

---

**El retrato de Manuelita Rosas**  
**Entre el valor histórico y el estético**  
Guillermina Cabra, Camila García Martín,  
Mauro Rivas  
Nimio (N.º 4), pp. 57-66, septiembre 2017  
ISSN 2469-1879  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad  
Nacional de La Plata

## EL RETRATO DE MANUELITA ROSAS

ENTRE EL VALOR HISTÓRICO Y EL ESTÉTICO

## THE PORTRAIT OF MANUELITA ROSAS

BETWEEN HISTORICAL AND AESTHETIC VALUE

**Guillermina Cabra** | [guillermina\\_cabra@hotmail.com](mailto:guillermina_cabra@hotmail.com)  
**Camila García Martín** | [camilagarciamartin@gmail.com](mailto:camilagarciamartin@gmail.com)  
**Mauro Rivas** | [mauro.naposta@gmail.com](mailto:mauro.naposta@gmail.com)  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

---

Recibido: 04/05/2017 | Aceptado: 10/08/2017

### RESUMEN

El siguiente trabajo toma como objeto de estudio el retrato de Manuelita de Rosas, de Prilidiano Pueyrredón (1851), ubicado en el Museo Nacional de Bellas Artes, y su copia realizada por Rafael Domingo del Villar (1933), situada en el Museo Histórico Nacional. El análisis se centra en los debates que se dieron sobre la ubicación legítima de la pieza original. En las discusiones, ambas instituciones se empeñaron en definir si primaban las cualidades históricas o las estéticas sobre el retrato de Manuelita. La comparación entre los modos de emplazamiento que propone cada museo intentará esclarecer y/o poner en tensión cómo y de qué manera se resalta el *status* de obra de arte y de documento, respectivamente.

### PALABRAS CLAVE

Manuelita de Rosas; valor histórico; valor estético; representación

### ABSTRACT

The following paper focuses on the portrait of Manuelita de Rosas, by Prilidiano Pueyrredón (1851), placed in the National Museum of Fine Arts (mnba), and its copy made by Domingo del Villar in 1933, placed in the National Historical Museum (mhn). This analysis takes the debate between both institutions concerning historical or aesthetic values of the portrait. There is also a comparison between the siting proposal of each museum. The idea is to trace why the original painting lies in the mnba and the copy in the mhn, focusing on the notions of piece of art and document, respectively.

### KEYWORDS

Manuelita de Rosas; historical values; aesthetic values; depiction



Esta obra está bajo una  
Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercialSinDerivar  
4.0 Internacional

Para dar comienzo a nuestro trabajo, realizado en el marco de las prácticas de archivo de la asignatura Teoría de la Historia, nos dirigimos al Museo Histórico Nacional (MHN) en busca de documentos y de información sobre la copia del retrato de Manuelita Rosas de Prilidiano Pueyrredón [Figura 1], realizada por Rafael Domingo del Villar en 1933 [Figura 2].



Figura 1. *Retrato de Manuelita Rosas* (1851), Prilidiano Pueyrredón. Óleo sobre tela. 199 x 166cm. MNBA



Figura 2. *Retrato de Manuelita Rosas* (1933), Rafael Domingo del Villar. Óleo sobre tela. 199x166. MHN

Los documentos que conforman el legajo del cuadro nos permitieron observar que la pintura original fue donada al MHN por Máximo Terrero, esposo de Manuela de Rosas, el 30 de noviembre de 1903. En 1933, por medio de una carta dirigida al Ministro de Justicia e Instrucción Pública, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) solicitó la entrega del retrato de Manuelita a dicha institución. En la correspondencia no se especificaban los motivos del pedido, pero se ofrecía costear una *copia fiel* del cuadro, para exponer su importancia histórica. El 28 de junio de 1933 el diario *La Razón* notificó que la pintura había sido cedida en custodia al MNBA y que el artista Rafael del Villar trabajaba en la reproducción del retrato, la cual sería exhibida en la actual sala Autonomías Provinciales y Época Federal del MHN y se ubicaría en el mismo sitio que ocupaba el de Pueyrredón.

En la nota periodística se destacaba la fidelidad y la perfección de la copia y se describía a la pintura original «como una joya del arte pictórico argentino y acaso la primera expresión seria de nuestra pintura» (*La Razón*, 28 de Junio de 1933). En el conjunto documental que preserva el archivo del MHN se encuentran tres cartas del año 1997 que dan cuenta de los intercambios de correspondencia entre ambas instituciones museales. En ellas se puede observar un diálogo en torno a las razones expresadas por cada institución sobre la pertenencia del original, cuestión que conlleva un debate sobre las categorías que supuestamente predominan en el cuadro: sus valores estéticos o sus valores histórico-políticos. Aquí nos parece pertinente plantearnos el interrogante que Laura Malossetti Costa formula con respecto a las colecciones de estos dos museos argentinos: «¿Cuál fue el criterio según el cual algunas pinturas o esculturas han sido consideradas, conservadas y exhibidas como obras de arte y otras como testimonios de historia?» (Malossetti Costa, 2010: 72). Trataremos de encontrar una posible respuesta a esta pregunta o, al menos, intentaremos poner en tensión la concepción de obra de arte y de testimonio de la historia para el caso de los retratos —el original y la copia— de Manuelita Rosas.

A raíz de esta situación, nos focalizaremos en el análisis de los documentos, de las cartas, de las investigaciones y de los artículos conservados en el archivo del MHN que reflejan los debates existentes entre las dos instituciones. Luego, realizamos una comparación entre el modo de emplazamiento del MNBA y el del MHN. El objetivo es tratar de esclarecer por qué se sitúa el original en un museo de bellas artes y la copia en uno histórico nacional. Cada institución hace hincapié en aspectos distintos del retrato, de tal manera que el MNBA resalta el estatus de obra de arte y el MHN el estatus de documento histórico. Siguiendo, una vez más, a Malossetti Costa, consideraremos las funciones y los sentidos de tales artefactos visuales en el marco de las propuestas de los dos museos.

## MANUELITA DE ROSAS COMO FIGURA PÚBLICA-POLÍTICA

Antes de comenzar, consideramos pertinente hacer una breve mención sobre la figura de Manuela de Rosas, específicamente, sobre su aparición hacia el final del período de 1835-1852 que contempla la gobernación de la provincia de Buenos Aires a cargo de su padre, Juan Manuel de Rosas. Natalia Majluf (2010) analiza las formas por medio de las cuales se visualiza y se materializa el Estado Nación. En su artículo, la investigadora trabaja el carácter honorífico de las imágenes de San Martín presentadas durante la proclamación de la independencia de Chile, el 12 de febrero de 1818. Menciona una *prudencia política* por parte del libertador y hace referencia a la circulación de sus retratos en un círculo íntimo,

sin alcanzar una personificación del Estado, como sucedía, según la autora, con otros próceres. En este sentido, podemos avizorar cómo la representación de Manuelita colabora en esta *prudencia* o en el corrimiento del líder político como alternativa a los diversos retratos de su padre implicados en una intensa campaña iconográfica.

El retrato de Manuelita [Figura 1] surgió porque una comisión de vecinos le encargó a Pueyrredón, recién llegado de Europa, la pintura un año antes de la caída del rosismo. Según las fuentes, al artista le indicaron condiciones muy precisas para la representación: ella debía estar vestida de rojo punzó, color de la patria federal, y mantener todo la composición en esos tonos. Tenía que estar risueña y dejando una carta para entregar al gabinete de su padre. Dos características hacen pensar que este cuadro es un retrato moral: por un lado, el amor filial central al final del régimen, y por el otro, la piedad y la clemencia.<sup>1</sup>

Su padre, omnipresente en toda la iconografía federal, aparece como la gran imagen ausente. Podemos tomar la noción de representación de Roger Chartier (1994), entendida como aquel juego o relación entre una imagen presente y un objeto ausente, para aplicarla a la figura de Juan Manuel de Rosas *representado* en el cuadro de Manuelita no sólo por la carta, por el color y las tonalidades dominantes, sino también por su insignia bordada en el sillón de atrás. De este modo, las relaciones entre la imagen y la situación política se entrecruzan y se potencian en un momento clave para el rosismo.<sup>2</sup> En efecto, Marcelo Marino sostiene que el problema crucial y definitivo de este retrato está en que Manuelita era una figura pública:

Debía mostrarse en una imagen que la presentara como bisagra entre el pueblo y la tiranía de su padre. En este proceso no podía expresar su individualidad y resulta entonces que su retrato más conocido le roba su identidad para formar una de las representaciones más completas del rosismo (2007: s/p).

## DEBATE SOBRE LAS CUALIDADES ESTÉTICAS E HISTÓRICAS DEL RETRATO

En el archivo del MHN se encuentran varias cartas entre esta institución y el MNBA en las cuales se evidencia una clara preocupación por la autenticidad del cuadro. Adolfo Carranza, primer director del MHN, siempre insistió en la importancia de los originales.<sup>3</sup> Su criterio a la hora de aceptar o de rechazar un retrato se basaba en que «el personaje hubiera posado para el artista, que hubiera sido tomado del natural y que no se tratara de una copia» (Malosetti Costa, 2010: 79). Precisamente, la importancia de este valor de autenticidad es lo que genera el debate acerca de si el original debe estar en el MHN o en el MNBA.

<sup>1</sup> Para más información ver el video *Manuelita Rosas* por Roberto Amigo (2013), del Museo Nacional de Bellas Artes.

<sup>2</sup> En la época en la que se encargó el cuadro, el gobernador de la provincia de Entre Ríos, Justo José de Urquiza, lanzaba su pronunciamiento y se alineaba con el imperio del Brasil y el bando unitario. Es lógico que tras este debilitamiento de sus fuerzas y la presión que recibía por no convocar una convención constituyente, Rosas intentara maniobras como la persuasión mediante la imagen de su hija. Para más información: *Breve historia de la Argentina* (2013), Romero, José Luis.

<sup>3</sup> Esto puede notarse en el libro *Copiadador de Notas*, conservado en el archivo del MHN.

Desde sus inicios, ambos museos buscaron la transmisión de valores y sentimientos nacionales<sup>4</sup> tanto históricos y políticos como artísticos y estéticos, o en otras palabras, la construcción de una identidad argentina.

En una extensa carta del 9 de mayo de 1997, dirigida a la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, se justificaba la necesidad de que el cuadro original se mantuviera en el MNBA de la siguiente manera: «[...] posee un valor estético tal que ha sido considerada una de las cumbres del arte pictórico argentino del siglo XIX». Por lo que, en el hipotético caso de devolución al MHN, «sin esta obra el Museo Nacional de Bellas Artes no podría dar testimonio de la existencia de tal calidad en nuestro arte en el siglo pasado —y que— esto implicaría un retroceso en el progresivo descubrimiento y afirmación de los valores estéticos del arte argentino del siglo XIX» (Glusberg, 1997: 4-5). La pintura de Pueyrredón se considera, entonces, una obra emblemática tanto de la retratística federal como de la producción artística de todo el siglo y se convirtió en el encargo más importante que tuvo este artista. En la misma carta, se dejaba en claro que el MHN podía conformarse con la copia, ya que desde 1933 satisfacía «las exigencias del guión museográfico» de dicha institución, es decir, la reproducción cumple con la función de «atestiguar iconográficamente los hechos y personalidades» de la historia de nuestro país.

De la misma manera, en otra carta enviada desde la Dirección Nacional de Patrimonio al MHN se apoyaba la postura del MNBA y se sostenía: «Esta dirección Nacional considera que las obras en cuestión deberían continuar en exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes atento al valor estético de las obras y a su significación en la evolución del arte argentino» (Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, 26 de mayo 1997). Así queda en evidencia que las autoridades compartían la opinión del MNBA:

[...] respecto de privilegiar el valor estético por encima del valor iconográfico, puesto que el arte del artista en representar y simbolizar el contexto histórico social se percibe en la obra original, en tanto que el valor documental e histórico es recuperable en una copia de excelente nivel como las que posee el Museo Histórico Nacional (Crespo, 1997).

Sin embargo, en respuesta a la carta anterior, el MHN intentó justificar el pedido de devolución del cuadro:

[...] los nombres de los museos lo dicen todo, mientras el uno conserva y exhibe las obras de arte por el placer estético, el otro custodia los bienes que hacen a la identidad nacional y todo lo que es historia debe quedar albergado en el MHN, ampliado y reformado y exhibido para las generaciones de argentinos y para los extranjeros que nos visitan (Crespo, 1997).

<sup>4</sup> La fundación de ambas instituciones se inscribe en un contexto en el cual, ante la llegada de gran cantidad de inmigrantes europeos, se empezó a consolidar un impulso nacionalista junto con un fuerte desarrollo pedagógico y conmemorativo. Esta lógica se correspondía con una intención de generar una identidad nacional tanto para los habitantes de la República Argentina como para los llegados de Europa y así brindarles una historia a sus hijos nacidos aquí (Malosetti Costa, 2010).

Si retomamos lo planteado en párrafos anteriores, en estos fragmentos extraídos de las cartas observamos la importancia otorgada al retrato original, único e irreplicable, el cual no podría ser reemplazado por una copia, ya que esta parece no tener las mismas cualidades ni cumplir con la misma función. De ahí que el debate se centre en la pregunta ¿qué museo debe conservar el retrato de Pueyrredón?

## EMPLAZAMIENTO DE LOS CUADROS

Los modos de exhibición de ambas pinturas responden a los criterios que tiene cada museo. El MNBA presenta una propuesta museográfica que refuerza sus criterios estéticos, ubicando el cuadro de Pueyrredón en la sala Arte argentino, siglo XIX. Por su parte, el MHN, con una lógica histórica y política, dispone la copia de Domingo del Villar en la sala Autonomías provinciales y época federal. En el MNBA la pintura [Figura 3] está ubicada solo en un muro rojo, en el fondo de un pasillo rodeado por otras obras más pequeñas. Inmediatamente, a su izquierda, se encuentra el retrato que representa a su padre, Juan Manuel de Rosas, realizado por Raymond Monvoisin, en 1842. Este es de tamaño considerablemente menor, lo que le otorga un mayor protagonismo a la emblemática pintura de su hija. La iluminación general de la sala es tenue y una luz direccionada permite apreciar la luminosidad representada y los colores. También se perciben mayores contrastes entre los distintos elementos. Este modo de emplazamiento le brinda un lugar destacado, por lo que podríamos considerar que se busca realzar su valor estético.



Figura 3. Emplazamiento del retrato de Manuelita Rosas (1851), de Prilidiano Pueyrredón, en la sala de Arte argentino del siglo XIX del MNBA

En cambio, en el MHN, la copia [Figura 4] está ubicada sobre un muro blanco dentro de una amplia sala. Hay una luz direccionada que, a diferencia del MNBA, no permite ver con claridad los contrastes de los tonos ni los valores de los colores, por lo que se genera una sensación de mayor opacidad respecto del original. Enfrente del retrato se halla una gran vitrina con distintos objetos que le pertenecieron a Manuelita: una caja de vestido, un bordado, una guitarra y un cuaderno de acuarelas.



Figura 4. Emplazamiento del retrato de Manuelita Rosas (1933), de Rafael D. del Villar, en la sala Autonomías provinciales y época federal del MHN

A la izquierda se ubica un retrato de Juan Manuel de Rosas y, seguidamente, vitrinas con objetos y textos históricos relacionados con el federalismo. Se puede evidenciar la pretensión de enfatizar el valor histórico al colocar la pintura de Manuelita como parte de un discurso que, junto con otros objetos exhibidos, remiten al período rosista y refuerzan la idea de representar un período histórico. Podemos ver el cuadro del líder federal como un elemento fundamental de este discurso.

En el MHN el retrato de Manuela (199 x 166 cm) es casi tan grande como el de su padre (155 x 238 cm), quien está representado con sus atributos: espada, escudo, banda de los federales, sombrero de general, el medallón conmemorativo por la campaña al desierto. Aquí vemos a Rosas de cuerpo entero, vistiendo un uniforme de general, blandiendo una espada por frente de una columna, en donde se ven los nombres de las provincias de la Confederación Argentina, junto al afamado lema «Muerte a los salvages unitarios [sic]» y «La confederación argentina es y será independiente por la razón o por la fuerza».

En la página web del MHN no aparece ningún tipo de comentario acerca del retrato original de Manuelita ni de la copia, pero sí sobre el de su padre. En cambio, en la página del MNBA hay una reseña e, incluso, una audioguía y un video que lo contextualizan y lo explican. Esto puede dar cuenta de la importancia que le otorga el MNBA como una obra emblemática del arte argentino del siglo XIX. Sin embargo, en el MHN se ve inscrita en el marco del discurso construido alrededor de su padre, lo que dificulta la posibilidad de descubrir su valor individual.

## CONSIDERACIONES FINALES

Sobre la base de lo analizado, podemos pensar que la disputa permanece en una tensión que no ha sido resuelta hasta la actualidad. Entonces, ¿cómo se resuelve este debate entre el original y la copia, entre la estética y el testimonio? No es un detalle menor que la correspondencia que defiende la postura del MNBA sea más extensa, dado que expone una mayor cantidad de argumentos al sostener que la pintura de Pueyrredón debería mantenerse en tal institución por sus cualidades artísticas-estéticas, las que, por cierto, le otorgan supuestamente la categoría de obra de arte.

Desde nuestro lugar y desde nuestra mirada como futuros historiadores del arte, reparamos en la complejidad de aquella argumentación que defiende los valores históricos, debido a que la representación se encuentra rodeada por una aureola de ficción, construida a partir de los requisitos del encargo, por lo que no puede ser considerada como un documento fiel respecto a un determinado momento histórico. Si bien es cierto que el cuadro responde al criterio de *autenticidad*, ya que Manuela posó para el artista, esto no es garantía de que el retrato constituya la *verdad histórica*. Sin embargo, tampoco podemos afirmar que sólo *refleja* los valores estéticos porque es inevitable vincular a la figura de Manuelita de Rosas, como sujeto político, con el rosismo y, a este retrato en particular, con el trasfondo histórico del momento en que fue realizado.

Por último, emerge otra cuestión relativa a la copia: ¿qué sucede con la obra de Domingo del Villar? ¿Su fidelidad y perfección alcanzan para reemplazar el original en el MHN? Dejamos planteados estos interrogantes porque hoy no podemos dar una respuesta precisa.

Para concluir, nos parece óptimo mencionar que actualmente se puede pensar la tensión entre la obra-artística y la obra-documento en la exposición temporaria de Cándido López que se presentó este año en el MHN.<sup>5</sup> Allí los debates acerca de los valores estéticos y los valores históricos de las imágenes se reactivan, lo cual se evidencia en el título que lleva la exposición: *Cándido López, entre la pintura y la historia*.

<sup>5</sup> La exhibición se realizó entre el 5 de abril y el 4 de junio de 2017.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chartier, Roger (1994). «El mundo como representación». En *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona: Gedisa.
- Majluf, Natalia. (2010). *De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Malosetti Costa, Laura. (2010). «Arte e Historia». En Castillo, Américo (comp.). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (pp. 71- 88). Buenos Aires: Paidós.
- Marino, Marcelo (2007). «Manuela Rosas. Su apariencia entre un daguerrotipo y una pintura». En *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte/ XII Jornadas de CAIA* (pp. 461- 471). Buenos Aires: CAIA.
- Romero, José Luis (ed.) (2013) *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica.

## FUENTES DOCUMENTALES

- Crespo, Juan José (30-09-1997). *Carta a Secretaría de Cultura de la Nación, Dra. Beatriz K. de Gutierrez Walker* [carta] (AH MHN FGF. Legajo del objeto n° 2141). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.
- Dirección Nacional de Patrimonio Cultural (26-05-1997). *Carta a Secretaría de Cultura* [carta] (AH MHN FGF. Legajo del objeto n° 2141). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.
- Glusberg, Jorge (9-05-1997). *Carta a Dirección Nacional de Patrimonio Cultural* [carta] (AH MHN FGF. Legajo del objeto n° 2141). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.
- Ortiz de Rosas, Juan (1913). *Carta a Adolfo Pedro Carranza* [carta] (AH MHN FGF SDI. Serie Doc. de donaciones CFZE1, libro VII F.JXI). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

## VIDEO

- Museo Nacional de Bellas Artes (2013). *Manuelita Rosas por Roberto Amigo* [en línea]. Consultado el 22 de septiembre