

# La Vuelta del Malón: representación del rapto de la cautiva

## La Vuelta Del Malon: Representation of the Kidnapping of the Captive

**Milena García Leguizamón**

[mile10.poli@gmail.com](mailto:mile10.poli@gmail.com)

Instituto de Historia del Arte  
Argentino y Americano (IHAAA),  
Facultad de Artes, Universidad  
Nacional de La Plata, Argentina

Recibido: 22/10/2025

Aceptado: 20/11/2025

### Resumen

En este trabajo de investigación de corte historiográfico, se recapituló la recepción que recibió en la sociedad porteña, el lienzo *La Vuelta del Malón* (1892) de Ángel Della Valle. Se rescataron fragmentos de obras literarias, argumentos y críticas escritas por referentes de las Bellas Artes, publicadas en distintos medios de la época, priorizando el detalle de la cautiva en brazos del cacique. Resignificando la escena del rapto, tratándose de una fuga concretada por un hombre y una mujer pertenecientes a distintos mundos.

### Palabras clave

Ángel Della Valle; cautiva; malón; pintura; recepción

### Abstract

In this historiographical research work, we recapitulated the reception received by the Buenos Aires society of the canvas *La Vuelta del Malón* (1892) by Ángel Della Valle. Fragments of literary works, arguments and critiques written by referents of the Fine Arts, published in different media of the time, were rescued, prioritizing the detail of the captive in the arms of the chief. Redefining the scene of the abduction as an escape carried out by a man and a woman belonging to different worlds.

### Keywords

Ángel Della Valle; captive; malón; painting; reception



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribucion-NoComercial-CompartirIgual  
4.0 Internacional

La investigación historiográfica de las artes visuales resulta un recurso significativo para la Historia del Arte, a la hora de obtener datos acerca del contexto social, político y cultural en el cual determinado artista desarrolla su praxis. La naturaleza del problema abordado en este estudio radica en aportar claridad a una antigua discusión en el circuito artístico e intelectual argentino, con relación al significado real del detalle del cacique y su cautiva, contenido dentro del lienzo *La Vuelta del Malón* (1892), del artista Ángel Della Valle (Buenos Aires; 10 de octubre de 1852-16 de julio de 1903).

Dentro de los historiadores del arte argentino, destacan los aportes de Laura Malosetti Costa (2001), puntualmente sus trabajos sobre el rapto como tema pictórico y las cautivas dentro del imaginario nacional. Realiza una exploración exhaustiva de los orígenes de la temática, indagando en sus raíces europeas, dentro de la cultura griega, hasta su reinterpretación dentro de este paisaje pampeano: *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX* (1994). Asimismo, estudia en profundidad acerca del contexto social, político y cultural de la obra de Della Valle en su libro: *Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001).

Por otra parte, no sólo intelectuales de las ciencias sociales han abordado la temática, sino que también se debe hacer alusión al estudioso de la literatura argentina y lingüista, Pedro Luis Barcia (1939), que en su texto *Poesías y aportes desconocidos de Rafael Obligado* (2001) refiere a la fallida introducción de un nuevo tipo de historia de amor dentro de las letras rioplatenses, relacionado a la posibilidad de que una mujer blanca, criolla y de buena familia porteña elija a un hombre originario por sobre uno blanco y de posición acomodada.

El propósito de esta investigación es sumar reinterpretaciones acerca del detalle de la cautiva y del cacique pampa representados en *La Vuelta del Malón* (1892). Se sostiene que la pintura no muestra un rapto violento, sino que en realidad representa una escena de fuga, interpretación que puede justificarse en la gestualidad de los personajes, en la existencia de un relato literario con grandes similitudes en cuanto a la narrativa y en un variado acervo de documentos periodísticos, críticos conservados en diversos archivos históricos de la Argentina, que refieren a dicho fragmento visual en particular.

1 Ángel Della Valle desde su regreso a Buenos Aires, tras estudiar en Florencia, se dedicó a la docencia en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, fundada en 1876, para entonces el único centro de enseñanza artística del país. Formó artistas como Pompeyo Boggio, Eugenio Daneri, y Miguel Carlos Víctorica.

2 La Generación del 80 fue un grupo de intelectuales y políticos argentinos que promovieron un proyecto de nación moderna, entre 1880 y 1916. Responsables de la planificación y ejecución de la campaña militar contra los pueblos originarios argentinos, denominada Campaña del Desierto (1878-1885).

## Contexto histórico cultural de *La Vuelta del Malón*

Considerada por la crítica académica como la primera obra de arte «genuinamente argentina», *La Vuelta del Malón* [Figura 1] es la pintura más conocida del artista Ángel Della Valle<sup>1</sup> (1852- 1903), la que forma parte del imaginario de la pampa salvaje e incivilizada del siglo XIX. A grandes rasgos, la escena representa la huida de un malón, pampa adentro, que dejó tras de sí, en la lejanía, un pueblo arrasado por la *barbarie* que la Generación del 80<sup>2</sup> se propuso erradicar en pos del avance de la civilización blanca, eurocéntrica y androcéntrica. Sobre esto, la historiadora del arte Laura Malosetti Costa (2001) recupera lo que en su momento refirió Julio Botet, en una entrevista al artista en agosto de 1892, acerca de que el cuadro se inspiraba en un malón llevado a cabo por el cacique Cayutril y el capitanejo Caimán a una población no mencionada. Otra opinión en el diario *Sud-América*, postulaba que la ubicación del episodio estuvo dada en el poblado de 25 de Mayo, en una fecha actualmente desconocida. El lienzo pertenece al género pictórico conocido en Argentina como Naturalismo académico (siglo XIX).

Pero más allá de la fuente de inspiración para el mismo, el cuadro actúa como una síntesis de los tópicos que circularon como justificación de la Campaña del desierto de Julio A. Roca en 1879, produciendo una inversión simbólica de los términos de la conquista y el despojo. A raíz de esto último, la obra se comporta como una glorificación de la figura del General Julio Argentino Roca además de que, en relación con la celebración del aniversario número cuatrocientos de la llegada de Colón a América en 1492, plantea implícitamente la campaña de exterminio como culminación de la conquista americana.



Figura 1. *La Vuelta del Malón* (1892); Ángel Della Valle. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297/>

Precisamente a raíz de la conmemoración colombina, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes encomendó a Della Valle la tarea de pintar un lienzo de enormes dimensiones (186,5 x 292 cm) que diera cuenta de la lucha entre la civilización y la barbarie en las pampas argentinas. Una vez terminado, lo exhibió en la vidriera de la ferretería y pinturería de Nocetti y Repetto, ubicada en la calle Florida de Gran Buenos Aires, en diciembre de 1892. Al cabo de unos pocos meses, la misma fue llevada a la Exposición Colombina de Chicago por el oftalmólogo Pedro Lagleyze, amigo del artista, quien se hizo cargo de este en medio de la desorganización y dificultades que rodearon al envío oficial, además de que tenía la tarea de encontrar un comprador, que no ocurrió. A su arribo a Chicago, fue exhibida en el pabellón de manufacturas, como parte del envío argentino, junto a bolsas de cereales, lanas, cueros, entre otros. Los pocos comentarios que recibió se refirieron a la escena representada como una imagen de las dificultades que la Argentina había logrado superar para convertirse en una exitosa nación agroexportadora.

A su regreso a la Argentina, la pintura estuvo exhibida en el estudio del artista, quien siguió intentando sin éxito su venta, a la par que realizaba obras que replicaron detalles del cuadro, siendo el más importante *La cautiva* (fecha desconocida), lienzo que reproduce el fragmento más polémico y debatido de la pintura original. Porque como se aprecia en la imagen [Figura 2], la representación del rapto se aleja de las caracterizaciones tradicionales, por la pasividad que muestra la doncella, presentándola con el torso desnudo y sus dedos entrecruzados tímidamente sobre su femineidad, lo que insinúa que todavía conserva su castidad, al tiempo que el cacique que la lleva hacia lo desconocido, no puede apartar su intensa mirada de ella, mostrándose profundamente atraído, pareciendo susurrarle algo al oído y reflejando el intimismo que sustentado en la emoción que transmite la imagen.

Para poder comprender este cambio en la iconografía y relato visual, hay que retomar los apuntes que Laura Malosetti Costa (2014) realizó para el catálogo *Seducción fatal: Imaginarios eróticos del siglo XIX*, explicando que:

Una mujer es llevada por la fuerza por un hombre, con la intención de hacerla suya [...] El rapto y la violación, es decir, tomar por la fuerza a una mujer, aparece desde la antigüedad como un motivo básico del erotismo masculino. Desde la filología hasta el psicoanálisis, se han ensayado muchas explicaciones para este componente casi omnipresente de violencia y muerte en el impulso

erótico viril, que podrían organizarse en dos grandes grupos: uno de tipo psicoevolutivo, que remonta sus orígenes a los ancestros del hombre, y otro que lo atribuye a motivos históricos y culturales: el interdicto, la culpabilización y castigo de las mujeres en las sociedades del mundo occidental. (Malosetti Costa, 2014, p. 68).

El rapto como elemento del erotismo masculino se remonta muy atrás en el tiempo, por lo que lo más lógico sería suponer que la obra de Della Valle sigue esta tradición, pero existen diversas opiniones y críticas que refutan al menos en parte, esta idea, por lo que ahora la atención se dirigirá a analizarlas.



Figura 2. Ángel Della Valle y taller, *La cautiva*, s/f. Colección particular. Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina. Tomado del legajo de la obra *La Vuelta del Malón*

## Entre poemas y críticas: discrepancias en torno al cacique y su cautiva

Las fuentes tradicionales de la historiografía del arte argentino suelen referirse a la recepción de la obra de Della Valle como positiva por parte de los miembros de la sociedad porteña, pero no sin haber recibido también críticas por el detalle que compete a esta investigación. Uno de sus principales críticos fue Eduardo Schiaffino (1858-1935), fundador del Museo Nacional de Bellas Artes y uno de los encargados de elegir a Della Valle para la encomienda que la Sociedad de Estímulos de Bellas Artes hizo para enviar a la Exposición Colombina de Chicago. Schiaffino, no sólo se encargó de lo anterior, sino que también llevó a cabo las negociaciones con la familia del artista, para que a su muerte donase la obra al museo.

Sobre Della Valle y su obra, planteaba que se convirtió en el pintor de costumbres nacionales: «Su mayor ambición pictórica fue representar a lo vivo un sonado malón de la indiada a un pueblito fronterizo, con rapto de mujeres y despojo de la humilde iglesia de campaña, en los objetos sagrados, destinados al culto» (Schiaffino, 1933, p. 264). De toda su crítica sobre la construcción de la obra, el siguiente fragmento es el más relevante para esta investigación:

Los indios, casi desnudos, ostentan fiereza pampa; uno de ellos, montado en un potro oscuro, lleva adelante a la cautiva, poco menos que desnuda. Esta es la parte más floja del cuadro. La cautiva no está desmayada, sino dormida sobre el regazo del indio, con las manos y los pies cruzados (Schiaffino, 1933, p. 264).

Este cuadro constituye, para el crítico de arte, un jalón en la evolución del arte pictórico nacional. Pero insiste en ver la actitud de la cautiva como lo más *flojo* de la obra, sin generar otros tipos de preguntas que dieran como resultado un análisis e interpretación distintos al oficial. La respuesta parcial que se puede dar a esto, gira en torno a la concepción racista que imperaba en aquella época sobre los pueblos originarios, girando la relación entre estos últimos y los criollos dentro del binomio propuesto por Domingo F. Sarmiento de civilización y barbarie.

Schiaffino no será el único en criticar la actitud de la joven prisionera, pero antes de ahondar en otros autores, es relevante exponer la hipótesis más reciente sobre la inspiración para pintar a esta pareja. Según Malosetti Costa y Barcia, Della Valle se habría inspirado en un poema de los escritores Rafael Obligado y Martín

Coronado, datado en 1878, pero que a día de hoy se haya perdido casi en su totalidad, con excepción de los cantos XIII y XIV. Acerca de éste, Barcia comentaba «Un tercer poema, esta vez inconcluso titulado “Román. Leyenda nacional” y, a juzgar por los cantos XIII y XIV que he hallado, debió ser interesante pues hay protagonistas indígenas, como Epumer, y cautivas cristianas; hecho novedoso en la poesía de Obligado» (Barcia, 2001, p. 9).

Barcia no fue el primero en encontrarlos, porque los cantos mencionados aparecen en la antología *Poetas que cantaron al indio en América* (1950), de Héctor Pedro Bloomberg. Allí se relata el triángulo amoroso entre Román —porteño de clase alta—, Epumer —cacique pampa— y Sira —joven porteña que deberá debatirse entre el amor de ambos hombres—. Lamentablemente se han perdido casi todos los cantos, así que es imposible saber con cuál de sus pretendientes se quedó la muchacha, pero se puede intuir por la desaparición —a propósito— del poema, que fue un escándalo del que se habló en El Ateneo y que por tal motivo sus autores decidieron destruir gran parte del mismo, dejando sólo las siguientes estrofas:

En brazos de Epumer aprisionada,  
Como una flor que a marchitarse empieza,  
La virgen con la noche en la mirada,  
Reclinaba en el indio la cabeza.

Trotaba el negro potro en la llanura,  
Orgullo y esplendor del patrio suelo,  
Alfombra que dilata su verdura,  
Para apoyar la bóveda del cielo (Bloomberg, 1950, p. 107 [Canto XIII]).

En su libro *Los primeros modernos* (2001), Malosetti Costa asegura que Epumer es representado como un personaje en conflicto, ya que perteneciendo a una cultura bárbara, se ha enamorado de Sira, una joven civilizada a la cual se lleva consigo para poder hacerla su compañera. En este poema —a diferencia de varios antecesores— no está presente el horror y la violencia del rapto, sino que entra en juego un sentimiento hasta entonces negado al hombre originario, el amor. Por este motivo el cacique del cuadro ya no se presenta como un ser casi bestial, sino más bien como un hombre preocupado, atento a lo que le pasa a la joven e incluso hasta con ciertos gestos tiernos. Este fragmento del poema parece indicar de dónde vino la inspiración del artista, pero el debate en torno a la pareja del cuadro fue mucho más allá. En un artículo que Julio Botet realizó para el cuarto número de la revista *Buenos Aires ilustrado* (1892), se centra

mucho la atención en la fisonomía del cacique, casi como si fuese una afición hipnótica, pasando completamente de la figura de la cautiva, como si no existiera. Lo que permite intuir la cosificación del personaje, siendo no más que un mero objeto.

La fisonomía del indio que corre dando alaridos, preocupado del botín que lleva y de la marcha de su caballo, ha debido necesariamente requerir de un estudio detenido, para llevar el lápiz y el pincel que habrían de estamparla en el lienzo, a dar a esa fisonomía la verdadera expresión. Había que reproducir en cada figura la alegría salvaje del triunfo del malón, la intranquilidad del que huye y la preocupación del que cuida lo que lleva en su cabalgadura (Botet, 1892, p. 87).

El artículo se dedica sobre todo a explicar el relato que hoy se tiene como oficial por parte del Museo Nacional de Bellas Artes: el malón está inspirado en el episodio de 25 de Mayo, donde Cayutril y su indiada atacaron a la iglesia y a la población en general; pero también aporta varios bocetos del artista, mostrando la evolución que conlleva la representación del cacique y la cautiva, ya que en el primero de ellos [Figura 3] se ilustra a un originario más enérgico, alegre por su botín e interiorizado con las emociones que lo rodean; mientras que en el otro boceto [Figura 4], el hombre cambia su actitud, tornándose más contemplativa y mostrando preocupación por la joven que lleva en brazos. De hecho, para Malosetti Costa (2020), en la versión final de la obra se logra el objetivo de Della Valle de representar una escena de conversación íntima entre ambos, donde el hombre le susurra al oído palabras tal vez de amor, aliento o tranquilidad.

Para Botet, el cuadro expone la barbarie del nativo a partir de simplemente llevar en brazos a una mujer blanca, casta —por el pudor con el que entrecruza sus dedos sobre el área del pubis se interpreta que no ha sido mancillada— y exponente de la civilización, como máximo tesoro del hombre blanco. Además, resulta muy relevante para el espectador la forma en que trató al paisaje nacional por excelencia, la llanura pampeana, a partir de representar su gran inmensidad, las variables tonales que se reflejan en el cielo y las particularidades del lodoso terreno por el que pasan a todo galope los caballos y sus jinetes.

Ahora bien, Botet no fue el único en escribir sobre la obra para una revista de la época. En varios ejemplares de la revista *La Ilustración Sud-Americana* (1892-1893), se sigue a detalle los pasos del lienzo y su recepción en la Exposición Colombina.

Varios escritores no fueron benevolentes y se detuvieron a analizar el detalle del cacique con la cautiva. De hecho, Eugenio Auzón realizó un comentario un poco más irónico en el artículo que escribió:

La cabeza cortada que cuelga de la silla del caballo en que va el más suertudo de los del malón (vean el cuadro y verán porque es ese indio el más suertudo) produce la ilusión de una máscara, le falta modelado [...] ¿de qué le puede servir a un salvaje un crucifijo sin el misionero que le explique? Mientras una hermosa ciudadana... vamos, es como la libra esterlina, tiene curso bajo todas las latitudes; yo sé que en lugar de ese indio atolondrado, me robo dos Magdalenas a falta de una y si no las puedo llevar a caballo, me armo una carreta (Auzón, 1892, p. 19).

De más está decir los componentes racistas y misóginos que contiene el escrito, permitiendo visualizar el valor real que ocupaba la mujer hacia fines del siglo XIX en la sociedad criolla. No es un dato desconocido dentro de la tradición argentina el hecho de que para muchas cautivas el pasar a vivir en las *tolderías* más que una desgracia, hubiese sido una especie de alivio, porque en muchos casos estaban atadas a matrimonios por arreglo, donde sus propias familias las entregaban a hombres que las tenían en condiciones muy precarias, violentas y con agresiones de índole sexual constantes. Lo que no significa que fuera una *bendición* ser robadas por originarios ya que también hubieron muchos casos de violencia, pero es destacable decir que existen relatos dentro de la tradición oral popular que dan cuenta de los llamados *indios cariñosos*,<sup>3</sup> hombres pertenecientes a diferentes etnias originarias que a fuerza de voluntad, buenos tratos y regalos de diversa índole según su status dentro de la tribu de pertenencia, lograban ganarse la simpatía e incluso el amor de la joven a la que habían cautivado. Por lo que muchos artistas e historiadores debaten hasta el día de hoy el verdadero significado de la cautividad tanto para las mujeres criollas como para los hombres originarios, dejando por fuera el caso de las cautivas originarias, a las que sólo se las cautivaba para explotarlas servicial y/o sexualmente, no habiendo prácticamente registro literario que dé cuenta de lo contrario.

3 Indio cariñoso: vocablo utilizado por los soldados argentinos hacia mediados del siglo XIX para justificar los casos en los que las partidas de rescate que se enviaban en busca de alguna cautiva regresaban sin ella porque había decidido quedarse con quien originalmente era su captor. El apodo le valía porque había sabido ganarse su afecto sin violencia. El término es recogido de diversos relatos orales de la época.



Figura 3. Ángel Della Valle. Boceto de "La Vuelta del Malón", detalle. *Buenos Aires ilustrado*, n°4 (1892). Fotograma de La Patria a cuadros, Televisión Pública (TVP); Argentina



Figura 4. Ángel Della Valle. Boceto de "La Vuelta del Malón", detalle. *Buenos Aires ilustrado*, n°4 (1892). Fotograma de La Patria a cuadros, Televisión Pública (TVP); Argentina.

En líneas generales, la crítica no registra interpretaciones que se distancien del tema del rapto, sino que se concentra en la representación de la fisonomía del cacique, aspecto que generó gran curiosidad y fascinación entre los críticos y espectadores de la época. No debe pasarse por alto que, si bien la mayoría de los elementos compositivos del cuadro fueron representados a partir de la toma de notas del natural, la obra no representa algo verdadero,

sino verosímil. En este contexto el cuerpo de la cautiva adquiere una función simbólica, al invertir la dinámica del despojo: no es el hombre blanco quien despoja al hombre originario de sus tierras, su cultura, forma de vida y libertad, sino que es el nativo quien roba al blanco su más valioso tesoro, convirtiéndose así en una imagen de carácter erótica. «Ya sea como objeto y víctima del “erotismo salvaje” del indio, en medio de escenas de sangre y destrucción, ya sea como objeto del deseo “civilizado” de sus esposos o redentores, como prenda de amor del blanco» (Malosetti Costa, 1994, p. 6).

Por este motivo, se justifica desde el relato pictórico la conquista y exterminio de las diferentes etnias nativas de Argentina, a partir de que la obra en sí funciona como un discurso legitimador del dominio blanco sobre aquellas tierras que ellos se apropiaron a la fuerza. El hecho mismo de denominarlas desierto implica que estaban consideradas vacías. En ningún caso se pone en duda esta idea básica: el derecho del hombre blanco burgués a expulsar y a aniquilar a sus verdaderos habitantes, por lo que Malosetti Costa hará mucho hincapié en la idea de que la imagen de la cautiva aparece como justificación y legitimación de ese derecho en el plano simbólico.

## Reflexiones finales

A lo largo de esta investigación se pudo constatar por las críticas que recibió la pintura, que para la época era impensable que los personajes estuvieran representando una fuga, por el hecho de que eso implicaría el consentimiento de ambas partes y sobre todo la inconcebible idea —dentro del pensamiento blanco— de que la joven hubiese preferido a un hombre *bárbaro* por sobre uno civilizado. Lo que explica que expertos como Schiaffino hubieran considerado que ese punto de la obra era el menos logrado en relación al resto. Pese a las críticas, este fragmento es el conjunto que más capta la atención, una cautiva y un cacique pampa, que interpelan a ese tema tan explorado por el arte nacional argentino, consistente en la lucha entre la civilización y la barbarie.

Si se diera por sentado que la teoría de Malosetti Costa y Barcia es correcta, los anónimos personajes pasarían a tener una historia e identidad: donde la pureza virginal de Sira se visualiza en su pálida piel, sus immaculados pechos y vientre desnudos, el pudor con el que entrelaza los dedos de sus manos sobre su femineidad y en la cadena con la pequeña cruz que lleva en su cuello. Al tiempo que su ¿captor? Epumer, se muestra profundamente

atraído por ella, pareciendo susurrarle algo al oído, lo que refleja el intimismo que finca en la emoción que transmite el lienzo. Este segmento del cuadro evoca indiscutidamente, el poder del Eros y el Thánatos, respectivamente presentes en el rapto/fuga y en la cabeza trofeo que se encuentra a los pies de la joven, la cual no parece inmutarse con su presencia.

No hay dudas acerca de lo logrado que está el óleo de grandísimas dimensiones, donde Della Valle demuestra su maestría a la hora de personificar al espíritu de aquel desierto ya conquistado, donde toda la violencia del malón pareciera recuperar su antigua gloria y transmitir a quienes lo contemplan su poder y gran capacidad de destrucción. Sin embargo, tanto desde las artes literarias y plásticas, como desde los estudios que forman parte de la historiografía del arte argentino, cabe todavía llevar a cabo un mayor análisis y deconstrucción de todo lo que se da por verdadero hasta la fecha, convirtiéndose en un deber el dar voz a aquellos personajes a los que la Historia y el Arte ha silenciado en el pasado.

## Referencias

Auzón, E. (1892). Comentario sobre *La Vuelta del Malón*. La Ilustración Sud-Americana, núm. 7, p.19.

Barcia, P. L. (2001). *Poesías y aportes desconocidos de Rafael Obligado*. Academia Argentina de Letras. [https://www.letras.edu.ar/wwwisis/index/arti/Boletin2001-261-262\\_263-277.pdf](https://www.letras.edu.ar/wwwisis/index/arti/Boletin2001-261-262_263-277.pdf)

Blomberg, H. P. (1950). *Poetas que cantaron al indio en América*. Editorial Ángel Estrada.

Botet, J. (1892). Ángel Della Valle: *La Vuelta del Malón*. Buenos Aires ilustrado, año 1, núm.4, pp. 87.

Malosetti Costa, L. (1994). Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX. Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas: XVII coloquio internacional de historia del arte.

Malosetti Costa, L. (2001). Capítulo VII: Buenos Aires-Chicago: *La Vuelta del Malón*, pp.239-285. Los primeros modernos: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Fondo de Cultura Económica Argentina.

Malosetti Costa, L. (2014). La seducción fatal. Catálogo online. <https://www.bellasartes.gob.ar/publicaciones/la-seducion-fatal/>

*La Vuelta del Malón*; Legajo de obra, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Schiaffino, E. (1933). La pintura y la escultura en Argentina. Edición del autor, Buenos Aires – MCMXXXIII.

Televisión Pública. (2015). Capítulo 1: *La Vuelta del Malón*. La Patria a cuadros. <https://www.youtube.com/watch?v=ho-Jm80vs2w&t=2478s>