

Ficha razonada: Soldado de Rosas



Soldado de Rosas , 1842

Óleo sobre Cuero, 156 x 133
Raymond Quinsac Monvoisin

Inscripciones

Firma Firmado abajo derecha Rd. Qc. Monvoisin/
Buenos Aires. 1842

Procedencia

Enrique Picolet d'Hermillon, Buenos Aires, 1842
Pedro Sáenz de Zumarán, Montevideo, 1848
Ana Juliana Sáenz de Zumarán Álvarez, Buenos Aires,
1910
Ramón J. Cárcano, , 1946
Miguel Ángel Cárcano, , 1978
Stella Ana Cárcano, vizcondesa de Ednam, , 2017

Exhibiciones

Monvoisin, 1969, Museo Nacional de Bellas Artes,
Buenos Aires, 1969
Fine Arts in Argentina, New York World's Fair 1939,
New York World's Fair, Nueva York, 1939

En la breve estadía en el Río de la Plata, desde comienzos de septiembre hasta el 29 de noviembre, Monvoisin realizó tres pinturas costumbristas de gran calidad y formato salón: *Soldado de la guardia de Rosas*, *Porteña en el templo* y *Gaucha federal*. Las tres fueron un encargo del cónsul de Cerdeña, Henri Picolet d'Hermillon, entonces encargado de negocios de Francia. Han sido consideradas entre las mejores obras ejecutadas en su producción americana, sin subrayar que luego no practicó con la misma solvencia el género en Chile, cuestión en la que debe haber pesado la ausencia de demandas para su ejecución^[1]. Una particularidad de *Soldado de la Guardia de Rosas* es el soporte de cuero, también utilizado en los retratos de la familia LLavallol, pero en este caso adquiere una relación enfática con lo representado.

La figura corresponde a un tipo singular: el gaucha-soldado, originado en el proceso de militarización de la campaña rural. Se encuentra recostado sobre una pirca de ladrillos, con indolencia inclina su cabeza y mira oblicuamente entre la espesura de sus cejas renegridas, el rostro, la mitad sombrío, luce bigotes y pobladas patillas. Viste el atuendo de la tropa

federal, camisa y gorro de manga colorado punzó, chiripa con guardas amarillas y azules, calzoncillo cribado y botas de potro, más faja de cuero con rastra de monedas de plata. En un primer plano, el espectador se enfrenta a los dedos desnudos y sucios de los pies, y desde ellos se recorre la pintura por la corporalidad serpenteante de la figura. A su costado, contra la pirca, el apero: es la única referencia al caballo, clave en la iconografía costumbrista rioplatense. Desmontado, en un momento de reposo, se lo representa con un mate en la mano. En el fondo del paisaje se levanta una construcción, probablemente los cuarteles federales de Santos Lugares, provincia de Buenos Aires.

Solá y Gutierrez, con imaginación, escriben que se trata de uno de los guardias de San Benito de Palermo, “además de negros, de indios y de los descendientes de estos formaban dicho ejército soldados con sangre andaluza, como podría ser este pintado por Monvoisin por interesarle el tipo”. La misma fisonomía andaluza había sido supuesta por Schiaffino y rebatida por Pagano, que lo consideraba un criollo. Eugenio Pereira Salas agregó que en el “rostro sombrío parecen flotar pensamientos elementales”. Con mayor acierto, Romera indica que “tiene una enérgica cabeza a la oriental”, al estilo de Delacroix. En el mismo sentido, para Samuel Olivier se trata de “majestuosa y potente presencia de melancólica cabeza toruna, expresión de las grandes figuras de Delacroix”. Todas estas descripciones se aproximan al núcleo de la cuestión: su resolución desde el modelo orientalista. En el Salón de París en 1827 presentó una obra que puede considerarse como antecedente: *Un jeune pasteur napolitain*[2]. Formaba un par con *Une bergère soninaise*, ambas adquiridas por el duque de Orleans para la Galerie del Palais Royal. Registradas, por James, como perdidas, la primera ha salido a subasta en el año 2000 con el título *L'âtre endormi* (147 x 185 cm). Estas pinturas europeas se relacionan con la poesía romántica, cuya imaginación poética sobrevuela en la composición costumbrista rioplatense. De la fase romana se conoce la acuarela *La rencontre à la fontaine*, 1825 (Musée Magnin de Dijon), pero el antecedente de mayor interés en los formal es el retrato histórico *Jean, dit Poton, Seigneur de Xaintrailles* de 1834, uno de los encargos para Versailles (tiene como fuente al correspondiente de la galería de retratos del château de Beauregard); recostado sobre una roca, durante el sitio de Orleans, mira también de soslayo, con un similar juego de sombras sobre el rostro que el soldado federal.

Monvoisin carecía de otro sistema de representación a su arribo para encarar una figura del “otro” que el orientalista, sin embargo, el trasplante se insertaba en una trama de sentidos locales. En primer lugar, es probable que Monvoisin conociera la obra de Adolphe D'Hastrel, *Costumes de l'Amerique du Sud (Buenos Aires et Montevideo)*, para la Galerie Royal de Costumes, por ejemplo el soldado de la escolta de Rosas; los grabados de *Musée de Costumes*, entre ellos un soldado en campamento federal, y *Album del Plata*, entre abril y septiembre de 1842. D'Hastrel estuvo en el Río de la Plata como oficial de artillería al mando de la isla Martín García, punto estratégico durante el bloqueo francés de 1839 contra el gobierno de Rosas. Permaneció en la región hasta fines de noviembre de 1840, y su obra alcanzó difusión en Francia por sus envíos de colección de costumbres y vistas. Publicó el mencionado álbum, ya de regreso en París. Esta mirada extranjera se entrecruzaba con la modernización visual de los talleres litográficos, entre los que se destaca la producción de Carlos Morel, por la presencia sostenida de imágenes de los gauchos-soldados[3]. Desde luego, no es posible calibrar cuánto observó las imágenes precedentes, sin testimonios documentales, pero este desarrollo del tipo local es secundario a lo relevante: el gaucho como beduino se constituyó como un tópico de la literatura y postulamos que su condensación se logra desde la visualidad de Monvoisin. Si aparece mencionado en los textos de viajeros, se fija con el *Facundo* de Sarmiento, de 1845, que suma la asociación con el despotismo. Al respecto cuando describe físicamente a Facundo Quiroga remite más a este soldado federal que a la pintura mencionada en el texto, *Ali Bajá y la Vasiliki*.

Facundo, pues, era de estatura baja i fornida; sus anchas espaldas sobre un cuello corto una cabeza bien formada, cubierta de pelo espesísimo, negro i ensortijado. Su cara un poco ovalada estaba hundida en medio de un bosque de pelo, a que correspondía una barba igualmente crespa i negra, que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, llenos de fuego i sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo no miraba nunca de frente, i por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, i miraba por entre las cejas, como el Ali-Bajá de Monvoisin.[4]

Monvoisin propone una imagen sensual del gaucho-soldado, en el sentido de la sexualidad bárbara e irracional atribuida por los europeos a los orientales. Esta lectura se refuerza por la pose elegida, que remite a la iconografía de la melancolía: la cabeza ennegrecida apoyada sobre el puño, las piernas cruzadas, el aislamiento de la figura. Este temperamento estaba asociado tradicionalmente a lo femenino, aunque en el siglo XIX tales bagajes simbólicos se utilizaban con discreta libertad, así la melancolía era asociada con la desidia, es decir, con el pecado católico de la pereza. Por ello es una imagen contrapuesta a *Dama porteña en el templo*, de similares medidas, como imagen de la pureza y la virtud cristiana (Amigo, 2007; ver la entrada correspondiente). En 1824, Monvoisin había utilizado la iconografía tradicional de la melancolía como figura femenina en oscura meditación, para representar a Eucaris en el momento en que es abandonada por Telémaco (según Fénélon). Aquí, la pesadumbre meditativa antecede al triunfo de la

virtud sobre el amor pasional. Regresa luego a la iconografía de la melancolía en obras como *Blanca de Boileau* (1832) y *Elisa Bravo* (1859), es decir se trata de una inquietud personal.

Se ha considerado que forma un díptico con *Porteña en el templo* (Amigo, 2007): el mismo tamaño natural de las figuras sedentes permite colocarlas a la par y extender virtualmente la mirada del soldado a la joven, que expresa otro tipo de melancolía. Funcionan como pares opuestos: cuero / tela; masculino / femenino; pies / manos; rostro atrabiliario / rostro luminoso; rural / urbano; cuartel / iglesia; espacio abierto / espacio cerrado.

En otra colección privada de Buenos Aires se encuentra una copia, atribuida al propio Monvoisin (óleo sobre tela, 156,1 x 135,4 cm) procedente de Montevideo. Su factura es de calidad, pero presenta menor soltura que la de la familia Cárcano, procedente de Picolet d'Hermillion. Una versión indica que Carolina Sáenz Zumaran realizó copias tanto de *Soldado de la Guardia de Rosas* como *Porteña en el templo* antes del traslado de las pinturas a Buenos Aires por Ana Juliana Sáenz de Zumarán Álvarez y Ramón Cárcano. Sin embargo, *Soldado de Rosas* tiene superior resolución, comprensión de la estructura compositiva y dominio del espacio pictórico que la copia de *Porteña en el templo*. Estas características indican un aprendizaje técnico difícilmente atribuible a una pintora aficionada como Carolina Sáenz Zumaran, que junto con su hermana expuso copias en 1875, con juicio crítico de Juan Manuel Blanes. Estos interrogantes, probablemente, puedan zanjarse con estudios técnicos. Debe señalarse que existe la posibilidad de que Monvoisin tuviera colaboración durante su estadía en el Río de la Plata. En *La Gaceta Mercantil*, en el registro de pasaportes, se menciona que Monvoisin viajaba con una hija. Aguirre Saravia ha sugerido que se trata de Clara Filleul. Aunque es un dato incierto, permitiría entender la numerosa producción realizada en menos de tres meses en Buenos Aires.

[1] En 1859, en París, realizó *Refugiados paraguayos* y el par sobre *Elisa Bravo*. En el catálogo de la Universidad de Chile se registra *El arriero*, óleo sobre tela, 60 x 107 cm (propiedad Álvaro Bianchi Paz), p. 55, lamentablemente no ubicada.

[2] Salon des artistes français. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, 1827, nros. 741 y 742. James anota, según Charles Lamotte *Galería del Palais-Royal*, que Alexandre Dumas publicó el poema *Jeune Patre Romain Endormi* inspirado por el cuadro de Monvoisin, mientras que la pastora, al revés, se originó en la lectura de *La bergère d'Italia* de Mélanie Waldor. De ambas se conservan litografías.

[3] Véase Amigo, Roberto. "Carlos Morel. El costumbrismo federal", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 3 (2013), en línea desde el 4 julio 2012.

[4] Domingo F. Sarmiento, *Facundo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 81. [1845].

Bibliografía

- 1922
- LOZANO MOUJÁN, José María, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería de A. García Santos, pp. 53-54.
- 1933
- SCHIAFFINO, Eduardo, *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, Edición del autor, pp. 124-125.
- 1944
- PAGANO, *Historia del arte argentino desde los aborígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, L'Amateur, p. 109.
- 1948
- SOLÁ, Miguel y GUTIÉRREZ, Ricardo, *Raymond Quinsac Monvoisin. Su vida y su obra en América*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, p. 24, reprod., [s.p.].

1949

JAMES, David, *Monvoisin*. Buenos Aires, Emecé, pp. 38 y 41.

1969

Monvoisin. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, reprod., [s.p.].

1984

RIBERA, Adolfo Luis, "La Pintura" en: *Historia general del arte en la Argentina*, vol. 3. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 195-198.

1993

DEL CARRIL, Bonifacio, *El gaucho. Su origen, su personalidad, su vida*. Buenos Aires, Emecé, reprod., p. 27.

2003

CROS, Philippe y DODERO, Alberto, *Aventura en las pampas. Los pintores franceses en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Edición de los autores, p. 81.

2007

AMIGO, Roberto, "Beduinos en la Pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses", *Historia y Sociedad*, Medellín, nº 13, pp. 25 y 44.

2009

ESTEVEZ LIMA, Valéria Alves, "Alessandro Ciccarelli e Quinsac Monvoisin: arte e política na América oitocentista" en: *V Encontro de História da Arte*. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, p. 265.

2011

FELTRIN DE SOUZA, Fábio Francisco, "O árabe dos pampas: orientalismo e violência na Argentina do século XI." en: *XXVI Simpósio Nacional de História*. São Paulo, Associação Nacional de História, pp. 5-6.

2012

ANTELO, Raul, "Arte y arché. El luto de la historia" en: AMANTE, Adriana (dir.), *Sarmiento*, vol. IV, JITRIK, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires, Emecé, p. 123.

Roberto Amigo
