

**EL PINTOR, LA MUJER Y LA ESCENA  
LA BAJADA DE SANTA LUCÍA DE MARCELINO SAN ARROMÁN**

*Gabriela Braccio\**

*L'histoire bouge avec l'historian.*

*Elle suit le cours du temps.*

*Elle n'est jamais sure.*

*La posesión de Loudun, Michel de Certeau*

*La Bajada de Santa Lucía*, cuadro también conocido como *Calle Larga de Barracas*, a fines del año 2002, fue uno de los objetos seleccionados para ilustrar el último tramo de la renovación del subsuelo del Palacio Noel. El cuadro había sido comprado por Isaac Fernández Blanco, en septiembre de 1916, a un vendedor de antigüedades llamado Rafael B. Castelló, quien manifestó en aquella oportunidad que se trataba de una pintura de autor anónimo, rescatada de la subasta de la colección de Alejandro Rosa<sup>1</sup>. No obstante, Fernández Blanco la incluyó en el catálogo del Museo, publicado en 1924, como obra de Raymond Quinsac Monvoisin. La atribución fue reafirmada veinte años después por Miguel Solá y Ricardo Gutiérrez, quienes no sólo argumentaron que la fisonomía y la vestimenta de uno los personajes masculinos remitían en forma directa a *Gaúcho Federal*, una de las obras fundamentales de Monvoisin, sino que dicho pintor había vivido en una quinta del barrio de la Concepción, cuya ala sur miraba hacia la bajada que el cuadro reproducía<sup>2</sup>. Años más tarde, figuras como Adolfo Luis Ribera, Bonifacio del Carril y Aníbal Aguirre Saravia consideraron que la ingenuidad en la ejecución del paisaje impedía sostener la atribución, mientras hubo quienes, argumentando que se trataba de un boceto, la mantuvieron. Por su parte, el Museo, en la década de 1970, decidió catalogar la obra como “atribuible a Monvoisin”, aunque con reservas<sup>3</sup>.

La pintura no registraba mayores deterioros, pero para exhibirla era necesario remover la capa de barniz, que estaba oxidada. Al ser sometida a una luz directa y potente, surgió la sospecha de repintes en el ángulo inferior derecho, donde se alzaba una pequeña colina y, entre el promontorio y un grupo de personajes, una paloma sobrevolaba la escena. Los rayos ultra violeta detectaron pinceladas distintas, parecía haber un dibujo por debajo de una capa pictórica. Luego, los rayos infrarrojos develaron la presencia de unas formas en las laderas terrosas de la colina, por debajo de la capa de policromía, y una toma de rayos x evidenció una escritura. Entonces se puso de manifiesto una segunda paloma que, junto a la ya visible, sostenía una guirnalda de flores como marco de una cartela con dedicatoria, claramente legible y preservada. El exceso de hierro en los pigmentos levantados y la facilidad de su remoción permitieron inferir que el repinte podía ser de principios del siglo XX y el impecable estado de conservación del área descubierta anulaba la posibilidad de que se hubiese efectuado para tapar algún daño<sup>4</sup>.

El enigma que el cuadro había representado durante tantos años quedó resuelto con el descubrimiento producido en el taller de restauración. La obra atribuida a Monvoisin resultó ser de Marcelino San Arromán, fechada en 1843 y dedicada a Petronita Gutiérrez. Pero el descubrimiento también planteó nuevos interrogantes, fue entonces cuando el Museo me encargó

<sup>1</sup> Archivo del Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, en adelante MIFB. Hasta el momento no se ha podido encontrar información sobre la colección de Alejandro Rosa.

<sup>2</sup> Miguel Sola y otro, *Raymond Quinsac Monvoisin*, Bs. As., 1948.

<sup>3</sup> Este apartado da cuenta del trabajo de Gustavo Tudisco, “El enigma”, en: *Guión museológico del Salón Federal*, MIFB.

<sup>4</sup> Este apartado da cuenta del trabajo de Fabián Pieruzzini, “El descubrimiento”, en: *Guión museológico del Salón Federal*, MIFB.

llevar a cabo una investigación que permitiera darles una posible respuesta. Para conocer, entre otras cosas, quién era la destinataria del cuadro había que recurrir a la historia, ya que es una de las posibles relaciones con el pasado cuya originalidad reside en que se trata de un conocimiento que busca establecer un saber verdadero, adecuado con lo que el pasado fue, y que presupone el uso de técnicas particulares que se ligan con la búsqueda de fuentes, que supone el uso de métodos para entender el sentido de esas fuentes y que, finalmente, supone también el uso de criterios de comprobación<sup>5</sup>. Indudablemente, la primera fuente era el cuadro mismo, puesto que “el cuadro tiene el poder de mostrar lo que la palabra no puede enunciar, lo que ningún texto podrá dar a leer”<sup>6</sup>.

El cuadro exhibía tres signos visibles, que se convertirían en los ejes de la investigación, y que debían ser analizados en el marco de la leyenda que incluía la cartela. Mi propósito era entonces descifrar la relación entre el pintor, la escena y la mujer, y lo que eso significaba, enmarcado en un texto que, en una de sus partes, decía: “a mi adorable discípula en su felis cumpleaños”<sup>7</sup>.

### El pintor

Hallar una mujer de la cual sólo se conoce su nombre resulta un ímprobo desafío. Sin embargo, ya sea que haya vivido a mediados del siglo XIX o en el actual, existe un indicio que permite la búsqueda: las personas tienden a relacionarse con sus pares y esas relaciones construyen redes que determinan un abanico de normas y estrategias de los grupos que las conforman<sup>8</sup>. Ella debía estar entonces en algún lugar del entramado de relaciones del pintor, sólo había que rastrear los pasos de éste, pero resultó que las huellas eran pocas. El relevamiento bibliográfico sólo daba cuenta de que era hijo de un francés y había nacido en Montevideo en 1816. En 1833, presumiblemente mientras se formaba, había pintado *Ganado Merino* en París y, en 1837, había sido considerado por Marcos Sastre como uno de los pintores de los que “se gloriará algún día la Nación”<sup>9</sup>. Hizo un retrato de *Roxas y Patrón* en 1839 y de *Juan A. Peña* en 1865, además de realizar una copia de *La Piedad* de Van Dyck en 1867, y murió en 1878<sup>10</sup>. La mujer no representaba entonces el único interrogante a resolver, también había que hallar al pintor.

Quizá porque la proximidad de la muerte provoca una evocación enfática de la vida, los testamentos son la llave para conocer la de quienes ya no pueden dar cuenta de la propia. El testamento de Marcelino San Arromán, otorgado en 1871, su sucesión tramitada en 1878, y la de dos de sus hijos, en 1894 y 1898 respectivamente<sup>11</sup>, nos permitieron saber que en 1858, en la

<sup>5</sup> Entrevista realizada a Roger Chartier el 9/11/2000.

<sup>6</sup> Roger Chartier, “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen” en: *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Bs. As., Manantial, 1996, pp. 76

<sup>7</sup> El texto completo que incluye la cartela es: “Dedicado a mi adorable discípula la señorita D. Petronita Gutierrez en su felis cumpleaños por su autor su mas apasionado SANARROMAN 1843”.

<sup>8</sup> Ver: Zacarías Moutoukias, “Réseaux personnels et autorité coloniale: les négociants de Buenos Aires au XVIII siècle”, en: *ANNALES ESC*, julio-octubre, N° 4-5, 1992.

<sup>9</sup> En 1837, con motivo de la ceremonia inaugural del Salón Literario, Marcos Sastre expresó que “No trepido en asociar los nombres de D. Marcelino Saint Arromán, D. Fernando García del Molino, D. Carlos Morel y D. Antonio Somellera, porque presiento que de todos ellos se gloriará algún día la Nación”, en: José L. Pagano, *El arte de los argentinos*, T° I, Bs. As., ed. del autor, 1938, pp.160.

<sup>10</sup> El retrato de Juan A. Peña es copia de una litografía de Pelvilain publicada en el *Correo del Domingo*, el 4/12/1864 y que San Arromán dedicó a Juan Camaña, sobrino de Juan A. Peña.

<sup>11</sup> Archivo General de la Nación, en adelante AGN, Sala IX Sucesiones 8297, 8372 y 8395.

parroquia de la Inmaculada Concepción, se casó con Modesta Cabrera<sup>12</sup>, con quien tuvo once hijos, que había llevado al matrimonio un importante capital, el que evidentemente se acrecentó si consideramos los bienes que quedaron, y que una de sus hijas se casó con Wenceslao Tello, un prestigioso médico<sup>13</sup>. También supimos que al testar, San Arromán tenía en su poder "treinta y cuatro cuadros, de los cuales trece eran al lápiz y el resto, al óleo"<sup>14</sup>. Se hizo evidente que su producción pictórica fue sostenida en el tiempo y cuantiosa, razón por la cual lo que hoy conocemos de ella sólo representa una ínfima parte, pero también que, por grande que pueda haber sido, difícilmente le haya permitido conformar un patrimonio como el que poseía. La riqueza, ciertos objetos de lujo y el matrimonio de su hija nos señalaron la ubicación de este pintor en aquella sociedad.

Partiendo de otro supuesto que establece que las primeras redes de las que forman parte los individuos son aquellas que sus progenitores establecieron, buscamos al padre del pintor. Jean Baptiste Saint Arromán, localmente conocido como Juan Bautista San Arromán o "el francés" y a quien algunos llamaban "el mayor usurero"<sup>15</sup>. En 1836, al testar, declaró que había nacido en Burdeos y que nunca se había casado, contaba con un importante capital integrado principalmente por hipotecas y letras de cambio y tenía un hijo llamado Marcelino, a quien instituía como único y universal heredero<sup>16</sup>. A través de diversas causas tramitadas en el Tribunal Civil pudimos seguirle los pasos y fue así como supimos que tuvo una conocida casa de préstamos y empeños, que en julio de 1834, un año después de otorgar uno de sus préstamos, declaró que lo había hecho perjudicándose "en llenar los deberes de padre con las asistencias que debió hacer a Europa para socorrer a su hijo"<sup>17</sup>, que ya en 1836 era éste quien lo representaba "en todos los juzgados", situación que confirmamos al encontrarlo como apoderado dos años después<sup>18</sup>. Estas demandas también nos permitieron saber que "el francés" murió en mayo de 1838<sup>19</sup>, año en que su hijo figuraba como propietario de dos inmuebles en la parroquia de Catedral al Norte<sup>20</sup>.

Estos datos nos permitieron corroborar que Marcelino San Arromán había estado en Europa en 1833, así como saber que el regreso se produjo antes de 1836 y que lo que heredó de su padre no fue solamente una considerable fortuna, sino un lugar en las redes del poder, a pesar de ser hijo natural<sup>21</sup>. Realizar el retrato de Roxas y Patrón en 1839 y declararse teniente alcalde y comisionado de manzana en 1844, como argumento para negarse a desocupar un inmueble, son pruebas de su estrecho vínculo con el régimen de Rosas<sup>22</sup>.

<sup>12</sup> El matrimonio se celebró el 23/6/1858, en: Roberto Vázquez Mansilla, *Matrimonios de la Iglesia de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción de Buenos Aires, 1737-1865*, Bs. As., Fuentes Históricas y Genealógicas Argentinas, 1988.

<sup>13</sup> El matrimonio se celebró en la iglesia de San Miguel el 26/3/1881, al año siguiente de que Wenceslao Tello, nacido en Jujuy, presentara su tesis "Anestesia y analgesia quirúrgica", en la que planteaba un concepto revolucionario para la reanimación respiratoria. Al enviudar, contrajo segundas nupcias con una de las hijas de Esteban Adrogué, fundador de Almirante Brown.

<sup>14</sup> AGN, Escribanía de Adolfo Conde, año 1871. El testimonio corre agregado en la Sucesión.

<sup>15</sup> Don Eugenio Bustos, refiriéndose a Juan Bautista San Arromán, declaró que "este francés ha sido comprador de sueldos a los empleados y que en este negocio los ha sacrificado y que generalmente tiene opinión de ser el mayor usurero" en: AGN, Tribunal Civil, B-20, año 1836.

<sup>16</sup> AGN, Escribanía de Laureano Silva, año 1836.

<sup>17</sup> AGN, Tribunal Civil, A-38, Año 1834.

<sup>18</sup> AGN, Tribunal Civil, B-20, Año 1836.

<sup>19</sup> AGN, Tribunal Civil, S-28, Año 1838.

<sup>20</sup> AGN, Sala X, 25-6-2

<sup>21</sup> La madre de Marcelino San Arromán se llamaba Margarita Camañas, según lo declaró al casarse y al testar.

<sup>22</sup> Declaró ser Teniente Alcalde y Comisionado de Manzana del Cuartel 11 (inmediaciones de Alsina y Piedras), AGN, Tribunal Civil, B-27, Año 1844.

## La escena

En el siglo XVIII, a orillas del Riachuelo comenzó la construcción de barracas para guardar los frutos del país destinados a embarcarse. A fines del siglo se construyó el Puente Gálvez sobre el Riachuelo de los Navíos y en 1822, por un decreto de Rivadavia, los galpones para almacenar cueros que permanecían aún en la ciudad, fueron trasladados a la zona que ya era conocida como Barracas. Con el aumento del comercio, las carretas y tropas que iban al sur seguían desde el Puerto por Defensa hasta el Camino a la Ensenada de Barragán (actual Martín García), bordeando la barranca, y por esa calle hasta la Calle Larga (actual Montes de Oca) cruzaban el Riachuelo y se dirigían a los pagos de Magdalena<sup>23</sup>.

En la época de Rosas coexistían dos zonas diferenciadas en Barracas: por una parte la ribera, con troperos, cuarteadores, peones de saladero y una población estable perteneciente a los sectores populares y, por otra parte la Calle Larga, con quintas de las familias de élite. En el sector alto de la barranca de la Calle Larga, tenía su quinta Antonio Cambaceres, bajando por ella se encontraba la de Balcarce y junto a ésta, frente a la iglesia de Santa Lucía, la de Llavallol. En la Calle Larga se realizaban cinchadas de carros, carreras cuadreras y de sortija, también era el lugar donde se hacían las fogatas el día en que se celebra a San Pedro y San Pablo.

Barracas era entonces no sólo un lugar de entrada y salida de la ciudad, sino también de esparcimiento, un espacio abierto y arbolado que ofrecía además la posibilidad de hacer paseos en bote por el Riachuelo y uno de los pocos donde se quebraba el relieve excesivamente llano de la ciudad. En 1843, la Calle Larga, conocida también como Bajada de Santa Lucía, era un sitio excepcional no sólo por la vista que desde allí podía contemplarse, sino por ser una representación de riqueza y prestigio, un escenario propicio para muchas historias.

## La mujer

A mediados del siglo XIX era habitual que las jóvenes tomaran lecciones de pintura, Procesa Sarmiento y Manuelita Rosas lo hicieron. No es extraño entonces que San Arromán tuviese una alumna y así como Procesa se vinculó con Monvoisin por la relación de éste con su hermano y Manuelita llegó a ser testigo del casamiento de Camaña por el vínculo que tenía con él<sup>24</sup>, entre Petrona Gutiérrez y San Arromán debió existir alguna relación en la que intervinieran diversos factores. El cuadro entonces no sólo podía ser el regalo de cumpleaños apropiado para una discípula, sino que también podía reproducir una escena que nos diera cuenta del tipo de vínculo e incluso representar una alegoría. Partiendo de este supuesto y luego de una exhaustiva búsqueda<sup>25</sup>, fue la hija de Miguel Ambrosio Gutiérrez y María de la Concepción Riera quien mejor respondía al perfil de mujer que buscábamos<sup>26</sup>.

Petrona Paula Gutiérrez había nacido el 29 de junio de 1818, su padre se dedicaba al comercio, en 1838 era propietario de una casa en la parroquia de Catedral al Norte<sup>27</sup> y, según surge de su memoria testamentaria, no sólo poseía un importante patrimonio, sino que al referirse a sus "enseres y alhajas" colocó en primer término los retratos que tenía: uno de sí mismo, otro de su mujer y uno de su hijo mayor<sup>28</sup>. Planteado así, podía considerarse que la relación entre San Arromán y Miguel Ambrosio Gutiérrez obedecía a que tenían propiedades en

<sup>23</sup> Ver: Enrique A. Puccia, *Barracas en la historia y en la tradición*, Bs. As., Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1977.

<sup>24</sup> El matrimonio fue celebrado en la iglesia de San Ignacio el 2/6/1849, en: AGN, Sala IX, Sucesión 5107.

<sup>25</sup> AGN, Sala IX, Sucesiones 6232, 5929, 5939, 5938, 5950, 5957, 5958, 5963, 5976, 5981, 6019, entre otras.

<sup>26</sup> Miguel Ambrosio Gutiérrez de la Vega, hijo de Manuel Gutiérrez y Mantilla y Paula de la Vega, contrajo matrimonio con María de la Concepción Riera, viuda de Pedro Velarde, en 1810. Ver: Hugo Fernández de Burzaco, *Aportes biogenealógicos para un padrón de habitantes del Río de la Plata*, Bs.As., 1986-1991, Vol. 3

<sup>27</sup> AGN, Sala X, 25-6-2

<sup>28</sup> AGN, Sala IX, Sucesión 5981, Año 1865.

la misma parroquia y que la alusión a los retratos hecha por Gutiérrez evidenciaba un particular interés por la pintura o simplemente una conciencia de clase que exigía retratarse, además de existir la posibilidad de que fuesen obra de Petrona, pero estos datos no alcanzaban para probar el vínculo.

Tomando en cuenta la dedicatoria podía también suponerse una relación amorosa entre Petrona y Marcelino, dado que él había firmado como “su más apasionado”, pero esta hipótesis no se sostenía porque la expresión era una fórmula habitual de cortesía en esa época y, fundamentalmente, porque si bien un año más tarde Petrona contrajo matrimonio, no fue con Marcelino. Se casó con Pablo Nougier<sup>29</sup>, un francés, miembro fundador de la *Société Philantropique et Bienfaisance Française* desde su creación en 1832 y presidente de ésta en 1843<sup>30</sup>, quien además era propietario de una barraca "para enfardar lanas y cueros en la costa del Riachuelo de Barracas"<sup>31</sup>. Pablo Nougier era entonces quien mejor representaba el eslabón necesario para probar el vínculo entre el pintor y la mujer, y la escena era no sólo la que lo confirmaba, sino la que revelaba al cuadro como una alegoría.

### Corolario

En 1843, *La Bajada de Santa Lucía* representaba el regalo de cumpleaños más apropiado para una discípula que precisamente se llamaba Petrona Paula porque había nacido el día de San Pedro y San Pablo, fecha que se celebraba con fogatas en Barracas, espacio de sociabilidad para la élite allegada al poder, de la que no sólo formaban parte el pintor y la mujer, sino el hombre que se casaría un año más tarde con ella. En este entramado que intentamos reconstruir, Pablo Nougier es posiblemente uno de los hilos más fuertes de la red, por su origen y su rol dentro de la comunidad francesa, además de su edad, el vínculo con Marcelino San Arromán se hace indudable<sup>32</sup>.

Hace más de un siglo y medio que una mujer fue la destinataria de *La Bajada de Santa Lucía* y, en el intento por hallarla, hemos recuperado al pintor, pero no sabemos qué suerte corrió el resto de su producción, sólo nos consta que firmaba los cuadros y que alguien ocultó su nombre, al menos una vez. No sabemos quién lo hizo ni contamos con fuertes hipótesis, más allá del posible intento por querer disimular el apego al régimen federal, que nos permitan inferir la causa. Tampoco tenemos certeza de haber hallado a la mujer que buscábamos, por lo que este relato es sólo una de las posibles aproximaciones al pasado ya que, como bien dijo un francés, *l'histoire n'est jamais sûre*.

\*PROHAL. Universidad de Buenos Aires

<sup>29</sup> El matrimonio fue celebrado en la iglesia Catedral el 5/8/1844, en: Jáuregui Rueda Carlos, *Matrimonios de la Catedral de Buenos Aires, 1747-1823*, Fuentes Históricas y Genealógicas Argentinas, 1989.

<sup>30</sup> Pablo Nougier murió el 19/5/1882 y el 21/5/1882 *Le Courrier de la Plata* publicó su necrología.

<sup>31</sup> AGN, Sala IX, Sucesión 7239

<sup>32</sup> De la sucesión de su padre surge que Pablo Nougier fue bautizado el 5/12/1812. AGN, Sala IX, Sucesión 7239. Esto implica que tenía casi la misma edad que Marcelino San Arromán.