

Intersticios, convergencias y dualidades

Archivo del Museo Histórico Nacional

Ludmila Polcowñuk, Stefania Polígronos

Doglio

Nimio (N.º 4), pp. 46-56, septiembre 2017

ISSN 2469-1879

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/nimio>

Facultad de Bellas Artes. Universidad

Nacional de La Plata

INTERSTICIOS, CONVERGENCIAS Y DUALIDADES

ARCHIVO DEL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

INTERSTICES, CONVERGENCES AND DUALITIES

NATIONAL HISTORICAL MUSEUM ARCHIVE

Ludmila Polcowñuk | lupolco@hotmail.com

Stefanía Polígronos Doglio | stefaniapoligronos@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido: 20/05/2017 | Aceptado: 23/08/2017

RESUMEN

En el presente artículo se realiza una aproximación a tres obras pictóricas expuestas en el Museo Histórico Nacional (MHN) producidas hacia fines del siglo XIX. Pertenecientes al género de pintura histórica, estas obras cobraron gran importancia en el marco político y social que se vivía en Argentina. El giro positivista que se traduce en el arte con un naturalismo imperante a su vez se sustenta con una construcción simbólica de los hechos históricos, que señala la conformación de una nueva identidad nacional, guiada por los ideales de orden y progreso. El archivo del MHN, que en un principio acompañaba este proceso, con el devenir de los años se vuelve crítico y abre un nuevo espacio de debate entre la obra y los documentos.

PALABRAS CLAVE

Archivo; Museo Histórico Nacional; pintura histórica; construcción simbólica; identidad nacional

ABSTRACT

The present article makes an approach to three pictorial works exhibited at the National Historical Museum (MHN) produced towards the end of the 19th century. Belonging to the genre of historical painting, these works became important to the political and social context that was developing in Argentina. The positivist turn that translates in art with a prevailing naturalism is also supported by a symbolic construction of historical facts, towards the formation of a new national identity guided by the ideals of order and progress. The archive of the MHN that initially accompanied this process becomes critical over time and opens a new space for debate between the work and the documents.

KEYWORDS

Archive; Museo Histórico Nacional; historical painting; symbolic construction; national identity



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

Una reciente visita al Museo Histórico Nacional (MHN) y a su respectivo archivo nos permitió reflexionar acerca de cómo se construyeron los relatos que dieron lugar a la historia de nuestra nación y qué importancia tienen las obras producidas en ese contexto. Las pinturas de tema histórico se presentan como materializadoras de ideas y de conceptos abstractos. En este sentido, nuestra propuesta de estudio contemplará un análisis de la adquisición y la exposición de tres obras expuestas en el MHN y se indagará sobre los usos y las funciones de las mismas ¿Cuáles son los lazos y cómo pensar la relación que se establece entre un documento de archivo histórico, una pintura y un espectador?, ¿cuál es la antesala del archivo?

Tres obras expuestas en el MHN nos sirven para problematizar la idea de construcción de identidades nacionales y la necesidad de crear símbolos que materialicen estos conceptos. *La Batalla de Chacabuco* (1908), de Pedro Subercasseaux; *La Ocupación Militar de Río Negro* (1896), de Juan Manuel Blanes y *La Conducción del Cadáver de Juan Lavalle por La Quebrada de Humahuaca* (1889), de Nicanor Blanes.

A su vez, nos será útil la noción de representación acuñada por Roger Chartier (1994) y por Louis Marin (1992) para estudiar las diferencias entre lo que una imagen muestra y oculta al presentarse. Al mismo tiempo, el ensayo de Natalia Majluf (2010) nos brindará herramientas conceptuales para abordar la idea de construcción de identidades nacionales y la necesidad de crear símbolos que materialicen estas ideas.

A partir de la documentación correspondiente a las pinturas en el archivo del MHN, pudimos notar que los diferentes legajos se encuentran en constante construcción como resultado de los aportes de nuevas investigaciones y de miradas críticas de la historia y de la historia del arte. Teniendo en cuenta la especificidad de cada documento y la gran diversidad de escritos, entendemos que el archivo dialoga tanto con las obras como con él mismo. De esta manera, traemos a colación la palabra *intersticio*, que hace referencia al espacio pequeño entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo para significar el espacio donde surge un nuevo relato, no oficial, que se da a partir de la puesta en diálogo entre lo que el museo exhibe y el archivo.

GESTIÓN FUNDACIONAL

Al mes de la Revolución de 1890,¹ el MHN abrió sus puertas en el marco de una significativa crisis política y económica con la intención de conservar el patrimonio constitutivo de la identidad nacional en formación. En 1891, el presidente Carlos Pellegrini otorgó al Museo carácter nacional y pasó a depender del Ministerio

¹ La Revolución de 1890 o Revolución del Parque fue un levantamiento cívico-militar producido en la Argentina el 26 de julio frente a una grave crisis económica y financiera que se vivía desde 1889, la cual afectó directamente a los trabajadores. Estuvo dirigida por la recién formada Unión Cívica, liderada por Leandro Alem, Bartolomé Mitre, Aristóbulo del Valle, Bernardo de Irigoyen y Francisco Barroetaveña, entre otros. La revolución fue derrotada por el gobierno, pero llevó a la renuncia del presidente Miguel Juárez Celman, quien fue reemplazado por el vicepresidente Carlos Pellegrini.

de Instrucción Pública. Desde el momento de su fundación, el MHN da cuenta de una intencionalidad ideológica y pedagógica que tenía una relación directa con el modelo de museo que se llevaría a cabo. Su acervo se compuso de donaciones y de encargos gestionados por el director Adolfo P. Carranza, por medio un intenso diálogo con los gobiernos de las respectivas provincias y los propietarios de las obras, algo que pudo verse en las cartas y los contratos archivados.

Desde sus inicios, Carranza le confirió gran importancia a la imagen como testimonio visual del hecho histórico. Esto puede verse en su interés en preservar objetos como trajes y armas utilizadas en las batallas, y en su afán de conformar un archivo con la descripción detallada de cada una de las obras allí expuestas, junto con un corpus de documentos de distinta índole referidos a las mismas. A su vez, se destacó la necesidad de difundir las imágenes y el trabajo realizado en el museo. En 1892 se comenzó a publicar la revista *El Museo Histórico*,² en 1908, *La Ilustración Histórica Argentina*,³ en 1911, *La Ilustración Histórica*.⁴ Esto da cuenta de la preocupación por la selección y la difusión de las imágenes. De esta manera, vemos que al momento de la fundación del museo, la imagen en sus distintos dispositivos se vuelve una herramienta testimonial de la historia en la búsqueda de una representación de la *verdad visual*, lo que nos permite reflexionar acerca de la relación imagen-ficción.

LA IMAGEN: ENTRE VERDAD HISTÓRICA Y REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA

A efectos de dimensionar el significado histórico de estas obras en el siglo XIX, no sólo es necesario tener en cuenta las condiciones sociales, culturales y políticas en las que fueron producidas, sino también, los aspectos estéticos o formales que los artistas emplearon en su realización, con una finalidad moral, didáctica y artística. Cabe destacar la búsqueda que tienen los tres artistas aquí mencionados hacia una minuciosa recreación de la realidad, enfocándose en el detalle meticuloso de la representación tanto de la vestimenta como de los rasgos físicos de los personajes, basados en crónicas y en archivos fotográficos. En esta reproducción de la realidad con pretensión de objetividad puede verse una tendencia hacia el naturalismo propio de la academia europea. Este sistema de representación adquiere relevancia en Latinoamérica durante el período de la Independencia y de la conformación de la identidad nacional. No obstante, a pesar de esto, entendemos que estas pinturas son representaciones simbólicas de los hechos y que dan cuenta de la intención de exaltar el valor de determinados héroes y de reivindicar episodios de la historia nacional dentro de la gesta heroica (la historia de los ganadores) bajo el género de la pintura histórica.

² *El Museo Histórico* fue una publicación trimestral que se presentaba como *ilustrada y descriptiva*. Estuvo dirigida por Adolfo P. Carranza y fue publicada entre 1891 y 1898. Estaba orientada a promover y a difundir las actividades realizadas en el museo junto con estudios e investigaciones, e incorporaba notas enciclopédicas que detallaban la colección del museo.

³ *La Ilustración Histórica Argentina* fue una publicación mensual de 1908, dirigida por Adolfo P. Carranza y editada por J. Weiss y Preusche. Incluía láminas con imágenes de diferentes obras de tema histórico, pertenecientes a la colección del MHN, a las cuales se les adicionaba un texto alusivo o una crónica que hiciera referencia a aquello representado en la imagen.

⁴ *La Ilustración Histórica* fue una publicación mensual de 1911, dirigida por Adolfo P. Carranza y editada por J. C. Belaunde.



Figura 1. *La Ocupación Militar de Río Negro-1879* (1896), Juan Manuel Blanes. Óleo sobre tela. 7,10 x 3,55m. Museo Histórico Nacional

Desde que Juan Manuel Blanes recibió el encargo para realizar la obra demostró una gran preocupación por atenerse a la fidelidad de la representación. Esto se refleja en la correspondencia que tiene con Carranza,⁵ en donde le solicita tomar apuntes gráficos de los trajes y del armamento militar que se conservaban en el museo para remitirse, de esta manera, a la verdad histórica. A su vez, el estilo pictórico utilizado da cuenta de una visión academicista del arte donde prima la figuración clásica. En la búsqueda de verosimilitud, vemos la intencionalidad del artista de realizar una representación simbólica del momento, exaltando los valores y los ideales de orden y progreso (el crecimiento económico, la modernización, etcétera) mediante recursos pictóricos y estrategias discursivas dentro del cuadro, lo que le confiere a la obra una finalidad de persuasión moral. Por ejemplo, para su composición, Blanes eligió un punto de vista levemente picado que posibilita una visión panorámica de personajes de cargos elevados que tuvieron relevancia en el hecho histórico, dispuestos en un primer término y en semicírculo. Los hombres de la milicia y la ciencia figuran como los principales portadores y conductores de estos ideales.

La agrupación, liderada por Roca, trazó un puente simbólico entre otros dos grupos representados que se encuentran en los extremos de la formación. A la izquierda del cuerpo militar, en un espacio reducido, se distinguen apenas algunos pobladores originarios junto a la figura de un sacerdote, mientras que a la derecha se destacan los médicos y los científicos caracterizados por su vestimenta civil y por portar elementos distintivos. Podemos interpretar esta disposición en el cuadro como la representación simbólica de la oposición civilización-barbarie y enfatizar en la idea de progreso que se quería imponer en la construcción de la identidad nacional. A su vez, estos conjuntos parecen cumplir una función legitimadora de la presencia de Roca que se vuelve cuerpo de poder por estar

⁵ Juan Manuel Blanes le escribió a Adolfo P. Carranza, director del MHN, para solicitarle la toma de apuntes gráficos: «Señor Director: El infrascripto, pintor de historia, solicita del Señor Director del Museo Histórico Argentino el correspondiente permiso para tomar apuntes gráficos de algunos objetos que se encuentran en el establecimiento citado, y que al infrascripto son indispensables para las representaciones en pintura que se propone a fin de llevar en ellas las verdades históricas, sin las cuales las imágenes generales serían forzosamente deficientes» (Blanes, 1892: s/p).

en el centro y a la cabeza de la tropa. Se puede apreciar, también, que todos los militares representados se encuentran montados a caballo con sus sables desenvainados a excepción de Roca, quien en el centro del cuadro y junto a Lavalle porta prismáticos.

En toda la composición, se enfatiza esta idea del espacio despojado no solo por la escasa vegetación, sino por el ocultamiento de sus pobladores. Esto da cuenta de la idea de contemplación de un paisaje desértico y desconocido que debe ser conquistado. El imaginario del desierto aparece, entonces, como aquello que queda marginado en el discurso de progreso.

Otro de los hechos que destacan el sentido de verdad que se le quiere dar a las obras puede verse en la gestión de Carranza, que conservó en el archivo un extracto del telegrama enviado por J.A. Roca del año 1879, en donde relataba sus vivencias en la expedición y se vanagloriaba de su proceder en la región de Choele-Choel, al margen del Río Negro. En el mismo fragmento, destacaba a modo de proclamación:

[...] Este día de Choele-Choel es digno día siguiente de aquel: porque al inaugurar el dominio de la civilización, aquí donde la barbarie ha reinado tres siglos, es lo que verdaderamente puede llamarse «continuación de la tarea principiada el 25 de mayo de 1810». Fuimos entonces libres e independientes. Damos ahora el paso más trascendente de nuestra soberanía adquirida. [...] Así queda coronada esta hermosa expedición que completa el más grande y definitivo triunfo que LA REPÚBLICA ARGENTINA [sic] podía esperar (Roca, 1879: s/p).

Este documento archivado es importante, ya que es puesto en diálogo directamente con la obra y con otros documentos. En 1990 llegó una carta al MHN, su remitente era el Coronel Jorge Aníbal Brihuega, quien constató que el cuadro representaba, sin lugar a dudas, *El amanecer del 25 de Mayo de 1879*. Esto le sirvió como para determinar que el cuadro no expresaba rigurosamente la verdad histórica, ya que el Coronel Lavalle, Racedo y Uruburu, caracterizados en la pintura, no habían estado.⁶ De esta manera, podemos entender que no todos habían estado presentes ese día y que la obra respondía a la exaltación de un acontecimiento más que a la *verdad histórica*.

Sobre la base de lo contemplado en el archivo, podríamos interpretar que para realizar su composición Blanes se remitió a dos tipos de fuentes: una formada por los apuntes gráficos de objetos coleccionados en el museo y otra que podría ser el parte telegráfico enviado por Roca. Al analizar el cuadro, podemos comprender la intencionalidad del artista y de la gestión, aplicada en construir no sólo una imagen simbólica de lo que significaba para esta sociedad

⁶ «3. Verdad Histórica: El cuadro no expresa rigurosamente la verdad histórica, dando importancia prioritaria al acontecimiento. Entre otras razones, el Coronel Lavalle y Racedo, y el Teniente Uruburu no estuvieron allí; el Capellán Espinosa llegó a Choele-choel el 28 May (Bibl 1, p.134), y el Tenl Rufino Ortega recién el 22 de Jun» (Brihuega, 1990: s/p).

la conquista de nuevos territorios, sino, también, la creación del mito de origen, dentro del cual era sumamente importante destacar a personalidades ilustres, a los hombres de la historia.

El óleo de Pedro Subercaseaux, *Batalla de Chacabuco* [Figura 2], realizado por encargo de Carranza para la conmemoración del Centenario de la Independencia, presenta al general José de San Martín montado en un caballo blanco sobre una colina, observando el avance de sus fuerzas en la cuesta de Chacabuco.



Figura 2. *Batalla de Chacabuco* (1908), Pedro Subercaseaux. Óleo sobre tela. 3,14 x 2,53m. Museo Histórico Nacional

Si la pieza se contrasta con la minuciosidad del detalle y la búsqueda de la verosimilitud con la que el artista acomete su obra, se ve una exaltación de la figura del general San Martín como héroe nacional y salvador. Si bien el cuadro pretende ilustrar la batalla, ésta queda relegada, mientras que la figura del prócer se destaca por la del resto de los soldados (en ella vemos la difundida representación de San Martín, vigoroso y montado en un caballo blanco).

A partir de la documentación de la obra, gracias a una investigación realizada por Miguel Ruffo en el MHN, sabemos que el General estaba enfermo al momento de la batalla, sin embargo, el artista decidió representarlo en su plenitud física. Esto permite discernir la funcionalidad de la obra y del archivo: mientras la primera reproduce la historia oficial y las victorias de los héroes con un objetivo tanto moralizante como pedagógico, la segunda, a partir de un distanciamiento temporal, hace una revisión crítica sobre la obra y vuelve a plantearse cuestiones acerca de la verdad histórica y el mito del prócer:

¿Debemos entonces considerar que la representación de Subercasseaux constituye una falsificación histórica? Pensamos que no y ello por dos motivos. Primero, porque los cánones estéticos del arte académico, [...] conducían inevitablemente a incorporar dentro de determinados moldes arquetípicos, a los hombres que por los acontecimientos que protagonizaron, la historiografía los convirtió en los «paters» de la nación, [...] porque, al construirse el pasado como gesta histórica, las luchas sociales e individuales operan casi sin la fuerza que en su momento tuvieron, como oposiciones, obstáculos o dificultades a superar. [...] porque la pedagogía didáctica sobre la que están contruidos estos oleos, responden a la exaltación de un héroe (Ruffo, s/f: s/p).

La conducción del cadáver de Lavalle en la quebrada de Humahuaca [Figura 3] llegó al MHN por donación de Enriqueta del Solar Dorrego de García. En un primer término, se dispone un numeroso grupo de jinetes, cubiertos con ponchos, que atraviesan la quebrada. El punto de vista es picado, lo que permite ver tanto el avance de los prsonajes como el paisaje desértico rodeado por montañas. La imagen es provista de un gran naturalismo, no sólo por la especial atención que se le da al detalle, sino, también, por la *fidelidad* de la representación de aquellos personajes que se encontraban en el momento. De esta manera, se enfatiza en el papel documental de la obra como crónica del acontecimiento histórico.



Figura 3. *La conducción del cadáver de Lavalle en la Quebrada de Humahuaca* (1889), Nicanor Blanes. Óleo sobre tela. Museo Histórico Nacional

Como si se tratara de una procesión, el cuerpo del general Lavalle es conducido por sus tropas sobre un caballo blanco. Aquí volvemos a encontrar una exaltación simbólica del hecho histórico. Al respecto, Natalia Majluf sugiere que «la reiteración de un mismo modelo señala la prioridad de un procedimiento que busca afirmar una imagen reconocible del poder» (2010: 82). Reformulando la frase, en este caso, lo que se busca es afirmar una imagen reconocible del héroe patriótico y, con ella, exaltar el ejemplo de vida, la gesta del guerrero. Esto se condice con uno de los documentos archivados referidos a la obra en donde, desde la provincia de Jujuy, se reclama la tenencia de la pintura por constituir un objeto de gran valor simbólico para la historia de la región, escenario de la epopeya.

En estas tres obras pertenecientes al género pintura de historia, vemos cómo se produce una dualidad de intenciones ya que se pretende lograr una imagen naturalista y verosímil mientras que, al mismo tiempo, se produce una exaltación de valores y de conceptos abstractos. Tanto en las pinturas como en los documentos guardados en el archivo, podemos percibir tres momentos clave que convergen en la construcción de estas obras: el primero, el acontecimiento histórico que representan; el segundo, el momento en el cual son producidas, el contexto político y social; el tercero, la revalorización de las mismas en la actualidad dentro del mismo archivo. De este modo, podemos hablar de un intersticio que surge entre las obras y el archivo, es decir, de ese espacio de debate entre obra-documento y entre documentos entre sí que da cuenta de las primeras aproximaciones y de las actuales, donde las investigaciones dejan entrever una nueva valorización de las imágenes por la cual las obras pasan de ser objetos históricos y coleccionables a ser analizadas en términos estéticos, históricos y sociales.

PARADIGMAS EN LA REPRESENTACIÓN, ¿ES POSIBLE LA VERDAD HISTÓRICA?

En este punto podemos establecer una relación con las reflexiones realizadas por Louis Marin (1992) acerca de los medios y los procedimientos en la representación del cuerpo de poder, entendidos a través de una doble dimensión: aquello ausente que se presenta y que, a su vez, se presenta representando algo. El relato del hecho histórico se presenta en estas pinturas y es en la manera en la que es tratado el tema en donde no sólo da cuenta del acontecimiento, sino que representa algo más, en este caso, los ideales imperantes del triunfo del positivismo que comenzaban a gestarse durante el siglo XIX en nuestro país. El estudio político de la representación, alejado del dominio textual, permite localizar

históricamente las prácticas de poder de la imagen. En este caso, ambos dispositivos, visual y textual, es decir, las obras y los documentos del archivo, aparecen como complementarios y posibilitan la revisión crítica de un mismo discurso al afirmarlo de distintas maneras. Por un lado, desde el recurso pictórico vemos una intencionalidad de establecer un relato oficial de la historia nacional, exaltando a sus protagonistas, los hombres ilustres que trajeron la libertad y la independencia. Por otro lado, la revisión del archivo nos proporciona un panorama de las iniciativas y las ideas de Carranza de dotar a estas pinturas de un corpus textual de datos fidedignos. En cada carpeta del archivo, referida a estas tres obras, encontramos un documento titulado *Registro de objetos históricos* [Figura 4] redactado por Carranza, este contiene la descripción detallada de las escenas representadas en las pinturas, lo que da cuenta de una visión de las obras a modo de documento o de testimonio del hecho histórico, como si lo allí representado fuera una réplica de la realidad.

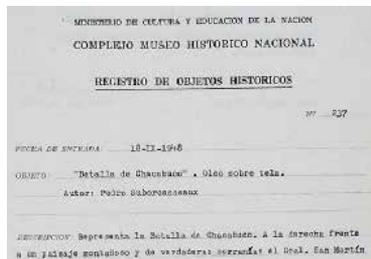


Figura 4. Registro de Objetos Históricos

El paso del tiempo y el devenir histórico del país han llevado a que las visiones acerca de estos hechos y de sus protagonistas se modificaran. Encontramos en el archivo la incorporación reciente de documentos que son producto de investigaciones actuales, que dialogan con las obras y con el archivo mismo desde una mirada crítica que busca exaltar aquello que permaneció oculto en la escritura del relato. En este punto es importante introducir algunas cuestiones acerca del archivo que son fundamentales para comprender la complejidad del entramado de relaciones que pueden establecerse con las obras.

Entre los documentos que se refieren a la obra de Blanes, encontramos un listado que detalla la ubicación y el nombre de cada personaje representado en *La Ocupación Militar de Río Negro*. Paralelamente, hallamos la correspondencia de un hombre que escribe al museo preguntando por la identidad de uno de los personajes que aparecen en la pintura, según su parecer, se trataría de su tatarabuelo y no del hombre identificado en la descripción. El MHN confirma esta información y se archivan fotografías que constatan la nueva identidad

del retratado con la representación en la pintura.⁷ La reciprocidad entre el archivo y la obra posibilita nuevas preguntas que contribuyen al permanente crecimiento del archivo y a la reflexión sobre las pinturas.

Otro caso importante para destacar, y que hemos mencionado anteriormente, surgió del análisis de una carpeta del archivo sobre *La Conducción del Cadáver de Lavalle* que tiene como asunto «problemas relacionados con un cuadro y piezas del Museo Jujuy». Aquí se ubican las correspondencias entre el Ministro de Cultura de la provincia de Jujuy y el Ministro de Cultura de la Nación. También entre Alberto E. Blanes, familiar de Nicanor Blanes, y el presidente de la Nación, Alejandro Lanusse. En ellas se disputa el posible traslado de la obra a la provincia de Jujuy. Entre idas y vueltas, y a través de argumentaciones burocráticas, el traslado nunca se lleva a cabo y sólo el archivo es testimonio de estas tensiones entre centro y periferia que alegan la tenencia de la obra.

Todas estas cuestiones nos hacen reflexionar acerca de la circulación y la exhibición de las imágenes y, al mismo tiempo, sobre la construcción de imaginarios colectivos que conforman la identidad nacional. El poder de las imágenes, a nivel semántico y político, refleja la importancia que adquieren estas representaciones con el pasar del tiempo y expone la necesidad de ser cuestionadas y problematizadas.

Por último, podemos decir que el MHN comenzó como un ente organizador y de salvaguarda de los objetos históricos y patrimoniales de la historia de las batallas, que *reflejaban* la idea de patriotismo que se quería representar. Con el correr del tiempo, y gracias a las investigaciones de pasantes y de profesionales que interactúan y trabajan en el archivo y en el museo de manera permanente, se puede efectuar la revisión tanto del material resguardado como de las obras. Pensamos en el intersticio como el espacio de la reflexión y el debate entre la obra y el archivo. Intersticio como posibilidad de volver crítico al archivo donde convergen ideas, pensamientos y se generan dualidades.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Chartier, Roger (1994). «El mundo como representación». En *El mundo como representación, Estudios sobre historia cultural* (pp. 45-61). Barcelona: Gedisa.
- Marin, Louis (1992). «El cuerpo de poder y la encarnación en Port Royal y Pascal o de la “figurabilidad” del absoluto político». En Feher, Michel; Naddaff, Ramona y Tazi, Nadia (eds.). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. (pp. 421-447). Madrid: Taurus.
- 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.

⁷ Juan José Pimentel envió una carta al MHN: «El motivo de la presente es hacerle llegar mi más profundo agradecimiento por haber tenido Ud. la deferencia de haber contestado a mi anterior carta donde le planteaba la posibilidad de la corrección de la identificación del personaje de poncho en el cuadro *La Revista del Rio Negro*, de Blanes quien no sería otro que mi tatarabuelo Tadeo Sztyrlc.

Lamentablemente no conservo más fotografías de mi antepasado. En cambio le envío copia de las tres de sus hijos a fin de que pueda Ud. comparar el parecido con la imagen de su padre en la pintura» (Pimentel, 1999: s/p).

FUENTES DOCUMENTALES

Blanes, Alberto E. (1972). *Sin título* [carta a General Alejandro Agustín Lanuse] (Exp N.78455. AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Blanes, Juan Manuel (1892). *Sin título* [carta] (AH MHN FAP/GF. M2 41. F.4375). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Brihuega, Jorge Aníbal (1990). *Ocupación Militar del Río Negro- 1879* [decreto] (AH MHN FAPC/GF.M2 C 41. F.4375). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1948). *Registro de Objetos Históricos. Batalla de Chacabuco*. (AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Pimentel, Juan José (1999). *Sin título* [carta] (AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Roca, Julio (1879). *Diario de marcha* [carta] (AH MHN FAPC/GF. M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.

Ruffo, Miguel (s/f). *Sin título* [escrito] (AH MHN FAPC/GF.M2 C41). Buenos Aires: Archivo del Museo Histórico Nacional.