

El centauro civilizado. Análisis indiciario, sensibilidad y gestión del movimiento en Los Capataces de Prilidiano Pueyrredón (1861)

The civilized centaur. Clue analysis, sensibility and movement management in Los Capataces of Prilidiano Pueyrredón (1861)

O centro civilizado. Análise indiciária, sensibilidade e gestão do movimento em Os capatazes de Prilidiano Pueyrredón (1861)

Le centaure civilisé. Analyse indiciare, sensibilité et gestion du mouvement dans Los capataces, de Prilidiano Pueyrredón (1861)

***Цивилизованный Кентавр
Показательный анализ, чувствительность и управление движением у старшин
Прилидиана Пуэйредона (1861 г.)***

Dr. MASÁN, Lucas Andrés

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/
Centro Interdisciplinario de Estudios Políticos, Sociales y Jurídicos
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
Tandil, Argentina
andresmasan@gmail.com*

Fecha de recepción: 02/03/2021

Fecha de aceptación: 12/05/2021



Resumen

Empleamos la definición de “centauro de la pampa” como una vía de entrada para auscultar los sentidos asociados al mundo rural a través del examen indiciario de la obra *Los capataces* de Prilidiano Pueyrredón (1861), deteniéndonos en el caballo como unidad analítica. Hundiendo la lupa en la pintura para adentrarnos en sus detalles significantes,

buscamos huellas de un proceso civilizatorio que tiñó buena parte de la comunidad de Buenos Aires durante la década de 1860 y marcó el nacimiento de una nueva sensibilidad que juzgó impúdica toda soltura. Observando la gestión de los movimientos en las posturas del animal accedemos a parte del itinerario de este procesocivilizatorio, expresado en la sujeción física y la modelación gradual del comportamiento.

Palabras claves

PINTURA, INDICIOS, CABALLO, CIVILIZACIÓN

Abstract

*We use the definition of “centaur from the pampas” as an entry way to listen to the senses associated with the rural world through the clue examination of the work *Los capataces* by Prilidiano Pueyrredón (1861), stopping at the horse as an analytical unit. Plunging the magnifying glass into the painting to delve into its significant details, we look for “traces” of a civilizational process that stained a large part of the Buenos Aires community during the 1860s and marked the birth of a new sensibility that judged all ease of shame. Observing the management of the movements in the postures of the animal, we access part of the itinerary of this civilizing process, expressed in the physical subjection and the gradual modeling of behavior.*

Key words

PAINTING, CLUES, HORSE, CIVILIZATION.

Resumo

*Empregamos a definição de “centauro do pampa” como uma via de entrada para auscultar os sentidos associados ao mundo rural através do exame indiciário da obra *Os capatazes* de Prilidiano Pueyrredón (1861), nos detendo no cavalo como unidade analítica. Afundando a lupa na pintura para nos adentrar nos seus detalhes significantes, buscamos “pegadas” de um processo civilizatório que tingiu boa parte da comunidade de Buenos Aires durante a década de 1860 e marcou o nascimento de uma nova sensibilidade que julgou impudica toda soltura. Observando a gestão dos movimentos nas posturas do animal acessamos a uma parte do itinerário deste processo*

civilizatório, expressado na preensão física e a modelação gradual do comportamento.

Palavras chaves

PINTURA, INÍCIOS, CAVALO, CIVILIZAÇÃO

Résumé

*Nous utilisons la définition du « centaure de la pampa » comme point d'entrée pour écouter les sens associés au monde rural à travers l'examen indiciario de l'œuvre *Los capataces de Prilidiano Pueyrredón (1861)*, en prenant le cheval comme unité d'analyse. En plongeant la loupe dans le tableau pour approfondir ses détails significatifs, on cherche des « traces » d'un processus civilisateur qui a coloré une grande partie de la communauté de Buenos Aires durant les années 1860 et a marqué la naissance d'une nouvelle sensibilité qui jugeait toute liberté impudente. En observant la gestion des mouvements dans les postures de l'animal, on accède à une partie de l'itinéraire de ce processus civilisateur, exprimé dans l'asservissement physique et la modélisation progressive du comportement.*

Mots clés

PEINTURE, INDICES, CHEVAL, CIVILISATION

Резюме

Мы используем определение "Кентавр Де Ла Пампа" в качестве пути входа для аускультации чувств, связанных с сельским миром, посредством показательного изучения работы старшин Прилидиана Пуэйредона (1861), останавливаясь на лошади как аналитическая единица. Погружая увеличительное стекло в картину, чтобы углубиться в ее значимые детали, мы ищем следы "цивилизационного процесса, который окрасил большую часть сообщества Буэнос-Айреса в 1860-х годах и ознаменовал рождение новой чувствительности, которая судила всю свободную нечистоту. Наблюдая за управлением движениями в позах животного, мы являемся частью маршрута этого процессоцивилизационного процесса, выраженного в физическом зажимаи постепенное моделирование поведения.

слова

ЖИВОПИСЬ, НАМЕКИ, ЛОШАДЬ, ЦИВИЛИЗАЦИЯ

“América, posee con
este nobilísimo
animal el instrumento
más indispensable
para la vida, la fuente
de las riquezas, el
amigo inseparable en
el reposo y en el
trabajo, en la guerra y
en la paz”

Pablo Mantegazza (1867)

Introducción

Según ha expresado DórisGiacomolli, la vinculación entre el individuo rural y la imagen mitológica del centauro se encuentra asociada a la convivencia diaria de las personas con los caballos, acostumbrados a usarlos como medios para recorrer las grandes distancias, volviéndose paulatinamente compañeros inseparables.¹¹⁶ En su estudio titulado el “Centauro de la pampa”, Raúl Fradkin analizó la imagen del gaucho argentino,¹¹⁷ identificando una tradición

¹¹⁶ GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. “Centraos e gaúchos. O surgimento da figura mítica `centauro dos pampas””, En: *Letras Escreve*, Vol. 9, Nº 2, 2019, p. 185.

¹¹⁷Conscientes de la imprecisión de sus contornos, empleamos el término “gaucho” como una instancia de definición conceptual de carácter histórico-temporal en donde se negociaron sentidos y se condensaron distintas relaciones del individuo rural con su entorno. Alejados de la imagen “impresionista” o “exotista” que muestra a un

mítico-literaria que hundía sus raíces a inicios del siglo XIX y que fue transformándose a través del tiempo hasta convertirse en una “grilla de interpretación”, es decir, una estampa histórica que se convirtió en símbolo de identidad y modelo de conducta.¹¹⁸En este sendero, diversos estudios¹¹⁹ han mostrado cómo la trayectoria del citado “arquetipo”¹²⁰ encontró hacia el meridiano del siglo XX un momento propicio para su fortalecimiento, en un contexto de emergencia de los postulados nacionalistas.¹²¹En aquella

personaje díscolo, individualista, violento y/o forajido, abordamos la estampa del “gaucho” como un momento, una “grilla de interpretación” que nos permite ver a contraluz las proyecciones de una parte de la comunidad sobre un conjunto social que habitaba los espacios allende la ciudad, lugar desde donde eran construidos, circulaban y se consumían muchos de estos discursos sobre “lo rural”.

¹¹⁸ FRADKIN, Raúl. "Centauros de la pampa. Le gaucho, entre l'histoire et le mythe", en: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Anne 58°, N° 1, 2003, pp. 109-133.

¹¹⁹ GARAVAGLIA, Juan Carlos y GELMAN, Jorge. “Mucha tierra y poca gente: un nuevo balance historiográfico de la historia rural platense (1750-1850)”, En: *Historia Agraria*, n° 15, 1998, pp. 29-50; TROISI MELEÁN, Jorge. “Entre el impresionismo y el conteo de vacas: el gaucho y la guerra de imágenes del mundo rural colonial”, En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n° 2, 2001, p. 337-366; FRADKIN, Raúl. *Op. cit.*; CASAS, Matías Emiliano. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires 1930-1960* (Buenos Aires: Prometeo, 2017), entre otros.

¹²⁰ MÍGUEZ, Eduardo. “Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más, en busca del gaucho”, En: *Anuario del IEHS 'Prof. Juan Carlos Grosso'*, n° 12, Tandil, 1997, p. 172; FRADKIN, Raúl. *Op. cit.* p. 109.

¹²¹ CATARUZZA, Alejandro. *Nueva Historia argentina, Tomo 7: Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-*

atmósfera, no resultaría casual que se revalorice a un autor que “salva del olvido la figura legendaria del gaucho argentino”¹²² y cuya obra aquí analizamos. Nos referimos al surgimiento de Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) como figura cultural de relieve, procedimiento historiográfico que ocurrió durante las décadas de 1930 y 1940,¹²³ en un clima de florecimiento de la revisión del pasado y donde se edificaba el mito del gaucho. En décadas posteriores, sucesivos trabajos posaron su mirada sobre la pintura rural del artista, robusteciendo en muchos casos esta tónica que vincula a Pueyrredón como un componente esencial en la conformación del imaginario visual en torno al gaucho decimonónico.¹²⁴

1943) (Buenos Aires: Sudamericana, 1999), p. 433; CATARUZZA, Alejandro. *Historia Argentina, 1916-1955* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), p. 148.

¹²²SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina (1793-1894)* (Buenos Aires: Edición del Autor, 1933), p. 152.

¹²³ Aludimos a los trabajos de Schiaffino, Pagano, Romero Brest y D’Onofrio: *Ibidem*; PAGANO, José León. *El arte de los argentinos* (Buenos Aires: Edición del Autor, 1937); ROMERO BREST, Jorge. *Prilidiano Pueyrredón. Monografías de arte americano* (Buenos Aires: Losada, 1942).; D’ONOFRIO, Arminda. *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón* (Buenos Aires: Sudamericana, 1944); PAGANO, José León. *Prilidiano Pueyrredón* (Buenos Aires: Academia Nacional de las Artes, 1945).

¹²⁴ Con distintas intensidades y propósitos heurísticos, existieron diversos autores que en las últimas décadas han posado su mirada sobre el artista y su obra. Entre ellos cabe destacar a Laura Malosetti Costa, Roberto Amigo, Adolfo Ribera, Marta Penhos, Ignacio Gutiérrez Zaldívar y María Lía Munilla Lacasa. A lo largo de casi un siglo es posible apreciar una abundante literatura sobre Prilidiano Pueyrredón, aspecto sobre el que hemos desarrollado un trabajo reciente a modo de balance historiográfico. Véase MASÁN, Lucas Andrés. “El copo y la avalancha. Los estudios sobre Prilidiano Pueyrredón”, En: *Boletín de Arte*, N° 20,

Jalonado desde diversas latitudes -que incluyen la literatura, la discursividad política y la Historia, entre otras-, el gaucho es considerado un emblema del ser argentino que, como se ha dicho, se transformó en arquetipo. Aunque no pretendemos profundizar aquí sobre este personaje histórico, nos interesa auscultar un elemento constitutivo de esta figura como su caballo, pieza clave en la estampa del “centauro”. Mediante el análisis de una pintura de Pueyrredón, buscamos acceder al horizonte de significados que configuró la mirada urbana sobre la campaña en la década de 1860, empleando al animal como un foco sobre el cual calibrar el análisis de un esquema civilizatorio que comenzaba a gestarse por entonces.

Entendiendo a la civilización como un proceso gradual de modificación del comportamiento que operó tanto en el plano material como simbólico, encontramos en esta

2020; AMIGO, Roberto. *Pintura Republicana: Colección del Museo Pueyrredón* (San Isidro: Municipalidad de San Isidro, 2014); ALEMÁN, Jorge. *Prilidiano Pueyrredón*. (Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2011); GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. *El arte de los argentinos. Prilidiano Pueyrredón* (Buenos Aires: Atlántida, 2009); PENHOS, Marta. “Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX”, En: *Studi Latinoamericani*, N° 4, 2008, pp. 1-10; MUNILLA LACASA, María. “Siglo XIX: 1810-1870”, En: BURUCÚA, José Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Tomo I*. (Buenos Aires: Sudamericana, 1999); LUNA, Félix, AMIGO, Roberto y GIUNTA, Patricia. *Prilidiano Pueyrredón* (Buenos Aires: Banco Velox, 1999); MALOSETTI COSTA, Laura. “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado”, En: *6° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, 1995; RIBERA, Adolfo. *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870*. (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1982).

pintura notas específicas sobre la “contención de los instintos”,¹²⁵ tanto en humanos como en los animales. Emplearemos conjuntamente la óptica de las sensibilidades para explicar estas huellas pictóricas como condensaciones de mecanismos que establecieron nuevas pautas de escrúpulos, juzgando impúdico todo desenfreno.¹²⁶ En este sentido consideramos aquí a las pinturas como síntomas epocales que evocan aspectos de la nueva sensibilidad atravesada por la modernidad, con la noción clave del triunfo del hombre sobre la naturaleza, entre otros factores basales.

La forma de acceso a este complejo entramado será a través del método indiciario,¹²⁷ entendido como una *praxis* de

¹²⁵ ELÍAS, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 482 y ss.

¹²⁶ BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)* (Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990), p. 11.

¹²⁷ Aunque empleamos la noción desarrollada por Ginzburg, vale destacar otros valiosos aportes metodológicos referidos al paradigma de inferencias indiciales, como los de Sigmund Freud, Charles Sanders Peirce y José Emilio Burucúa. El primero de ellos, en su examen sobre el *Moisés* de Miguel Ángel atendió a detalles subordinados de la escultura como las formas que asumían las manos y las características de las tablas que estas sostenían. Peirce por su parte, se valió del indicio para inscribirlo en su método abductivo en la construcción de conocimiento, poniendo de relieve la condición de probabilidad que un análisis de estas características encarnaría. En el ámbito de la historiografía argentina, José Emilio Burucúa ha propuesto un lúcido análisis del retrato de Lucía Carranza de Rodríguez Orey realizado por Charles Henry Pellegrini, precisamente en clave indicial. Véase PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. (Buenos Aires, Nueva Visión, 1978); FREUD, Sigmund, “El moisés de Miguel Ángel” en FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo XIII: Tótem y tabú y*

carácter eminentemente analítica por la cual se reduce la escala de observación. Este procedimiento posibilita efectuar un estudio intensivo del material empírico¹²⁸y capturar aspectos singulares de un fenómeno, tanto como las interacciones existentes entre este y las estructuras en las que se insertan.¹²⁹ Siguiendo la propuesta del historiador italiano Carlo Ginzburg, el método indiciario operará aquí como una opción metodológica que nos permitirá atender al evento singular de la pintura, poniendo en tensión estructuras microscópicas con el universo de lo macroscópico.¹³⁰ De allí que lo indicial estimule el relevamiento de zonas acotadas del cuadro, permitiendo al mismo tiempo reponer en parte la arquitectura de la totalidad. El desentrañamiento indicial operará en estas páginas entonces como un factor de auscultación, en tanto nos permite “descubrir las huellas de eventos no directamente localizables para el observador”.¹³¹ En otro sentido asociado, el método indicial nos posibilita

otras obras. (Buenos Aires, Amorrortu, 2000), pp. 215-242;
BURUCÚA, José Emilio. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre Arte.* (Buenos Aires, Biblos, 2006), pp. 159-166.

¹²⁸ LEVI, Giovanni. “Cap. 5: Sobre microhistoria”, En: BURKE, Peter. *Formas de hacer Historia.* (Madrid, Alianza, 1991), p. 123.

¹²⁹ ZEMON DAVIS, Natalie. “Las formas de la Historia Social”, En: *Historia Social, n° 10: Dos Décadas de Historia Social*, 1991, pp. 177-182., p. 179.

¹³⁰ GINZBURG, Carlo. “Microhistoria: dos o tres cosas que se de ella”, En: *Manuscrits. Revista d'història moderna. n° 12*, 1994. pp. 13-42;
GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio.* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010).

¹³¹GINZBURG, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, En: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios.* (Buenos Aires, Prometeo, 2013), p. 184.

adentrarnos en una trama brumosa compuesta por elementos ocultos a simple vista, los cuales pueden ser inferidos mediante el encadenamiento lógico de ciertos detalles significativos de una de las pinturas de temática rural de Pueyrredón como *Los capataces*, unidad analítica seleccionada para este ejercicio.

Por tratarse de imágenes sobre la campaña elaboradas desde la ciudad, proponemos repasar la presencia del animal dentro de estas latitudes antes de penetrar en su protagonismo allende las fronteras urbanas.

Caballos urbanos

Pese a su íntima asociación con el amplio universo de lo rural, para mediados del siglo XIX el caballo formaba parte de la cotidianeidad urbana, no solo por su presencia recurrente en descripciones de viajeros sino también por distintas funciones en numerosas actividades de un espacio que, como Buenos Aires, comenzaba a apuntalar su proceso de modernización.¹³² Un ejemplo de esto puede hallarse en el ámbito de la diversión pública, en donde mientras se consolidaban espectáculos en los nuevos teatros -como el recientemente inaugurado Colón, el Victoria y el Francoargentino-,¹³³ se ampliaba la sociabilidad en los cafés y las fondas, se expandía la cultura visual en los diferentes salones de vistas y se multiplicaban los espectáculos con celebraciones de distinta índole, también persistían actividades lúdicas de “claro contenido rural” que nucleaban a la población y que incluían carreras de

¹³² GIUNTA, Rodolfo. *La gran aldea y la revolución industrial: Buenos Aires 1860-1870* (Buenos Aires: El autor, 2006).

¹³³ PILLADO, Antonio. *Diccionario de Buenos Aires o sea guía de forasteros* (Buenos Aires: Imprenta del Porvenir, 1864), p. 340.

sortijas y de caballos, el juego del pato, la taba o las riñas de gallos.¹³⁴ Además de su participación como agente promotor de la recreación o protagonista del juego, el caballo también se erigía -tal vez principalmente- como un medio de transporte solicitado, pliegues bajo los cuales aparece retratado como figura central en dos capturas realizadas por Esteban Gonnet en 1864. Ambas formarían parte de *Recuerdos de Buenos Aires*, primer álbum fotográfico con vistas de la ciudad. Nos referimos a *Calle piedad* (imagen 1) y *Carretas de la campaña* (imagen 2).



Imagen 1.- Esteban Gonnet – *Calle Piedad* en *Recuerdos de Buenos Ayres*, 1864. Fotografía a la albúmina, 13 x 24 cm.¹³⁵.

¹³⁴ GAYOL, Sandra. *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910* (Buenos Aires: Del signo, 2000), pp. 28-29.

¹³⁵ Fototeca Benito Panunzi, Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”.



Imagen 2.- Esteban Gonnet – Carretas de la campaña en Recuerdos de Buenos Ayres, 1864. Fotografía sobre cartulina, 24 x 33 cm.¹³⁶.

Cabe remarcar que tanto el mundo urbano como el rural poseían imprecisiones en sus definiciones, siendo difícil delimitar los contornos de cada uno, constituyendo en realidad espacios abiertos con reciprocidades y mutuas implicancias, tal como muestran las vistas de la ciudad que referían a la campaña y viceversa. Un dato relevante en este sentido consiste en que, aunque resulta notoria la presencia del equino en ambas imágenes, no se alude a éste

¹³⁶ *Ibidem.*

directamente sino a sus prolongaciones o elementos externos, como las carretas que empujan o la calle por la que circulan. En cualquier caso, estas fotografías de la ciudad expresan conexiones externas de la misma: una hacia la campaña y otra hacia el puerto, tanto hacia el interior como hacia el extranjero. Dentro de este juego de proyecciones, tal vez una porción de esta invisibilidad nominal se deba a que el caballo resultaba una figura recurrente en aquel paisaje, participando en tareas cotidianas de la ciudad como la gestión de los residuos, la vigilancia nocturna o las prácticas funerarias, entre otras.¹³⁷

Lo anterior sugiere que en términos de movimiento urbano y traslado de mercancías los equinos representaban un medio solicitado, aspecto que gradualmente se modificaría ante el arribo de potenciales competidores. Entre estos cabe destacar la llegada de las incipientes maquinarias que se abrían paso en una ciudad que comenzaba a dejar tras de sí el período rosista (1835-1852) para, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, proyectarse como un espacio renovado y con “ansias de conexión”¹³⁸ hacia el mundo industrial de Occidente. Una ciudad que se reconfiguraba severamente y en donde Pueyrredón participaba activamente mediante sendos emprendimientos para el Estado de Buenos Aires. Articulado por una sólida trayectoria formativa en el extranjero y un posicionamiento social relevante, Pueyrredón se convirtió desde su regreso a la ciudad en 1854 en un agente cultural significativo, asumiendo la dirección de proyectos que comprendieron la refacción,

¹³⁷ PILLADO, Antonio. *Op. cit.*, p. 122, p. 271 y p. 332.

¹³⁸ CAIMARI, Lila. “El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”, En: *Redes*, 21 (40), 2015, p. 133.

remodelación y diseño de distintos espacios, tanto públicos como privados. Entre los más relevantes por su impacto y dimensiones destacan la reconfiguración de la Plaza de la Victoria, la remodelación del hospital general de hombres y el desarrollo de obras de desagüe, desembarco y conexión de personas y mercancías.

La ciudad se transformaba con pasos decididos y Pueyrredón resultaba un actor privilegiado de estas novedades. Otros personajes influyentes de entonces ponían de relieve esta condición de renovación, como expresaba Domingo Faustino Sarmiento en las páginas de *El Nacional* en un artículo donde celebraba la introducción de las primeras locomotoras en Buenos Aires a inicios de 1856, remarcando que "Tendremos, pues, ferrocarril de vapor que es otra circunstancia feliz. Dejémonos de esas *guacerias*, valga el chilenismo, de andar metiendo caballos en cosas cultas. Los caballos son para Calfucurá".¹³⁹ El caballo parecía constituir entonces un signo regresivo ante los adelantos que afrontaba la comunidad, tónica incompatible con un espíritu civilizador.

Más allá de los comentarios valorativos del creador del *Facundo* las referencias directas ofrecidas por la lente de Gonnet, hay una relación directa entre una y otra declaración. Pues lo cierto es que la máquina a vapor vendría a reemplazar al tradicional carro tirado por caballos, marcando así una nueva etapa en la gestión de los traslados dentro de la ciudad. Los hermanos Mulhall, testigos y actores de estos cambios como editores del periódico *The*

¹³⁹ SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras completas. Tomo XXVI. El camino del lacio*. (Buenos Aires: Imprenta y litografía Mariano Moreno, 1899), p. 179.

Standard en Buenos Aires, ofrecían un rico comentario al describir el álbum de Gonnet en una reseña aparecida el 26 de octubre de 1864, haciéndose eco de las reflexiones vertidas por Sarmiento algunos pocos años antes. Se trataba de una fotografía que mostraba a la locomotora Pampero, iconografía que habilitaba el juicio de los irlandeses y les permitía remarcar la oportunidad que representaba la nueva tecnología para el progreso y el desarrollo locales. La fuerza de la máquina se oponía y superaba a la del animal como un instrumento de modernidad. Otra muestra cabal de la pujanza con que las locomotoras parecían introducirse, se expresaba con mayor nitidez en sus comentarios a la imponente citada “Carretas de campaña”.

Titulada en su crónica como “Tres carros de bueyes”, los Mulhall señalaban que se trataba de una “representación exacta de los vehículos usados en la campaña”, los cuales viajaban a 8 millas por día y los que, auguraban, “desaparecerán completamente cuando el nuevo ferrocarril sea completado”.¹⁴⁰ Estos 12 kilómetros por día que recorrían las carretas serían ampliamente superados por la nueva velocidad introducida por el ferrocarril, al punto tal que las haría “desaparecer completamente”. Independientemente del carácter de la afirmación, la proyección de los hermanos irlandeses muestra que las reflexiones en torno al movimiento y las velocidades ya formaban parte de las preocupaciones de entonces. El animal como medio de transporte vehiculizaba conceptualmente estas diversas apreciaciones, evaluando que los caminos de fierro tanto como su potente maquinaria, introducirían variables que modificarían no

¹⁴⁰*The Standard and River Plate News*, Buenos Aires, 26/10/1864.

solo las costumbres sino también la intensidad de los intercambios. El caballo parecía perder así uno de sus atributos principales desde hacía siglos, como el de ser motor de la traslación. Al menos dentro del ámbito urbano. Ahora bien, ¿qué ocurría con este animal en el territorio allende las fronteras de la ciudad?, ¿Qué implicancias poseía el equino y qué tipos de asociaciones socio culturales se establecían entre el caballo y los habitantes de la campaña?

Caballos rurales

Como hemos marcado, apelar a la figura del “centauro de la pampa” redundaba en una directa implicancia del caballo como elemento fundamental del gaucho en tanto imagen mitológica. Antes de penetrar en el examen de *Los capataces* de Pueyrredón, veamos ejemplos de cómo aquella figura legendaria estaba instalada en el imaginario de Buenos Aires hacia mediados del siglo XIX, ciudad en la que el artista desarrollaba su obra ecléctica que incluyó, como ha quedado expuesto, no solo a la pintura de temática rural sino muchas otras intervenciones. Algunas de estas referencias, tanto como sus sentidos asociados, nos servirán como pistas que permitirán un abordaje más integral de la pintura y comprender notas pictóricas específicas realizadas por el autor.

Si observamos el fenómeno cotejando la evidencia documental provista por la llamada literatura de viajes, es posible apreciar que existen variadas referencias al caballo como instrumento indisoluble de la figura del gaucho. A modo de ejemplo citaremos el caso del médico, antropólogo y viajero italiano Pablo Mantegazza (1831-

1910) quien arribó al país en 1854 a bordo del barco *Camila*. Luego de asentarse en Entre Ríos y recorrer algunas provincias de la entonces Confederación Argentina, volvió al Reino de Italia para desempeñarse como legislador.¹⁴¹ A comienzos de la década siguiente regresó a la Argentina, llegando al país el 1 de septiembre de 1861 en el vapor francés *Saintonge* proveniente del puerto de Bourdeaux. Prolongando los informes que había efectuado en su estadía en los años '50, Mantegazza continuó recorriendo territorios y ofreciendo algunas estampas respecto a los habitantes de estas latitudes, en viajes de 1861 y 1863 respectivamente. Luego de estas travesías que incluyeron visitas a Entre Ríos, Salta, Santa Fe, Santiago del Estero, Córdoba y Buenos Aires, escribiría sus *Viajes por el Río de la Plata y por el interior de la Confederación Argentina* en 1867, trabajo que sería considerado algún tiempo después como “(...) el mejor y más formal estudio de nuestro medio, de todos los publicados hasta hoy”.¹⁴² Entre las numerosas descripciones del italiano destaca un examen bastante pormenorizado de las características de aquello que denominaba como el “argentino de la campaña”. Lo refería de la siguiente manera:

(...) es un hombre alto, enjuto y moreno. Apenas puede tenerse en pie, después de apartado del pecho materno, se le coloca a caballo en la delantera de la silla paterna, y aprende así al mismo tiempo, a conocer el suelo que pisa

¹⁴¹CUTOLO, Vicente Osvaldo. *Nuevo Diccionario biográfico argentino (1750-1930). Tomo IV: L-M*. (Buenos Aires: Elche, 1975), p. 383.

¹⁴² MANTEGAZZA, Pablo. *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina* (Buenos Aires: Coni, 1867), p. 5.

y el fiel animal que ya no abandonará hasta la muerte. Aislado de los amigos y de las ciudades por inmensas distancias, no posee otros medios de reunirse al común consorcio de los hombres, que su caballo; sustentándose con la carne libre y salvaje que anda por las llanuras, no tiene otro artificio para procurarse alimento, que su caballo: verdadero árabe de América, posee con este nobilísimo animal el instrumento más indispensable para la vida, la fuente de las riquezas, el amigo inseparable en el reposo y en el trabajo, en la guerra y en la paz.¹⁴³

A juzgar por esta apreciación, compartida en sus rasgos esenciales por muchos otros viajeros contemporáneos,¹⁴⁴ el papel del caballo en la vida rural resultaba un elemento muy significativo, incluso medular. No solo en términos de movilidad y fuerza disponible para las labores agrarias, sino que se trataba de una especie de “ídolo” del “gaucho”, debido a que éste solía mostrar un singular respeto y valoración como un “nobilísimo animal”.¹⁴⁵ En estos términos, el animal oficiaba también como una pieza clave en el andamiaje social, siendo un conector en la trama de sociabilidad rural al posibilitar unir distancias y permitir al gaucho “reunirse al común consorcio de los hombres”. Se transformaba de este modo en el “instrumento más indispensable” puesto que desempeñaba multiplicidad de funciones, constituyéndose en una “fuente de riquezas” que acompañaba al “argentino de la campaña” en cualquier situación.

¹⁴³*Ibidem*, p. 57.

¹⁴⁴Nos referimos a la literatura de viajes de los años 1850 y 1860, entre cuyos ejemplos pueden mencionarse a Charles Stewart, Ignacio Rickard, Thomas Hutchinson, Wilfredo Latham, Nathaniel Bishop, los hermanos Mulhall y Horace Mann, entre otros.

¹⁴⁵*Ibidem*, p. 60.

Reforzando las líneas fundamentales de esta clásica pintura efectuada por Mantegazza, el inglés Wilfredo Latham pondría de relieve con similar acento que: “Como si hubiera nacido para el caballo, el gaucho es un espléndido jinete (sic) y un hábil manejador del lazo”, agregando que “el ajuar de su caballo constituye el mueblaje del gaucho”.¹⁴⁶ Ambos ejemplos sirven como brújula que nos indica la orientación y el sitio destacado del animal en la construcción del imaginario asociado al hombre de la campaña.

Muy probablemente influidos por muchas de estas descripciones realizadas por extranjeros durante la primera mitad del siglo XIX, si enfocamos el fenómeno desde la literatura vernácula, resulta fácil hallar ejemplos similares en distintos pasajes de diversos autores y en diferentes ámbitos. Así lo expresaba el propio Bartolomé Mitre en su *Armonías de la pampa* de 1854, al resaltar “el caballo del gaucho” como un elemento capital, señalando que aquel: “A mi lado ha envejecido, y hoy está cual yo rendido por la fatiga y la edad; pero es mi sombra en verano, y mi brújula en el llano, mi amigo en la soledad”.¹⁴⁷ La estampa que ofrecía Mitre concuerda también con la descripción ensayada por José Joaquín De Vedia en su novela *las Aventuras de un centauro de la América meridional* publicada en 1868 y que, análogamente, resulta consecuente con las anotaciones de viajeros antes referidas. Ambientado en la década de 1820, el libro narra la historia de Irene Campoamor que es también la de muchos

¹⁴⁶ LATHAM, Wilfredo. *Los estados del Río de la Plata, su industria y su comercio* (Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna, 1867), p. 29.

¹⁴⁷ MITRE, Bartolomé. *Rimas* (Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1916), p. 146.

guachos entre las llanuras de Buenos Aires y Santa Fe. Refiriéndose al “tipo perfecto de gaucho belicoso, aventurero e independiente” De Vedia señala que:

Su caballo de ligereza fantástica, su elemento de acción, sus armas eran su lazo y la triple boleadora, que lanzada por diestra y fuerte mano, hendiendo los aires, iba á larga distancia á asegurarle su caza ó su venganza, y como complemento, a la espalda, cruzando la faja que ceñía el chiripá á su flexible cintura, el *flamenco*, accesorio indispensable de su equipo.¹⁴⁸

Con similar tonalidad, en su prólogo al *Santos Vega*, Hilario Ascasubi subrayaba que “La patria es antes que todo la pasión dominante del gaucho argentino, y con quien dividen su amor al caballo y a la mujer, á quienes poetiza el gaucho sin saberlo”.¹⁴⁹ En una nota publicada en *El Nacional* en donde elogiaba precisamente a este poeta, Palemón Huergo había expresado casi dos décadas antes, en 1853, que el gaucho resultaba una “clase intermedia entre el europeo civilizado y el indio salvaje”, configurado como alguien que “sin conocer más mundo, ni mas (sic) escena que el horizonte de la pampa, los ganados y su caballo, su lazo (...)”.¹⁵⁰ Expresiones similares se vierten en el célere *Martín Fierro* donde el caballo oficia de vehículo vital en situaciones apremiantes.¹⁵¹

¹⁴⁸ DE VEDIA, José Joaquín. *Aventuras de un centauro de la América meridional* (Buenos Aires: Imprenta del Orden, 1868), p. 4.

¹⁴⁹ ASCASUBI, Hilario. *Santos Vega o los mellizos de la flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)* (Paris: Paul Dupont, 1872), p. VI.

¹⁵⁰ HUERGO, Palemón. “Literatura nacional”, En: *El Nacional*, Buenos Aires, 22/05/1853.

¹⁵¹ HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro* (Buenos Aires: Imprenta de la Pampa, 1872), p. 22.

De allí que tanto la figura del gaucho como su “fiel acompañante” equino operaban para la década de 1860 como una pareja indisociable en la zona pampeana, un auténtico “centauro”. En otro sentido, tales expresiones pueden ser entendidas como una suerte de catalizador de las exigencias sobre un grupo social que, si bien distanciado de los ideales civilizantes entonces emergentes en las capas dominantes, al menos plausible de ser incorporado en la nueva sensibilidad. A diferencia del “indio salvaje”; el “gaucho bárbaro” resultaría plausible de “civilizar”, cuestión sobre la que regresaremos luego.

Cabe recuperar también otras voces, pues desde una arista que vincula al caballo con el territorio, en su “Expedición a los indios ranqueles” el coronel Lucio Mansilla señala que: “En las correrías por la Pampa lo esencial son los caballos. Yendo uno bien montado, se tiene todo”.¹⁵² Agregando también que “El caballo de los indios es una especialidad en las Pampas” debido a su versatilidad, ya que “Corre por campos guadalosos, cayendo y levantando, y resiste á esa fatiga hercúlea asombrosamente, como que está educado al efecto y acostumbrado á ello”.¹⁵³ Aspecto singular que nos muestra cómo los otrora desconocidos animales considerados -con asombro, siglos atrás y en otras latitudes- como “ciervos” o “venados” que “traen en sus lomos a los hombres”¹⁵⁴ por los nahuas en tiempos de la conquista española, se fueron incorporando con el correr de los siglos a la fauna del continente, hasta ser parte constitutiva

¹⁵² MANSILLA, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires: Imprenta, litografía y fundición de tipos, 1870), p. 21.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁵⁴ PORTILLA, Miguel León. *Visión de los vencidos*. (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003), p. 16.

también en el esquema de los pueblos originarios para el siglo XIX. Tal es así que, en su descripción de la zona mesopotámica realizada por Marcos Sastre en el *Tempe argentino*, incluye dentro de sus “animales útiles” al “inseparable” caballo, remarcando que se trata de una especie que “soporta todos los climas, y llega a hacerse omnívoro como su señor”.¹⁵⁵

Las descripciones nos muestran la importancia y versatilidad del animal, asumiendo múltiples aristas en virtud de quién configure el relato, pero manteniendo un espíritu común: su unión indisoluble con el individuo. Tales reflexiones nos conducen a indagar en las formas que asumió este “ídolo” en las pinturas de Pueyrredón. Observemos ahora los animales en una pieza pictórica, buscando claves que nos permitan penetrar en la atmósfera epocal tomando como vector analítica obra *Los capataces*(imagen 3).

¹⁵⁵ SASTRE, Marcos. *El tempe argentino, o el delta de los Ríos Uruguay, Paraná y Plata* (Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1859), p. 59.



*Imagen 3. Prilidiano Pueyrredón, Los capataces (1861)
Óleo sobre tela, 62 x 81 cm, Colección Fortabat.¹⁵⁶*

Los capataces. Un análisis indiciario

En términos plásticos y compositivos la tela se puede considerar como un exponente más de una clásica forma de

¹⁵⁶ Colección de Arte Fortabat. Extraída de:
https://www.coleccionfortabat.org.ar/la_coleccion_argentino-in.php?autorid=54&obraid=152

representación “costumbrista”: una escena rural con descripción pormenorizada de atuendos y situaciones cotidianas, cuyo rasgo principal reside en una línea de horizonte ubicada en el tercio inferior del lienzo, evocando la vastedad espacial de orden telúrico. Un recurso que el autor intensificará en las obras siguientes, sugiriendo una actividad visual que comenzaba a modificarse e incorporaba la apertura de horizontes como rasgo fundamental.¹⁵⁷

Si observamos la obra desde un prisma narrativo-conceptual, *Los capataces* sugiere dos momentos contrapuestos y complementarios, encarnados por la quietud que del primer plano junto al frenético movimiento que caracteriza el fondo de la escena. Los detalles adquieren protagonismo al observar el cuadro más detenidamente, siendo posible detectar una serie de particularidades que, puestas en conjunto con lo expuesto, completarán una unidad de sentido y un horizonte de sensibilidad encarnado en la pintura.

Por tratarse de un animal que encarnaba esencialmente formas de traslado en el espacio, el primer dato significativo refiere precisamente a la naturaleza del movimiento. Destacan pues los caballos que componen la mencionada escena posterior, quienes se encuentran en movimiento -“a la carrera”- con sus cuatro patas extendidas y suspendidas en el aire (imagen 4).

¹⁵⁷MASÁN, Lucas Andrés, “Imágenes de una ciudad ansiosa: Sensibilidad visual en la prensa porteña de la década de 1860”, En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N° 19, Vol. 2, 2019.



Imagen 4. Prilidiano Pueyrredón. *Los capataces* (detalle). Elaboración propia.¹⁵⁸

Dicha singularidad no resultaba una propiedad privativa de las telas de Pueyrredón y formaba parte de un código pictórico común en la representación de los equinos al trote. De allí que sea posible observar esta persistencia en otros ejemplos contemporáneos a los de Pueyrredón como las imágenes de Henry Meyer (Imagen 5), Henry Stein (Imagen 6 y 7), Jean León Pallière (Imagen 8), por citar solo algunos casos. No solo el recurso es compartido sino que incluso dentro de la producción del propio Pueyrredón hallamos más reiteraciones, como puede apreciarse en *El rodeo*, donde es un conjunto de equinos al trote también colorean el fondo de la composición (Imagen 9).

¹⁵⁸ *Ibidem.*

MASÁN, Lucas Andrés, *El centauro civilizado. Análisis indiciario, sensibilidad y gestión del movimiento en Los Capataces de Prilidiano Pueyrredón (1861)*, pp. 153-201.

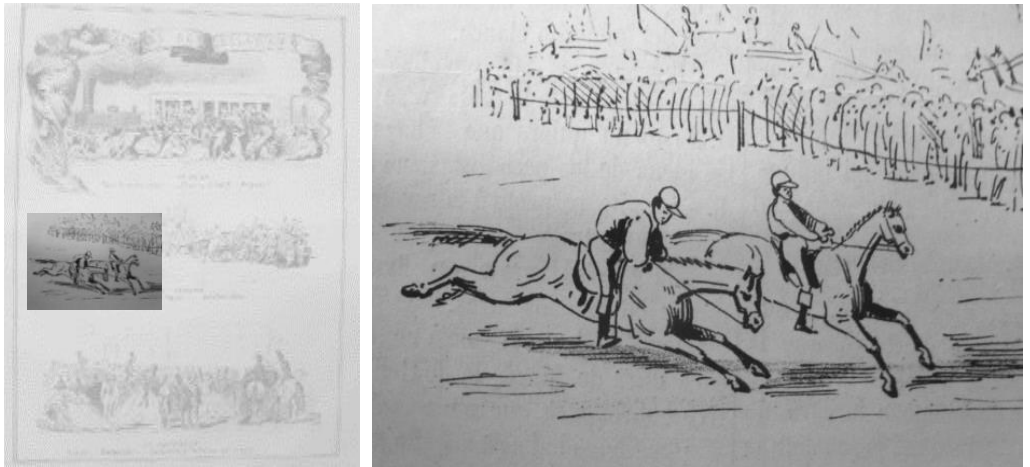


Imagen 5. Henry Meyer, “Carreras de Belgrano” en *El Mosquito*, año II, n° 77, Buenos Aires, 5/11/1864. Foto: LAM.¹⁵⁹



Imagen 6. Henry Stein, “Sin título” en *El mosquito*, año VII, n° 329, Buenos Aires, 9/5/1869. Foto: LAM.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Biblioteca Celesia, Archivo General de la Nación.

¹⁶⁰ *Ibidem*.



Imagen 7. Henry Meyer, “Carreras de otoño” en *El Mosquito*, año VII, n° 323, Buenos Aires, 28/03/1869. Foto: LAM.¹⁶¹

¹⁶¹ *Ibidem.*



Imagen 9. Prilidiano Pueyrredón – El rodeo (detalle), 1861. Óleo sobre tela, 76 x 166 cm.¹⁶².

Este modelo de representación no resultaba casual sino que respondía a un código visual que dominó la práctica y el imaginario artístico decimonónicos. En buena medida esto se debía a una tradición que fue impulsada especialmente - aunque no únicamente- por los pintores viajeros franceses durante la primera mitad del siglo XIX, en aquello que Roberto Amigo denominó como “beduinos en la pampa”, entendido como discurso orientalista que influyó en la elaboración iconográfica de la figura del gaucho.¹⁶³ Este

¹⁶² Museo Nacional de Bellas Artes. Extraída de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/3189/>

¹⁶³ Entre estos autores se hallaban Raymond Monvoisin, León Gauthier y Jean león Pallière, este último contemporáneo del clima artístico y

repertorio visual vinculado al equino se mantuvo sin mayores variaciones al menos hasta la aparición de la célebre sucesión fotográfica elaborada por el británico Eadweard Muybridge en 1878.¹⁶⁴ Dicha progresión, titulada *The horse in motion* (imagen 10), demostró mediante capturas que el caballo al galope no presentaba durante su marcha las extremidades extendidas en el airesino que mantenía al menos una de ellas en la superficie, sea como impulso o bien como sustento de la progresión del movimiento.

visual de Prilidiano Pueyrredón. Véase AMIGO, Roberto. “Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”, En: *Historia y sociedad*, N° 13, 2007, pp. 25–43.

¹⁶⁴ MUYBRIDGE, Eadweard. *The Stanford years, 1872-1882* (New York, Department of Art/Stanford University, 1972), p. 24.

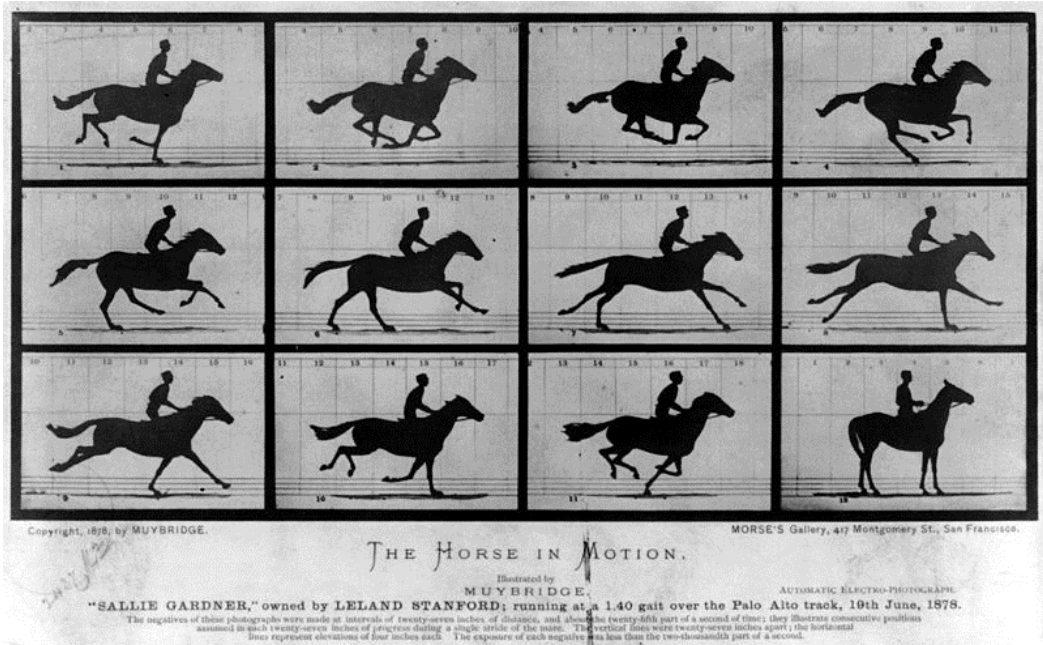


Imagen 10. Eadward Muybridge, *The horse in motion* (1878). Secuencia fotográfica de 12 tarjetas.¹⁶⁵

La retención de este aspecto a priori trivial nos ofrece una valiosa pista para adentrarnos en el relevamiento de la obra en un segundo nivel indiciario, referido al animal ubicado en el centro de la composición y que oficia como punto focal de la misma. Pues si conectamos este fragmento conectado con lo anteriormente expuesto, presenta dos singularidades relevantes para nuestro examen. La primera reside en el anca izquierda, donde Pueyrredón colocó lo que podría leerse como una marca de ganado o alguna especie de distintivo que reforzaría el sentido de propiedad y por tanto,

¹⁶⁵ Extraída de MUYBRIDGE, Eadward. *The Stanford years, 1872-1882* (New York, Department of Art/Stanford University, 1972), p. 67.

la sugerencia de no tratarse de un ejemplar salvaje o cimarrón sino de uno que se encuentra asimilado o “domesticado”. La segunda particularidad relevante resulta más sutil y está dada por la postura del equino, en franca contradicción con la quietud del jinete que contiene. Mientras éste socializa, especula o gestiona con su compañero de trabajo, su caballo parece estimulado a reunirse con el grupo de animales que, vertiginosamente, circulan en el fondo de la escena. Esta disposición del animal está sugerida por la posición de su cabeza, observando en dirección de la manada y de lo que, parece constituir, un febril desplazamiento (imagen 11). Si continuamos con nuestro procedimiento de encadenamiento indicial a través de singularidades o pistas, también es posible enfatizar cierta tensión entre el caballo y el jinete, más precisamente entre el ímpetu animal de aquel y la postura templada de este.

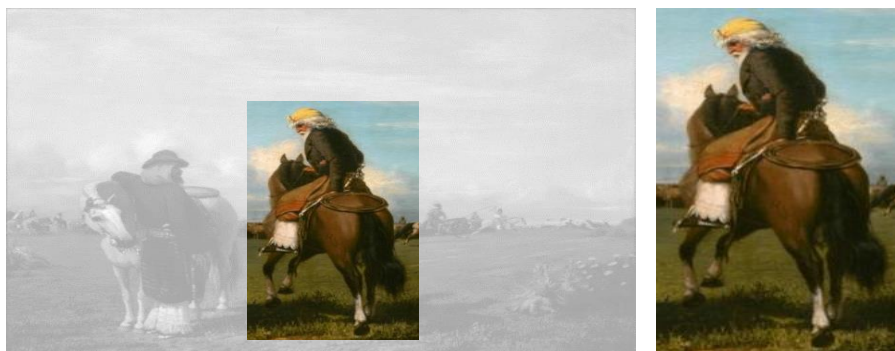


Imagen 11. Prilidiano Pueyrredón – Los capataces (detalle)¹⁶⁶.

¹⁶⁶ Colección de Arte Fortabat. Extraída de:
https://www.coleccionfortabat.org.ar/la_coleccion_argentino-in.php?autorid=54&obraid=152

Independientemente del carácter costumbrista de la escena, consideramos que este detalle se inscribe como una nota metafórica de aquellos tiempos de redefiniciones, en tanto síntoma que evoca un aspecto de la nueva sensibilidad atravesada por la modernidad, con la noción clave del triunfo del hombre sobre la naturaleza. Además, se pone en evidencia una modelación del comportamiento, en este caso animal. Esto porque, así como la dimensión peligrosa, amenazante y pasional del “gaucho” ha sido “disciplinada” en las pinturas de Pueyrredón mediante los cuchillos envainados;¹⁶⁷ el animal también sugiere claros signos de “domesticación”, viéndose obligado a reprimir sus instintos en virtud de los designios de su montador. Esta tensión inherente sugiere lo que parece constituir un singular resultado, fortalecido a su vez con la posición de las extremidades del equino. Es decir, mientras tres de sus patas se hallan suspendidas, la que está sobre el suelo no descansa sino que parece indicar que el animal se encuentra próximo a traccionar para formar parte de la manada, más indómita y febril que efectúa el rodeo. Otra posibilidad es que haya sido frenado abruptamente por su jinete. En cualquier caso, el ímpetu bestial resulta finalmente reprimido por el hombre, quienya parece dominar la bestia a voluntad(imagen 12).

¹⁶⁷ Sobre la operación de contención simbólica de los cuchillos en las pinturas de Pueyrredón véase MASÁN, Lucas Andrés, “Modelos de contención. Imágenes, indicios y sensibilidades en el Buenos Aires de 1860”, En: D’AGOSTINO, Valeria; GÓMEZ, Silvana y MASÁN, Lucas Andrés (Eds.). *Hilando perspectivas sociales. Abordajes en torno a problemas argentinos. Siglos XIX, XX y XXI* (Tandil: CIEP Ediciones-Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019), pp. 33-51.



Imagen 12. Prilidiano Pueyrredón – *Los capataces (detalle II)*¹⁶⁸

Sobre este último aspecto y con relación a la funcionalidad de las patas posteriores del caballo, cabe resaltar que el célebre tratado de equitación de Nicolás Mendoza de las Casas publicado en esos mismos años confirma nuestra hipótesis, al indicar que justamente las extremidades traseras del equino “son los agentes de impulsión para la progresión y desituación (sic) total del cuerpo” del animal.¹⁶⁹ Tal conjetura se valida al observar que el jinete sostiene con firmeza en sus manos las riendas, mientras se apoya con su brazo izquierdo en el anca del caballo como si ostentara el control total sobre la situación. El humano dominando a la bestia, el individuo domesticando al caballo, la mitad superior del “centauro” reprimiendo a la

¹⁶⁸ *Ibidem.*

¹⁶⁹ MENDOZA DE LAS CASAS, Nicolás. *Exterior del caballo y de los principales animales domésticos* (Madrid: Imprenta de López, 1866), p. 6

inferior. Bajo esta perspectiva, tanto las riendas como el rebenque, el lazo y también las espuelas, pueden ser entendidos como notas del “disciplinamiento” al que el caballo está siendo comprimido con su sujeción, abandonando sus prácticas salvajes para disciplinarse como su compañero, el equino que en el costado izquierdo del lienzo (imagen 13) encarnaría un ejemplo ya acabado de dicho proceso: templado, paciente y claro. Esa última dimensión ofrece implicancias que también remiten a otra faceta del proceso civilizatorio, expresada en la extensión de un modelo cromático que prioriza los colores claros sobre los oscuros, especialmente el blanco por sus vinculaciones con la asepsia, la limpieza y una moralidad política que se alejaba del rojo punzó característico de la etapa rosista.¹⁷⁰

¹⁷⁰Sobre estas singularidades presentes en la obra pictórica de carácter rural de Prilidiano Pueyrredón en vínculo con las sensibilidades y el disciplinamiento de las pasiones véase MASÁN, Lucas Andrés. *Estrellas y amapolas. Las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón y las sensibilidades en el buenos Aires de 1860* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, tesis doctoral, 2020).



Imagen 13. Prilidiano Pueyrredón – *Los capataces (detalle III)*¹⁷¹

Estas operaciones compositivas que podrían definirse como de “civilización” o “disciplinamiento” pictóricos no se limitan a los casos referidos. Pues consecuentemente con lo expuesto hasta aquí con relación al caballo, los individuos pintados por Pueyrredón se sitúan desprovistos tanto de elementos potencialmente violentos como de componentes indómitos. También carecen, en esta y otras obras de temática rural del artista, de instrumentos vinculados al ocio, el vicio o la disipación, expresiones recurrentes en otras iconografías contemporáneas donde la guitarra, el alcohol o las actividades recreativas como el juego de la taba, la riña de gallos o el baile se convierten en notas típicas y constitutivas de ruralidad. Cabe preguntarse finalmente, ¿qué sentidos pueden condensar estas huellas pictóricas?

¹⁷¹ *Ibidem.*

La pregunta resulta oportuna pues la pieza aquí analizada forma parte de un repertorio iconográfico más amplio que presenta la misma línea argumental, expresando simbólicamente los anhelos de un grupo social como la elite urbana porteña a la que pertenecía el artista. Vistas desde este prisma, la operación pictórica por medio de la cual se contiene al animal puede ser entendida como la encarnación visual de un tipo de sensibilidad que aspira a la modelación de ciertos aspectos de la comunidad o del temple social en general. Refrenar las descargas impulsivas de los animales constituye una huella de un carácter “civilizado” que pretende acallar las pasiones en pos de la razón y redireccionar el comportamiento hacia una dimensión menos destemplada. Es también, y sobre todo, una muestra del ideal moderno elemental que concibe el triunfo del individuo sobre la naturaleza como motor del progreso.

Este tipo de administraciones que operan como procesos de largo alcance, no se expresaban únicamente en la pintura sino que constituían un conglomerado complejo y abigarrado de mayor calado. Un último ejemplo que conecta al caballo con el espacio urbano, la diversión pública y la moderación del desenfreno refiere a la creación de escenarios que, inspirados en la moda francesa, oficiaban de lugares propicios para el frenesí animal, aunque de manera ordenada, calculada y controlada. Nos referimos a la inauguración de los “hipódromos”, sitios en los que Sarmiento denominó como un “invento parisino” que constituía un “inmenso circo de caballos”, al cual auguraba un buen porvenir en América.¹⁷² Aunque es cierto que ya

¹⁷² SARMIENTO, Domingo Faustino. *Viajes en Europa, África y América* (Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1854), pp. 190-191.

hacia mediados del siglo XIX se producían carreras en la quinta del colono escocés Diego White, estas eran esporádicas, reducidas e informales.¹⁷³ Para 1857 se instaló oficialmente la “Cancha de las carreras” en Belgrano y el “Hipódromo Argentino”, marcando así un temple en la apreciación del ímpetu equino como diversión pública, al tiempo que sello distintivo de una tendencia que se agudizará tiempo después. El “desenfreno” animal pasaría a formar parte de la alta sociedad local definitivamente algunas décadas más tarde, cuando en 1876 se inaugure el hipódromo de Palermo y se profundice esta tendencia con la creación del Jockey Club en 1882, cuya idea surgió entre algunos miembros de la elite porteña que presenciaban, justamente, un *derby* en la capital francesa del caballo - Chantilly, ubicado en las afueras de París-.¹⁷⁴ El Hipódromo sería administrado por este club y se convertiría en el sitio privilegiado para sus reuniones; un lugar que, al igual que lo ocurrido en el caso francés, había podido “civilizar” el desenfreno animal para convertirlo en diversión culta y refinada. Conviene subrayar que, en consonancia con el proceso civilizatorio aquí mencionado, entre los preceptos de convivencia básica del Jockey Club estaba como norma elemental la oposición al estallido de las pasiones entre las personas que lo integraban, junto a otras marcas de distinción social y moderación.¹⁷⁵

¹⁷³ CUTOLO, Vicente Osvaldo. *Op. Cit., Tomo VII: SC-Z*, p. 720.

¹⁷⁴ LOSADA, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), p. 183.

¹⁷⁵ LOSADA, Leandro. “La alta sociedad y la política en la Buenos Aires del novecientos: la sociabilidad distinguida durante el orden conservador (1880-1916)”, En: *Entrepasados*, año XVI, n° 31, 2007, p. 83.

En definitiva, este breve recorrido sugiere que la ponderación del animal había cambiado notoriamente para la década de 1880. Un buen ejemplo de esta nueva escala está dado por el propio Sarmiento, quien algunas décadas después de haber asimilado al equino con lo salvaje, ensayó una defensa del mismo como parte constitutiva del mundo civilizado. Su breve comentario en "Instituciones civilizadoras" de 1885 puede entenderse como un alegato en favor de aquel, al considerar el trato digno para con el animal en estos términos: "En Europa un caballo vale mas(sic) que un negro en el Brasil; y se le trata ahora con respeto, y se le alimenta sin mezquindad (sic)".¹⁷⁶

Este proceso de readaptación del caballo dentro del ámbito urbano se dio entonces no solo en las pinturas de Pueyrredón sino también en un amplio arco de acciones y estrategias tendientes a la depuración de las pautas de conducta, puesta de relieve e impulsada por testimonios iconográficos que evidencian ciertos "modelos de contención" que se extendían gradualmente en distintas esferas de la sociedad. Lo que hace especial a las pinturas de Pueyrredón es que, a diferencia de otros contemporáneos, nos muestra otro horizonte de sensibilidad, condensando una mirada construida por un sector de la sociedad que deploraba la soltura de las acciones destempladas en pos de conductas estrictas, sosegadas y contenidas. En definitiva, estos indicios nos muestran un centauro más civilizado que el de sus contemporáneos.

¹⁷⁶ SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras completas. Tomo XLII. Costumbres-progresos (continuación)* (Buenos Aires: Imprenta y litografía Mariano Moreno, 1899), p. 195.

Reflexiones finales

Por lo expuesto es posible considerar a *Los capataces* como un síntoma pictórico de la encarnación de una nueva gestión del movimiento, en tanto marca de “civilización” o esquema de depuración de la conducta. En este caso se advierte una concepción distinta del caballo que paulatinamente se aleja del canon “bárbaro” e indómito, para configurarse sobre tendencias contenidas y acciones controladas.

En efecto, el examen indicial nos mostró una regulación impulsiva del espíritu bravío del animal, haciendo que este reduzca sus inclinaciones a los movimientos desapacibles, al tiempo que conecta su marca distintiva con la de un proceso que ocurre en el ámbito de las sensibilidades. Lo “bárbaro” que debía “civilizarse” comprende este modo diversos escenarios, actores, actitudes y componentes: tanto humanos como animales, urbanos como rurales, sociales como visuales. En términos más generales puede considerarse que el control de las acciones del animal se relaciona con una voluntad de encauzar los comportamientos, especialmente en tiempos de construcción de un “nuevo orden político”¹⁷⁷ con un Estado centralizado en plena organización.¹⁷⁸ En este sentido, la

¹⁷⁷ BRAGONI, Beatriz y MÍGUEZ, Eduardo. *Un nuevo orden político*. Provincias y Estado nacional, 1852-1880 (Buenos Aires: Biblos, 2010).

¹⁷⁸ Sobre el período de organización del Estado véase OSZLAK, Oscar. *La formación del Estado argentino* (Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982); HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino (1846-1876)* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982); BONAUDO, Marta (Dir.). *Nueva Historia argentina, Tomo IV: Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)* (Buenos Aires:

domesticación del caballo asumiría relación no solo con la regulación de los excesos sino también con la posibilidad de prever acciones o sus consecuencias, indicando un sendero por el cual encauzarse o, eventualmente, contener su desarrollo. Todo ello dentro de una sociedad que, si bien marcada por las alteraciones y las querellas, persigue durante este período un ordenamiento social de gran escala, volviéndose así una comunidad más “calculada”.¹⁷⁹ De allí que estas imágenes, inscriptas en un clima epocal teñido por inestabilidades y reordenamientos de diverso calibre, nos revelan a contrapelo la emergencia de una propuesta sensible -disciplinadora y civilizatoria- de la cual Pueyrredón formó parte activamente con sus elaboraciones pictóricas.

Estos indicios nos permitieron auscultar más de cerca ciertas tendencias sociales por medio de las cuales se imponía gradualmente un tipo de conducta modelada sobre la contención de los instintos, la represión de las pasiones y el triunfo del individuo sobre el entorno. Evocando el dominio del hombre sobre la bestia era posible también expresar un procedimiento de autodomínio general, regulación de las propias emociones, mitigación de las pasiones y un arreglo de los impulsos. La gestión de los movimientos del caballo en *Los capataces*, lejos de resultar un evento pintoresco, expresa los valores de un grupo social que consideraba necesario regular lo desapacible, estimulando y promoviendo una nueva configuración del

Sudamericana, 1999); SABATO, Hilda. *Historia de la Argentina, 1852-1890* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2009), entre otros.

¹⁷⁹ ELIAS, Norbert. *Op. Cit.*, p. 485.

desenfreno. Una nueva sensibilidad de la contención se gestaba, civilizando al “centauro” como mecanismo rector.

Bibliografía

Fuentes

- ASCASUBI, Hilario. *Santos Vega o los mellizos de la flor. Rasgos dramáticos de la vida del gaucho en las campañas y praderas de la República Argentina (1778 a 1808)* (Paris: Paul Dupont, 1872)
- DE VEDIA, José Joaquín. *Aventuras de un centauro de la América meridional* (Buenos Aires: Imprenta del Orden, 1868)
- *El Mosquito*, año II, n° 77, Buenos Aires, 5/11/1864
- *El Mosquito*, año VII, n° 323, Buenos Aires, 28/03/1869
- *El Mosquito*, año VII, n° 329, Buenos Aires, 9/5/1869
- GONNET, Esteban. *Recuerdos de Buenos Aires* (Buenos Aires: Fotografía de Mayo, 1864)
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro* (Buenos Aires: Imprenta de la Pampa, 1872)
- HUERGO, Palemón. “Literatura nacional”, en *El Nacional*, Buenos Aires, 22/05/1853.
- LATHAM, Wilfredo. *Los estados del Río de la Plata, su industria y su comercio*(Buenos Aires: Imprenta de La Tribuna, 1867).
- MANSILLA, Lucio. *Una excursión a los indios ranqueles* (Buenos Aires: Imprenta, litografía y fundición de tipos, 1870).
- MANTEGAZZA, Pablo. *Viajes por el Río de la Plata y el interior de la Confederación Argentina* (Buenos Aires: Coni, 1867).
- MENDOZA DE LAS CASAS, Nicolás. *Exterior del caballo y de los principales animales domésticos* (Madrid: Imprenta de López, 1866).
- MITRE, Bartolomé. *Rimas* (Buenos Aires: La Cultura Argentina, 1916).
- MUYBRIDGE, Eadweard. *The Stanford years, 1872-1882* (New York, Department of Art/Stanford University, 1972).

- PILLADO, Antonio. *Diccionario de Buenos Aires o sea guía de forasteros* (Buenos Aires: Imprenta del Porvenir, 1864).
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Viajes en Europa, África y América* (Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1854).
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras completas. Tomo XLII. Costumbres-progresos (continuación)* (Buenos Aires: Imprenta y litografía Mariano Moreno, 1899).
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras completas. Tomo XXVI. El camino del lacio.* (Buenos Aires: Imprenta y litografía Mariano Moreno, 1899).
- SASTRE, Marcos. *El tempe argentino, o el delta de los Ríos Uruguay, Paraná y Plata* (Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1859).
- *The Standard and River Plate News*, Buenos Aires, 26/10/1864.

Referencias bibliográficas

- ALEMÁN, Jorge. *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2011.
- AMIGO, Roberto. “Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses”, En: *Historia y sociedad*, N° 13, 2007, pp. 25–43.
- AMIGO, Roberto. *Pintura Republicana: Colección del Museo Pueyrredón*. San Isidro: Municipalidad de San Isidro, 2014.
- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- BONAUDO, Marta (Dir.). *Nueva Historia argentina, Tomo IV: Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

- BRAGONI, Beatriz y MÍGUEZ, Eduardo. *Un nuevo orden político*. Provincias y Estado nacional, 1852-1880 (Buenos Aires: Biblos, 2010).
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre Arte*. Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 159-166.
- CAIMARI, Lila. “El mundo al instante. Noticias y temporalidades en la era del cable submarino (1860-1900)”, En: *Redes*, 21 (40), 2015 web: <http://www.unq.edu.ar/advf/documentos/58b070f4be129.pdf> (en línea, 2015). [pdf pp. 125-146]
- CASAS, Matías Emiliano. *Las metamorfosis del gaucho. Círculos criollos, tradicionalistas y política en la provincia de Buenos Aires 1930-1960*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.
- CATARUZZA, Alejandro. *Historia Argentina, 1916-1955*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- CATARUZZA, Alejandro. *Nueva Historia argentina, Tomo 7: Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- CUTOLO, Vicente Osvaldo. *Nuevo Diccionario biográfico argentino (1750-1930). Tomo IV: L-M*. Buenos Aires: Elche, 1975.
- D’ONOFRIO, Arminda. *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Sudamericana, 1944.
- ELÍAS, Norbert. *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- FRADKIN, Raúl. "Centauros de la pampa. Le gaucho, entre l’histoire et le mythe", En: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 58° (1), 2003, pp. 109-133.
- FREUD, Sigmund, “El moisés de Miguel Ángel” en FREUD, Sigmund. *Obras completas. Tomo XIII: Tótem*

y tabú y otras obras. Buenos Aires, Amorrortu, 2000, pp. 215-242

- GARAVAGLIA, Juan Carlos y GELMAN, Jorge. “Mucha tierra y poca gente: un nuevo balance historiográfico de la historia rural platense (1750-1850)”, En: *Historia Agraria*, n° 15, 1998, pp. 29-50.
- GAYOL, Sandra. *Sociabilidad en Buenos Aires. Hombres, honor y cafés 1862-1910*. Buenos Aires, del signo, 2000.
- GIACOMOLLI, Dóris Helena Soares da Silva. “Centauros e gaúchos. O surgimento da figura mítica ‘centauro dos pampas’”, En: *Letras Escreve*, vol. 9, n° 2, 2019. web: <https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/5235/pdf> (en línea, 2019). [pdf pp. 173-186]
- GINZBURG, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales”, En: GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios*. Buenos Aires, Prometeo, 2013, pp. 184.
- GINZBURG, Carlo. “Microhistoria: dos o tres cosas que se de ella”, En: *Manuscripts. Revista d’història moderna*. n° 12, 1994. pp. 13-42.
- GINZBURG, Carlo. *El hilo y las huellas: lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- GIUNTA, Rodolfo. *La gran aldea y la revolución industrial: Buenos Aires 1860-1870*. Buenos Aires: El autor, 2006.
- GUTIÉRREZ ZALDÍVAR, Ignacio. *El arte de los argentinos. Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Atlántida, 2009.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino (1846-1876)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982.

- LEVI, Giovanni. “Cap. 5: Sobre microhistoria”, En: BURKE, Peter. *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza, 1991, p. 123.
- LOSADA, Leandro. “La alta sociedad y la política en la Buenos Aires del novecientos: la sociabilidad distinguida durante el orden conservador (1880-1916)”, En: *Entrepasados*, año XVI, n° 31, 2007, pp. 81-96.
- LOSADA, Leandro. *La alta sociedad en la Buenos Aires de la Belle Époque*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- LUNA, Félix, AMIGO, Roberto y GIUNTA, Patricia. *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Banco Velox, 1999.
- MALOSETTI COSTA, Laura. “Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado”, En: *6° Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires: CAIA, 1995.
- MASÁN, Lucas Andrés, “Imágenes de una ciudad ansiosa: Sensibilidad visual en la prensa porteña de la década de 1860”, En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, N° 19, Vol. 2, 2019. Web: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11532/pr.11532.pdf
- MASÁN, Lucas Andrés, “Modelos de contención. Imágenes, indicios y sensibilidades en el Buenos Aires de 1860”, En: D’AGOSTINO, Valeria; GÓMEZ, Silvana y MASÁN, Lucas Andrés (Eds.). *Hilando perspectivas sociales. Abordajes en torno a problemas argentinos. Siglos XIX, XX y XXI*. Tandil: CIEP Ediciones-Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2019, pp. 33-51. Web: <http://ciep.fch.unicen.edu.ar/?q=publicaciones/libros/hilando-perspectivas-sociales-abordajes-en-torno-problemas-argentinos-siglos>

- MASÁN, Lucas Andrés. “El copo y la avalancha. Los estudios sobre Prilidiano Pueyrredón”, En: *Boletín De Arte*, N° 20, 2020. Web: <https://doi.org/10.24215/23142502e019>
- MASÁN, Lucas Andrés. “El copo y la avalancha. Los estudios sobre Prilidiano Pueyrredón”, En: *Boletín de Arte*, N° 20, 2020.
- MASÁN, Lucas Andrés. *Estrellas y amapolas. Las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón y las sensibilidades en el buenos Aires de 1860*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, tesis doctoral, 2020.
- MÍGUEZ, Eduardo. “Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más, en busca del gaucho”, En: *Anuario del IEHS Prof. Juan Carlos Grosso*, n° 12, Tandil, 1997, pp. 163-173.
- MUNILLA LACASA, María. “Siglo XIX: 1810-1870”, En: BURUCÚA, José Emilio (Dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Tomo I*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.
- OSZLAK, Oscar. *La formación del Estado argentino*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1982.
- PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires: Edición del Autor, 1937.
- PAGANO, José León. *Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires: Academia Nacional de las Artes, 1945.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- PENHOS, Marta. “Modelos globales frente a espacios locales: tensiones en la obra de dos artistas europeos en la Argentina del siglo XIX”, En: *StudiLatinoamericani*, N° 4, 2008, pp. 1-10.
- PORTILLA, Miguel León. *Visión de los vencidos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. web:

<http://biblioweb.dgsca.unam.mx/libros/vencidos/indice.html>

- RIBERA, Adolfo. *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1982.
- ROMERO BREST, Jorge. *Prilidiano Pueyrredón. Monografías de arte americano*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- SABATO, Hilda. *Historia de la Argentina, 1852-1890*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina (1793-1894)*. Buenos Aires: Edición del Autor, 1933.
- TROISI MELEÁN, Jorge. "Entre el impresionismo y el conteo de vacas: el gaucho y la guerra de imágenes del mundo rural colonial", En: *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, n° 2, 2001, p. 337-366.
- ZEMON DAVIS, Natalie. "Las formas de las Historia Social", En: *Historia Social, n° 10: Dos Décadas de Historia Social*, 1991, pp. 177-182., p. 179.