gervasio Posadas y Fray Justo Santa María de Oro entre las treinta y dos figuras. Significativo es, también, la presencia de Lafinur, Vicente López y Planes, Fray Cayetano Rodríguez y Esteban de Luca, poetas de las victorias militares de la campaña libertadora de Chile. La fisonomía de San Martín tiene por base la estampa de Madou; la de Pueyrredón el retrato ejecutado por Smiller en 1823. Sin embargo, la de O'Brien aparenta estar resuelta sin la consulta de retratos, puesto que no responde a los rasgos de la litografía de 1848. San Martín está representado con el uniforme cruzado con la banda azul de Comandante en Jefe y condecorado con el escudo de realce de Chacabuco. Pueyrredón tiene cruzado el pecho con la banda celeste y blanca. Así, Giudici indica la simbología patriótica, ausente en el ornamento de la sala, en las dos figuras principales. José J. Biedma elogió la composición del cuadro, en especial la figura de San Martín: "Allí está el salvador de Chile tal como lo describen los que tuvieron la dicha de conocerlo. Es un rostro severo, iluminado por la mirada de águila de sus ojos inolvidables, con su cabeza un tanto pequeña pero enérgicamente perfilada y altivamente erguida, con toda la majestad de su busto escultórico."⁵⁴

La formación del español José Bouchet, en parte bajo la tutela del oriental Juan Manuel Blanes, implicaba entender la gran pintura de historia como el logro mayor de un artista y, a la vez, como una necesidad iconográfica para los jóvenes países ameri-

canos. Entre sus proyectos figuraba un programa completo para realizar en Europa, como adelantó a la prensa antes de su partida en 1875: “entre los cuadros que estudia actualmente se encuentran: el paso de los Andes, la entrevista de Guayaquil, y el abrazo de Belgrano y San Martín.”⁵⁵ El boceto *El Ejército de los Andes saliendo del campamento de Plumerillo* (1901) puede integrar ese vastísimo subgénero de los cuadros de campamentos militares. Este boceto expone sin embargo una intención narrativa más ambiciosa que el estar de los soldados en un campamento, intención dada por el sentido histórico: la puesta en marcha para el cruce de los Andes. El boceto fue muy elogiado por Pagano, en un momento de desvalorización internacional del género, por su ausencia de retórica:

Veamos una fecha: 17 de enero de 1817. Ejército de los Andes. San Martín y su estado mayor. Paisaje de ancho horizonte, sucesión de planos. Y vibrando en todo, la proeza memorable. Y ocurre pensar: el campamento de Plumerillo, en ese instante. ¿No fue así? En el centro del cuadro, el Gran Capitán con su estado mayor; a la izquierda, en primer término, soldados disponiendo piezas de artillería para ser transportadas a lomo de mula; a la derecha grupos de civiles y de milicia; y allá en diversos planos lejanos, tropas y carpas y arboledas y serranías, y la amplitud de un cielo diáfano. Bien, esa composición admirable; tantas veces reproducida es un boceto, está realizado a claroscuro [...] ¿Cabe nada más desprovisto de atuendo, de aparato grandilocuente?⁵⁶

Uno de los temas republicanos por excelencia es la jura de la bandera, este acto reemplazaba la fidelidad al monarca expresada en el pendón real. El relato popular de la factura de la bandera de los Andes por mujeres mendocinas es reproducido en los libros dirigidos al público infantil, con la anécdota de la búsqueda de la tela para cumplir los deseos sobre el color del gobernador San Martín. Esta leyenda tiene como fundamento la carta de 1856 de Laureana Ferrari, esposa de Manuel Olázabal, recientemente considerada apócrifa. La Bandera de los Andes tiene el agregado de las montañas bajo los antebrazos, que la diferencia de los otros estandartes de las fuerzas patriotas en los diversos frentes de la revolución. La discusión sobre la posición del escudo, vertical u horizontal, ha sido constante en el tiempo. Sin duda debe considerarse que la primera representación visual se encuentra en el grabado londinense de 1819 ejecutado por Brown de la batalla de Maipú que controló Álvarez Condarco. Claramente se observa la verticalidad del escudo.

Emilio Blaqué representa la jura de la bandera del Ejército de los Andes, tal vez para un proyecto mural ya que aclara en la firma la condición de boceto, como aclamación de pueblo y ejército. Se ocupó de estas juras patrióticas en otras pinturas: *Inauguración de la Bandera Argentina en 1812* y *Juramento solemne de la Independencia*⁵⁸. El modelo de la composición es evidente: *La revista de Rancagua* de Juan Manuel Blanes.



José Bouchet

*Ejército de los Andes saliendo
del campamento del Plumerillo, 1901*

óleo y tintas sobre tela, 60 x 116 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.





Carlos Pallarols Cuni
San Martín a caballo, 1949
óleo sobre tela, 280 x 220 cm
Colección Museo Pallarols, Buenos Aires.

EL RETRATO EN LA CORDILLERA

En esta exposición interesa la asociación de San Martín con la cordillera, que alcanza una notable difusión en el siglo XX. En 1909 el artista francés Georges Bertin Scott (1873-1942) realizó un retrato ecuestre monumental donde insinúa más que representa las montañas⁵⁹, conservado en el Museo del Regimiento de Granaderos a Caballo. En el mismo género sobresale el tapiz de gobelinos obsequiado por Francia a la Argentina sobre cartón de Alfred Roll (1846-1919) fechado en 1911, que incluye figuras alegóricas que acompañan a San Martín en su ascenso a la Gloria por duros peñascos⁶⁰. El antecedente local de estos retratos ecuestres alegóricos es la obra de Pedro Blanqué de 1893, lamentablemente en mal estado de conservación en el Museo Mitre, con rocoso fondo de cordillera y la República coronándolo de gloria. Scott compuso otras obras con San Martín en los Andes que recuerdan las numerosas ilustraciones de su trabajo en *L'illustration* y *Illustrated War News*, un naturalismo sin la retórica oficial del gran retrato de Granaderos, semejante en la paleta baja al retrato ecuestre de rey George V, de 1911.

En los años cuarenta, con el avance nacionalista y luego el peronismo sobresalen las obras del modelo ecuestre de Edelmiro Volta (1901-?) ejecutada en 1943; tres años después la de Tomás Ignacio del Villar (1911-1969), una de las más difundidas, presentada en el Salón sanmartiniano de 1950⁶¹, y la de Carlos Pallarols Cuni (1908-1970) de 1949. El contraste de la imagen de Pallarols con la de del Villar es notable desde los mismos elementos representados: la de este último es una imagen sencilla, expresada en la modestia de su cabalgadura criolla. Pallarols Cuni, nacido en Barcelona, actuó como pintor religioso en la Catedral de Buenos Aires y en templos franciscanos, reconocido miembro de una dinastía de destacados orfebres –realizó, por ejemplo, los encargos del Congreso Eucarístico de 1934⁶². El retrato ecuestre de San Martín tiene fuerza visual lograda desde los detalles precisos ejecutados con pincelada minuciosa. Es una imagen triunfante heredera de la tradición española del retrato ecuestre de monarca, que se revisita en los años treinta con la imagen del dictador Francisco Franco, por ejemplo por Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), artista muy vinculado con la Argentina y Chile, o por Daniel Vázquez Díaz (1882-1969). Una obra de impronta similar con la vista de Lima como fondo del retrato ecuestre fue realizada por Gregorio López Naguil (1894-1963) en 1950, aquí San Martín viste el uniforme de Protector del Perú. Si a principios de siglo, el caballo brioso –como en la obra de Scott y Roll- podía leerse desde la tradición francesa, implicando el gobierno firme sobre el ejército o el estado, ahora la síntesis de militarismo e Iglesia católica en la Argentina obliga a transitar otra genealogía. Nada más expresiva de esta posición que el grabado de María José Fraxedas que abre el segundo tomo del congreso histórico dedicado a San Martín en 1950: un caballero de las cruzadas. El primer tomo tiene como portada la excelente xilografía, busto de perfil, realizada por Víctor Delhez (1902-1985), artista belga radicado en Mendoza, de convicciones católicas.

En la variante de cuerpo entero la obra más lograda es una pequeña acuarela de Pedro Subercaseaux de 1908. En esta acuarela encontramos cierta búsqueda en la imagen para producir empatía con el observador; mientras que en sus lienzos monumentales tanto el formato como el naturalismo objetivo obliga por el contrario a la mirada distante. Aunque aspiraba a lograr escenas de movimiento, con el dominio



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

Fig. 13

Pedro Blanqué

Retrato del Gral. José de San Martín, 1893

óleo sobre tela, 75 x 52 cm

Colección Museo Mitre, Buenos Aires.

Fig. 14

Georges Bertin Scott

San Martín en los Andes, 1909

acuarela sobre papel, 91 x 65 cm

Colección particular, Buenos Aires.

Fig. 15

Georges Bertin Scott

San Martín, 1909

óleo sobre tela, 447 x 348 cm

Colección Museo Histórico del Regimiento Granaderos
a Caballo Gral. San Martín, Buenos Aires.

Fig. 16

Real Fábrica de Gobelinos

Sobre cartón de Alfred Philippe Roll

*Al Libertador José de San Martín,
la República Francesa*

Cartón, 1911

Tapiz, 1911 - 1914, 452 x 375 cm

Casa de Gobierno, Buenos Aires.

Fig. 17

Gregorio López Naguil

San Martín protector del Perú, 1950

óleo sobre tela, 340 x 294 cm

Colección Museo Histórico del Regimiento Granaderos
a Caballo Gral. San Martín, Buenos Aires.

Fig. 18

María José Fraxedas

El caballero de América, 1950

grabado, s/m, Reproducido en: *Actas del Congreso
Nacional de Historia del Libertador General
San Martín, 1950. Mendoza 1953.*



Fig. 17

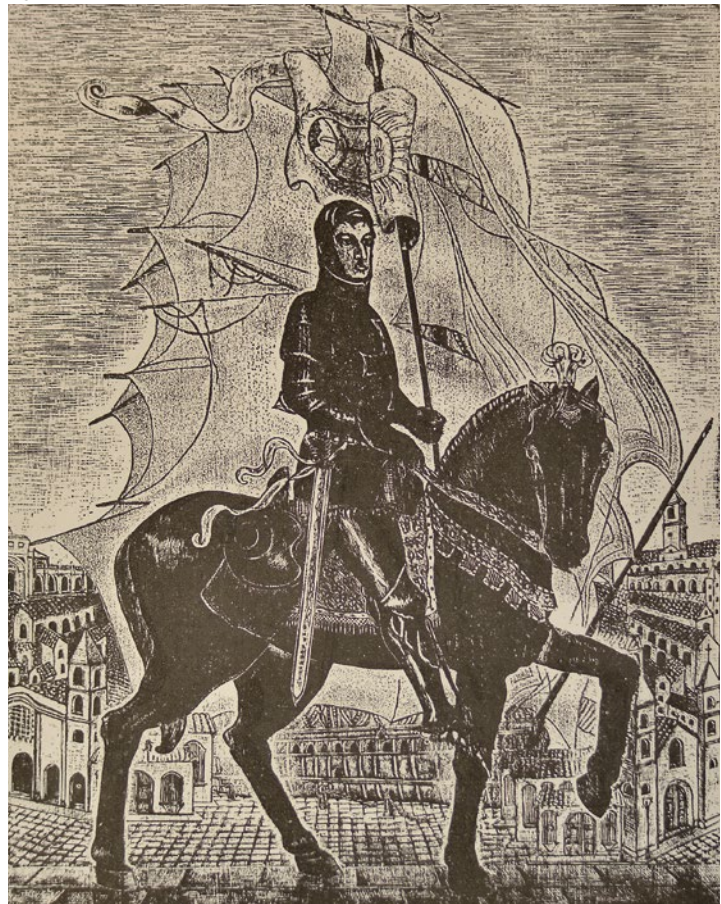


Fig. 18



Rafael del Villar

Retrato de San Martín, 1933

óleo sobre tela, 200 x 140 cm

Colección Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires.



Pablo Ducrós Hicken

San Martín en Cuyo, 1963

óleo sobre tela, 98 x 81 cm

Colección Instituto Nacional

Sanmartiniano, Buenos Aires.



Fidel Roig Matóns

Dos cumbres, San Martín y el Aconcagua, 1947

óleo sobre tela, 400 x 250 cm

Senado de la Nación, Buenos Aires.



Tomás Ignacio del Villar
Retrato de San Martín, 1940

óleo sobre tela, 200 x 150 cm

Colección Ejército Argentino, Buenos Aires.



Pedro Subercaseaux

San Martín en los Andes, 1817, 1908

acuarela sobre papel, 28,5 x 22 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

de los recursos plásticos naturalistas, la obra de Subercaseaux logra lo contrario, la sensación de una escena congelada. Tal vez por ello, su éxito como imágenes icónicas de los episodios nacionales.

La variante de San Martín de cuerpo entero en la cordillera es la opción elegida, entre otros artistas, por Sofía de Villanueva en un bordado sobre seda, con la bandera envolviendo la figura en 1917; el sueco Bror Kronstand (1875-1950) en 1921; y el español Rafael del Villar (1873-1952) con su técnica de resolución precisa, preparada para la acción pedagógica desde los museos históricos (Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires, 1933), y en la serie realizada por Pablo Ducrós Hicken, conservada en lugares diversos, entre ellos la Gobernación de La Rioja. Es nuevamente Fidel Roig Matóns con *Las dos cumbres* de 1947, expuesto en la Cámara de Senadores, el que aporta una novedad dentro de la tradición: la asociación entre la figura heroica y una montaña precisa, como las dos cumbres de la historia y la geografía. En este retrato de cuatro metros de alto, San Martín cubierto con poncho se recorta contra el Aconcagua, imagen ameri-

Antonio Berni

[*El Santo de la Espada*]

27 x 19 cm, En: Ricardo Rojas. *El santo de la espada*. Vida de San Martín. Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, p.4

Sofía De Villanueva

Imagen del prócer, 1917

bordado y pintura sobre seda,

166 x 106 cm

Escuela Nº 1- 008 General José de San Martín, San Martín Mendoza.



cana que el artista complementa con otra pintura, retrato emponchado sin la cordillera, que refuerza el sentido moral: *Grandeza y modestia*.

En 1950, Losada realizó una edición homenaje de *El santo de la espada* de Ricardo Rojas –que bajo su sello había vendido más de doscientos mil ejemplares en tres lustros-, para ello convocó a Antonio Berni para hacer 16 ilustraciones. La portada representa a San Martín en la cordillera con un mapa en la mano, cromáticamente fundido con las montañas; en la interior que ilustra el cruce de los Andes la tropa apenas se diferencia de la naturaleza. San Martín, a su lado un baquiano, observa con un catalejo, visto de perfil. Aunque lo resuelve en una escala mayor, la imagen carece de la solemnidad, del hieratismo de la iconografía sanmartiniana. Berni logra nuevamente la sensación de una empresa colectiva.

En términos del propio Rojas el “patriotismo es una emoción colectiva” y entre las fuerzas que lo hacen posibles se cuentan los sentimientos estéticos y religiosos. En el capítulo “Lo que vio el Aconcagua”: San Martín es Parsifal (¿podemos entender desde la imagen del cruzado en búsqueda del Grial, algunas ilustraciones sanmartinianas?), pero también un iluminado y un sonámbulo. La naturaleza es “tierra de mil colores labrada por fuego o por agua.” Berni, seguramente, ha tomado aquí la idea para fundir a San Martín “que se ha tornado piedra” con los Andes. Este sueño místico de San Martín, inventado por Rojas, es la clave de lectura de la litografía de Adelina Gómez Cornet, entonces con apenas 19 años, presentada en el mencionado Salón sanmartiniano de 1950. A esta mirada mística puede sumarse la extraña xilografía de Jorge González *Inmortalidad*, del mismo salón. El San Martín del siglo veinte es una disputa entre el militarismo estatal y la mirada civil santificada -el nacionalismo se cruza con la teosofía del templo euríndico- de *El Santo de la Espada* de Rojas.

Además, de la obra mencionada de Antonio Berni -excepcionalidad de San Martín ilustrado por un artista comunista en tiempos nacionalistas- sobresale por su canal de difusión la portada y las ilustraciones de C. Escribá para *Estampas del Libertador General San Martín*, 1942, del prolífico escritor Pedro José Cohucelo, exiliado cubano activo en la España republicana, de ideario teosófico y masón⁶³, conocido también como “Pluma de fuego”. Es, tal vez, la imagen que mejor da cuenta del horizonte místico implantado por el ensayo de Rojas.

Estampas es el libreto del programa de Nestlé Argentina en las radios Splendid y Argentina⁶⁴. La portada es un busto de San Martín surgido en las montañas⁶⁵, al que sobrevuela un cóndor sobre su cabeza, y el prócer parece hacer un gesto masónico sobre la capa de su uniforme. En la estampa sexta “La ruta de la victoria” un retrato ecuestre de San Martín se recorta contra la cordillera portando la bandera del Ejército de los Andes sobre el escudo nacional argentino. Pueblo y ejército lo vitorean, recuerda la pintura de Emilio Blanqué. En primer plano una paisana, un gaucho y un fraile. San Martín recita en la radio:

*¡Los Andes! Muchas noches no he podido / hallar el sueño que en placer nos baña, / clavado el pensamiento en esta hazaña / que me pone de lumbres encendido. / Ignoro si despierto o si dormido / escalé sin temor la alta montaña / y, con un grito que llegó a su entraña, / al adversario contemplé rendido. / Ahora el titán pareceme pequeño / y su molde imponente no me arredra / ni valla pone a mi tenaz empeño. / Nunca en mi corazón la duda medra; / ¡Sé que es más fuerte el ímpetu de un sueño / que un titán milenario hecho de piedra!*⁶⁶

La función de educativa es planteada por el propio Cohucelo en un decálogo virtuoso, escrito en una de las solapas de *Estampas*, que “si fuese maestro argentino, si gozara del honor de dar enseñanza a los niños de esta Patria, sobre la pared más clara de mi escuela escribiría, para que mis pequeños alumnos lo leyesen con el corazón, el siguiente decálogo del Deber [...] Estos diez mandamientos se cierran en dos: En servir y amar a la Patria como la amó y la sirvió San Martín, y en imitar al Libertador en sus vida de clarísimas virtudes.”⁶⁷



Adelina Gómez Cornet
El sueño de San Martín, 1950

litografía, 30 x 20 cm
Reproducido en: *Salón sanmartiniano de artes plásticas*, Instituto Sanmartiniano, 1950.

Jorge González
Inmortalidad, 1950

xilografía, 40 x 28 cm
Reproducido en: *Salón sanmartiniano de artes plásticas*, Instituto Sanmartiniano, 1950.

ESTAMPAS DEL LIBERTADOR
SAN MARTIN



PEDRO JOSE COHUCELO

C. Escribá

Ilustración de tapa

En: Pedro José Cohucelo. *Estampas del Libertador San Martín*. Buenos Aires, 1942.

EPÍLOGO

Dos obras distante en el tiempo, una del breve lapso en que San Martín fue protector del Perú, la otra una pintura tardía del artista argentino que más se preocupó por legar las imágenes de la gesta sanmartiniana, Augusto Ballerini, representan un tema caro a la iconografía republicana: la gloria de los héroes y su legado en el tiempo.

En el Archivo General de la Nación entre los documentos históricos derivados del Museo Histórico Nacional se encuentra uno proveniente del Perú con escritura, sonetos e ilustraciones a pluma de Antonio Flores “Yndigno Sarg^{to}. 2 de Art^a de Piura”, según el propio documento. La imagen representa un monumento a San Martín, de pie con casaca y banda, el sombrero con penacho pero vestido con pantalones amplios y calzado campesino, porta un gran sable y un estandarte. Este es similar a la bandera de la Independencia jurada en Piura, por el sol central, pero con el agregado de los antebrazos estrechando manos, que proviene del sello rioplatense y sin la división en cuatro campos por diagonales⁶⁸. Es decir no corresponde a la propuesta provisoria de San Martín del 21 de octubre de 1820, de la que se conserva la imagen probable en una acuarela de época en el Museo Histórico Nacional, atribuida a Charles Wood. En la base del monumento elementos alegóricos indígenas (arco, carjac de flechas y corona de plumas). En los pies de la estatua dibujada, dos indios cortando sus cadenas. Toda la imagen está atravesada por inscripciones contra la tiranía con la retórica inflamada de patriotismo de la emancipación, salen de la boca de San Martín, de los indios y de la trompeta del ángel anunciador. La escritura del resto del documento es un elogio al general, más dos sonetos celebratorios del carácter liberal. La comparación de San Martín con un sol es la revisión republicana de las virtudes solares del monarca que ilumina a sus súbditos. Dos alegorías abren el texto, una la Fortaleza y otra la Justicia, seguramente copiadas de algún impreso. El sargento de artillería de Piura escribe –en letras prolijas, rectas, entre las líneas que ha marcado para conservar la dirección de la oración- que dedica estos humildes borrzones confiado en que “perdonara la falta de su pequeñuelo que por ser pobre me balí de la pluma i no de la prensa como debía” [sic].



José Antonio Flores

[Al. Exmo Sor. José de San Martín], ca. 1821

tinta sobre papel

Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Fig. 19

José Antonio Flores

[Al. Exmo Sor. José de San Martín], ca. 1821

tinta sobre papel

Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

Durante la jura de la independencia en Lima se colocó sobre el arco triunfal erigido por el tribunal del Consulado, aislado de la ceremonia, una “soberbia estatua eqüestre del libertador del Perú con sable en mano”, que indicaba, como señala Natalia Majluf, un reconocimiento al héroe militar⁶⁹. Antonio Flores avanza hacia otra instancia: la representación de una nueva era, encarnada por San Martín, que termina con trescientos años de vasallaje.

Sesenta después, en 1882, Ballerini ofreció una nueva interpretación alegórica: *La sombra de San Martín*. En 1875, Ballerini había expuesto en el almacén naval Fusoni Hnos. y Maveroff veintiocho obras entre óleos y dibujos a lápiz. Entre retratos, paisajes y cuadros de costumbres una pintura de asunto histórico: *La entrega del mando del Ejército Libertador hecha por el general Belgrano al general San Martín*, el mismo tema que proyectaba realizar José Bouchet para esa fecha⁷⁰. Poco después se trasladó a Roma y Venecia, en compañía de Reinaldo Giudici. Regresó a Buenos Aires en 1880, pero alternó la estadía local con viajes europeos.

En este primer regreso realizó *La sombra de San Martín*, que fue colocada en la sala de descanso de la Cámara de Diputados, y luego donada a la Biblioteca Popular de San Fernando, un singular espacio de la actividad masónica del siglo XIX. *La sombra de San Martín* es la primera de un conjunto de pinturas alegóricas, realizadas en parte en Europa, *Apoteosis de Mariano Moreno* y *Apoteosis de Esteban Echeverría*, expuestas en 1883 en el Teatro Nacional con fuerte repercusión. Sin embargo, no logró el encargo de “un cuadro cuyo original será de proporciones colosales, representando los principales acontecimientos de la guerra de nuestra independencia” propuesto para el edificio del Congreso⁷¹.

En octubre de 1882, dos años después de la repatriación de los restos de San Martín, posible motivación del artista, *La sombra de San Martín* fue recibida con elogios:

Su tela es vasta y la perspectiva imponente.

La sombra de San Martín se levanta silenciosa y airada de la tumba que, cubierta con la bandera argentina, guardaba sus sagrados despojos.

Hay en la actitud de la sombra del gran capitán, toda la muda desesperación, toda la infinita tristeza de los dolores sin esperanza.

Aquella mirada sin luz, fija en un punto lejano, montón de ruinas humeantes, escombros de pueblos, reliquias de martirio, parece que horada las sombras y las pone en movimiento.

Es la noble y desgraciada tierra peruana convertida en pavesas.

San Martín se ha enderezado sobre el sepulcro, con el legendario elástico echado sobre la frente y la casaca de los granaderos a caballo prendida como en un día de parada.

Arriba, sobre la cabeza del vencedor, se cierne algo como el jirón blanco de una nube, como las alas de un ángel, el ángel de la gloria que vela su sueño eterno.⁷²

Es, sin duda, una de las imágenes más extrañas de la iconografía de San Martín. Su espíritu saliendo de la tumba, coronado por un ángel etéreo, como describe el cronista, pero elevado como si estuviera su sepulcro en las cumbres. Los brazos cruzados, como en un cadáver, con el uniforme militar, y la mirada de anciano hacia una tierra devastada, que el comentario –con la segura indicación del artista– reconoce como la peruana. *La sombra de San Martín* observa la Guerra del Pacífico, lucha fratricida entre Chile y el Perú aliado con Bolivia para fijar nuevos límites soberanos que permitan la explotación de las riquezas y la pretendida hegemonía regional. Naciones que emancipó al mando de ejércitos unidos por la misma causa⁷³. Ninguna imagen

Augusto Ballerini

La sombra del general San Martín, 1881

óleo sobre tela, 220 x 146 cm

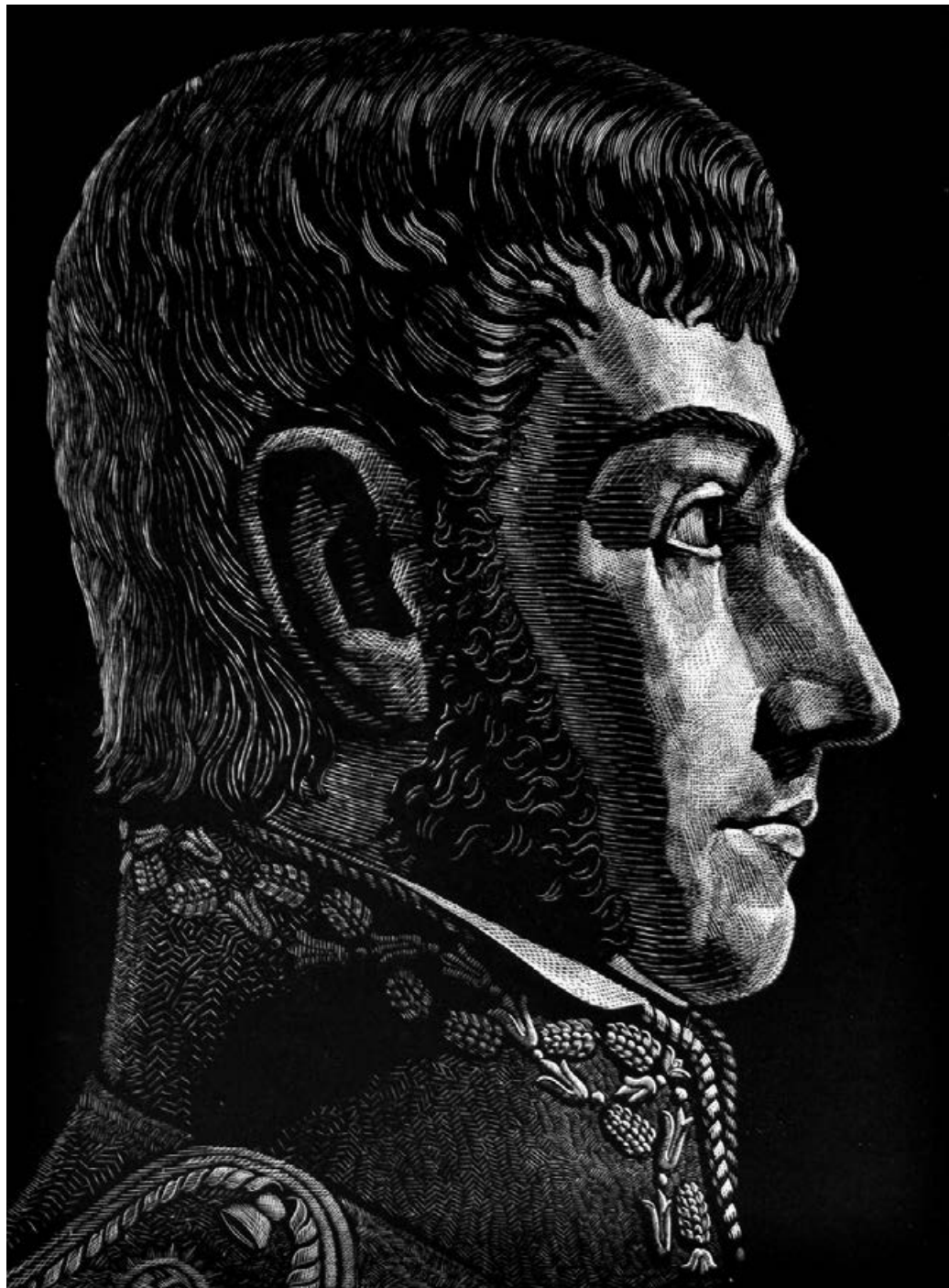
Colección Biblioteca y Museo Popular Juan N.

Madero, San Fernando, Prov. de Buenos Aires.



es más poderosa para comprender el destino del americanismo sanmartiniano en los tiempos del estado-nación moderno. Al pintar Ballerini ese rostro de “infinita tristeza” el ejército chileno ocupaba Lima, desde enero de 1881.

De este modo, el artista “que dedicó su pincel a las gloria de la patria”⁷⁴, ofrece años antes de representar *El Paso de los Andes*, el último destello del San Martín americano con “el ángel de la gloria que vela su sueño eterno”.



Victor Delhez
Retrato del General José de San Martín, 1950
xilografía sobre papel, 30 x 22 cm
Colección Víctor Delhez, Mendoza.

NOTAS

1. [José María Aguirre]. *Compendio de las campañas del Ejército de los Andes, publicado por Un jefe amante de las glorias de su patria*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1825, p. 3.
2. José María Aguirre y Arias Montiel (1780-1847) en el *Memorial* de 1822 justificó la baja solicitada en desacuerdo a formar parte del ejército peruano. En *Biblioteca de Mayo*. Buenos Aires: 1963, tomo XVI, primera parte, p. 14999. Este episodio es ejemplar para estudiar las disputas entre las identidades de pertenencia en los ejércitos libertadores, y la cuestión de las lealtades entre la “patria” y el superior militar. Véase al respecto Beatriz Bragoni. “¿Nacionalismos sin Nación? Experiencias guerreras e identidades políticas en los orígenes de las nacionalidades hispanoamericanas”. En Víctor Gayol y Marta Terán. *La Corona rota: Identidades y representaciones en las Independencias Iberoamericanas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010 pp. 34-37. Véase Beatriz Bragoni. *San Martín: de soldado del Rey a héroe de la nación*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
3. [José María Aguirre]. *op. cit.*, p. 19.
4. Ley núm. 13661, art. 1. Bol. Of. 29/10/1949.
5. En el congreso histórico sanmartiniano de 1950, Evita afirmó: “Perón y su pueblo como herederos de la misión y del espíritu de San Martín, quieren tener la íntima satisfacción de dejar a las generaciones del porvenir una Patria justa, libre y soberana, completando la gesta genial de San Martín. ¡sólo los espíritus mediocres podrían ver en esto una afrenta al Padre de la Patria!”. *Actas del Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín*, 1950. Mendoza: 1953, tomo 1, p. XLIX. La similitud entre Perón y San Martín es desarrollada en el discurso de I. Fernando Cruz, rector de la Universidad de Cuyo, entidad anfitriona. En su argumentación el soldado del ejército sanmartiniano es el pueblo del 17 de octubre. Una de las piezas oratorias más interesantes es el discurso de clausura de Juan Domingo Perón: San Martín como creador en el arte militar desde el innovador concepto de “nación en armas”.
6. Seguramente San Martín ha posado para el retrato en cobre de José Gil de Castro, punto de partida de la serie de su autoría, y ha sido observado a la distancia por Manuel Pablo Núñez de Ibarra. De la época de la estadía de San Martín en Europa se destaca el retrato neoclásico ejecutado por el artista belga François Joseph Navez. Aunque de mayor relevancia fue la estampa publicada en las memorias del general Miller, obra de Jean Baptiste Madou, grabado por Engelmann, 1829, por su difusión posterior. El fácil acceso a la imagen permitió ser utilizada como fuente iconográfica por otros artistas. Se han ocupado de estudiar la iconografía sanmartiniana: Pablo Ducrós Hicken, en especial “San Martín a través de sus retratos”. *Anales* (1960-1961: núm. 2); Jorge López Anaya. “Notas para una iconografía del General José de San Martín”. *Boletín del Instituto de historia del arte argentino y americano* (1979: año 3, núm. 3) 7-35; y, principalmente, Bonifacio del Carril, *Iconografía del General San Martín*. Buenos Aires: 1971, y “Su estampa, a través de retratos directos”. En *José de San Martín. Libertador de América*. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1995, pp. 183-185, y Jorge César Estol. *Pinacoteca Virtual Sanmartiniana*. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, 2006. Las exposiciones más relevantes: *Exposición iconográfica del Libertador José de San Martín*, Buenos Aires, 1934; *Exposición iconográfica del Libertador*, Buenos Aires, 1971. La primera organizada por José Pacífico Otero, la segunda por del Carril.
7. Cfr. “El retrato de la militarización”. En Natalia Majluf (ed.), *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2014, pp. 52-63. Véase las entradas razonadas de retratos de San Martín y Necochea por Roberto Amigo, y Melián por Laura Malosetti Costa en *idem*, pp. 186-201; 358-359; y pp. 232-235.
8. Melián fue miliciano durante las invasiones inglesas, integró los Húsares de Juan Martín de Pueyrredón, luego el Batallón de Granaderos de Liniers, fue comandante de milicias en Entre Ríos, actuó con Belgrano en la campaña del Paraguay antes de incorporarse al Regimiento de Granaderos a Caballo. Retirado, se dedicó a la agricultura en Chile hasta su regreso a Buenos Aires en 1849.
9. También las decisiones de Antonio Arcos, malagueño muerto en París: en un momento desertor, en otro comerciante y banquero; y la del mencionado Soler, cuya historia posterior está marcada por las disputas políticas desde la anarquía de 1820.
10. Mariátegui Oliva considera que el retrato que perteneció a José Ignacio de la Roza es el primero pintado en gran formato por Gil de Castro en enero de 1818, apreciación más subjetiva que fundamentada, apoyada en su juicio negativo del retrato del Regimiento de Granaderos a Caballo. Ricardo Mariátegui Oliva. *José Gil de Castro. El mulato Gil. Vida y obra del gran pintor peruano de los Libertadores*. Lima: s/e, 1981, pp. 153-154.
11. Otorgado por decreto el 15 de abril de 1817, el parte sostiene que el diseño “lo remitirá el Ministerio de Guerra”, es decir Matías Irigoyen, aunque la figura de peso en la Secretaría de Guerra fue Tomás Guido.
12. A consecuencia de la crisis de los gobiernos provinciales los retratos de San Martín se desplazaron al ámbito privado, si alguna vez fueron públicos como hace suponer la cartela agregada del enviado a Mendoza. Es de suponer que la pintura enviada a San Juan permaneció en la provincia luego de la partida de de la Roza en 1820, exiliado por la revolución provincial de Mariano Mendizábal, para fallecer en el Perú en 1834. Los descendientes de de la Roza rifaron el retrato, ganado el sorteo por Domingo Villanueva, según legajos del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires. Habría sido obsequiado luego al General Julio Roca, probablemente durante su primera presidencia, quién a su vez lo donó al mencionado museo el 5 de abril de 1890, aniversario de Maipú.
13. Véase Gabriel di Meglio. “Patria” en Noemí Goldman (editora), *Lenguaje y revolución. Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, pp. 115-130.
14. José de San Martín, *El General del Ejército de los Andes a los habitantes de Chile. Chilenos amigos y compatriotas*. Manuscrito. Colección Biblioteca Nacional facsimilar en Memoria Chilena, MC0027391.
15. Véase la entrada razonada del retrato de O’Higgins por Roberto Amigo y Juan Manuel Martínez en Majluf (ed.) *op. cit.*, pp. 264-267.
16. Juan María Gutiérrez. “Iconografía del general D. José de San Martín o Noticia de algunos retratos y láminas referentes a su persona y hazañas militares”. En *La Estatua del General San Martín y su inauguración el día 13 de julio de 1862 en Buenos Aires*. Buenos Aires: 1863.
17. Para la defensa del retrato de la bandera sobre los de Gil de Castro, véase Julián A. Vilardi, “El retrato del general San Martín”. *Revista Militar*, n. 558 (Buenos Aires: julio 1947) s/p. Es interesante anotar al respecto las copias del retrato de San Juan como imagen oficial: en la sede de gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Banco Nación y Banco Municipal. En las notas de Leonie Houssay, para la edición de Bonifacio del Carril de 1971, se sostiene que el del Colegio Militar se basa en el de La Serena, sin embargo Carlos Ripamonte solicitado al MHN el modelo del destinado a San Juan, como consta en legajos. El retrato más interesante basado en el de Gil es el de Gregorio Torres, MHN, elaboración propia desde el modelo. Recientemente ha sido exhibida una copia como autoría de Gil de Castro. *Colección de Arte de los Argentinos. Banca HSBC*, Museo Superior de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra, Córdoba, abril 2014.
18. Cfr. Roberto Amigo “A Caballo. Variaciones sobre el retrato ecuestre en el Río de la Plata, 1810-1870”. En *Encuentro Regional de Arte. Región: Fricciones y Ficciones*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes. Véase Rodolfo Trostiné *El grabador correntino Manuel Pablo Núñez de Ibarra (1782-1862)*. Buenos Aires: s/e., 1953.
19. Citado en Trostiné. *op. cit.*, p. 38.
20. Gerónimo Espejo. *El Paso de Los Andes. Crónica histórica de las operaciones del Ejército de los Andes para la restauración de Chile en 1817*. Buenos Aires: C. Casavalle Editor, Imprenta y Librería de Mayo, 1882. La advertencia preliminar está fechada en 1876. La recopilación documental más relevante es la de Hans Bertling. *Documentos históricos referentes al Paso de los Andes efectuado en 1817 por el general San Martín*. Concepción: Litografía e imprenta Concepción-Soulu-dre, Juanchuto y Cía., 1908. Bertling había publicado un estudio con seis planos del Paso de los Andes en 1903.
21. Diego Barros Arana. *Historia general de la independencia de Chile*. Santiago: Impr. Chilena, 1857, volumen 3; John Miller. *Memorias del general Miller al servicio de la república del Perú*. Londres: Longman, Rees, Orme, Brown y Green, imprenta de Carlos Wood e hijo, 1829. Traducidas al castellano por el general

- Torrijos. Véase pp. 92-93. En el primer volumen un grabado con el retrato de cuerpo entero de Miller con el fondo de montañas, grabado de C. Turner sobre dibujo de Sharpe.
22. En un punto sorprende el sustantivo número de artistas extranjeros radicados en la Argentina que asumieron con fuerza encarar las obras plásticas que dieran cuenta del programa estatal, imágenes que se mantienen en la conciencia popular a lo largo de las décadas,
23. Pablo Ducrós Hicken afirma que conoció esta pintura por referencias de González Garaño. Pablo Ducrós Hicken. "El paso de los Andes de A. Durand". *El Hogar* (Buenos Aires: núm. 2026, 13-8-1948). Esto hace suponer que la que figura en el catálogo de la exposición sanmartiniana de 1933 es la litografía.
24. *El Nacional*, 21.09.1857, p. 3. Citado en Adolfo Ribera. "La pintura", *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1984, tomo III, p. 287.
25. Barros Arana. *op. cit.*, p. 399. Otra fuente puede haber sido la historia de Chile escrita por Claudio Gay, pero no cuenta con la fuerza literaria. Claudio Gay. *Historia de la Independencia chilena*. París: 1856, tomo II.
26. Julio Rinaldini. *Historia del General San Martín*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1939. Ilustraciones de Antonio Berni.
27. Carlos Ripamonte realizó un retrato imaginario de este trompa, conservado en el Museo del Regimiento de Granaderos a Caballo.
28. Pablo Ducrós Hicken (1903-1969) incluyó esta pintura en su iconografía sanmartiniana con los siguientes datos de procedencia, que interesa por su mención a Procesa Sarmiento. "Trátase de una pintura que resultará más conocida por los chilenos que por los argentinos, desde que se realizó en Santiago en 1869 de donde llegó hace poco. Esta tela fue propiedad de doña Procesa Sarmiento de Lenoir, pasando luego a manos del general don Manuel Baquedano, más tarde al mismo Vicuña Mackenna, y luego a su nieto, don Pedro Vicuña de cuyos descendientes la obtuvo finalmente el señor don Luis Chantada, quien la trajo a Buenos Aires." Véase la reproducción de sus ensayos iconográficos en el blog *Pablo Ducrós Hicken pintor*. Visto en línea en febrero del 2017.
29. Menor repercusión ha tenido el boceto de Ángel Della Valle (1855-1903) que se encuentra en el Museo Histórico "Gral. San Martín" de Mendoza. Guiomar de Urgell et al., *Della Valle*. Buenos Aires: FIAAR, 1990, núm. 120.
30. Desconozco su actual paradero, fue reproducida en el *Álbum histórico-militar y naval de la República Argentina*. Buenos Aires: Biblioteca Americana, 1929. Frans van Riel en 1924 abrió la galería de arte con su nombre, activa hasta la actualidad.
31. Entre las obras del Paso de los Andes sobresale la del pintor Anatoly Alexandrovich Sokoloff (1891-1971), refugiado ruso llegado a la Argentina en 1950 (realizó los murales de la galería Rivadavia en Caballito y encargos para el no concretado monumento al Descamisado). Sokoloff representa el paso desde una mirada historicista. Lamentablemente la pintura se perdió en un incendio, sólo se conserva el boceto donado por el hijo del artista al Instituto Sanmartiniano. En el Salón Sammartiniano de Artes Plásticas se presenta además de la premiada obra de Sokoloff, un boceto de Ambrosio Aliverti; *El cóndor, paso de los Andes* de Ernesto D. Andía; *El Plumerillo, enero de 1817 y Hacia Uspallata, División Las Heras* de Aurelio V. Cincioni; *El puente Picheuta (En el Paso de los Andes)* de Luisa Handl de Priemer. Comisión Nacional de Homenaje al Libertador General San Martín. *Salón sanmartiniano de artes plásticas. Nómina de expositores y obra*. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, 10 al 31 de octubre de 1950.
32. Laura Malosetti solo menciona la colaboración entre Collivadino y Ferrari. Collivadino realizó bocetos sobre *La maestranza y parque de artillería del Ejército de los Andes*, uno de ellos perteneció al general Enrique Mosconi. Cfr. Laura Malosetti Costa. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006, p. 37 y 39.
33. *El Diario Español*, 18.09.1910, p. 2. Un boceto se conserva en el Complejo Museográfico de Luján.
34. Realizaba efemérides ilustradas, con ellas editó un álbum histórico: en la dedicada al Paso de los Andes compone una hilera de sacrificados soldados hacia las cumbres nevadas.
35. Juana Manso. *Compendio de la historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta el año de 1871*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni, 1872, p. 148. [5ta. Edición].
36. La obra de Ybarra García, excelente escultor de medallas, quedó relegada luego del golpe de 1955, por su participación en el concurso del Monumento al Descamisado. Fue el creador del diseño de la Orden del Libertador.
37. Véase *Pinacoteca Sanmartiniana. Fidel Roig Matóns*. Mendoza: Municipalidad de la Ciudad de Mendoza, 2015. Texto de Enrique F. Roig.
38. Cfr. Bonifacio del Carril. *Las litografías argentinas de Géricault*. Buenos Aires: Emecé, 1991.
39. Crámer, oficial napoleónico, murió en el combate de Chascomús en la revolución de los Libres del Sur contra Rosas de 1839.
40. Otro óleo sobre la batalla del pintor chileno, en el Museo de Armas de la Nación, de formato más pequeño se centra en el encontronazo de las tropas enemigas, distante de la retórica de la pintura de historia para ofrecer un ejercicio de pintura militar al estilo de la escuela francesa.
41. El público podía adquirir el folleto explicativo de la batalla, basado en Mitre, y otro con vistas de la tela. Entre los ayudantes de Grosso se contaba César Augusto Ferrari que radicado luego en la Argentina continuó con los encargos de panoramas como los de las batallas de Salta y de Tucumán. Véase Roberto Amigo. "Iconografía y artes visuales del Centenario". En Margarita Gutman (ed.). *Buenos Aires 1910: Memoria del Porvenir*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1999, p. 348.
42. La narración de Mitre del abrazo posee la fuerza visual para inspirar a los artistas: "En ese instante oyéronse grandes aclamaciones en el campo. Era O'Higgins que llegaba. El director al saber que la batalla iba a empeñarse, devorado por la fiebre causada por su herida, monta a caballo y al frente de una parte de la guarnición de Santiago, se dirige al teatro de la acción. Al llegar a los suburbios, oye el primer cañonazo y apresura su marcha. En el camino, un mensajero le da la noticia que el ala izquierda patriota ha sido derrotada, y sigue adelante sin trepidar, pero al llegar a la loma tuvo la evidencia del triunfo. Adelántose a gran galope con su estado mayor, y encuentra a San Martín a inmediaciones de la puntilla sudoeste del triángulo, en momentos que disponía el último ataque sobre la posición de Espejo: le echa al cuello desde a caballo su brazo izquierdo, y exclama '¡Gloria al salvador de Chile!' El general vencedor señalando las vendas ensangrentadas del brazo derecho del director, prorrumpe: 'General: Chile no olvidará jamás su sacrificio presentándose en el campo de batalla con su gloriosa herida abierta' Y reunido ambos adelantáronse para completar la victoria. Eran las cinco de la tarde, y el sol declinaba en el horizonte." Bartolomé Mitre. *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana*. Buenos Aires: Kraft, 1939, tomo II, p. 486.
43. Cfr. Roberto Amigo. "Una paradoja del historicismo pictórico. *La Revista de Rancagua* de Juan Manuel Blanes". *Estudios e Investigaciones* núm. 7 (Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1993).
44. Juan M. Blanes a Ángel J. Carranza, Montevideo, 22.02.1872 y 07.03.1872. Museo Histórico Nacional, Montevideo, archivo J. M. Blanes, tomo 3962.
45. Juan M. Blanes a Ángel J. Carranza, Montevideo, 22.04.1872. Museo Histórico Nacional, Montevideo, archivo Juan M. Blanes, tomo 3962.
46. San Martín había dimitido en sus funciones debido a la caída del gobierno que lo legitimaba, sumida la Argentina en la anarquía política.
47. Ángel J. Carranza. *Historia y arte. Revista de Rancagua (Cuadro del Sr. Blanes)*. Buenos Aires: Imprenta de La Opinión, 1872, p. 22.
48. *La Tribuna*, 02.07.1872, p. 1.
49. Juan Manuel Blanes a Joaquín Noguera, Montevideo, 23.09.1872, AGN (Montevideo), archivo Mauricio Blanes, caja 58, carpeta 5.
50. Carta de Ángel J. Carranza a Juan M. Blanes, s/l, 07.07.73. AGN (Montevideo), Archivo J. M. Blanes, correspondencia con A.J. Carranza, caja 58, carpeta 7.
51. Carta de Juan M. Blanes a Ángel J. Carranza. AGN (Montevideo), Archivo J. M. Blanes, correspondencia en copia 1873-1902, caja 58, carpeta 10.
52. Carta de Juan M. Blanes a Ángel J. Carranza, Santiago de Chile, 28.12.1873. AGN (Montevideo), archivo J. M. Blanes, correspondencia en copia 1873-1902, caja 58, carpeta 10.
53. Reproducida en Adolfo P. Carranza, *San Martín*, Buenos Aires, 1905, p. 119.
54. *El Nacional*, 11.05.1899. Citado en José Elías Niklison, *Giudici. El artista y su obra (Páginas de un libro inédito)*, Buenos Aires, Taller Tipográfico de la Peni-

tenciaria Nacional, 1900, p. 49. José E. Niklison era soldado del 1er. Batallón del Regimiento Nº 3 de infantería de Línea.

55. *La Tribuna*, 25.03.1875, p. 2. Bouchet presenta entonces un elogiado cuadro sobre Belgrano en la batalla de Salta.

56. José L. Pagano. "José Bouchet", *La Nación*, 19.01.1938. En el taller de Bouchet (México, entre Piedras y Chacabuco, en la antigua casa del *Courrier de la Plata*) un cronista señala "Hemos visto en el estudio un bosquejo de un cuadro histórico en que figura el general San Martín al frente del ejército, obra de aliento donde indudablemente se revelará una vez más, el talento y valía de Bouchet." No podemos saber si se trata del mismo proyecto pictórico. Un colmenero [Laso de la Vega]. "Brochazos. Estudio de Bouchet y Manzano", *El Correo Español*, 27.10.1894, p. 1. El pseudónimo hace referencia a La Colmena Artística 57. Véase Adolfo Golman y Francisco Gregoric. *La bandera del Ejército de los Andes. Reflexiones sobre la carta que explica su confección*. Buenos Aires: Cuatro Vientos, 2014.

58. Emilio Blanqué estuvo radicado un tiempo en Mendoza, donde expuso junto a su padre Pedro Blanqué, uno de los iniciadores del arte en Rosario.

59. Véase sobre la figura de San Martín en la obra de Scott el probable acondicionamiento de otro retrato y la supuesta reiteración en un segundo plano, Jorge Estol. *op. cit.*, p. 145.

60. Agradezco a Astrid Maulhardt la consulta de su texto "El gobelino del general San Martín", en vías de publicación.

61. Además se presentaron las pinturas *Un genio de la tierra* de Luciano Figueroa (un kitsch napoleónico); *Retrato del general San Martín* de David Lapido Portela; *Gloria al Padre de la Patria* de Manuel Marchese; *San Martín, misionero de la Libertad de América* de Ricardo Warecki.

62. Véase Juan Carlos Pallarols. *Cinzelado por los años*. Buenos Aires: Emecé, 2015.

63. Pedro José Cohucelo. *Estampas del Libertador San Martín*. Buenos Aires: Ediciones argentinas, 1942. Para las ideas de Cohucelo el mejor testimonio es: Carta de Pedro José Cohucelo a Blas Infante. Madrid, 22 de julio de 1933. Centro de Estudios Andaluces. Cohucelo le escribe en calidad de editor del semanario madrileño *Don Quijote*. Visto en línea www.centrodeestudiosandaluces.es. La ficha de encausado de Cohucelo se encuentra en los archivos del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo de la dictadura española, por el delito de masonería. "Ficha de encausado de Pedro José Cohucelo". Centro Documental de la Memoria Histórica, 70,2213143.

64. Los actores fueron Milagros de la Vega, Federico Mansilla, Juan Carrara, Amadeo Novoa, Julio Vial, Nelly Mansilla, Roberto Cano, Maruja Iniesta, Lucila Palacios, Ester Ríos, Juan de la Serna, Alberto Cumo. Sarita O' Nell y José Peluffo.

65. El busto de San Martín en las cumbres es retomado por Luis Fernando Benedit en el 2002, *San Martín en Chacabuco*.

66. Cohucelo. *op. cit.*, p. 84

67. Cohucelo. *op. cit.*, solapas de tapa.

68. Véase Natalia Majluf. "Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825". En Ramón Mujica (ed.). *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 2006.

69. Natalia Majluf. "De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)". En *Histórica* XXXVII.1 (2013): 96.

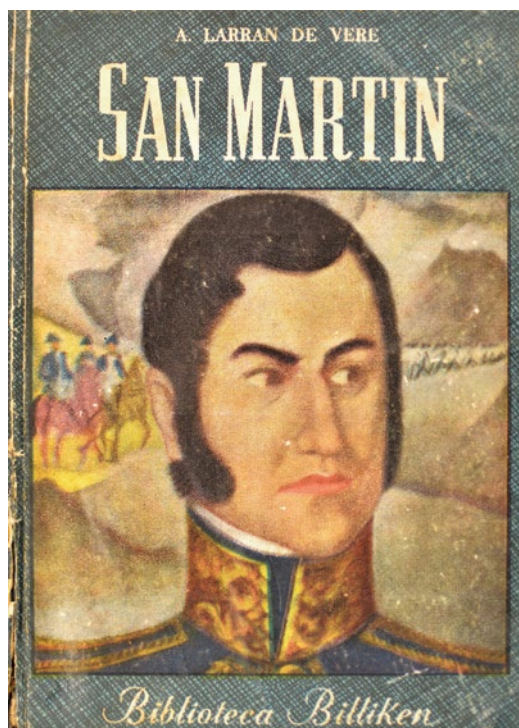
70. *La Tribuna*, 16.06.1875, p. 1.

71. *El Nacional*, 18.12.1883, p. 1.

72. *El Nacional*, 04.10.1882, p. 1.

73. El gobierno argentino se declaró neutral en la contienda, proponiendo una misión de mediación de países latinoamericanos encabezada por Miguel Cané con el objetivo de frenar la expansión continental chilena. El territorio de la Patagonia había sido asegurado por las campañas de Julio A. Roca. Argentina y Chile acuerdan el Tratado de 1881 de los límites por divisoria de aguas de las altas cumbres. El sentimiento popular argentino en apoyo al Perú y Bolivia, como causa americana, se sintetizó en Roque Sáenz Peña, defensor de la plaza de Arica.

74. *El Nacional*, 18.12.1883, p. 1.



Rafael del Villar

General José de San Martín

óleo sobre tela, s/m. Reproducido en: *Billiken*, año 44, núm. 2274, Buenos Aires 1963. Tirada de 370000 ejemplares.

Amaldi

Ilustración de tapa

En: Alberto Larrán de Vere. *San Martín*. Biblioteca Billiken, Buenos Aires, 1959.



Sierra de la Ramada

Pan de San Martin

Amolanes

Manantiales

Rio de las Leñas

Carrisal

LOS PATOS

Espinacito

Valle de los Patos

Por to de los Piuguenes

C^o del Cuzeo
3922

Cajon de Videla

Paso de los Patos

Valle hermoso

RIO DE

Ciénega de las Burros

Agua Amarilla

Los Tambillos

Rio del Volcan

TAENDO

Estero de la Gloria

Estero de Alote

Cerro Aconcagua

Rio de Pichenta

Rio de las Quevas

Rio Horcones

Rio de las Vacas

Tambillos Jauta

Punta Vacas

Marcha estratégica de la División

Puente del Inca

Paso de la Cumbre

Laguna del Inca

Alto de la Laguna

Estero de las Cuevas

A ROSA ANDES

Cerro Azul

EL MAPA DEL CRUCE DE LOS ANDES. ICONOGRAFÍA E HISTORIOGRAFÍA.

CATALINA VALDÉS
Historiadora del arte

*Si me desvalijo un poco del maldito correo,
voy a remitirle un pequeño croquis de la cordillera y sus caminos.
San Martín a Tomás Guido, 14 de junio de 1818.*

Si nos propusiéramos hacer una lista iconográfica del Paso del Ejército libertador de San Martín por la Cordillera de los Andes ordenada de modo cronológico, las primeras imágenes debieran ser los mapas que trazó a fines de 1816 el oficial José Antonio Álvarez Condarco (Tucumán 1780 - Santiago 1855) con el objeto de fijar los detalles de los pasos cordilleranos que conectaban Mendoza y Santiago, respondiendo con ello a una orden del general José de San Martín (Yapeyú 1778 - Boulogne-sur-Mer 1850), líder del ejército revolucionario que se aprestaba a combatir a las fuerzas del imperio español que aún dominaban la Capitanía General de Chile. Los historiadores que han relatado la misión de Álvarez Condarco –con mayor o menor talento para introducir anécdotas vivificantes-, destacan una condición de particular interés para pensar dichas imágenes: los croquis fueron trazados una vez hubo finalizado la travesía, valiéndose su autor nada más que de su memoria visual. “Sin hacer ningún apunte, pero sin olvidarse de una piedra”, fue la orden de San Martín, según el relato de Bartolomé Mitre¹, a sabiendas del riesgo que corría su plan –y la vida del dibujante- en caso que este fuera descubierto por soldados del bando español portando croquis de los pasos cordilleranos. Los mapas debían registrar los pasos habilitados entre las sucesivas cadenas de montañas, el estado de los caminos, las fuentes de agua, los ríos y los despeñaderos, las postas y guardias; debían ser dibujos trazados a partir de la experiencia de haber recorrido los lugares, valiéndose de las herramientas que disponía este ingeniero especializado en explosivos y armamentos y secretario personal de San Martín; “Era precisamente la memoria local la gran facultad de Álvarez Condarco como ingeniero: San Martín lo notó con su gran penetración en sus excursiones por la cordillera, y con su habilidad para aplicar las cualidades de cada hombre, había llegado el momento de utilizarla.”²

Esta condición de mapa mental y croquis efímero hace imposible incluir esta imagen en la lista iconográfica del Paso de los Andes, sin embargo, es posible hacerlo de forma indirecta, recuperando un mapa producido hacia finales del siglo que, de alguna manera, contiene los dos croquis mencionados. Se trata de una cromolitografía incluida por el mismo Mitre en el referido libro, como parte del capítulo XIII “El paso de los Andes. Año 1817” (lámina n. VII del libro): “He tenido ocasión de consultar todos los inéditos concernientes a las campañas de San Martín. Entre ellos, señalaremos el croquis trazado a pluma que llevó Soler en su pasaje por los Patos; el itinerario de Las Heras por Uspallata [...]”³

Dos escalas de la historia se encuentran en este punto: la historia patria compuesta por Mitre se apropia de aquella efímera memoria de lugar, fijando la experiencia del pasado en un relato que busca recrearla y convertirla en gesta. El historiador contaba con los documentos (literalmente, puesto que los poseía)⁴ y reveló las fuentes de la lámina con la que ilustra el capítulo. Al hacerlo, es como si se trasladara al lugar de los hechos en un viaje en el tiempo de más de setenta años. Narración y síntesis se conjugan en esta imagen, que a su vez compendia dos modos de representación: el plano y el paisaje. A esto se suma la descripción escrita. ¿Cómo es el lugar que construye Mitre con estos elementos?

Bartolomé Mitre
Plano del Paso de los Andes
(detalle)

en *Historia de San Martín y de la emancipación americana*. Buenos Aires: Félix Lajoane editor, 1890. Segunda edición corregida; tomo I, lam. VII. Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.

Adosada al primer volumen como hoja desplegable, la lámina incluye en una viñeta su título y el siguiente encabezado:

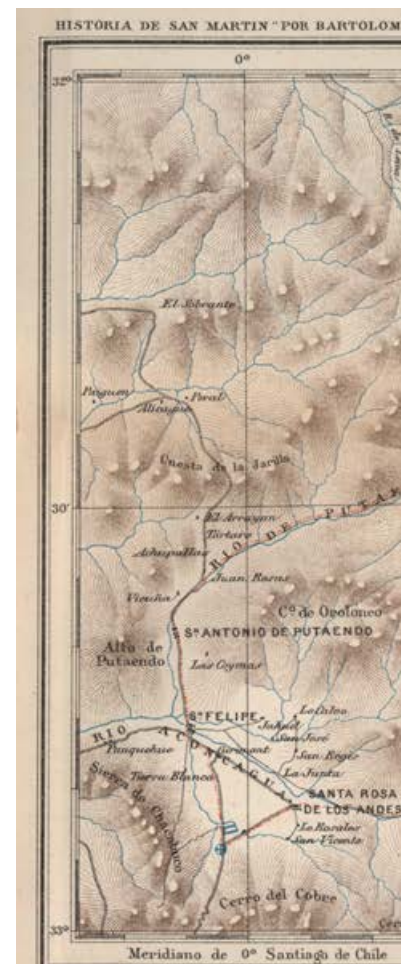
El paso de los Andes por el General José de San Martín en febrero de 1817
Marcha estratégica de la División Las Heras por el paso de la cordillera de Uspallata y valle de Aconcagua, y de la Vanguardia y Reserva por el paso de los Patos y valles de Putaendo y Aconcagua, partiendo ambos de Mendoza hasta converger al punto estratégico de la cuesta de Chacabuco al norte, coordinado por el General B. Mitre según los documentos históricos.⁵

La imagen está dividida en dos partes, cada una enmarcada en un recuadro de líneas negras. La parte superior consiste en un mapa de la cordillera que representa la zona de los pasos La cumbre y Los patos, en los alrededores de las cimas mayores del Aconcagua (6.696 mnm) y el Tupungato (6.570 mnm). A la izquierda se incluye la viñeta recién citada, en la que se explicita también la escala gráfica del mapa (1:1000000); en la parte inferior derecha figura la leyenda que determina el meridiano 0° en Santiago y en todo el contorno se señala el resto de los paralelos y meridianos. La parte inferior es un paisaje, cuyo título abajo lo describe “Vista general de la cordillera de los Andes desde Mendoza”. Debajo de la imagen se suceden los nombres de las cimas y los pasos con sus respectivas altitudes según las mediciones disponibles por entonces, proporcionadas por Pierre Aimée Pissis (Brioude 1812 - Santiago 1889), geógrafo francés, autor, entre otras obras, de la primera carta topográfica de Chile.

Las dos partes de la lámina parecen haber sido producidas de forma independiente, pues ambas incluyen las firmas de editor Félix Lajoane y de la casa impresora en París, el Établissement Géographique de los hermanos Erhard, que se cuenta entre las principales productoras de cartas geográficas de fines del XIX. El hecho que aparezcan juntas distingue a esta lámina del resto de las incluidas en el primer volumen, compuestas todas por un solo elemento (un dibujo realizado probablemente a partir de una fotografía de la estatua ecuestre de San Martín emplazada en Buenos Aires, una reproducción de la bandera albiceleste de la jura del ejército libertador, un retrato autógrafa de Las Heras y dos croquis de batallas, las de San Lorenzo y de Yauricoragua). En el segundo volumen, los croquis de campos de combate figuran como motivo recurrente. Impresas directamente a color (incluyendo al menos cinco tiradas para cada lámina), algunas de las páginas tienen el detalle de llamativas aplicaciones de dorado o efecto metálico en escudos y medallas. En todos los casos, se trata de imágenes estrechamente vinculadas al texto que les sirve de marco, si bien al presentarse en hojas independientes y contar con el señalado atractivo, han circulado y han sido reproducidas de manera autónoma, sobre todo en contextos pedagógicos o de divulgación histórica.

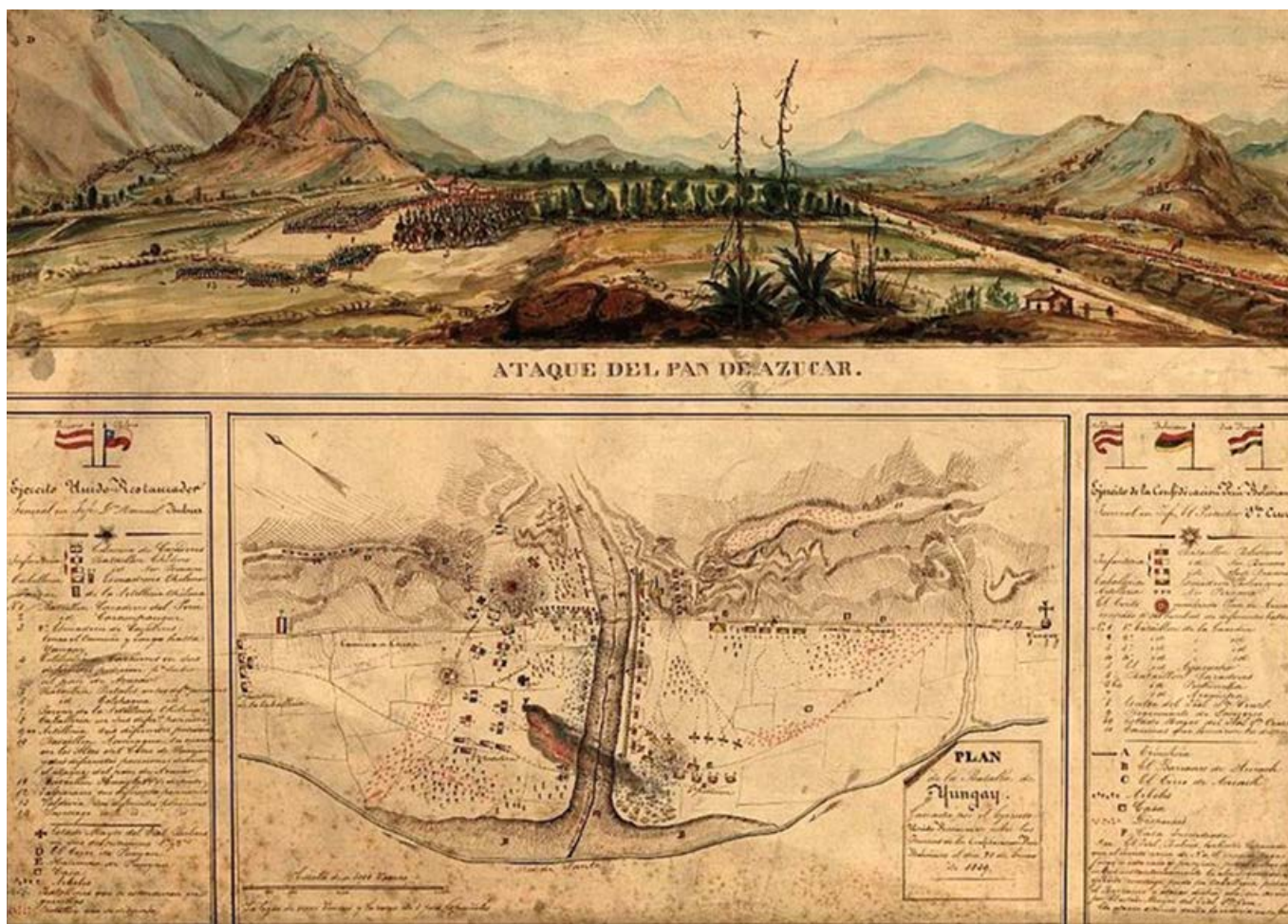
Como conjunto, la lámina VII remite a un género habitual para registrar batallas. En el ámbito local, podemos observar por ejemplo la lámina realizada por Charles C. Wood Taylor (Liverpool 1791 - Londres 1856)⁶ que representa en la parte superior el campo de la batalla librada en el Pan de Azúcar (acontecida en 1839 en Yungay, Perú), incluyendo a las tropas del Ejército de la confederación Perú-Boliviana y el llamado Ejército restaurador Chileno-Peruano. En la parte inferior se ve el plano de la batalla y al costado, las leyendas que refieren a cada hito marcado en ambas imágenes. Es del todo probable que Mitre haya conocido esta imagen puesto que formaba parte de la colección de su colega chileno Benjamín Vicuña Mackenna, lo que permite pensar que se haya basado en ella para montar la lámina. El ensamble de plano y vista formaba parte de una iconografía de guerra vigente al menos desde mediados del XVIII y la primera mitad del siglo, formulando un tipo de imagen que se correspondía con un determinado tipo de artista militar, poseedor de una formación de ingeniero y topógrafo y simultáneamente pintor de paisajes y marinas⁷.

A pesar de ser un conjunto fabricado por el historiador, la imagen es activada en el texto como una fuente documental. En el primer capítulo del libro *Historia de la historiografía argentina*, Nora Pagano explica el valor de la fuente histórica para la “historiografía erudita” fundada por Mitre en la Argentina. Para esta clase de historiadores, hacer cita de una fuente histórica se asimiló al método que daba garantía de profesiona-



Imp. Erhard, 1877, París.





Charles Wood

Batalla del Pan de Azúcar, ca. 1840

acuarela sobre papel verjurado, 51 x 68 cm

Museo Benjamín Vicuña Mackenna, Santiago.

lización del oficio y autonomía al género histórico, en un contexto en que la reflexión sobre el pasado se había practicado en clave de ensayo literario, memorias o recuento cronológico de hechos. Al basarse en documentos históricos de “carácter probatorio”, la escritura de la historia hacía de su objeto algo *examinable* como cualquier fenómeno natural o al menos, llano a la percepción y, por tanto, comprobable.

La condición documental del manuscrito inédito, del croquis o el autógrafo, reemplaza a la condición de reliquia que tuviera en cada momento escapularios, medallas y –para ese período, aunque con intensidad atenuada- los retratos fotográficos u otras formas de reproducción del rostro tomado del natural, o cualquier objeto que, por haber estado en contacto directo con el cuerpo del sujeto histórico, hubiese adquirido un valor que excede su mera materialidad. Se trata de piezas que actúan como prueba de vida y provocando una eliminación de la distancia temporal. Después de las lecciones de la microhistoria, podrá parecer ingenuo y casi compulsivo, pero el valor probatorio en un texto histórico era proporcional a la cantidad de documentos acumulados en notas y referencias: escribir historia –y crearla- dependía de la conformación de inmensos archivos; mientras más grandes, más verdaderos. Esto tiene varias consecuencias, desde la consideración de múltiples tipos de objetos como documento, a la motivación para el desarrollo de complejas técnicas de conservación, el mercado de originales y copias e incluso la falsificación.

Fuera de los archivos-santuario (anticuarios, colecciones, bibliotecas...), la escritura histórica se activa como un laboratorio de disección, clasificación y reinención de documentos. Las imágenes forman parte del corpus de la historia positivista sin mayor distinción, avaladas por su correspondencia a determinado contexto, pero también por su función referencial e ilustrativa. Así, la autenticidad de una imagen se evalúa tanto por su carácter deíctico e iconográfico como por su valor testimonial. Es lo que hace Mitre en el prólogo de su *Historia de San Martín*, elaborando una lista detallada de la iconografía de San Martín, evaluando cada imagen según su grado de autenticidad, determinado por la proximidad del retrato con el modelo al natural, estableciendo con ello categorías de verdad relativas. En este caso, el criterio que se explicita dice relación con la vera efigie del héroe –estudiado por Laura Malosetti para el caso de los retratos de héroes de la independencia⁸- y nos sirve para pensar la producción de imágenes que emprende el propio Mitre y específicamente la lámina que aquí comento.

Como decía, entre los documentos inéditos que menciona en el prólogo, están pues, los dibujos de Álvarez Condarco, que Mitre tuvo la oportunidad de consultar junto con los papeles de los generales patriotas Estanislao Soler y Juan Gregorio Las Heras, a quienes además entrevistó. Ambos croquis fueron fusionados por Mitre en una sola imagen señalando los dos trayectos con líneas interpunteadas rojas, agregando además los datos aportados de manera oral y aquellos que pudo recabar en otros documentos. Para componerlo, el historiador procedió como en un palimpsesto: marcó los hitos de la hazaña revolucionaria de 1817 y los dispuso sobre una matriz perteneciente a un contexto y a un lenguaje cartográfico bastante posterior al de los hechos que representa, matriz que resulta de los estudios topográficos desarrollados desde mediados de siglo XIX por la moderna ciencia geográfica. El campo de los hechos parece actualizado (la distancia nuevamente suprimida) pero ahora en un viaje a lo contemporáneo.

Al ocurrir esto, se superponen significaciones y códigos que son expresión de modos de ver. Como no podía ser de otra forma, Mitre explicita en nota al pie sus fuentes geográficas enumerando a los principales científicos que mensuraron con diversas técnicas la región: entre ellos, los dos naturalistas franceses, Claude Gay (Draguignan 1800 - Fayosc 1873) y el ya mencionado Pierre Aimée Pissis, quienes contribuyeron a la identificación de pasos, características geológicas, condiciones climáticas y especies biológicas. Los otros científicos mencionados son Charles Darwin (Shrewsbury 1809 - Downe 1882), Alexander von Humboldt (Berlín 1769-1859), Jean A. Victor de Martin de Moussy (Brissac 1810 - París 1869), Karl H. Konrad Burmeister (Straslund 1807 - Buenos Aires 1892) y James Melville Gilliss (Georgetown 1811 - Washington 1865), y a ellos suma Mitre sus colegas historiadores de Chile, Diego Barros Arana y Benjamín Vicuña Mackenna. Científicos que estudiaron el clima, la morfología y composición geológica, las corrientes marinas y de vientos, la fauna, la flora, etc. de América del Sur conforman así un mismo corpus de referencia junto con los investigadores de los hechos del pasado, de tal manera que historia natural e historia nacional quedan asimiladas⁹.

El efecto de actualización científica que Mitre despliega en este apartado deja fuera del corpus la información y planos levantados por la Expedición Malaspina (1789-1794), material del que no hay certeza si San Martín tuvo o no acceso por no haber estado del todo sistematizado para la época en que el prócer pasó por Madrid. No obstante, es bien probable que Mitre sí haya conocido la *Carta esférica de la parte interior de la América Meridional para manifestar el camino que conduce desde Valparaíso a Buenos Aires (...)*¹⁰, que probablemente decidió dejar fuera por no remitirse a una fuente del período virreinal. A quien también deja fuera es al propio Álvarez Condarco, quien luego de cumplir sus labores militares bajo el mando de San Martín, se instaló en Santiago, donde desarrolló una carrera como ingeniero de caminos. De 1837 es el plano que traza de la Provincia de Mendoza, que abarca en verdad desde el paralelo 31° al 42°¹¹, aportando detalles de las cimas más altas de la cordillera a lo largo de esa extensión.

Por estilo, el mapa de Mitre se aproxima especialmente a las cartas del *Plano topográfico y geológico de la República de Chile de Pissis* (1873)¹², el primero de la región levantado con estas características. Tanto el historiador como el geólogo optaron por diseccionar el espacio con un corte horizontal, algo poco habi-

orientadoras” de la historiografía mitriana. Son estas las ideas que sirven de cimiento y estructura profunda para el relato y funcionan como ejes de contrapeso y sentido para la masa de documentos acumulados¹⁶. Específicamente, me refiero aquí al eje geopolítico que convierte a Mitre en un persistente impulsor de la doctrina *Uti possidetis* en el debate limítrofe entre Argentina y Chile¹⁷. De un modo coherente, el historiador organizó su *Historia de Belgrano* como una prueba de preexistencia de la Argentina y narró las campañas de San Martín como el hito desencadenador de un destino común para las antiguas colonias españolas.

Con relación al derecho universal, es por una parte, la proclamación de una nueva regla internacional, que sólo admite por excepción las alianzas y las intervenciones contra el enemigo común en nombre de la solidaridad de destinos, repudiando las conquistas y anexiones, y como consecuencia de esto, la formación del mapa político de la América Meridional con sus fronteras definidas por un principio histórico de hecho y de derecho, sin violentar particularismos.¹⁸

El plano de Mitre resulta así un palimpsesto selectivo e intencionado: su autor escoge datos y fórmulas de la geografía física contemporánea, pero elude la geografía política en plena mutación por las disputas fronterizas en esos mismos años. Superpone a ellas la continuidad y el orden determinados por un relato histórico como si estuviera prescrito en el territorio que le da lugar. Este relato se funda (casi míticamente) en el conocimiento geográfico de un ingeniero militar que atravesó la cordillera en 1817 memorizando hasta las piedras y en el efecto de intimidad aportado por los documentos que quedaron como huellas de ese cruce; huellas que los generales Las Heras y Soler atesoraron como reliquias y que Mitre tradujo para convertir en historia¹⁹.

Antes de retomar la parte inferior de la lámina, anoto un punto más en relación a los planos de batalla que reunió Mitre en su obra. En el segundo volumen de *La historia de San Martín...* figuran varios planos de batallas, todos realizados mediante el mismo procedimiento de superposición de fuentes y miradas, según lo explicita el propio autor.

El dedicado a la de Chacabuco introduce además la propia experiencia de lugar de Mitre²⁰. Los dedicados al Asalto de Talcahuano, la Acción de Cancha Rayada y la Batalla de Maipú están basados, además de otras fuentes, en documentos producidos por Joseph Albert Bacler D’Albe (Sallanches 1789 – Valparaíso 1825), un ingeniero militar y topógrafo francés, que se sumó, como tanto otros extranjeros, a la causa de independencia americana.²¹ “Alberto D’Albe” (como pasa a nombrarse al militar en los documentos chilenos) fue comisionado en 1823 por el gobierno de Ramón Freire (Santiago 1787- 1851) para desarrollar una carta del país, del “dibujo y la estadística militar, y muy en particular de las noticias y examen de localidades para la defensa del país, que no deben ser publicados”²². Sabemos que este proyecto de carta nacional no llegó a puerto y que solo años más tarde Gay retomó el encargo bajo el gobierno de Montt. Sin embargo, están estos planos (reproducidos en Puigmal 2006), que Mitre copió e intervino. Al fusionar los dos lenguajes cartográficos –el de principios de siglo, practicado por Bacler D’Albe y el de una topografía más moderna, como la desarrollada por Gay y Pissis-, el historiador cierra de alguna manera ese círculo, inscribiéndose él mismo en la genealogía de cartógrafos de los Andes.

Distinguiéndose de lo dicho hasta ahora, la parte inferior de la lámina no remite a ninguna fuente documental, tampoco está firmada –más allá de la señalada firma de la casa litográfica y editorial- y no es recuperada por Mitre en el texto de un modo explícito como ilustración o explicación de algún episodio. Se trata de un paisaje con la misma orientación horizontal del mapa en el que se representa una vista en perspectiva del cordón montañoso, como si con ello pudiera reparar la abstracción que ejerce un plano en las formas de la superficie de la tierra, particularmente en las de altura. Siguiendo el lenguaje de la moderna cartografía que integró en el plano, Mitre podría haberse valido de la representación de perfiles de montaña, una suerte de regla comparativa de altitudes, muy frecuente, por ejemplo, en la obra de Pissis²³. Pero Mitre opta por una imagen de otro tipo que, si bien podría parecernos hoy menos próxima a un lenguaje científico, tuvo

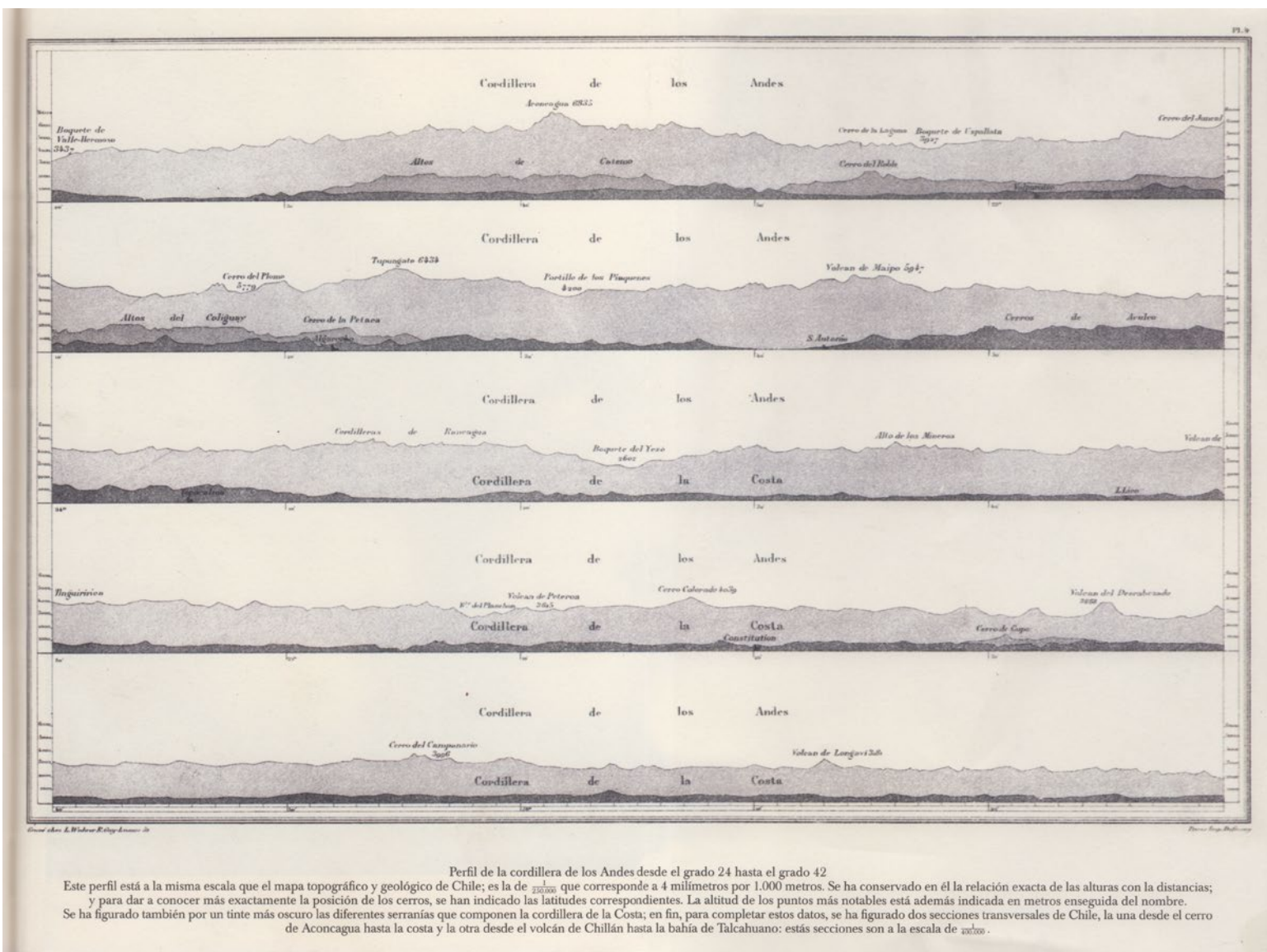
su lugar en el desarrollo de la historia natural, también de la cartografía, y se puede ubicar a medio camino entre una vista y una corografía²⁴. Esta suerte de paisaje acotado (como unidad de representación de lugar delimitada por el radio de visión humana), aporta información visual –aunque extremadamente simplificada e imprecisa– respecto de la altitud y distribución relativa de las principales cimas visibles desde Mendoza. Agrega, además, elementos que no cumplen una función cognitiva, pero inscriben a la imagen en un horizonte de expectativas muy familiar para la época: la vista pintoresca. Me refiero a esa serie de vaquitas y matorrales del primer plano, dibujada casi de manera infantil. En el paisaje de Mitre no hay ningún intento de contextualización que lo convierta, por ejemplo, en una escena del campamento militar que se formaba a las afueras de Mendoza a la espera de la orden de iniciar el cruce. Muy por el contrario, ella está fuera del tiempo, alejada de toda contingencia, o más bien, próxima a sus contemporáneos, lectores habituados a postales y láminas alpinas²⁵.

Aun con estas imprecisiones y simplificaciones, la imagen resulta un instrumento adecuado para describir la región de los pasos cordilleranos sin perderse en la inmensidad de la montaña, resguardando la unidad de sentido que proporciona el punto de vista distanciado, la línea del horizonte y el radio de visión humana. Aun matizada y aproximada a la vista de un espectador de fines de siglo, la imagen busca representar lo que vio San Martín antes de emprender el cruce; aquello que, según la historia contada por Mitre hizo al héroe confesar: “Lo que no me deja dormir es, no la oposición que puedan hacerme los enemigos, sino el atravesar estos inmensos montes. [En nota al pie] Carta de San Martín a Guido el 14 de junio de 1846 (Arch. San Martín, vol LVIII).”²⁶

Una vez más, Mitre acorta las distancias y se posiciona como cronista omnisciente. Munido de los documentos-llave, ingresa a todos los rincones del pasado: desde los temores y la visión más subjetiva, a los grandes hechos, sin que el paso del tiempo imponga dudas o vacíos al lugar en el que se hace historia. Nora Pagano reconoce este efecto como el cimienta para una consciencia histórica: “La eficacia del modelo mitrista hallaba otra justificación acaso más trascendente: la consumación de una conciencia histórica que le permitía hilvanar convenientemente una imagen del pasado, presente y futuro de una nación que fraguaba en el relato y en la gestión política.”²⁷

Fue tarea del historiador no dejar siquiera emerger esas dudas o vacíos, completando con su relato aquello que los documentos no hacían visible. Es esa la función de los párrafos iniciales del capítulo, dedicados a los temibles e inmensos montes, en los que Mitre actualiza un género propio de la práctica geográfica humboldtiana, que el propio naturalista denominara en su *Cosmos* “Literatura descriptiva”, dedicándole todo un capítulo. Para definir el género, Humboldt establece una suerte de genealogía del “sentimiento de la naturaleza” en la literatura, desde la antigüedad clásica, con Hesíodo, hasta sus contemporáneos, citando a Werther (1774) de Goethe. En sus ejemplos, no se limita a la tradición occidental, sino que incluye a la hebrea, la hindú, etc. y recupera las descripciones que Cristóbal Colón y Américo Vespucio hicieron de las tierras americanas. Mitre se suma a esta tradición describiendo las formaciones geológicas de altura en la América Meridional, esto es la cordillera de la Costa y la de los Andes desde el desierto de Atacama hasta el Cabo de Hornos, refiriéndose a sus principales características orográficas e hidrográficas con una prosa casi literaria. Mediante esta estrategia discursiva conduce la imaginación geográfica del lector hacia la idea de excepcionalidad,²⁸ para luego llevar a ese mismo lugar su imaginación histórica: los Andes y San Martín, entidades excepcionales que ingresan como tales a la historia universal: “Era, con la originalidad de un genio práctico y combinaciones estratégicas y tácticas más seguras, la renovación de los pasos de los Alpes que han inmortalizado a Aníbal y Napoleón, paso que sería contado entre los más célebres hasta entonces ejecutados por un ejército (...)”²⁹

A los efectos de continuidad y proximidad, se suma este gesto comparativo que permite ingresar la historia patria a la corriente universal, lugar de confluencia de las historiografías eruditas del siglo XIX. En la visión de Mitre, la fundación política se establece sobre una base de preexistencia dada por el territorio, el que a su



Claudio Gay

Esbozo de mapa de Chile,

ca. 1840

escala 1: 2.000.000 aprox.

tinta sobre papel. Archivo

Nacional, Santiago.

vez proyecta sus condiciones geográficas como valores de identidad y pertenencia cultural. En este sentido, descripción, paisaje y plano componen lo que Perla Zusman ha denominado una trama, definiéndola como un tejido constituido por la coexistencia en la multiplicidad propia de la urdimbre, en donde se reconocen las trayectorias espacio temporales de cada uno de los componentes de esa multiplicidad. “[...] la trama no describe los territorios, los lugares, los paisajes, como suponen las visiones clásicas de la descripción, sino que la constituyen.”³⁰

En suma, ¿cómo es el lugar que Mitre construye con estos elementos? Más que un lugar físico, es un lugar imaginado, por un lado, a partir de los documentos históricos y por otro, valiéndose de la cultura visual y la historia concebida como universal. La naturaleza en Mitre no es sino la historia y ella es la base de existencia del presente.

¿Y dónde queda entonces la experiencia del cruce de Álvarez Condarco aludida al comienzo de este capítulo? La experiencia individual se desvanece en la imagen, pero resuena en la propia experiencia del historiador. En su discurso de ingreso a la Academia Nacional de la Historia, en 1957, Armando Braun Menéndez relata un curioso episodio de la historiografía argentinochilena que, de alguna manera, hace eco de aquel cruce:

A principios de 1883 el prócer resolvió realizar un viaje a Chile. Su obra monumental que ha de consagrarlo como el más grande historiador argentino, la *Historia de San Martín y de la emancipación americana* –en cuya redacción ha dedicado años de paciente estudio-, está prácticamente terminada. Pero con ese afán de exactitud documental que es una de las características del genial polígrafo, y como no se satisfacen los datos geográficos que posee sobre los lugares en que se ha desarrollado la campaña militar de San Martín en Chile, Mitre sueña con visitar aquellos mentados campos de batalla que fueron jalones de la epopeya, advertir el paisaje circundante, los accidentes del terreno, sentir el aire mismo que respiraron las tropas combatientes, a fin de que su relato cobre candente realidad [...] los campos de Maipo, que recorre en la ideal compañía de Barros Arana y Vicuña Mackenna, admiradores ambos de San Martín y autor este último de la primera biografía sobre el prócer y de la iniciativa de erigirle una estatua en Santiago, que es la primera que se haya levantado en su homenaje [...]»³¹.

Los historiadores reeditan la experiencia del soldado, y eso los convierte en testigos de la historia inscrita en un lugar. Una vez más se produce el efecto de proximidad entre los cuerpos del pasado y los del presente, que en este caso desencadena el proceso de patrimonialización del episodio. La estatua de San Martín emplazada en Santiago abrirá paso a la que luego se instala en Buenos Aires (reproducida, como señalé, en la primera lámina del libro de Mitre) y a un sinfín de monumentos, imágenes y textos que van conformando la figura de un héroe continental.

NOTAS

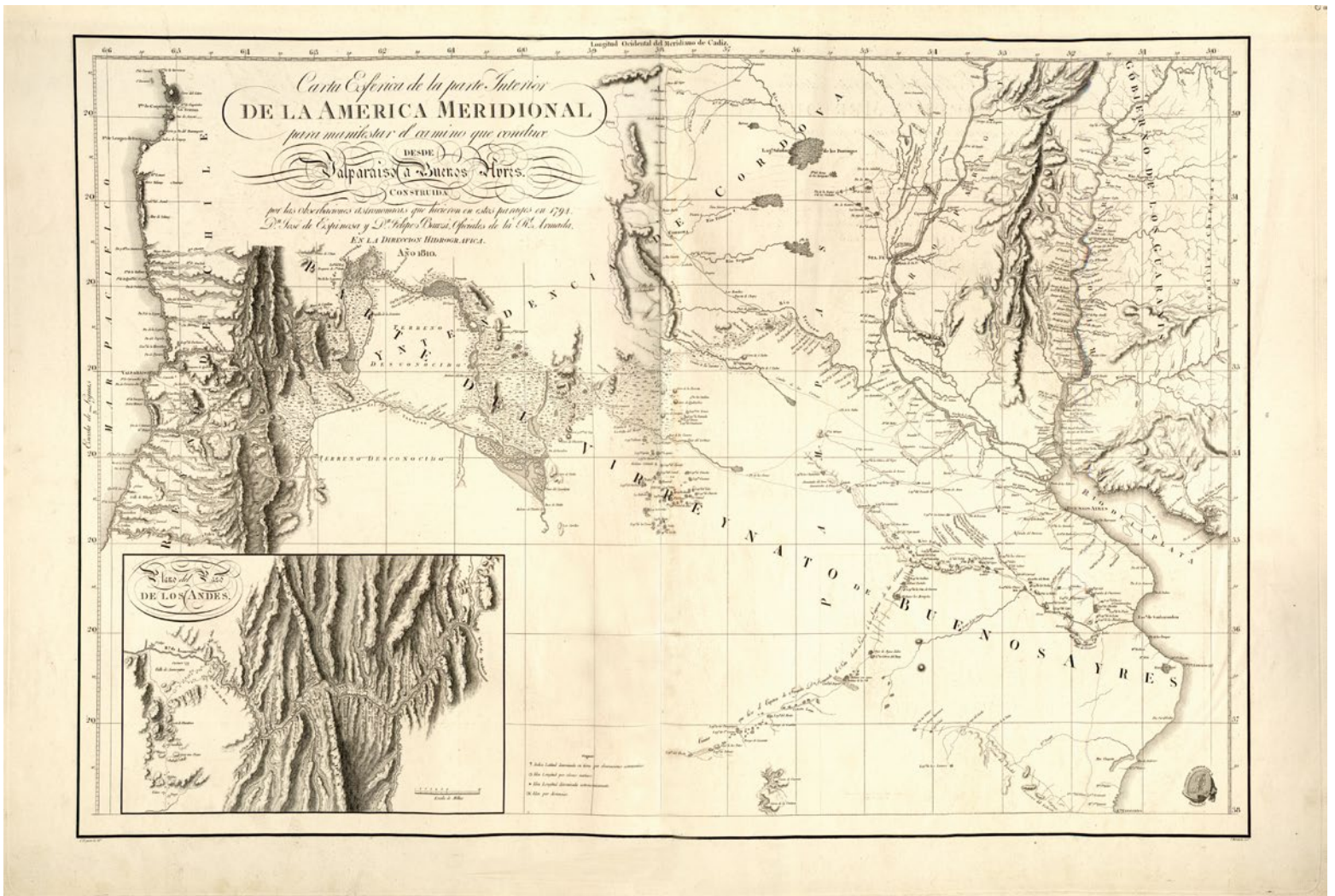
1. Hombre multifacético y principal historiador del siglo XIX argentino, Bartolomé Mitre (Buenos Aires, 1821-1906) es autor de los tres volúmenes de Historia de Belgrano y de la Independencia argentina (1876) y de los cuatro tomos de la Historia de San Martín y de la emancipación americana (1889-1890 [1887]), entre otras obras de gran volumen, que por su base documental y su espíritu fundacional han cumplido la función de fijar un relato de la nación argentina. Sus equivalentes por el lado de Chile son el historiador Diego Barros Arana (Santiago 1830-1907) y el igualmente multifacético Benjamín Vicuña Mackenna (Santiago 1831 - Santa Rosa de Colmo 1886). Entre estos tres autores se desarrolló una copiosa e interesante correspondencia, además de una fértil amistad.
2. Bartolomé Mitre. *Historia de San Martín y de la emancipación sud-americana*. Buenos Aires: Felix Lajouane editor, 1890, p. 550.
3. Mitre, *op. cit.*, p. XIX.
4. Hacia mediados de la década de 1880, Mitre recibe de manos de Mariano y Josefa Balcarce (yerno y nieta de San Martín, respectivamente) los archivos del patriota. Tras publicar su historia y luego de haber definido su clasificación (que incluye a modo de apéndice en el libro), cede el archivo a la Biblioteca Nacional argentina. Lo hace menos con un afán patrimonial que defensivo: ese cuerpo de archivos era la prueba de verdad ante eventuales polémicas que no tardaron en hacerse efectivas. Así lo reconoce él mismo: "En cuanto a manuscritos, puedo asegurar que he compulsado por lo menos diez mil documentos, lo que es fácil verificar por las citas y apéndices, y especialmente por el catálogo que se insertará a continuación, todos los cuales forman parte de mis colecciones, que reunidos metódicamente en setenta y tres gruesos volúmenes serán oportunamente depositados en la Biblioteca Nacional para servir de comprobación subsidiaria" (Mitre, *op. cit.*, p. VII-VIII). Para la recepción entre los historiadores contemporáneos de la obra histórica de Mitre, ver Fernando Devoto y Nora Pagano. *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2009 y Sergio Mejía "Las historias de Bartolomé Mitre: operación nacionalista al gusgo de los argentinos" *Historia Crítica* (Bogotá: n. 33, enero-junio) pp. 98-121.
5. Mitre, *op. cit.*, lámina VII.
6. Marino británico que llega en 1819 a Chile como parte de una comisión científica de EEUU. En 1820 ingresa a las filas de San Martín, participando activamente en las campañas del Perú. De vuelta en Chile, se desempeñó como ingeniero, pintor y dibujante, siendo el primer profesor de dibujo del Instituto Nacional. Entre sus obras, se cuenta el diseño del escudo nacional chileno, adoptado en 1834.
7. El trabajo artístico de ingenieros ha sido estudiado, para el caso de las colonias portuguesas en Brasil, por Beatriz Bueno Siqueira. *Desenho e Designio. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: FAPESP – EDUSP, 2011.
8. Laura MaloSETTI Costa "¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia". *Revista Crítica cultural* (Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina, vol. 4, n. 2, 2009).
9. A partir de la noción "alquimia de la tierra", la historiadora Mónica Quijada planteó una reflexión que abarca Latinoamérica como conjunto: "En todas estas elaboraciones, naturalistas o poéticas, el territorio en su dimensión natural aparecía como un elemento previo a la demografía, pero adquiría significación por la población que lo habitaba, por su presencia y por su historia. A su vez, la historia de los hombres no se concebía separada del territorio, sino que una y otra vez –historia natural e historia humana– conformaban una unidad de significado. Esa unidad de significado quedaba englobada en el concepto de 'patria', ligada al territorio tanto en su dimensión natural como simbólica". Mónica Quijada "Imaginando la homogeneidad: la alquimia de la tierra", en M. Quijada, C. Bernand y A. Schneider. *Homogeneidad y nación, con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC, 2000, p. 189.
10. El título completo es *Carta esférica de la parte interior de la América Meridional para manifestar el camino que conduce desde Valparaíso a Buenos Aires construida por las observaciones astronómicas que hicieron en estos parages en 1794. D.n José de Espinosa y D.n Felipe Bauzá, oficiales de la Rl. Armada. En la dirección hidrográfica Año 1810. La carta incluye una corografía titulada Paso de los Andes* (fig. 5), en la que la cordillera se representa como un gran cordón continuo longitudinal, abruptamente interrumpido por el boquete que supuestamente forman las quebradas del Río Aconcagua hacia el poniente y hacia el oriente, el Río Mendoza. Ver Rafael Sagredo y José Ignacio González Leiva. *La Expedición Malaspina en la Frontera Austral del Imperio Español*. Santiago: Ed. Universitaria, 2004, p. 137 y ss.
11. Según Furlong, esta carta inédita formaba parte de la colección reunida por Pedro De Angelis mientras se desempeñaba como director de facto del Archivo General de la Nación durante la dictadura de Rosas. Luego de publicar un catálogo de existencias en 1853, vendió parte de los documentos a la biblioteca del gobierno de Brasil, por lo que cabe la duda si San Martín la conoció. Guillermo Furlong *Cartografía histórica argentina. Mapas, planos y diseños que se conservan en el Archivo General de la Nación*. Buenos Aires: Comisión nacional ejecutiva de homenaje al 150° aniversario de la Revolución de Mayo, 1961, p. 30 y 31. Es posible consultar una reproducción digital de este mapa, disponible en www.mendozantigua.blogspot.com.ar (consultado el 25-5-2015).
12. El geógrafo francés fue contratado por el Gobierno de Chile en la década de 1840 para llevar a cabo un levantamiento topográfico del país. Su obra Geografía física de la República de Chile, que cuenta con un Atlas de mapas dibujados por el artista Narcisse Desmadryl (otro francés con residencia temporaria en Chile), fue publicado en el Instituto Geográfico de París por Ch. Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica, en 1875. Desmadryl fue también el grabador y editor (para el caso de Chile) de una interesante empresa patriota que se replicó en ambos lados de la cordillera y que hasta ahora ha recibido escasa atención por parte de investigadores de la cultura visual. Se trata de la *Galería Nacional o Colección de Biografías y retratos de hombres célebres de Chile* (Santiago: Imprenta Nacional, 1854) editada por Desmadryl y Hermógenes de Irisarri, y *Galería de las Celebridades Argentinas*, editada por Desmadryl y Mitre, con la participación de varios autores (Buenos Aires: Ledoux y Vignal, 1857).
13. Andrés Núñez "La ciudad como sujeto: formas y procesos de su constitución moderna en Chile, siglos XVIII y XIX". *Revista de Geografía Norte Grande* (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Geografía, n. 46, 2010).
14. Para una descripción detallada de las técnicas cartográficas de Pissis y Gay, considerados los artífices de los primeros levantamientos geográficos con base científica desarrollados en Chile, ver José Ignacio González Leiva "Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica: los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis". *Revista de Geografía Norte Grande* (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Geografía, n. 38, 2007) y el prólogo de este mismo autor para la reedición de Pedro José Amado Pissis. *Geografía física de la República de Chile*. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la construcción de Chile, Dibam, [1875] 2011.
15. José Ignacio González Leiva en Pissis, *op. cit.*, p. 7.
16. "A su modo, nuestros primeros historiadores eruditos recorrieron los meandros transitados por los republicanos franceses: si Guizot les proporcionó motivos historiográficos y la vinculación entre la figura del hombre de Estado con la labor de examinar el pasado, Taine les abrió la reflexión a otras perspectivas que prepararon para una consideración menos filosófica sino pretendidamente científica del fenómeno social" (Devoto y Pagano *op. cit.*, p. 48).
17. Dicho brevemente, esta doctrina se funda en el reconocimiento de las fronteras como hechos históricos y no físicos. Para el caso americano, las naciones recientemente independizadas debían reconocer los límites que las definían como países modernos en las divisiones administrativas del imperio español. Los historiadores se constituían así en peritos que debían encontrar estos límites inscritos en antiguos mapas y documentos, elaborando a partir de ellos las pruebas de preexistencia de cada nación.

18. Mitre, *op. cit.*, p. 3.
19. Pienso que aquí se extiende hasta fines de siglo lo que en la siguiente cita se reconoce como un procedimiento historiográfico anterior: “[...] Lowenthal afirma que ‘hasta el siglo XIX, aquellos que dedicaban alguna reflexión al pasado histórico se lo imaginaban similar al presente. (...) Así, los cronistas describían los tiempos pasados con una inmediatez y una intimidad que reflejaban esta supuesta semejanza” (Lowenthal [1998] *apud* Perla Zusman “La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos”. (Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Geografía, n. 54, 2013) p. 54.
20. En la viñeta señala “Plano de la Batalla de Chacabuco el 12 de febrero de 1817. Coordinado por el General B. Mitre según reconocimiento personal, sobre la base del croquis levantado por el Ingeniero geógrafo chileno Alberto Llona, teniendo presente el plano de Chile por Pissis y combinado con los testimonios históricos. 1887”. Es interesante considerar que en este caso el autor se inscribe desde su condición de militar, lo que le da una mayor autoridad por tratarse de la representación de un campo de batalla.
21. El historiador francés afincado en la ciudad chilena de Osorno, Patrick Puigmal, ha estudiado al personaje a través de las cartas que envió desde Chile, Perú y Argentina a su padre, el Barón Louis Albert Bacler D’Albe (Saint Pol-sur-Teremoise 1761 - Sèvres 1824), consejero militar, cartógrafo y retratista de Napoleón. Resulta interesante señalar que este último se cuenta entre los cultores del paisaje alpino, tanto en pintura como en grabados.
22. Barros Arana *apud* Claudio Gutiérrez. *Educación, ciencias y arte en Chile, 1797-1843*. Santiago: RIL Editores, 2011, p. 119.
23. El género tiene como ejemplo emblemático el *Esbozo de las principales alturas de los dos continentes*, dibujo que Goethe dedica a Humboldt hacia 1807 luego de leer su *Ensayo sobre la geografía de las plantas...* (ver Pablo Diener “Dibujo del natural y paisaje”. *Memorias del Primer Coloquio de Investigaciones en Historia del Arte, Línea y lugar. Invitación a pensar el dibujo*. Santiago: UAH y MNBA, 2015). En su libro *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e- 20e siècle)*. (París: EHESS, 2004), el historiador suizo François Walter ha estudiado estos perfiles de montaña como un tipo de imagen que rebalsó la cartografía especializada y se convirtió en un artefacto de la cultura de imprenta de la segunda mitad del XIX. En afiches, láminas y postales, cumplía a la vez un fin divulgatorio y didáctico para la historia natural, un fin artístico vinculado al gusto por los viajes y propagandístico de las nuevas imágenes-país que se gestaron con gran éxito en Europa valiéndose fundamentalmente de recursos paisajísticos.
24. Denis Cosgrove desarrolla una definición de corografía en los siguientes términos: “This way of thinking about spatial scale immediately reintroduces matters of time and history into geography [se refiere a un pensamiento enmarcado en lo “local”]. We are thus obliged to reconsider the long-standing connection between these two fields of study, long framed in the Latin aphorism ‘geographia oculus historiae’. Conventionally the claim that geography acts as the eye of history allocated Clio’s other eye to chronology, the division of historical time into an event-determined narrative. Chronology, recursively, was paralleled with chorography, which denoted a specific scale of geographical study. Denis Cosgrove. *Landscape and Landschaft*. (Berlín: GHI Bulletin, n. 35, 2004) p. 59.
25. Lo que Walter identificó en su artículo “The Alps as both matrix and model of European perception of the landscape” (publicado en Günter Köck, Scheurer Thomas y Veit Heinz (eds.), *Landscape Development in Mountain Regions*. Viena: Austrian Academy of Sciences Press, 2007) se convierte paulatinamente en un fenómeno de escala mundial. Por todos lados, montañas nevadas, vacas o cabras pastando rodeadas de coníferas, pasaron a representar un paisaje por excelencia. El auge de la salud termal y los deportes de montaña impulsó luego un modelo de turismo y su consecuente cultura visual y estilo arquitectónico alpino que se hizo reconocible como bello y propio en diversos lugares del globo (ver Rodrigo Booth, “‘El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético’. Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística”. *Revista de Historia Iberoamericana*. (Madrid, v. 3, n. 1, 2010). En este caso, cobran pleno sentido las palabras de Zusman: “ningún paisaje es local”, en Perla Zusman “La

- descripción en geografía. Un método, una trama”. *Boletín de Estudios Geográficos* (Mendoza, 2014, n. 102) p. 143.
26. Mitre *op. cit.*, p. 374.
27. Devoto y Pagano *op. cit.*, p. 56.
28. Entendiendo excepcionalidad como un tópico de la historiografía erudita, señalada por Pagano con la mención a Guizot.
29. Mitre *op. cit.*, p. 576.
30. Zusman *op. cit.*, p. 135.
31. Armando Braun Menéndez *Mitre y la cuestión de límites argentino-chilena. Discurso de ingreso a la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires: Emecé, 1957, p. 43.

BIBLIOGRAFÍA

- Booth, Rodrigo (2010) “‘El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético’. *Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística*”. *Revista de Historia Iberoamericana*. Madrid, v. 3, n. 1.
- Braun Menéndez, Armando (1957) *Mitre y la cuestión de límites argentino-chilena. Discurso de ingreso a la Academia Nacional de la Historia*. Buenos Aires: Emecé.
- Bueno Siqueira, Beatriz (2011) *Desenho e Designo. O Brasil dos engenheiros militares (1500-1822)*. São Paulo: FAPESP – EDUSP.
- Cosgrove, Denis (2004) *Landscape and Landschaft*. Ponencia leída en el *Spatial Turn in History Symposium*. Instituto Alemán de Historia (19-02-2004). Berlín: GHI Bulletin, n. 35.
- Devoto, Fernando y Nora Pagano (2009) *Historia de la historiografía argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Diener, Pablo (2015) “*Dibujo del natural y paisaje*”. *Memorias del Primer Coloquio de Investigaciones en Historia del Arte, Línea y lugar. Invitación a pensar el dibujo*. Santiago: UAH y MNBA.
- Furlong, Guillermo (1961) *Cartografía histórica argentina. Mapas, planos y diseños que se conservan en el Archivo General de la Nación*. Buenos Aires: Comisión nacional ejecutiva de homenaje al 150° aniversario de la Revolución de Mayo.
- Gutiérrez, Claudio (2011) *Educación, ciencias y arte en Chile, 1797-1843*. Santiago: RIL
- Malosetti Costa, Laura (2009) “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia”. *Revista Crítica cultural*, vol. 4, n. 2. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina.
- Mejía, Sergio (2007) “Las historias de Bartolomé Mitre: operación nacionalista al gusto de los argentinos” *Historia Crítica*, n. 33, Bogotá, enero-junio, 293 pp. 98-121
- Mitre, Bartolomé. *Historia de San Martín y de la emancipación sud-americana*. Buenos Aires: Felix Lajouane editor, 1890.
- Núñez, Andrés (2010) “La ciudad como sujeto: formas y procesos de su constitución moderna en Chile, siglos XVIII y XIX”. *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 46.
- Quijada, Mónica (2000) “Imaginando la homogeneidad: la alquimia de la tierra” en M. Quijada, C. Bernard y A. Schneider. *Homogeneidad y nación, con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*. Madrid: CSIC.
- Sagredo, Rafael y Gonzáles Leiva, José Ignacio (2004) *La Expedición Malaspina en la Frontera Austral del Imperio Español*. Santiago: Ed. Universitaria.
- Walter, François (2004) *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e- 20e siècle)*. París: EHESS.
- Walter, François (2007) “The Alps as both matrix and model of European perception of the landscape”, en Günter Köck, Scheurer Thomas y Veit Heinz (eds.), *Landscape Development in Mountain Regions*. Viena: Austrian Academy of Sciences Press.
- Zusman, Perla (2013) “La geografía histórica, la imaginación y los imaginarios geográficos”. Santiago: *Revista de Geografía Norte Grande*, n. 54.



Pedro José Amado Pissis

Perfil de las Cordilleras de los Andes y de la Costa

Plancha 14, reproducida en Pedro José Amado Pissis. *Geografía física de la República de Chile*. Santiago: Biblioteca Fundamentos de la construcción de Chile, Dibam, [1875] 2011, p. 45.



Lorenzo Strunz
 Chacabuco, ca.1919

grabado en acero.

Comp. Sud-Americana de Billetes
 de Banco Bs. As., 58,5 x 36,5 cm
 Colección Mario López Olaciregui,
 Buenos Aires.

EL CRUCE SANMARTINIANO

EDGARDO MENDOZA

INTRODUCCIÓN

Indudablemente, San Martín es uno de los grandes íconos de la Historia Argentina y el cruce de los Andes lo es, en la biografía de nuestro prócer. Estas circunstancias han llevado a que se produzcan, a lo largo de muchas décadas, infinidad de trabajos sobre el tema en los cuales generalmente se ha tenido en cuenta más la imaginación que la rigurosidad que, como ciencia, requiere la Historia. Han surgido entonces infinidad de versiones, como las que sostienen que San Martín estaba enfermo en el momento de la travesía, que las dificultades del clima produjeron la muerte de cientos de soldados y miles de animales o que la ruta empleada fue motivo de un gran secreto que impide en la actualidad desvelar con seguridad cuál fue el camino recorrido. Si, para el análisis y comprensión del tema, nos atenemos únicamente a los documentos, que son numerosísimos, surge nítidamente un relato en el que la realidad supera cualquier imaginación. No hace falta imaginar nada para engrandecer al personaje: las cartas, órdenes, disposiciones y demás documentos nos muestran un ser increíble llevando a cabo un plan sorprendente con una planificación perfecta. Es lo que trataremos de reflejar en estas páginas.

LOS PRIMEROS PASOS

Como prácticamente todos en su época, San Martín es consciente de que para asegurar la libertad americana es indispensable conquistar la ciudad de Lima y el puerto de El Callao, por donde los españoles envían barcos, tropas y refuerzos desde la metrópoli. Para llegar al Perú existen dos posibilidades: ir por tierra a través de Bolivia, donde la infinidad de cordones montañosos hacen impracticable la marcha de un ejército, o por mar, previa escala en el puerto chileno de Valparaíso. Es la ruta marítima la que privilegia San Martín y para ponerla en práctica reclama el gobierno de la Provincia de Cuyo, que para entonces comprendía las actuales tres provincias cuyanas. Desde allí proceder a construir un regimiento de granaderos con el cual cruzar pacíficamente la cordillera y ponerse bajo las órdenes del gobierno chileno para, en algún momento, poder embarcar al Perú y contribuir allí con las tareas de la Independencia. Esto es así porque inclusive cuando se hace cargo del gobierno cuyano en agosto de 1814, Chile es un país autónomo con un gobierno propio que institucionalmente ha progresado más que el Río de la Plata en las tareas de independizarse de España. Posee un parlamento y ha sido reconocido por el gobierno de Estados Unidos, quien ha nombrado allí un cónsul. El plan sanmartiniano es entonces relativamente pacífico, adiestrar granaderos y administrar San Juan, Mendoza y San Luis. Este proyecto le permite inclusive traer a su esposa Remedios, lo que le permitirá hacer una tranquila vida familiar.

LA DECISIÓN

Pocas semanas después de la instalación de San Martín en Cuyo, un poderoso ejército español desembarcado en Chile, derrotará a los patriotas chilenos en la batalla de Rancagua. Esto ocurrirá a principios de octubre de 1814, y a partir de allí se perderá completamente la libertad que se había logrado. Lograron

sobrevivir los patriotas que se refugiaron de este lado de la cordillera, en San Juan y Mendoza. San Martín marchará a recibir a estos sobrevivientes y describirá de esta forma su experiencia:

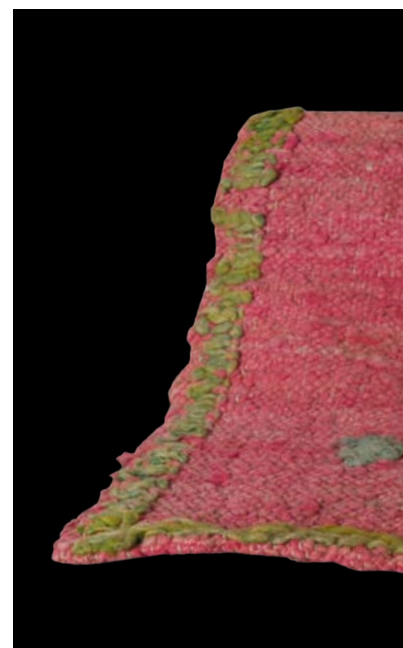
Hacia un mes de mi recepción del gobierno cuando se me comunicó el acontecimiento fatal de la completa pérdida de Chile, por resultado de la derrota del General O'Higgins que, con novecientos bravos, dignos de mejor suerte, disputó en Rancagua la libertad de su patria. Concebí al momento el conflicto desolador de las familias y desgraciados que emigrarían a salvar la vida, porque fieles a la naturaleza y la justicia se habían comprometido con la suerte general de todos los generosos hijos del pueblo de Mendoza, de manera que con la mayor prontitud salieron al encuentro de estos hermanos más de mil cargas de víveres y muchísimas bestias de silla para su socorro. Yo salí a Uspallata, distante treinta leguas de Mendoza en la dirección a Chile, a recibirlos y proporcionarles personalmente cuantos consuelos estuviesen en mi posibilidad.¹

Frente a la catástrofe que significó la pérdida total de Chile, para San Martín se hizo evidente que había que elaborar nuevos planes y que existían varias posibilidades. Renunciar a la empresa independentista y volver a Europa era una de ellas. Atrincherarse en Cuyo y esperar la ofensiva española, que no tardaría en producirse, era otra. Sin embargo, elegirá la más difícil y, en principio, la de resultados altamente inciertos: construir un poderoso ejército con el apoyo de los cuyanos, cruzar la cordillera y ayudar a restaurar la libertad de Chile. Ya no se trata de armar un contingente de unos pocos escuadrones de caballería, como pensaba en abril de 1814, sino de construir un ejército fuerte y profesional. Ante estas circunstancias surge el mejor San Martín, el hombre que, ante un problema inmenso, responde con un desafío aún mayor. La decisión, la magnífica decisión que toma, es la más difícil y con ella contribuirá decididamente a restaurar la libertad en Chile.

EL ARMAMENTO

Para todo ejército es imprescindible contar con armas, si es posible, mejores o al menos iguales a las de sus enemigos, para tener la posibilidad de vencer. Un mito persistente señala que en Cuyo se habrían forjado cañones y obuses de inmejorable calidad para equipar la fuerza armada naciente. Esto está muy alejado de la realidad, pues no existían ni hornos de fundición ni experiencia en este tipo de menesteres. Es más, prácticamente los únicos sitios donde se podían trabajar metales eran las herrerías, donde, a lo sumo, era posible fundir plomo para la elaboración de balas sobre todo de fusil. El armamento con que contó el ejército libertador vino de afuera y éste fue de lo mejor que había para su época. Un ejemplo lo tenemos en el envío que el 9 de agosto de 1816 recibe el Ejército de los Andes desde Buenos Aires, conteniendo los siguientes productos:

Nota de los útiles de guerra que de orden del Excelentísimo Señor Director del Estado se remiten para la Comisaría general de Guerra a Buenos Aires a disposición del Señor Gobernador Intendente de la provincia de Cuyo: 2000 Fusiles con bayoneta; 4 Cañones de bronce de a 8 de plaza; 4 Cañones de hierro de a 8 de plaza; 4 cañones de bronce de a 4 de plaza; 8 Cureñas de plaza de a 8; 4 Cureñas de plaza de a 4; 8 Cubichetas de a 8; 4 Cubichetas de a 4; 12 Plomadas; 12 Cuñones; 24 Cuñas de puntería; 24 Atascadores de a 8 de plaza; 12 Atascadores de a 4; 8 Cucharas de a 8; 4 Cucharas de a 4; 4 Rascadores de a 8; 8 Sacatrapos de a 4; 12 Sacanabos; 24 Punzones tapa fogones; 12 Agujas de cañón; 24 Barrenas de caracol; 6 Guarda mechas de lata; 4 Guarda mecha de a 4 (de suela); 8 guarda cartuchos de a 8 (de suela); 12 clavos arponados; 12 martillos de oreja; 80 espeques de naranjo, 6 faroles de talco; 6 linternas secretas; 3 bolsas con avíos de encender; 12 marrones; 1 Quintal de cuerda mecha; 8 Estopineras de lata de a 8 con sus correas; 4 Estopineras de lata de a 4; 400 Tarros de a 8 para metralla; 200 Tarros de a 4 para metralla; 50 Quintales de plomo en rama y galapago; 800 Balas de a 8; 400 Balas de a 4; 1 Escaleta; 1 Leba; 1 Media leba; 60 Quintales de pólvora de cañón retobados; 40 Quintales de pólvora de fusil retobados; 62 Quintales balas de plomo sin redondear; 60.000 Piedras de chispa de fusil; 200 Bayonetas españolas, e inglesas. Herramientas: 1 Bigornia grande de herrería; 2 Bigornia de banco; 2 Tornos de limar; 6 Barras de hierro bergajón con 554 libras; 2 Azuelas curvas de mano con sus estribos; 2 tarrajas, una doble, y otra sencilla; 6 Hachas de labor de carpintería; 2 Docenas de hojas de sierra de rodear; 25 palas encabadas; 25 Azadas encabadas; 24 Zapapicos encabadas; 25 barretas.²



Un material tan completo y específico ni siquiera podía ser producido en Buenos Aires, por lo que cabe deducir que el proveedor era en realidad Inglaterra, el único país hegemónico de la época que controlaba rigurosamente el conjunto de tierra y mares conocidos. A pesar de que en Europa Inglaterra era un aliado de España, esta consigna no era válida en América, donde apoyaron las independencias locales con el claro objetivo de que, una vez logrado esto, los nuevos países facilitarían el libre comercio con Inglaterra. Inclusive el apoyo inglés será mucho más explícito cuando se comience a organizar la expedición destinada a liberar el Perú.

Si bien lo esencial del moderno armamento llegó por vías externas a Cuyo, en El Plumerillo en las afueras de la ciudad de Mendoza sí se instaló y creció una maestranza que, semana a semana, fue avanzando en su desarrollo y prestó muchas e inimaginables tareas para asegurar el mantenimiento de todo el material, bélico o no, que empleó el ejército. La maestranza estuvo a cargo de Fray Luis Beltrán, quien a pesar del enorme desgaste producido por los entrenamientos y maniobras, aseguró que todo el material necesario estuviese en óptimas condiciones cuando se inició el cruce de Los Andes. Es muy fácil escribirlo pero si analizamos un documento que refiere las existencias del material en un solo mes, el de octubre de 1816, en la maestranza, veremos la complejidad de la tarea:

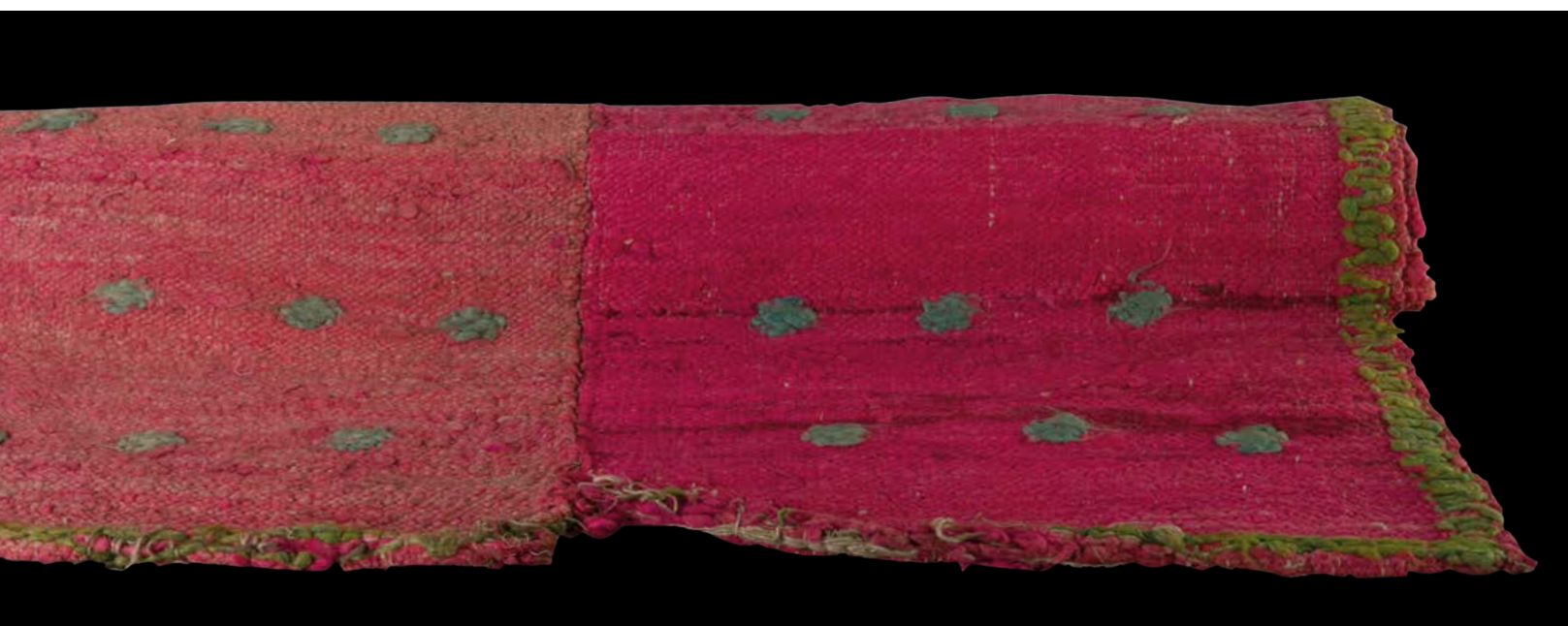
Ciento cincuenta cartuchos de cañón calibre de a 4 para ejercicios doctrinales; Treinta y tres cartuchos de cañón de calibre de a 10 para ejercicios doctrinales; Setenta mil cartuchos de fusil para ejercicios doctrinales; Cuarenta mil vainillas con bala de fusil en punto de llenar; Sesenta mil balas de fusil, que fundieron y redondearon; Dos cureñas con sus arzones que pintara; Ciento doce tiros de metralla de a 4; Ocho ruedas de cureñas que mudaron camas; Ocho astas para banderolas de guías; Seis puertas ordinarias para el campamento; Dos armazones de altar portátil; Ocho buges de madera para amoldar de bronce; Cincuenta cajones para munición de fusil; Una mesa de campo; Mil fusiles que encajonaron; Quinientos saleros de a 4; Doscientos soquetes de a 4; veinte pares de baquetas para cajas de guerra; Sesenta argollas para cinchas; Dos arrobas de clavos de herraduras; Cincuenta pares de armellas; Diez moarras y sus regatones para las banderolas de guías; Dieciséis nudos de bisagras; quinientos pares de herraduras de mulas; Veinticinco pares de espuelas; Cien pihuelos sueltos; Cincuenta pares de rodajes; Cuatrocientas puntillas de vainas de bayonetas; Dos regaderas; Dos faroles de gonces para oratorio; Una mesa de tintero; Cuatro tinteros sueltos; Cuatro jarros de bebida; Treinta faroles de lata calados; Dos fundas de anteojos; Treientos veinte pares de carrilleras; veinte gorras de cuero que hicieron; pusieron fundas a 300 gorras; Una funda para un altar portátil; Cien fornituras que tiñeron y refaccionaron; veinte cinchas con argollas; Treinta cinchas sin argollas; Ciento cuarenta

Frazada

Pertenece al Gral.

José de San Martín.

Colección Museo Histórico
Nacional, Buenos Aires.



sobrecargas; Cincuenta pares de riendas; Ciento cuarenta cajones que retobaron; Cincuenta fiadores; Cincuenta maneas; Cincuenta lazos de enlazar. Cuartel general de Mendoza; 31 de octubre de 1816.³

LOS RECURSOS MATERIALES APORTADOS POR CUYO PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL EJÉRCITO

A excepción de los productos cuya elaboración requería un fuerte contenido de elementos metalúrgicos, lo esencial del equipamiento fue producido por la sociedad cuyana. El siguiente documento puede darnos una idea de la multiplicidad de productos elaborados y destinados al ejército:

Relación de las prendas de vestuario del Ejército con clasificación de especies y numeración existente en esta Comisaría. Botines de paño azul 2.490; Tiradores o suspensores 2.900; Corbatines de suela charolados 1.920; Pantalones paño azul llanos 1.240; Pantalones medio sajón con cuero entre piernas 1.200; Casaquillas paño azul franja amarilla, cuero y bota colorada 140; Chaquetas azules vivo blanco franja amarilla 30; Chaquetas mezclilla vivo verde 689; Chaquetas mezcla viva grana 846; Chaquetas paño azul vivo grana 747; Gorras de cuartel vivo, vuelta colorada 876; Pantalones de breen 3.170; Bolsas de breen 1.237; Botines de breen 2.264; Camisas de hilo 1.040; Camisas 3.220; Gorras de parade; 2.500; Mochilas 1.006; Pares de Zapato 5.480; casaquitas inglesas 100; Chaquetas de paño 2.189; Chaquetas "d" Cuello "g" 12; casaquillas para artillería 40; Chaquetas vivo verde 98; Pantalones de paño con cuero 1.580; Pantalones un cuero 870; Pantalones de breen 2.280; Gorras de parada 2.800; Gorras de cuartel 870; Corbatines de suela charolados 1.920; Ponchos 500; Zapatos 6.480; Suspensores 2.900; camisas 4.140; De San Juan en 3 fardos 675 camisas; En comisaría cosidas 700 camisas; repartidas para coserse 420 camisas; Cortadas en casa 500 camisas; venidos de San Juan 1.052 pantalones; Chaquetas Número 8, 720; Casaderas 530; Granaderas 1.850; Pantalones de paño 600. Cuartel general de Mendoza, 19 de diciembre de 1816.⁴

Lista tan larga y completa da una idea de la complejidad, únicamente en vestuario, del Ejército de Los Andes. Es aquí donde se manifiesta el trabajo y contribución de los cuyanos. Esto sí es producto de nuestras artesanas y artesanos. Sus aportes posibilitaron que no faltara nada a un cuerpo profesional como el que se estaba construyendo.

A esto hay que agregar todos los esfuerzos que se realizaron para alimentar durante muchos meses al conjunto de la tropa, dedicada a las múltiples tareas de instrucción y disciplinamiento. La situación no deja de mostrar una cierta contradicción pues una gran cantidad de hombres eran retirados de las tareas productivas y, al mismo tiempo, había que alimentarlos bien. ¡Cuánto debemos, entonces, a las mujeres cuyanas! En efecto, fueron fundamentalmente ellas las que posibilitaron que tampoco faltasen alimentos.

También cabe destacar los aportes locales con respecto al transporte y los equipamientos necesarios para hacerlos posible. El principal medio de transporte que posibilita el cruce de la cordillera son las mulas. De acuerdo con su tamaño, éstas pueden transportar entre 90 y 130 kilos a condición de que la carga esté bien distribuida y equilibrada en el lomo del animal. Esto implica que, por ejemplo, si se fracciona un cañón en piezas de no más de 130 kilos, un conjunto de mulas puede transportarlo y, de la misma manera, con cualquier tipo de carga. La mula es un animal que tiene "pie de montaña", es decir que se puede confiar plenamente en ella, cualesquiera que sean las dificultades que presente el camino. No hay cuesta o desfiladero que sea imposible para ellas ni los precipicios más profundos hacen mella en su ánimo. La sola condición que exigen para mantener la marcha es que periódicamente puedan alimentarse con lo que van encontrando por los caminos o huellas cordilleranos. Estos animales pueden ser de carga o de silla, siendo estas últimas las encargadas de transportar personas y son elegidas para esta tarea por su relativa docilidad. Durante el trayecto, si el jinete acepta las decisiones que toma el animal para sortear los escollos más relevantes, son animales dóciles, pero si hay oposición a sus puntos de vista, se transforman en animales sumamente tercos e indóciles. Por lo general, la mula siempre tiene razón y la clave para un buen entendimiento pasa por respetar sus deseos y dejarse llevar por ella. Teniendo en cuenta este aspecto, no se conoce ningún jinete que no haya llegado al destino deseado. Normalmente las mulas se agrupan de a 20 animales en lo

que se conoce como una arria y es el arriero la persona a cargo. Hay arrieros de una capacidad excepcional que pueden tener a su cargo hasta dos arrias por viaje, lo que implica un trabajo enorme porque cada día hay que cargarlas y al final de la jornada descargarlas además de ir ajustando permanentemente la carga, dado que se desajusta con los movimientos del animal. Prácticamente la totalidad de las mulas cuyanas fueron puestas a disposición del cruce debido al gran número de animales necesarios para cumplir con la tarea. La columna principal empleó más de 10.600 animales para el transporte de la carga y los soldados.

No solo debían aportarse las mulas sino también los correspondientes aperos, es decir correaje, monturas, estribos y todo lo necesario para que el trabajo del animal fuese efectivo. A los aportes cuyanos hay que sumar dos tipos de animales más, los que, en lugar de servir para el transporte, fueron transportados: los caballos y el ganado vacuno.

El caballo no tiene las mismas habilidades que la mula para las actividades a realizar en la montaña. Si se trata de un animal criado desde pequeño en los valles cordilleranos adquiere muchas de las habilidades necesarias para desplazarse entre los riscos y precipicios sin mayores problemas. Pero esto es algo excepcional, son pocos los caballos con estas características. El ejército necesita una enorme cantidad de equinos para los granaderos, quienes para combatir deben montar sobre un caballo, es inconcebible que lo hagan a lomo de mula porque estos animales tienen un galope corto. El granadero sí o sí necesita caballos por lo que se transportarán 1200 de estos animales que provienen de los llanos de San Luis. No tienen experiencia de montaña por lo que no irán montados, se los llevará arriando y habrá que tener con ellos numerosos cuidados para que puedan llegar a Chile en condiciones de combatir. Para ello se los desplazará primero a la estancia de Los Manantiales donde se los herrará y alimentará lo mejor posible para el posterior cruce de la cordillera.

Finalmente, Cuyo proporcionará ganado en pie en número de 483 reses que se fueron ubicando a lo largo de diferentes etapas para consumo de los integrantes del ejército.

LOS RECURSOS HUMANOS PROPORCIONADOS POR CUYO PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL EJÉRCITO

Prácticamente la totalidad de los hombres entre quince y cincuenta años debieron cumplir algún tipo de función en el cuerpo armado, ya sea como soldados o como milicianos. Los primeros recibían una formación larga y compleja y, según los batallones, se los adiestraba para combatir de maneras diferentes, como infantería liviana, infantería pesada, granaderos, artilleros etc. Los milicianos eran reclutados para cumplir una determinada tarea y por periodos generalmente cortos de tiempo. Eran los arrieros, baqueanos, chasques, rastreadores y otros especialistas muy útiles para facilitar el cruce de las montañas. La saca de hombres para formar el ejército incluyó a los esclavos que, por cientos, integraron sobre todo el batallón número 8. Una leva numéricamente tan importante implicó que el conjunto de las tareas productivas debió ser realizado por las mujeres, que reemplazaron a los hombres en todas las actividades de la artesanía, la agricultura y la minería. Por lo que puede decirse que el cruce de la cordillera fue posible gracias al trabajo de las mujeres.

LA DECLARACIÓN DE LA INDEPENDENCIA

A medida que la construcción del ejército libertador progresaba, se hacía más notable una situación difícil de sostener: no estaba claro a partir de qué orden institucional se debía operar. Las Provincias Unidas del Río de La Plata, en teoría, seguían siendo dependientes del rey de España, del cual sólo a partir de 1810 se había declarado una cierta autonomía. San Martín, entre otros patriotas, impulsó la realización de un Congreso con representantes de todas las provincias, donde se discutiese el tema y eventualmente se realizase

una declaración de Independencia. La ciudad elegida para llevar adelante las deliberaciones fue Tucumán y los trabajos comenzaron en marzo de 1816. Para el mes de julio, los congresales se pusieron de acuerdo y el 9 del mismo mes realizaron una declaración formal de Independencia. Los delegados cuyanos enviados a las deliberaciones de Tucumán tuvieron un rol muy destacado en el congreso, precisamente Francisco Narciso Laprida lo presidió el día de la declaración de la Independencia.

Ahora sí San Martín podrá conducir su ejército en nombre de un país independiente, situación necesaria e imprescindible, por lo que los problemas jurídicos e institucionales quedan superados. Esto había ocurrido en el mes de julio, cuando la cordillera estaba cerrada debido a la nieve y bajas temperaturas, para el verano siguiente la cordillera se abrirá y el ejército se pondrá en marcha para contribuir a la restauración de la libertad en Chile.

Pocos días antes de iniciarse la marcha se producirá un hecho de profundas consecuencias religiosas: en una ceremonia celebrada el 5 de enero de 1817, San Martín nombró a la Virgen del Carmen Generala del Ejército de Los Andes, fue prueba de un profundo sentimiento religioso, donde también se hizo bendecir a la bandera del cuerpo militar. Los hombres de este cuerpo armado eran profundamente creyentes y la Iglesia supo acompañar estos sentimientos en todo momento, tanto en el periodo en que se fue construyendo el ejército como a lo largo del cruce de la cordillera.

EL CRUCE DE LA CORDILLERA, CONSIDERACIONES GENERALES

En la región de Cuyo, la existencia del macizo de los Andes nunca impidió los intercambios de todo tipo entre los habitantes de ambas bandas de la cordillera. Esto fue así desde los primeros tiempos cuando los pobladores eran miembros de grupos de cazadores y recolectores. Cuando los Incas constituyeron una organización estatal sólida avanzaron desde el Cuzco y ocuparon los valles centrales chilenos y, automáticamente como una decisión lógica, ocuparon también los valles cuyanos y sus poblaciones pasaron a estar subordinadas al Imperio Inca. Esto se notó en que se registraron avances en el manejo del agua y la agricultura y la zona término siendo atravesada por ramales del famoso camino del Inca, además de aparecer tambos y pucarás, las construcciones típicas con las cuales los ocupantes demostraban su poder. Una vez que los españoles derrotaron a los incas y se apoderaron del Cuzco, como una progresión lógica, avanzaron en dirección sur y ocuparon los fértiles valles del centro del país y desde allí, cruzando la cordillera, se instalaron en Cuyo. Las ciudades de Mendoza, San Juan y San Luis, en ese orden cronológico, fueron fundadas por grupos de españoles que venían desde Chile y para ello utilizaron las sendas y caminos que desde hacía siglos utilizaban los primeros habitantes de esta zona geográfica. La cordillera nunca fue un obstáculo. Esta situación implicó que cuando acabó el periodo de la conquista, España decidiera que la región de Cuyo dependiese administrativamente de la Capitanía General de Chile cuya capital era la ciudad de Santiago. Entre otras cosas, este orden administrativo generó un muy intenso tráfico de papeles consistente en órdenes militares, disposiciones burocráticas y judiciales entre ambos lados de la cordillera que, obviamente, se realizaba por cuestiones climáticas mientras ésta estaba abierta, es decir, entre mediados de noviembre y mediados de abril. Si los viajeros respetaban estos términos el cruce se hacía sin mayor inconveniente para personas y animales.

Para este tipo de viajes los españoles aportaron una innovación tecnológica fundamental que consistió en la mula, el animal que tiene “pie de montaña”. Los incas solo podían utilizar las llamas, que tienen muy poca capacidad de carga, lo que impide que alguien pueda montar sobre ellas. La mula, en cambio, permite que la monte un jinete siendo pasible de transportar cargas de hasta 130 Kilogramos. Esta innovación permitió que comenzase a desarrollarse un tráfico comercial cada vez más importante entre ambos lados de los Andes. Artículos de todo tipo circulaban entre las diversas ciudades transandinas, estableciéndose un



Santos Martínez Koch

Las patricias mendocinas bordando la Bandera de los Andes, 1950

acuarela sobre papel, 22 x 32 cm

Colección particular, Buenos Aires.



Augusto Ballerini

El Paso de los Andes, 1890

óleo sobre tela, 67 x 91 cm

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

estamento comercial que fue adquiriendo más fuerza en cada década. Las relaciones comerciales profundizaron los vínculos humanos, siendo muy común que las familias establecieran relaciones muy sólidas de uno y otro lado.

Además del intercambio de mercaderías, adquirió también mucha importancia el comercio de animales. Ya desde el siglo XVII era común que se organizaran gigantescos arreos vacunos de hasta más de 3.000 animales que desde Cuyo se trasladaban a Chile, donde su carne era muy apreciada. Además se intensificó una costumbre que existía ya en la época de los Incas, la de traer fundamentalmente cabras y ovejas que, cruzando al menos un cordón montañoso, engordaban durante los meses de verano en los valles sanjuaninos. Esta costumbre todavía existe en la actualidad de manera tal que todos los años hasta 50.000 animales atraviesan la cordillera para engordar en el valle de Los Patos Sur y, apenas iniciado el otoño, vuelven a Chile.

Estas actividades realizadas en el transcurso de los siglos, generarán en la región cuyana un grupo de especialistas entre los que destacan los arrieros, baqueanos y rastreadores, cuyas cualidades eran muy notables. De su saber y experiencia se valdrá San Martín para, primero, planificar su expedición y posteriormente llevarla a cabo.

EL CRUCE DE LA CORDILLERA: COLUMNAS SECUNDARIAS

Seis son las columnas que marcharán a Chile, lo harán cubriendo un espacio que se extiende desde el sur de la provincia de Mendoza hasta La Rioja, acorde con el territorio argentino, y desembocarán por el sur desde Talca hasta el valle del Huasco, cerca de Copiapó en el norte chileno. De ellas, cuatro son columnas secundarias y hay una columna principal que está estrechamente ligada a una columna satélite, con lo cual tenemos las seis formaciones que contempla el plan general. San Martín formará parte de la columna principal y ordenará a los jefes del resto de las columnas informarle, por partes escritas, del progreso de cada una. Esta orden se cumplirá en forma muy estricta y el comandante recibirá las comunicaciones inclusive cuando él esté ya muy avanzado en la cordillera. Se entiende, entonces, que la fabricación de tinteros haya sido una de las preocupaciones de quienes trabajaban en la maestranza. Al caer la noche, cada jefe de columna se detiene, saca

su pluma y el tintero y escribe a San Martín. Finalizada la tarea, un chasque parte inmediatamente a llevar la carta al Comandante en Jefe, aunque esté ya a cientos de kilómetros. Estos informes son los que le permiten a San Martín tener una idea de la marcha del conjunto hasta muy avanzada la marcha.

Las columnas secundarias marcharán sincronizadas con la columna principal y su satélite, lo que implica que todos aparecerán por Chile al mismo momento y combatirán todas el mismo día, aún estando separadas por cientos de kilómetros de distancia. Tan es así que el 12 de febrero San Martín vence en Chacabuco, en las puertas de Santiago la capital de Chile, el mismo día de esta batalla, la columna del Teniente Coronel Juan Manuel Cabot derrotó a los españoles en Salalá a las puertas de Coquimbo y La Serena, también el 12 aún más al norte el Coronel Francisco Zelada entraba en Copiapó y, ese mismo día, el Capitán de Granaderos a Caballo Ramón Freire enviaba su parte de guerra donde informaba a San Martín que la victoriosa insurrección y guerra de guerrillas llevada a cabo por su columna había permitido el eclipse español en una extensa zona de Talca y el sur chileno.

En síntesis, la finalidad de restaurar la libertad en Chile se logró en una sola campaña y en un solo día. Sólo la poderosa fortaleza naval de la bahía de Corral en las cercanías de Valdivia quedó en manos de los realistas, punto imposible de conquistar por los patriotas en 1817, pues carecían de barcos de guerra, recursos imprescindibles para ocupar dicha plaza.

EL CRUCE DE LA CORDILLERA: COLUMNA PRINCIPAL Y SU SATÉLITE

El objetivo de estas unidades militares consiste en tomar Santiago, la capital de Chile, y se enfrentan con el problema de que las tropas españolas son muy superiores a las que pueden llevar los patriotas, aunque estén dispersas en una amplia superficie. Se trata entonces de engañar a los realistas, hacerles creer que un contingente pequeño comienza a cruzar la cordillera, lo que llevaría a no hacer sonar la alarma general de concentración de tropas, mientras el grueso del ejército marchaba por otra ruta. Cuando los españoles



Par de Chifles

Pertenecientes al Gral.

José de San Martín.

Cuerno vacuno

Colección Museo Histórico

Nacional, Buenos Aires.

se dieron cuenta de cómo iban las operaciones militares, ya no tuvieron tiempo de concentrar todos sus contingentes. Entonces, los españoles solo fueron a Chacabuco con la dotación de Santiago, lo que permitió que numéricamente el enfrentamiento fuese parejo y posibilitara la consecuente victoria patriota.

La columna satélite de las fuerzas principales estará al mando del Coronel Gregorio de Las Heras, quien avanzó por el camino de Uspallata. Es el camino más corto y directo, el que se utilizaba normalmente cuando los viajeros se desplazaban desde Mendoza a Santiago de Chile y viceversa. La ruta a recorrer por Las Heras se extendía a lo largo de trescientos treinta y siete kilómetros (337) hasta la localidad de Santa Rosa, en los llanos chilenos, y debían ser recorridos en diez días de marcha. Como era el camino tradicional, se consideraba que deberían enfrentar diversos puestos y fortificaciones españolas situadas a lo largo de la ruta.

Se pensaba, con justa razón, que los ochocientos hombres que acompañaban a Las Heras debían estar dispuestos a combatir desde el primer momento para conquistar o neutralizar las defensas del dispositivo realista.

La columna principal estuvo constituida por la gran parte del Ejército de Los Andes, unos cinco mil hombres (5.000), y se desplazaron por el camino de Los Patos en la provincia de San Juan. Junto con ellos marchó el Comandante en Jefe Don José de San Martín. El trayecto a recorrer estaba calculado en quinientos catorce kilómetros (514) hasta la estratégica garganta de Las Achupallas, ya en el descenso de la cordillera de Los Andes, y quinientos cuarenta y cinco kilómetros (545) hasta el pueblo de San Antonio de Putaendo, desde donde se marcharía a Chacabuco, lugar que el Comandante en Jefe consideró como el más lógico para librar la batalla definitiva. Esta idea forma parte del plan desde los primeros momentos de su concepción, pues San Martín considera que si logra cruzar la cordillera con su ejército intacto, la poderosa guarnición española de Santiago presentará batalla. Precisamente, en el trayecto entre San Antonio de Putaendo y la capital se interpone la cuesta de Chacabuco, el lugar ideal para que los realistas trataran de vencer a los patriotas. Obviamente en este aspecto, como en tantos otros, se cumplieron las previsiones sanmartinianas. El camino de Los Patos, por donde avanzó el centro de gravedad del ejército, no sólo es significativamente más largo sino que es enormemente más complicado porque implica atravesar cuatro cordones monta-



Catalejo

Perteneciente al Gral.
José de San Martín.
Madera y bronce
Colección Museo Histórico
Nacional, Buenos Aires.

ñosos, dos pertenecientes a las alturas pre cordilleranas y dos a la cordillera, para lo cual se emplearán múltiples pasos o boquetes. Tiene la enorme ventaja de que los españoles nunca pensaron que un cuerpo armado pudiese desplazarse por allí, por lo que no tenían ningún tipo de defensa capaz de frenar a los patriotas. Toda la estrategia española descansaba en la idea de que si había invasión ésta sería por el camino de Uspallata. A este respecto la sorpresa será total.

Para asegurar la idea, la estrategia de la distancia y dificultad se complementó con el ardid de las funciones o misiones de cada uno de estos grupos. Las Heras marchó directamente al objetivo, haciendo pensar que constituía el ataque principal, mientras que San Martín hacía un rodeo y actuaba sobre la retaguardia del dispositivo español que debía constituirse para enfrentar a quienes marchaban por el camino de Los Patos.

Es importante destacar que ambas columnas partieron desde el campamento de El Plumerillo en distintos días, pero su recorrido inicial hasta el puesto de Jagüel fue por el mismo camino de marcha. Se aprecia entonces que este tipo de avance debió haber confundido a cualquier informante o espía que los españoles hubiesen tenido en la ciudad de Mendoza, pues lo único que hubiese podido conocer y observar es que del 18 al 25 de febrero de 1817 comenzaron a marchar grandes contingentes de tropas que tomaban el camino tradicional a Chile, desconociendo que la columna principal después de Jagüel avanzaría por una ruta diferente.

Por detrás de las tropas de Las Heras, a dos días de marcha, avanzó la artillería pesada del ejército, es decir el conjunto de grandes cañones y obuses que estaban a cargo de Fray Luis Beltrán. Sin embargo, por razones que todavía nos son desconocidas, dichas tropas quedaron bloqueadas en la alta cordillera y no pudieron llegar a tiempo para combatir en la batalla de Chacabuco.

Muy poco después de la partida de la artillería pesada conducida por Fray Luis Beltrán, quien irá por el camino de Uspallata, el conjunto de columnas que avanzó por el camino de Los Patos comenzó a ponerse en marcha. Es un grupo enorme de hombres, animales y materiales de muy diverso tipo. Son en total unos 5.000 hombres, entre ellos unos 3.700 soldados y 1.300 milicianos que conducen unas 10.600 mulas y 1.200 caballos, además de un importante grupo de vacunos destinados a ser faenados en el transcurso de la marcha, para consumo de los hombres. Los milicianos son esencialmente los arrieros, los peones, baqueanos y rastreadores cuyo trabajo es el que permite el cruce por parte de los soldados y sus materiales.



*Caja de madera de cedro
conteniendo*

Braserito, mate y yesquero.

Perteneciente al Gral.

José de San Martín.

Colección Museo Histórico

Nacional, Buenos Aires.

El camino de Los Patos no sólo implica recorrer más de 200 kilómetros más que por el camino de Uspallata, sino que se deben cruzar cuatro macizos montañosos, dos pertenecientes a la precordillera y los otros dos a la cordillera. Estas dificultades implicarán que la columna principal se estire hasta tener siete días de largo, según lo planificado. Es decir que una semana de marcha separa a los primeros de los últimos. San Martín, como corresponde a un comandante que dirige un ejército en marcha, es quien la cierra, él y su escolta son los últimos, al menos mientras se avanza por territorio argentino. Para facilitar el comando, la larga columna va dividida en secciones a cuyo cargo se encuentran jefes diferentes que están obligados a enviar partes cotidianos a San Martín, que marcha atrás, con lo que éste estará informado día por día de lo que ocurre en cada sección a lo largo de la ruta.

Se transporta una cantidad muy grande de objetos destinados tanto a facilitar el cruce de las montañas como también destinados a la batalla crucial que, como se presume, se librará en Chacabuco.

Tratándose de un cristiano tan profundo como lo fue San Martín y de un pueblo tan devoto como el cuyano, lo religioso adquirió un aspecto de trascendental importancia, que se refleja en el hecho que se transportaron cuatro capillas portátiles a fin de que se pudiera oficiar misa en diferentes lugares de la marcha, acorde con los capellanes que acompañan a cada sección.

También, bien protegidos en las alforjas de una buena mula carguera, se llevan doce ejemplares de la obra Los Derechos del Hombre, del filósofo inglés Thomas Payne.

Con un cuidado extremo, a lomo de diferentes mulas, viaja una imprenta con todos sus implementos además del personal capacitado para hacerla funcionar. La imprenta llegará en perfectas condiciones y servirá para emitir diferentes comunicados que se difundieron ampliamente entre la población chilena antes de la batalla de Chacabuco.

San Martín es el último en partir, lo hará el 25 de enero de 1817, muy de madrugada, y tomará la dirección de la estancia de los Manantiales.

Desde el Plumerillo a Manantiales hay que superar dos cordones de la precordillera, el primero son las estribaciones de El Tontal, el segundo es el macizo de El Tigre para lo cual se alcanzan alturas de unos 3.000 metros sobre el nivel del mar. Hasta Manantiales hay siete días de marcha. San Martín los hará con mucha calma, al igual que el conjunto del ejército. Los días de verano son largos y en estos faldeos precordilleranos hace mucho calor durante la jornada, refrescando un poco por la noche. Son siete días de calor, sequedad y muy poca agua tanto para hombres como para animales. Sin embargo, todos hicieron el trayecto con normalidad y es así como muy humildemente lo expresó en un parte que envió a Pueyrredón, quien ejercía sus funciones en Buenos Aires y cabe aclarar que la línea de chasquis encargada de llevar esta noticia a un lugar tan lejano, lo hizo con mucha rapidez y efectividad: “Con efecto se consiguió que el ejército se reuniese el 28, y llegase en el mejor pie a los Manantiales sobre el camino de los Patos.”

En pocas palabras, siete días de camino donde algunos de ellos, por las dificultades de la marcha, por las alturas alcanzadas o por las extensión de las etapas, pueden compararse con el día más bravo vivido por Aníbal o Napoleón en el cruce de los Alpes.

A partir de Manantiales comienza el verdadero cruce de la cordillera, que en esta zona de las montañas sanjuaninas se caracteriza por tener que franquear dos cordones diferentes, el oriental y el occidental.

El trayecto es realmente impresionante. Para llegar a Patillos, que es la primera etapa desde Manantiales, hay que atravesar el primer cordón, el oriental, donde nace el río de Los Patos que corre por los valles longitudinales, alcanzando la elevación de 4.750 metros de altitud, la máxima a sortear a lo largo de este camino de Los Patos. Para superar este escollo se dispone de dos senderos distintos, uno lleva al boquete de la Honda y el otro al del Espinacito, siendo el primero más abrupto y por su estrechez y altura de sus precipicios, constituye seguramente la jornada más difícil de todas. Ambos pasos o boquetes están muy cerca uno del otro y serán utilizados indistintamente de acuerdo con cada división del ejército, lo que tendrá la ventaja de superar los embotellamientos en, nada menos que, la alta cordillera. Los dos boquetes permiten

desembocar en Patillos, que es en realidad el Valle de Los Patos Sur, que se destaca por su amplitud, belleza y abundantes pasturas. Es el único lugar donde las cabalgaduras pueden maniobrar con facilidad y San Martín aprovechará ampliamente este gigantesco y bello espacio.

Luego de recorrer el valle de Los Patos Sur, las fuerzas deben cruzar el cordón montañoso occidental, que es el que contiene la división de aguas y que en la actualidad permite demarcar el límite internacional con la República de Chile. Para traspasar este segundo macizo cordillerano existen dos boquetes, el de Valle Hermoso y el de Las Lletas, ambos desembocan en la garganta de Las Achupallas que es la etapa previa a los territorios chilenos donde todo el ejército debía concentrarse. El paso o boquete de Las Lletas es el más largo pero también el menos empinado lo que facilitaba la marcha de los soldados y es por eso que fue elegido por San Martín, para que por allí caminase el ejército. Valle Hermoso, en cambio, es un paso que se diferencia del otro por ser más corto, es decir es un atajo para llegar a Las Achupallas. La razón de esto es muy simple: Las Lletas está más al norte, es decir más alejado de Santiago, capital de Chile, Valle Hermoso está más al sur con lo que se acerca a esa capital. Quien tome por Valle Hermoso puede ganar fácilmente un par de días al precio de enfrentar un camino sumamente abrupto pero, como su nombre lo indica, de gran hermosura. A pesar de estas diferencias, la altitud de los boquetes es prácticamente la misma, unos 3.500 metros sobre el nivel del mar. Como lo dijimos anteriormente, el ejército marchará por Las Lletas, luego de que cada sección hubiese descansado entre tres y cuatro días en Manantiales, siguiendo prácticamente el mismo orden que se traía desde El Plumerillo.

El 31 de enero, San Martín llegó a Manantiales, donde lo esperaba una abundante correspondencia despachada allí tanto por Las Heras (que viene por Uspallata) como por Cabot que viaja por el camino de Pismanta, y marcha en dirección a Coquimbo, además de partes enviados por Soler que es la vanguardia de su ejército y por O'Higgins que dirige el centro y que ya han comenzado a internarse por el boquete de Las Lletas. De la lectura de estos partes se desprende que todo marcha con normalidad, salvo algunos incidentes menores que se resolverán sin grandes inconvenientes.

Del conjunto de los partes y correspondencia de todo el cruce destaca la de Bernardo O'Higgins quien llegará a escribir a San Martín hasta tres veces por día. De día o de noche, con frío o calor los chasques llevarán y traerán cartas, de cuya lectura se desprende, al margen de la narración de los distintos acontecimientos, una gran amistad.

San Martín que con respecto a su vanguardia trae varios días de atraso, no descansará en Manantiales y tomará por el paso de Valle Hermoso y será entonces uno de los primeros en pisar territorio enemigo. Ya en la cordillera chilena, con un rápido golpe comando, encarado por granaderos a caballo, se tomará el estratégico nudo de las Achupallas, y muy pronto se derrotará a un importante contingente español, destinado a recuperarlo, en lo que se llamó batalla de las Coimas. Luego de este enfrentamiento todo comenzará a acelerarse, la columna principal empezará a ocupar el valle de Aconcagua y las diferentes poblaciones que allí se encuentran, hasta alcanzar la ciudad de San Felipe. Hasta esta localidad también se dirigirá Las Heras y todo el ejército estará allí concentrado el 8 de febrero de 1817. Los españoles ya nada pudieron hacer para impedir la marcha de los patriotas hacia Santiago, la capital; intentarán frenarlos en la cuesta de Chacabuco y sufrirán allí el 12 de febrero de 1817. Esta victoria, sumada a las de las otras columnas también el día 12, permitirá la restauración de la libertad prácticamente en el conjunto del territorio chileno.

NOTAS

1. Mamonde, Carlos; José de San Martín. Historia Quorum 1986. p. 31.
2. Documentos para la Historia del Libertador General San Martín. Edición del Ministerio de Educación de la Nación. 1954. Tomo IV pp. 49-51.
3. Documentos para la Historia del Libertador General San Martín. Edición del Ministerio de Educación de la Nación. 1954. Tomo IV pp.334, 335, 336.
4. Documentos para la Historia del Libertador General San Martín. Edición del Ministerio de Educación de la Nación. 1954. Tomo IV pp. 478, 479.



Fidel Roig Matóns
General Don José de San Martín
Grandeza y Modestia, 1945
óleo sobre tela, 155 x 100 cm
Gobernación de San Juan.

LISTADO DE EXPOSICIÓN

OBRAS DE ARTE

Allouard, Henri (escultor), Baudichon, René (grabador), Susse Frères (fundidor)

El cruce de los Andes

Del bajorrelieve del monumento a San Martín en Boulogne sur-Mer, 1909.

Bronce, 18 x 28 cm.

Colección particular, Buenos Aires.

Anónimo

El Generalísimo José San Martín.

Protector del Perú

Óleo sobre papel sobre tabla, 34 x 25 cm.

Colección particular, Buenos Aires.

Ballerini, Augusto

La sombra del general San Martín, 1881

Óleo sobre tela, 220 x 146 cm.

Colección Biblioteca y Museo Popular Juan N. Madero, San Fernando, Prov. de Buenos Aires.

Ballerini, Augusto

Paso de los Andes, 1898

Óleo sobre tabla, 57 x 90 cm.

Colección particular, Buenos Aires.

Blanes, Juan Manuel

Retrato de San Martín y Guido, 1872

Óleo sobre tela, 133 x 103 cm.

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Blanes, Juan Manuel

Retrato ecuestre de San Martín, 1873

Óleo sobre tela, 100 x 50 cm.

Colección particular, Buenos Aires.

Blanqué, Emilio

Jura de la bandera por el Ejército de los Andes

Óleo sobre tela, 73 x 103 cm.

Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires.

Boneo, Martín

Después de trasmontar los Andes, 1865

Óleo sobre tela, 230 x 174 cm.

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Bouchet, José

Ejército de los Andes saliendo del

campamento del Plumerillo, 1901

Óleo y tintas sobre tela, 60 x 116 cm.

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Carlsen, Waldemar (dib.) Clairaux, Auguste (lit.) según Durand, Alphonse, 1857

El célebre Paso de los Andes realizado en 1817

Por el General San Martín al frente del Ejército

Libertador Argentino, 1861

Litografía sobre papel, 59 x 82 cm.

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Carlsen, Waldemar (dib.) Clairaux, Auguste (lit.) según Durand, Alphonse, 1857

El célebre Paso de los Andes realizado en 1817

Por el General San Martín al frente del Ejército

Libertador Argentino, 1861

Litografía coloreada sobre papel, 61,5 x 85,5 cm.

Colección particular, Buenos Aires.

Coppini, Fausto E

Mendoza fue su nido y los Andes su espacio

Aguada sobre papel, 35,1 x 24,7 cm.

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Delhez, Victor

Retrato del general José de San Martín, 1950

Xilografía sobre papel, 30 x 22 cm.

Colección Víctor Delhez, Mendoza.

Estrada, Antonio

San Martín en Chacabuco, 1872

Óleo sobre tela, 43,5 x 54,5 cm. Colección Museo

Histórico Nacional, Buenos Aires.

Gericault, Théodore

Batalla de Chacabuco, ca. 1819

Litografía sobre papel, 54 x 61,5 cm. Colección

Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Gericault, Théodore

Batalla de Maipú, ca. 1819

Litografía sobre papel, 42 x 51 cm. Colección

Museo Histórico Nacional, Buenos Aires

Gil de Castro, José

Retrato de José de San Martín, 1818

Óleo sobre tela, 110 x 84 cm.

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Gil de Castro, José

Retrato de José de San Martín, 1818

Óleo sobre tela, 109 x 84 cm. Colección Municipalidad de La Serena, Chile.

En guarda del Museo Histórico Presidente Gabriel

González Videla, La Serena, Chile.

Gil de Castro, José

Retrato de Mariano Necochea, 1825

Óleo sobre tela, 104,5 x 78 cm. Colección Museo

Histórico Nacional, Buenos Aires.

Gil de Castro, José

Retrato de José Antonio Melián, 1819

Óleo sobre tela, 104,5 x 78,5 cm. Colección Museo

Histórico Nacional, Buenos Aires.

Giudici, Reinaldo

Presentación de San Martín ante el Congreso 1817

Óleo sobre tabla, 18 x 31 cm.

Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires.

Núñez de Ibarra, Manuel Pablo

Retrato ecuestre de San Martín, 1818

Litografía sobre papel, 49 x 43 cm.

Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Pallarols Cuni, Carlos

San Martín a caballo, 1949

Óleo sobre tela, 280 x 220 cm.

Colección Museo Pallarols, Buenos Aires.

Roig Matóns, Fidel

General Don José de San Martín. Grandeza y Modestia, 1945

Óleo sobre tela, 155 x 100 cm.

Gobernación de San Juan.

Roig Matóns, Fidel

La Bandera de los Andes llega al Espinacito, 1945 / 1952

Lápiz y sanguina sobre papel en hardboard,

56 x 122 cm.

Colección Pinacoteca Sanmartiniana,

Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Roig Matóns, Fidel

Cumbre del Espinacito, 1945 / 1952

Óleo sobre terciada, 29 x 39 cm.

Colección Pinacoteca Sanmartiniana,

Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Roig Matóns, Fidel

San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito, 1945/1952

Óleo díptico sobre tela, 56 x 122 cm.

Colección Pinacoteca Sanmartiniana,

Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Roig Matóns, Fidel
San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito, 1945/1952
Lápiz y sanguina sobre papel en hardboard, 56 x 122 cm.
Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Roig Matóns, Fidel
San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito, 1945/1952
Óleo sobre terciada, 42 x 55 cm.
Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Roig Matóns, Fidel
El Aconcagua desde el Espinacito. Estudio para el cuadro San Martín y su Estado Mayor presencian el paso de las tropas por el Espinacito, 1945/1952
Óleo sobre terciada, 29 x 39 cm.
Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza.

Subercaseaux, Pedro
San Martín en los Andes, 1817, 1908
Acuarela sobre papel, 28,5 x 22 cm.
Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Subercaseaux, Pedro
Batalla de Chacabuco, 1908
Óleo sobre tela, 253 x 314 cm. Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Villanueva, Sofía de
Imagen del prócer, 1917
Bordado y pintura sobre seda, 166 x 106 cm.
Escuela Nº 1- 008 General José de San Martín, San Martín, Mendoza.

Villar, Tomás Ignacio del
Retrato de San Martín, 1940
Óleo sobre tela, 200 x 150 cm.
Colección Ejército Argentino, Buenos Aires.

OBJETOS

Chifles
Pertenecientes al Gral. José de San Martín. Cuerno vacuno. Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Caja de madera de cedro conteniendo Braserito, mate y yesquero. Perteneciente al Gral. José de San Martín. Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Catalejo
Perteneciente al Gral. José de San Martín. Madera y bronce. Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

Frazada
Perteneciente al Gral. José de San Martín. Colección Museo Histórico Nacional, Buenos Aires.

IMPRESOS

Cuesta de Chacabuco
Impreso sobre papel, 16 de Febrero de 1817, 27 x 17 cm. Colección particular, Buenos Aires.

Jornada de Maipo
Impreso sobre papel, 17 de Abril de 1818, 43,3 x 30,6 cm. Colección particular, Buenos Aires.

LIBROS, FOLLETOS Y REVISTAS

Actas del Congreso Nacional de Historia del Libertador General San Martín, 1950. Mendoza: 1953, 2 tomos. Colección particular, Buenos Aires.

Álbum Histórico – Militar y Naval de la República Argentina. Buenos Aires: Biblioteca Americana, 1929. Colección particular, Buenos Aires.

Billiken, año 44, núm. 2274, lunes 12 de agosto de 1963. (Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A.) Portada Rafael del Villar. General San Martín. Tirada de 370000 ejemplares. Colección particular, Buenos Aires.

Caja Nacional de Ahorro Postal. *Homenaje al Libertador. Buenos Aires: Secretaría de Trabajo y Previsión, 1945. Colección particular, Buenos Aires.*

Capdevila, Arturo. *La infanta mendocina. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1950. Ilustraciones de Carlos Vigo. [Séptima edición. Primera edición: 1944]. Colección particular, Buenos Aires.*

Capdevila, Arturo. *El niño poeta. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1955. [Cuarta edición. Primera edición: 1945]. Colección particular, Buenos Aires.*

Capdevila, Arturo. *El abuelo inmortal. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1946. Colección particular, Buenos Aires.*

Capdevila, Arturo. *Cancionero del Libertador. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1960. Colección particular, Buenos Aires.*

Caras y Caretas, año XIII, núm. 607, 25 de mayo de 1910. (Buenos Aires). Colección particular, Buenos Aires.

Carranza, Adolfo. *San Martín. Buenos Aires: 1905. Colección particular, Buenos Aires.*

Cohucelo, Pedro José. *Estampas del Libertador San Martín. Buenos Aires: Ediciones argentinas, 1942. Portada e ilustraciones de C. Escribá. Colección particular, Buenos Aires.*

Comisión Nacional de Homenaje al Libertador General San Martín. *Salón sanmartiniano de artes plásticas. Nómina de expositores y obra. Buenos Aires: Instituto Nacional Sanmartiniano, 10 al 31 de octubre de 1950. Colección particular, Buenos Aires.*

Exposición iconográfica del Libertador José de San Martín. Conferencias y cuadros expuestos. Buenos Aires: Instituto Sanmartiniano, 1934. Colección particular, Buenos Aires.

Férrandez, Belisario y Eduardo Hugo Castagnino. *Guión Sanmartiniano. Biografía, cronología, pensamientos, juicios, anécdotas, poesías, iconografía, bibliografía, etc. Buenos Aires: Ediciones López Negri, 1950.*

Glorias Argentinas. Colección de los Cigarrillos Centenario. Buenos Aires: Álvarez & Cía. 1910. Colección particular, Buenos Aires.

Gran Panorama de la Batalla de Maipú. Calle Paraná 436. Buenos Aires: G. Kraft, [1910]. [Panorama pintado por Giacomo Grosso]. Colección particular, Buenos Aires.

Ilustración Histórica Argentina, año 1, núm. 1, 1 de diciembre de 1908. (Buenos Aires: J. Weiss & Preus-

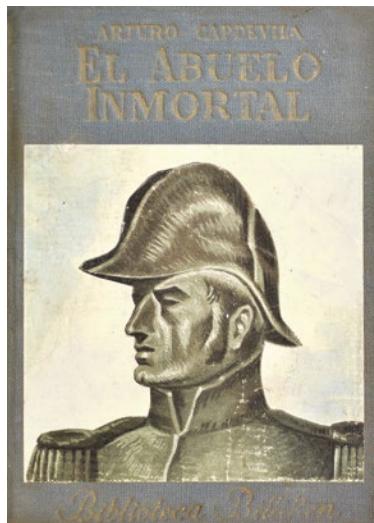


Fig. 21

che). Colección particular, Buenos Aires.
Ilustración Histórica Argentina, año 2, núm. 4, 1 de marzo de 1909. (Buenos Aires: J. Weiss & Preusche). Colección particular, Buenos Aires.

Ilustración Histórica Argentina, año 2, núm. 8, 1 de julio de 1909. (Buenos Aires: J. Weiss & Preusche). Dirección de Adolfo P. Carranza. Colección particular, Buenos Aires.

Ilustración Histórica Argentina, año 2, núm. 9, 1 de diciembre de 1909. (Buenos Aires: J. Weiss & Preusche). Dirección de Adolfo P. Carranza. Colección particular, Buenos Aires.

Ilustración Histórica Argentina, año 2, núm. 13, 1 de diciembre de 1909. (Buenos Aires: J. Weiss & Preusche). Dirección de Adolfo P. Carranza. Colección particular, Buenos Aires.

Ilustración Histórica Argentina, año 2, núm. 15, 1 de febrero de 1910. (Buenos Aires: J. Weiss & Preusche). Dirección de Adolfo P. Carranza. Colección particular, Buenos Aires.

Ilustración Histórica Argentina, año 2, núm. 17, 1 de abril de 1910. (Buenos Aires: J. Weiss & Preusche). Dirección de Adolfo P. Carranza. Colección particular, Buenos Aires.

Larrán de Vere, Alberto. *San Martín*. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1959. [Novena edición. Primera edición: 1938]. Colección particular, Buenos Aires.

Librería del Plata. *San Martín y la emancipación sudamericana. Bibliografía*. Buenos Aires: Librería del Plata y Librería Cervantes, 1950. Colección particular, Buenos Aires.

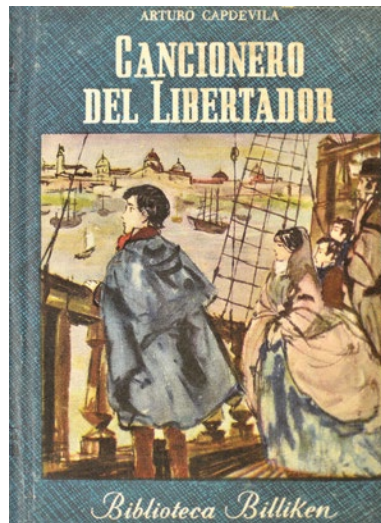


Fig. 22

Mitre, Bartolomé. *Historia de San Martín y de la Emancipación Sud-americana*. Buenos Aires: Félix Lajoune, 1889, tomo II. Segunda edición corregida. Colección particular, Buenos Aires.

Panorama de la Batalla de Maipú pintado por el reputado artista italiano Giacomo Grosso. Buenos Aires: 1910. Colección particular, Buenos Aires.

Revista Nacional, año XXI, vol. II, tomo XLII-Ent. IV y V, octubre y noviembre de 1906. (Buenos Aires: Editor Juan Canter). Homenaje al general D. Juan Gregorio de Las Heras. Director Rodolfo W. Carranza. Colección particular, Buenos Aires.

Rinaldini, Julio. *Historia del General San Martín*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Colección infantil, 1939. Ilustraciones de Antonio Berni. Colección particular, Buenos Aires.

Rojas, Ricardo. *El santo de la espada. Vida de San Martín*. Buenos Aires: Librerías Anaconda, 1933. Colección particular, San Juan.

Rojas, Ricardo. *El santo de la espada. Vida de San Martín*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940. Biblioteca Franklin, San Juan.

Rojas, Ricardo. *El santo de la espada. Vida de San Martín*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1950. Ilustraciones de Antonio Berni. Colección particular, Buenos Aires y Biblioteca Franklin, San Juan.

Vida del Libertador General José de San Martín. Buenos Aires: Editorial Aconcagua. Colección Nuestra Historia, 1956. Con 48 calcomanías y dibujos para colorear. Colección particular, Buenos Aires.

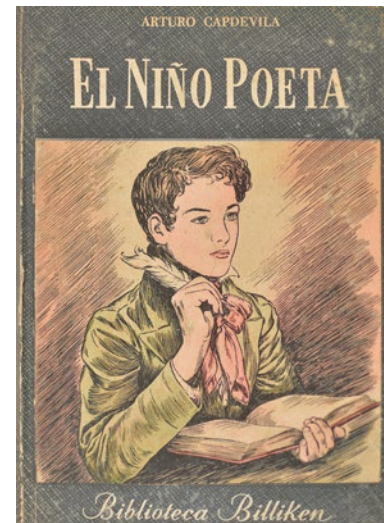
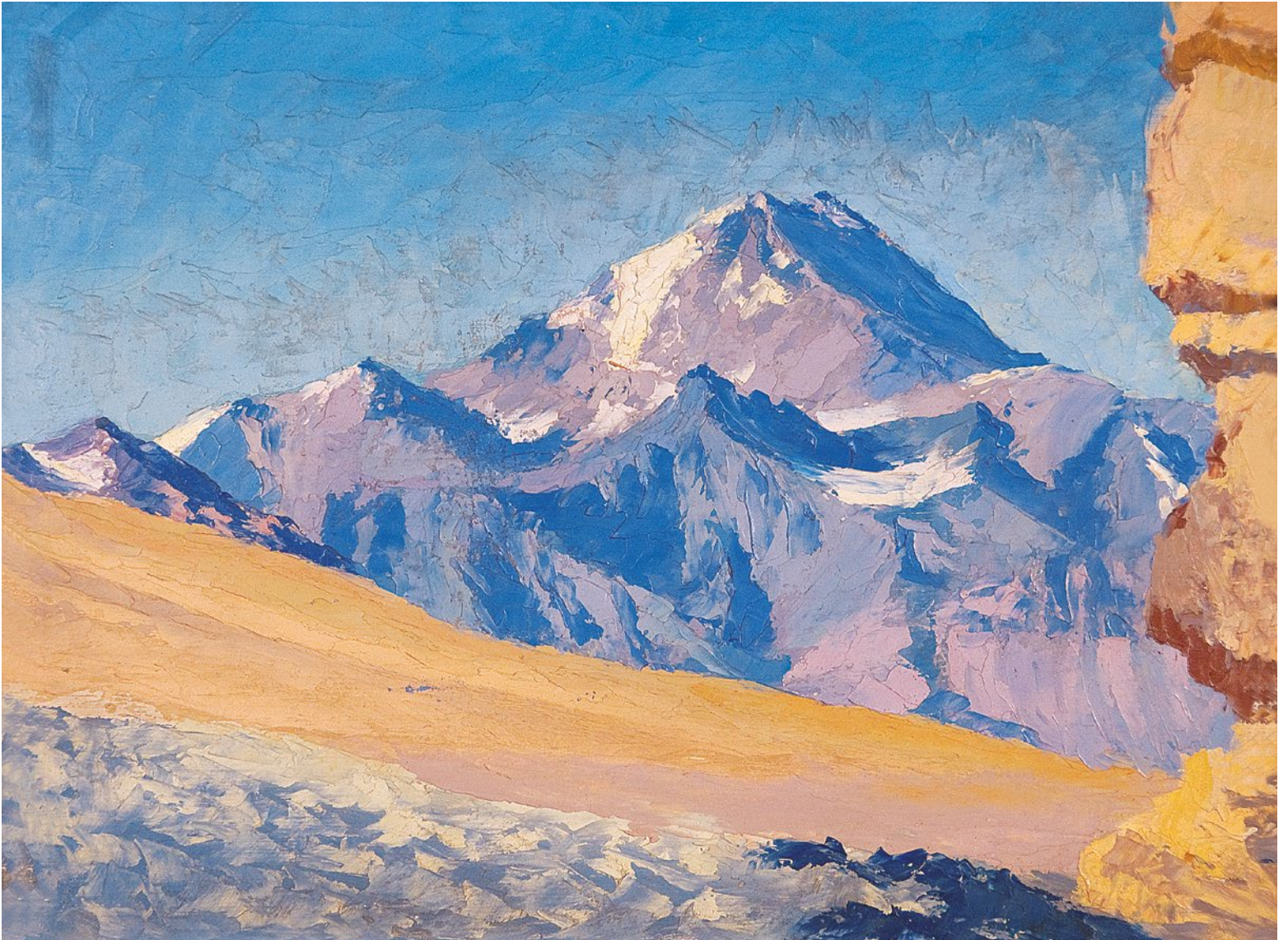


Fig. 23

Fig. 21
 Arturo Capdevila, *El abuelo inmortal*. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1946.

Fig. 22
 Arturo Capdevila, *Cancionero del Libertador*. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1960.

Fig. 23
 Arturo Capdevila, *El niño poeta*. Buenos Aires: Editorial Atlántida S. A., Biblioteca Billiken, 1955. [Cuarta edición. Primera edición: 1945].



Fidel Roig Matóns

*San Martín y su Estado Mayor presencian el paso
de las tropas por el Espinacito, 1945 / 1952*

óleo sobre terciada, 42 x 55 cm

Colección Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad
de la Ciudad de Mendoza.



Antonio Berni
[Paso de los Andes]

27 x 19 cm

En: Ricardo Rojas. *El santo de la espada*. Vida de San Martín. Buenos Aires, Editorial Losada, 1950, p.161

El Cruce de los Andes. Exposición conmemorativa del Bicentenario - San Juan.

Agradecimientos

Alberto Sánchez Maratta / Astrid Maulhardt / Claudio Ibáñez González, Intendente de la Cuarta Región / Elena Peletier, Secretaría de Relaciones Institucionales de la Provincia de San Juan. Enrique Roig y familia / Jaime Correa, Director General de escuelas, Mendoza / Juana Carmona, Supervisora de Escuelas Zona Este, Mendoza / Luis Eduardo Wuffarden / Luis Valdebenito, Director Casa de Chile en San Juan / Martha Artaza, Directora de Cultura de la Ciudad de Mendoza / Pablo Andrade, Director Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile / Roberto Jacob Jure, Alcalde de la Ilustre Municipalidad de La Serena / Roberto Vega Andersen / Rodrigo Iribarren, Museo Histórico Presidente Gabriel González Videla, La Serena / Sergio Gurgui.

Coleccionistas

Colección Cesar Gotta, Buenos Aires / Colección Mario López Olaciregui, Buenos Aires / Colección Victor Delhez, Mendoza y a los coleccionistas privados por su colaboración con la exposición.

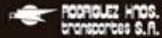
Instituciones

Archivo General de la Nación, Buenos Aires
Biblioteca Americana, Museo Mitre, Buenos Aires
Biblioteca Franklin, San Juan
Biblioteca Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
Biblioteca Nacional de España, Madrid
Biblioteca y Museo Popular Juan N. Madero, San Fernando, Prov. de Buenos Aires
Casa de Gobierno - Buenos Aires
Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires
Complejo Museográfico Provincial Enrique Udaondo, Luján Buenos Aires
Ejército Argentino, Buenos Aires
Escuela Nº 1- 008 General José de San Martín, San Martín Mendoza
Hemeroteca, Biblioteca Nacional, Buenos Aires
Hilario. Artes, Letras & Oficios, Buenos Aires
Instituto Nacional Sanmartiniano, Buenos Aires
Municipalidad de La Serena, Chile
Museo Histórico del Regimiento Granaderos a Caballo Gral. San Martín, Buenos Aires
Museo Histórico Militar de Chile
Museo Histórico Nacional, Buenos Aires
Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile
Museo Histórico Presidente Gabriel González Videla, La Serena Chile
Museo Mitre, Buenos Aires
Museo Naval de Madrid, España
Museo Pallarols, Buenos Aires
Pinacoteca Sanmartiniana, Municipalidad de la Ciudad de Mendoza
Senado de la Nación, Buenos Aires

Exposición realizada entre el 23 de marzo
y el 18 de junio de 2017, en el Museo Provincial
de Bellas Artes Franklin Rawson, San Juan,
Argentina.



PROYECTO
EL PACHÓN





 **MPBA | FR**
Museo Provincial
de Bellas Artes
Franklin Rawson

 **GOBIERNO DE
SAN JUAN**

**MINISTERIO DE
TURISMO Y CULTURA**
SECRETARÍA DE CULTURA