

Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano
Facultad de Humanidades y Artes
Universidad Nacional de Rosario

Director:
Guillermo Fantoni

Comité de Asesores Externos:
Carlos Altamirano, José Emilio Burucúa,
Iván Hernández Larguía, Martha Nanni, José Antonio Pérez Gollán,
Beatriz Sarlo, Héctor Schenone.

Correspondencia:
Dorrego 124
2000 Rosario
Argentina
e-mail: adrianayguillermo@express.com.ar

Portada: "Asalto del 11 de febrero" en *Cabichuí*, Asunción, 17 de febrero de 1868, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción.

La edición de este número contó con el apoyo financiero de la ASOCIACIÓN "JOSÉ PEDRONI" de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR.

Separata se imprime en los talleres de Propuesta Gráfica, Catamarca 1941, Rosario.
e-mail: propuesta@steel.com.ar

Roberto Amigo* / El alba con la noche**

Era ya solamente el muñón de un hombre, una metáfora corporal del pueblo diezmado, exterminado por la guerra. Es la única figura real en medio de la trituración espectral que mezcla el alba con la noche, el tronar de los cañones con los repentinos silencios de la selva.

Augusto Roa Bastos.
Transmigración de Cándido López.

1. En 1915 el historiador Ernesto Quesada describió la sala dedicada a la Guerra del Paraguay en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires: "... en el centro de la pared que da a la calle Defensa, está el retrato del general Mitre, que mandó en jefe a los ejércitos aliados y, en una vitrina al pie, los objetos que fueron del mariscal López: uniformes, parte de su vajilla, artículos de uso personal, ropa interior, sellos y -pieza no menos curiosa- el molde de corona que se tomó en su equipaje; además, fusiles, quepís, cornetas y clarines paraguayos".¹

Quesada –ante la opinión de algunos "jóvenes entusiastas" que proponían devolver los trofeos– defendió la posesión de los objetos conquistados ya que representaban la gloria de la patria y la sangre derramada de los ciudadanos. Recordaban una página histórica más allá de la amistad actual entre los pueblos. Así, a medio siglo de la guerra el montaje del museo argentino desarrollaba la iconografía del *triunfo romano*: bajo el retrato de Mitre el botín y los atributos del derrotado.

2. "A los costados esta la serie de cuadros del manco López, relativos a la guerra, y diversas láminas y litografías sobre las principales acciones", de tan escueta manera Quesada menciona la serie de pinturas de Cándido López exhibida entre "gloriosas banderas argentinas" y "banderas paraguayas, bajo vidrio", remarcando el simple carácter iconográfico en el valor de las obras.

Cándido López representó la guerra, en la que combatió hasta su herida en Curupaytí, mediante una pintura analítico-descriptiva, optando por la tradición regional de la pintura de las guerras civiles –derivada de la representación de batallas de la cartografía militar europea - sobre la normativa académica. Es una pintura de territorio, más que de paisaje. La elección formal es también una lectura comprensiva de la Guerra de la Triple Alianza como el último episodio de las guerras civiles abiertas por las crisis de legitimación de los gobiernos posrevolucionarios y, a la vez, fijación



Portada de *Cabichuí*, Asunción, año 1, n° 42, 30 de septiembre de 1867, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción

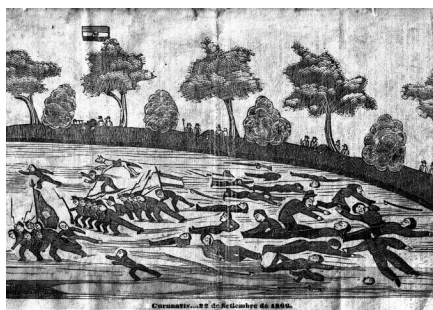
de los límites de los estados-nación modernos. De este modo es la última pintura regional y la primera que sirve al Estado para formar consenso desde un discurso beligerante de nación.

La no profesionalización de Cándido López (fue fotógrafo, soldado, zapatero y trabajador rural) en tiempos de “artistas” lo acerca aún más al pasado de la tradición regional, cuando el “arte” no tenía autonomía y era tarea de artesanos, soldados, tipógrafos y calígrafos. Es interesante señalar una correlación: el veterano resuelve pintar los episodios de la guerra luego de cada crisis económica que sufre la Argentina: así la crisis de 1875 antecede a la dedicación plena iniciada en 1876; la del noventa al segundo impulso de los años 1891 y 1892. Desde luego, la idea de representar las vivencias de la guerra tiene su origen durante al campaña, como testimonia su libreta de bosquejos, pero son factores económicos externos los que parecen impulsar al artista a completar la tarea con intensidad. La pintura fue su herramienta de reclamo, equiparable a la acción pública de los veteranos, al pedido de los sueldos y pensiones; por medio de ella se incorporó al sistema clientelista del orden conservador.

La mayoría de los cuadros fueron elaborados a partir de los croquis y apuntes tomados por el artista durante la guerra, y acompañados con textos explicativos de los sucesos, los escenarios y las tropas². Esos textos presentan también una curiosidad: describir lo que no se ve. Así, el pintor informó que tal batallón no aparece en el cuadro, por cuestiones espaciales, pero ofrece su ubicación exacta, otorgando la posibilidad de reconstruir toda la escena. La escritura no sólo estaba al servicio de la comprensión de la imagen, sino que era también su justificación biográfica. La transposición de los dibujos de su libreta al formato pintura implicaba la aplicación del color, ausente en aquellos. Necesariamente debía remitirse a la memoria emotiva y al aprendizaje juvenil con los pintores italianos para

pensar el color, reconstruyendo un viejo problema americano: el color sobre modelos visuales en blanco y negro. Es en este pasaje donde López adquiere su singularidad: debe quebrar lo testimonial para afirmarse en decisiones estéticas que no anulen la veracidad de lo representado pero que señalen lo extraordinario de ese pasado histórico simbolizado en el dominio de este territorio incontrolable.

López representa las batallas como vistas de los movimientos de las tropas (por ejemplo, en *Batalla de Yatay*), en algunos casos el panorama general es acompañado en otras pinturas con episodios singulares, como los dedicados a Tuyutí. Sin embargo cuando pasa de



“Curupaytí, 22 de septiembre de 1866” en *Cabichuí*, Asunción, 1867, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción.

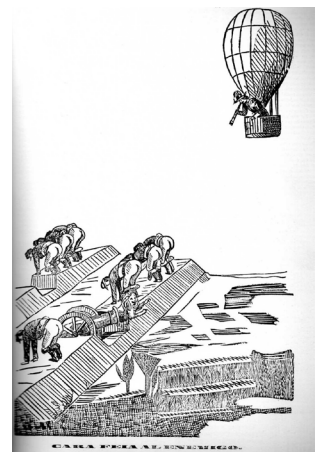
la cartografía militar al parte de guerra nunca es seducido por la representación heroica: son escenas tan cotidianas como las pintadas de las actividades de campamento (por ejemplo el de Uruguayana). En algunas pinturas adquiere una fuerza notable en la representación del “territorio” de la guerra, de la naturaleza devastada, como en *Campamento incendiado del ejército paraguayo* (en el dibujo tomado del natural de la libreta no se encuentran las osamentas, y el cementerio paraguayo es apenas una cruz entre los árboles) donde la intención simbólica no llega a mitigar el carácter anecdótico de la representación.

López, además, realizó pinturas sobre hechos que otros soldados le relataron, por ejemplo *Episodio de la Segunda División Buenos Aires en la batalla de Tuyutí, el 24 de Mayo de 1866*. Es posible, además, la consulta de literatura temprana sobre la Guerra del Paraguay, específicamente los libros de León de Pallejá y Thompson. En este sentido, López señaló su interés en ilustrar episodios relatados por José Ignacio Garmendia; la lectura debe de haber influido en la decisión temática de la segunda serie de principios de la década del noventa, centrada en Curupaytí.

López representó en la muestra de 1885, en 29 pinturas, un año exacto: del 13 de agosto de 1865 al 13 de agosto de 1866. Podemos adivinar en esta decisión conceptual al soldado que aguardaba el tiro del final, que contaba el tiempo faltante para su muerte en el tedio de lo cotidiano de la guerra de campamentos y trincheras.

3. Para estimular la moral de la tropa, para que los tiempos de acorten en la lectura compartida, en las trincheras paraguayas se produce la prensa ilustrada más impactante de la historia latinoamericana. Entonces, Cándido López era ya un inválido, fuera del escenario de guerra. Nadie supo nada de él hasta 1885.

En otoño de 1867 comenzó a editarse en Asunción *El Centinela. Periódico serio-jocoso*, en el Cuartel General de Paso Pucú los dos números semanales de *Cabichuí* –al final impreso en San Fernando– luego aparecen el extraordinario *Cacique Lambaré* (luego simplemente *Lambaré*) escrito en guaraní.³ Son periódicos modernos: construyen su público popular y se ilustran con xilografías como los semanarios de un penique europeos. Si la prensa porteña optaba por la litografía de la caricatura política en página plena, manteniendo número a número el mismo diseño, los grabadores paraguayos modifican asombrosamente cada número: la imagen se desarrolla en cualquier dirección de la página, la viñeta importada comparte espacio con una letra capital de fantasía desbordada, el dibujo letrado



“Cara feia al enemigo” en *El Centinela*, Asunción, año 1, n° 16, 8 de agosto de 1867, xilografía sobre papel. CAV/Museo del Barro, Asunción

de Manuel Colunga dialoga con los de Baltazar Acosta, Ignacio Aquino, Saturio Rios y tantos anónimos que, tal vez, aprendieron el oficio tallando naipes o imágenes religiosas en los pueblos franciscanos.

Hay una prensa de modelo europeo que es implantada en la región como imperativo del progreso, de la construcción de una esfera pública y de las luchas políticas facciosas. Los periódicos paraguayos, resultado de la modernización de los López, transforman ese modelo resultado del singular proceso de producción en combate, por la aceptación de un imaginario visual propio y de una identidad nacional sostenida en la lengua y en la defensa del sistema del caudillismo americano, como republicanism *sui-generis*. La propaganda se sostiene en la carcajada violenta sobre el enemigo, en el valor de la raza sobre la tecnología militar, en la tradición satírica de la animalización del otro.

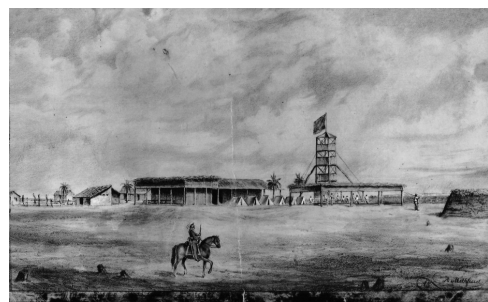
La festividad inicial de los dibujos se somete a la temporalidad adversa de la guerra, es una prensa que va encerrándose en si misma, excluyendo al otro: la burla continua a los jefes ineptos de la Triple Alianza fue dejando su espacio a la defensa del Héroe y de la República americana –traicionada por las otras repúblicas de la región– que no se rinden ante el Imperio esclavista. Aunque al finalizar la guerra sólo queden ruinas.

4. En 1865, con veintinueve años, llegó a Buenos Aires Adolf Methfessel., permaneció luego por tres décadas. Su mirada a la Guerra del Paraguay es diversa de la

de López; su obra pertenece a la tradición científica y editorial. Por otra parte, si López es un protagonista del conflicto, un herido de guerra que inevitablemente piensa desde la línea de fuego, Methfessel puede asumir la distancia de observador científico extranjero. Es un conflicto que le es ajeno.

Methfessel llega a Corrientes al comienzo de la Guerra del Paraguay. En sus obras revela su formación de paisajista y su habilidad para la ilustración científica –será luego dibujante de expediciones para el Museo de La Plata–, en particular en la importancia otorgada a la representación de la naturaleza, observada en el viaje realizado siguiendo a las tropas.

Adeudo al pionero trabajo de Ebe Julia Peñalver el conocimiento sobre la compleja obra global del pintor suizo. Haré una breve referencia aquí únicamente a la relacionada con la Guerra del Paraguay, para señalar semejanzas y diferencias con la obra de López. El diario *La Tribuna* informó del viaje del artista, quien seguía al ejército y dibujaba los lugares por don-



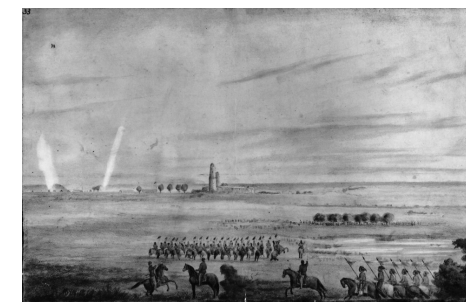
Adolf Methfessel, Campamento de Tuyutí

de pasaban las tropas, tarea que desempeñó durante cuatro años. Según Peñalver se pueden contar hasta ochenta obras de asunto de la Guerra del Paraguay, de técnicas diversas.⁴ También informa que los dibujos más antiguos funcionaron como ilustraciones en el libro de Alberto Amerlan *Bosquejos de la Guerra del Paraguay*. Sin embargo, la principal obra conservada fue la encargada por Estanislao Zeballos para su historia de la contienda, que no llegó a publicarse. Durante 1872 y 1873 recorrieron juntos los antiguos escenarios del enfrentamiento, como aquel que regresa nuevamente al escenario del crimen.

La preocupación de Methfessel por los tipos raciales (por ejemplo, *Tipo de prisioneros paraguayos de la Loma Picuruzu*) debe asociarse a su mirada científica. Sin embargo, también expresó interés por la representación de escenas donde el actor se encuentra perfectamente individualizado y es el centro narrativo (como *Muerte del presidente de Paraguay Francisco Solano López en Aquibadan el 1 de marzo de 1870*). Desde luego, existen asuntos comunes con Cándido López: Boquerón, Tuyutí, Estero Bellaco, Curupaytí, la misa en Batel, el paso de los ríos, los hospitales. Hay una determinación positivista que comparte López y Methfessel, aunque lleguen a ella por recorridos distintos, tal vez por eso la semejanza en pinturas como Yatay. Ambos buscaron el mismo punto de vista que permitiese la correcta representación del movimiento de tropas.

Tal vez en la representación de la naturaleza se note más la diferencia de miradas. Para López es el entorno dominante de las acciones de minúsculos combatientes, el territorio donde se despliegan la estrategia militar y la vida de las tropas; para Methfessel la descripción científica de una naturaleza exuberante se sobrepone a la necesidad de la ilustración histórica. Pero quizás es la recepción nacionalista de la obra del pintor soldado la que relega al gabinete del estudioso las obras del segundo.

5. La mayoría de las pinturas pertenecientes al Museo Histórico Nacional de Cándido López fueron expuestas en 1885 en el Club Gimnasia y Esgrima, con el patrocinio del Centro Industrial Argentino. Si el marco intelectual de la producción del artista era la década del cincuenta (es decir: su saber artístico, sus ideas estéticas, su discurso político) su primera recepción pertenece a un contexto diverso: el temprano nacionalismo de las elites de los años ochenta del cual las dos instituciones auspiciantes eran propagandistas. Dicho centro, presidido por Melitón Panelo, conformó



Adolf Methfessel, Paso Pucú

una comisión para que diese un dictamen sobre los cuadros antes de propiciar su exhibición:⁵



Modesto González, *Asalto de Pinibebuy*, 1911, óleo sobre tela, 46 x 70 cm. Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján

1° Que esos cuadros no se presentan con pretensiones artísticas, pues su autor es el primero en declarar modestamente que no las tiene.

2° Que se trata de cuadros históricos en los que principalmente se ha procurado reproducir el teatro y las acciones de guerra de una campaña memorable.

3° Que su autor, inválido de esa misma guerra, ha compuesto y pintado esos cuadros con su mano izquierda y por sólo afición patriótica.

Los comentarios sobre la calidad artística sostenidos por la comisión eran los que luego reiteró la crítica: imperfecciones de dibujo, desproporciones en el cuerpo de las figuras, simetría en las alineaciones, viveza de colorido, falta de contraste, pero una agradable perspectiva y transmisión del asunto histórico. La obra de López era un llamado de atención a "aquellos que tienen la misión de conservar y enaltecer las glorias del ejército, que son las glorias de la patria". Fortún de Vera, seudónimo del militar Garmendia, elogió los cuadros desde *La Nación*. El argumento no deja de ser curioso: López trasladó al lienzo la verdad que se pierde en la tradición oral, y con el auxilio de su obra los ilustres pintores del futuro podrán animar grandes telas, como han hecho David, Vernet y Pradilla.⁶ Así, para Garmendia, López proporcionaba un documento visual para la pintura de historia futura.

Luego de la exposición, para congraciarse con Roca, le dedicó un lienzo de gran tamaño: *Conducción de los restos del coronel D. Segundo Roca, del campamento de Ensenaditas al cementerio de San Cosmé, el 9 de marzo de 1866*, hoy en el museo de Luján. López demostraba comprender el funcionamiento del régimen. También dedicó cuadros a Carlos Pellegrini, entonces ministro de Guerra y Marina, y a Estanislao Zeballos.⁷



Modesto González, *Abanderado Dantas en Boquerón*, óleo sobre tela, 60 x 80 cm. aprox. Complejo Museográfico Enrique Udaondo, Luján

La exposición fue, según la prensa, un éxito de público; no hay que descartar que, además del recuerdo de los detalles de una guerra ya inserta en la memoria colectiva, haya influido la condición de inválido del artista: el manco de Curupaytí. Es decir, la observación de un fenómeno (el

pintor manco que adiestró la mano inhábil) de los espectáculos populares del siglo XIX.

Tanto la muestra individual como su adquisición completa por el

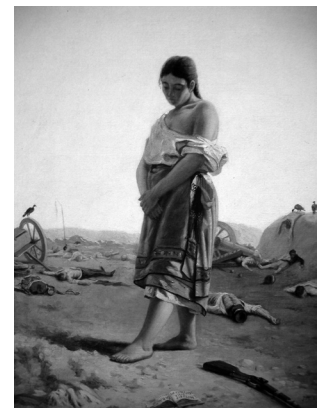
Estado nacional son casos excepcionales en la historia del arte argentino del siglo XIX.⁸ La pintura de la Guerra del Paraguay de Cándido López se tornaba funcional para los discursos nacionalistas y militaristas de fin de siglo, que justificaban aquella guerra total y fratricida que había fijado los límites modernos del Estado-nación en una de sus fronteras, cuando la más extensa con Chile auguraba un próximo enfrentamiento bélico.

6. De los oficiales que participaron en la guerra que se ocuparon de fijar los episodios de la contienda como parte del programa nacionalista finisecular se destaca José Ignacio Garmendia, un militar que intervino en las diversas campañas, desde Cepeda y Pavón, como hombre de Buenos Aires y luego como oficial del Ejército Nacional, hasta llegar al generalato por sus tareas represivas en la Revolución del Noventa.⁹

Garmendia es principalmente un narrador de la Guerra del Paraguay, tal vez un nostálgico de aquellos momentos de "gloria", cuando las tareas del ejército comenzaban a ser disciplinarias y represivas. El tono anecdótico de los escritos *Recuerdos de la Guerra del Paraguay*, publicados en sucesivas ediciones de Peuser, es paralelo a su obra de acuarelista, sujeta a los detalles menores. Por ello la documentación fotográfica en la que basa la mayoría de sus trabajos no es sólo una facilidad técnica y un intento de veracidad de historiador, es también la legitimación de su estilo de cronista-testigo, como bien expresa el título de uno de sus libros de metáfora plástica: *La cartera de un soldado, bocetos sobre la marcha*.

Sin duda, con el *Álbum de la Guerra del Paraguay*, Garmendia establece un repertorio de imágenes y textos que consolida el enfrentamiento de 1865-1870 como fundador del Ejército Nacional, del que es protagonista en la doble acción de la guerra continental y de fronteras (de esta última ha dejado relatos estilísticamente próximos al costumbrismo criollista, con el seudónimo de Fortun de Vera, que también utilizó para la crítica de la muestra de Cándido López: nota sugestiva que ubica a éste último en el horizonte distinto de relaciones formales que define otro género, el costumbrismo).

No es dato menor que Garmendia haya sido director del Colegio Militar, ya que los proyectos editoriales y las acuarelas se relacionan con la enseñanza patriótica. Sin duda, es la historia ilustrada uno de los proyectos más sólidos y constantes de la elite entre 1890 y 1910 para lograr conformar una nación homogénea, con una visión de la historia en la cual los "educandos" quedan afuera: no les pertenece el pasado al que solo pueden aproximarse desde láminas coloridas y batallones escolares.



Juan Manuel Blanes, *La paraguaya*, c. 1879, óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo



Prilidiano Pueyrredón, *Retrato de Alejandro Díaz*, 1866, óleo sobre tela, 125 x 102 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

La preocupación del militar por las cuestiones plásticas permite ubicarlo en la tradición de los artistas militares, aficionados que tuvieron una fuerte presencia discursiva hasta la consolidación del campo artístico en la década del ochenta. Garmendia, por ejemplo, participó de las reuniones de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes aunque luego su papel fue principalmente el de dictaminar la veracidad histórica de los cuadros de Cándido López y estimular la obra de Modesto González.

Este artista olvidado, tuvo en su época un reconocimiento semejante a su nombre. El gusto de los precursores del estudio histórico de las artes plásticas en la Argentina era distante de la obra de Cándido López, por el contrario Modesto González aunque con sus defectos se aproximaba a la pintura heroica y a la de tipos militares. José María Lozano Mouján escribió con su habitual sarcasmo: "Cándido López, cándido también en pintura. Quiso ilustrar en cuadros, que pueden verse pero no mirarse en el Museo Histórico, la guerra del Paraguay. Allí actuó perdiendo un brazo lo que puede ser una explicación de su obra; pero no quiso la suerte caprichosa acompañarlo, brindándole la ocasión de sacrificar su vida por la patria. Tendríamos así un héroe más y una pared libre en el Museo citado. Son superiores como cosa histórica, unos soldados de la misma guerra pintados por el aficionado Modesto González (1865) que posee don Julio Peña."¹⁰ Comparado con ese juicio, el de Schiaffino parece hoy benévolo al considerar que se debe tener en cuenta a López como precursor de la pintura militar argentina, a pesar de haber realizado un análisis demoledor de *Combate de Estero Bellaco*.¹¹

De este Modesto González se conserva escasa obra de batallas y algunos retratos de camaradas de armas durante la guerra (Francisco Javier Muñiz, Gaspar Campos, José Ignacio Garmendia). Sus pequeños óleos con tipos de soldados, generalmente paraguayos, son el contraste anónimo de aquellos retratos de elite guerrera.¹²

El mejor Modesto González es el épico: *El abanderado Dantas en Boquerón*, donado por M. Dantas, nieto del retratado, al Museo de Luján. En una confusa composición recupera la imagen heroica individual, ausente en la obra de López *Asalto de Peribebuy* (1911), donación de Luis María Campos (h.) también al mencionado Museo de Luján. Es, entonces, González un pintor de la Guerra del Paraguay como relato heroico; en este sentido se acerca a la obra programática de José Ignacio Garmendia, del que fue colaborador. Esta relación queda testimoniada con el colorido retrato ecuestre del entonces joven militar, que demuestra la soltura alcanzada por el "aficionado".

7. Es el género alegórico el que permite dar cuenta de dimensión destructiva de la guerra, que se distancie de la apología de una elite guerrera y de la reducción del soldado a una galería de tipos costumbristas de la pobreza. Si los sistemas de representación académicos no lograron establecer un repertorio visual de la guerra del Paraguay, sin embargo establecieron con fuerza la imagen alegórica de la Guerra.

Juan Manuel Blanes había llevado la pintura regional de batallas a su punto máximo de posibilidades plásticas con las *Victorias de Urquiza* del Palacio San José, pero también fue el artista que asumió con mayor convicción la necesidad de incorporar los modelos académicos que el triunfo de las metrópolis liberales imponían, aunque conservó como un rastro el americanismo inicial, reducido ahora al asunto. *La paraguaya* de Blanes, ejecutada en Florencia en 1879 cuando trabaja inspirado por textos literarios, representa a una mujer mestiza en un paisaje desolado, con restos bélicos y aves de rapiña. El hombro desnudo, la cabeza en gesto reflexivo más que melancólico, la mirada dirigida hacia un rostro cubierto por una bandera, cuyo cuerpo se encuentra semienterrado, a su lado un libro roto en el que se lee *Historia de la República del Paraguay*. Un *pater* nacional sepultado, que no es *patria* ni *república* sino el *pater* político que lo representa como afirma con certeza Gabriel Peluffo Linari: una separación de cuerpos alegóricos que permite el programa de la supervivencia de los valores republicanos.¹³

En la obra de Prilidiano Pueyrredón, el artista nativo más destacado contemporáneo a la guerra, el conflicto no aparece representado sino con la carga alegórica dada a un par de retratos: el fondo de paisaje del retrato del teniente coronel Alejandro Díaz con los bañados de Curupaytí donde perdió su vida, y el de Josefa Sáenz Valiente con el sauce llorón –habitual en las lápidas funerarias de la época– sobre el que se recorta su figura de viuda. Es el llanto de la elite porteña.

La imagen de la guerra es la ruina. *Paysandú* y *Humaitá* fueron el símbolo de un modelo político que terminaba, su última "defensa": sobre estas ruinas se construyeron los estados nacionales y el "equilibrio" de fuerzas regionales. Las ruinas de las misiones jesuíticas y la ruina de Humaitá construyeron un relato continuo, encapsularon el sueño de la autonomía.

Los fotógrafos se detuvieron en registrar las ruinas, lo hacían como simple crónica, registro de los sucesos de la guerra, señales de la victoria. El tiempo convirtió a los edificios marcados por el combate en ruinas románticas. Es *Humaitá* pintado por Juan Samudio. La naturaleza bucólica, la idealización de la tierra fértil americana se encontró con la advertencia



Prilidiano Pueyrredón, *Retrato de Josefa Sáenz Valiente*, 1866, óleo sobre tela, 125 x 100 cm. Museo Nacional de Bellas Artes

histórica negada por el paisajismo de salón (sin salón) de tendencias naturalistas lumínicas.¹⁴ En cierta forma, la presencia pictórica de la ruina potencia el silencio de una naturaleza ajena a la civilización. Si artistas como Guido



César, Ruinas de Humaitá, fotografía. Museo Histórico Nacional

Boggiani habían realizado vistas de la acrópolis ateniense, ahora los artistas encontraban en la ruina moderna la posibilidad de juegos plásticos crepusculares. Sin embargo, el cielo nocturno de la pintura *Humaitá* posee una fuerza plástica notable, con su barroco rompimiento de nubes en el que se recorta el perfil de la iglesia. Sobre ella se filtra la luz que anuncia los nuevos amaneceres. Al menos, su deseo.

* Instituto de Desarrollo Humano / Universidad Nacional General San Martín y Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional de Buenos Aires

** Este texto es una ampliación de la introducción del catálogo de la exposición *El alba con la noche*, Asunción, Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, 2009. Algunos puntos tratados fueron presentados en "Representar la Guerra Guasú: Cándido López, Adolf Methfessel, José Ignacio Garmendia, Modesto González". En catálogo *La épica y lo cotidiano. Imágenes de la Guerra Guasú*, Corrientes, Museo Provincial de Bellas Artes "Dr. Juan R. Vidal", 2008.

¹ Ernesto Quesada, *Las Colecciones del Museo Histórico Nacional*, Separata de revista *Nosotros*, año IX, tomo XIX, n° 77, Buenos Aires, 1915, p. 23. Los trofeos fueron devueltos por el gobierno del General Juan Domingo Perón en 1954, entre ellos se encontraban las matrices de *El Centinela*, ahora exhibidas, erróneamente catalogadas como de *Cabichuí*.

² *Catálogo descriptivo de la colección de cuadros históricos representados batallas, campamentos y episodios por el pintor argentino Cándido López exhibidos el año 1885 bajo la protección del Centro Industrial Argentino y Club de Gimnasia y Esgrima. Ofrecida al Honorable Congreso Argentino con un testimonio del general Bartolomé Mitre y varios artículos de la prensa*, Buenos Aires, Imprenta y litografía de Stiller & Laass, 1887.

³ El primer número de *El Centinela* se publicó el 25 de abril de 1867, perduró hasta diciembre o probablemente enero del año siguiente; el 13 de mayo de 1867 apareció el primer número de *Cabichuí* continuando hasta agosto de 1868; *Cacique Lambaré/Lambaré* se publicó entre agosto de 1867 y septiembre de 1868. Véase Roberto Amigo, *Guerra, Anarquía, Goce. Tres episodios de la relación entre cultura popular y el arte moderno en el Paraguay*, Asunción, Centro Artes Visuales/ Museo del Barro, Programa Identidades en Tránsito, Auspiciado por Fundación Rockefeller, 2002. El Museo del Barro ha editado ediciones facsimilares de *Cabichuí* (1984) y *El Centinela* (1998).

⁴ Ebe Julia Peñalver, *Adolf Methfessel*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1984.

⁵ Estuvo integrada por Rufino Varela, Ignacio Garmendia, Agustín Silveira, Miguel Esteves Saguí, Eudoro Balza y Juan R. Silveira.

⁶ Fortún de Vera, "Cuadros históricos. Episodios de la guerra del Paraguay", en *La Nación*, 22-3-1885.

⁷ *El primer cuerpo de ejército argentino, a las ordenes del general Wenceslao Paunero, atraviesa el río Miriñay por el paso de las Yeguas, el día 9 de agosto de 1965 y Batalla de Tuyutí, Mayo*

24 de 1866. Los batallones 4 y 6 de línea inician la batalla, dedicados, respectivamente, a Pellegrini y Zeballos.

⁸ Luego de la muestra los cuadros estuvieron colgados en el salón científico del Ministerio de Guerra y Marina, a la espera del decreto de adquisición. *La Tribuna Nacional*, 13-6-1886.

⁹ Para Garmendia, véase Néstor Tomás Auza, *José Ignacio Garmendia*, Buenos Aires, Círculo Militar, 1999; *José Ignacio Garmendia: Crónica en imágenes de la guerra del Paraguay*, catálogo exposición Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, Pabellón de las Bellas Artes, del 5 de octubre al 6 de noviembre de 2005, y, principalmente, AA.VV., *Imágenes y lecturas. El horror de la guerra. Personalidades y escenas de la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay*. José Ignacio Garmendia y J. Serena, Buenos Aires, Museo Histórico Cornelio Saavedra, Dirección General de Museos, 2006.

¹⁰ José María Lozano Mouján, *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires, Librería de A. García Santos, 1922, p. 110.

¹¹ Eduardo Schiaffino, *La pintura y la escultura en Argentina*, Buenos Aires, ed. del autor, 1933, pp. 287-289.

¹² Se encuentran dispersos en colecciones, generalmente relegados a los depósitos, tanto en el Museo Saavedra de Buenos Aires como en el Museo de Bellas Artes de Asunción. Una colección privada de Buenos Aires posee los González de mayor calidad pictórica. Además, ejecutó un lienzo sobre las guerras civiles: *Decapitación del doctor Marco Avellaneda* (1904), en la que un gaucho exhibe la cabeza cortada del gobernador de Tucumán.

¹³ Cfr. Gabriel Peluffo Linari, "Iconografía alegórica en la cuenca rioplatense en el siglo XIX" en *Memorias del Encuentro Regional de Arte, Montevideo 2007. Región: fricciones y ficciones*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes, 2009, vol. II, pp. 126-127. En particular el análisis comparativo entre la obra y el estudio preparatorio.

¹⁴ Sobre la pintura paraguaya de este período véase Ticio Escobar, *Una interpretación de las artes visuales en el Paraguay*, Asunción, Servilibro, 2007, p. 309 y ss.



Juan A. Samudio, *Humaitá*, óleo sobre tela, 137 x 148 cm. Instituto de Historia y Museo Militar, Ministerio de Defensa Nacional, Asunción