

MORENO CARBONERO, PINTOR DE LA HISTORIA FUNDACIONAL DE BUENOS AIRES.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales
Elisa Radovanovic

Introducción.

Cuando en la primera década del siglo XX la Argentina se aprestaba a conmemorar el centenario de la gesta patriótica del 25 de mayo de 1810, la Municipalidad de Buenos Aires, asociándose a la fiesta, encargó la ejecución de un cuadro relativo a la fundación de la ciudad. La solicitud recayó en el pintor malagueño José Moreno Carbonero, vinculándose de esta manera un acontecimiento histórico americano de magnitud con la labor de un importante artista español.

La pintura de historia no tenía en aquel entonces una gran tradición en el país aunque en las últimas décadas del siglo diecinueve el interés por dicho género había cobrado mayor interés. Al resolverse la capitalización de Buenos Aires en 1880, se había hecho necesario perfilar una historia distintiva del resto del continente americano para ratificar las razones de la propia nacionalidad.

El imaginario existente, principalmente daguerrotipos y fotografías, era la expresión del pasado inmediato y muy tímidamente servía a la gran masa de inmigrantes de fines de siglo como medio para entroncarse con la historia de la nueva patria. Esto se dio paralelamente a la necesidad de construir un imaginario visual que sustentara los sucesos relevantes de la historiografía argentina.

Dentro de este marco algunos artistas desarrollaron su labor como pintores de historia, siendo la mayoría de ellos extranjeros. Uno de los temas predilectos fue la gesta de la Independencia emprendida por el General don José de San Martín. Entre los de mayor rigor en cuanto a la preparación documental de los cuadros, se destacaron el chileno -nacido en Roma- Pedro Subercaseaux autor de la «*Batalla de Chacabuco*», la «*Batalla de Maipo*», «*El Abrazo de Maipo*» y la «*Proclamación y Jura de la Independencia de Chile*», y el uruguayo Juan Manuel Blanes autor de «*La Revista de Rancagua*» y de «*La Revista del Río Negro*», evocación este último de un hecho histórico contemporáneo.

En lo que respecta a artistas españoles en la Argentina, es de destacar la labor del catalán Francisco Fortuny quien, luego de sus estudios de dibujo y pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid bajo la dirección de

Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Elisa Radovanovic

Antonio Ferrán, se radicó en Buenos Aires en 1888 contando 23 años de edad. Allí se dedicó a la ilustración de libros y revistas, entre ellas «El Sud-Americano», «Caras y Caretas», «P.B.T.» y «Pulgarcito».

Como pintor de historia, Fortuny revivió en sus telas escenas de la Guerra del Paraguay (1865-1870), ejecutando también un cuadro sobre «*El Congreso de Tucumán*» en el que se declaró la Independencia nacional en 1816.

Uno de los méritos de Fortuny fue el de ser el primero en advertir sobre la necesidad de una mayor fidelidad en la reconstrucción visual de la historia, para combatir de esta manera una incipiente y desbordada proliferación de imágenes del pasado de dudosa certidumbre. Fortuny comenzó a cuestionar algunas ambientaciones históricas, sensibilizando así a historiadores y público en general sobre lo importante que era lograr un mayor rigor en la interpretación del pasado.

No en vano Fortuny había participado en España, antes de su partida a la Argentina, de uno de los períodos artísticos más ricos de la península en lo que a pintura de género histórico se refiere y donde el ambiente se mostraba propicio para la discusión y el cuidadoso debate sobre la validez de las reconstrucciones históricas.

En los ochenta se habían ejecutado allí obras de la dimensión de «*La leyenda del Rey Monje*» de José Casado del Alisal, «*La rendición de Granada*» de Francisco Pradilla y Ortiz, «*Los amantes de Teruel*» y «*La conversión de Recaredo*», ambas de Antonio Muñoz Degrain, y las tres más representativas de José Moreno Carbonero, «*El Príncipe de Viana*», «*Conversión del Duque de Gandía*» y «*Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*», esta última en el año que Fortuny dejó España. En su momento estos cuadros acapararon la atención general y sus procedimientos fueron analizados minuciosamente en periódicos y revistas, discutiéndose detalles a primera impresión superfluos pero que al fin y al cabo hacían también a la esencia de las imágenes.

El cuadro sobre «*La fundación de Buenos Aires*» que ejecutara Moreno Carbonero algunas décadas después, estaría provisto de aquel rigor interpretativo que le era familiar, aunque en su primera versión careciera de una certeza absoluta debido al tiempo limitado que se le otorgó para su realización. Al llegar a la Argentina en 1910 la tela fue objeto de discusión de los historiadores locales, siendo ya el ámbito mucho más oportuno para el debate -por obra de gente como Francisco Fortuny, y donde aun estaba fresco el intercambio de impresiones hecho sobre las reconstrucciones históricas de Subercaseaux.

Moreno Carbonero, pintor de la historia fundacional de Buenos Aires

Años después, iniciada ya la década del veinte, Moreno Carbonero solicitó al municipio de Buenos Aires permiso para rehacer su obra alegando la posesión de nueva información producto de exhaustivas investigaciones. El pedido fue aceptado y la versión definitiva de «*La fundación de Buenos Aires*» habría de convertirse en una de las imágenes con mayor fortuna de la historia argentina.

El presente estudio pretende analizar el mencionado cuadro de José Moreno Carbonero dentro de la trayectoria artística del pintor, destacando además la repercusión que tuvo en la ciudad de Buenos Aires. Nos planteamos a la vez acercarnos a los estudiosos españoles y sobre todo a los malagueños, algunos pormenores sobre la ejecución de esta obra fundamental de la pintura histórica argentina, creación de uno de los artistas ibéricos más sobresalientes.

José Moreno Carbonero.

José Moreno Carbonero nació en Málaga el 28 de marzo de 1860. En sus primeros pasos como artista pintor contó con la protección de Bernardo Ferrándiz quien, siendo la primera firma malagueña del momento, le introdujo, al igual que a otros seguidores, en la pintura de historia. Ferrándiz lo hizo de una manera peculiar ya que estaba comprometido con las ideas revolucionarias y al encarar el género histórico en sus obras lo hacía proclamando posturas de compromiso con la independencia, la libertad y el inconformismo¹.

Estos principios libertarios de Ferrándiz marcarán dos de las obras históricas fundamentales de Moreno Carbonero, ejecutadas además en sus años de juventud: «*El Príncipe de Viana*», de 1881, el cual «*nos remite al espíritu de independencia y a la personalidad como pueblo de Cataluña*»² y «*Roger de Flor entrando en Constantinopla*», ejecutado en 1888 para la Sala de Conferencias del Senado en Madrid, cuyo tema es el heroísmo.

Entre la concreción de ambos cuadros hay que destacar «*La conversión del Duque de Gandía*», ejecutado en 1884 y que pertenece al Museo del Prado, cuyo sentido es más religioso que político.

La fundación de Buenos Aires.

En los últimos años de la primera década del siglo XX, la Argentina se aprestaba a conmemorar el primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810.

¹ Sauret Guerrero (1987), p. 229.

² Idem., p. 230.

El país se encontraba en un momento de auge económico y también cultural debido al paulatino amalgamamiento de las distintas corrientes inmigratorias. Las relaciones con España, luego de los largos años de indiferencia que siguieron a las guerras de la Independencia, se habían vuelto a estrechar.

Este era el panorama cuando el historiador Enrique Peña emprendió viaje a Europa con el fin de realizar investigaciones en archivos españoles. «*El entonces intendente de la Capital (Buenos Aires), (Manuel José) Güiraldes, se empeñó en que le aceptara -ad honorem, por cierto- la misión de recoger documentos relativos a esta ciudad, de estudiar lo referente a su escudo de armas y de mandar hacer un cuadro conmemorativo de su fundación*»³.

Peña aceptó el encargo y, por indicación de Vicente G. Quesada, a la sazón ministro plenipotenciario argentino en España, eligió a Moreno Carbonero para ejecutar dicha obra.

Durante sus años de legación en Madrid, Quesada había intimado con el artista malagueño, pintor de la Corte de la Reina Doña María Cristina y Don Alfonso XIII, por lo cual su designación no resultó sorpresiva. Además la categoría que muy precozmente había demostrado Moreno Carbonero como pintor de historia, la seriedad de sus estudios previos y dedicación y, en fin, su intachable trayectoria artística, eran garantías suficientes para Peña y lo serían sin duda para el Intendente Güiraldes.

Todo parecía ir bien encaminado salvo por un detalle: los festejos del Centenario estaban muy próximos y el plazo de ejecución resultaba muy limitado para Moreno Carbonero. Al fin, el escaso tiempo no habría de permitir al artista ahondar en el estudio histórico previo de la manera que acostumbraba y deseaba. Una de las cuestiones que más habría de lamentar sería el no haber contado con más tiempo para estudiar el retrato del fundador don Juan de Garay que tantas controversias había originado y habría de originar nuevamente a partir de su obra.

Antes de la partida del cuadro a Buenos Aires, a mediados de 1910, el Rey Alfonso XIII visitó el taller madrileño del artista para contemplar la obra terminada. Una fotografía ilustra dicho momento; «*En la placa original aparece el monarca en traje de equitación (...) pero al reproducirse esa imagen aparece trucada su figura, revestida por un ceremonioso pantalón (...)*»⁴.

³ Quesada (1924), p. 35. Ver también Gelly y Obes (1980), págs. 20-21.

⁴ Gelly y Obes (1980), p. 26.

La predilección del monarca por Moreno Carbonero y su cuadro fueron más allá del mero hecho de que el artista fuese pintor de la Corte. Así, Alfonso XIII hizo colgar frente a su cama en el Palacio de Oriente de Madrid el boceto del rostro de Garay con su yelmo reluciente.

Ese interés habría de confirmarse catorce años después, cuando Moreno Carbonero repintó el cuadro introduciendo modificaciones de acuerdo a las nuevas investigaciones históricas que había realizado a partir de 1910. Nuevamente, el Rey le visitó en su estudio para apreciar la composición definitiva.

Al llegar a Buenos Aires, el primer destino de la obra de Moreno Carbonero fue la sala de Sesiones del Banco Municipal, donde tuvo oportunidad de verlo el presidente de esa institución Dr. Jorge A. Echayde. Con el cuadro a la vista muy pronto habría de reavivarse una antigua polémica en torno al retrato de Juan de Garay.

Hacia 1877 el gobernador del Chaco coronel Luis Jorge Fontana había comprado un supuesto retrato de Garay proveniente del Convento de San Francisco de Santa Fe. En 1884, dadas las discusiones que había originado su autenticidad, y a propuesta del presidente de la Nación Julio A. Roca, se reunió una comisión integrada por Manuel Ricardo Trelles, Bartolomé Mitre, Andrés Lamas y Aristóbulo del Valle para estudiar el asunto. Esta comisión encargó al pintor sevillano Bernardo Troncoso y al italiano Antonio Contrucci que analizaran técnicamente el cuadro, confirmando éstos que la tela era auténtica de los siglos XVI o XVII, sin superposiciones.

Contrucci retuvo el cuadro y al morir, su viuda lo vendió a Eduardo Lahitte quien habría de sacarlo nuevamente a colación en 1910⁵, dándolo por veraz. Su teoría fue compartida y apoyada por el historiador santafesino Manuel M. Cervera quien, inclusive, lo reprodujo en su *Historia de Santa Fe*⁶. Este rechazó la imagen de Garay «inventada» por Moreno Carbonero acusándolo de haberla copiado de un «*honrado peón del arsenal de Madrid*» en lugar de recurrir al retrato existente.

En la otra vereda de la discusión se situaron el ya nombrado Trelles⁷ y el historiador entrerriano Martiniano Leguizamón. Este último lamentaba, dada la difusión que en grandes láminas de tipo escolar tuvo el hipotético retrato de Garay que comentamos, «*que se desnaturalice la concepción histórica, exhibiendo ante los*

⁵ Lahitte, Eduardo. *Don Juan de Garay. Fundador de las ciudades de Santa Fe y Buenos Aires. 1573-1580. Atestaciones para servir a la comprobación de la autenticidad del retrato de este ilustre conquistador*. Buenos Aires, 1910.

⁶ Ver Gelly y Obes (1982), p. 514, y Cervera (1911).

⁷ Trelles, Ricardo Manuel. *Revista Patriótica del Pasado Argentino*, Buenos Aires, 1910, p. 107.

ojos de los educandos en las escuelas públicas, imágenes arbitrarias de los grandes hombres, y confundiendo la chupa y los gregüescos de un comerciante santanderino, con la cota y las perneras del guerrero conquistador (...)»⁸.

Martiniano Leguizamón no se limitó a desvirtuar la autenticidad del discutido retrato sino que además apoyó el trabajo ejecutado por Moreno Carbonero afirmando que «*es digno de alabanza el acierto con que procedió la municipalidad al encargarse al pintor Moreno Carbonero un cuadro sobre la fundación de Buenos Aires (...) ha encarnado la figura del fundador -a falta de un retrato auténtico- en el tipo general de los vascongados: alto, delgado, de ojos enérgicos, la nariz aguileña y larga barba blanca recortada en ambos lados, como se ve en los retratos del duque de Alba y don Antonio de Leiva, sus contemporáneos*».

En la actualidad existe unanimidad en rechazar aquel retrato de Lahitte e inclusive no se ha hallado un documento gráfico concluyente respecto del rostro de Garay. Al cumplirse el 4º Centenario de la fundación de Buenos Aires apareció publicada en una revista porteña una fotografía en la que dos vecinos de Villalba de Losa (Burgos) exhibían un «retrato de Garay» cuya composición coincidía con el de Lahitte⁹. La imagen definitiva del fundador dada por Moreno Carbonero en 1924 tras la modificación del primer diseño de «*La fundación de Buenos Aires*» es la que alcanzaría a la postre mayor fortuna.

Vale recordar que no era la primera vez que Moreno Carbonero se veía envuelto en disquisiciones como ésta, en la que se cuestionaba la validez del retrato del personaje central de la obra. Ya en 1881 al ejecutar «*El Príncipe de Viana*» se le había reprochado el ser «*un retrato inventado -que es el peor género de retratos- (...) el protagonista (...) representa muchos más años de los cuarenta registrados en el libro de la Historia (...)*»¹⁰. En aquel entonces Carbonero se había inspirado en el modelo de Fernando el Católico del lienzo de Eduardo Rosales Gallina «*Doña Isabel la Católica dictando su testamento*»¹¹.

En referencia al cuadro «*La fundación de Buenos Aires*», destaquemos algunos conceptos de la descripción realizada por Martiniano Leguizamón. El historiador, luego de señalar la presencia de «*todos los símbolos de la conquista: la espada, la cruz, el pendón real y el rollo público*», subraya la figura de Garay, «*erguido junto al rollo (...), vestido con la armadura de los conquistadores, el pecho cruzado con*

⁸ Cervera (1911), p. 70. Ver también Leguizamón, Martiniano, *La iconografía de Juan de Garay. Disquisición histórica*, La Plata, 1910; y *El supuesto retrato de Garay. Nuevas comprobaciones*, La Plata, 1910.

⁹ «De aquí salió», *Gente y la Actualidad*, Número dedicado al 400º aniversario de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1980. Citado por Gelly y Obes (1982), p. 514.

¹⁰ *El Globo*, Madrid, 4 de junio de 1881.

¹¹ Ver Díez (1992), p. 339.

Moreno Carbonero, pintor de la historia fundacional de Buenos Aires

la banda carmesí de su investidura, la espada en alto para hacer la proclamación en nombre de su rey, en el momento de retar a muerte al que osare contradecirle»¹².

Junto a Garay, en el cuadro, se hallaban el escribano Pedro de Xerez suscribiendo el acta, fray Juan de Rivadeneira elevando la cruz, el portaestandarte Rodrigo de Ibarrola sosteniendo el amplio pendón, el procurador Juan Fernández de Enciso, el Alcalde Gonzalo Martell de Guzmán con la vara de Justicia, el capitán Alonso de Vera y Aragón -el «Cara de perro»- a caballo y a su lado el indio chaqueño sosteniendo la brida del mismo. A la izquierda sobresalía, entre el grupo de arcabuceros y soldados obreros, la cabeza del viejo Antonio Tomás alzando la gorra en señal de exclamación¹³.

El caballo de Vera y Aragón se asemeja al que ocupa el centro de la imagen en la «*Entrada de Roger de Flor en Constantinopla*», aunque los aperos de aquel son mucho más modestos y la postura del animal, con la cabeza gacha, aparece invertida.

La citada obra es, además, la que más se acerca en su concepto al cuadro de la fundación por el estudio detallado de vestimentas y arneses, el realismo de los personajes y «*las calidades cromáticas de la composición conseguidas al captar la iluminación de la escena al aire libre y pintar del natural el cielo limpio*»¹⁴. Carbonero se había documentado en la Biblioteca Nacional de París, sobre todo en lo referente al arte y a la orfebrería de Bizancio.

En cuanto a los retratos de los cortesanos que rodean al emperador, fueron pintados al natural en la Plaza de Toros sevillana para captar directamente el efecto de la luz solar sobre tales personajes, lo mismo que en la repintada del cuadro de la fundación de Buenos Aires en el que utilizó el jardín de su propia residencia ubicando a los modelos humanos entre el follaje.

Entre las objeciones de Leguizamón a la obra de Moreno Carbonero señala que «*la enérgica y señorial cabeza del insigne vascongado resulta demasiado canosa, desde que Garay no tenía más de cincuenta y dos años (...); la distribución de la luz y de las sombras no corresponden a nuestro hemisferio; el sauce de verde follaje en el mes de junio pudo ser sustituido con ventaja por un tala de hoja perenne, porque es árbol aborígen de las regiones ribereñas; y ese indio de hermosa estampa*

¹² Gelly y Obes (1980), p. 34-35.

¹³ Para la ejecución del retrato de Antonio Tomás, Enrique Peña habría posado para Moreno Carbonero. Carlos María Gelly y Obes recibió tal testimonio de Enrique Udaondo, pariente y colega de Peña en la Junta de Historia y Numismática Americana. Ver Gelly y Obes (1980), p. 26.

¹⁴ Ver Díez (1992), p. 433 a 435.

*que resulta adulterado por las tres piedras de las boleadoras atadas sobre el quiyapí de un solo lado, que ni aún los gauchos usaron de semejante manera... Pero todo ello son simples minucias (...)*¹⁵.

Con respecto a la composición de la obra, la misma responde a patrones académicos estandarizados y muy utilizados por los pintores malagueños; *«si bien técnicamente hay un acercamiento a la naturaleza (...), todas las escenas se desenvuelven dentro de la orquestación»* donde se destacan el *«juego compositivo y posiciones de los personajes»*¹⁶.

Ya desde su época de pensionado, Moreno Carbonero mantiene en sus cuadros históricos un mismo esquema. Esta regulación compositiva que no abandonará ni aún en las obras de mayor complejidad en las que se incluye *«La fundación de Buenos Aires»*, tiene como características las figuras de primer plano en contraposto, los ejes verticales que rompen perpendicularmente los horizontales de los fondos y la introducción de un elemento en diagonal *«que agiliza las tensiones producidas por la intersección de las otras líneas»*.¹⁷

Tales características se muestran claramente en la obra estudiada. En el ángulo inferior derecho vemos una sonriente indígena en contraposto, apretando a su pequeño hijo contra el pecho; el rollo es el elemento vertical más fuerte de la composición, sin olvidar a los personajes como el propio Juan de Garay. La espada del fundador, la bandera que se sostiene a la izquierda y en menor medida la posición de las flechas de los indios, son los ejes diagonales que sustentan la composición.

Otro rasgo saliente en las obras de Moreno Carbonero es el tratamiento del volumen; los juegos de sombras, luces y color son los verdaderos protagonistas de los cuadros. En el artista malagueño se destaca *«esa llamada paleta castiza de ocre, sepias y marrones muy oscuros que se asocian a solemnidad, haciendo una coordinación con las escenas contadas. Moreno Carbonero, concretamente, actúa en la línea de Rosales (...)*». Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *«La conversión del Duque de Gandía»*¹⁸.

¹⁵ Gelly y Obes (1980), p. 39-40.

¹⁶ Sauret Guerrero (1987), p. 251.

¹⁷ Idem., p. 252.

¹⁸ Idem., p. 255.

La fundación de Buenos Aires y su versión definitiva.

En los años que sucedieron a los festejos del Centenario la discusión planteada sobre la validez iconográfica del cuadro de Moreno Carbonero quedó momentáneamente archivada y recién en octubre de 1921 habría de reavivarse cuando, bajo la dirección del doctor Echayde, se inauguró el Museo Municipal de Buenos Aires. «*La fundación de Buenos Aires*» quedó expuesta en este sitio de carácter público, propicio para nuevos debates.

Enterado de los nuevos ecos generados por esto, José Moreno Carbonero escribió desde Madrid a Echayde el 8 de agosto de 1922 reafirmando la necesidad de reformar y mejorar la tela. La noticia respecto de los cuestionamientos de carácter histórico que se habían originado «*no puede ser para mí más satisfactoria*», señalaba el artista en la misiva. Para cumplir sus objetivos necesitaba que la Municipalidad le enviase el cuadro a España, para lo cual «*antes de embarcarlo, bastaría enrollarlo en un palo redondo un poco grueso y meter el rollo en una caja. Por supuesto todos los gastos, salvo el de seguros y transportes marítimos serían de mi cuenta y fuese el que fuese mi trabajo, lo realizaría gratuitamente quedando además muy agradecido*»¹⁹.

Estas líneas valen para confirmar el esmero y la dedicación del artista en cuanto a la búsqueda de fidelidad en sus reconstrucciones históricas. De esto ya había dado testimonio en sus cuadros anteriores, sino baste recordar los dibujos preparatorios para «*La conversión del Duque de Gandía*» que se conservan en el Museo de Málaga.

Dos días después de aquella carta a Echayde, Moreno Carbonero le remitió «*un apunte con la perspectiva que debe abarcar el cuadro a modificarse con algunas consideraciones acerca de la costa, su vegetación para el mes de junio, el color del río, el movimiento del estandarte al ondear con viento Norte, y características de las barrancas ribereñas*»²⁰.

Reconocía como fallas y deficiencias principales de «*La fundación de Buenos Aires*» el efecto de la luz solar, la ausencia de indios y, sobre todo, el tan polémico retrato de Garay «*cuya figura culminante no está representada en mi obra como debía ser*». Se excusó diciendo que al cuadro «*lo pinté en malas condiciones, apremiado por el plazo convenido (...). No tuve tiempo para el detenido estudio preparatorio*»²¹.

¹⁹ Archivo del Dr. Jorge A. Echayde. Citado por Gelly y Obes (1980), págs. 43-47.

²⁰ Idem., p. 47-48.

²¹ Ibidem. p. 48-54. Borrador manuscrito del proyecto de solicitud al Intendente Municipal de Buenos Aires.

Al contestarle, Echayde, compenetrado a fondo en los debates en torno a la obra que se venían produciendo desde 1910 y que ahora habían tomado nueva fuerza, le envió una amplia lista de advertencias respecto de los cambios que, a su juicio, tenían que hacerse en el cuadro. Antes de ello le informó que su pedido había sido aprobado por el Municipio y que el cuadro le sería remitido junto con unas telas con el color del río que el propio Echayde había encargado.

En las indicaciones Echayde observa a Moreno Carbonero respecto de sus fallos en cuanto a la posición del sol y su ingerencia sobre el paisaje, a la vegetación teniendo en cuenta la estación del año en que se produjo el hecho histórico y al color del río y la topografía costera.

Sobre lo primero Echayde le indica que *«al Este de la ciudad de Buenos Aires, se encuentra de lleno el Río de la Plata, o sea lo que constituye el fondo de su cuadro, y por consiguiente, si el hecho de la fundación de Buenos Aires (...) hubiera tenido lugar antes del mediodía, la sombra del rollo, personajes, etc., debe estar proyectada tal como se indica en el adjunto apunte (...)»*.

En cuanto a la vegetación y al clima reflexiona: *«Como el acontecimiento se produjo el 4 de junio, es decir, en la proximidad del invierno (...) los sauces (...) se encuentran semi-desnudos en esa época, pudiendo, por tanto, ser suprimido (...) el que se levanta a la izquierda de la tela (...)»*.

Por último destaca algunas características del río, las cuales acompañó, como fue indicado, con una tela reproduciendo su color. *«El Río de la Plata -escribió- tiene aproximadamente la tonalidad de aguas revueltas. Suele decirse que tiene un color de sucio (...) Su color proviene de las arenas que (...) conserva en suspensión»*. Y le interroga: *«No le parece que la embarcación, para hallarse tan próxima a la orilla, como parece, resulta pequeña ? No convendría darle una perspectiva de mayor distancia ?»*. Y en lo que respecta a la costa manifiesta: *«la costa, sobre ese punto en que tuvo lugar la fundación de Buenos Aires es casi recta, tal como lo efectuó la primera vez»²²*.

Moreno Carbonero respondió a Echayde el 1° de diciembre de 1922 dándose por enterado de la decisión favorable del Municipio. El traslado de la tela se produjo recién el 2 de julio del año siguiente a bordo de la nave «Infanta Isabel de Borbón» de la Compañía Trasatlántica Española. En Madrid intervino para su entrega el Embajador plenipotenciario argentino Dr. Carlos Estrada.

²² Archivo del Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires «Brigadier General Cornelio de Saavedra» -en adelante AMHCS-. Gentileza de su Director Sr. Alberto Piñeiro.

Moreno Carbonero, pintor de la historia fundacional de Buenos Aires

El 28 del mismo mes, habiendo visto su obra después de casi trece años, Moreno Carbonero escribió a Echayde refiriéndole algunas de las modificaciones que pensaba introducir en el cuadro. *«Adjunto le envío el plano en perspectiva del fondo del cuadro pues he cambiado el punto de vista, a fin de que se vea parte de la costa para darle más carácter de la localidad e indicando las sombras del rollo que según he puesto en el boceto serían las ocho o nueve de la mañana».*

Informaba además sobre su labor investigadora. *«He consultado un plano de la ciudad del siglo XVIII y mira perfectamente al Este y desde la parte del Retiro se inclina hacia el Nordeste ese frente, que formaba una pequeña saliente, donde se puso posteriormente un fortín como avanzada del gran fuerte. En el plano consultado, aparece toda esa parte con el nombre de La Alameda (...) todo lo tengo listo para emprender la obra, el mismo día que la tenga en mi poder empezaré a trabajar no pensando salir este verano de Madrid (...)»²³.*

El artista puso manos a la obra y pocos meses después el trabajo se hallaba concluido. En marzo de 1924, José María Salaverria daba a conocer en Buenos Aires, a través de las páginas de la revista «Plus Ultra», las noticias sobre las modificaciones que había introducido el artista malagueño en la tela, reproduciéndola además en su versión definitiva.

Moreno Carbonero había invitado al destacado crítico a su casa de Madrid debido a que *«como usted ha vivido mucho tiempo en aquel país su criterio y sus observaciones pueden serme muy útiles».* Después de escuchar atentamente al pintor comentándole las reformas, Salaverria expresó que *«el ambiente físico o geográfico no permite menor objeción (...). En cuanto al ambiente moral y dramático de la escena creo que está expresada con exactitud y emoción (...)»²⁴.*

«La fundación de Buenos Aires» permaneció en España algún tiempo más, siendo inclusive expuesta algunos días en el Salón de Fiestas de la Casa Capitular de Málaga. Moreno Carbonero realizó en su ciudad natal una réplica de su cuadro la cual donó al Ayuntamiento de la misma.

El mediodía del 4 de junio de 1924, en los Baños del Carmen, Málaga tributó homenaje a su artista. El menú del almuerzo contenía una reproducción fotográfica del histórico cuadro. El señor Gálvez Ginachero, antes de entregar como recuerdo a Moreno Carbonero un pergamino pintado por Jaraba, se refirió a él afirmando que *«en España (...) no hay quien pinte mejor el cielo y la luz de Andalucía, y nadie,*

²³ Idem.

²⁴ Salaverria (1924).

por tanto, más indicado para pintar el de la Argentina, donde el ambiente y el color es el de esta tierra. Moreno Carbonero, además, es el primero de nuestros pintores, digan lo que quieran los modernistas y no tiene rival desde los tiempos en que empezó e hizo su primer cuadro de historia «La conversión de Diego de Gandía».

Gálvez Ginachero agradeció al pintor la donación de la copia del cuadro al Ayuntamiento, la cual, dijo, *«permitirá a Málaga poseer, como Buenos Aires, la obra cumbre de Moreno Carbonero. En el Palacio Municipal se instalará en el sitio elegido por el gran artista, en el despacho del alcalde. Y los alcaldes, que están siempre abrumados de asuntos prosaicos, tendrán un consuelo para su espíritu en el cuadro que simboliza lo más glorioso para España: la fundación de Buenos Aires»*²⁵.

Al final tomó la palabra el propio homenajeado quien comenzó por decir que *«cuando toma la paleta en sus manos y se sitúa delante del lienzo, olvida toda escuela y solo pinta lo que siente»*. Luego de recordar su primer obra, pintada en la Posada de la Corona, y que se hallaba en el Círculo Mercantil, añadió que *«tuvo siempre mucha suerte, pues contó con padrinos como Cánovas del Castillo y el Duque de Gandía. Por ello, a la muerte de Madrazo, -continúa- me hicieron Académico»*. Lamentaba los errores históricos en que había incurrido al realizar *«La fundación de Buenos Aires»* y más aún el hecho de que se hubiese difundido en las escuelas argentinas a través de *«fotografías de un metro»*.

Posteriormente Moreno Carbonero ofreció al Alcalde pintar un cuadro que perpetuase un acto de la historia de Málaga, promesa que cumplió en 1936 al ejecutar *«La liberación de los cristianos malagueños por los reyes católicos»* que se conserva en el Museo de Málaga. Las dimensiones de éste son inferiores a sus grandes cuadros de historia²⁶ y, respecto de la fecha de ejecución de esta obra, parece indicarnos *«una intencionalidad política. El carácter de Movimiento Nacional de la guerra civil española, es el recogido en la elección del tema»*²⁷.

Tres días después del homenaje malagueño, el cuadro fue embarcado para Buenos Aires nuevamente en el «Infanta Isabel de Borbón». Así lo comunicaba a Echayde el 21 de junio desde Madrid el Embajador Estrada, comentándole además, y no sin cierto asombro, que Moreno Carbonero *«lo ha pintado completamente de nuevo»*²⁸.

²⁵ «Málaga dedica un homenaje a Moreno Carbonero». *La Unión Mercantil*, jueves 5 de junio de 1924.

²⁶ «La liberación de los cristianos malagueños por los reyes católicos» mide sólo 127 por 200 cms., contrastando con los 310 por 242 cms. de «El Príncipe de Viana», los 315 por 500 cms. de «La conversión del Duque de Gandía», los 350 por 550 cms. de «Roger de Flor entrando en Constantinopla» y los 250 por 400 cms. de «La fundación de Buenos Aires».

²⁷ Sauret Guerrero (1987), p. 235.

²⁸ AMHCS.

Moreno Carbonero, pintor de la historia fundacional de Buenos Aires

A principios del mes de julio apareció en la revista «El Hogar» de Buenos Aires una nota firmada por Miguel Fernández Astrada en donde daba su visión respecto de la metamorfosis sufrida por el cuadro de Moreno Carbonero. «*Juan de Garay -decía- ha rejuvenecido (...) adviértese al hombre enérgico, ejecutivo y fuerte, al conquistador, al aventurero, al soldado, bien distinto del viejecito enclenque y paliducho que se nos fue un día, convenientemente embalado, en un vapor de la carrera*».

Los cambios producidos habían causado asombro al público de Buenos Aires el cual apenas parecía reconocer en la tela recién llegada de España la obra que había partido a la península hacía algo más de un año. «*Naturalmente -seguía Fernández Astrada- que no pienso yo censurar aquí ninguno de los cambios que se han operado en la obra. Antes paréceme que debemos aplaudirlos, lamentando únicamente la desaparición de los sauces, que eran tan bonitos*». Por último propone que «*sería muy acertado que todos los años se lo emitiéramos al señor Moreno Carbonero, solicitándole ya un mayor rejuvenecimiento de la ciudad, ya una mayor elevación del mojón*»²⁹.

El cuadro fue recibido en el Museo Municipal el 4 de septiembre de 1924, tal como lo manifestó Echayde al Intendente de Buenos Aires. Moreno Carbonero acompañó la entrega de la obra definitiva con una memoria descriptiva que daba cuenta de los cambios introducidos, titulándola simplemente «La reforma». En ella volvía sobre algunos de los detalles que había transmitido con anterioridad a Echayde.

Este texto nos acerca ciertas minucias históricas incluidas por el artista en «*La fundación de Buenos Aires*» como por ejemplo la presencia en el río de la carabela San Cristóbal de Buenaventura, primer barco construido en el Paraguay, cuya bandera blanca lleva la cruz de San Andrés. También es destacable la presencia de indios guaraníes y no de querandíes; estos últimos, vecinos de la zona, se caracterizaban por su enemistad hacia todo dominio extraño. El pintor colocó a aquellos indios, incluyendo una toldería típica, en reemplazo de los dos perros que aparecían en la versión original. Otro guaraní fue situado, de rodillas, a la derecha de don Pedro de Quirós, antiguo Regidor, quien portaba el estandarte Real.

Moreno Carbonero hizo referencia también a la vestimenta de don Juan de Garay, al cual atavió con «*sayo de armas o capotillo vizcaíno de paño pardo*». Describe luego que «*por el cuello entreabierto se ve el gorjal y coraza de hierro con la banda carmesí de capitán general. Las mangas son de malla y de piel las calzas atacadas, cubriendo su cabeza el bonete con plumas*». A continuación enu-

²⁹ Fernández Astrada (1924).

meró a algunos de los demás personajes presentes en el acto, de manera similar a como lo había hecho Martiniano Leguizamón en 1910, con la salvedad de haber destacado que quien portaba el estandarte era el citado Quirós y no Rodrigo de Ibarrola. Finalmente reseñó el artista los libros de los que se había valido para su nueva reconstrucción histórica³⁰.

El debate de ideas no terminó allí. En sendas cartas fechadas el 17 de marzo y el 15 de julio de 1925, aparentemente no contestadas por Moreno Carbonero, el Dr. Echayde, quien reconocía respecto del cuadro que *«artísticamente era muy difícil superarlo»*, decíale al artista que él mismo *«se hubiera acercado más a la realidad, si su fondo consistiera únicamente en cielo, agua y costa con la embarcación (...) aparte de que los indios pobladores de esta zona no se tatuaban (...)»*³¹. Echayde visitó al pintor en Madrid en 1931.

El cuadro de *«La fundación de Buenos Aires»* quedó expuesto en el Museo Municipal hasta seis días después de la muerte de José Moreno Carbonero, acaecida el 15 de abril de 1942, momento en el que, por disposición del intendente de Buenos Aires Dr. Carlos Alberto Pueyrredón, pasó al salón de honor del palacio comunal. Algunos años antes, en 1936, había ingresado al Museo Histórico Nacional un boceto de la obra, el cual difería en ciertos aspectos con la versión definitiva, quedando ubicado en la sala «Descubrimiento». Ambas piezas aún se conservan en dichos sitios como cabales testimonios de quien fue uno de los más grandes pintores de historia que dio España y que por gracia llegó a dejar su huella perenne en el arte de los argentinos.

³⁰ Gelly y Obes (1980), p. 66-84.

³¹ AMHCS, 85019-C-924.

BIBLIOGRAFÍA.

Cervera (1911). Cervera, Manuel M.. *Juan de Garay y su retrato*. Buenos Aires, Tipografía de la Baskonia, 1911.

Díez (1992). Díez, José Luis. «Catálogo». En *La pintura de historia del siglo XIX en España*, Madrid, Museo del Prado, 1992, págs. 119 a 468. Catálogo de la exposición celebrada en las salas del antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo en los meses de octubre y diciembre de 1992.

Fernández Astrada (1924). Fernández Astrada, Miguel. «Don Juan de Garay y la verdad histórica». En *El Hogar*, Buenos Aires, 4 de julio de 1924.

Gelly y Obes (1977). Gelly y Obes, Carlos María. «El Museo Municipal de Buenos Aires y la personalidad de su organizador, el doctor Jorge A. Echayde». En *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1977, vol. L.

Gelly y Obes (1980). Gelly y Obes, Carlos María. *La Fundación de la Ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero*. Buenos Aires, Municipalidad, 1980.

Gelly y Obes (1982). Gelly y Obes, Carlos María. «Inferencias sobre la iconografía de Juan de Garay». En *VI Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1982, tomo III.

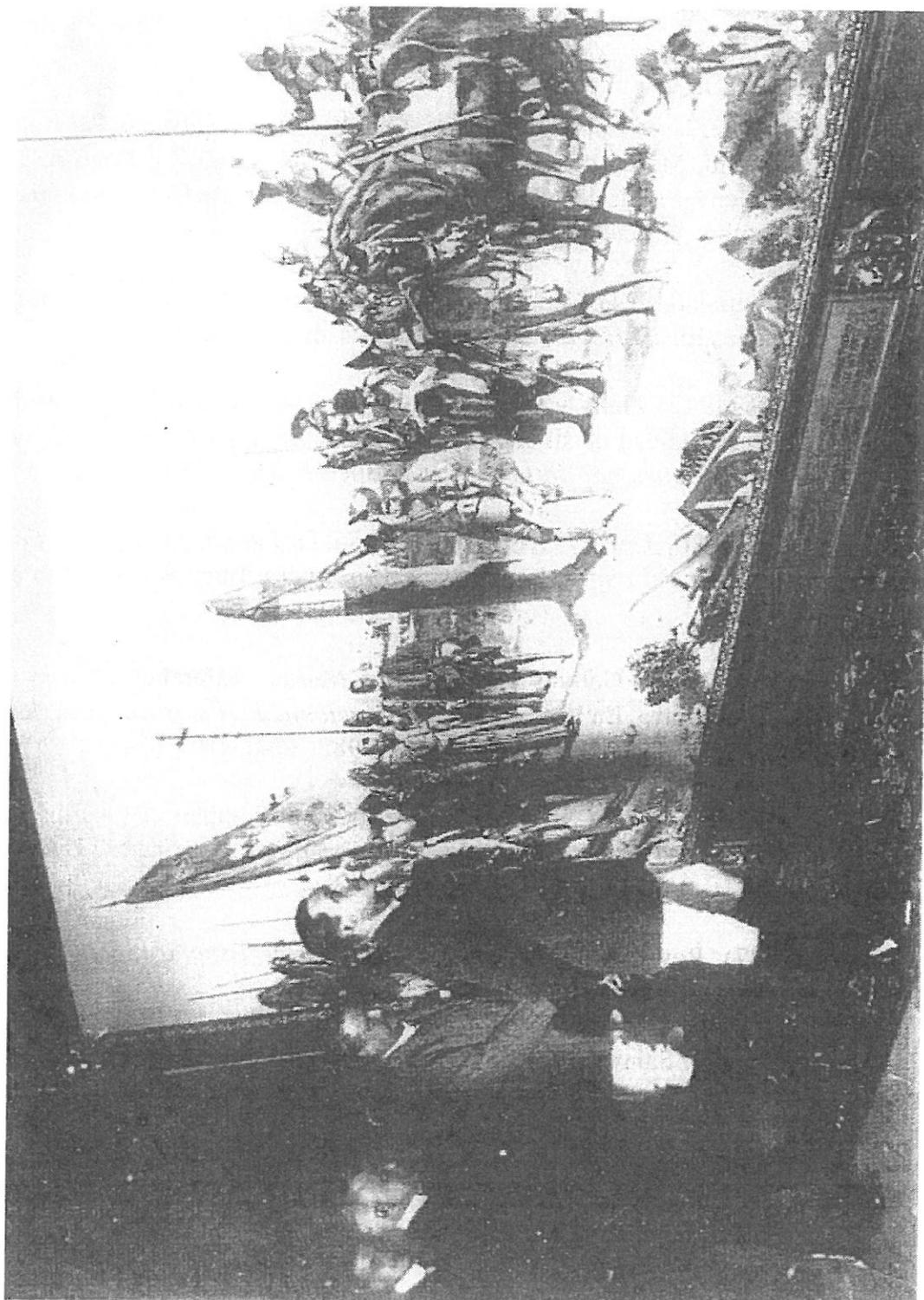
Quesada (1924). Quesada, Ernesto. «Un estudioso ejemplar: Don Enrique Peña». En *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana*, Buenos Aires, 1924, vol. I.

Reyero (1987). Reyero, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987.

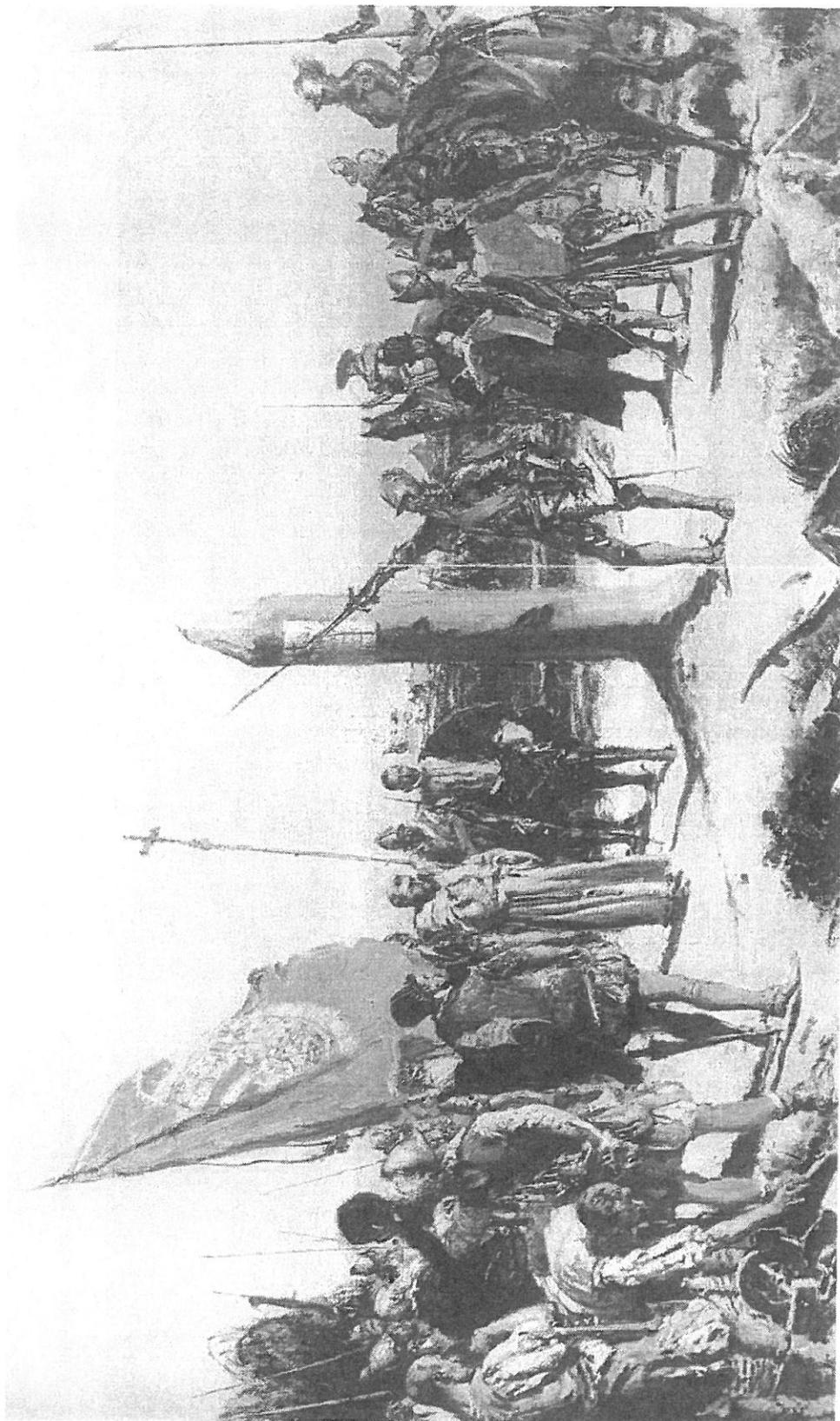
Salaverria (1924). Salaverria, José María. «La Fundación de Buenos Aires. Historia de un cuadro». En *Plus Ultra*, Buenos Aires, marzo de 1924.

Sauret (1986). Sauret, Teresa. «Metodología de la pintura de Historia: el ejercicio de Moreno Carbonero». En *Baética*, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, págs. 47-56.

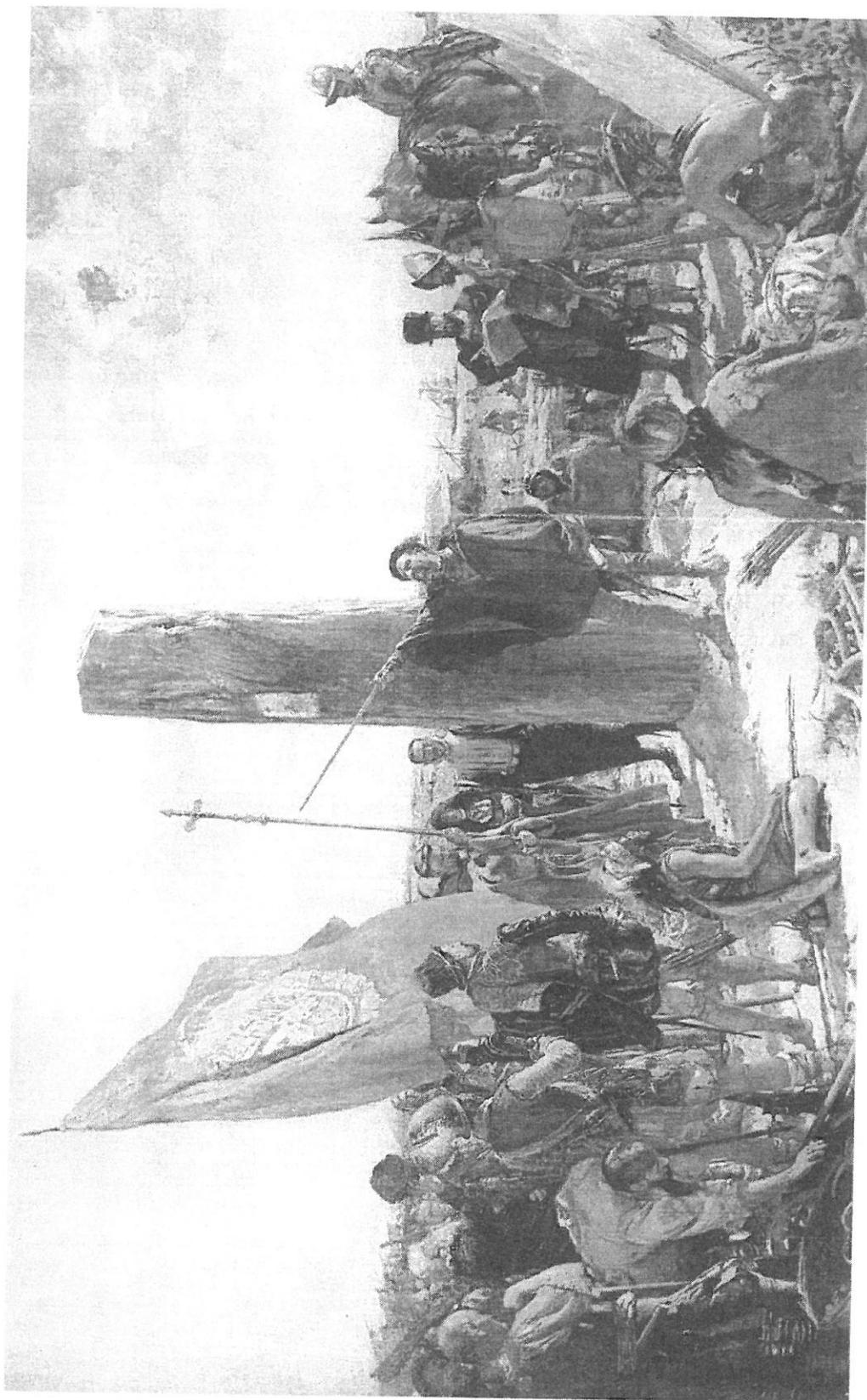
Sauret Guerrero (1987). Sauret Guerrero, Teresa. *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Universidad de Málaga, 1987.



1. Alfonso XIII, durante su visita al taller madrileño de Moreno Carbonero, a mediados de 1910, contempla el lienzo de "La Fundación de Buenos Aires" (Foto: Archivo Histórico Nacional, Argentina).



2. "La Fundación de Buenos Aires". 1910 (Estudio previo).



3. "La Fundación de Buenos Aires": 1924 (Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires).