



## Una pintura ramificada. El retrato de Garibaldi de Prilidiano Pueyrredón como punto de acceso a las sensibilidades (Buenos Aires, 1860)

Lucas Andrés Masán\*

### Abstract

The author traces the itinerary of the portrait of Garibaldi that Prilidiano Pueyrredón painted to access the cultural environment of Buenos Aires in 1860, revealing through this iconography the importance of the Italian migrant component in the formation of modernizing premises and new forms of sensibility among the “porteños”.

**Keywords:** history, art, picture, sensibility, Garibaldi

El autor traza el itinerario del retrato de Garibaldi que Prilidiano Pueyrredón pintó en 1860 para acceder al ambiente cultural de Buenos Aires, revelando a través de esta iconografía la importancia del componente migrante italiano en la formación de premisas modernizadoras y nuevas formas de sensibilidad entre los “porteños”.

**Palabras clave:** historia, arte, imagen, sensibilidad, Garibaldi

L'autore traccia l'itinerario del ritratto di Garibaldi che Prilidiano Pueyrredón dipinse nel 1860 per accedere all'ambiente culturale di Buenos Aires rivelando, attraverso questa iconografia, l'importanza della componente migrante italiana nella formazione di premesse modernizzanti e nuove forme di sensibilità tra i “porteños”.

**Parole chiave:** storia, arte, immagine, sensibilità, Garibaldi

### Introducción

Prilidiano Pueyrredón, el pintor más influyente de Buenos Aires, donó a la asociación italiana *Unione e benevolenza* el retrato del general Giuseppe Garibaldi en diciembre de 1860 (Imagen 1), siendo expuesto previamente en la tienda de Fusoni hermanos. Las implicancias de ambos espacios en la escena local es el tema central de este trabajo, donde se sigue la trayectoria de una pintura cuya huella permite restituir la complejidad de un momento singular en que se gestó una imagen dentro de una nueva sensibilidad.

Sin buscar efectuar un estudio exhaustivo del artista, ya visitado por la historiografía del arte argentino (D'Onofrio, 1944; Pagano, 1945; Malosetti Costa, 1995; Luna, Amigo y Giunta, 1999; Masán, 2020, entre otros), o indagar en los presupuestos ideológicos subyacentes de la tela, nos interrogamos acerca de las implicancias culturales de un acontecimiento estético en una coyuntura determinada.

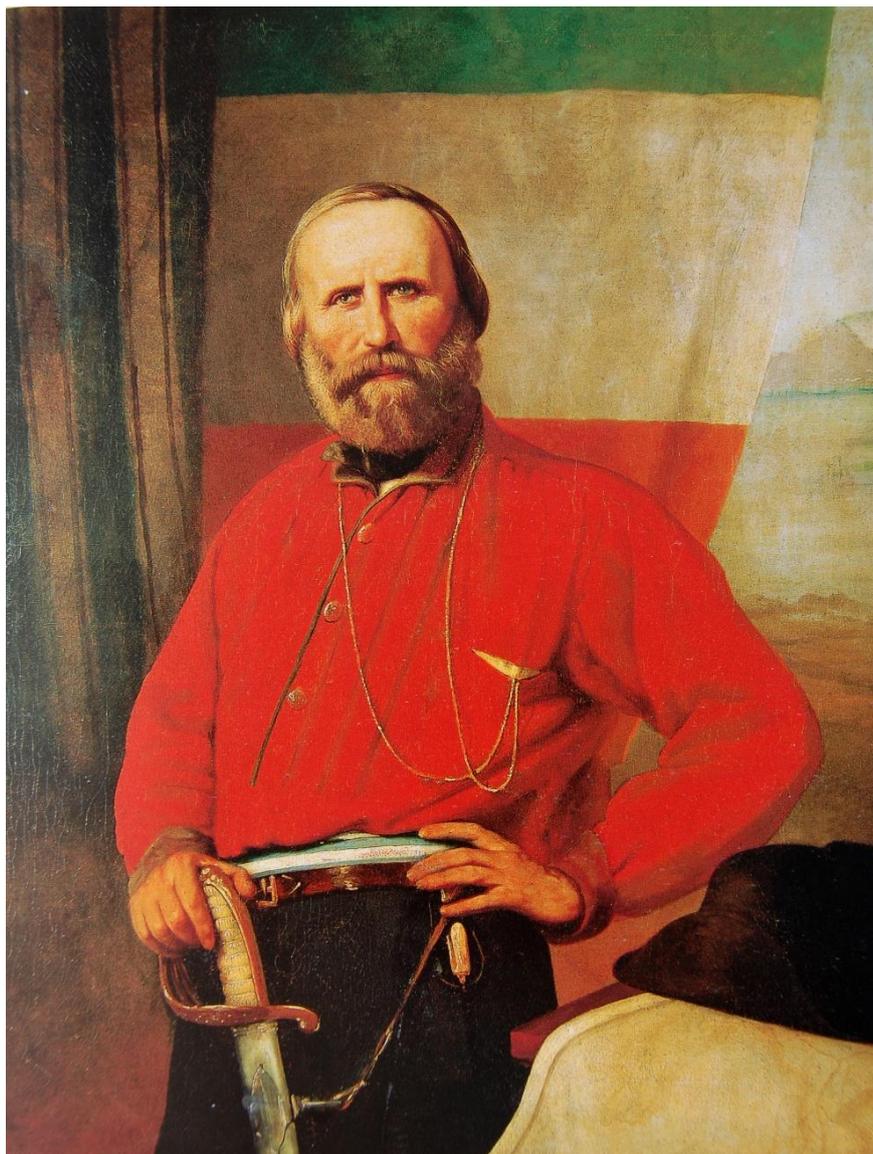
---

\* Centro interdisciplinarios de estudios políticos, sociales y jurídicos (Ciep) de la Universidad nacional del centro de la Provincia de Buenos Aires (Unicen) y Consejo nacional de investigaciones científicas y técnicas (Conicet), Tandil (Argentina); e-mail: andresmasan@gmail.com.ar.



Puesto en otras palabras: ¿Hacia dónde es posible ramificar un episodio que tuvo como protagonista una pintura de Pueyrredón y qué información provee su itinerario respecto de aquella sociedad?

*Imagen 1 - Retrato del general José Garibaldi*



*Fuente: Prilidiano Pueyrredón, óleo sobre tela, 117 x 90 cm, 1860. Colección privada, Associazione Unione e benevolenza, Buenos Aires, Argentina.*



Para responder estas preguntas nos situamos dentro de la historia cultural, y más precisamente en la microhistoria italiana, apelando a la descripción densa como procedimiento analítico que permite examinar aspectos significativos del devenir social en zonas acotadas (Geertz, 1988). Desde el punto de vista empírico, nuestro diseño procedimental se basa en la triangulación de fuentes, dentro de un *corpus* que incluye imágenes, artículos periodísticos y documentos oficiales.

La instancia de socialización y de donación, serán utilizadas como un papel de tornasol para observar una atmósfera abigarrada que revela un sugerente punto de conexión entre dos espacios muy significativos de entonces: la mutual *Unione e benevolenza* y el almacén de Fusoni hermanos.

Vinculando a través de una pintura dos expresiones de un proceso cultural que configuró el entorno urbano (el asociacionismo de un lado y el exhibicionismo del otro), obtendremos un boceto que nos permitirá ver cómo sociabilidad, cultura visual y modernidad convergieron en un evento pictórico.

En razón de ello, dividimos el trabajo en cuatro partes, realizando en primer lugar una contextualización socio-artística de Prilidiano Pueyrredón. A continuación se procederá a analizar el papel de *Unione e benevolenza* dentro de las modificaciones demográficas de Buenos Aires, para luego acercarnos a una nueva disposición colectiva por ver y mostrar, condensada en la casa Fusoni. En la cuarta y última parte, nos adentraremos en el itinerario iconográfico del retrato, descubriendo un caudal de circulación que sugiere hondas implicancias.

Veremos cómo las ofertas, las prácticas y los comportamientos que aquellas trajeron aparejadas, operaron sinérgicamente en la modelación de una urbe en crecimiento, posicionada como un nuevo espacio mental y cognitivo cuyos perfiles se levantaban sobre la base de aquello que podríamos denominar como una modernidad *a la italiana*.

## 1. Prilidiano Pueyrredón, un referente cultural de Buenos Aires

El autor de este cuadro, Prilidiano Pueyrredón (1823-1870), fue uno de los pintores argentinos más destacados de todos los tiempos. Nacido en Buenos Aires en el seno de una familia que gozaba de buena reputación, tanto por su posición económica como por el prestigio que rodeaba la figura de su padre, el ex director supremo Juan Martín de Pueyrredón, su formación transcurrió en Europa entre 1835 y 1850.

A mediados del siglo XIX regresó a Buenos Aires y se posicionó como un referente cultural destacado, desempeñándose como pintor, ingeniero, arquitecto y urbanista. En el plano social mantuvo vínculos con los sectores dirigentes y cultivó lazos amicales y espacios de sociabilidad notables, desde su relación con figuras, como Domingo Sarmiento, Miguel de Azcuénaga, Cayetano María Cazón, José Roque Pérez, Vicente Quesada, Joseph Dubordieu; Pedro Beare o Juan María Gutiérrez, hasta su participación en sitios como el Concejo municipal, el almacén Fusoni, la peña literaria de Miguel Oleguer, la Sociedad rural o el Círculo literario (Masán, 2020).



No solo cultivó estrechos vínculos con personalidades relevantes de la cultura y la política de aquel mundo notabiliar porteño, sino que también llegó a oficiar como un engranaje clave en la modificación del espacio público de la ciudad en los orígenes de la modernidad, durante la segunda mitad de la década de 1850.

*Imagen 2 - Retrato de Manuelita Rosas*

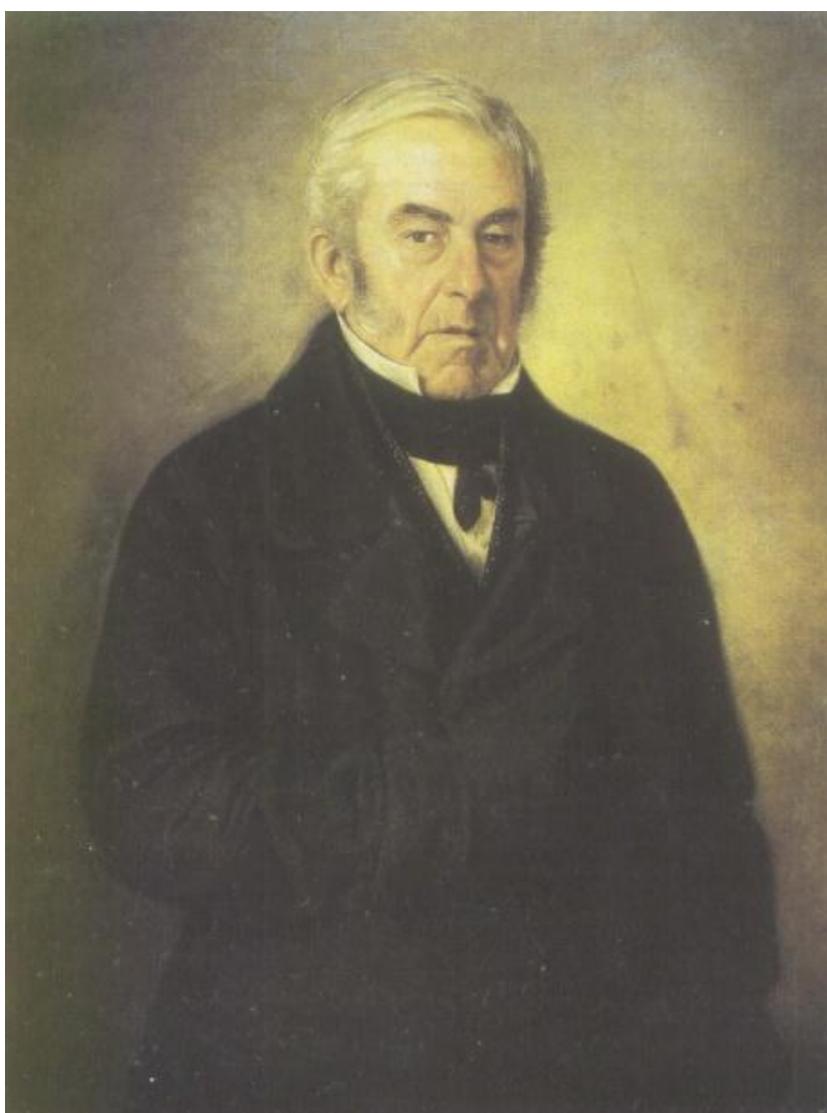


*Fuente: Prilidiano Pueyrredón, óleo sobre tela, 166 x 199 cm, 1851. Museo nacional de bellas artes, Buenos Aires.*



Se trató de un personaje caleidoscópico que mientras pertenecía a una embrionaria «vanguardia terrateniente» (Halperín Donghi, 1985: 224), ejercía funciones no solo ejecutivas sino también legislativas, empresariales y de planificación en la ciudad (Masán, 2020). También emprendió negocios de diverso calibre que comprendieron desde la industria ganadera a la azucarera, pasando por la construcción de obra pública e incluso la promoción del ferrocarril.

*Imagen 3. Retrato de Juan Martín de Pueyrredón*



*Fuente: Prilidiano Pueyrredón, óleo sobre tela, 90 x 70 cm, 1870. Colección privada, Universidad de Buenos Aires.*



Estas intervenciones heterogéneas con resultados disímiles entre sí, perfilaron un individuo moderno inscripto en un proceso general de nuevo ordenamiento político y social de carácter burgués que valoraba muy especialmente las ideas republicanas.

En términos sociales, el posicionamiento de Pueyrredón tanto como sus intervenciones de carácter público sugiere un personaje firmemente conectado con las preocupaciones de su tiempo, lo cual permitiría adentrarnos *a través* suyo en un entramado sensible de mayor complejidad.

Los aportes de Pueyrredón en el Buenos Aires de mediados del siglo XIX fueron muy heterogéneos, ejecutando numerosas obras en el espacio público mientras que en el plano estrictamente pictórico realizó retratos, paisajes, desnudos y escenas de costumbres tanto urbanas como rurales. Se trata, en suma, del artista más significativo y prevalente del siglo XIX argentino, el mayor retratista y quizás, el primer moderno (Masán, 2020). Si trazamos una línea de acción pictórica retratística de Pueyrredón en Buenos Aires, encontramos que la misma se inició en 1851 con el retrato de Manuelita Rosas (Imagen 2) y finalizó con la efigie de su padre, Juan Martín de Pueyrredón, donada a la Universidad de Buenos Aires en 1870 (Imagen 3). Ambas imágenes expresan vinculaciones estrechas de nuestro artista con las altas esferas del poder local, a cuyos miembros retrató en numerosas ocasiones durante la década de 1860. Precisamente estas acciones pictóricas lo estabilizaron como el retratista por excelencia del siglo XIX (Ribera, 1982).

Debe decirse, asimismo, que Pueyrredón se destacó no solo por la cantidad sino también por el tenor de sus facturas, siendo definido por sus contemporáneos como un representante de la escuela pictórica francesa (*La Tribuna*, 24/7/1858), y quien introdujo una nueva forma de sociabilidad y contemplación privada en el seno de la elite porteña con algunas de sus pinturas (Malosetti Costa, 1994).

Historiográficamente colocado como un auténtico “precursor” del “arte nacional” argentino (Schiaffino, 1933; Romero Brest, 1942; D’Onofrio, 1944; Pagano, 1945; Amigo, Luna y Giunta, 1999; Gutiérrez Zaldívar, 2009), la paleta de Pueyrredón ha contribuido también a la generación de iconografías vinculadas con otras naciones en lo que se ha denominado como pintura republicana (Amigo, 2014).

Dentro de este vasto campo, analizaremos el aporte de Pueyrredón a la comunidad italiana asentada en suelo rioplatense, concretamente a la mutual *Unione e benevolenza* a la cual donó el retrato de Giuseppe Garibaldi en 1860. Examinaremos esta circulación haciendo foco en el modo en que la imagen del prócer italiano impactó en Buenos Aires, en tiempos de modernización e incorporaciones de distinto tenor.

## 2. Nuevas interacciones: la mutual *Unione e benevolenza*

La irrupción del *retrato de Garibaldi* en la opinión pública porteña fue impulsada desde los periódicos más importantes de aquel Buenos Aires, al destacar que se trataba de uno que estaba hecho a la perfección (*El Nacional*, 5/12/1860). Se expresó entonces que «en el almacén de la casa Fusoni se halla en exhibición un magnífico retrato al óleo



del general Garibaldi, trabajo que el señor Pueyrredón ha obsequiado a la sociedad *Unione e benevolenza*» (La Tribuna, 5/12/1860: 4). En la jornada posterior, se ponderó especialmente el gesto evaluando que «el artista ha dedicado el cuadro a la sociedad italiana de *Unione e benevolenza* y todos los italianos de corazón deben consagrar un voto de gratitud y de distinción al argentino que con ese acto da espléndida prueba de simpatía por la causa italiana» (La Tribuna, 6/12/1860: 3). Tanto el artista como las entidades involucradas eran muy relevantes.

*Unione e benevolenza* (de aquí en más también Ub), fundada el 18 de julio de 1858, había sido apadrinada simbólicamente por dos figuras centrales del *risorgimento* italiano como Giuseppe Mazzini y Giuseppe Garibaldi.

En Buenos Aires la mutual desarrolló una sólida presencia desde sus orígenes, constituyéndose como la primera sociedad italiana de socorros mutuos de Sudamérica (Galassi, 2016: 293) y pionera en el asistencialismo al inmigrante, junto a la francesa *Société philanthropique de l'union et des secours mutuels* y la Sociedad española de socorros mutuos, instauradas en 1854 y 1858 respectivamente. A diferencia de aquellas, Ub se insertó en un contexto en el que tanto el país de origen como el de acogida se hallaban en proceso de unificación respectivos. Compuesta por emigrados de distintas regiones de Italia, Ub se caracterizó por brindar amparo a los connacionales, principalmente a los grupos asentados en la zona de La Boca y Barracas, incluso antes de que se intensifique el flujo migratorio de la década de 1860, al que pronto aludiremos.

Fue concebida «con el propósito de asistir a sus miembros en caso de enfermedad, cubrir gastos de sepelios y ayudar a sus mujeres y niños en casos de indigencia, con el tiempo *Unione e benevolenza* fue incorporando otras funciones asistenciales y educativas, así como actividades sociales y culturales» (Sabato, 1999: 173). Llegó a ser reconocida, dos décadas más tarde de su fundación, como «la más vieja, la más benéfica y la más rica de las sociedades italianas que existen en Buenos Aires» y constituyó, junto al hospital italiano, «uno de los nudos fundamental de los cruces políticos e ideológicos itálicos en la región» (Galassi, 2016: 293).

Lo anterior nos permite situar el accionar de la entidad en dos planos. Uno más acotado, que remite a la organización de un grupo de inmigrantes italianos en suelo local; otro más amplio, que estrechó lazos con las elites locales al participar abierta o solapadamente en los posicionamientos políticos domésticos (Devoto y Rosoli, 1985).

Vale subrayar que Ub se insertó en una trama de mayor densidad donde se reconocían estas formas de agrupación por parte del Estado, lo que implicó un giro sustancial para el asociacionismo, ahora «concebido como derecho ciudadano, condición que le permitió alcanzar gran difusión y densidad entre los siglos XIX y XX» (Bravo y Fernández, 2014: 7). Esto quedaría rubricado en el artículo 149 de la Constitución del Estado de Buenos Aires, al garantizar «a todos los habitantes del Estado» el derecho de «reunión pacífica» (Constitución del Estado de Buenos Aires, 1854: 21).

Sin pretender dar cuenta de la compleja red de relaciones que configuró aquel asociacionismo y sus vastas implicancias que han sido estudiadas por especialistas (Baily, 1982; Cibotti, 1985; Devoto y Rosoli, 1985; Nascimbembe, 1986; Gradenigo, 1987; Sabato y Cibotti, 1990; Devoto, 2008; Smolensky, 2013; Galassi, 2016<sup>b</sup>, entre otros), nos interesa



focalizar en el tenor de los intercambios y la amplitud de horizontes que entidades como Ub promovieron, muchas de las cuales «desarrollaron actividades que excedían sus estrictos objetivos mutuales y que las vinculaban con el resto de la sociedad local» (Bonaudo, 1999: 175). Establecimientos de este tipo incluyeron las relaciones horizontales y las vinculaciones con el poder político y los círculos intelectuales, entre los que se hallaban personalidades destacadas de la esfera local como Pueyrredón. Esto hace que el evento de donación constituya un interesante punto de acceso para asomarnos a las tramitaciones sociales más importantes en la Buenos Aires de los años Sesenta.

Comencemos por la gente, pues uno de los rasgos más significativos de la nueva etapa que atravesó Buenos Aires a mediados del siglo XIX estuvo graficado por la emergencia de asociaciones mutuales como Ub que cobraban preeminencia conforme el espacio urbano se transformaba. Visto en términos generales, la eclosión de este “mutualismo” encontró paralelismo con una metamorfosis hasta entonces sin precedentes en la estructura poblacional local, casi duplicada en el lapso de muy pocos años: de 91.548 habitantes en 1855 a 177.787 en 1869 (Cuadro 1) (Maeso, 1855; Colton, 1859; Departamento topográfico, 1862; Registro estadístico, 1864; De la Fuente, 1869).

Cuadro 1 - Población de Buenos Aires, 1852-1869

Año	Motivo	Población
1855	Censo del estado de Buenos Aires	91.548
1857	Registro del estado de Buenos Aires	92.150
1859	Cálculo de Joseph Colton	122.000
1862	Cómputo del departamento topográfico	120.000
1864	Estimación de la comisión de inmigración	130.000
1864	Registro estadístico nacional	140.000
1865	Registro estadístico nacional	150.000
1869	Primer censo nacional	177.787

Fuente: *Elaboración propia según datos de Maeso (1855: 14), Colton (1859: 207-208), Departamento topográfico (1862), Registro estadístico (1864: 16), De la Fuente (1869: 7-20).*

Este ambiente marcado por un crecimiento demográfico del 94,5%, el número de extranjeros ascendió de manera expresiva, pasando del 36% del total en 1855, al 49% hacia finales de los sesenta. Para 1869, la comunidad de origen italiana representaba el 19% de inmigrantes del país y el 27% de Buenos Aires, con 41.957 individuos cuyos aportes se ramificaban en varias direcciones, con una notoria afluencia de científicos e intelectuales (Smolensky, 2013: 198; Galassi 2016<sup>c</sup>), fotógrafos, artistas y comerciantes provenientes de distintos puntos de Italia. Muchos de ellos se incorporaron exitosamente en la escena local como fue el caso de los Fusoni que veremos en el próximo apartado.



Enfoquemos el crecimiento, nota dominante percibida por los contemporáneos, al punto tal de enfatizar la preeminencia de Buenos Aires justamente en este motivo. Así lo expresaba en 1869 Diego De la Fuente, superintendente y director del primer censo nacional, al sentenciar que «la población de la ciudad de Buenos Aires no guarda relación con las otras capitales, y tan fuerte es la disparidad, que sola, suma más habitantes que todas ellas reunidas» (De la Fuente, 1869: LI). Es preciso subrayar que esta modificación demográfica se debió principalmente a la afluencia de extranjeros más que a una elevada progresión vegetativa, marcando un punto de inflexión entre la “era criolla” de la primera mitad del siglo XIX – signada por un crecimiento exclusivamente vegetativo – y el advenimiento de la “era aluvial” de la segunda mitad decimonónica, caracterizada por un mayor caudal migratorio (Romero, 2006: 109-112). Esta etapa culminaría con la inclusión de 1,7 millones de italianos para las últimas décadas del siglo XIX (Rosoli, 1978: 350; Maggio, 2022).

Simbólicamente, *Unione e benevolenza* condensa variaciones que representaron un factor de capital importancia, ya que «la Argentina no sólo fue el segundo país en acoger mayor cantidad de inmigrantes europeos en el siglo XIX, sino que además fue el que recibió mayor impacto de ese flujo» (Troisi Meleán, 2003: 237). Este aspecto es relevante, pues observando con más detalle el flujo migratorio se advierte un incremento de ingresantes, de los 4.951 de 1857, a los 39.967 de 1870 (Cuadro 2), todo lo cual redundó en una incorporación demográfica de 204.751 personas en poco más de diez años. Comparativamente, aquello representó el equivalente al total de la ciudad por entonces, explicando las apreciaciones de De la Fuente y la intensidad de los intercambios que veremos luego.

Hundiendo aún más la lupa, se observa que este fenómeno demográfico hasta entonces sin precedentes, experimentó a nivel local dos momentos clave, con una primera etapa en 1863 y otra más pronunciada un lustro después. No obstante, el caso de Ub evidencia que las redes de recepción de inmigrantes estaban configuradas desde hacía algún tiempo, adquiriendo consistencia en el proceso citado.

El ejemplo perfila también otra arista de la trama de relaciones hacia el interior de aquella sociedad a la que Pueyrredón donó su lienzo, como fueron las comunidades de ayuda mutua por nacionalidad, de importancia tanto por su número como por su grado de desarrollo y permanencia (Cibotti, 1985). Esto porque, independientemente del nivel de perfeccionamiento, articulación o efectividad de cada una de ellas, su proliferación durante la segunda mitad del siglo XIX constituyó una marca distintiva de una plural interacción cultural entre las comunidades locales e inmigrantes. Tal signo de apertura asume un protagonismo central para comprender la inserción de actores extranjeros en el ambiente artístico, aspecto que impactará en la modelación de una nueva cultura visual dentro de un horizonte urbano ampliado.

En síntesis, el escenario de la ciudad, donde la concentración de población por metro cuadrado resultaba superior, los intercambios más frecuentes y las circulaciones más intensas, era el de un espacio en crecimiento, con dinamismo y afluencia de individuos, tecnologías y mercancías. Naturalmente, dichas transformaciones no estuvieron enraizadas únicamente en el factor demográfico sino que incluyeron otras dimensiones – ideológicas, cognitivas y simbólicas de la población local –, parte esencial de un “nuevo orden político” (Bragoni y Míguez, 2010) en lo que historiográficamente ha dado en



llamarse como la etapa de “organización nacional”, comprendida entre 1852 y 1880 (Halperín Donghi, 1982; Oszlak, 1982; Bonaudo 1999; Sabato, 2009, entre otros).

Cuadro 2 - Inmigración en Argentina, 1857-1870

Año	Cantidad de inmigrantes
1857	4.951
1858	4.658
1859	4.735
1860	5.656
1861	6.301
1862	6.716
1863	10.408
1864	11.682
1865	11.767
1866	13.696
1867	17.046
1868	29.234
1869	37.934
1870	39.967
<b>Total</b>	<b>204.751</b>

Fuente: Elaboración propia según datos de Ministry of agriculture (1904).

En este ambiente de reasignaciones atravesadas por pujas de distinto tenor, y en buena medida producto de un flujo migratorio heterogéneo junto a una tradición que se reconfiguró luego de la caída de Rosas en 1852, el ámbito de las sociabilidades se expandió considerablemente desde entonces. Entendida como una instancia de intercambio (Agulhon, 2009) que implica mucho más que el espacio del asociacionismo (Bravo y Fernández, 2014), las transformaciones en la sociabilidad local modelaron un escenario teñido por una «sensación de renacimiento social» (Bernaldo de Quirós, 1999: 251) cuyos perfiles se realizaron por la percepción de una relativa estabilidad política y una efervescente vida pública que favoreció la definición de múltiples perfiles (Bruno, 2011) en la nueva etapa que atravesaba la ciudad.

Se trató de una atmósfera cuyo tenor modificó los contornos sensitivos de la ciudad (Masán, 2019) entendida no como espacio sino como experiencia, es decir, en tanto “encuentro mental” con el mundo (Gay, 1992). Aquello trajo consigo la reactivación de los intercambios, con la proliferación de espacios de reuniones de diversa índole que impulsaron la interacción, proyectando lugares de encuentro público como clubes, teatros, tertulias, cafés, comercios, fondas o casinos, por mencionar algunos. El propio gobierno, como hemos apuntado, lejos de mostrarse reticente ante esta explosión, la impulsaría abiertamente, sea con la anulación de las restricciones a las interacciones y la



libertad de prensa, o bien estimulando la construcción o remodelación de espacios para la convergencia social, en muchos de los cuales participó Pueyrredón, en tanto promotor, proyectista o ambos (Masán 2020).

En esta vibrante constelación crecía Ub, y al margen de las disquisiciones respecto de las motivaciones que llevaron a Pueyrredón a contribuir pictóricamente con tal entidad – muy posiblemente movido por una combinación de afinidades ideológicas, políticas y culturales que explicaremos en el tercer apartado –, un detalle de relevancia consiste en la circulación de la pintura, expuesta previamente en el almacén de Fusoni.

Indagar en este sitio permitirá construir una radiografía más precisa que exponga, acaso con mayor nitidez, la textura de una sociedad resuelta a extender por múltiples caminos un proyecto de carácter modernizador.

### 3. Visiones y exposiciones: el almacén de Fusoni

Que el retrato de Garibaldi antes de ser colgado en las paredes de Ub haya sido expuesto en el almacén naval de Fusoni hermanos constituye una nota muy significativa, por cuanto este lugar ejerció un rol nodal en la cultura porteña entre las décadas de 1850 y 1870, llegando a inscribirse como un sitio fundamental de un complejo ecosistema donde la circulación y el consumo de imágenes proliferaron.

Aunque su denominación legal fue Fusoni & Maveroff, la empresa era conocida en la época como *lo de Fusoni*, posiblemente debido al peso ejercido por el hermano mayor del clan, Fernando Stanislaio Maximiliano, quien comandó el negocio por entonces. Nacido en la ciudad de Como en 1821, arribó a Buenos Aires en 1837 y erigió un almacén naval con artículos de ferretería, pinturería y algunos otros ramos menores (Cutolo, 1963).

A mediados del siglo XIX, la empresa sumó como socio a Aquiles Maveroff, nacido también en Como en 1830 y llegado al país en 1851. Éste se desempeñó muy activamente en la escena local durante la década de 1860: fundó el periódico *La Nazione Italiana* en 1868, ocupó cargos en la comisión directiva de Ub entre 1868 y 1871 y presidió el hospital italiano en 1872 (Sacchi, 2006; Pontoriero, 2012).

En agosto de 1869, participó junto a otras catorce personalidades de renombre de la Comisión para inmigrantes (Registro nacional, 1877: 481), y fue además uno de los fundadores del Banco de Italia y Río de la Plata en 1872, ejerciendo la vicepresidencia hasta 1875. Precisamente allí también estuvo involucrado Fusoni (Devoto, 2008: 207), cuya participación sería medular en la fundación del Círculo italiano en 1873 (Scardin, 1899), ente que nuclearía a centenares de los más exclusivos comerciantes de la colectividad (Baily, 1982). Este breve *racconto* nos muestra que ambos personajes fueron destacados dentro de la comunidad italiana asentada en Buenos Aires, la primera en importancia por su número y a la que Pueyrredón donó el *retrato de Garibaldi*.

Cabe marcar que el lugar de presentación pública de aquella pintura involucró pues un espacio de sociabilidad relevante en tiempos en que la ciudad comenzaba a crecer



socio-demográficamente, dinamizando sitios de exposición y de intercambio que estimulaban la curiosidad de una sociedad en franca apertura al exterior.

*Lo de Fusoni* expresaba aquellas dimensiones, al contar con gran afluencia de público, brindando productos de artes y oficios como pinturas, metales, espejos, papeles pintados y joyería, entre otros. En términos empresariales, podemos caracterizar a Fusoni como un emprendimiento híbrido cuyas características principales la inscriben como una metáfora socio-mercantil que condensó los procesos de modernización experimentados por la comunidad porteña durante la década de 1860, aspectos que hemos analizado ya en otro trabajo (Masán, 2023). Aquí recuperamos uno de sus rasgos más esenciales, su faz exhibicionista, pues se trató de un lugar que, en sintonía con las exigencias de un espacio urbano en reconversión y con nuevas incorporaciones, alimentaba experiencias de contemplación vinculadas a un conglomerado de productos que estimulaban el desarrollo de distintos ramos de la industria y las artes.

Su papel en la conformación de un gusto colectivo sería de vital importancia, proponiendo criterios de circulación y exposición hasta entonces inéditos en la comunidad. A modo de ejemplo, mencionemos un episodio de suma importancia ocurrido algunos años antes de la exposición del *retrato de Garibaldi* y que conectó a Fusoni con Pueyrredón. Nos referimos a 1857, año en que el gobierno municipal planeó realizar una exposición de pinturas, designando para tal fin una comisión de destacados artistas y conocedores del arte que harían la selección de los trabajos. Entre ellos, se encontraba Pueyrredón como presidente, junto a José María Gutiérrez, Antonio Somellera, Joseph Dubourdier y Juan Bedat (Registro oficial, 1857).

Aunque las inestabilidades políticas que desembocaron en la batalla de Cepeda en 1859 imposibilitaron su concreción, la iniciativa había cobrado tal importancia que desde la opinión pública se insistió en su realización, y finalmente la casa Fusoni ofreció sus instalaciones. El gesto fue valorado por la prensa al señalar que: «los señores Fusoni han querido tomar sobre sus hombros la tarea de realizar la exposición de bellas artes, mientras el gobierno no puede realizarla. Agranda sus almacenes, hace salones ad-hoc, reúne bellos cuadros y esculturas» (La Tribuna, 9/7/1859: 5). La exposición, concretada hacia mediados de 1859, tuvo un espíritu singular ya que no expusieron solo los artistas de renombre sino también los ascendentes, sin «especulación ni parcialidad» entre obras de afamados y emergentes, y «sin que uno quite el mérito del otro» (La Tribuna, 9/7/1859). En *lo de Fusoni* se expandía, socializaba y democratizaba la visualidad.

La vocación de la firma por exhibir nos muestra una marca que se consolidó con los tiempos modernos, en cuya atmósfera creció el interés por mirar y ser visto. Esto explica, asimismo, la importancia de las muestras, siendo Fusoni el mayor espacio de difusión por entonces (Petriella y Sosa Miatello, 1976). El almacén se había transformado, «por la índole de sus actividades y la inquietud aglutinante de sus dueños, en la sede semioficial de los artistas porteños», catalogada como una «antesala de los salones nacionales» (D'Onofrio, 1944: 85). La denominación encuentra explicación en que por sus salas se presentó buena parte del repertorio artístico de mediados del siglo XIX, exponiendo objetos de todo tipo (que iban desde obras pictóricas de Pueyrredón,



Pallière, Aguyari o Sheridan hasta la comercialización de fotografías por suscripción de Panunzi o Gonnet, entre otros). Es así que, para mediados de la década de 1860, se caracterizaba a la empresa en la prensa local como «una verdadera galería de pinturas» ya que «No hay semana que no tenga en exposición preciosos cuadros dignos de figurar en la más distinguida galería» (El Nacional, 4/3/1864: 4).

Estos apuntes proyectan con mayor claridad la importancia de Fusoni, sitio que operó como un multiplicador de prácticas escópicas, al exponer, tanto en sus salas como en sus vidrieras, objetos artísticos diversos que refrendan aquella noción de que el espectador de pinturas del siglo XIX no operaba en una situación de aislamiento estético (Crary, 2008: 40). Tampoco lo harían las imágenes, puesto que diversos ejemplos nos indican que el abanico de exhibiciones, en consonancia con las características del proyecto empresarial, la ciudad en que se insertaban y el público al que apuntaban, adquiriría un caudal muy diversificado. Con esto queremos decir que circulaban tanto obras pictóricas como objetos que cumplían funciones visuales, todos dignos de «la más alta atención» (El Plata Ilustrado, 15/10/1871: 12). Tal variedad incluyó, desde luego, pinturas como las de Garibaldi y otros, pero también fotografías y álbumes de vistas, objetos cerámicos, maquetas, planos, proyectos arquitectónicos o incluso el primer montaje del esqueleto de un dinosaurio como el Megaterio en junio de 1869 (La Tribuna, 9/11/1859; El Inválido Argentino, 17/11/1867; El Plata Ilustrado, 15/10/1871).

La fenomenal amplitud que hace síntoma en este sitio de exhibición donde se mostró a Garibaldi en Buenos Aires, nos muestra una dilatación de inquietudes tanto de los empresarios como del público asistente, quienes colocaron al almacén en el centro de una circulación iconográfica peculiar, encarnando un *locus* de intercambio artístico inédito. Que el retrato de Garibaldi hay sido expuesto aquí es muy singular, pues en tiempos donde no existían salones de exposiciones artísticas, Fusoni se colocó en la percepción colectiva como un lugar de referencia para quienes gustaban de las experiencias visuales, en un clima en donde la cultura visual urbana se reconfiguraba. Acerca del talante de esta metamorfosis, nuevamente el cuadro de Pueyrredón nos aporta indicios. Para una mejor inteligencia de estos, conviene subrayar que no se trató de una experiencia aislada, pues la atmósfera descripta encuentra relación con un clima epocal más amplio, caracterizado por la expansión del capital, el ansia de conexión, la circulación de información y los avances en el plano de las comunicaciones globales (Oesterhammel, 2015). En este concierto debe considerarse la circulación de la imagen pintada por Pueyrredón.

#### 4. Un Garibaldi global

Para el momento de exposición de la tela en cuestión, Giuseppe Garibaldi representaba ya una figura muy conocida en el ámbito de Buenos Aires. Sus proezas militares comenzaban a destacarse hasta convertirse en el *héroe de dos mundos*, debido a sus participaciones en campañas bélicas tanto en Italia como en América



Latina. Para finales de 1860, además, emprendería con éxito su incursión al mando de los *camicie rosse* en el reino de las Dos Sicilias, durante la expedición de *Los Mil* que posibilitó la liberación de la dominación borbónica en el sur italiano y la creación, en marzo de 1861, del Reino de Italia bajo el mando de Víctor Manuel II (Coria, 2007; Rossano, 2011). Este proceso culminaría en 1870 con la conquista de Roma (Méndez, 1994; Duggan, 1996; Bianchi, 2009).

Hemos mencionado que el artista ha recibido suficiente atención en una tradición historiográfica casi centenaria. Destacamos también que el *retrato de Garibaldi* no ha suscitado especial interés salvo algunas referencias (D'Onofrio, 1944; Luna, Amigo y Giunta, 1999; Amigo, 2014), con lo cual aún es posible aportar a esta cantera indicando ciertas operaciones subyacentes en la confección de la imagen.

Vale mencionar que Pueyrredón poseía una capacidad técnica muy admirada entre sus contemporáneos por capturar el parecido de sus retratos, pudiendo “dar vida” a las figuras (Correo del Domingo, 21/1/1866). Este aspecto conduce a preguntarnos sobre el origen de la imagen, pues según expresaba *El Nacional*, era digno de destacar el parecido de la tela con su modelo, señalando que «el retrato de Pueyrredón (...) presenta una semejanza notable con el original, según el sentir de las personas que lo conocían» (El Nacional, 5/12/1860: 5). A juzgar por esta afirmación, se desconocía el origen icónico de esta tela.

La pintura fue creada a partir de una imagen tomada en 1860 por el afamado fotógrafo francés Gustave Le Gray (Imagen 4) durante su periplo por Sicilia, invitado por Alexander Dumas. El retrato al colodión, que formó parte de las *vistas de Palermo* junto a otras tomas de paisajes y ruinas de aquella ciudad, fue capturado en junio de 1860 y constituye una iconografía que, en el lapso de unos pocos meses, sería objeto de algunas reinterpretaciones en otros lugares, con diversas técnicas y objetivos.

A diferencia de la imagen técnica original, el óleo de Pueyrredón agregó un componente notable como el color rojo en la camisa, de especial relevancia simbólica y política, tal como anticipamos al comienzo de este trabajo. Además, el pintor adicionó los colores de Argentina en el cinturón del modelo, colocando una bandera de Italia en el fondo de la composición. También replanteó la cabeza, sobre la cual volveremos pronto.

Desconocemos las condiciones en que nuestro artista tomó contacto con esta fotografía, pero algunos indicios nos permiten establecer una hipótesis, en virtud de la cual no es aventurado afirmar que la toma original fue compartida con el artista en Buenos Aires durante el segundo semestre de 1860, muy probablemente por miembros garibaldinos de *Unione e benevolenza* que pretendían el retrato del padrino de la mutual. El episodio icónico nos aporta datos dignos de mención. Por un lado, las fechas de datación de ambas imágenes sugieren una preparación del trabajo por parte de Pueyrredón de no más de un par de meses, en virtud de la diferencia entre la foto original de junio y el óleo definitivo expuesto a comienzos de diciembre, muy probablemente finalizado hacia finales de noviembre. Esta singularidad nos conduce hacia la metodología de Pueyrredón, sobre la que un testigo aportaría datos muy relevantes algunos años después.



Imagen 4 - Garibaldi, junio de 1860



Fuente: Fotografía sobre papel albuminado, Musée Carnavalet Histoire de Paris.

Aludimos a una nota publicada por el 10 de septiembre de 1865, *El arte argentino en la semana que corre*, en donde un cronista – presumiblemente Andrés Lamas – ofrecía



impresiones sobre la labor de Pueyrredón en su visita al *atelier*, realizando una descripción de sus piezas y señalando que

ahora estamos en pleno taller de pintor. Diez personas inteligentes le visitan como nosotros, y forman círculo y conversan alrededor del caballete central. La tela colocada en él estaba blanca esta mañana a las siete; ahora que son las dos de la tarde el pincel de Pueyrredón la ha transformado en un cuadro que... Pero démosle algunos minutos para que lo termine, y hablaremos de él entonces por el presente, hojaremos por encima ese inmenso álbum cuyas hojas se desarrollan en grandes telas por el suelo, por las paredes, sobre ese salón donde todo es luz y colores (Correo del Domingo, 10/9/1865: 587).

El pasaje nos sugiere la rapidez con que trabajaba nuestro artista, transformando una tela que «estaba blanca esta mañana» (Correo del Domingo, 10/9/1865: 587) a un cuadro completo en unas pocas horas. Este detalle permitiría explicar la celeridad con que Pueyrredón habría resuelto un lienzo de dimensiones considerables como el de Garibaldi, solo unos meses después de la fotografía original de la cual se valdría y teniendo en cuenta el tiempo que tardaría en cruzar el Atlántico (un par de meses).

Sabemos que las *vistas de Palermo* circularon en París en el segundo semestre de 1860, así como diversos relatos sobre la “cuestión siciliana” que fueron motivo de ingentes coberturas por parte de *L’Illustration*, el periódico con mayor influencia entonces, o *Le Monde Illustré*. Precisamente esto nos conecta con otro punto, ya que el lienzo de Pueyrredón no fue ni la primera ni la única reinterpretación de la toma de Le Gray, también reproducida en la tapa de aquel periódico de actualidades en julio de 1860 bajo la pluma de Edmond Morin (Imagen 5).

Resulta interesante que, si bien parten del mismo modelo y son realizadas con prontitud, las interpretaciones de Morin y Pueyrredón ofrecen divergencias, probablemente por estar hechas con distintos enfoques y servir a diferentes propósitos. Un aspecto muy singular radica en la mirada del general, con expresión decidida en la fotografía, gesto adusto en el grabado y una mueca más afable en la pintura (Imagen 6).

Los objetivos icónicos son igualmente disímiles: una crónica de guerra en Le Gray, la esfinge de un “dictador de Sicilia” en Morin, y el “patrono” o el benefactor de una mutual en Pueyrredón.

El gesto constituye un detalle significativo. De allí que no sea improbable pensar que Pueyrredón imprimió una actitud especial a *su* Garibaldi, con la cabeza levemente inclinada hacia un lado, postura que socialmente evoca una mayor conexión con el receptor, denotando implicancias en la interacción y que conocemos como *rapport*. Esta posición es importante no solo por tratarse de la modificación más significativa con relación a la fotografía original, sino también porque el cuadro, recordemos, estaba destinado a una mutual.

Como tal, la reminiscencia al vínculo intersubjetivo constituye más que una solución compositiva fortuita del pintor, siendo una nota significativa de su pintura. Aquello representa un umbral, ya que mientras en el grabado de Morin se observa un Garibaldi distante con su cabeza alineada rectamente con el tronco, el personaje de Pueyrredón es más flexible, con mayor conexión e implicado hacia un eventual observador. Esta clase



de detalles son bastante recurrentes en el artista rioplatense, y debe subrayarse que se trata del mayor retratista argentino del siglo XIX, un especialista en transmitir ideas con sus modelos, en general miembros reputados de la elite local.

Imagen 5 - Le général Garibaldi, dictateur du Sicilia



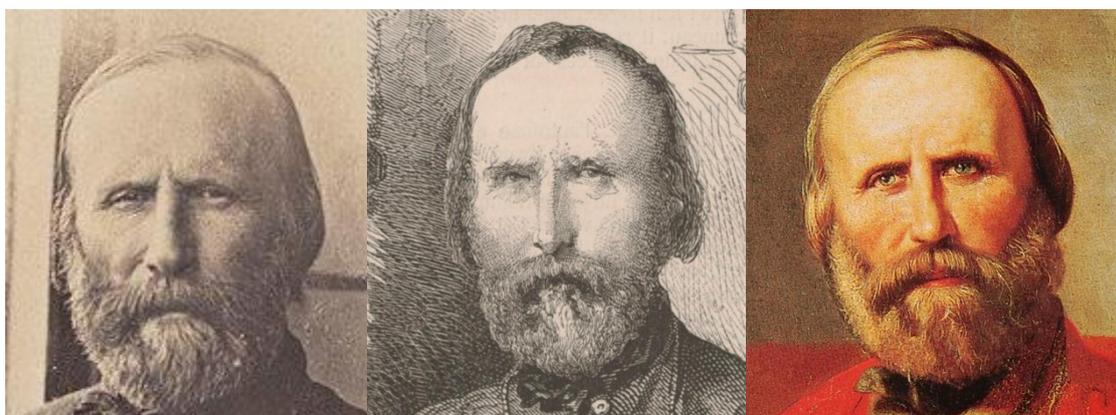
Fuente: *Le Monde Illustré. Journal hebdomadaire, Paris, 21/7/1860: 33.*



Al respecto, también es posible abrir un abanico de hipótesis acerca de qué pretendió expresar Pueyrredón con las decisiones pictóricas tomadas en un Garibaldi que ostenta una mirada diferente, con sus ojos en franca apertura. Posiblemente remita a la visión de un dirigente de fuste, un estratega que puede ver más allá. Quizás también, si seguimos a Baxandall y su idea de que un cuadro antiguo expresa la “actividad visual del pasado” (Baxandall, 1978: 187), este rasgo constituya una nota indicial que encarne una ampliación de la mirada local, fenómeno que cobrará relevancia por entonces y al que aportaría sustancialmente Pueyrredón con sus pinturas rurales (Masán, 2020). Aquí se conectaría nuevamente con Fusoni, gestores de nuevas experiencias visuales y por tanto, promotores de nuevos horizontes.

Debe considerarse asimismo la relación entre fotografía y pintura, pues será precisamente la década de 1860 la que contenga en sí el *boom* de aquella en el plano local (Buchbinder, Alexander y Príamo, 2000; Alexander, 2009; Priamo, 2015), en un contexto general de “avidez icónica” (Masán, 2019) sustentado no solo en las novedosas posibilidades técnicas sino también por una mirada local que se volvía más exigente, demandante, ampliada, curiosa y creativa.

Imagen 6 - Garibaldi según Le Gray, Morin y Pueyrredón (junio, julio y diciembre de 1860)



Fuente: Esquema de elaboración propia sobre detalles de imágenes 1, 2 y 3.

#### 4. Reflexiones finales

Lo que este recorrido nos muestra son las diversas transformaciones de una sociedad en profunda mutación, donde la iconografía de Garibaldi halló acogida debido a varios factores. Por un lado merced a su creador, el pintor más influyente y significativo de su tiempo, cuyas obras eran recibidas con entusiasmo por la comunidad. Al mismo tiempo, debe considerarse el sitio en que el retrato de Garibaldi circuló, siendo la casa Fusoni y la mutual *Unione e benevolenza* espacios que, por distintos motivos, condensaron



aspectos esenciales de una nueva sociedad que se abría a nuevas experiencias, intercambios y tramitaciones sensitivas.

Tanto el almacén naval como la mutual expresaron, a través suyo y entendidas como locus, las formas en que la comunidad porteña incorporó paulatina pero decididamente premisas de carácter modernizante. De entre ellas, el componente visual y el político convergen de manera original en la pintura de Pueyrredón, ya que el republicanismo encarnado por la figura de Garibaldi representa una huella que permite entrever las instancias de negociación hacia el seno de la comunidad italiana asentada en Buenos Aires, la más grande por número y peso entre las congregaciones extranjeras en suelo local.

Análogamente, el procedimiento que dio origen a la pintura encuentra relación con una práctica modernizante como la fotografía que estaba en pleno auge por entonces y que cobraría singular relevancia en los años siguientes.

Lo anterior no representa un detalle menor, pues no solo nos muestra las conexiones políticas y preferencias de nuestro artista sino también la conexión de la comunidad italiana con la elite local y de estas con el mundo Atlántico, siendo Prilidiano Pueyrredón un buen exponente de una vanguardia que pretendía extender criterios modernizantes y una nueva pauta de escrúpulos de carácter más “civilizada” (Masán, 2020) y desprovista de rasgos autoritarios, rasgos que se intensifican pictóricamente con la posición, tonalidad y gestos de Giuseppe Garibaldi.

En términos formales también es posible apreciar y revalorizar la importancia de la presencia migratoria italiana entre los “porteños”, no solo en la formación de un emergente mercado artístico sino también en el desarrollo de estructuras modernizadoras y nuevas formas de sensibilidad.

Existe, de hecho, un aspecto que merece rescatarse por remitir a la naturaleza material del evento icónico. En concreto, aludimos a la circulación de una imagen desde el sur de Italia hasta el Río de la Plata, atravesando París, el epicentro de entonces y la capital cultural del siglo XIX, en un lapso de tiempo relativamente breve. Es cierto que el fenómeno de circulación icónica y “copias” de imágenes del *viejo mundo* contaba varias décadas en el plano de la prensa porteña decimonónica (Szir, 2017), pero lo que presenta como novedad esta pintura es que haya sido basado en una fotografía tomada solo unos pocos meses atrás en otro punto del planeta y que, además, también sufrió modificaciones. Este repique sugiere un intenso tránsito iconográfico a nivel global y aporta indicios acerca de la manera en que Buenos Aires se insertaba en el mismo, indudablemente estimulado como apetencia local.

Pues independientemente de las motivaciones y las lógicas políticas que desde luego subyacen en esta pintura, sus ramificaciones evidencian una comunidad en transformación, abierta a las novedades y con ansias de conexión, caracterizada por nuevas incorporaciones, con individuos que con distintas estrategias compartían recursos icónicos en pos de expresar sentimientos, ideas o valores, en este caso republicanos. En esta dirección, la acción de Pueyrredón podría constituir un indicio acerca de cómo los moderados irían tomando el control simbólico de Ub por sobre los republicanos más radicales, cuyo clímax fue en 1864 cuando se expulsa a los mazzinianos de la conducción de la mutual (Maggio, 2022: 6).



En esta óptica, adquiere relevancia que el retrato no sea de Mazzini sino de Garibaldi, cuya cercanía y peso específico resultaba convergente a los intereses de un sector dentro de la mutual (Cibotti, 1985; Maggio, 2022), y al mismo tiempo expresaba una posición más mesurada dentro de la interna italiana local, algo que Pueyrredón apoyaría en virtud de la “nueva sensibilidad” que proponía con sus pinturas (Masán, 2020). El *retrato de Garibaldi* encarna, *en nuce*, estas modalidades multidimensionales que se desarrollarían a lo largo de toda la década en la urbe rioplatense.

Los indicios derivados de sus distintas ramificaciones así lo sugieren, invitando a un examen más profundo y de largo aliento sobre sus diversas implicancias. Pues, no solo el modelo, sino también el tratamiento y la circulación del retrato encarnan un complejo entramado social, político y visual que excede el campo plástico para proyectarse en distintas direcciones.

### Referencias bibliográficas / References

- Agulhon M., *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2009.
- Alexander A., *Primeras vistas porteñas. Fotografías de Esteban Gonnet. Buenos Aires 1864*, Biblioteca nacional, Buenos Aires, 2009.
- Amigo R., *Pintura republicana: colección del museo Pueyrredón*, Municipalidad de San Isidro, San Isidro, 2014.
- Baily S., *Las sociedades de ayuda mutua y el desarrollo de una comunidad italiana en Buenos Aires, 1858-1918*, «Desarrollo Económico», 21(84), 1982, pp.485-512.
- Baxandall M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Gili, Barcelona, 1978.
- Bernaldo de Quiros P., *Civilidad y política en los orígenes de la nación argentina. Las sociabilidades de Buenos Aires, 1829-1862*, Fce, Buenos Aires, 1999.
- Bianchi S., *Historia social del mundo occidental. Del feudalismo a la sociedad contemporánea*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2009.
- Bonaudo M. (dir.), *Nueva historia argentina*, tomo IV, *Liberalismo, estado y orden burgués (1852-1880)*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- Bragoni B., Míguez E., *Un nuevo orden político. Provincias y estado nacional, 1852-1880*, Biblos, Buenos Aires, 2010.
- Bravo M., Fernández S. (comp.), *Formando el espacio público: asociacionismos y política. Siglos XIX y XX*, Edunt, Tucumán, 2014.
- Bruno P., *Pioneros culturales de la Argentina: biografías de una época, 1860-1910*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.
- Buchbinder P., Alexander A., Príamo L., *Buenos Aires ciudad y campaña. Fotografías de Esteban Gonnet, Benito Panunzi y otros, 1860-1870*, Antorchas, Buenos Aires, 2000.



- Cibotti E., *Mutualismo y política en un estudio de caso. La Sociedad 'Unione e Benevolenza' en Buenos Aires entre 1858 y 1865*, en Devoto F., Rosoli G. (eds.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 1985, pp.241-265.
- Colton G., *Illustrated Cabinet Atlas and Descriptive Geography*, J.H. Colton, New York, 1859.
- Constitución del Estado de Buenos Aires*, «La Tribuna», Buenos Aires, 1854.
- Coria J., *Garibaldi, el héroe de dos mundos*, «Clío. Revista de Historia», 71, 2007, pp.82-89.
- Correo del Domingo*, n.108, Buenos Aires, 21/1/1866
- Correo del Domingo*, n.90, Buenos Aires, 10/9/1865
- Crary J., *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Cendeac, Murcia, 2008.
- Cutolo V., *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. tomo III, F-K, Elche, Buenos Aires, 1963.
- D'Onofrio A., *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*, Sudamericana, Buenos Aires, 1944.
- De la Fuente D. (dir), *Primer censo de la República Argentina*, Progreso, Buenos Aires, 1869.
- Departamento topográfico, *Mapa de la provincia de Buenos Aires*, Pelvilain, Buenos Aires, 1862.
- Devoto F., *Historia de los italianos en la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 2008.
- Devoto F., Rosoli G. (eds.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Biblos, Buenos Aires, 1985.
- Duggan C., *Historia de Italia*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- El Inválido Argentino*, Buenos Aires, 17/11/1867.
- El Nacional*, Buenos Aires, 4/3/1864.
- El Nacional*, Buenos Aires, 5/12/1860.
- El Plata Ilustrado*, n.1, Buenos Aires, 15/10/1871.
- Galassi P., *L'archivio dimenticato dell'Unione e benevolenza di Buenos Aires: un tesoro per lo studio dell'associazionismo italiano in Argentina*, «Revista Electrónica de Fuentes y Archivos», 7(7), 2016, pp.292-301.
- Galassi P.<sup>c</sup>, *Italia-Argentina ida y vuelta: los científicos errantes Emilio Rosetti, Pellegrino Stroebel y Bernardino Speluzzi como testigos y actores del proceso de modernización argentina*, «Bicentenario: evocación y reflexiones, en VIII Jornadas de historia», 2016, pp.73-86.
- Galassi P.<sup>b</sup>, *De garibaldinos, republicanos, monárquicos y masones. Exilio y emigración al Plata en el siglo XIX: los archivos de las asociaciones italianas de socorro mutuo en Buenos Aires como clave para el estudio de las dinámicas migratorias y de la radicación italiana en la Argentina*, en III Jornadas de estudios de América Latina y el Caribe, 2016, pp.50-69.
- Gay P., *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*, Fce, México, 1992.
- Geertz C., *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- Gradenigo G., *Italianos entre Rosas y Mitre*, Ediliba, Buenos Aires, 1987.



- Gutiérrez Zaldívar I., *El arte de los argentinos. Prilidiano Pueyrredón*, Atlántida, Buenos Aires, 2009.
- Halperín Donghi T., *José Hernández y sus mundos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1985.
- Halperín Donghi T., *Una nación para el desierto argentino (1846-1876)*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1982.
- La Tribuna*, Buenos Aires, 24/7/1858.
- La Tribuna*, Buenos Aires, 5/12/1864.
- La Tribuna*, Buenos Aires, 6/12/1864.
- La Tribuna*, Buenos Aires, 9/11/1859.
- La Tribuna*, Buenos Aires, 9/7/1859.
- Luna F., Amigo R., Giunta, P., *Prilidiano Pueyrredón*, Velox, Buenos Aires, 1999.
- Maeso J. (red.), *Registro estadístico del Estado de Buenos Aires*, Imprenta porteña, Buenos Aires, 1855.
- Maggio L., *La articulación del asociacionismo italiano de Buenos Aires, 1878-1918*, «Revista Paginas», 14(35), 2022
- Malosetti Costa L., *Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado*, en *VI Jornadas de teoría e historia de las artes*, 1995, pp.126-139.
- Masán L., *Estrellas y amapolas. Las pinturas rurales de Prilidiano Pueyrredón y las sensibilidades en el Buenos Aires de 1860*, La Plata, Tesis Doctorado en Historia, 2020, in <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122427>, consultado el 20/9/2022.
- Masán L., *Fervor expositivo. La empresa Fusoni y los orígenes de las exposiciones artísticas en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX*, «H-Industria», 32(17), 2023 (prensa)
- Masán L., *Imágenes de una ciudad ansiosa. Sensibilidad visual en la prensa porteña de la década de 1860*, «Anuario del Instituto de Historia Argentina», 19(2), 2019, in <https://www.anuarioiha.fahce.unlp.edu.ar/article/view/AIHAE096>, consultado el 20/9/2022.
- Méndez E., *Italia: de la unificación a 1914*, Akal, Madrid, 1994.
- Ministry of Agriculture, *The Immigration Offices and Statistics from 1857 to 1903*, Argentine Weather Bureau, Buenos Aires, 1904.
- Morin E., *Le général Garibaldi, dictateur du Sicilie*, en «Le Monde Illustré», n.171, 21/7/1860, p.33.
- Nascimbene M., *Historia de los italianos en la Argentina, 1835-1920*, Cemla, Buenos Aires, 1986.
- Osterhammel J., *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*, Crítica, Barcelona, 2015.
- Oszlak O., *La formación del Estado argentino*, de Belgrano, Buenos Aires, 1982.
- Pagano J., *Prilidiano Pueyrredón*, Academia nacional de las artes, Buenos Aires, 1945.
- Petriella D., Sosa Miatello S., *Diccionario biográfico italo-argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1976
- Pontoriero G., *Fuerzas armadas y desarrollo energético en la Argentina: el papel de la Marina de Guerra en la primera mitad del siglo XX*, «H-Industri@», 6(10), 2012.



- Priamo L., *Buenos Aires. Memoria antigua. Fotografías 1850-1900*, Cepa, Buenos Aires, 2015.
- Registro estadístico de la República Argentina*, Buenos Aires, 1864.
- Ribera A., *El retrato en Buenos Aires, 1580-1870*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1982.
- Romero Brest J., *Prilidiano Pueyrredón. Monografías de arte americano*, Losada, Buenos Aires, 1942.
- Romero J., *Breve historia de la Argentina*, Fce, Buenos Aires, 2006.
- Rosoli G. (ed.), *Un secolo di emigrazione italiana: 1876-1976*, Centro studi emigrazione, Roma, 1978
- Rossano M., *La construcción del héroe y del antagonista a través de las imágenes: Garibaldi y los bandoleros del sur de Italia, 1861-2011*, «Quaderns-E», 16, 2011, pp.189-200.
- Sabato H., Cibotti E., *Hacer política en Buenos Aires: los italianos en la escena pública porteña, 1860-1880*, «Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana, «Dr. Emilio Ravignani», 2, 1990, pp.7-46.
- Sabato H., *Historia de la Argentina, 1852-1890, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2009.
- Sacchi D., *I consoli e l'ospedale: le prime collette per la fondazione dell'ospedale italiano di Buenos Aires (1853-1858)*, «Quaderni Storici», 41(123), 2006.
- Scardin F., *Vita italiana nell'Argentina. Impressioni e note*, Nabu, Buenos Aires, 1899.
- Schiaffino E., *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)*, del autor, Buenos Aires, 1933.
- Smolensky E., *Colonizadores colonizados: los italianos porteños*, Biblos, Buenos Aires, 2013.
- Szir S., *Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX*, «Nuevos Mundos, Mundos Nuevos», 7, 2017.
- Troisi Meleán J., *Entre el éxtasis y la agonía. La formación de la Argentina moderna (1850-1930). Una aproximación interpretativa*, «Anuario del Instituto de Historia Argentina», 3, 2003, pp.225-251.

Recibido: 23/08/2022

Aceptado: 18/12/2022

