

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Sig. 32-9-4

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

LA PINTURA ARGENTINA (1880-1930): EN
BUSCA DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

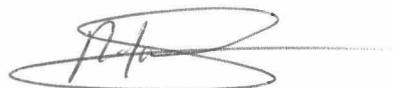
TOMO I

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
Nº Documento 61870430x
Nº Copia 120332063

UNIVERSIDAD DE GRANADA
25 .NE. 1996
1990

Tesis doctoral que presenta
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Granada, enero de 1996



Vº Bº del Director
Dr. Rafael López Guzmán



Rodrigo Gutiérrez Viñuales

A Ramón, Graciela,
Martín y Alejo.

INDICE GENERAL.

0. INTRODUCCION	I
0.1. Prólogo	I
0.2. Análisis historiográfico de la pintura en la Argentina	IX
0.3. Marco histórico: de la Independencia a 1930	XVII
1. MANIFESTACIONES DE LA PINTURA EN LA ARGENTINA DURANTE EL SIGLO XIX	1
1.1. La huella del Romanticismo. Los viajeros y su legado artístico	1
1.1.1. Presencia de viajeros europeos en Iberoamérica	1
1.1.2. Los viajeros en el Río de la Plata	10
1.2. Preparando el ambiente. La academia en la Argentina	23

1.3. Presencia de Italia en el arte de los argentinos	45
1.4. Resabios de academicismo y afirmación del nacionalismo. La pintura de historia en la Argentina	83
1.4.1. Introducción	83
1.4.2. La pintura de historia hasta la crea- ción de la <i>Junta de Historia y Numismática Americana</i>	86
1.4.3. Testimonios artísticos y autenti- cidad histórica. La pintura de historia a finales del siglo XIX y principios del XX . .	97
1.4.4. El debate de rigor histórico	108
1.4.5. La iconografía como soporte de tra- dición histórica	115
1.4.6. Consideraciones finales. Un acerca- miento entre la pintura de historia argenti- na y la española	120
1.5. Apuntes sobre pintura religiosa en la Argentina	128

2. EL DEBATE DE IDEAS EN LA ARGENTINA. CULTURA Y	
PINTURA	140
2.1. El Nacionalismo, rector ideológico en la	
pintura argentina	140
2.2. Tradicionalistas y renovadores. Aportes para	
clarificar una vieja polémica	180
2.2.1. El pensamiento de la Generación	
"nacionalista"	184
2.2.2. Mitos y verdades en torno a los	
"renovadores"	190
3. EL PAISAJE EN LA ARGENTINA, REFUGIO DE LA	
NACIONALIDAD	201
3.1. Contenidos teóricos en la pintura paisajista	201
3.2. El paisaje en la pintura argentina. La	
consagración de una temática "nacional"	210
3.3. Aportes para un estudio de la pintura de	
paisaje en Iberoamérica	236

3.4. Otras manifestaciones del paisaje en la Argentina. La ciudad y el mar como motivos pictóricos	246
3.4.1. El paisaje urbano	247
3.4.2. Los marinistas y el puerto de Buenos Aires en el arte de los argentinos	249
4. LA PINTURA DE COSTUMBRES. IMAGEN DE UNA IDENTIDAD	
PROPUESTA	259
4.1. La herencia. Costumbrismo en la Argentina durante el siglo XIX	259
4.2. Pervivencia y consolidación del costumbrismo. Las nuevas intenciones	274
4.3. Algunas expresiones del costumbrismo en la pintura iberoamericana	304
4.4. El indigenismo, expresión singular del arte iberoamericano	310

5. VINCULOS ARTISTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA . . .	337
5.1. Introducción	337
5.2. Las exposiciones de arte español en la Argentina y de artistas argentinos en España. Expresión palpable del vínculo	350
5.2.1. De los primeros latidos a la explosión del Centenario	350
5.2.2. La relación consolidada. Acentuación del intercambio	370
5.3. La huella de la pintura española en los artistas argentinos. Influencia de Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y otros pintores . . .	405
5.4. En torno a Hermenegildo Anglada Camarasa y Santiago Rusiñol. Pintores americanos en Mallorca	437
5.5. Otros puntos de contacto hispano-argentinos. Dibujo, caricatura, cartelismo y artes decorativas	454
5.5.1. Dibujantes y caricaturistas españoles en la Argentina	454

5.5.2. Los Salones de Humoristas 460

5.5.3. El arte del cartel. Una temprana
expresión del modernismo en la Argentina . . 466

5.5.4. Presencia española en las artes deco-
rativas de la Argentina 474

6. COMPONENTES DEL AMBIENTE ARTISTICO ARGENTINO.

ARTISTAS, MARCHANTES, COLECCIONISTAS

E INSTITUCIONES 486

6.1. Introducción 486

6.2. Los artistas, protagonistas fundamentales . . 487

6.2.1. Escenas de la vida bohemia 487

6.2.2. La fortuna de ciertos mitos románticos
y su presencia en la Argentina 505

6.2.3. Los talleres, centros de la producción
artística 525

6.2.4. Los artistas y sus limitaciones
económicas 538

6.3. El mercado del arte en la Argentina y sus componentes	551
6.3.1. Introducción	551
6.3.2. Los marchantes de arte y las ventas de cuadros	559
6.3.3. Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina	576
6.3.4. Las instituciones públicas. Formación del Museo Nacional de Bellas Artes	587
7. EXPOSICIONES DE ARTE EN LA ARGENTINA. DEL ATENEO AL SALON NACIONAL	599
7.1. Las exposiciones de El Ateneo (1893-1897)	599
7.2. Dos exposiciones históricas. La presentación de Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós en Buenos Aires (1905-1906)	610
7.3. Las exposiciones colectivas de artistas argentinos en la primera década del XX. La <i>Sociedad Artística de Aficionados</i> (1905-1909) y el grupo <i>Nexus</i> (1907-1908)	630

7.4. De la Exposición Internacional del Centenario
 (1910) a la creación del Salón Nacional
 (1911) 647

CONSIDERACIONES FINALES 661

APENDICE DE TEXTOS 668

BIBLIOGRAFIA 955

SIGLAS UTILIZADAS 1010

INTRODUCCION

0. INTRODUCCION.

0.1. Prólogo.

El objeto del presente trabajo es el de ofrecer una lectura temática de la pintura argentina, analizando sus posibles aportes originales, aun en presencia de notorios influjos artísticos e ideológicos, y, en especial, reflexionando acerca del grado de interrelación y compromiso que tuvo con los ideales nacionalistas en boga durante las tres primeras décadas de nuestro siglo. Intentaremos, a través del análisis de numerosos y complejos factores, desentrañar el por qué de la consolidación de determinadas manifestaciones pictóricas, demostrando asimismo el valor que éstas tuvieron en el intento de sustentar esa *búsqueda de la identidad nacional*, trazando algunos paralelos con las situaciones de los países componentes del mundo iberoamericano.

Dedicaremos un primer capítulo a analizar el panorama de las artes en nuestro país durante un siglo XIX caracterizado por los esfuerzos individuales, y en general aislados, de contados artistas, a pesar de la existencia de ciertas unidades temáticas. Los pintores que desarrollaron labores artísticas y docentes en Buenos Aires durante este período

fueron extranjeros en su mayoría y los pocos nativos que lo hicieron, siguieron los lineamientos marcados por estos precursores.

Al igual que en el resto de América, fue importante en la evolución plástica argentina el testimonio dejado por los artistas viajeros que trabajaron en las ciudades y el campo. Dibujos, acuarelas, litografías, grabados y óleos, impregnados del romanticismo y del gusto por lo exótico de moda en Europa, nos permiten hoy una reconstrucción iconográfica de la urbe y del paisaje rioplatense y la recuperación visual de numerosas costumbres del habitante de nuestra tierra durante el siglo pasado, que de otra manera se hubieran perdido.

El período de gobierno de Juan Manuel de Rosas, que se extendió por más de veinte años hasta su caída en 1852, fue la etapa menos prolífica para el desarrollo de la pintura argentina. En este tiempo, numerosos artistas se vieron imposibilitados para realizar sus labores dignamente y otros, inclusive, fueron perseguidos por el círculo del mandatario. Este fue el caso del pintor francés Raymond Auguste Quinsac Monvoisin quien se vio obligado a huir de Buenos Aires, radicándose en Chile e impulsando de manera decisiva las artes del país trasandino.

Con la creación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* en 1876, los artistas argentinos dieron un paso importante

hacia la estructuralización institucional de nuestras artes plásticas. Organizaron una escuela que se convertiría con los años en la base sobre la que se fundó la *Academia Nacional de Bellas Artes* en 1905. Con el surgimiento de *El Ateneo* en 1893 comenzaron a realizarse las primeras exposiciones periódicas de pintores y escultores locales con el propósito de que sirvieran de punto de partida para la instauración de un Salón nacional.

Literatos y artistas reunidos en *El Ateneo* llevaron a cabo las primeras conferencias y debates en torno a la existencia de un "arte nacional" en la Argentina. A partir de la promulgación de la Constitución Nacional de 1853, en donde se había reflejado el ideario de Juan Bautista Alberdi de promover la inmigración europea, y especialmente en las dos últimas décadas de la centuria, se establecieron en nuestro país numerosos inmigrantes, originando un cosmopolitismo que parecía estar poniendo en peligro una supuesta "*identidad nacional*"; esto fue causa fundamental en la elaboración de estas discusiones.

El intercambio de ideas y los discursos sobre el nacionalismo en el arte continuaron durante los primeros decenios del siglo XX. De los mismos surgieron los conceptos que guiaron ideológicamente la acción de grupos artísticos como la *Sociedad Artística de Aficionados* y el *Nexus*, creados en 1905 y 1907 respectivamente, y del *Salón Nacional* tras su creación en 1911, luego de finalizada la *Exposición*

Internacional del Centenario de 1910.

En forma paralela a tales hechos, se fue acentuando la acción de una corriente de escritores argentinos iniciada por Calixto Oyuela y en la que se destacaron Enrique Larreta y Manuel Gálvez, cuyo objetivo primordial fue la recuperación de los valores culturales hispánicos con los cuales los países americanos habían mostrado indiferencia tras los conflictos originados en las luchas por la Independencia. En España, los hombres de la llamada "Generación del 98", especialmente Miguel de Unamuno quien durante los primeros decenios del XX publicó trabajos en periódicos de Buenos Aires, reflejaron en sus obras la misma intención de acercar culturalmente a americanos y peninsulares.

Este estrechamiento de vínculos repercutió en el ambiente artístico argentino especialmente a partir de la Exposición del Centenario, iniciándose un período de intercambio cuyo punto más alto se produjo en los años veinte. Numerosos pintores y escultores españoles llevaron a cabo, con notorio éxito, exposiciones individuales y colectivas en Buenos Aires, lo mismo que lo hicieron artistas argentinos en España. Creemos de interés el verificar el grado de importancia que alcanzó este contacto recíproco y analizar la impronta dejada por los artistas españoles en la pintura argentina.

Fue también en los veinte el momento en que alcanzaron

su punto culminante en la Argentina el paisajismo y la pintura de costumbres, bases sobre las que se apoyó la mentada *"búsqueda de la identidad nacional"*. Fernando Fader, radicado en las serranías de la provincia de Córdoba, concretando allí su vasta labor pictórica y dando origen a la vez a una verdadera escuela paisajística, y Cesáreo Bernaldo de Quirós, reestablecido en su provincia natal Entre Ríos donde ejecutó el conjunto de 28 cuadros al que tituló *"Los Gauchos (1850-1870)"*, fueron figuras representativas de ambas modalidades. La serie de *"Los Gauchos"*, expuesta por Quirós en Buenos Aires en 1928 y con la que luego recorrió destacados centros artísticos de Europa y los Estados Unidos, es la colección más completa y homogénea sobre las tradiciones y las costumbres realizada por un artista argentino hasta nuestros días.

A los temas señalados, es decir el debate de las ideas nacionalistas, hispanistas y americanistas planteado en el campo de las artes, el paisajismo y la pintura de costumbres como líneas dominantes en el ambiente artístico argentino, y los contactos hispano-argentinos, agregamos un punto caracterizando las condiciones en las que se desempeñaron los artistas y marchantes de arte, las aficiones demostradas por los coleccionistas, el estado de los salones de exposiciones, etc., que sirve como complemento de los temas centrales de la tesis.

Se reseñan asimismo algunas exposiciones que hemos

considerado paradigmáticas en la evolución artística de la Argentina, incluyéndose por último un apéndice de textos representativos de los diversos capítulos abordados, entre los que pueden encontrarse comentarios acerca de obras pictóricas puntuales.

La metodología seguida para la preparación y ejecución de los capítulos de la tesis se basó fundamentalmente en una amplia revisión de la bibliografía existente sobre el arte en la Argentina y en países de Iberoamérica, así como en la búsqueda de fuentes hemerográficas que complementaran a aquella y aportaran nuevos datos y conclusiones.

De singular importancia resultó el haber podido acceder a algunos archivos personales de artistas que desarrollaron su labor en el período de estudio, en especial los de quienes hemos destacado como las dos figuras preponderantes del período, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós. Del primero puede considerarse de una trascendencia de difícil parangón la correspondencia enviada a su *marchand* Federico C. Müller entre los años 1916 y 1935, y del segundo los testimonios de su etapa de formación en Europa y sus contactos con los pintores españoles.

Como en toda investigación, nos hemos encontrado con ciertas dificultades, sobre todo a la hora de dar con algunas colecciones de revistas de las que se conservan pocas colecciones completas. Ello repercutió notoriamente, y tal

como podrá apreciarse, en el momento de lograr buenas reproducciones -por caso, las ilustraciones de *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*- dada la imposibilidad de contar con los medios tecnológicos adecuados.

Debido a la importancia del material gráfico proporcionado por dichas publicaciones, y aun a sabiendas del desmerecimiento cualitativo que su inclusión podría tener, hemos estimado de interés el incluirlo en el trabajo pues creemos que su valor testimonial excede a las limitaciones de orden estético.

Finalizando este apartado, y aun con riesgo de omitir alguna contribución, queremos expresar nuestro agradecimiento a las personas e instituciones que han colaborado de una u otra manera en los distintos períodos de ejecución de la presente tesis. En primer lugar a su principal impulsor e inspirador, Ignacio Gutiérrez Zaldívar; a Ricardo Jesse Alexander (+), Sonia Berjman, José Emilio Burucúa, Ignacio Henares Cuéllar, Rafael López Guzmán y Rafael Squirru por la revisión de los textos y los aportes intelectuales; a Vilma Colina, Cristina Esteras Martín, Rosa Fader de Guiñazú, Nelly María González Iramain de Lascano González, Adrián Gualdoni Basualdo, Nydia Impini de Rodríguez, Nelly Lascano González, Juan Jesús López Muñoz, Natalia Majluf, Ataliva Moro, Marcelo Pacheco, Washington Luis Pereyra, Alberto Petrina, Elisa Radovanovic, Nora Shine de Bernaldo de Quirós (+), Olga Stirnemann de Moyano, María Rosa y Rafael Suárez Zuloaga,

Franklin Vélez y Diana Wechsler por proporcionarnos y facilitarnos el acceso a bibliografía y documentación; a Milagros Gallo, Santiago Pagés de Arteaga y María Torres por su colaboración en las tareas de investigación; a Pedro Roth, Miguel Angel Sorroche Cuerva y Jorge Tartarini por las fotografías; a Diego Bogado, Sonia Decker y Haydée Von Rentzell de Hüwel por la traducción e interpretación de textos; y a José Luis Alves, Salvador Curutchet, Silvia Cirvini, Rodolfo Gallardo (+), Lázaro Gila Medina, Patricia Méndez, Roberto Moyano, Gustavo Enrique Poenitz, Ricardo Ponte, Pedro Querejazu, Víctor Armando Romero, Hernán Santiváñez y familia, y Arturo Scagliotti por el apoyo logístico.

También queremos expresar nuestro agradecimiento al personal de las bibliotecas y archivos en los que hemos desarrollado investigaciones; en la Argentina: Biblioteca Nacional (Buenos Aires), Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Instituto "Julio A. Payró" (Buenos Aires), Biblioteca del Congreso de la Nación (Buenos Aires), Biblioteca del Honorable Concejo Deliberante (Buenos Aires), Biblioteca del Colegio Nacional (Buenos Aires), Biblioteca del Museo de la Ciudad de Buenos Aires, Biblioteca del Museo Histórico Nacional (Buenos Aires), Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana (Buenos Aires), Archivo de Zurbarán Galería (Buenos Aires), Archivo de Editorial Atlántida (Buenos Aires), Archivos de los diarios "La Nación" y "La Prensa" (Buenos Aires), Archivo de

la familia Lascano González (Buenos Aires), Archivo de la familia Bernaldo de Quirós (Buenos Aires), Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez" (Santa Fe), Biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario "Juan B. Castagnino" (Santa Fe), Archivo Documental de la Casa Museo "Fernando Fader", Loza Corral, Ischilín (Córdoba), Archivo de la familia Fader-Moyano (Mendoza), Archivo Documental de la Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader" (Mendoza), Biblioteca Pública General San Martín (Mendoza) y Archivo Histórico de la Provincia, Resistencia (Chaco).

En España: Biblioteca Nacional (Madrid), Hemeroteca Municipal (Madrid), Instituto "Diego Velázquez" (Madrid), Biblioteca del Ateneo Científico, Artístico y Literario (Madrid), Biblioteca de la Facultad de Teología (Universidad de Granada), Biblioteca y Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Granada), Biblioteca del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Granada), Biblioteca del Instituto Manuel Gómez Moreno (Granada), Biblioteca de la Universidad Hispanoamericana, Santa María de la Rábida (Huelva), Archivo del Museo Ignacio Zuloaga, Zumaya (Guipúzcoa). Instituciones de otros países: British Library (Londres), Tate Gallery Library (Londres), Biblioteca Central de la Universidad de Chile, Santiago (Chile).

0.2. Análisis historiográfico de la pintura en la Argentina.

En lo que respecta al panorama historiográfico de las artes plásticas en la Argentina y su estado actual, especialmente en el período abarcado en el presente trabajo, hemos de señalar que la bibliografía existente es escasa aunque metodológicamente variada.

Especificando, los estudios históricos de las artes plásticas argentinas y los análisis en conjunto de la trayectoria de nuestros pintores y escultores son exiguos y poco es lo que se ha avanzado sobre ellos en más de medio siglo hasta la actualidad.

Los primeros ensayos serios que persiguieron como finalidad el estructurar la historia de nuestras artes plásticas, se publicaron durante la década del veinte del presente siglo, aunque anteriormente se hayan editado algunos estudios aislados y con menores pretensiones, como el de Eduardo Schiaffino titulado *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910), cuya intención fue la de dar a conocer ante la opinión pública la labor y la trayectoria de numerosos artistas locales.

Este trabajo consistió en una recopilación de notas periodísticas del autor, característica que también habrían de tener las *Críticas extemporáneas* (1921) de Julio Rinaldini, *Críticas. Pintura y Escultura* (1927) de Eduardo Eiriz Maglione, *El año artístico argentino 1926* (1927) de M. Frédéric -claro intento de emulación de las obras que

anualmente publicaba José Francés en España-, y las *Críticas de arte argentino. 1920-1932* (1934) de Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya).

José María Lozano Mouján, en *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922) y en *Figuras del arte argentino* (1928), y Atilio Chiappori en *Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas* (1927), ahondaron en el análisis de la evolución artística nacional hasta el momento en que escribieron sus respectivos trabajos. Como aspecto en común de estas obras puede señalarse que ambos autores destacaron como punto culminante de nuestra pintura la acción de la escuela paisajística que, con Fader como máximo exponente, estaba en pleno auge en esos años.

El pintor y escritor Carlos P. Ripamonte publicó *Vida. Causas y efectos de la Evolución Artística Argentina. Los últimos treinta años* (1930), libro en el cual dio a conocer su visión sobre la progresión de la pintura y la escultura argentinas durante el período en que había vivido y desarrollado su labor artística. A nuestro entender, pecó Ripamonte de un cierto apasionamiento, justificando la labor organizativa y los objetivos del grupo "Nexus" -que integró en la primera década del XX- en contraposición a la acción de la "oficialidad" encarnada en la dirección de la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo. Se advierte además la intención de perpetuar la innegable trascendencia de su generación ante los embates "modernos" que encabezaba desde

mediados de los veinte Emilio Pettoruti.

Esta última parece haber sido la actitud de Eduardo Schiaffino, representante de la generación anterior a la de los hombres del "Nexus", más precisamente de la que en el último cuarto del siglo XIX llevó a cabo valiosas concreciones como la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* y *El Ateneo*, quien tardíamente publicó *La pintura y la escultura en Argentina. (1783-1894)* (1933). En esta obra Schiaffino hecha luz sobre los acontecimientos producidos en el campo de las artes nacionales durante el siglo XIX, señalando a la par la importancia de aquellos pioneros que dieron los primeros pasos hacia la organización de la enseñanza y las exposiciones anuales de arte argentino, punto de partida para las realizaciones del XX.

El notable trabajo de Schiaffino halló casi treinta años después un interesante complemento en *Primeros Salones de arte en Buenos Aires* (1962) de Francisco Palomar, autor que estudió el mismo período que aquél y los primeros años de esta centuria, brindando un enfoque distinto al centrarse en las actividades de las salas de exposiciones de la capital argentina, campo en el que realizó valiosos aportes a pesar de que no se trató de una tarea de largo aliento.

Podemos señalar a los años treinta como los más prolíferos en lo que a la historiografía de las artes plásticas argentinas desde 1776 a 1930 se refiere. En este

decenio surgieron las dos obras más destacadas, según nuestro criterio personal, y que son la ya indicada de Schiaffino (que aún hoy es el libro más completo sobre el arte del XIX junto a los trabajos publicados en los años ochenta por la Academia Nacional de Bellas Artes en la colección *Historia General del Arte en la Argentina*) y, cuatro años después, *El arte de los argentinos* (1937-1940) en el que José León Pagano, valiéndose en gran medida de sus artículos periodísticos publicados en diferentes medios desde principios de siglo, logró dar a la vez que una visión de conjunto, una detallada relación biográfica de los artistas plásticos nacionales.

En los años cincuenta continuaron la tarea de Pagano, Córdova Iturburu en *La pintura argentina del siglo XX* (1958) y Romualdo Brughetti en *Geografía plástica argentina* (1958), libros en los que los citados reunieron nuevos datos biográficos de artistas, especialmente de los que habían surgido desde 1930. En esta década se publicó también el *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XX* (1954) de Adrián Merlino, tarea recopilatoria a la que también se dedicó, con ediciones actualizadas hasta nuestros días, Vicente Gesualdo.

Ya en los sesenta la labor biográfica comenzó a tomar una dimensión mayor y empezaron a publicarse amplias monografías sobre destacados artistas, prefiriéndose profundizar sobre determinadas personalidades en lugar de

prolongar los estudios generalizadores como los que habían prevalecido hasta ese momento, aun cuando en los albores apareciera el libro *Pintura argentina contemporánea* (1961) de María Laura San Martín.

Surgieron, pues, obras como la de Carlos Foglia sobre *Cesáreo Bernaldo de Quirós* (1961), que incluyó numerosos testimonios orales del propio artista, *Vida de Quinquela Martín* (1961) de Andrés Muñoz, y *Fernando Fader* (1966) de Antonio Lascano González, quien recopiló y ordenó las cartas enviadas por el artista a su marchante Federico C. Müller durante el llamado período "cordobés" (1916-1935). Asimismo el pintor Emilio Pettoruti asumió una tarea autobiográfica que tituló *Un pintor ante el espejo* (1968); sus testimonios personales permitieron un enriquecimiento aún mayor del conocimiento sobre las primeras décadas del siglo.

De las publicaciones llevadas a cabo en los dos últimos decenios, hemos de destacar el libro que Carlos Areán tituló *La pintura en Buenos Aires* (1981) en el que el escritor y crítico español intentó brindar un amplio panorama de la evolución de nuestras artes plásticas desde los orígenes hasta el momento. La tarea de Areán puede compararse con la que en su momento llevaron a cabo Córdova Iturburu, Brughetti y San Martín, y sus aportes fueron más valiosos en lo referente a las tendencias modernas desarrolladas en la segunda mitad de siglo que en la primera.

En los años que van de los noventa se han realizado y se están realizando revisiones biográficas de importantes artistas argentinos, algunas de ellas incluyendo un nuevo factor que se ha convertido -por obra y arte del mercado y del fenómeno del coleccionismo- en uno de los aportes historiográficos fundamentales de la década: el catálogo razonado de las obras.

Así, han sido revisadas y completadas, tras nuevas investigaciones y luego de veinticuatro y treinta años respectivamente, las biografías de Fader y Quirós realizadas en los sesenta. En efecto, en 1990, como tesis de Licenciatura en la Universidad Nacional del Nordeste, presentamos nuestro trabajo titulado *Fernando Fader. (1882-1935). Del infortunio a la gloria*, incorporando numerosa documentación inédita a la ya conocida, incluyendo manuscritos sobre temas relacionados con las exposiciones, las críticas de arte y el nacionalismo en la pintura argentina entre otros aspectos. En 1991 se editó el libro *Quirós* de Ignacio Gutiérrez Zaldívar, la más extensa monografía sobre un artista argentino publicada hasta la fecha; el año anterior Guiomar de Urgell había coordinado la realización del libro-catálogo sobre *Angel Della Valle*.

También desde 1989 se han venido desarrollando anualmente las *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* organizadas por el Centro Argentino de Investigadores de Arte, en las que el espectro temático abarcado ha venido

manifestando amplitud, conviviendo pintura, escultura y arquitectura junto a fotografía y teatro entre otras revelaciones artísticas. En su edición de 1992 se planteó como tema central el debate en torno al Quinto Centenario, confirmando el emergente interés por el "encuentro" hispanoamericano en el campo de las artes. De ello fueron testimonio las exposiciones *120 años de pintura española*, realizada en 1991 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, y *Otros emigrantes*, llevada a cabo en Madrid a principios de 1995 con obras pertenecientes a dicho Museo.

El presente estudio, aun cuando continúa la línea revisionista en boga, intenta aportar una visión diferente a través del análisis de las temáticas pictóricas y su significación dentro de un movimiento más amplio como es el de la cultura argentina de principios de siglo, teñida de un nacionalismo también sustentado por otras manifestaciones, artísticas y literarias. No quedan ajenos a este trabajo el interés por profundizar en el estudio de los vínculos que han unido a España con el continente americano, especialmente en el caso argentino, debate que, repetimos, ha tomado nuevos bríos a partir de las celebraciones del 92, ni la valoración de las expresiones artísticas como base para afianzar la "identidad nacional". Esto último, que representa el punto esencial de la tesis, adquiere actualidad en las discusiones finiseculares acerca de los rumbos del arte argentino y en especial del arte iberoamericano, alcanzando la problemática un marcado carácter continental.

0.3. Marco histórico: de la Independencia a 1930.

Durante la época colonial, en el territorio que actualmente ocupa la República Argentina, la pintura no se cultivó con una intensidad comparable a la de otros centros americanos. Carente de una cultura indígena fuerte, en contraposición con las azteca, maya e inca por citar las más importantes, sólo en el noroeste argentino quedaron vestigios de una tibia incursión de la avanzada civilización incaica, en medidas poco equiparables a las más altas expresiones de la misma.

Por tales razones de supremacía económica y de desarrollo, el conquistador español dedicó más sus esfuerzos a México y al Perú, dejando en un segundo plano zonas como el Río de la Plata. Los testimonios artísticos más trascendentes del pasado colonial argentino provienen de las Misiones Jesuíticas, obra de singular significación interrumpida durante el reinado de Carlos III en 1767.

Como obras de arte relativamente destacables ejecutadas en el período anterior a la Independencia puede señalarse en la Argentina la presencia de dos esculturas, una atribuida a *José el Misionero* titulada "*Jesús de la Humildad y Paciencia*" y otra al artista granadino Alonso Cano, "*San Pedro de Alcántara*", traída desde España por el padre Altolaquirre en 1783. En cuanto a la pintura podemos citar el lienzo del

italiano Angelo Camponeschi, "*Retrato del lego Fray José de Zemborain*", realizado en el primer decenio del siglo XIX y que se conservó en la Sacristía de Santo Domingo, en Buenos Aires.

Desde el momento en que se creó la Primera Junta de Gobierno en 1810 Buenos Aires luchó por mantener la antigua unidad virreinal pero debió resignarse a una paulatina disgregación política que terminó por conducir, diez años después, a una situación de anarquía en todo el territorio. La oligarquía porteña vio esfumarse sus deseos de imponer una organización al país asistiendo a la proclamación de las Repúblicas del Tucumán y de Entre Ríos.

Bernardino Rivadavia, el primer presidente, accedió al poder en 1826, en momentos en que estaba en vías de consolidación la organización de las provincias mediante gobiernos autónomos. En 1827 se produjo un nuevo rompimiento de la unidad nacional quedando las mismas en manos de caudillos locales. Rivadavia intentaba proclamar sin éxito una constitución unitaria debiendo ceder su puesto al partido federal de Manuel Dorrego y Juan Manuel de Rosas.

Después de aquel "*ilustrado*" y breve gobierno de Rivadavia se alzó en Buenos Aires la figura de Rosas, descendiente de una aristocrática familia de terratenientes y más cercano a las costumbres de campo que a la cultura intelectual importada de Francia. Uno de sus objetivos



LA MAÑANA DEL 25 DE MAYO DE 1810

"La mañana del 25 de mayo de 1810", dibujo realizado por el artista español Vicente Nicolau Cotanda evocando el día en que fue instaurada la Primera Junta de Gobierno (fig.1).

inmediatos fue el intentar sentar las bases para una futura organización nacional. Para ello firmó el Pacto Federal con las provincias del Litoral, Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes.

Rosas resultó un "ídolo de la plebe" al decir del pintor y escritor Eduardo Schiaffino¹. Se valió del pueblo para reclutar a la "Mazorca", "su guardia pretoriana" con la que controló el poder, y, en 1835, para lograr la reelección con suma de poderes. El control gubernamental fue tal que cualquier iniciativa pública habría de ser desbaratada como asimismo cualquier intento de "ilustrar" al país. En tal situación difícilmente tendrían buen desarrollo las artes; cuando Manuel de Guerrico regresó de España en 1847 con algunos cuadros de Genaro Pérez de Villaamil se le oyó decir a Rosas: "ya vino este zonzo con cosas de gringo!"².

Según la opinión de Schiaffino, acérrimo antirrosista, aquellos años fueron nefastos para el progreso de las artes. "Se creía que las preocupaciones de arte fueran algo tan prematuro que rayaran en locura. Con rarísimas y muy honrosas excepciones, los hombres políticos, con esa miopía que ha solido caracterizar a toda una variedad de nuestra clase dirigente y con el dejo compasivo que inspiran los ilusos,

¹. SCHIAFFINO (1933), p. 85.

² Referencia personal del tradicionalista don Pastor S. Obligado. *Ibíd.*, p. 86.

*solían responder: "aún no estamos preparados". Exactamente, como si debiera negársele el alimento a un niño, por la razón famosa de que aún no tiene dientes capaces de hacer honor a un festín"*³.

Dentro de este marco se produjo en Buenos Aires una "limpieza" de muebles de estilo y otras obras artísticas que se habían importado durante la época colonial. A esta importante pérdida de objetos debe agregarse el hecho de que prácticamente las únicas artes que florecieron fueron las industriales, cuyo fin primordial fue el de proporcionar a las indumentarias y enseres mayor valor estético. Proliferaron las peinetas de carey -de estilo francés o español-, las mantillas andaluzas para las mujeres y la platería, en general de baja ley, que supieron lucir los hombres de la época.

En lo que respecta a la pintura, lo poco que se vio como de cierta viabilidad para los artistas siguieron siendo los retratos, en primer lugar, y las escenas de costumbres después. Con aquellos los artistas persiguieron fines de lucro y con estas la propia satisfacción. La influencia sobre el público fue lenta por falta de exposiciones y de museos y tan solo la introducción en los ámbitos de contadas familias permitió a estos artistas el sostenerse con su trabajo.

La mayoría de los pintores que trabajaron en Buenos

³ SCHIAFFINO (1982), p. 25.

Aires desde 1825 y hasta finalizado el período de Rosas en 1852 fueron italianos y franceses. La ausencia de artistas españoles es notoria. Obviamente hubieron razones que determinaron tal situación, entre ellas el florecimiento del arte francés de aquellos momentos y el del italiano que, aunque más moderadamente, también alcanzó a dejar huella en el arte argentino del momento.

La falta de artistas españoles en el país se debió a la perduración de un estado de indiferencia y apatía hacia lo hispano que, originado en las luchas por la Independencia, habría de superarse en las últimas décadas del XIX. A esto debemos agregar el desinterés que reinaba en España, desde la época de Goya, hacia las artes plásticas, de lo cual hablaron Eugenio de Ochoa y Pedro de Madrazo, entre otros escritores de la época⁴.

Luego de producida, en 1852, la caída de Rosas tras su derrota en la batalla de Caseros ante Urquiza, los representantes de las provincias, exceptuando Buenos Aires, dictaron la Constitución de 1853, liberal e inspirada en la de Estados Unidos y que, con algunas modificaciones, ha mantenido su vigencia hasta la actualidad. Ante la actitud de Buenos Aires, provincia que promulgó su propia carta al año siguiente conformándose en estado autónomo, el país quedó

⁴. Ver "De los artistas españoles" y "Pintura", textos de Ochoa y Madrazo, respectivamente, transcritos en HENARES (1982), p. 59-61 y 72-74.

sumido en una situación bélica que se prolongaría a lo largo de casi una década y en la cual uno de los objetivos sería el exterminio de los caudillos provinciales.

Durante los años que siguieron a la jura de la Constitución, Urquiza, presidente de la Confederación Argentina, y Buenos Aires, gobernada por Alsina y Pastor, libraron una dura batalla de connotaciones tanto militares como legales. El entrerriano, luego de sitiar la ciudad, declaró la libre navegación de los ríos por la cual los barcos con mercancías podían ir directamente a los puertos del litoral sin verse obligados a pasar por Buenos Aires, evitando así el monopolio comercial porteño. Esta actitud perjudicial para la economía de Buenos Aires se vería después agravada al dictarse la "Ley de Derechos Diferenciales" por la cual el valor de todos los productos provenientes de este puerto habría de verse recargado en el interior.

En lo que respecta a enfrentamientos militares, en 1859 Justo José de Urquiza venció en Cepeda al bonaerense Bartolomé Mitre tras lo cual se firmó el pacto de San José de Flores por el cual Buenos Aires quedaba incorporada a la Confederación. Al año siguiente Santiago Derqui reemplazó a Urquiza en la presidencia de la misma. En septiembre de 1861 se produjo en Pavón un nuevo choque armado invirtiéndose ahora los roles. Mitre venció a Urquiza y asumió el Poder Ejecutivo Nacional tras la retirada de Derqui a Montevideo.

La unión definitiva entre Buenos Aires y el resto del país estaba sellada y con esto comenzó la etapa de la organización nacional. Mitre fue elegido presidente en octubre de 1862 y bajo su gobierno se inició el proceso tendiente a convertir a Buenos Aires en capital de la Nación. En 1863 se produjo el reconocimiento de España a la independencia argentina. En 1868 asumió la presidencia el sanjuanino Domingo Faustino Sarmiento, quien regresó desde los Estados Unidos tratando de imponer las formas de progreso que había contemplado en el país del norte. A partir de 1874 gobernó el país otro hombre del interior, el tucumano Nicolás Avellaneda, cuyo mandato se extendió hasta 1880, año en que asumió Julio Argentino Roca.

Bajo la administración de Roca se produjo un desarrollo económico y educacional de gran dinamismo dado los momentos de paz interna que se vivían, siendo también de importancia la ampliación de las tierras utilizables para la explotación agropecuaria. Fue también este un período de construcción de ciudades y remodelación de otras, como fue el caso de Buenos Aires. El gobernador de Buenos Aires Dardo Rocha fundó la ciudad de La Plata para convertirla en nueva capital de la provincia.

En estos momentos comenzaron a tener una gravitación cada vez mayor la presencia y aumento continuo de las corrientes inmigratorias. Los gobernantes que fomentaban la inmigración, los de la "Generación del 80", intentaban que la

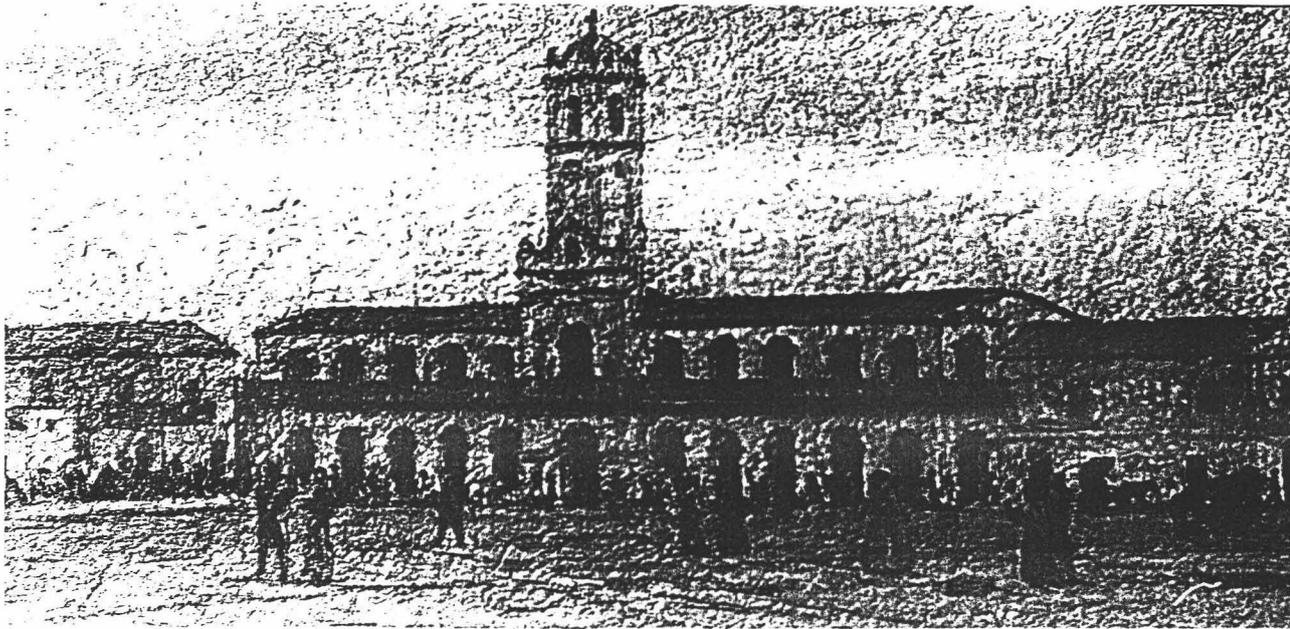
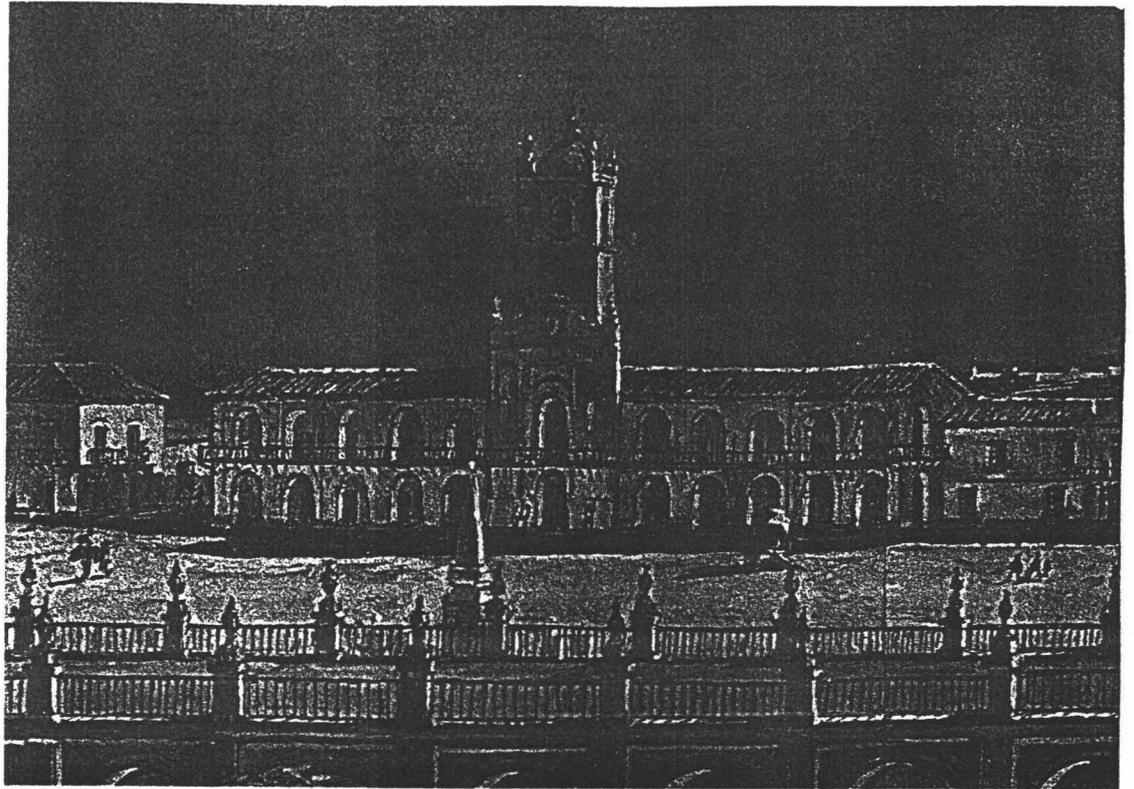
Santiago R. Palazzo

Stda V



"LOS EMIGRANTES"

"Los emigrantes", cuadro realizado por el pintor argentino Santiago Palazzo en 1916 (fig.2), en el que pone de manifiesto la desesperanza de una familia italiana -quizá la suya- al tener que dejar su tierra para buscar nuevos horizontes. Ya en la Argentina, convertidos en *inmigrantes*, habrían de optar o bien por dirigirse al interior o bien por radicarse en los barrios y conventillos porteños.



El Cabildo de Buenos Aires, situado en la Plaza de Mayo, escenario de la Historia Argentina. Reconstrucciones de Léonie Matthis, recreando el edificio hacia 1830 (fig.3), y de Ceferino Carnacini (fig.4).

Argentina se pareciera a Europa. Para ello instauraron una política liberal y cosmopolita, trayendo "pedazos vivos" de aquel continente, es decir inmigrantes. Pronto el país tuvo un rostro distinto. Se importaron los capitales que no se tenían, la cultura que deslumbraba y, por supuesto, los brazos que se necesitaban para intentar poblar el desierto. *"La generación del 80 había aprendido bien su Alberdi. Creía que el territorio desierto, la pereza criolla y el predominio de Buenos Aires sobre el resto del país, eran los obstáculos que encontraba el progreso de la República. Y estaba convencida de que para destruirlos, eran necesarias una abundante inmigración, sólidas inversiones de capital extranjero y federalizar la ciudad porteña..."*⁵.

Los italianos representaron prácticamente la mitad del total de los inmigrantes llegados al país. Entre 1876 y 1925 la Argentina recibió más de dos millones y su integración a la vida pública del país se fue dando paulatinamente. En lo que respecta a la cultura y, específicamente, a las artes plásticas, su desempeño fue vital en la organización de las academias y las primeras exposiciones de arte, así como en la formación de nuestros artistas, quienes estudiaron en el país principalmente con maestros italianos, o en la propia Italia en las numerosas academias de la Península. Nuestra pintura estuvo durante varias décadas, inclusive bien entrado el siglo XX, marcada por ese acento italianizante cultivado por

⁵. PAYA-CARDENAS (1978), p. 14.

los pioneros de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* creada en 1876.

Durante el gobierno de Roca se proyectó la expansión del sistema educativo con la sanción de la Ley 1420 sobre enseñanza primaria gratuita, laica y obligatoria, y se buscó lograr la máxima tolerancia religiosa posible, debido a la variedad de países de orígenes que conformaban el complejo mosaico inmigratorio. Mientras se tomaban estas medidas, el país seguía recibiendo grandes masas de inmigrantes. Hacia 1869, la Argentina tenía poco más de un millón setecientos mil habitantes; durante la presidencia de Roca el ingreso de extranjeros llegó a una cifra de casi 100.000 por año.

Cuando en 1895 se levanta el primer censo ya residían en la Argentina cuatro millones. En 1914 esa cifra prácticamente se había doblado. Para analizar la injerencia de la inmigración en estos números baste decir que en 1869 los extranjeros representaban un diez por ciento, en 1895 poco más del veinticinco por ciento y en 1914 más del treinta.

"La experiencia se estaba transformando en un cataclismo social, prácticamente sin precedentes en ningún país del mundo", al decir de Torcuato Di Tella. En Estados Unidos los extranjeros nunca superaron el 15 % del total de la población del país y, en cambio, en la Argentina, entre la época de Roca y los años veinte de nuestro siglo, la cifra se acercaba al doble, o sea al 30 %.

Los resultados del movimiento inmigratorio tuvieron una repercusión tan importante que modificaron totalmente las estructuras sociales de la Argentina. Muchos de los recién llegados progresaban alcanzando posiciones de clase media y empresariales con mayor facilidad. Había además una diferencia con el país del norte: el italiano y el español que llegaban al Río de la Plata sentían tener una "aristocracia de piel" que lo situaba racialmente encima de la población autóctona; en Estados Unidos, en cambio, el europeo del sur o del este percibía que las clases medias y las populares inclusive estaban sobre él⁶.

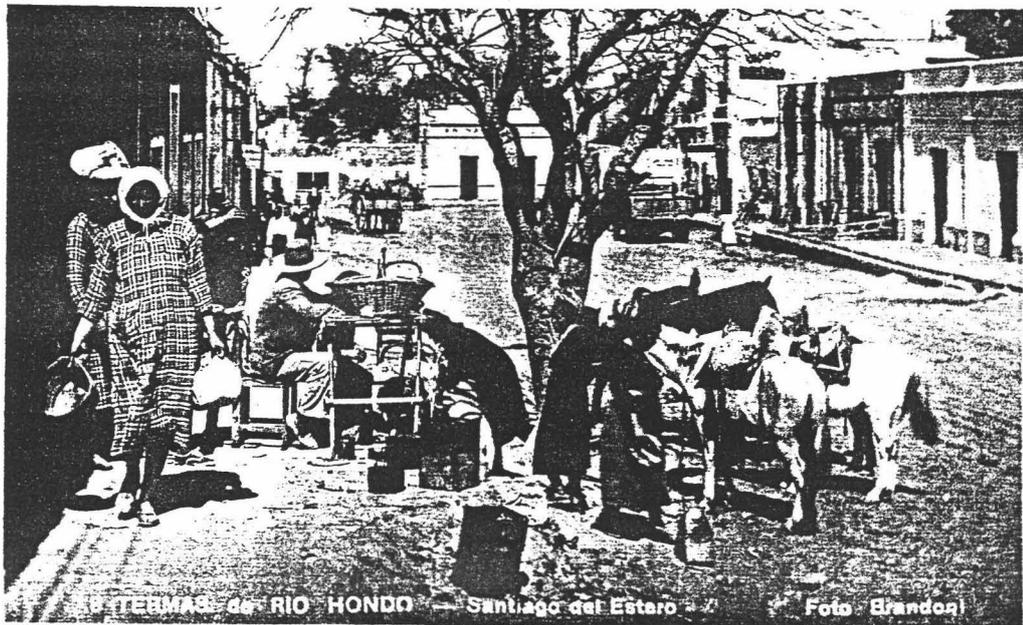
Consecuencia de esta situación fue que, habitualmente, los extranjeros no tomaron la ciudadanía argentina, lo cual también en cierta medida fue apoyado por las clases dirigentes que de esa manera pudieron mantener un mayor control político del país, ante la imposibilidad de sufragio de las masas.

La situación social comenzó a tener signos de gravedad a partir de la Revolución de 1890, provocada por la crisis económica que trajo aparejada la desocupación obrera. A partir de este momento las huelgas y las manifestaciones comenzarán a ser moneda corriente en la Argentina hasta nuestros días, acentuándose o disminuyendo según los períodos y las situaciones.

⁶. DI TELLA (1993), p. 134.



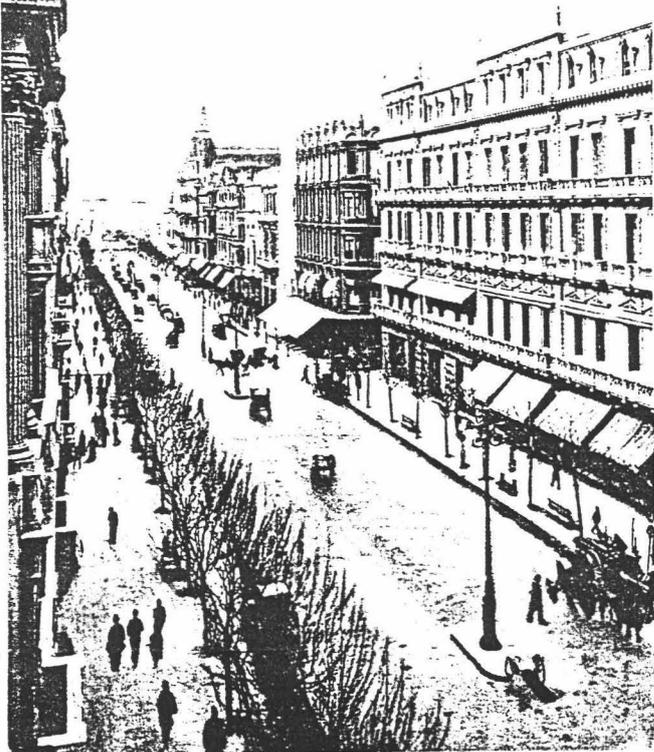
Aires — Avenida de Mayo



TERMAS de RIO HONDO — Santiago del Estero Foto Brandon

La Argentina, país de contrastes. El ritmo urbano de la Avenida de Mayo, en Buenos Aires (fig.5), en contraposición al silencio callejero de un pueblo de provincia, Termas de Río Hondo, en Santiago del Estero (fig.6).

Buenos Aires, Avenida de Mayo



HACIA EL MERCADO - CORDOBA

ARGENTINA

La Avenida de Mayo de Buenos Aires, eje que comunica a la Casa de Gobierno, ubicada en la Plaza de Mayo, con el Congreso de la Nación (fig.7) y un grupo de carretas que se dirige hacia un mercado cordobés (fig.8). Las dos caras de una misma moneda, la dicotomía ciudad-campo.

Este estado de cosas tenía ya sus antecedentes. En 1882, año en que gobernaba el país Julio A. Roca, se produjo en el barrio de la Boca, habitado por gran cantidad de genoveses, un conflicto entre obreros y patronos en el que el presidente de la Nación debió intervenir. Los boquenses, descontentos con la determinación tomada por éste, se reunieron en la Sociedad Italiana, izaron la bandera genovesa (no la de Italia) y, tras afirmar que *"el gobierno argentino no debe intervenir en asuntos de genoveses"* informaron al Rey de Italia de la declaración de la República Independiente de la Boca, obviamente de ínfima duración ya que no se tardó en desbaratar el intento.

Habiendo asumido en 1886 la presidencia de la Nación el doctor Juárez Celman, el desarrollo económico del país seguía un crecimiento vertiginoso, en lo privado y lo estatal. Crecían también los ingresos de aduana aunque no daban abasto para todos los proyectos que se presentaban. Los préstamos, nacionales o extranjeros, se convirtieron en una necesidad y proliferaron bancos de todo tipo y aumentaron las actividades en la Bolsa.

La especulación acompañó a este proceso y a la euforia, una de las típicas crisis cíclicas del sistema económico que se estaba formando a escala mundial. La situación hizo eclosión en 1890 cuando la combinación de la baja de los precios de los productos de exportación -originada por factores internacionales- con los efectos del desorden

financiero interno hizo insostenible la situación⁷. A las reacciones en la Capital se sumaron las convulsiones provinciales. Juárez Celman dejó el poder y asumió Carlos Pellegrini, amante de las artes e hijo del ingeniero y pintor francés Charles Pellegrini. En 1892 las urnas decretaron el triunfo de Luis Sáenz Peña.

Hacia 1894, y luego de la práctica revolucionaria llevada adelante por la Unión Cívica Radical que se extendió a diversas zonas del territorio argentino, pareció encarrilarse el orden en el país gracias a la acción del ministro Manuel Quintana. A pesar de los inconvenientes que desembocaron en la renuncia de éste y del presidente Sáenz Peña, la consolidación política continuó bajo la presidencia de José Evaristo Uriburu quien detentó el poder entre 1895 y 1898.

A los sucesos políticos acompañaron los sociales. La Argentina estaba cerca de ser uno de los países de mayor nivel de vida del mundo, pero los problemas de distribución de riquezas se agudizaban. La división de tierras fiscales en parcelas medianas se limitó a ciertas zonas, especialmente en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, los inmigrantes no tuvieron fácil acceso a la propiedad de las mismas y quienes eran propietarios se enriquecieron a través del arrendamiento.

⁷. *Ibidem.*, p. 138.

Esta situación supuso una consecuencia diferente a la idea de "*poblar el desierto*" que había guiado a los ideólogos de la inmigración y a los gobernantes que las habían propiciado. La concentración en las ciudades, especialmente en Buenos Aires, fue en aumento y con ello los índices de desocupación y el descenso del nivel de vida. Era en las ciudades donde se planteaban los conflictos obreros.

La referida concentración urbana, luego de la merma de las corrientes inmigratorias, continuó su ascenso con las migraciones internas, fenómeno que llega hasta nuestros días y que inclusive se ha acentuado en los últimos diez años -ya no sólo de argentinos sino también de habitantes de países limítrofes como Bolivia y Paraguay- y que ha llevado en la actualidad a que prácticamente la mitad de la población argentina, esto es alrededor de 17 millones, se concentre en un radio de trescientos cincuenta kilómetros.

A esto puede sumarse la problemática planteada por la adaptación de los extranjeros al nuevo país y la desorganización familiar en que solían estar sumidos los inmigrantes, quienes generalmente dejaban sus familias en el país de origen con la intención de ir a "*hacer la América*" y, luego de consolidarse económicamente, ir en su busca nuevamente para que fueran a vivir con ellos a la Argentina. Esto no ocurría con la rapidez pensada y a veces ni siquiera sucedía.

De esta manera se fue creando *"un caldo de cultivo especial para la proliferación de fenómenos de protesta más intensos que lo que habría ocurrido si ese grupo humano hubiera sido local en vez de transoceánico"*. Dada la nula participación en la vida política del país, en lo que a sufragio y participación partidaria se refiere, fue más fácil para el extranjero integrarse en sindicatos y otras asociaciones de defensa de intereses, sin el amparo de la legalidad, convirtiéndose en *"una audiencia ideal para la prédica de los activistas de su propia nacionalidad, a los que tendían a dar más crédito que lo que hubieran hecho en sus propios países de origen"*⁸.

El anarquismo, que pasaba en Europa por una de sus fases más violentas, comenzó a difundirse en el Plata a través de varias estrategias, unas más extremas que otras. El movimiento contaba con simpatizantes tanto entre los obreros como entre los intelectuales, especialmente italianos. No fueron ajenas las utopías anárquicas de "escaparse de la sociedad burguesa" e "irse al campo". Se organizaron algunas colonias agrarias utópicas a la manera de las que tenían larga tradición en Europa desde los tiempos de Owen y Fourier⁹.

La presencia de pobladores extranjeros trajo consigo

⁸. *Ibídem.*, p. 149.

⁹. *Ibídem.*, p. 156.

problemas que, en principio, no estaban en los cálculos, obligando a nuestros gobernantes a tomar las medidas para el caso. Juan Carlos Astolfi reflexionaba en 1936 acerca de esto: *"...las falanges ultramarinas, se mantenían fieles a las manifestaciones de cultura de sus países natales. En esos días todo era extranjero; todo importado. Extranjeros los libros, las revistas ilustradas, los cuadros, las estatuas, hasta los muebles de las mansiones ricas. Extranjeros los textos de enseñanza, incluso los libros primarios y recuerdo que todavía en mi época, teníamos como texto las "lecturas ilustradas" de Rocherolles, donde se hablaba de la guerra franco-prusiana y de la reivindicación de Alsacia-Lorena. Extranjeras las compañías líricas, dramáticas, de comedia y de zarzuela. Extranjero todo, repito, hasta la vida colectiva que embanderaba la ciudad y atronaba a cada rato sus ámbitos con músicas, bombas y desfiles para celebrar aniversarios o acontecimientos de allende el océano. Vivíamos mirando a Europa y dando las espaldas al País".*¹⁰

Como reflexionaron Payá y Cárdenas, *"no todas eran luces en la Argentina del 1900. Al lado del tremendo éxito político y económico, algunos observadores vieron graves vicios que comenzaban a corroer los valores constitutivos de la República: la ausencia de arraigo y sentido nacional, el oportunismo, el culto obsesivo del éxito y la falta de*

¹⁰. Palabras de José Carlos Astolfi. En: *Homenaje a Fernando Fader*. Buenos Aires, Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredón, 1936, p. 34.

responsabilidad. Para estos críticos, era el aluvión de extranjeros, ávidos de dinero y faltos de raíces en el país, el que había transformado esta reposada nación en una agitada factoría"¹¹.

Dado el acentuamiento de esta situación, que afectaba notoriamente a la vida del país, los gobiernos debieron de centrar sus atenciones en, no solamente asegurarles a aquellos las mayores comodidades posibles, sino también en proveer los medios para su integración a la nueva patria y a su absorción por parte de la misma. Tarea ardua habría de ser esta durante varias décadas.

La política educacional se incrementó hacia principios de siglo y en ello fue vital la acción del ministro del Interior durante el segundo gobierno de Julio A. Roca (1898-1904), Joaquín V. González, quien consideraba que "*la instrucción gratuita y obligatoria es cuestión de defensa nacional*", para extinguir la ignorancia y "*ese manantial de desorden que amenaza nuestro porvenir*".

En 1901 se sancionó la Ley de Conscripción Universal. El servicio militar se hizo obligatorio -situación que llegó a su fin en 1994-, ya que se consideraba que ello induciría ideas de orden, hábitos de disciplina e higiene y, eventualmente, una experiencia de trabajo para las nuevas

¹¹. PAYA-CARDENAS (1978), p. 15.

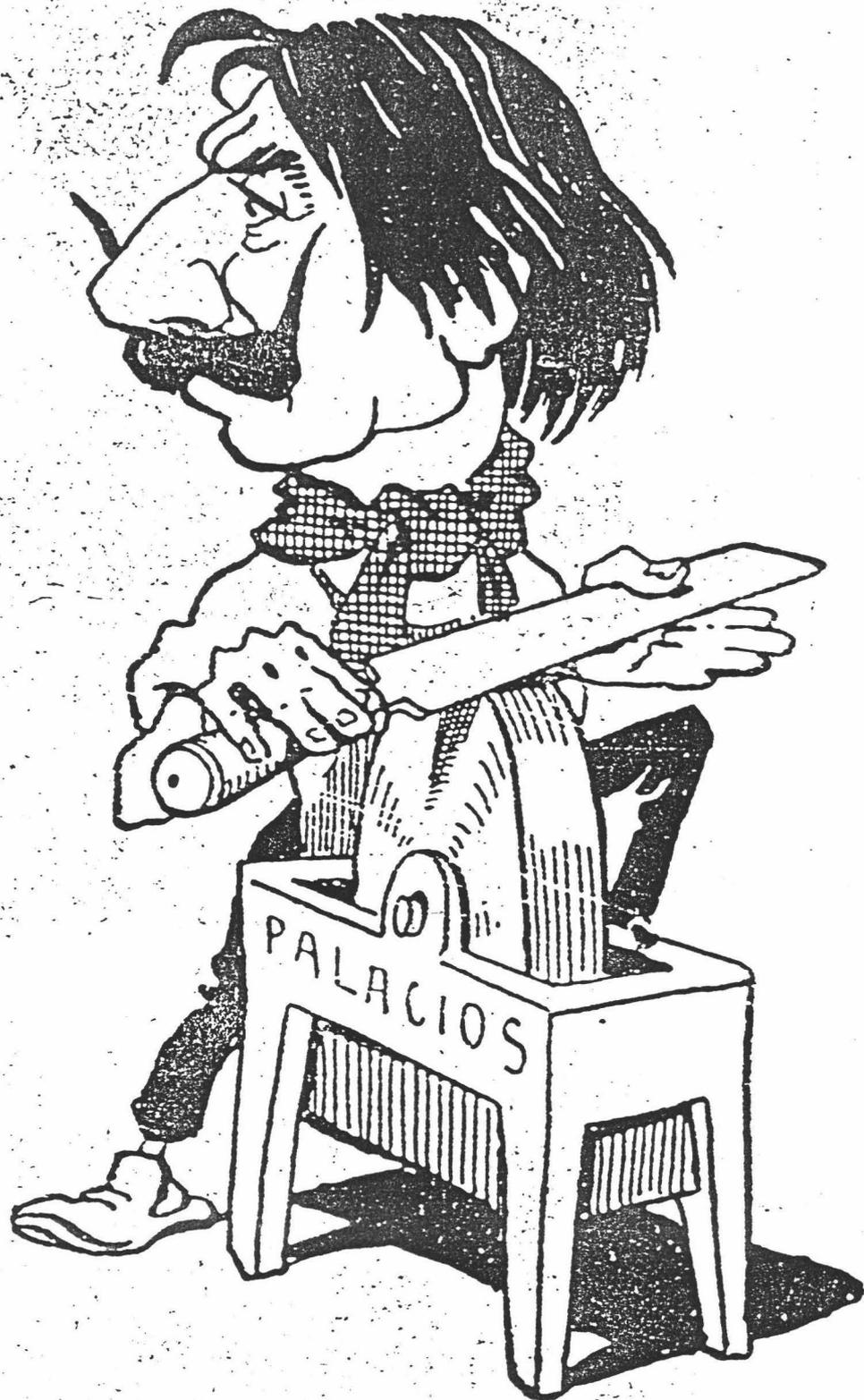
generaciones. "Actuaría como un gran instrumento homogeneizador de la población, mezclando a gente de diversos orígenes sociales, a los inmigrantes con los criollos, a peones y obreros con hijos de la clase media"¹².

Joaquín V. González entendía que una de las grandes causantes de las perturbaciones sociales era el hecho de que las clases obreras no tenían representación en el Congreso. La Ley Electoral fue entonces modificada a escala nacional, proponiéndose el voto secreto y creándose circunscripciones electorales más pequeñas. Gracias a ello, en 1904, y debido a la creciente ingerencia italiana en la Boca, llegó a la Cámara de Diputados de la Nación al primer diputado socialista de América, Alfredo Palacios. El pintor boquense Benito Quinquela Martín recuerda que a la sazón contaba él con catorce años y que fue por las calles pegando carteles de Palacios para la elección. Palacios recorría los conventillos en donde se amontonaban las familias de inmigrantes, junto con un intérprete ya que si bien entendía bastante el italiano, allí se hablaba el "xeneixe", esto es el genovés¹³.

No obstante los cambios tendientes a mejorar la situación, las agitaciones y las huelgas obreras fueron en aumento. El gobierno se vio obligado a tomar medidas para no verse superado por la misma. En 1902 fue sancionada la Ley de

¹². DI TELLA (1993), p. 162.

¹³. CORREA, *Quinquela...*, p. 16.



El primer diputado socialista de América, Alfredo Palacios, en un dibujo de Redondo (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 11 de abril de 1914) (fig.9).

Residencia que permitía al Poder Ejecutivo expulsar del país a todo extranjero sospechoso de actividades o prédicas subversivas. Paralelamente se proyectó una Ley Nacional del Trabajo, finalmente no aprobada por el Congreso, en el que se otorgaba al trabajador en huelga el derecho a manifestarse ante las empresas en conflicto pero se prohibía el uso de la violencia.

Los conflictos sociales se agudizaron y se produjo un retroceso importante al derogarse la ley de elecciones según circunscripciones uninominales. El Congreso volvía a cerrarse a la participación obrera. Julio A. Roca, terminado su mandato, había sido reemplazado por Manuel Quintana; fallecido a fines de 1905, fue sucedido a su vez por José Figueroa Alcorta en 1906.

Durante el período de Figueroa Alcorta, que se prolongó hasta 1910, el año de los festejos del Centenario de la Independencia, se produjeron importantes novedades en el campo artístico. Fueron éste y Marcelo T. de Alvear (1922-1928) los dos presidentes que más interés personal demostraron hacia las artes plásticas en la Argentina del primer tercio de siglo.

Creado el Museo Nacional de Bellas Artes en 1895 y nacionalizada la Academia diez años después, y gracias a la gestión del ahora ministro de Educación Joaquín V. González, Figueroa Alcorta mostró su apoyo a los jóvenes pintores que

daban sus primeros pasos dentro de un ambiente artístico en ciernes. Cesáreo Bernaldo de Quirós y Fernando Fader contaron con su presencia en las inauguraciones de sus muestras individuales de 1906 en el Salón Costa. Su acción también fue determinante en el éxito de la organización de la Exposición Internacional del Centenario celebrada en Buenos Aires en el último año de su mandato.

En el aspecto político, fueron los años de Figueroa Alcorta de gran expansión económica, con el aumento de la exportación de cereales, la extensión de las líneas férreas, la instalación de fábricas de elaboración de alimentos y el descubrimiento de petróleo en Comodoro Rivadavia. Los problemas sociales siguieron sin resolverse y el malestar no decreció.

Roque Sáenz Peña, hijo del ex-presidente Luis Sáenz Peña, sucedió a Figueroa Alcorta y su período se extendió hasta su muerte en 1914, el año en que estalló la guerra europea. Durante su gobierno se promulgó la ley electoral que introdujo en la Argentina el voto secreto, universal y obligatorio, aun vigente.

En lo que respecta a las artes plásticas será esta una de las etapas de mayores realizaciones, con la creación del Salón Nacional en 1911, la expansión del mercado artístico, el afianzamiento de las ideas nacionalistas e hispanistas en las artes y las letras, y de un importante cambio de rumbo en

cuanto a que muchos de nuestros artistas volcaron los ojos hacia España. La presencia de los artistas españoles a través de exposiciones cada vez más destacadas, más allá de las interrupciones que produjo la situación bélica europea, se irá acentuando hasta llegar a altos puntos en los años veinte.

En lo político, Victorino de la Plaza reemplazó al fallecido Sáenz Peña y en 1916 se llevaron a la práctica las nuevas normas electorales sancionadas por éste. Con los comicios llegó al poder la Unión Cívica Radical, con su líder Hipólito Yrigoyen como presidente. El radicalismo estaría en el poder hasta la finalización del período estudiado en el presente trabajo, es decir hasta 1930. Yrigoyen gobernó hasta 1922, año en el que le reemplazó el ya nombrado Alvear; finalizado su período en 1928, Yrigoyen reasumió la presidencia hasta el 6 de septiembre de 1930 en que fue derrocado por el golpe militar del General José Félix Uriburu, como consecuencia de la crisis económica desatada a nivel mundial en el año anterior a la que no fue ajena la Argentina.

Durante su primera presidencia, Yrigoyen no consiguió dominar los problemas sociales que ya larga data tenían en el país. *"Los primeros años de la guerra producen dificultades a la economía argentina, acostumbrada a usar insumos del exterior. No es fácil reemplazarlos de golpe con otros de fabricación nacional. Con el tiempo, sin embargo, esta*

sustitución de importaciones se va logrando y aumentan las actividades fabriles, aunque a costos muy altos. Todo ese sector queda expuesto a graves pérdidas al terminar el conflicto bélico. Las condiciones para agitaciones sindicales son máximas"¹⁴.

La Revolución Rusa de 1917 tuvo su impacto en el movimiento obrero, en la izquierda y en el estudiantado del país. En ese año se repitió la huelga conocida como "El grito de Alcorta", primera huelga agraria de la Argentina, que había tenido lugar en junio de 1912. La misma se había extendido a la mayor parte de las colonias de las provincias de Santa Fe, Córdoba y el norte de Buenos Aires y se habían adherido a ella tres mil chacareros italianos.

Fue también 1917 el año de una gran huelga ferroviaria. A principios de 1919 se produjo otra de particular magnitud en la fábrica metalúrgica del empresario de origen italiano Pedro Vasena en la localidad de Barracas. En los enfrentamientos murieron cuatro trabajadores. El descontento que siguió a estos sucesos fue aprovechado por los anarquistas para lanzar una huelga general que originó nuevos enfrentamientos con la policía, acentuados durante la llamada "Semana Trágica", y dejando un saldo de 700 muertos y numerosos heridos.

¹⁴. DI TELLA (1993), p. 207.

En 1918, en Córdoba, estalló una protesta contra el sistema de educación vigente. Conocido como la Reforma Universitaria, el movimiento, que pronto se extendió a la mayoría de los países latinoamericanos, propició una participación más democrática en los claustros. El estudiantado reclamaba mayores compromisos de la Universidad hacia la sociedad y extendió su campo de acción a las relaciones con el mundo obrero. Entre 1921 y 1922, mientras en Italia Benito Mussolini dirigía la agitación fascista y accedía al poder, y en España se iniciaba el "Trienio rojo", en la Patagonia, región del sur argentino, se producía una importante huelga de esquiladores que desembocaba en intervención militar y masacres.

El fin de la guerra, sus causas y sus consecuencias, había puesto en duda la validez del modelo europeo como espejo para nuestra cultura. Los nacionalistas, cada vez más consolidados, aprovecharon el momento para reafirmar sus ideas. Ricardo Rojas publicó *"La guerra de las naciones"* y nuestros artistas se plegaron al movimiento propiciado por los literatos dedicándose a pintar con más ahínco, motivos argentinos especialmente paisajes de tierra adentro, costumbres y tradiciones.

Esta realidad supone uno de los trasfondos más importantes que explican el porqué del éxito de este tipo de pintura en la Argentina, lo que muchos dieron por llamar el

"anquilosamiento" de nuestras artes plásticas¹⁵ y hablar del anacronismo en que se sumieron las mismas por tener en cuenta motivos "alejados de nuestra realidad".

Es cierto que la realidad urbana, especialmente la de Buenos Aires, con sus conflictos sociales, no representaron los motivos pictóricos por excelencia del período (algunos artistas como Collivadino o Quinquela Martín por citar solamente dos ejemplos reflejaron esta situación); pero no es menos cierto que las ideas nacionalistas en boga, inspiradas en gran parte por la Generación del 98 española, y, repetimos, reafirmadas tras el desastre europeo, tuvieron su reflejo en nuestros artistas quienes asumieron, más allá del lógico interés pecuniario, el compromiso de ser "*artistas argentinos*", de promover a su manera la educación de las nuevas generaciones de inmigrantes y de asumir, con sus medios, la responsabilidad siempre postergada de integrarlos a la nueva patria a través del conocimiento de nuestro paisaje, nuestra historia y nuestras tradiciones.

Difícilmente podía afirmarse "una" identidad nacional cuando las diferencias entre las zona "central" y las zonas

¹⁵. Payró, cultor espiritual de la modernidad, escribió en 1971 que hubo "*hace años un momento de debilidad en que los malos pastores intentaron inclinar el arte de la Argentina, por mal entendido nacionalismo, hacia lo típico, lo regional, lo folklórico y una artificial aceptación de tradiciones incaicas que para nosotros son foráneas*". (PAYRO, Julio E.. "Situación del arte argentino". *Revista de Occidente*, Madrid, t. XXXIV (2ª época), N° 100, julio de 1971, p. 145).

"periféricas" se acentuaron con la concentración de las masas inmigrantes en la primera. Distintos climas, distintos paisajes, distintas costumbres... ¿había acaso una Argentina o muchas Argentinas? Quienes reclaman a nuestros artistas plásticos de principios de siglo la falta de compromiso con la "realidad nacional" -así llaman a la realidad urbana, esto es, la de Buenos Aires- parecen ignorar la marginalidad del interior -que también era y es "la Argentina"- en cuanto a integración de los extranjeros a la vida nacional y sus condiciones de subdesarrollo.

Durante el gobierno de Alvear la economía del país experimentó nuevos crecimientos. La industria se recuperó tras los bajones producidos por la post-guerra, aunque era necesario un mayor estímulo para enfrentar la competencia extranjera e industrializar aún más para dar trabajo a una población cada vez más urbana. Los conflictos sociales continuaron bajo su mandato y también durante el segundo período yrigoyenista. La crisis del 29 y su repercusión en la Argentina significó el canto del cisne para el radicalismo y la instauración de un nuevo orden conservador en el país.

CAPITULO 1.

MANIFESTACIONES DE LA PINTURA EN LA ARGENTINA

DURANTE EL SIGLO XIX

1. MANIFESTACIONES DE LA PINTURA EN LA ARGENTINA DURANTE EL SIGLO XIX.

1.1. La huella del Romanticismo. Los viajeros y su legado artístico.

1.1.1. Presencia de viajeros europeos en Iberoamérica.

Desde el momento en que el continente americano fue descubierto por los europeos, aquél ejerció sobre estos un poderoso atractivo que se vio acentuado durante los años en que estuvo de moda el Romanticismo y con él la afición por el paisaje, las costumbres y las narraciones exóticas. En los primeros años del siglo XIX América se vio invadida por viajeros que redactaron diarios de viaje que supieron ilustrar con dibujos y bocetos realizados durante el trayecto. En esto tuvo gran importancia el traslado de la corte portuguesa a Río de Janeiro (1808-1821), gracias a la cual se estimuló la llegada de artistas como los de la "Misión Francesa" en 1816 o Johann Moritz Rugendas un lustro después.

No obstante su interés por dichas representaciones visuales, la mayoría de estos viajeros no poseían fama como artistas, por lo cual no puede decirse que vinieran con la específica intención ni de instalarse en un país determinado

ni de dirigir los gustos estéticos de los mismos, aun cuando algunos lo hayan intentado e inclusive logrado. Quienes optaron por la radicación por lo general gustaban de un arte ligado al academicismo y desde estos principios prestaron sus servicios a las europeizadas clientelas.

Debe tenerse en cuenta, además, que la cuantiosa producción gráfica que dejaron los viajeros se imprimió especialmente en Europa -especialmente en Francia- ya que estos testimonios gozaban allí de gran interés, siendo su difusión en América, poco menos que nula. Por lo tanto es difícil referirse a ella como una realidad precursora de nuestras artes plásticas.

Los artistas de oficio, como Rugendas, poco tenían que ver con los viajeros que sólo deseaban satisfacer su afición por descubrir las manifestaciones del mundo americano llenando carpetas con imágenes de costumbres, indumentarias, vistas de ciudades y paisajes, etc. Entre estos últimos podemos mencionar al marino inglés C. Wood quien visitó Chile en 1819, al francés Octaviano D'Alvimar, ejecutor de una notable vista de la Plaza Mayor de México en 1822, al escocés Robert Ker Porter el cual hizo su aparición en Caracas en 1825, al barón J. Gros quien llegó a México en 1832, al francés Leonce Marie François Angrand, arribado a Perú años después y al alemán Ferdinand Bellermann quien recaló en

Venezuela en 1842¹.

Mientras en el Perú, además de Angrand, se destacaron A. A. Bonnafe (1855-1857) y Max Radiguet (1855-1856), en Bolivia quien dejó los testimonios más importantes fue Alcides D'Orbigny, entre 1826 y 1833. Con posterioridad, Melchor María Mercado sobresalió como cronista, asemejándose sus obras a las del peruano Pancho Fierro. Este último representó la Lima del siglo XIX satirizando a los personajes y las costumbres urbanas. A diferencia de Fierro, Mercado recorrió el interior boliviano, siendo ácida su crítica al clero. En Ecuador, se destacaron Juan Agustín Guerrero y el acuarelista Ramón Salas, dedicados ambos a las costumbres populares.

En lo que respecta a Colombia, suele ser destacado como artista preponderante en el siglo XIX a Ramón Torres Méndez, dibujante, costumbrista, retratista y miniaturista, autor del álbum litográfico "*Costumbres neogranadinas*" publicado en Bogotá en 1851. En este país, tras la muerte de Bolívar en 1830, y con ella el aceleramiento de la desmembración de la Gran Colombia formada por tres provincias, Nueva Granada, Venezuela y Ecuador, el Congreso dictó en 1839 una ley ordenando contratar ingenieros geógrafos para hacer un relevamiento descriptivo de la región.

¹. "La independencia en el arte americano". En: *Historia General de España y América...* (1992), t. XIII, pp. 593-614.

La idea comenzó a tomar cuerpo hacia 1845 cuando llegó a la presidencia Tomás Cipriano de Mosquera. Habiendo contratado al oficial de ingenieros italiano Agustín Codazzi y como ayudante suyo a Manuel Ancízar, quedó formada la *Comisión Corográfica* que entre 1850 y 1859 -año de la muerte de Codazzi- realizó diez expediciones por el país concretando una importante labor con la que quedaron registrados paisajes, costumbres, oficios y arquitectura de Colombia.

Esta tarea, en la que participaron tres pintores, Carmelo Fernández, Enrique Price y Manuel María Paz², presenta las características típicas de los trabajos de crónica en donde la estética queda en un acentuado segundo plano por detrás del valor descriptivo, lo que era el objetivo central.

En Cuba se había manifestado un interés por la representación del negro ya en el siglo XVIII; fue con Nicolás de la Escalera cuando el negro apareció por primera vez en el arte académico. Los años cincuenta del XIX marcaron la llegada de los artistas viajeros más destacados, entre los que vale mencionar a la sueca Fredrika Bremer en 1851, y al norteamericano George W. Carleton quien permaneció en la isla entre 1864 y 1865. Sin embargo el viajero más importante, estando aún Cuba bajo el dominio español, fue el vasco Víctor Patricio de Landaluze, quien ilustró el libro de Antonio

². Cfr.: LONDOÑO, *Album...*

Bachiller y Morales titulado "*Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*". Landaluze se destacó como caricaturista siendo de posición monárquica; en su obra puede apreciarse una satirización y hasta ridiculización de las guerras independentistas llevadas a cabo por los cubanos.

En otro de los países caribeños, en Venezuela, se recuerda al inglés Joseph Thomas quien permaneció en Caracas entre los años 1837 y 1844, realizando una colección de vistas de la ciudad de gran valor documental. En 1842 llegó el alemán Ferdinand Bellermann, en misión científica, a la capital venezolana y se afincó. Desde allí recorrió el país documentando las transformaciones ecológicas y sociales.

Habíamos señalado la presencia del inglés Wood en Chile, país al que arribó también el alemán Alexander Simon hacia 1850. Simon participó del proceso de colonización teutona en el sur de Chile, aunque su labor fue breve debido a que murió a manos de los indios un par de años después.

Durante el siglo XIX fue Brasil, junto a México, el país iberoamericano del que mayores manifestaciones artísticas han quedado, no sólo en cuanto a cantidad sino también a calidad. Base fundamental para ello fue el establecimiento de la corte real portuguesa en 1808. El apoyo a las artes y a los artistas durante tres generaciones de monarcas, Juan VI, Pedro I y Pedro II, permitió una organización importante y un amplio desarrollo en materia artística, más allá del

dirigismo autoritario que se les ha achacado.

Punto de partida fue la llegada, en 1816, de la *"Misión Francesa"* dirigida por Lebreton³, con la que arribaron los pintores Nicolás Antoine Taunay, de extracto académico y con gran oficio, autor de numerosos retratos de la familia real portuguesa en el Brasil, y Jean Baptiste Debret, dedicado a la pintura de historia y artífice, en 1829, de la *"Exposición de la Clase de Pintura Histórica"*, primera muestra de arte en el Brasil. Debret realizó también retratos reales, especialmente de Pedro I y su familia. Entre 1834 y 1839 publicó en París tres álbumes litográficos de vistas y costumbres titulado en conjunto *"Viaje pintoresco e histórico al Brasil"*.

La *"Misión Francesa"* y su actuación en el campo de las artes, además de estas producciones, tuvo la importancia de generar en el Brasil un importante número de discípulos entre los que vale destacar a August Müller y a Francisco Pedro de Amaral. En los años cincuenta, al igual que en el resto de América, se incrementó el número de viajeros románticos de carácter independiente, la mayoría de nacionalidad francesa.

³. Vale destacar como importante antecedente de estos viajeros decimonónicos la presencia en el Brasil, entre 1637 y 1644, de Frans Post, paisajista perteneciente a la llamada Escuela de Haarlem, que arribó junto al príncipe Mauricio de Nassau. Algunos de sus cuadros pueden apreciarse en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro y en la galería del Palacio de Buckingham en Londres.

Fue Brasil el primer punto americano al que se dirigió el alemán Johann Moritz Rugendas. Contaba sólo con 19 años de edad y con estudios en la Academia de Bellas Artes de Munich cuando fue contratado para participar de la expedición al Brasil que habría de comandar el ruso Georg Heinrich Langsdorff entre 1821 y 1829. Junto a Rugendas actuó otro artista, el inglés Henry Chamberlain, quien publicó en Londres, en 1822, un álbum de vistas y costumbres de Río de Janeiro. Hemos podido apreciar un panorama bastante significativo de la producción de estos artistas viajeros en la exposición titulada *"Río de Janeiro, Capital D'alem-Mar: Na coleção dos Museus Castro Maya"*, realizada en el Museo Rafael Bordalo Pinheiro, en Lisboa, en el mes de noviembre de 1994, donde ambos artistas, junto a Debret, fueron los más representados.

La labor de Rugendas incluyó pintura de historia y costumbres además de grabados al aguafuerte. En América viajó y pintó en México, Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil; las obras ejecutadas en este último país, como vimos, el primer paso en el continente tras el que publicó *"Voyage Pittoresque au Brésil"* a través de la editorial de Engelman en París, en 1826, habrían de hacerle conocido en Europa.

Rugendas retornó a América en 1831 siendo Haití su primer destino. Se dirigió luego a México donde concretó una vasta obra, pero procesado y sentenciado por haber auxiliado

al general Morán y al escritor Santa María, amigos suyos que eran perseguidos, fue deportado a Chile arribando a Valparaíso en 1834. En este país pintó la "*Batalla de Maipo*", cuadro cuyo tema histórico estaba relacionado con la gesta sanmartiniana. Para su ejecución Rugendas inspeccionó previamente el escenario de los hechos. En tierras chilenas permaneció hasta 1845, con pequeños intervalos en las provincias argentinas de Mendoza y San Luis entre 1837-38 y Perú entre 1842-44.

La historiografía del arte peruano del siglo XIX lo suele incluir, no obstante su corta estancia en el país andino, como uno de los "artistas viajeros" y "costumbrista" de mayor importancia de los que pasaron por allí. De este período quedan numerosas obras destacándose "*La Plaza de Armas de Lima*" (fig.10), fechada en 1843, en la que recreó los personajes típicos de la Lima contemporánea, las tapadas, los señores con sombrero de tarro, la provinciana de la sierra, el chalán, el religioso, el criollo y el mestizo, el moreno y su morena, el mercachifle callejero, etc., en una confusión que simboliza la heterogénea mezcla social heredada por Perú de la colonia⁴. No está exenta esta obra de cierta teatralidad, con muchos de los personajes dirigiendo su mirada al espectador. La Catedral limeña, el balcón colonial y el cartel anunciando la corrida de toros, amen de las variadas indumentarias descritas, hablan a las claras de la

⁴. VILLACORTA PAREDES, p. 18.



La imagen romántica de América a través de la visión de los artistas viajeros. "*La Plaza Mayor de Lima*" (fig.10), obra ejecutada por el alemán Johann Moritz Rugendas en 1843, en la que se destacan la Catedral, las variadas indumentarias de los ciudadanos, y dos carteles, entre ellos uno anunciando "Toros" que confirma la pervivencia del pasado hispano.

vigencia del "pasado" hispano.

Luego de su estancia en Perú, en 1845 Rugendas se dirigió por mar al Río de la Plata haciendo escalas en las Islas Malvinas, Maldonado y Montevideo. Inspirado en la obra literaria del rioplatense Esteban Echeverría titulada *"La Cautiva"*, Rugendas abordó asuntos típicos del criollismo argentino como *"La boleada"* y el *"Rapto de cristianas por los indios"*, tema este último que acometerían muchos años después Benjamín Franklin Rawson, Juan Manuel Blanes y Angel Della Valle. Otros de sus cuadros fueron el *"Desembarco de pasajeros frente a Buenos Aires"* y *"En viaje de Montevideo a Buenos Aires"*, ambos realizados en el año de su llegada al estuario.

Además de ejecutar retratos como el de María Sánchez de Mendeville, amiga suya y con quien mantendría más tarde una nutrida correspondencia de gran valor para hurgar en su biografía, pintó imágenes con personajes típicos del interior argentino entre los que podemos citar *"Paisano mendocino"*, *"El carretero de Córdoba"*, *"Mulato de Córdoba"* y *"Paisano del Paraná"*. Rugendas retornó en 1847 a Europa, llegando a Falmouth (Gran Bretaña) y pasando enseguida a París.

La obra de Rugendas está enmarcada en el género de la *pintura de viajes*. El valor de sus óleos como obra artística, le fue negado hasta que Gertrud Richter, historiadora del arte del Ibero-Amerikanisches Institut, lo "descubriera" en

1952 con la publicación de la primera monografía dedicada a este artista⁵.

1.1.2. Los viajeros en el Río de la Plata.

Tras este panorama general de la producción de los viajeros en Iberoamérica y antes de adentrarnos específicamente en la de los que actuaron en el Río de la Plata, podemos trazar un paralelo con las reflexiones que sobre los relatos de viajes por Andalucía durante el siglo XIX hizo en 1992 Francis Fourneau. El citado autor señala *"el gran éxito del mito del "bandolero andaluz" que Mérimée, Gautier y G. Doré se esfuerzan en vano por encontrar"*⁶, agregando más adelante que *"está demostrado que antes de existir realmente como paisaje turístico, un espacio debe ser primero reconocido, representado e imaginado como tal y después difundido entre un público cada vez más amplio que va a consagrarlo, incluso a sacralizarlo y a hacer de él un arquetipo. (...) Los viajeros en la Andalucía del siglo XIX han desempeñado a la perfección este papel primordial en la invención turística de un paisaje mediterráneo idealizado y*

⁵. UBEDA DE LOS COBOS, Andrés. "Crónica de la Exposición: Juan Mauricio Rugendas en Méjico, Viaje pintoresco: 1831/1834. Madrid, Museo de América, enero-febrero 1986". *Archivo Español de Arte*, Madrid, tomo LX, N° 238, abril-junio de 1987, p. 277.

⁶. FOURNEAU (1992), pp. 205-207.

estereotipado que se ha impuesto hasta nuestros días...".⁷

Nos podemos servir de estas reflexiones para ilustrar sintéticamente lo ocurrido con los viajeros en Iberoamérica. En primer lugar, al analizar los mitos, así como en Andalucía se creó el de el "bandolero", en América fue el indio o en el caso de la Argentina, el del gaucho con sus implementos. Sigue aún teniendo mucha fortuna la figura del gaucho con las "boleadoras", de las que se servía para cazar los "ñandúes", animales a los que eran arrojadas para enroscárselas en las patas. Este tema se ha manifestado en los cuadros de artistas como Pallière, Ripamonte, Quirós y Molina Campos, y aun hoy continúa teniendo cultores. En lo que respecta al paisaje *"reconocido, representado e imaginado"*, *"idealizado y estereotipado"*, de que nos habla Fourneau, qué mejor ejemplo que la pampa argentina como imagen arquetípica que aún hoy suele ser referencia recurrente cuando se hace alusión a la Argentina.

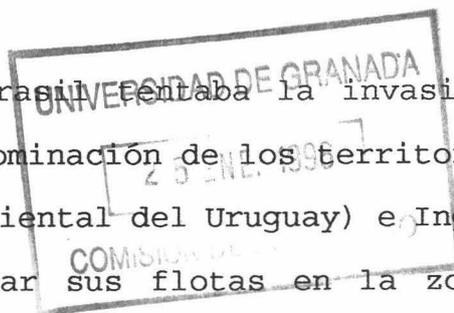
A lo largo del presente trabajo quedarán expuestas numerosas acotaciones comprendidas dentro de estos parámetros. Pueyrredón, Pallière, Morel, Charton, etc., se desempeñaron dentro de los mismos, pasando el testigo a los costumbristas del siglo XX como Ripamonte, Quirós o Bermúdez quienes, a su vez, hicieron una nueva lectura de ese imaginario, entroncándolos con las nacientes ideas

⁷. *Ibídem.*, p. 207.

nacionalistas que les sirvieron de soporte, y con las que se dio una comunión perfecta que marcó la pintura argentina durante más de una cuarta parte del siglo veinte y cuyos vestigios, repetimos, aún siguen hoy siendo objeto de inspiración.

Pasando directamente a reseñar la labor de los viajeros llegados al estuario del Plata en el XIX, debemos citar en primer lugar al inglés Emeric Essex Vidal, llegado a Buenos Aires en 1816 en carácter de contador de la nave de S.M.B. Hyacinth de estación en el Brasil. Aficionado al aguafuerte, Essex Vidal ejecutó numerosas obras entre ese año y 1819, representando paisajes y costumbres argentinas (fig.11). De sus realizaciones entre 1816 y 1817 se destacan las vistas de la ciudad de Buenos Aires, con imágenes de la sociedad y de los trabajos urbanos, y luego gran cantidad de evocaciones del gaucho, sus vestimentas y hábitos, llegando en 1818 a los *Apuntes de Indios Pampas*. La primera obra ejecutada en el Río de la Plata fue, no obstante, una "*Vista de la ciudad y puerto de Montevideo*" del año 1816.

En aquella época el Brasil presentaba la invasión a la Banda Oriental (antigua denominación de los territorios hoy ocupados por la República Oriental del Uruguay) e Inglaterra vio la necesidad de reforzar sus flotas en la zona para proteger su comercio. Este fue el motivo del arribo del navío Hyacinth al Río de la Plata.





"Gauchos de Tucumán" (fig.11), obra del inglés Emeric Essex Vidal, muestra a un conjunto de hombres que, ataviados con ponchos, preparan un "asado" en un alto del camino. Las carretas aguardan la partida. "Doña Feliciano Ugalde de Maldonado" (fig.12), acuarela realizada por el ingeniero francés Charles Henri Pellegrini, de destacada labor como retratista en Buenos Aires a mediados del XIX.

Ackermann, uno de los editores londinenses de mayor prestigio, publicó en 1820 bajo el título de *"Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires"*, 25 acuarelas elegidas y repintadas por Vidal en una edición de lujo.

En 1818 habría llegado por primera vez a Buenos Aires el miniaturista francés Jean Philippe Goulú, proveniente del Brasil donde realizó decoraciones en la corte de Río de Janeiro y ejerció como profesor de pintura de los príncipes de Braganza. Se había trasladado por razones de salud y hasta 1824, año de su radicación definitiva en Buenos Aires, habría realizado varios viajes entre esta ciudad y Brasil.

Durante los años veinte y hasta bien entrados los cincuenta, poco antes de su muerte, se dedicó a la enseñanza de la pintura teniendo como discípulos a Carlos Morel y Fernando García del Molino, dos artistas que habrían de trascender en el arte de los argentinos. En los cuarenta, perseguido por el régimen de Juan Manuel de Rosas, se mantuvo gracias a las labores en una mercería y fábrica de peinetas y peinetones, actividad que, junto a la platería, constituyó durante aquellos años la industria artística más importante de Buenos Aires.

Entre las obras porteñas de Goulú se destacan retratos en miniaturas e inclusive óleos como el *"Retrato de Don José María Coronel"*, ejecutado apenas arribado a Buenos Aires, el *"Retrato de Vicente López y Planes"* (1822) y el *"Retrato del*

General Lucio Mansilla" (1827), entre otros. Goulú se constituyó en el más importante miniaturista de los que trabajaron en el Río de la Plata.

Entre los llamados "*precursores*" del arte argentino debemos señalar al francés de origen italiano Charles Henri Pellegrini. Habiendo alcanzado el título de ingeniero en 1825, en la Escuela Politécnica de París, Pellegrini se trasladó al Río de la Plata en 1828 contratado por Juan Larrea, encargado de negocios argentino en la capital francesa, quien buscaba un ingeniero hidráulico de competencia.

Dado que a su llegada el estuario del río de la Plata estaba bloqueado por la flota brasileña, Pellegrini se vio obligado a permanecer en Montevideo seis meses, tiempo durante el cual proyectó un plan de fortificaciones para la ciudad. Sus comienzos en Buenos Aires no fueron felices. Al arribar ya había renunciado Rivadavia, su contratante, por lo que se presentó al gobernador Dorrego y durante su período preparó un proyecto de muelle de desembarco para el puerto de Buenos Aires. Su situación empeoró al producirse la revolución encabezada por el general Lavalle.

Pellegrini, quien visitaba asiduamente a Rivadavia, trabó amistad con él; fue además uno de los pocos que acudieron al puerto en mayo de 1829 para despedirle cuando éste se alejó definitivamente de Buenos Aires. Luego del

tratado de Cañuelas el general Viamonte suprimió todo gasto en obras públicas fracasando así los proyectos de Pellegrini quien debió dedicarse casi exclusivamente a la pintura de retratos (fig.12), afición que le vinculó en pocos años a la sociedad de Buenos Aires, convirtiéndose en retratista oficial.

En esa época ejercieron en la ciudad como retratistas el francés Goulú y el italiano Lorenzo Fiorini, quienes cobraban altos precios por sus obras. Pellegrini tuvo la virtud de ejecutar sus retratos en menor tiempo y a precios más económicos con lo que el número de pedidos de los mismos fue en aumento. En 1830, dada la alta demanda de obras por parte de los clientes, decidió instalar su propio taller. *"Sobre sesenta retratos que he efectuado no erré ninguno. Los termino en una sesión de dos horas. (...) Sobre veinte mil extranjeros que viven en Buenos Aires, se dice que yo soy el que, en las actuales circunstancias, gana más dinero"* ⁸.

En el año 1832, junto al pintor francés Amadeo Gras, planeó la instalación de una academia de dibujo y pintura, iniciativa que no llegó a cristalizarse. El espontáneo impulso de Pellegrini se vio truncado bajo el gobierno de Rosas. Su brusca partida para trabajar en el campo y el abandono casi completo de su labor artística habrían de

⁸. Cartas de Charles Henri Pellegrini a su hermano Jean Claude, diciembre de 1830 y 8 de septiembre de 1831. GESUALDO (1988), II, p. 682.

coincidir con la introducción en el país de la fotografía, en 1844, tema sobre el cual nos explayaremos más adelante. De este período perduraron algunos cuadros con imágenes de bailes gauchescos típicos como "*La Media Caña*" y "*El Cielito*".

Además de los retratos y las pinturas de género, Pellegrini ejecutó una serie de acuarelas de la plaza Victoria de Buenos Aires en 1829, cuando apenas había llegado a Buenos Aires, las cuales representan un interesante documento gráfico de la época, más aún si se tiene en cuenta que su vocación y profesión de ingeniero le habían hecho más hábil en el dibujo que en el óleo. La edificación del Teatro Colón, el más importante del país, fue otra de sus grandes realizaciones. Como escritor son recordados sus artículos en la "*Revista del Plata*".

Llegado a Buenos Aires posiblemente en 1828, César Hipólito Bacle, suizo de origen francés, abrió la casa "*Bacle y Cía.*", establecimiento dedicado a la litografía y a la pintura. En el caso de esta última prevalecieron el retrato en miniatura y al óleo, aun cuando su gran aporte al arte argentino fue, justamente, el de haber sido el introductor definitivo de la litografía en el país, homologando a la ciudad porteña con las más avanzadas de Europa.

Bacle se convirtió muy pronto en el propulsor de la *Litografía del Estado*, institución que le tuvo como director

y verdadero inspirador de sus iniciativas. En octubre de 1829 "*Bacle y Cía.*" fueron nombrados por decreto del Gobierno como "*Impresores Litógrafos del Estado*". Las primeras realizaciones litográficas fueron la publicación de retratos de personajes destacados de la época, vistas de edificios de Buenos Aires, planos de la ciudad y de Montevideo como así también de sus puertos, y diversas cartas geográficas.

Luego de un paréntesis de casi un año durante el cual permaneció en la isla de Santa Catalina, el artista retornó a Buenos Aires a principios de 1833 emprendiendo nuevamente sus labores en la *Litografía*. Inspirándose en dos publicaciones de moda en Europa, "*Cries of London*" y "*Cries de Paris*", Bacle concretó su viejo anhelo de publicar "*Trajes y costumbres de la provincia de Buenos Aires*", obra que constó de dos series de cuarenta y seis láminas con imágenes contemporáneas de la sociedad bonaerense. Entre ellas sobresalen las estampas de vendedores populares, especialmente negros.

Otra de las actividades en las que sobresalió Bacle fue el periodismo. En 1830 fundó el "*Boletín del Comercio*", desaparecido en 1832, y antecesor del "*Diario de Anuncios y Publicaciones Oficiales de Buenos Aires*" (1835), de "*Museo Americano*" (1835-36) y de "*El Recopilador*" (1836).

Las labores artísticas de Bacle, al igual que las de Pellegrini, se vieron entorpecidas por el régimen rosista.

Mientras los proyectos docentes de éste quedaron truncados, Bacle sufrió una persecución que desembocó en su encarcelamiento en momentos en que proyectaba trasladarse a Chile en busca de nuevos horizontes de trabajo ante la decadencia de su imprenta litográfica, falleciendo en 1838.

Durante la época en que Rosas gobernó en Buenos Aires, pasaron fugazmente por el país algunos artistas europeos que, vista la situación política y por ende la cultural, no llegaron a plantearse su radicación en el territorio. A Adolphe d'Hastrel de Rivedoux le siguieron quienes quizá fueron los dos artistas del Viejo Mundo más importantes de los que visitaron América Latina durante el siglo XIX, el ya citado Johann Moritz Rugendas y Raymond Auguste Quinsac Monvoisin. Incluimos también a Ernest Charton, quien a pesar de haber recalado en Buenos Aires algunos años después, sumó numerosos viajes por el continente al igual que sus predecesores.

En 1839 llegó por primera vez a Buenos Aires el marino francés, acuarelista y litógrafo Adolphe d'Hastrel de Rivedoux quien lo hizo como oficial de artillería de las fuerzas francesas de desembarco que, habiendo partido desde el Havre en el *Le Cerf*, tenían como destino el Río de la Plata. El 11 de abril de aquel año se le otorgó el cargo de comandante de la isla Martín García, punto estratégico para el bloqueo del río.

En ese tiempo realizó numerosas excursiones por la isla dejando testimonio de ello en varias acuarelas, entre ellas una en la que el artista aparece compartiendo un asado criollo con el general argentino Lavalle, con quien trabó amistad cuando este concentró sus fuerzas para acometer la cruzada libertadora en la isla. Entre mayo y septiembre de 1839 d'Hastrel realizó la "*Vista de Buenos Aires*" que se conserva en el Museo de Luján, en la Provincia de Buenos Aires.

En 1840 el artista trabajó en las fortificaciones de Montevideo a pedido del general oriental Rivera, continuando paralelamente con su costumbre de pintar acuarelas. En esos años debió visitar el interior argentino ya que existen una "*Vista de la ciudad de Córdoba*" y diversos dibujos de gauchos. En noviembre de ese año se trasladó a Río de Janeiro regresando en marzo de 1841 a Francia.

En 1846 d'Hastrel publicó en París doce de sus acuarelas ejecutadas en el Río de la Plata, litografiadas por él mismo, bajo el título de "*Album de La Plata o colección de las vistas y costumbres remarcables de esta parte de la América del Sud*".

Habiendo cumplido ya los cincuenta años de edad, el pintor francés Raymond Auguste Quinsac Monvoisin llegó a Buenos Aires en 1842 como escala de su viaje a Valparaíso (Chile) de donde había sido llamado para fundar una Escuela

de Artes. Sus antecedentes como pintor eran vastos, destacándose cuadros de temática histórico-clásica como "*Aquiles pidiendo a Néstor el premio en los juegos olímpicos*", tela con la que obtuvo el segundo premio de Roma en 1820, la "*Batalla de Denain*", obra que ejecutó por encargo del rey Luis Felipe, la cual expuso en el Salón de 1836 y que pertenece a la colección del Museo de Burdeos, la "*Sesión del IX Termidor*", lienzo que llevó consigo a América del Sur y que se conservó en Chile, y "*Los remordimientos de Carlos IX*", perteneciente al Museo de Montpellier. Realizó además numerosos retratos y cuadros de temas religiosos.

Monvoisin permaneció en Buenos Aires por espacio de tres meses, entrando en contacto con el círculo de Rosas, a quien retrató en la intimidad de su residencia en Palermo y en el que se le ve despojado de su habitual uniforme militar y vestido con poncho de abrigo. Retrató asimismo a su hija Manuelita Rosas. Sin embargo las obras más importantes de las que realizó en Buenos Aires fueron dos cuadros de género, "*Gaucha federal*", figura de tamaño natural, y "*Soldado de Rosas*", y, fundamentalmente, "*La Porteña en la iglesia*".

Luego de huir de Buenos Aires perseguido por los seguidores de Rosas por causas desconocidas, y a su paso por La Rioja antes de penetrar en Chile, realizó un retrato en miniatura del caudillo riojano Facundo Quiroga. Llegó a Santiago de Chile en 1843 enseñando en el colegio de doña María Josefa Cabezón en el cual fue discípulo suyo el

sanjuanino Benjamín Franklin Rawson quien habría de ser uno de los pintores más destacados del interior argentino durante el siglo XIX y sobre quien hablaremos más adelante en el punto dedicado a la pintura de historia.

En Chile Monvoisin continuó con su afición por la pintura de historia ejecutando "*Captura de Caupolicán por los españoles*" y "*La abdicación de O'Higgins a la presidencia de Chile*" ambos de grandes dimensiones. En 1845 se trasladó a Perú y desde allí, en 1847, a Río de Janeiro. En ese año realizó un retrato del Emperador Pedro II. En el Brasil permaneció hasta 1858, año en que retornó a Francia, muriendo en París doce años después.

Eduardo Schiaffino afirmó respecto de él que si hubiera arribado a Buenos Aires algunos años antes, en la época de Rivadavia, "*habría anticipado casi en un siglo la cultura artística argentina*", teniendo en cuenta de que en Chile y en Perú fundó el Museo y la Academia de Bellas Artes⁹, instituciones que en la Argentina recién habrían de ver la luz en 1895 y 1905 respectivamente.

Por su parte, el pintor francés Ernest Charton dejó su patria en 1842 dirigiéndose a Italia y España primero, y luego a la costa del Pacífico donde visitó Chile, Perú y Ecuador, instalándose en el primero de esos países hacia

⁹. SCHIAFFINO (1933), p. 132.

1843. Allí y en la Argentina produjo la mayor parte de su repertorio artístico.

En el país trasandino se dedicó especialmente a reflejar en sus telas costumbres populares destacándose *"El velorio del angelito"* ejecutada en 1848 y que actualmente pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

El tema reflejado en *"El velorio del angelito"*, asunto que volvería a tener vigencia en el arte argentino cuando Alfredo Gramajo Gutiérrez lo retomara en un cuadro homónimo más de un siglo después¹⁰, corresponde a una antigua costumbre de festejar alegre y públicamente el fallecimiento de niños que se dirigían al cielo a incrementar el ejército de ángeles intercediendo a su vez por los suyos. Esta idea de favor divino había sido traído por los negros esclavos que habían

¹⁰. Es de destacar también que el pintor español José López Mezquita abordó el tema en 1910 en un lienzo de grandes dimensiones titulado *"El velatorio"*, en el cual se ve a un niño fallecido al que rodean sus familiares entre los cuales algunos beben, uno toca la guitarra y canta, una mujer baila mientras otras baten palmas al son de la música, ataviadas todas con típicos vestidos andaluces de fiesta. Sólo una persona da muestras de dolor, apareciendo con la cabeza gacha y cubriéndose el rostro con un paño. La luz de tres candelabros ilumina la escena. (Ver: *López Mezquita*. Catálogo de la Exposición realizada en el Museo Municipal, Madrid, en enero y febrero de 1985, obra número 32. Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, 1985). Debe señalarse además que en México el arte "funerario infantil" tiene notable tradición, inclusive estuvo presente en la obra de Frida Kahlo y José Clemente Orozco. Alberto Ruy Sánchez Lacy se refirió al ritual cuyos propósitos eran los de *"convertir a la tristeza en alegría, festejar la entrada de un alma pura a una nueva vida"*. . . . *Los niños que acaban de morir son considerados no niños sino angelitos*. . . . (ACEVES, Gutierrez (Coord.). *"El arte ritual de la muerte niña"*. *Artes de México*, México, N° 15, primavera de 1992, pp. 22-23).

llegado a las colonias. Charles Wiener en su "*Perou et Bolivie*" hizo referencia a esta tradición.

En el mismo año de realización de dicha obra, y atraído por la repentina fiebre del oro, Charton participó de una expedición a California la cual se interrumpió dramáticamente en una isla de Ecuador. Desde ese país se dirigió a América Central regresando más tarde a Francia y retornando nuevamente a Chile. En 1870 cruzó la cordillera dirigiéndose a Buenos Aires con el deseo de retornar desde allí a su patria. Finalmente se instaló en esta ciudad donde ejecutó numerosos retratos al pastel de personajes históricos como Bernardino Rivadavia y Manuel Belgrano y personalidades contemporáneas entre ellas Nicolás Avellaneda, Domingo Faustino Sarmiento, José Esteban Echeverría y Juan María Gutiérrez. Falleció en Buenos Aires en 1877.

1.2. Preparando el ambiente. La academia en la Argentina.

Desde que se había iniciado el siglo XIX, y en setenta y cinco años, la Argentina no había conseguido cristalizar el viejo anhelo de gozar de una academia de Bellas Artes como sí lo habían conseguido países de mayor tradición prehispánica y colonial como México con la *Real Academia de San Carlos de la Nueva España*, la más importante de América, surgida en 1781, o Perú con las numerosas escuelas fundadas durante el período de dominio hispano, incluyendo la creada por el

pintor sevillano José del Pozo en 1791 o la del virrey Abascal en 1810. Inclusive en Chile funcionaban dos instituciones, la *Academia de San Luis* fundada en 1797 por Manuel de Salas y la *Escuela de Pintura* desde 1849. En Cuba se erigió en 1818 la *Escuela de Pintura y Escultura de San Alejandro*, aún bajo la administración de los españoles.

En la *Academia de San Carlos* de México fue importante la labor del pintor catalán Pelegrín Clavé, arribado en 1847. *"No solamente tenía que ocuparse Clavé de la enseñanza, sino que su labor implicaba la rápida formación de discípulos, dentro del no muy largo plazo de su contrato; despertar el gusto por la pintura en el público, para atraer compradores de cuadros que estimularan más tarde el trabajo de sus alumnos; prestigiarse el mismo con sus obras, tanto para recibir encargos particulares, como para obtener una prórroga de su compromiso, y, en fin, producir y hacer producir; cosa que logró indudablemente, justificando con amplitud su arribo a nuestra metrópolis"*¹¹.

A partir de la actuación de Clavé, entre 1850 y 1865 se llevaron a cabo doce exposiciones de pintura en México organizadas por la Academia. En una de estas muestras, la de 1855, el pintor catalán presentó su conocido cuadro de historia *"Locura de Isabel de Portugal"*. Como puede apreciarse por estos datos, se viene produciendo ya en México

¹¹. FERNANDEZ (1937), p. 94.

lo que en la Argentina habría de esperar hasta prácticamente un cuarto de siglo después.

Al hablar sobre la labor de los artistas viajeros en el Brasil comentamos la gran importancia que tuvo la acción dirigista de la corte portuguesa en materia de artes, y la presencia de los artistas de la "*Misión Francesa*" llegada en 1816. En este mismo año, con Taunay y Debret como profesores de paisaje y de pintura de historia, respectivamente, quedó fundada la *Escuela Real de Ciencias, Artes y Oficios*, que en 1820 pasó a llamarse sucesivamente *Real Academia de Diseño, Pintura y Escultura*, y *Academia de Bellas Artes*. Muchos años después habría de convertirse en *Escuela Nacional de Bellas Artes*.

Más allá de su indudable importancia formativa, la Escuela no quedó exenta de las polémicas originadas entre los administradores portugueses y los profesores franceses. Sin embargo el apoyo del gobierno permitió la realización continuada de la "*Exposición General de Bellas Artes*" y, a partir de 1845, la institución de los "Premios de Viaje", concurso cuyo ganador se veía beneficiado con la posibilidad de un viaje de estudios a Europa, y que en 1849 fue ganado por Juan León Pallière de larga producción de obras costumbristas en la Argentina (fig.13).

En otros países americanos, como en el caso del Perú, para ese entonces ya estaban funcionando normalmente este



Juan León Pallière fue uno de los máximos exponentes de la pintura de tipos y costumbres en la segunda mitad del XIX en la Argentina. Este "*Rancho americano*" (fig.13) que perteneció a la colección de Antonio Santamarina, es uno de sus testimonios pictóricos.

tipo de instituciones. Estaba allí la *Academia de Dibujo y Pintura*, donde hacían sus primeras armas los aspirantes a artistas, antes del viaje a Europa para completar la etapa formativa. En este aspecto también fueron adelantados con respecto a la Argentina, cuya experiencia en este sentido se produce recién en el último cuarto de siglo.

En Perú los pintores de la generación "académica" como los definió Villacorta Paredes, concretan el viaje a Europa bastante antes que los nuestros. Para citar solamente algunos, destaquemos a Ignacio Merino, quien habiendo pasado sus años juveniles en París y vuelto a Perú en 1838, emprende el viaje de estudios a Europa en 1846; a Francisco Laso quien lo hace en 1842 radicándose en París; y a Luis Montero que estudia en España con Fortuny antes de regresar al Perú en 1851.

En el caso de Laso y Montero, se valen de su formación académica para inclinarse por temas propios del Perú. De Laso citaremos el cuadro "*La Pascana*" que representa el descanso de viajeros indios, tema que habría de ser abordado ya en el siglo XX por el pintor boliviano Arturo Borda, y que fue pintado durante su segunda estancia en París (1853-1856). Esta temática tiene su parangón en la Argentina con las obras que tratan el tema del descanso de los troperos gauchos, como las de los "costumbristas" Carlos Morel, Carlos Ripamonte y Cesáreo Bernaldo de Quirós.

La obra más recordada Montero fue "*Los funerales de Atahualpa*", hoy en el Museo de Arte de Lima, ejecutada en Florencia a mediados de los años sesenta, típico cuadro de historia, de grandes dimensiones, contiene 36 personajes casi de tamaño natural que se asemejan más a tipos italianizados que a indígenas peruanos como habría de corresponder¹².

La *Escuela de Pintura* de Chile se había fundado en 1849 bajo los auspicios del gobierno del Presidente Manuel Bulnes. Fue su primer director el pintor italiano Alejandro Cicarelli quien, como otros tantos, formaba parte de la legión de artistas que se habían desperdigado por los países americanos desde el Brasil. En ese país Cicarelli, dedicado a los temas religiosos, había gozado del apoyo de Pedro II.

No obstante el prestigio, relativo por cierto, de Cicarelli, la Escuela no alcanzó grandes avances bajo su mandato; sí con sus sucesores, hacia 1871, Ernesto Kirbach, y desde 1876 -el mismo año de la creación de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en Buenos Aires- de otro italiano, Juan Mochi. Sin embargo quien más influencia docente ejerció en Chile fue el francés Raymond Monvoisin, de recordado paso por la Argentina, entre 1842 y 1858, quien además alertó en el país trasandino sobre la importancia de organizar las bellas artes. Cuando Eduardo Schiaffino escribió su obra sobre la pintura y la escultura argentinas en 1933 se

¹². VILLACORTA PAREDES, pp. 30-31.

lamentaba aún el no haber podido instaurar un interés similar en la Argentina.

Pasando a la Argentina, podemos recordar intentos más bien aislados como fueron la fundada por Belgrano a finales del siglo XVIII, las escuelas del padre Castañeda, las surgidas en el interior a fines de la segunda década del siglo y durante la década del veinte, y las que provisoriamente permitieron a pintores extranjeros y locales mantenerse años después con este tipo de tareas docentes.

Hasta 1799 no hubieron intentos de institucionalizar el arte en el Río de la Plata. En ese año el insigne abogado Manuel Belgrano, quien habría de integrar el primer gobierno patrio en 1810 y crear la Bandera Nacional en 1812, logró constituir una Escuela de Geometría, Arquitectura, Perspectiva y de toda clase de dibujo. Llevaba sólo tres años de afanosa tarea la *Escuela de dibujo* cuando fue suprimida dictatorialmente por la Corte quien, inclusive, atacó al Consulado por haberla aprobado.

Los acontecimientos políticos comenzaron paulatinamente a tomar preponderancia en detrimento de los demás órdenes de la vida rioplatense. En Europa el débil poder español se tambaleó hasta caer en manos de Napoleón Bonaparte. Inglaterra aprovechaba el desconcierto e intentaba con dos sucesivas invasiones a mediados de la primera década del XIX apoderarse de Buenos Aires, defendida por sus pobladores.

La situación se tornó insostenible para el gobierno hispano quien vio sumir a sus feudos americanos en la llamada Guerra de la Independencia. El Virreinato del Río de la Plata, creado en 1777, llegó a su fin en 1810 con la erección de la Primera Junta local de gobierno. Los otrora gobernados pasaron a ser gobernantes y habrían de ser necesarios varios ensayos hasta lograr una forma de administración adecuada para el Río de la Plata. Al lograrse cierto afianzamiento político, se acentuaron los intentos de organización en los planos social, económico y cultural.

Cinco años después de la erección de la Primera Junta de gobierno, en 1815, un sacerdote ultra liberal, el padre Francisco Castañeda, embebido -como Belgrano- en las ideas de la Revolución Francesa, erigió en Buenos Aires, en el Convento de la Recolectión más conocido como la "*Recoleta*", una academia de dibujo dirigida por el platero Ibáñez de Iba.

A esta le siguió la *Escuela del Consulado*, también fundada por Castañeda y que tuvo como primer director al grabador francés José Rousseau reemplazado en 1817 por el pintor sueco José Guth, recién llegado al país.

La Escuela no dio los frutos esperados debido al método utilizado, consistente en copiar a lápiz diversos grabados, lo cual evitó el surgimiento de un "gusto" artístico, limitándose todo a la mera copia. A la vez debe señalarse que este tipo de ensayos consumían demasiado tiempo a sus

ejecutores.

En el año 1821 las dos escuelas fundadas por Castañeda pasaron a depender de la recién instaurada Universidad de Buenos Aires.

Para este entonces, el 9 de julio de 1816, en Tucumán, se había producido la Declaración de la Independencia argentina. El General José de San Martín se había trasladado a Mendoza para preparar su campaña libertadora de Chile y Perú fundando en la ciudad cuyana, en 1818, la primera escuela de dibujo del interior del país a la que siguió, en 1825, la de Santa Fe. Ambas fueron el punto de partida de un largo ciclo.

La época de Rosas no fue propicia para tareas intelectuales y artísticas de esta índole. Desde su caída hubo que esperar poco más que un cuarto de siglo para asistir por primera vez a un intento de agrupar esfuerzos en pro de una enseñanza académica en nuestro país, siguiendo los modelos europeos asimilados por los artistas locales que regresaban luego de la cada vez más asidua costumbre de la "experiencia europea". En nuestro caso podría hablarse de una "experiencia italiana" dado que en la mayoría de los casos los jóvenes estudiosos optaron por Italia para su aprendizaje.

En 1858, siendo gobernador de Buenos Aires el doctor

Alsina, se proyecta la creación de una Academia Nacional de Dibujo y Pintura, proponiéndose paralelamente, con la contribución de maestros y alumnos, el aporte oficial y donaciones particulares, seleccionar un conjunto de obras que habrían de conformar un Museo Nacional de Bellas Artes¹³.

Dos años después del fallido intento en 1874, bajo la presidencia de Sarmiento, de crear una Academia oficial de Bellas Artes, cuyo estudio fue encomendado al italiano José Agujari -quien había llegado al país en plena epidemia de fiebre amarilla en 1871- surgió la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* por iniciativa de Eduardo Sívori quien había regresado en 1873 al país luego de su excursión por Francia e Italia. La institución naciente reunió a los citados Sívori y Agujari -éste como presidente- y a Alfredo Paris, Alejandro Sívori -hermano del ideólogo-, Carlos Gutiérrez y Eduardo Schiaffino en una Comisión provisoria.

La *Sociedad Estímulo* nació tras una reunión adonde acudieron personalidades invitadas por dicha Comisión a participar de la idea. El primer presidente fue Juan L. Camaña, antiguo profesor de dibujo de Manuelita Rosas, bajo la dirección del cual se produjeron la instalación de un centro de reunión para los socios, la formación de una biblioteca de arte y la apertura de una sala de lectura, instalándose en un amplio local situado en el primer piso de

¹³. D'ONOFRIO (1944), p. 80.

una esquina de la Plaza Monserrat.

Contemporáneamente, había surgido en Venezuela, en 1874, el *Instituto de Bellas Artes* bajo el auspicio del gobierno de Francisco Linares Alcántara. Como antecedente organizativo puede citarse a la *Escuela Normal de Dibujo y Pintura* creada en 1849 con el apoyo del Presidente José Gregorio Monagás. El *Instituto de Bellas Artes* se encargó de organizar en 1878 las dos primeras Exposiciones Nacionales con la participación de los alumnos de la escuela. Al año siguiente quedó creado el Instituto Nacional de Venezuela con una sección dedicada a las Bellas Artes, el cual sentó las bases para la concreción, en 1887, de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Un año antes de la creación de la *Academia Nacional* en Venezuela, había surgido en Colombia la *Escuela Nacional de Bellas Artes*. Tenía como antecedentes la "*Academia Gutiérrez*" a cargo del pintor mexicano Santiago Felipe Gutiérrez desde 1871, y la "*Academia Vázquez*" algo más tardía.

Como puede apreciarse, estas Academias surgen casi en forma paralela a la *Sociedad Estímulo* de la Argentina, pero con la diferencia de que en nuestro país no gozó hasta muchos años después del apoyo oficial. Mientras en países como Venezuela y Colombia adquieren relativamente pronto el carácter de "Nacional", en la Argentina se debió esperar hasta 1905, es decir 29 años, para conseguir este logro.

Casi al mismo tiempo surgió en Montevideo la *Escuela Nacional de Artes y Oficios*. Entre 1880 y 1900 la enseñanza quedó en esta, en manos de los pintores y grabadores que llegaban de Europa entre esos años. A falta de una Academia Nacional, la Escuela cumplió el rol educativo.

En Ecuador se instauró en 1861 la *Academia de Dibujo y Pintura* a cargo de Luis Cadena. Ocho años después el Presidente Gabriel García Moreno obtuvo autorización del Congreso Nacional para disponer de fondos con los que habría de crear una Escuela de Bellas Artes. Paralelamente comenzaron a otorgarse becas para estudiar en Europa - generalmente en Italia- y formar así artistas que enseñaran luego en el Ecuador el oficio aprendido.

Las tareas de la Escuela ecuatoriana se iniciaron en 1872 también bajo la dirección de Cadena, encargado de los cursos de pintura. La duración de la misma fue efímera ya que finalizó su acción con la muerte de García Moreno. Con ello, los pintores quiteños retornaron al antiguo sistema de los talleres. Entre este momento y 1904, año en que la *Escuela de Pintura y Dibujo* contó con profesorado nacional, se produjeron dos importantes intentos de organización de las artes, con la erección de las escuelas provinciales de San Antonio de Ibarra y la de Cuenca, que alcanzó renombre bajo la conducción de Tomás Povedano.

Países más atrasados en cuestión de organización

artística fueron los dos "mediterráneos", Bolivia y Paraguay. Carlos Salazar Mostajo justificó el retraso de Bolivia aludiendo a su aislamiento y a la imposibilidad de contar con la salida al mar, lo que en el siglo XIX fue sinónimo de corrientes inmigratorias como en la Argentina, y ello significó un atraso en la llegada del "progreso" material. Terminado el período de dominio español y *"encerrada en sus montañas, Bolivia acentúa su empobrecimiento, pierde vínculos occidentales, no recibe inyecciones de capital, no llegan inmigrantes que den fuerzas al país, que generen fuerzas burguesas"*¹⁴.

A fines de siglo, a través de la explotación del estaño, habría de incorporarse a la red del capitalismo internacional en la cual la Argentina ya llevaba prácticamente dos décadas de integración paulatina. Esta apertura boliviana derivaría en los intentos de organizar la cultura.

Similar a la *Sociedad Estímulo*, por su intento constitutivo señalaremos en Bolivia al *Círculo de Bellas Artes*, surgido en 1917, y que cristalizó sus esfuerzos con la creación de la *Academia Nacional de Bellas Artes* en 1926, es decir veintiún años después de la nacionalización de la academia argentina. Para esta entonces las exposiciones de arte en Bolivia se realizaban en domicilios particulares y el

¹⁴. SALAZAR MOSTAJAJO (1989), p. 26.

público asistía mediante invitaciones¹⁵.

Volviendo las miradas sobre la *Sociedad Estímulo* en la Argentina, creada, insistimos, en 1876, pareció que podía darse un interesante impulso a las artes en el país, más cuando al año siguiente llegó a la senaduría el pintor Bernabé Demaría quien luchó de inmediato por la instauración de un Museo, y apareció el primer número de la revista *El Arte en el Plata* de duración efímera; los recursos no fueron suficientes para mantener a la primera publicación dedicada a las Bellas Artes de la Argentina.

El 2 de marzo de 1878, fallecido Camaña y reemplazado por el señor Vaca Guzmán, se creó la *Escuela libre de Bellas Artes* en la que el curso de dibujo quedó a cargo del italiano Francisco Romero quien lo ejerció de forma gratuita. De esta manera la *Sociedad Estímulo* sustituyó y reemplazó la acción del Estado durante el siguiente cuarto de siglo en lo que a educación artística se refiere.

Romero accedió al cargo luego de triunfar en un concurso de oposición en el cual los candidatos debían "*pintar en ocho días, a razón de dos horas diarias de trabajo, el estudio de un modelo tomado del natural, en un lienzo de 100 por 50 centímetros*"¹⁶. A Romero le correspondió el mérito de traer

¹⁵. *Ibídem.*, pp. 38-39.

¹⁶. PAYRO, (1988), p. 142.

desde Florencia los primeros calcos de bustos, fragmentos y estatuas clásicas, de los que se valió para la enseñanza del dibujo haciendo hincapié en la utilización del modelo vivo.

Uno de sus alumnos fue Martín Malharro, quien recordaba con cierta indiferencia y desgano aquellas clases de Romero. *"La copia de estampas primero, en cuya práctica pasábamos años ante reproducciones de clásicos...; los fragmentos de yeso, después, y las copias de estatuas más tarde, concluyeron por ser una obsesión. Los estudios de "Venus", "Apolo", "Discóbolo", "Fauno", "Gladiador", etc., se repetían agotando el caudal de buena voluntad de muchos de nosotros..."*¹⁷.

Este tipo de enseñanza no estaba tan alejado de la aplicada en otras escuelas, como la propia *Academia Española* en Roma, en donde los alumnos debían copiar, obligatoriamente, según el primer Reglamento de la institución (1873), cuadros o frescos italianos, constituyendo tales copias en uno de sus envíos anuales¹⁸.

José Agujari presidió la *Sociedad Estímulo* hasta 1883, dos años antes de su muerte. Para esa entonces ya habían

¹⁷. MALHARRO, Martín A.: "Del pasado. Páginas de un libro inédito. La Academia". *Athinae*, Buenos Aires, N° 15, noviembre de 1909.

¹⁸. Ver: CASADO ALCALDE, Esteban. "La Academia Española en Roma: las copias (siglo XIX)". *Archivo Español de Arte*, Madrid, t. LV, N° 218, abril-junio de 1982, pp. 156-164.

regresado de Italia Angel Della Valle y Reinaldo Giúdice (figs.14-15) quienes asumieron las cátedras de dibujo y pintura en 1887, el primero hasta 1903 y el segundo hasta 1921 ya bajo la creada Academia Nacional de Bellas Artes, ambos por fallecimiento. Eran años difíciles: *"el que más o el que menos, debía hacer verdaderos sacrificios, soportar trabajos, decepciones e intemperancias; pero todos laboraban y producían esfuerzos, desde los alumnos hasta los profesores que hacía años no cobraban sueldos, porque los fondos sociales no permitían pagarlos. Pero los buenos, los rudos profesores eran infaltables a sus alumnos que, a su vez, no faltaban a sus respetados profesores a los que acudían sumisos, obedientes, resignados y agradecidos"*¹⁹.

Una de las grandes dificultades con que chocó la academia en la Argentina fue la falta de un museo adecuado para observar obras de arte. Faltaba esa *"lección de los grandes Museos, la fecunda confrontación de sus trabajos con los de pintores y escultores contemporáneos de valía, el acicate de la noble rivalidad"*, al decir de Julio E. Payró. *"Dominado por la preocupación de su engrandecimiento material el país se desentiende de las cuestiones que no lo ayudan, de manera directa, en esa gigantesca tarea y el ejercicio de las artes es, para sus profesantes, una especie de anónimo sacrificio sin repercusión social, sin recompensas. Justo es*

¹⁹. MALHARRO, Martín A.. "Del pasado. Páginas de un libro inédito. La Academia". *Athinae*, Buenos Aires, N° 15, noviembre de 1909.



Angel Della Valle (fig.14) y Reinaldo Giúdice (fig.15), dos de los profesores más renombrados de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*.

Buenos Aires, Septiembre 8 de 1921.-

Señora

Julia A. de Giudici.

Presente.

Señora:

En nombre de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, me dirijo á Vd. Señora, para presentarle el más sentido pésame por el fallecimiento del querido Maestro Reinaldo Giudici.

Voces autorizadas han evidenciado ya lo que significa para el arte argentino la pérdida de tan valioso elemento, que abnegada y desinteresadamente ha luchado durante cincuenta años en pró del adelanto artístico nacional, enseñando con sus conocimientos su experiencia y su ejemplo á la juventud, y á los artistas que hoy destacan con brillo como exponente real de su acción y de su eficacia como maestro, para él que no había descanso ni omisión de sacrificio, por ver coronados con éxito sus generosos esfuerzos.

La Sociedad que presido le contó siempre entre sus miembros más distinguidos, reconociéndole sus importantísimos servicios.

En cuanto tuve conocimiento de la triste noticia del fallecimiento del maestro fué citada su Comisión Directiva á celebrar sesión especial, resolviendo rendir el homenaje justiciero a su memoria, tomando las resoluciones registradas en el acta cuya copia adjunto.

Con mis votos personales por que halle Vd. Señora, un lenitivo a su dolor en estas sinceras manifestaciones de pesar, que ruego a Vd. quiera hacer extensivas a su distinguida familia, ofrezco a Vd. mi más respetuosa consideración.

FIRMADO: E. Me QUINÉANAVA

FIRMADO: C.P. RIPAMONTE.

Nota de pésame dirigida por miembros de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* a la viuda de quien había sido insigne profesor de la institución, el pintor Reinaldo Giudici (AZG) (fig.16).

señalar esto sin descargo de aquellos esforzados artistas que si bien no realizaron en términos generales, una obra demasiado valiosa, contribuyeron en cambio con su generosa labor de precursores, de roturadores del desierto, a preparar el medio para mejores siembras y mejores cosechas"²⁰.

En 1891 los alumnos de la escuela expusieron en el almacén de Ruggero y Bossi de la calle Florida, en una muestra en la que se destacaron los dibujos de gran formato y copiados de la realidad de estatuas de yeso por Luis Domínguez, quien incluía, además, algunos apuntes del natural ante modelo vivo. Según Ripamonte esta exhibición fijó *"un punto de partida, despertando la curiosidad y dejando caer recio mazazo a los trazados de entretenimiento que los tímidos aficionados, no penetrados de la necesidad de un estudio conveniente, no podían en razonables condiciones presentar. Aquello fue una revelación: Buenos Aires comprendió que tenía una escuela seria en ciernes..."*²¹.

El cuerpo argentino de profesores de la escuela se amplió en 1893 al incorporarse el médico Benjamín Larroque, el escultor Lucio Correa Morales y el señor Carlos E. Zuberbühler quienes tomaron a su cargo los cursos de Anatomía Artística, Escultura e Historia del Arte, respectivamente. Cuando en julio de 1895, pocos días después de la creación

²⁰. CORDOVA ITURBURU (1958), pp. 10-11.

²¹. RIPAMONTE (1918), p. 28.

del *Museo Nacional de Bellas Artes*, el Ministro de Instrucción Pública Antonio Bermejo visitó la escuela, ésta, "como de costumbre, se hallaba atestada de estudiantes - ciento cincuenta más o menos-... El Dr. Bermejo declaró que aquella institución le había asombrado positivamente por su importancia, y que una escuela tan asiduamente frecuentada y tan floreciente era muy digna de ser ayudada. Después de dos horas, se retiró el ministro muy gratamente impresionado..."²².

Este "florecimiento" académico convivía en aquellos años con la necesidad de encontrar un lugar definitivo donde instalar la sede de la *Sociedad Estímulo*, para evitar así los habituales y tediosos cambios de domicilio. En 1898 quedó instalada en el Bon Marché, en el segundo piso de los almacenes de la Galería Florida, actualmente Galerías Pacífico.

Las arcas carecían del dinero suficiente para sufragar los gastos de la organización por lo que se intentó hacer un traspaso de *Estímulo* al Gobierno. El 31 de enero de 1900 se aprobó el proyecto de nacionalización de la *Academia* confeccionado por la Comisión Directiva de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* dirigida a la sazón por Ernesto de la Cárcova, pero en 1905 con Joaquín V. González como

²². "En la escuela de bellas artes. Visita del ministro de instrucción pública". *La Nación*, Buenos Aires, 24 de julio de 1895.

ministro de Instrucción Pública del gobierno del presidente Quintana, se dio por creada la *Academia Nacional de Bellas Artes*. Para esa entonces ya realizaban estudios allí más de quinientos alumnos, según datos de 1903²³.

En 1908 Ernesto De la Cárcova y Eduardo Sívori renunciaron a la dirección de la *Academia* para permitir su reorganización, pasando a depender el establecimiento de la *Comisión Nacional de Bellas Artes* presidida a la sazón por José R. Semprún. Fueron designados director y vicedirector Pío Collivadino y Carlos Ripamonte, respectivamente²⁴, que habían estudiado en Roma a principios de siglo residiendo cerca de la Piazza del Popolo. Compañeros ahora en el grupo "*Nexus*" que aspiraba a la creación del Salón Nacional, Collivadino y Ripamonte alcanzaban dos puestos de importancia dentro de la *Academia*.

Dice Rusiñol recordando la Academia parisina en la que estaba enrolado: "*dibujando todos, allí está el discípulo aprovechado, el querido y mimado del maestro, ser incansable copiando musculaturas desde su más tierna infancia, capaz de hacer la vera efigie del modelo, pero inservible para dejar*

²³. En este año también se realizó un importante concurso entre los alumnos en el que fue galardonado con el primer premio un óleo del joven Jorge Bermúdez quien habría de ser uno de los pintores costumbristas más destacados de la Argentina. ("*Sociedad Estímulo de Bellas Artes*". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1903).

²⁴. GARCIA MARTINEZ (1985), p. 116.

sentir una emoción en sus cuadros..."²⁵.

A principios del siglo XX, en los años en que la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* ya había conseguido una parte de las conquistas largamente anheladas con la creación del *Museo Nacional de Bellas Artes* en 1895, la *Comisión Nacional de Bellas Artes* en 1897 y la nacionalización de la *Academia de Bellas Artes* resuelta en 1900 y concretada en 1905, el "realismo", que había sido la herramienta técnica con la que aquella generación había generado nuevas lecturas del arte en el país, empezó a ser reemplazado por el impresionismo, pleinairismo y naturalismo. A mediados de la segunda década del siglo se incorporaron al plantel docente tres de los artistas a los que se consideraba más destacados en la Argentina, Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, quienes ejercieron por muy poco tiempo. Era obvio que ninguno de los nombrados poseía la vocación de educador como la habían tenido Angel Della Valle o Reinaldo Giúdice.

"La pintura académica del tardío siglo XIX con sus alegorías, sus temas históricos, y su uso del pastiche en las composiciones, fue transformada exitosamente en una pintura más directa y libre gracias a la influencia mediata o inmediata... El impresionismo apenas se hizo presente en América en su forma de refinamiento luminoso y formal. Las

²⁵. RUSIÑOL, *Impresiones...*, p. 49.

actitudes artísticas en Francia y en América eran totalmente diferentes. El impresionismo fue para Europa el final de un largo proceso de "imitación de la realidad", y su consecuencia fue la destrucción de la realidad a través del estudio de la luz. Para los americanos, todo lo contrario, fue el inicio de un arte naturalista, que debía empezar por representar libremente la vida social y la naturaleza circundante"²⁶.

La Academia Nacional fue convertida años después en Escuela de Artes Decorativas. Existieron otros centros de enseñanza como la Escuela de Artes y Oficios, que por sugerencia de su director, el escultor Hernán Cullen Ayerza, se convirtió en 1918 en Escuela Nacional de Artes. En 1921 la Comisión Nacional de Bellas Artes propuso al gobierno la creación de la Escuela Superior de Bellas Artes, confiándose la dirección, al igual que al nacionalizarse la Academia en 1905, a Ernesto De la Cárcova. Para Lozano Mouján era necesario "que los alumnos se familiaricen más con los maestros del pasado, para poder luego, ser modernos"²⁷.

Hacia 1930 la Escuela Superior de Bellas Artes, creada en 1923, estaba dirigida por Carlos Ripamonte, quien estaba abocado a la implantación de talleres individuales -ensayados ya con éxito-, la disminución del número de concurrentes a

²⁶. STASTNY (1966), p. 12.

²⁷. LOZANO MOUJAN (1928), p. 19.

los cursos superiores y el imprescindible concurso para acceder a ellos. "Luego -dice Ripamonte- vendrán los talleres de conjunto... La Escuela dispone... de un carro-taller, facilitado por el director de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, señor Pío Collivadino... Con él se propicia la práctica de recoger impresiones en los puntos centrales o en los suburbios, pues el intendente, señor Cantilo, ha permitido su circulación"²⁸.

A diferencia de estos centros cada vez más desarrollados, Benito Quinquela Martín y sus compañeros pintores del barrio de la Boca se habían formado junto a Alfredo Lázzari en condiciones más precarias que los jóvenes aspirantes del centro de Buenos Aires o de los barrios más pudientes. No había dinero; la Academia como tal, con todos sus conceptos y servicios no era posible. Mucho menos el ansiado viaje a Europa, una utopía para aquellos artistas.

Con Lázzari estudiaban cuatro horas semanales, yendo los domingos, según el testimonio de Quinquela, a pintar del natural al Parque Lezama o a la Isla Maciel. La libertad que Lázzari les infundió a los muchachos boquenses en cuanto a la creatividad, se vio reflejada años más tarde en lo heterogéneo de sus composiciones. Las limitaciones económicas fueron también decisivas en el poco avance de las academias

²⁸. "Buenos Aires. La Escuela Superior de Bellas Artes". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XXI, N° 378, 15 de febrero de 1930, p. 4.

en la Argentina.

También en las provincias había comenzado el trabajo académico. En Córdoba la primera Academia funcionó en la última década del XIX dirigida por un seguidor del español Mariano Fortuny, Emilio Caraffa, denominándose *Escuela de Pintura Cópia del Natural*. En 1896 el gobierno cordobés fundó la primera Academia oficial otorgándole la dirección al propio Caraffa.

Hemos citado con anterioridad a varios maestros que dedicaron buena parte de su tiempo a la educación de principiantes en los talleres de la academia. Hubieron otros que desarrollaron también actividades pedagógicas a través de la publicación de ensayos. Dos de los educadores en este sentido fueron Martín Malharro y Faustino Brughetti, casualmente los dos artistas sobre los que, absurdamente, se basó una lucha en la historiografía del arte en la Argentina por ver quien de los dos había sido el "verdadero introductor del impresionismo en el país"²⁹.

Malharro, al regresar a la Argentina en los primeros años de siglo, ocupó un cargo en la Inspección de Dibujo,

²⁹. Respecto de estas labores educativas puede remitirse al trabajo de Mónica Farkas, Cecilia Rabossi y Carola Zajdman titulado "Comparación de las pedagogías de Martín Malharro y de Faustino Brughetti". En: *1as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Fundación San Telmo, 11 al 13 de septiembre de 1989, pp. 266-278.

ejerciendo luego una cátedra en el Colegio Nacional Central. En 1911 publicó su libro *"El dibujo en la enseñanza primaria"* lo que le valió el nombramiento de profesor en la *Academia Nacional de Bellas Artes*, cargo que prácticamente no ejerció dado que falleció en ese mismo año. Más adelante se publicaron *"La educación de los sentimientos estéticos"* de Senet (1923) y *"Metodología especial de la enseñanza primaria"* de Mercante (1925).

El pintor entrerriano Francisco Bernareggi, conocido en España por su vasta labor en Mallorca, reflexionaba en los años cuarenta sobre el descuido que aun sufría en el país este tipo de enseñanza: *"...puesto que el dibujo es antes que nada la expresión de la forma, y la forma es todo en arte, el alumno ha de llegar a expresar, por el estudio constante de la forma en la disciplina y práctica del dibujo, desde el vigor plástico más enérgico y poderoso a la tenue suavidad de gasa fulgorescente de la Vía Láctea..."*³⁰.

1.3. Presencia de Italia en el arte de los argentinos.

"No puede dudarse. Como los árabes dieron a los españoles parte de su carácter caballeresco y romántico; como los españoles dejaron a los americanos del centro y del sud el sentimiento vivo del honor, de la nacionalidad y de la patria; como los ingleses dejaron a los norte americanos sus aptitudes industriales y comerciales, sus aficiones

³⁰. PRO (1949), p. 194.

científicas y también parte de sus rarezas y de su egoísmo absorbente, así los italianos, en la lucha pacífica del trabajo, darán a los pueblos de la América del Sud y especialmente al argentino, su sentido artístico y tal vez también aquel sentido práctico de la vida que todavía no tienen, y que se manifiesta en el ahorro, en la previsión del porvenir, en la cauta elección de los medios, en la resistencia a todo lo que es contrario a los propios intereses".

(CEPPI, José. "Los italianos en América. Su influencia artística". *La Nación*, Buenos Aires, 12 de abril de 1887, p. 1).

El estudio de la enseñanza académica en la Argentina no puede ser abordado sin hacerse referencia al influjo de las normativas estéticas provenientes de las escuelas italianas, las que dejaron clara huella en las manifestaciones artísticas de nuestros precursores. Es por ello que hemos decidido incluir el presente apartado para reseñar la labor de artistas italianos en el país y la de pintores locales que siguieron en sus obras, hasta entrado el siglo XX, lineamientos de aquellas.

La influencia italiana se dio sobre todo en el XIX, a través de los artistas italianos que venían a este país - retratistas fundamentalmente- y, ya en las últimas décadas de ese siglo, los jóvenes principiantes argentinos que iban a la península a aprender el oficio en alguna de las tantas academias que estaban a su disposición.

Podemos señalar como antecedentes la presencia en Buenos Aires, a finales del XVIII, del pintor Martín de Pietris, romano, radicado en 1792 en esta ciudad, donde pintó los retratos de los Reyes de España para el "Salón del Trono", en el Fuerte. En 1802 se encontraba en esa ciudad, otro romano, Angel María Camponeschi, autor de un admirado cuadro de la época, *"San Vicente Ferrer"*. Años después, Alberico Isola, viajero romántico, pinta imágenes de Buenos Aires, publicándolas en 1845 bajo el título de *"Album Argentino"*.

Más perdurable fue la labor de Cayetano Descalzi, convertido en retratista oficial, que realizó siete representaciones de el *"Restaurador de las Leyes"*, denominación con la que se conocía a don Juan Manuel de Rosas. De ellas, tres se conservan en el Museo Histórico Nacional en Buenos Aires, una de pequeñas dimensiones perteneció a la colección de Antonio Santamarina y, por último, tres miniaturas a la colección de Bonifacio del Carril.

Una de las pautas que caracterizaron a la pintura argentina en el período que sucedió al derrocamiento de Rosas fue la gradual introducción en Buenos Aires de la pintura academicista italiana. Algunos artistas argentinos comenzaron a ir a Europa a estudiar pintura, optando por Italia y más precisamente por Florencia. Martín L. Boneo, Mariano Agrelo y Claudio Lastra, a finales de los cincuenta, estudiaron con Antonio Císeri (fig.17) en dicha ciudad. Con este maestro lo



"*Ecce Homo*", cuadro del italiano Antonio Ciseri (fig.17) perteneciente a la colección de la *Galería Nacional de Arte Moderno* de Roma. Ciseri fue maestro en Florencia de una pléyade de pintores rioplatenses, desde Juan Manuel Blanes hasta Angel Della Valle. (Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXIII, N° 1701, 3 de agosto de 1914, p. 516).

hicieron también el uruguayo Juan Manuel Blanes y los argentinos José Bouchet y Angel Della Valle. El tipo de cuadros que ejecutaban eran de temas religiosos o mitológicos como se acostumbraba.

A principios de aquella década habían llegado al país los artistas italianos Ignacio Manzoni y Baldassare Verazzi, en 1852 y 1853 respectivamente, quienes se habían visto obligados a abandonar su patria luego de participar en el fallido levantamiento milanés contra el poder austríaco en 1848.

Ignacio Manzoni comenzó sus estudios en la *Accademia de Brera* en Milán hacia 1811, pasando luego a Florencia y finalmente a Roma donde se dedicó a la restauración de lienzos antiguos. Más tarde regresó a Milán; allí trabajó hasta el momento de su participación en el movimiento de 1848 cuyo fracaso obligó a refugiarse en Suiza. Luego de un fugaz paso por Milán y Génova, en 1851 se embarcó con destino a Sudamérica, pasando al año siguiente a los Estados Unidos. Desde allí se dirigió a Italia, retornando en 1854 para instalarse en Buenos Aires.

Tiempo después de llegar a esta ciudad, en 1857, Manzoni abrió su estudio de pintura, ejecutando al año siguiente el cuadro titulado "*El sepulcro de Cristo custodiado por soldados romanos*" de pronunciado academicismo. Poco después, y a raíz de un litigio con su compatriota Baldassare Verazzi,

se radicó en Mendoza. Tras el terremoto que sacudió a la ciudad cuyana en 1861, retornó a Buenos Aires, alejándose nuevamente al año siguiente. Antes de partir realizó un cuadro de historia con tema de reciente suceso, *"La batalla de Pavón"*. En 1865 estaba de regreso en Buenos Aires, en donde había abierto un nuevo taller.

Schiaffino consideró a Manzoni como un artista diacrónico; *"la suerte está en contra suya -afirmó-; había venido al mundo demasiado tarde para incorporarse a la falange ilustre de sus compatriotas, y a Sud América llegaba harto temprano para que su talento de decorador de murallas pudiera ser utilizado"*³¹.

Entre sus cuadros se destacan retratos como el del *"General Bartolomé Mitre"*, ejecutado en los años que este ejerció la presidencia, durante la Guerra del Paraguay, y en el que se le ve con vestimentas militares. Su obra incluye imágenes de batallas, combates de caballería y cuerpo a cuerpo. Su lienzo más considerable, al decir de Schiaffino, es el titulado *"El calvario" o "Víspera de crucifixión"*, obra de grandes dimensiones en donde el drama del calvario es representado de manera naturalista. Esta obra y la *"Tentación de San Antonio"*, ejecutada en Europa, se consideran sus trabajos fundamentales. La trilogía de composiciones religiosas de importancia se completa con *"San Lucio Mártir"*

³¹. SCHIAFFINO (1933), p. 170.

realizado en 1845 para el templo de San Bernardino de los Muertos.

Manzoni se destacó también en los temas de naturalezas muertas y bodegones, género en el que más adelante encontró un serio competidor en Epaminonda Chiama (fig.18), quien llegó a superarle en lo que respecta a la demanda de obras por parte de las familias porteñas que las solicitaban frecuentemente para decorar cocinas y comedores. Otra obra de importancia ejecutada por Manzoni fue "*El bebedor*", impregnada del realismo de los maestros holandeses.

La trayectoria de Baldassare Verazzi tiene un cierto paralelismo con la de Manzoni. Al igual que éste se formó en la Academia de Brera -bajo la dirección del conocido pintor veneciano Francisco Hayez- y luego de participar en las revueltas milanesas, arribó a Buenos Aires en 1853. En nuestro país se destacó en su labor de decorador y el primer encargo importante que tuvo en Buenos Aires fue la ejecución del plafón del antiguo Teatro Colón que había construido Pellegrini y que habría de inaugurarse en 1857.

Al año siguiente se vio envuelto en un sonado escándalo cuando, con motivo de la apertura del primer Asilo de Mendigos de la ciudad, y ante el pedido que la nueva institución hizo a los artistas de Buenos Aires de que donasen alguna obra para ser rifada a su beneficio, Verazzi pintó y expuso en su taller "*Ejecución de María Estuardo*",

pintura en la cual los rasgos del verdugo coincidían con la fisonomía de un notable de la colectividad italiana radicada en el país, Giovanni Cúneo, quien además era íntimo amigo de Giuseppe Garibaldi y de Ignacio Manzoni.

Lógicamente este hecho afectó las relaciones entre los dos artistas italianos y muy probablemente fue uno de los detonantes del conflicto en el que se vieron sumidos pocos años después. A principios de los sesenta Verazzi retó a Manzoni, a través de las páginas de *"El Nacional"*, a que mostrara sus diplomas. El mismo periódico se encargó de calificar a Manzoni como *"pintor de regular abajo"* y ensalzar a Verazzi calificándolo como el *"artista más completo de cuantos han venido al Río de la Plata"*.

Contrariado por la disputa, Verazzi se radicó en Montevideo -recordemos que Manzoni partió hacia Mendoza-, ejecutando antes de marcharse el *"Retrato Alegórico del General Urquiza"* y la *"Alegoría del General Mitre"*. Entre sus obras pictóricas se destacan también una serie de escenas de la batalla de Pavón. En 1865 Verazzi regresó a Buenos Aires instalando nuevo taller y en 1868 abandonó definitivamente la ciudad para instalarse nuevamente en Italia.

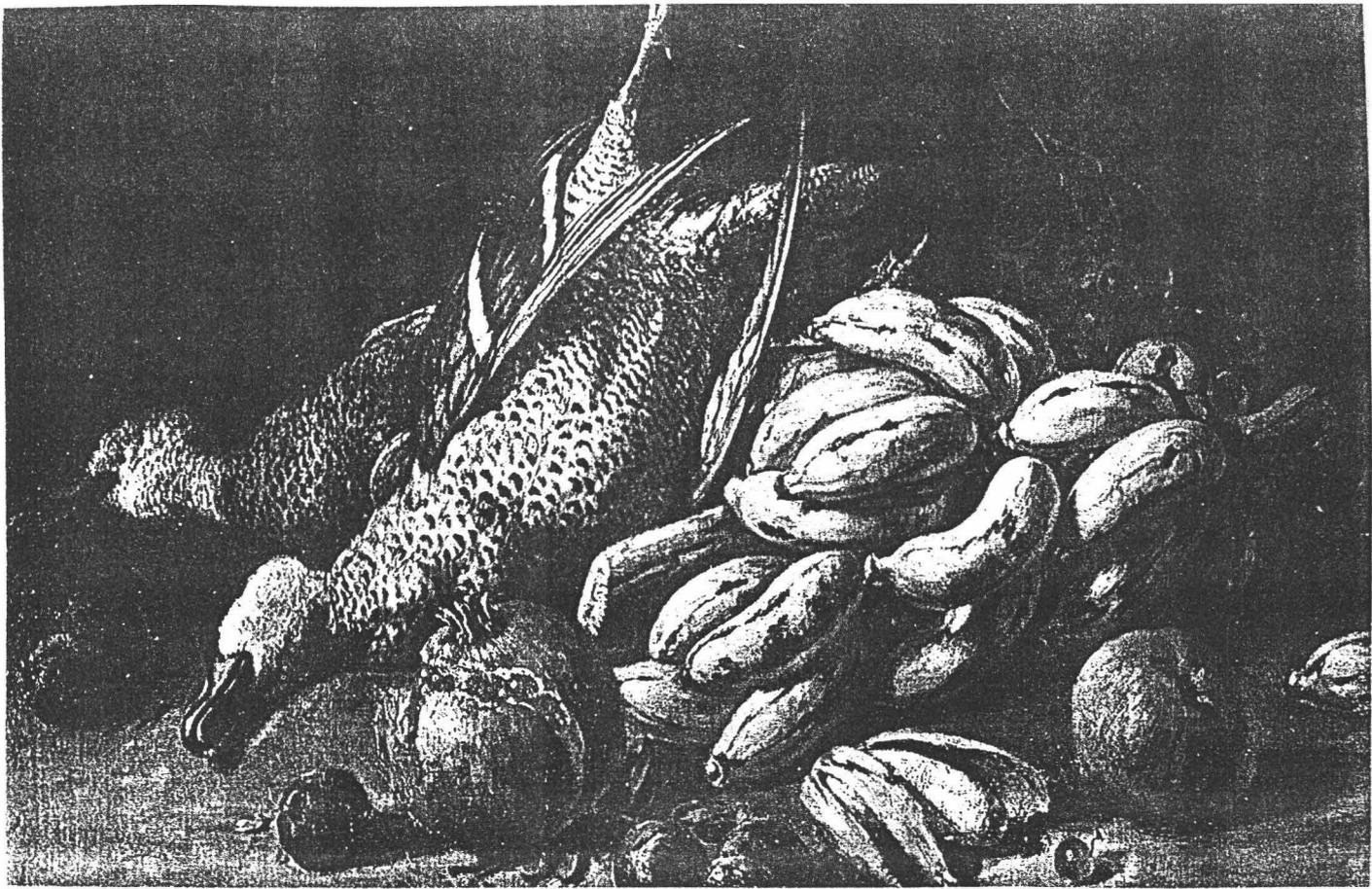
Los enfrentamientos de Manzoni con Verazzi no fueron los únicos que habría de afrontar aquél pintor durante su estadía en el país. El genovés, de formación argentina, Epaminonda Chiama le disputó su condición de primer bodegonista

intentando imponer sus pinturas en las que destacaban las frutas y las aves muertas. Chiama, al igual que el español José Felipe Parra en el Uruguay, fue el introductor en Buenos Aires de la pintura de bodegón. Al principio hizo cuadros de historia de Italia.

Inicialmente Chiama había estudiado en Génova pero adquirió mayor intensidad en su formación al lado del maestro italiano Luigi Novarese en Buenos Aires durante los primeros años sesenta. En esta ciudad comenzó a realizar obras decorativas en varios hoteles, llevando a cabo, paralelamente, sus primeras exposiciones de pintura.

Su período de mayor producción se dio entre los años 1871 y 1900, período en el que sus bodegones fueron requeridos para adornar las principales casas de Buenos Aires. Además de las naturalezas muertas, Chiama abordó el género histórico y el retrato, entre los que podemos señalar los de Rosas y San Martín, debiendo recordarse también la ejecución de una serie de imágenes gauchescas que pertenecieron a la colección de Julián Cáceres Freyre (fig.19), una de las personas que se encargaron de difundir su obra durante los últimos años.

Quedan en el tintero algunos hechos artísticos que cimentaron las relaciones entre Italia y la Argentina, como la realización, por parte del pintor argentino Prilidiano Pueyrredón, del retrato de José Garibaldi, en 1860, del que,



El italiano Epaminonda Chiamia es recordado y valorado por sus "bodegones" y "naturalezas muertas" (fig.18), aun cuando se dedicó a la representación de las costumbres de campo argentinas, como en "*Cuatro paisanos bonaerenses*" (fig.19), cuadro realizado en 1869 y que pertenece a la colección de Julián Cáceres Freyre (Buenos Aires).

tras su exhibición pública en Buenos Aires, el diario "La Tribuna" señaló: *"todos los italianos deben consagrar un voto de gratitud y distinción al argentino que, con ese acto, da espléndida prueba de simpatía a la causa italiana"*³².

El contacto artístico entre Argentina e Italia comenzó a tomar nuevo cariz a partir de la creación, en 1876, de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Con esta se concreta la presencia del profesor italiano Francisco Romero, que hizo traer de Florencia calcos de yesos, bustos y pequeñas estatuas de las que se valió para sus clases. Bajo su dirección se formaron nuestros jóvenes artistas, los que, una vez alcanzadas ciertas cotas de aprendizaje, pudieron acceder al ansiado viaje de estudios a esa Italia que seguía siendo el objetivo artístico de nuestras huestes culturales.

La rígida y para ese entonces tildada de decadente formación académica a que eran sometidos nuestros jóvenes principiantes, trajo consigo la casi nulidad de imaginar nuevos horizontes pictóricos, "atreverse" a buscar en la pintura realizaciones más "audaces"; algo sobre lo que Van Gogh había reflexionado: *"...todos aquellos que pasaron por la Escuela de Roma trabajaron con aplicación en las figuras durante cierto tiempo, y a fin de curso producen cosas relativamente bien hechas, dibujadas con relativa precisión, y sin embargo poco agradables de ver porque reflejan un alma*

³². BRUGHETTI (1952), p. 20.

en pena; sin embargo, ese carácter se pierde luego, apenas esa gente puede sentir y moverse más libremente"³³.

Quizá para esa época la atención de los pintores argentinos estaba centrada en otros intereses más fuertes que los artísticos propiamente dichos. En otras palabras, el deseo de "*formar ambiente*", es decir tener Academia, Museo y Salón de Bellas Artes de carácter oficial, con premios y presupuesto estatal como en Francia, espejo donde pretendía reflejarse la cultura argentina, era necesidad primordial para las aspiraciones de nuestros artistas. Se aspiraba a no repetir la historia de Agrelo y Lastra, quienes formados en Italia, a su regreso debieron renunciar a seguir en la pintura ante la indiferencia de la sociedad de su época. Los artistas se veían forzados a luchar en un medio en el que la población argentina y los inmigrantes estaban volcados a los negocios y las riquezas materiales antes que al arte y otras manifestaciones del espíritu.

Esta necesidad, pues, de "*formar ambiente*" llevará a muchos de estos pintores a no poder dedicarse de lleno a sus tareas artísticas, debiendo atender primeramente a la formación de sus alumnos o a la organización de eventos que fueran valorando su acción.

De las nuevas generaciones de artistas argentinos

³³. VAN GOGH (1980), p. 132.

entroncadas con la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, es de indudable valor la tarea artística de Angel Della Valle quien realizó sus estudios de pintura a partir de 1867 en Florencia, ciudad en la que se incorporó a la *Sociedad Cooperativa de Estudiantes*, escuela autosuficiente fundada por Antonio Císeri, maestro que habría de influir en su pintura.

El por qué de esta fijación de los estudiantes de pintura argentinos con Florencia y más específicamente con el taller de Císeri, se debía a que allí había estudiado el uruguayo Blanes, el pintor rioplatense de mayor renombre, al que por esto muchos querían emularlo; Della Valle no fue la excepción. Al igual que los demás argentinos que estudiaron en Italia, trajo "*de su experiencia europea una concepción mixta del arte, hecha de recursos técnicos del realismo (respetuosa observación del natural; sumisión al vero) aplicados al tratamiento de una temática de sabor romántico y a la interpretación anecdótica de la realidad*"³⁴. Los temas que desarrollaron nuestros artistas fueron en su mayoría, locales y regionales europeos aunque de a poco se volcaron a temas del costumbrismo criollo o la pintura de historia.

Al abordar dichas temáticas, "*rara vez supieron elevarse hasta una visión justa de nuestra tierra, de su luz, de su atmósfera, de su colorido, pues quedaron presos en la trampa*

³⁴. PAYRO (1988), p. 144.

del oficio académico aprendido"³⁵. Payró ejemplifica esta afirmación comparando una obra de paisaje de Prilidiano Pueyrredón (fig.20) quien *"con toda su ingenuidad y su oficio prudente y desmañado... logró captar una imagen verídica de nuestro campo"*, mientras que Della Valle en *"La vuelta del malón"* *"pintó con mucho brío y amplia ciencia, pero con la paleta sorda... una Pampa con luz de taller, ajena a toda experiencia argentina"*³⁶.

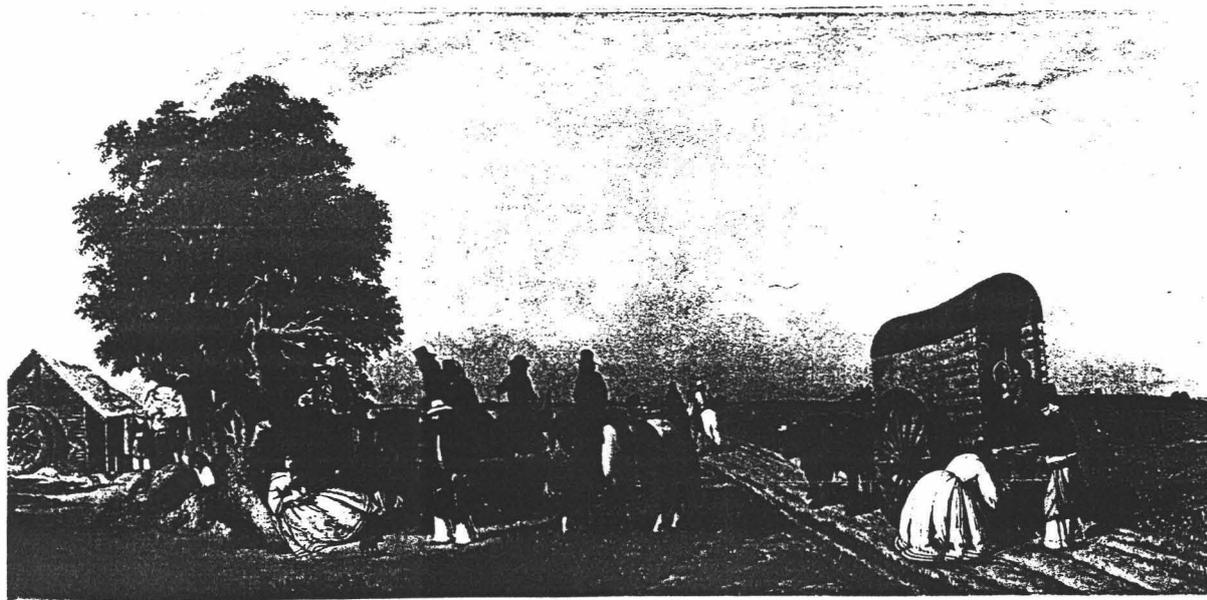
Los méritos de la generación academicista se centraron, más que en la inspiración, en la ejecución correcta. *"El clisé académico sirve por igual para la representación pictórica o escultórica del indio, del negro, del gaucho o de la parisiense... El salvaje, el héroe, la víctima, el desheredado, el rico, el pobre, viven y mueren correctamente, envueltos en la misma grisalla"*³⁷.

Della Valle regresó al país en 1883 consagrándose a la enseñanza en la *Sociedad Estímulo* y dedicándose paralelamente al retrato. Muy pronto descubrió sus dotes como pintor de costumbres pampeanas, los trabajos del gaucho y sus fiestas. La muerte le sorprendió una noche de 1903 cuando se aprestaba a iniciar sus habituales clases en la Academia de Bellas Artes. De aquel trágico suceso quedó el testimonio gráfico de

³⁵. Ibídem., p. 144.

³⁶. Ibídem., p. 144.

³⁷. Ibídem., p. 170.



"Un alto en el campo" (fig.20), cuadro de Prilidiano Paz Pueyrredón, posiblemente el más importante pintor argentino de siglo pasado, perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Valentín Thibón de Libian, alumno suyo que con el tiempo se convirtió en uno de los artistas argentinos de mayor renombre y cuya obra está viviendo actualmente una gran revalorización.

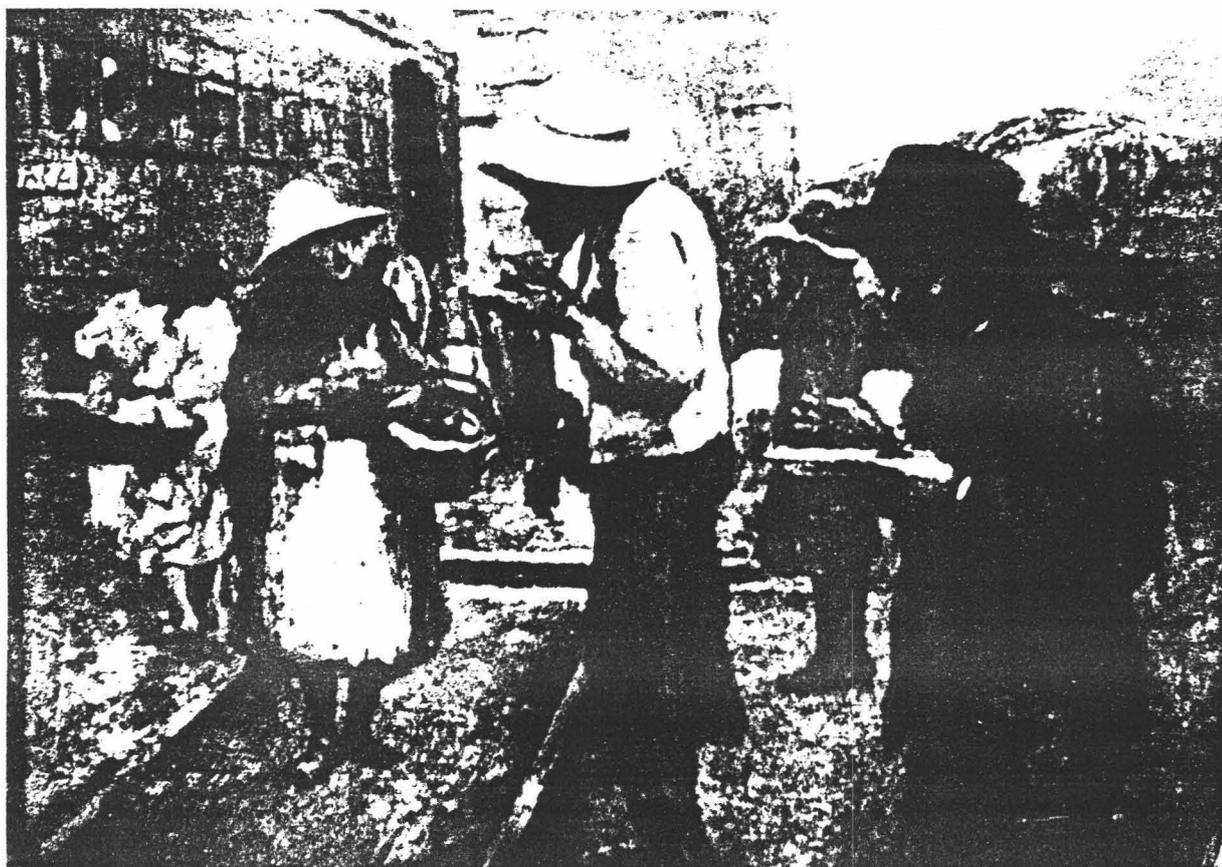
Junto a Della Valle se destacó por su labor docente en la academia finisecular y de principios del XX Reinaldo Giúdice, becado por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en Italia. Lo hizo entre 1877 y 1879 con Césare Maccari, quien le inculca el gusto por la pintura mural -al igual que a Augusto Ballerini-. En 1880 regresó a Buenos Aires, retornando a finales de ese año a Europa, más precisamente a Venecia (fig.21), donde continuó sus estudios ahora bajo la dirección de Giácomo Favretto, quien dejó su huella en Giúdice a través de la anécdota sentimental, costumbrista o de género.

En el año 1884 Giúdice realizó su obra cumbre titulada "*La sopa de los pobres*" (fig.23) en la que se ve a un grupo de menesterosos venecianos restaurando sus fuerzas ante grandes ollas humeantes. Este cuadro figuró en el Salón de París en 1885 siendo adquirido allí por el mismo Ministerio. El año anterior había participado como parte del envío italiano a la exposición de Berlín en donde logró una importante recompensa.

Por esta obra de marcado realismo social, el español Carlos Areán incluyó a Giúdice dentro del grupo de artistas



Al igual que para muchos artistas europeos, la ciudad italiana de Venecia fue motivo de atracción para pintores argentinos como Reinaldo Giúdice, autor de esta vista ejecutada en 1881 (fig.21), y Ceferino Carnacini, pintor que hizo lo propio en 1932 (fig.22).



El dramatismo de los cuadros académicos italianos se evidencia en "*La sopa de los pobres*" (fig.23), la obra más característica de Reinaldo Giúdice. Nazareno Orlandi representó un tema similar al de Giúdice, "*En la estación*" (fig.24), aunque sin alcanzar el dramatismo reflejado en aquél cuadro.

AUGUSTO BALLERINI
LA EXPOSICIÓN DE SUS ÚLTIMAS OBRAS



Dib. de Castro Rivera.

Una ironía más, de estas verdaderamente amargas que hacen vacilar toda fe, es la muerte inesperada, cruel, diríamos, de Augusto Ballerini, el noble artista arrebatado a sus amigos y compañeros, cuando iba a recoger al cabo los primeros lauros de la consagración definitiva. ¿Quién podía sospechar hace ocho días, cuando se abrió la exposición de sus encantadoras acuarelas, entre el unánime aplauso y los votos felices de quienes pueden juzgar su bella labor, que aquel robusto y afable Ballerini, todo calor de alma y aparente vigor físico, iba a concluir, así, de golpe, en el justo momento de vivir para triunfar?

Desde edad temprana fué un sacerdote de la belleza, y desde el regreso de Italia, donde completara su educación artística, ninguna hermosura como la de los paisajes de la tierra subyugó tanto la exquisita delicadeza de su percepción, expresada en sus cuadros de Misiones, y sobre todo, en las acuarelas cordobesas que todos admiramos en la galería de Witcomb y que el gobierno, en homenaje justísimo, ha distinguido, adquiriendo para el museo de bellas artes una de las mejores, haciendo lo propio para su colección particular el presidente de la república.

Como homenaje al malogrado artista todo el Buenos Aires intelectual acompañó el féretro hasta la Recoleta el martes.

Reseña de la Exposición póstuma de Augusto Ballerini. (De Caras y Caretas, Buenos Aires, 3 de mayo de 1902) (fig.25).

que conformaron lo que llamó "*realismo no programático*", ya que quienes cultivaron este tipo de pintura de tinte social pertenecieron a distintas generaciones, trabajando además cada uno de acuerdo a sus propios supuestos e intenciones, sin coordinación ni programa determinado.

En efecto, fueron ellos Eduardo Sívori, nacido en 1846; Reinaldo Giúdice, en 1853; Ernesto de la Cárcova, en 1866, y Pío Collivadino, en 1869. Cada uno de ellos procedía de un medio social diferente al de los demás y sólo estaban unidos por una relativa amistad sin proponerse modificar nada conjuntamente. Por otra parte Giúdice y Collivadino no se interesaron, a diferencia de Sívori y De la Cárcova, por la pintura de denuncia³⁸, aunque si es cierto que los personajes venían a ser como los héroes de la industria moderna.

A nuestro parecer, la intención que guió a estos artistas al realizar estos cuadros de tinte "social" fue puramente académica, más que la de denunciar o reflejar la realidad de los obreros. Esto último era más un medio para manifestar sus adelantos en el oficio de pintores que un fin o un compromiso con la sociedad. Durante mucho tiempo, inclusive hasta nuestros días, se relacionó a este grupo de pintores con sus obras más recordadas -justamente estas de temas "sociales"- y por ellas se los integró dentro de un inexistente movimiento de "*realismo social*" en la Argentina,

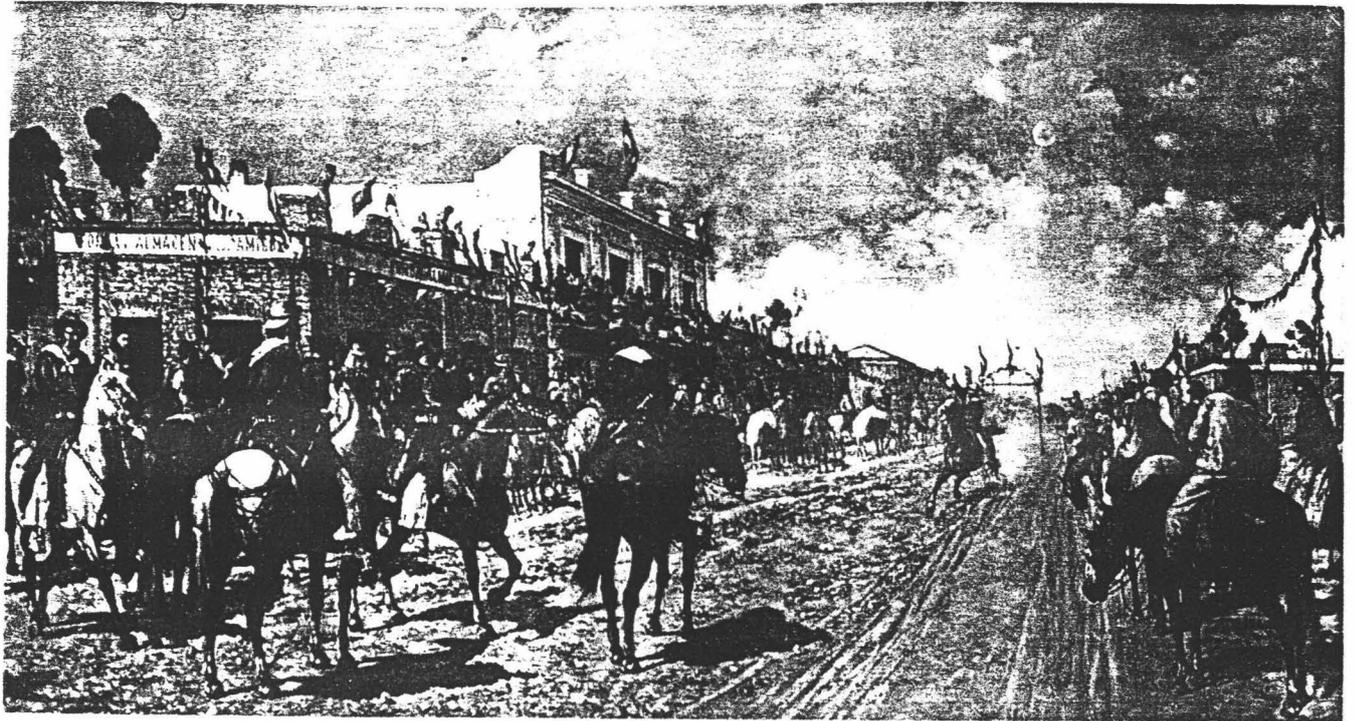
³⁸. AREAN (1981), p. 52-54.

siendo que además algunas de ellas habían sido ejecutadas durante sus estancias de aprendizaje en las academias italianas. Así, Della Valle fue "*La vuelta del malón*"³⁹ (fig.26), Giúdice sinónimo de "*La sopa de los pobres*", Ernesto De la Cárcova⁴⁰ fue "*Sin pan y sin trabajo*", Pío Collivadino su cuadro "*La hora del almuerzo*" y Eduardo Sívori "*Le lever de la bonne*" pintado en Francia.

Volviendo a la acción de Giúdice, al regresar al país en 1886 se dedicó a la enseñanza privada, en su propio domicilio, hasta que fue llamado por la Academia de Bellas Artes en 1887 para encargarse, gratuitamente y junto a Della Valle, de los cursos de dibujo y pintura. Absorbido por esta labor, siguió desarrollando paralelamente su vocación de pintor aunque en un número de realizaciones muy limitado, uno de los grandes dramas de esta generación de artistas. Su pasión pictórica pasará ahora por la pintura de paisaje para lo cual realizó numerosos viajes por el interior del país incluyendo las sierras de Córdoba, la Cordillera, la zona de los lagos del sur y las Cataratas del Iguazú. Más adelante habría de ser emulado por el joven Augusto Ballerini, quien

³⁹. Recientes revisiones de su obra, incluida exposición, mostraron a un Della Valle mucho más amplio y con una producción, en cuanto a número se refiere, de las más prolíferas de su época en el país.

⁴⁰. De la Cárcova, quien había estudiado en la *Real Academia Albertina* de Turín, supo renovarse a partir de tendencias francesas. Fue "atacado" por uno de los males de esta generación: el tener que dedicar muchas horas a sus ocupaciones oficiales que le alejaron del caballete lo que nos privó de conocer cuál hubiera sido su evolución definitiva.



Formado en el taller de Antonio Ciseri en Florencia (Italia) y de destacada labor como profesor de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, Angel Della Valle fue uno de los pocos artistas argentinos cuya producción, en el siglo XIX, alcanzó un número considerable con respecto a los de su generación. Esto se debió en parte a sus buenos contactos sociales, en especial a los adquiridos a través de su amigo Pedro Lagleyze. "*La vuelta del malón*" (fig.26), obra expuesta en la segunda exposición de *El Ateneo* en 1894 es una de sus obras más importantes, lo mismo que "*La Carrera de Sortija*" (fig.27), presentada en la primera muestra, realizada el año anterior.

además de las selvas misioneras se interesó por el paisaje de las sierras de Tandil en la provincia de Buenos Aires.

Giúdice abordó también la pintura histórica, género que había hallado en aquellos años numerosos adeptos tanto entre los artistas como entre los historiadores que sugerían, encargaban, colaboraban y hasta financiaban este tipo de pinturas con el fin de ir creando un imaginario nacional que resaltase el sentimiento de la nacionalidad ante la afluencia de las corrientes inmigratorias. Giúdice ejecutó *"La presentación del General San Martín al Soberano Congreso de 1818"*, cuadro que donó al Gobierno Nacional en 1899 y que se halla en el Senado de la Nación, como así también dos lienzos más que expuso en la Exposición Internacional del Centenario en 1910.

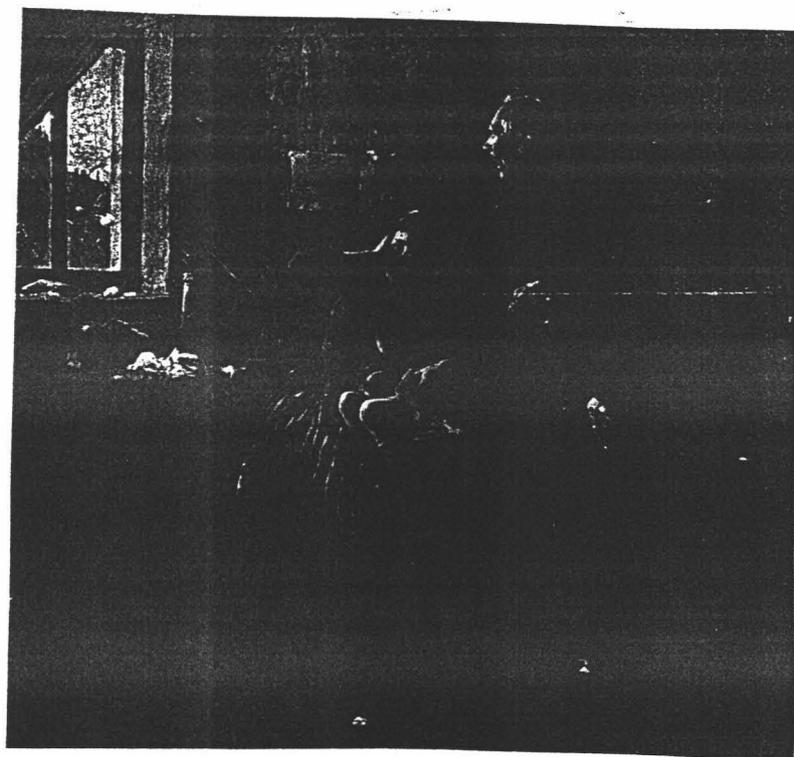
En lo que respecta a las academias italianas adonde acudían los jóvenes artistas argentinos, como lo habían hecho Della Valle o Giúdice, quedaron atadas a una pintura pasada de moda, y aquellos, aunque siguieron estudiando en ellas, terminaban por decidir sus gustos y el camino a seguir viajando a París y poniéndose en contacto con las nuevas tendencias, o asistiendo interesados a las exposiciones de los renovadores en Buenos Aires. Al decir de Brughetti, *"el exceso de miras hacia la realidad y el preceptismo académico malogró a más de un pintor del siglo XIX"*⁴¹.

⁴¹. BRUGHETTI (1952), p. 22.

Este panorama decadente quizá no se apreciaba en un ámbito artístico de escasa tradición como el argentino. Aun iniciado el siglo XX, Italia seguía considerándose el paso casi necesario para una adecuada formación artística y difícilmente se podría haber entendido el supuesto deterioro académico, al contrario de países como España que sí estaban en condiciones de advertirlo. Cuando en 1885 la diputación valenciana otorgó a Sorolla una beca para ir a Roma, *"hacía tiempo que la ciudad italiana había cedido a París la capitalidad artística europea. Italia sólo podía ofrecer al joven Sorolla el reflejo de lo que se estaba haciendo en la ciudad francesa, así como la herencia cultural resultante de haber sido el centro artístico de Occidente en épocas pasadas"*⁴².

Con anterioridad citamos a Ernesto De la Cárcova, cuyos primeros estudios estuvieron en manos del italiano Francesco Romero en la *Academia* de dibujo y pintura de la *Sociedad Estímulo* a partir de 1885. Prosiguió sus estudios en la Real Academia Albertina de Turín regresando desde Italia en 1893. Al año siguiente presentó en la Argentina la obra *"Sin pan y sin trabajo"* (fig.28), en la segunda exposición de *El Ateneo*. Alternó su carrera de artista con sus labores educativas siendo fundador y primer director de la *Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación* que hoy lleva su nombre. Fue

⁴². UBEDA DE LOS COBOS, Andrés. "Sorolla y las Academias de Bellas Artes". *Academia*, Boletín de la Academia de San Fernando, Madrid, N° 63, 2° semestre de 1986, p. 311.

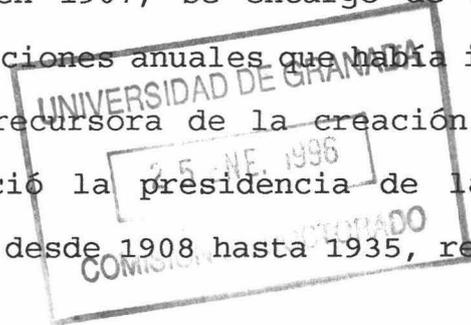


La pobreza originada por la falta de empleos en las empresas industriales y el drama social denunciado por los movimientos obreros, fueron motivos pictóricos de gran fortuna en las academias europeas a finales del XIX. Así lo sugieren "*Sin pan y sin trabajo*" (fig.28), del argentino Ernesto De la Cárcova, cuadro insigne del *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires y "*El granizo de Reims*" (fig.29), obra que el venezolano Arturo Michelena presentó en el Salón de París de 1889.

designado primer director de la *Academia Nacional de Bellas Artes* al crearse ésta en 1905, institución en la que también ejerció tareas docentes.

Por su parte, Pío Collivadino inició sus estudios artísticos en 1882 en la *Societá Nazionale Italiana* de Buenos Aires pasando luego a la *Academia* de la *Sociedad Estímulo* bajo la dirección de Francesco Romero. En 1889 viajó a Italia donde cursó estudios en la *Academia de Bellas Artes* de Roma de la que egresó en 1895. En 1898 el Gobierno argentino le otorgó una beca para seguir perfeccionándose en esa ciudad. En este período practicó la técnica del fresco junto a César Mariani colaborando además con Cesare Maccari en la decoración del Palacio de Justicia de la capital italiana. En 1901 se presentó en la Bienal de Venecia, costumbre que repitió en 1903 -con su obra más conocida, "*La hora del almuerzo*"⁴³-, en 1905 y en 1907.

Ya regresado, fue cofundador del Grupo "**Nexus**", asociación que, creada en 1907, se encargó de retomar la tarea de organizar exposiciones anuales que había iniciado *El Ateneo*, siendo además precursora de la creación del Salón Nacional en 1911. Ejerció la presidencia de la *Academia Nacional de Bellas Artes* desde 1908 hasta 1935, reemplazando



⁴³. Obra que nos recuerda a "*El pan nuestro de cada día*", cuadro presentado por el español Alvarez Sala a la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid en 1915, y en el que aparece un grupo de hombres almorzando sobre una barca.

a Ernesto De la Cárcova al frente de la misma.

Entre sus labores más destacadas como artista debemos señalar la decoración del Teatro Solís en Montevideo y en especial la ejecución de los frescos de la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de la capital uruguaya, los cuales realizó en 1936 en colaboración con el pintor oriental Carlos María Herrera quien había sido representante en Uruguay del Grupo "*Nexus*".

Eduardo Sívori fue otro de los artistas ligados desde sus comienzos a la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Proveniente de una familia sólida, había estudiado en Europa entre 1873 y 1876 año en que regresó y promovió la creación de esa institución. En 1882 regresó a París residiendo allí hasta 1891, período en el que trabajó bajo la dirección de Jean Paul Laurens, Colin, Hannoteau y Puvis de Chavannes. En sus obras puede apreciarse la influencia de la literatura de Emile Zola y la pintura de Gustave Courbet. La más importante de ellas fue "*Le lever de la bonne*", presentada en el Salón de París de 1887 y actualmente en el *Museo Nacional de Bellas Artes*. En el Salón parisino expuso hasta la fecha de su regreso a la Argentina.

Obras de temática social ejecutadas por Sívori fueron "*La alondra del suburbio*", que representaba a una modesta

artista ambulante cantando en una fonda⁴⁴, "*La muerte del obrero*" y "*El viejo solterón*", que muestra a un humilde anciano con el torso desnudo cosiendo un botón de su camisa. Quizá por los motivos que Sívori expuso en cuanto al ambiente artístico, a su regreso a la Argentina optó por la pintura de paisaje, vocación desarrollada fundamentalmente en la llanura bonaerense. También ejecutó retratos como el de Carlos Vega Belgrano, tercer presidente de *El Ateneo*.

En una entrevista realizada en 1918, poco tiempo antes de fallecer, Eduardo Sívori, al preguntársele cuál pintor había influido más en su temperamento, respondió que "*creo que Millet es el único que ha influido en mi manera de sentir el arte. Puesto ante la naturaleza, no hallo ninguno tan inspirado como él. Aquí podíamos tener en el Museo uno de sus mejores lienzos, "La Tempestad". Fue ofrecido a la comisión de Bellas Artes en noventa mil francos, pero no llegó a adquirirse, siendo vendido en Londres por un precio mucho más elevado que el que se nos pidió a nosotros*"⁴⁵.

Otro de los artistas de esta generación fue Graciano Mendilaharsu, cuya exposición póstuma, inaugurada en los salones de *El Ateneo* el 26 de septiembre de 1894, fue muy

⁴⁴. Titulada en francés "*L'alouette de la barrière*", esta obra fue destruida en París por el propio Eduardo Sívori al enterarse de la muerte de su padre, acaecida en Buenos Aires. (SCHIAFFINO (1982), pp. 127-128).

⁴⁵. ANDRES, Víctor. "El decano de los pintores argentinos. Eduardo Sívori". *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 23, marzo de 1918.

recordada en los anales de la historiografía del arte en la Argentina. Mendilaharsu inició sus estudios en Buenos Aires con el pintor Martín Boneo, viajando posteriormente a Francia y estudiando a partir de 1873 en la *Escuela de Bellas Artes* de Bayona. De allí se trasladó a París donde estudió a partir de 1875 bajo la dirección de León Bonnat.

Una beca otorgada por la Legislatura de la provincia de Buenos Aires en 1881 le permitió prolongar su estadía en Francia instalándose en París en donde presentó, en el Salón de 1886 -el último en el que participó ya que tenía la costumbre de hacerlo desde 1879- el cuadro "*La muerte de Pizarro*". En octubre de ese año regresó al país, retornando a Europa un año y medio después para instalarse en Montmartre y dedicarse a las decoraciones. El regreso definitivo se produjo en 1891. En Buenos Aires, viendo que el ambiente no era propicio para su anhelada labor de artista, sumándose esto a otros problemas de índole personal y cierto desequilibrio mental a raíz de estos, se suicidó el 4 de febrero de 1894, dejando a Schiaffino y Ballerini el encargo de realizar la muestra de sus cuadros.

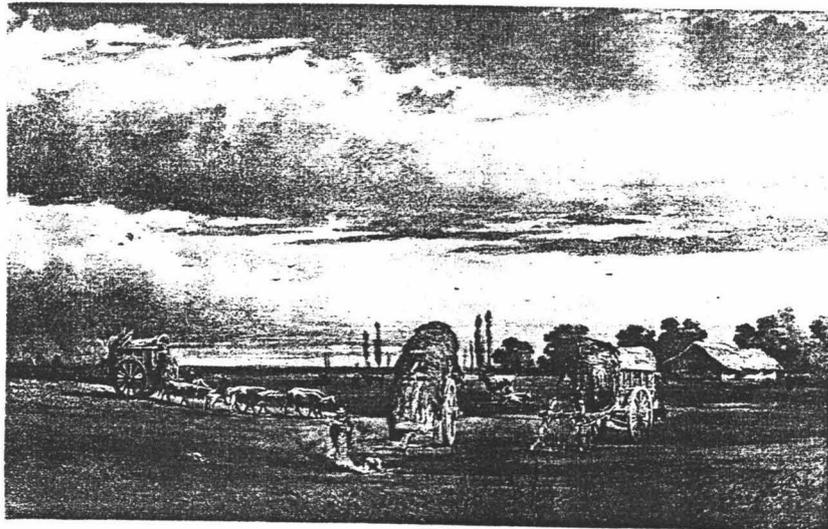
En aquella exhibición póstuma se reunieron noventa y siete obras de Mendilaharsu, entre ellas "*La muerte de Pizarro*", "*La cabeza del Bautista*" y su composición más recordada, "*La vuelta al hogar*", pintura que hoy se halla en el *Museo Nacional de Bellas Artes* en Buenos Aires. En la muestra figuraron también cinco naturalezas muertas y

retratos como el de Adolfo Alsina.

Eduardo Schiaffino, artista y escritor, realizó sus primeros estudios con el veneciano José Agujari (figs.30-31), participando en 1876 de la fundación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. En 1884 fue becado por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en Europa. En Venecia estudió con Egisto Lancerotto durante un año, partiendo luego hacia París, ciudad en la que fueron sus maestros Puvis de Chavannes y Collín entre 1885 y 1891, año en que regresó a la Argentina vinculándose nuevamente a la *Sociedad Estímulo*.

Al crearse el *Museo Nacional de Bellas Artes* en 1895 bajo la presidencia de José Evaristo Uriburu, fue designado como primer director. En 1904 fue delegado por el ministro de Relaciones Exteriores de la presidencia de Julio Argentino Roca para organizar la primera muestra de artistas argentinos en el extranjero que se encuadró dentro de la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos). Dos años después, ya bajo la administración nacional de Figueroa Alcorta, viajó a Europa para adquirir obras antiguas y modernas para el patrimonio del Museo. Debido a su permanente participación en asuntos organizativos, costumbre con la que continuó por varios años, su carrera artística se vio relegada a un segundo plano sin llegar a tener una producción numerosa.

De los artistas que mencionamos con anterioridad ligados



Dos escenas del campo argentino realizadas en 1877 por el italiano José Agujari: "*El descanso*" (fig.30), en el que destacan tres carretas, el ganado vacuno pastando y el rancho del fondo, y "*La diligencia*" (fig.31) que atraviesa raudamente la pampa argentina.

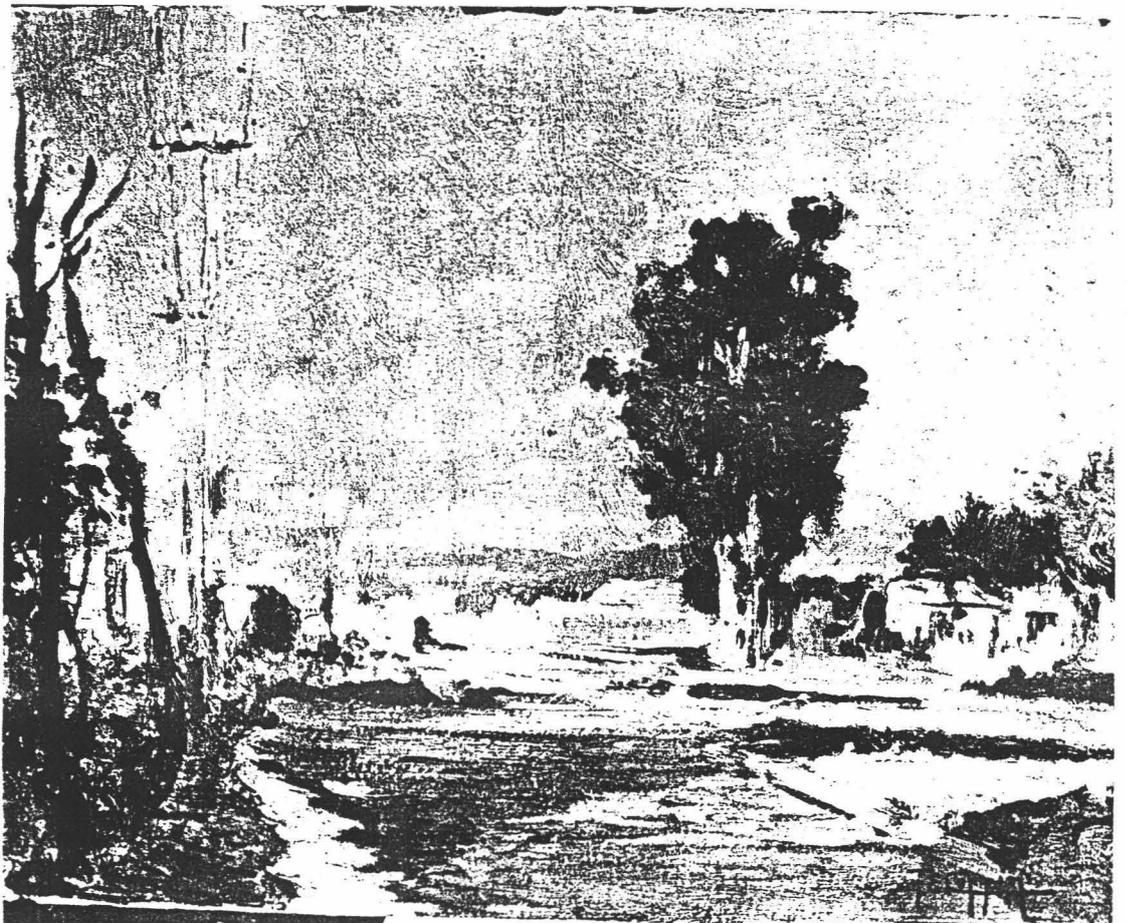
a la *Sociedad Estímulo*, Eduardo Sívori, gracias quizá a un viaje a París en el que supo contactarse y aprehender de las nuevas y resistidas tendencias, logró "abandonar normas representativas para entrar en lo presentativo, o sea en la unidad de formas, colores y luces que fundamentan la expresión plástica"⁴⁶.

Entre quienes lograron liberarse, en Italia, de aquel pesado bagaje de academicismo decimonónico, se hallan los "macchiaioli", que basando su pintura en la consecución de la mancha, tuvieron también sus seguidores en la Argentina (figs.32-38), inclusive en algunos de aquellos artistas nuestros que, formados académicamente en la Península supieron abrirse espiritualmente a nuevas formas.

También es cierto que muchos artistas se mostraron abiertos a las renovaciones pero llegaron a ser dominados por los desconciertos que estas les provocaban. Es el caso de Giúdice, que impresionado por las novedades que contradecían las enseñanzas recibidas en la Academia, pintó obras como "*El primer ferrocarril cruzando la campaña de Buenos Aires*", en la que contrapuso la tradición, reflejada en el gaucho, con la máquina, símbolo del progreso.

Lo mismo puede decirse de Augusto Ballerini, autor de "*Civilización y barbarie*" en el que aparecen unos indios

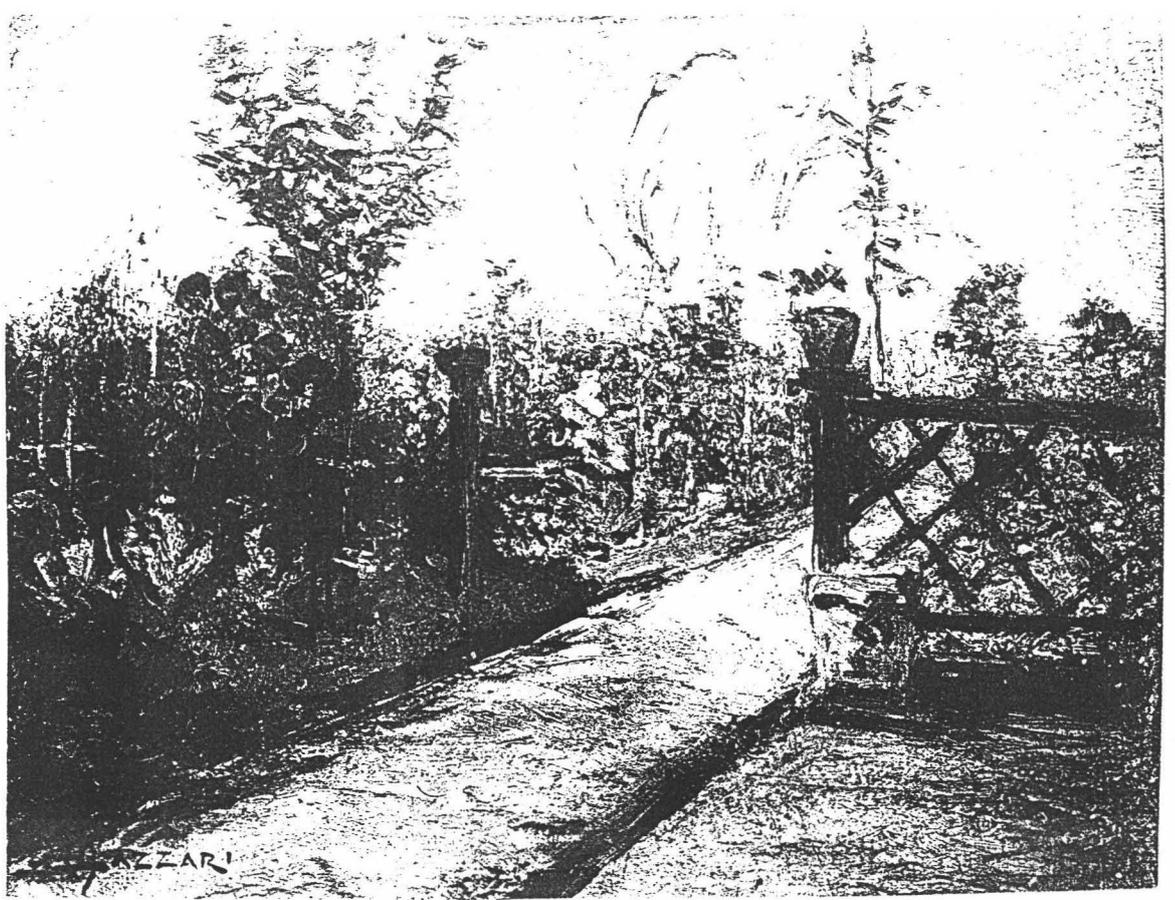
⁴⁶. BRUGHETTI (1952), p. 24.



Fausto Eliseo Coppini expresó a través de la "mancha" sus visiones del campo y los poblados argentinos (figs.32-33). Nacido en Milán (Italia) y egresado de la *Academia de Bellas Artes de Brera*, de la misma ciudad, Coppini se radicó en Buenos Aires en el año 1891.



El genovés Decoroso Bonifanti, maestro de Antonio Alice, residente en la Argentina, fue conocido como el "pintor de las tablitas". En su obra quedaron reflejados escenas portuarias de pueblos italianos como "Botes de pescadores" (fig.34) y paisajes de su país de origen, tal el caso de "Sole sulla strada" (fig.35).



Recordado por sus labores educativas como formador de los jóvenes pintores boquenses, en especial de Benito Quinquela Martín, el italiano Alfredo Lázzari realizó obras de pequeño formato usando como soportes, inclusive, cajas de cerillas. Entre sus motivos, en los que prevalecieron las escenas portuarias, se hallan vistas suburbanas de la provincia de Buenos Aires (figs.36-37).



"Paisaje" (fig.38), obra ejecutada por el pintor y decorador Nazareno Orlandi, en el que se manifiesta la estética de los "macchiaioli" practicada por numerosos artistas italianos que arribaron a la Argentina como parte de las corrientes inmigratorias.

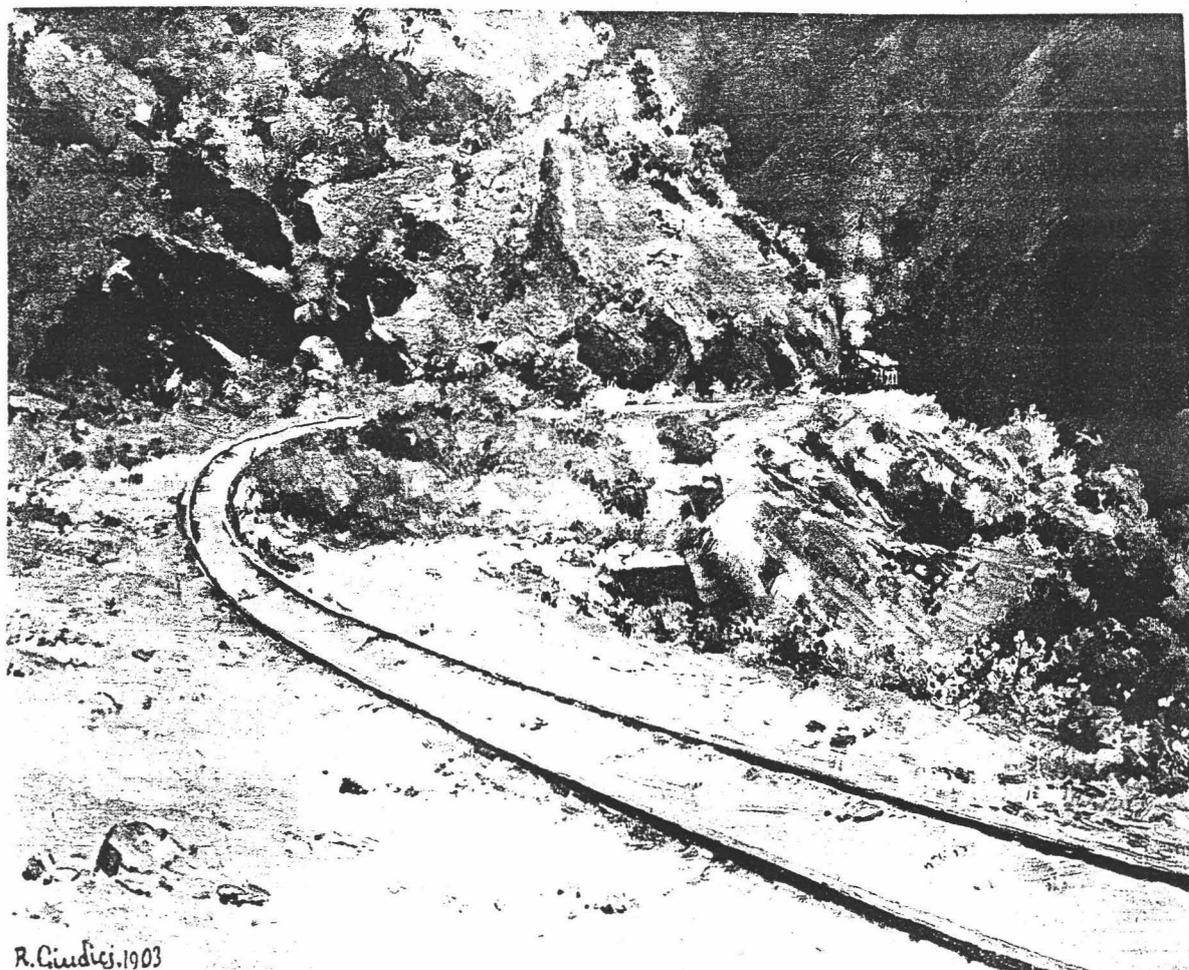
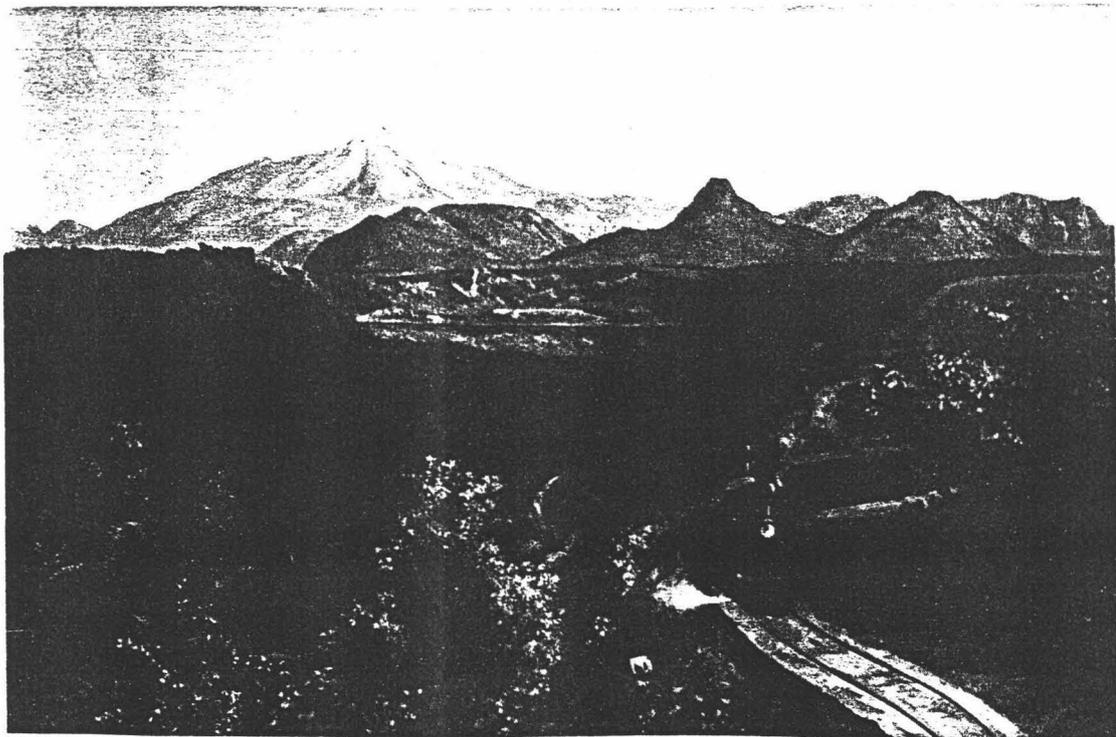
destruyendo una vía férrea y el telégrafo⁴⁷. Tema similar fue tratado en Bolivia por Arturo Borda en su cuadro "*La Pascana*", que escenifica un descanso de viajeros indios mientras se aprecia a lo lejos la presencia del ferrocarril anunciando la extinción de la llama como medio de transporte.

En la pintura americana hallamos otros ejemplos de pintura de paisaje en los que el ferrocarril aparece simbolizando el progreso y la transformación que el hombre ha producido en la naturaleza, perdiendo así esta su carácter "virginal". En México podemos citar a quien Diego Rivera consideraba el "*más grande*" pintor de su país, el paisajista José María Velasco, autor de "*El Ferrocarril mexicano y el Pico de Orizaba*", "*El Citlaltépetl*" (fig.39) y del "*Puente de Metlac*" que perteneció a la colección de Javier Pérez.

Retornando nuestra atención sobre Italia y los "*macchiaioli*", decía de ellos Córdova Iturburu que "*al aferrarse al tema sin despojarse de fuertes resabios románticos, da nacimiento a un nuevo academismo de acento realista, muy sometido en general a la naturaleza visible, no pocas veces animado de una fácil sentimentalidad y escasamente dotado de auténtico lirismo*"⁴⁸. Por esto era más fácil que penetrase en la Argentina esta variante italiana del impresionismo antes que el francés debido, justamente, a

⁴⁷. Ver PAYRO (1988), p. 150.

⁴⁸. CORDOVA ITURBURU (1958), p. 23.



R. Giúdice. 1903

El Ferrocarril, símbolo del progreso en la América de la segunda mitad del XIX, en dos cuadros de destacados artistas iberoamericanos: "*El Citlaltépetl*" (1879), del mexicano José María Velasco (fig.39), y "*Ferrocarril de montaña*" (1903), del ítalo-argentino Reinaldo Giúdice (fig.40).

ese preciosismo temático, a ese tinte romántico y cargado de sentimentalismo, heredado probablemente de la escuela francesa de Barbizon. Esto hacía a este tipo de pintura, muy grata y accesible a la sensibilidad de la sociedad argentina de la época, teniendo en cuenta además que italianos y españoles, dentro de las corrientes inmigratorias que recibía el país, eran mayoría, y que sintieron naturalmente inclinaciones espirituales y estéticas hacia las formas artísticas de sus países.

Entre los impresionistas franceses y los "*macchiaioli*" italianos había diferencias en cuanto a la temática abordada por estos últimos, quienes se interesaron por la historia, la religión y, sobre todo, la vida cotidiana. Esta preocupación temática fue quizá una de las causas de su endeblez estética y técnica con respecto a una posible renovación, y que frenó un avance mayor, estancándose con respecto a las tendencias que se iban sucediendo en Francia en la misma época. "*La vida moderna con sus particulares vibraciones penetra en la obra de estos pintores abarcando los acentos patrióticos del Risorgimento y la existencia cotidiana en las grandes urbes, la cadenciosa y viva luz de los paisajes y la calidad de ciertos interiores*"⁴⁹.

Más allá de ser estos artistas renovadores con respecto a las enseñanzas que recibían en sus academias, inquietos y

⁴⁹. BRUGHETTI (1952), p. 29.

audaces, no despertaron en nuestros artistas afanes de rebeldía artística. *"Nuestros pintores se entregaron a la imitación de formas, no a crearlas; pero, por conducto de la visión italiana, se sintieron trabajados por una expresión de la más alta nobleza"*⁵⁰.

El argentino Pío Collivadino se formó académicamente en Italia siguiendo en su primera etapa de artista los cánones tradicionales de la Academia⁵¹, evolucionando luego hacia el paisaje a través del divisionismo y puntillismo, tendencias cuyo gran artífice peninsular fue Giovanni Segantini.

La formación académica de Collivadino importaba, como en otros casos, el aprendizaje de las artes decorativas. Este joven pintor fue enviado a Italia para dedicarse a dicha actividad y practicó durante tres años la técnica de la pintura del fresco, adquiriendo un nivel tan satisfactorio que el fresquista italiano César Maccari le pidió colaboración para ejecutar los frescos del Palacio de Justicia de Roma.

⁵⁰. Ibídem., p. 32.

⁵¹. Recordar sus obras *"La hora del almuerzo"*, que representa a un grupo de obreros en reposo, al igual que el ejecutado en 1874 por el inglés Eyre Crowe, el lienzo titulado *"Apertura de la Puerta Santa en la Basílica de San Pedro el 24 de diciembre último por S.S. León XIII"*, que aparece publicado sólo quince días después del hecho que relata (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 8 de enero de 1900, t. XIX, núm. 941, p. 34) y el díptico al óleo *"Vida honesta"*, aceptado en la Exposición Internacional de Venecia en 1903.

Después de su regreso continuó este tipo de labores, decorando la Capilla del Santísimo Sacramento y, junto al uruguayo Carlos M. Herrera, el teatro Solís, en Montevideo. Realizó también, en 1915, los *panneaux* decorativos semicirculares del hall del Pabellón Argentino de la Exposición de San Francisco de California, representando a algunas de las provincias argentinas.

Admiraba, como "*pintor moderno*" a Segantini, "*porque siente como yo y ve como yo el arte*". Afirmó también que "*Segantini sería el gran pintor de nuestra Pampa, de nuestras montañas, de nuestro cielo*"⁵². Así expuso Collivadino su concepto de estética paisajística ligado a la estética puntillista italiana de Segantini⁵³.

La mayoría de los artistas que formaron el grupo "*Nexus*" en 1907, tenía formación artística italiana. Ripamonte, Quirós (figs.41-42) y Rossi habían estudiado en Roma, ciudad en la que su compañero Collivadino había intimado con el pintor uruguayo Carlos Federico Sáez de quien, además, había

⁵². DUPUY DE LÔME, Emilio. "Nuestros pintores. Pío Collivadino". *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.

⁵³. Podemos figurarnos el interés que la obra de Segantini tenía en nuestro país citando unos párrafos escritos por Manuel Gálvez en 1913 refiriéndose al Museo Nacional de Bellas Artes: "*La escuela italiana cuenta con más cuadros que la belga; pero son todos mediocres. No hay nada de Segantini, quien en realidad era suizo, pues no es posible conformarse con la trivial vaquita indigna de cualquiera Rosa Bonheur y que aparece bajo el nombre del gran artista*". Cfr.: GALVEZ, Manuel. "El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires". *Museum*, Barcelona, t. III, núm. 8, 1913, p. 281.



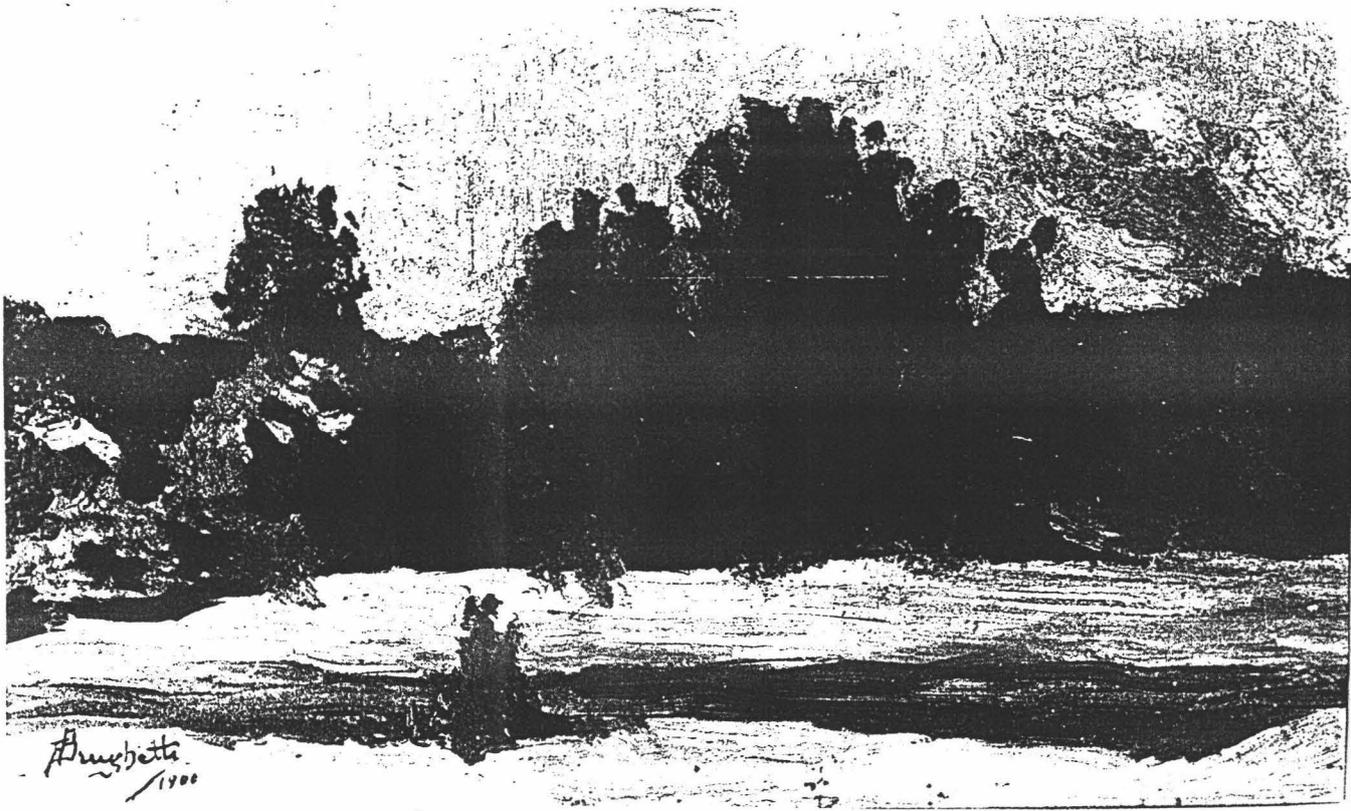
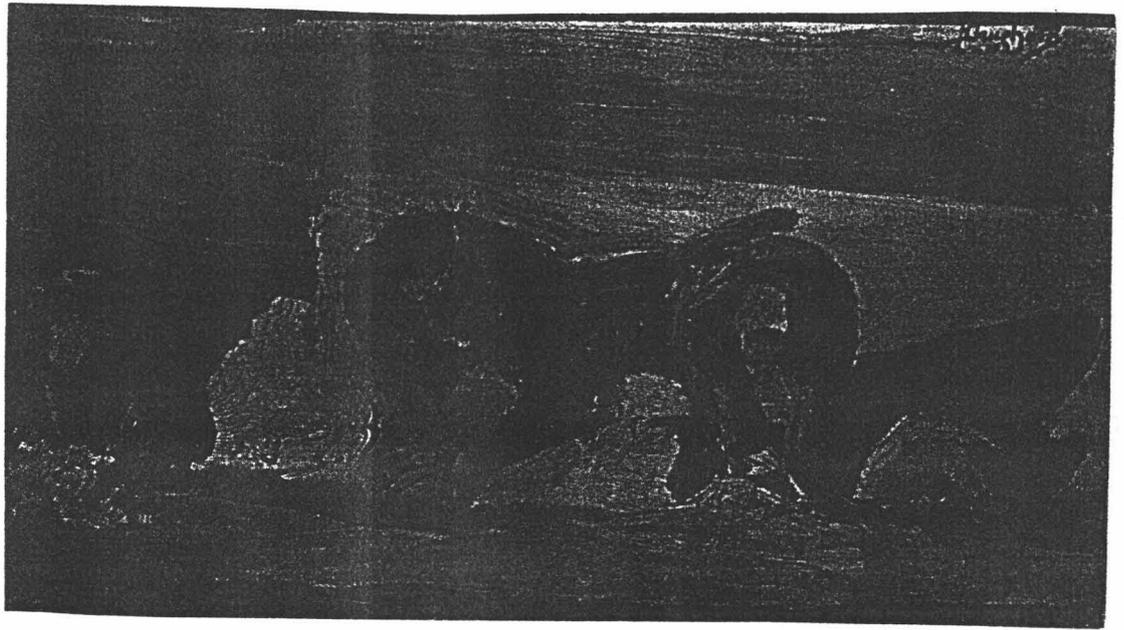
La formación académica de la mayoría de los pintores argentinos de fines del XIX y principios del XX tuvo estrecha relación con la de las escuelas italianas. Así lo refleja "Arrepentimiento" (fig.41), cuadro ejecutado por Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1900, durante su primer año de estudios en Roma y que fue uno de sus envíos iniciales en carácter de becario del gobierno argentino. Años después, en 1903, realizó el lienzo titulado "Todos en la Iglesia (Venecia)" (fig.42).

pintado un cuadro representando su estudio en la Ciudad Eterna, hoy propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo.

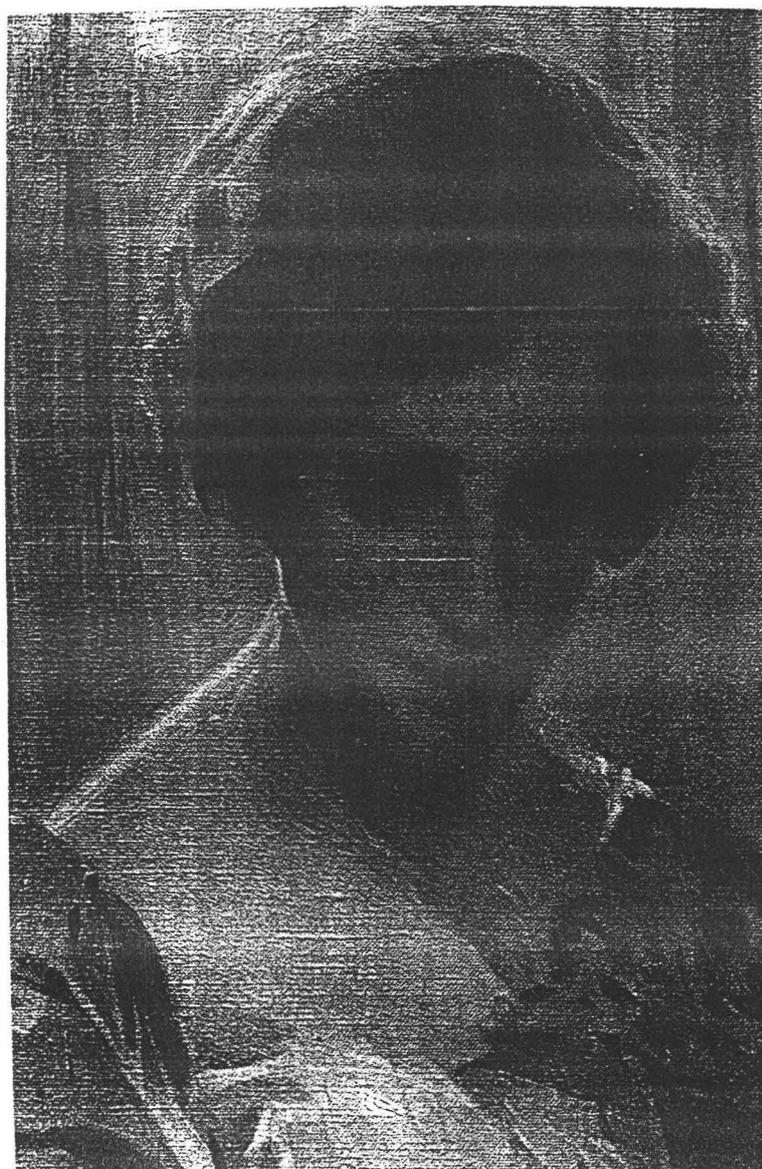
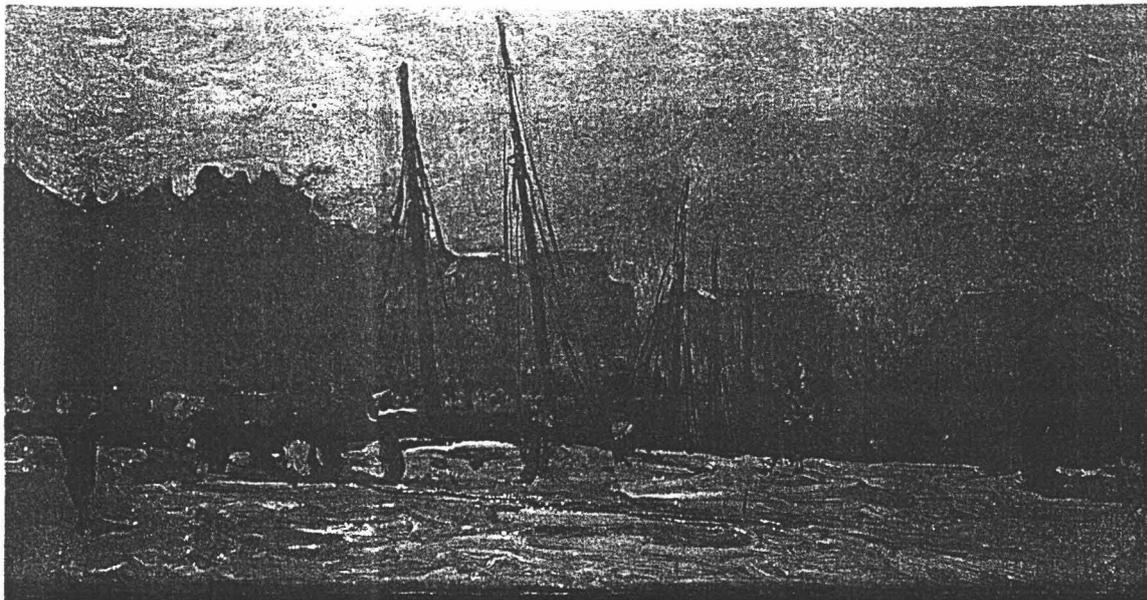
Carlos Sáez, así como su compatriota Carlos María Herrera, se vieron influidos por los "macchiaioli" italianos, existiendo de ambos numerosos paisajes realizados en la península siguiendo este estilo de las manchas. En el caso de Sáez hay algunos cuadros ejecutados en su país, como el titulado "Arequita" en que este estilo es evidente.

Herrera, que como Sáez, se destacó por su labor de retratista, aunque también, y hacia el final de su carrera, realizó algunas obras de contenido histórico, ha dejado algunos paisajes en que denota el influjo de los manchistas italianos, no obstante haber estudiado junto a dos españoles, primeramente con Sánchez Barbudo en Roma y luego con Sorolla en España. La huella de los italianos se insinúa asimismo en la pintura del chileno Juan Francisco González, partícipe del grupo de "Los Diez", como se aprecia en numerosos paisajes, entre ellos el titulado "Entrada a la Viña de Santa Laura".

Un pintor argentino que se ha acercado a los señalados paisajes de Sáez y Herrera fue Faustino Brughetti (figs.43-44), a quien algunos lo han signado como "introducción del



Aunque se le mencionó como uno de los "introdutores del impresionismo en la Argentina" junto a Martín Malharro, la obra de Faustino Brughetti se acercó más a los conceptos de los "macchiaioli" italianos como se refleja en estos dos óleos de 1900 titulados "Lavanderas" (fig.43) y "Paisaje" (fig.44).



Dos notas italianas en la pintura del argentino Antonio Alice: "*Niebla en Torino*" (fig.45) y "*Evocación*" (fig.46), óleo de 1919 en el que se refleja la temática sentimentalista tan característica de las academias peninsulares. (Repr.: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1919).

impresionismo", junto a Malharro, en la Argentina⁵⁴. En el caso de los uruguayos no hemos encontrado sentencia similar y la historiografía del país rioplatense suele coincidir en dar ese mote a Pedro Blanes Viale, aun sin serlo éste tampoco.

Brughetti, por el contrario, fue cultor nato de lo italiano, estética y éticamente hablando, en la Argentina. Desde su técnica manchista a sus temas intimistas y humanistas, así lo sugieren. Obtuvo una beca provincial en Italia, en 1907 y en los años siguientes ejecutó una de sus series más recordadas, caracterizada por el *"intimismo"* muy típico de los italianos, calificada de *"lirica y poética"* y con una cuota de *"romanticismo finisecular"*, al decir del crítico italiano Alfonso B. Mongiardini. El *"humanismo"* de estas obras quedó reflejado en los mismos títulos: *"Redención por el dolor"*, *"La conciencia"*, *"Las pasiones"*, *"Drama de amor"*, *"La convaleciente"*, *"Triste herencia"*, etc.⁵⁵.

Respecto de una de estas obras, la titulada *"El*

⁵⁴. José Emilio Burucúa y Ana María Telesca consideran errónea la relación que se ha hecho de Brughetti con los *"macchiaioli"*, apuntando que lo mejor sería hablar de su acercamiento a los bocetistas del norte de Italia como De Nittis o Zandomenghi, o con la *scapigliatura* lombarda de Cremona o Ranzoni. BURUCUA-TELESCA (1989), p. 100.

⁵⁵. Una amplia relación de esta producción fue expuesta en la XXV Exposición individual de Brughetti, llevada a cabo en 1946 en las salas de Van Riel, en Buenos Aires. Entre las 83 obras expuestas prevalecen estos cuadros *"a la italiana"*, mezclados con 17 paisajes italianos y 10 óleos de paisajes del Río de la Plata.

*fanatismo", dijo su autor que "es una obra de asunto social-filosófico. En un amplio y grandioso conjunto, agrupados en diversas actitudes, figuras humanas personifican las pasiones y excesos de los hombres. Tanto en los primeros planos como en los últimos, se mueven los personajes en un entrevero arrebatador, expresando sus características correspondientes; sociales y religiosas, artísticas y científicas. El militarismo, el imperialismo, el nihilismo son los oscuros sectarismos que han conducido a la humanidad a los mayores desastres"*⁵⁶.

Las temáticas abordadas por Brughetti, cuadros de composición típicos de las academias italianas, fueron moneda corriente en su obra hasta bien entrada la segunda década del XX, significándole aquellas algunos premios en salones regionales de Italia, lo que es indicativo del grado de tradicionalidad al que estaban aun sujetos estos concursos en numerosas zonas de la península itálica.

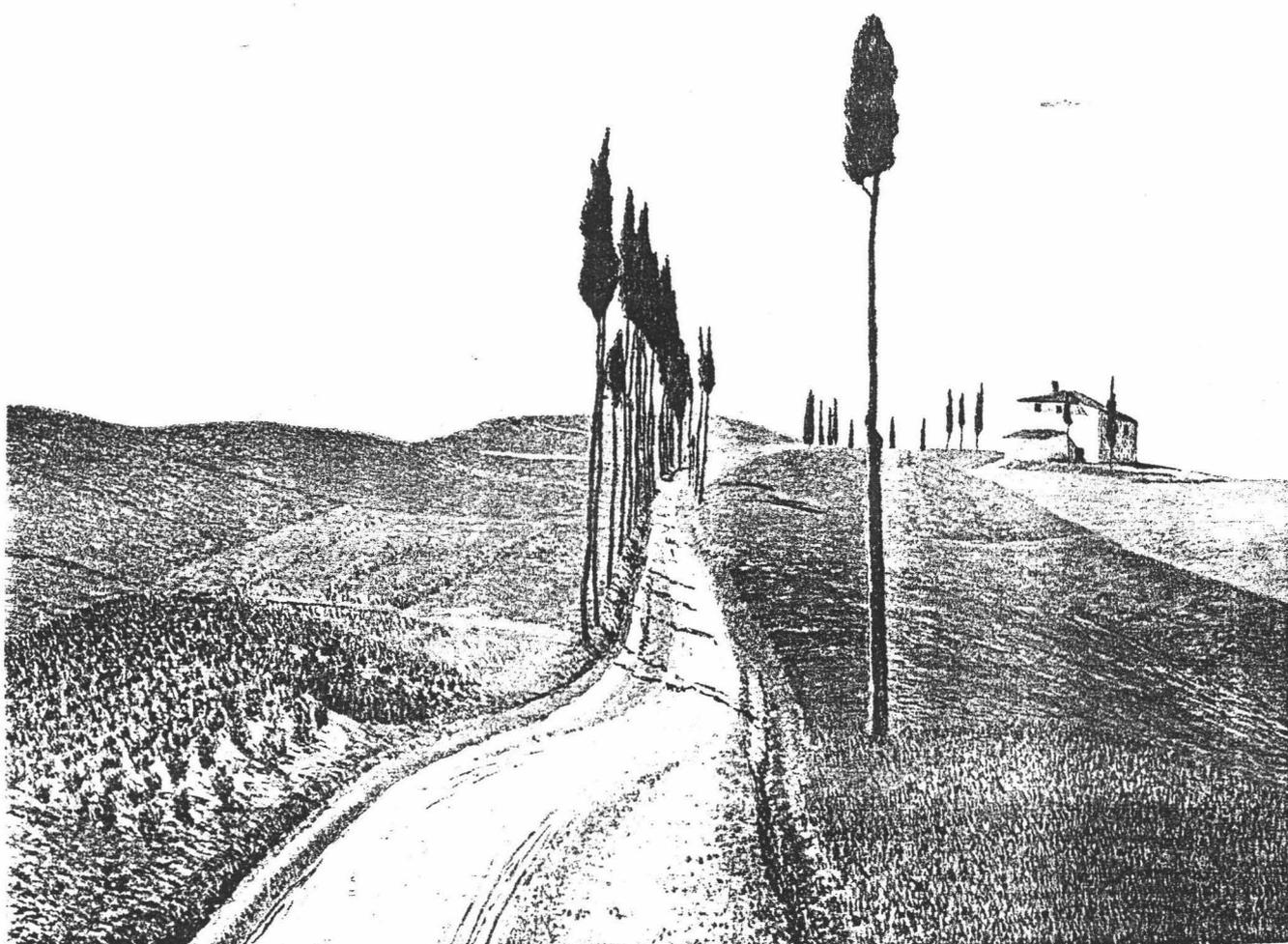
Otros pintores como Fernando Fader, que hacia 1908 evolucionó desde el impresionismo alemán de Zügel hacia un naturalismo manifestado a través del paisaje serrano de Córdoba, encontramos ciertas obras en las que la creación de las formas a través de las manchas acercan su pintura a la de los *"macchiaioli"*. En cuanto a la temática, se acerca Fader, especialmente a partir de 1920, a las escenas campestres que

⁵⁶. BRUGHETTI (1988), p. 80.

los italianos habían llevado a la práctica, heredándolas a su vez de la escuela de Barbizon. Inclusive hay alguna obra de Fader que nos recuerda a Giovanni Segantini.

De los seguidores de Segantini ha quedado una interesante tela de motivo campestre en el Museo de Arte Italiano de Lima, pintada por el veneciano Beppe Ciardi y titulada "*Fuerza es inocencia*". Una joven reposa sobre la hierba, inclinando su vista hacia las manos que están tejiendo, mientras una vaca le sirve de fondo y refuerza el sentido de quietud pastoril de la obra. Se repite el motivo de una de las obras cumbres de Segantini, "*Muchacha haciendo calceta*", obra de 1888 que se encuentra en la Casa del Arte de Zurich, aunque en ella la compañía de la joven tejedora son las ovejas y los perros, siendo el fondo parte de la pradera y el pueblo extendido a lo largo.

Durante la segunda década del siglo y especialmente a partir del estallido de la guerra europea, Italia dejó de ser el destino habitual de nuestros estudiantes, pasando el privilegio a España y luego a Francia, que casi era lo mismo que decir París. Las leyes italianas, en época de guerra, determinaban que aquellos extranjeros cuyas familias fueran originarias de Italia, debían alistarse en el ejército peninsular como italianos. Esto llevó a que numerosos jóvenes artistas argentinos de ascendencia italiana regresaran y otros se mantuvieran prácticamente escondidos para evitar ser reclutados, como en el caso de Emilio Pettoruti.



El paisajista cordobés José Malanca, recordado por sus testimonios pictóricos realizados a lo largo y a lo ancho del continente americano, en especial sus series de ciudades y pueblos coloniales, realizó estudios en Italia a principios de los años veinte, ejecutando algunos paisajes de aquel país (figs.47-48). En esta época conoció junto a su comprovinciano Antonio Pedone la obra del italiano Giovanni Segantini.

No obstante Italia había mantenido, aunque tibiamente dada la gradual preponderancia que fue tomando lo español, el impacto de su presencia en la Argentina a través de las primeras décadas del XX. Así, las exposiciones de arte italiano que Feruccio Stefani realizó en Buenos Aires, Montevideo y Valparaíso (Chile), alcanzaron significación similar a las de arte español organizadas por José Artal y José Pinelo.

Traducido al castellano por Rubén Darío, quien también hace una semblanza de Vittorio Pica, a quien destaca como *"uno de los cuatro o cinco grandes críticos de arte de toda Europa"*, el catálogo de la exposición de 1905⁵⁷ es un completo muestrario de la pintura italiana que en esos momentos se difundía en nuestro país y en otros países americanos. Pica afirmaba que *"si hay en el mundo un país en el cual el arte italiano parezca destinado a suscitar francas y vivas simpatías y a interesar y a ser apreciado en todas sus múltiples y variadas manifestaciones, es seguramente la Argentina, cuya población vivaz, inteligente y activa está unida a la gente itálica por estrechos vínculos filiales y fraternales de raza"*⁵⁸.

⁵⁷. STEFANI, Feruccio. *Catálogo Ilustrado de la III Exposición*. Bérgamo, Instituto Italiano de Artes Gráficas, 1905, 63 pp. Sobre Stefani dice Ripamonte: *"abandona el violoncelo para implantar la imprenta de música que le asegura la fortuna, y se convierte luego en catador de arte para una transacción comercial de inteligente actuar en nuestros adelantos"* (RIPAMONTE (1930), P. 102).

⁵⁸. *Ibíd.*, p. 7.

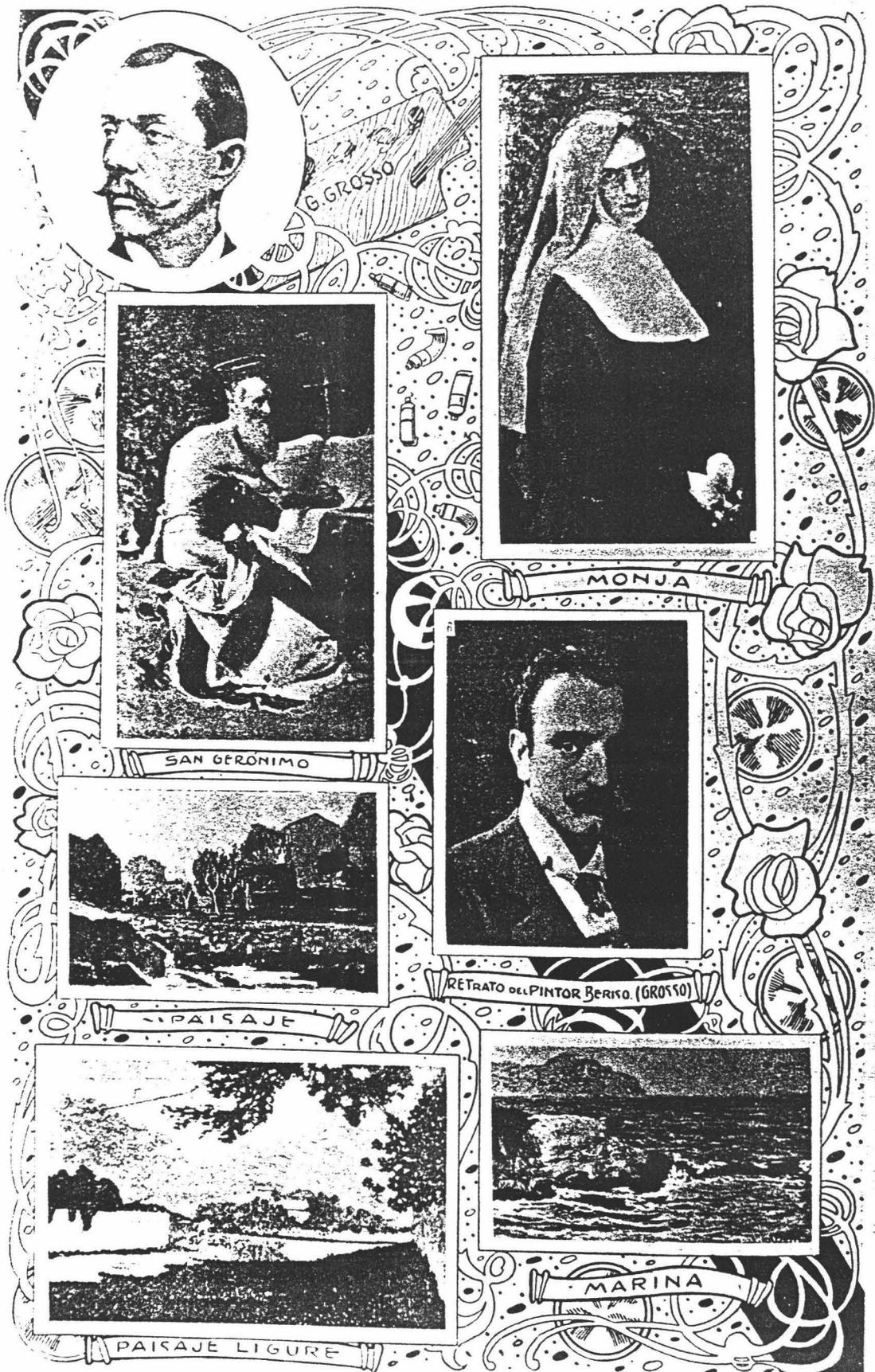
Refiere asimismo Pica a "*la excesiva exportación italiana de obras vulgarmente mercantiles*" y a la puesta en circulación de "*atrevidas falsificaciones*" durante los últimos quince años. Era esta la tercera exposición organizada por Feruccio Stefani; a las dos anteriores se sumaban otro par, estas de carácter individual, la de Giácomo Grosso y la de Francesco Sartorelli.

Entre las más de cien obras de la exposición de Stefani de 1905 pueden mencionarse las venecianas de Ettore Tito, marcadas algunas por el influjo de Giácomo Favretto, entre las que se hallaban composiciones alegóricas, figuraciones mitológicas y escenas de costumbres populares, de Guglielmo Ciardi y sus hijos Emma y Beppe, y de Feruccio Scattola. Entre los lombardos, ausente Giovanni Segantini, fue Filippo Cárcano el mejor representante. Entre los divisionistas, vale destacar a Gaetano Previati y a la obra, reproducida en el catálogo, "*La oveja enferma*" de Emilio Longoni, cuyo parentesco con Segantini es manifiesto.

El citado Giácomo Grosso, "*cuyo nombre es muy apreciado en la Argentina, nunca le ha faltado éxito del público*"⁵⁹, presentó "*Lamento*"; Lorenzo Delleani algunos paisajes alpinos; los romanos Arístides Sartorio, maestro de artistas argentinos en la Ciudad Eterna, y Antonio Mancini, en el que vemos mucho del español Fortuny a pesar de "*lo insólito y*

⁵⁹. *Ibíd.*, p. 34.

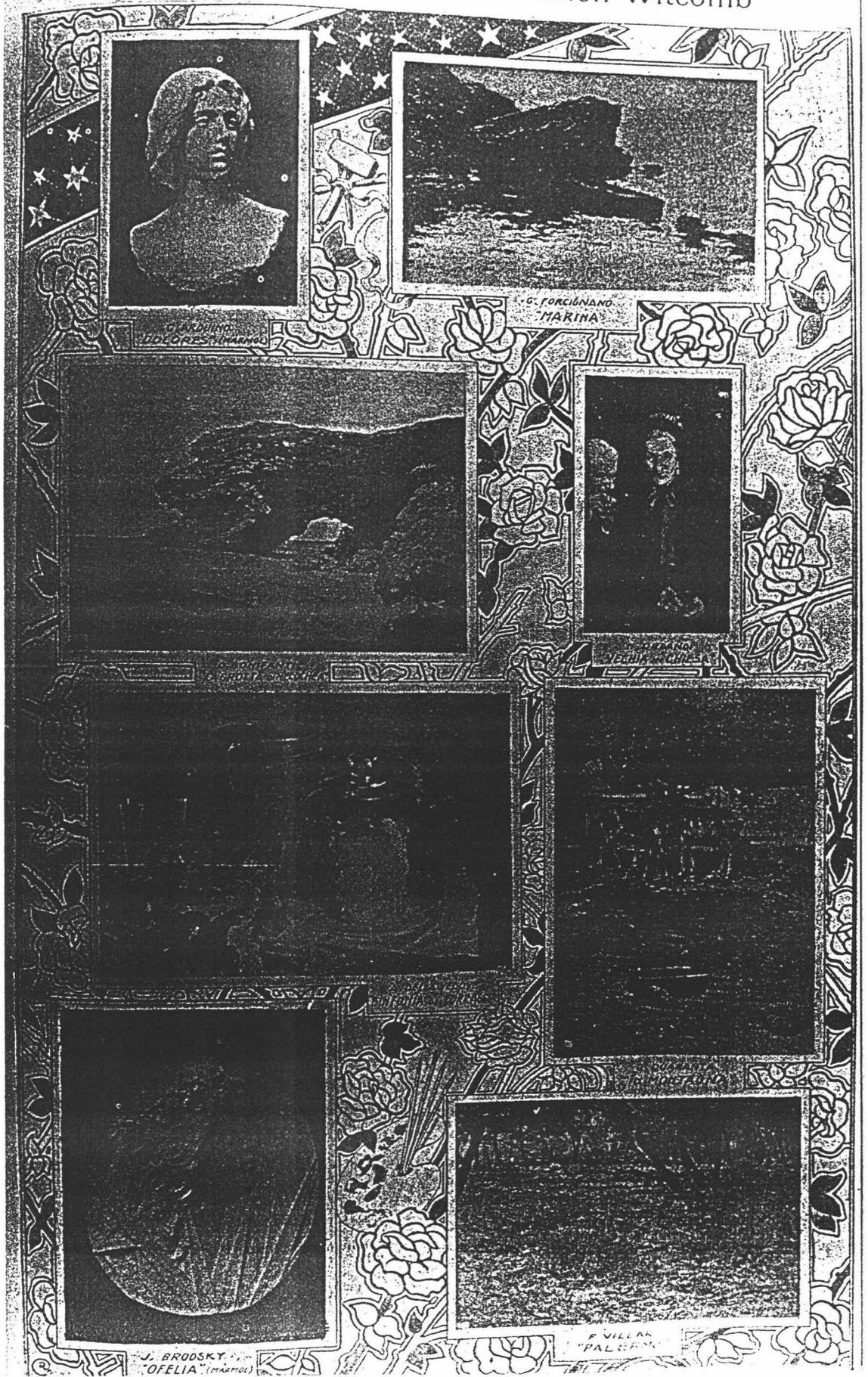
LA EXPOSICIÓN GROSSO-BERISO
EN EL SALÓN WITCOMB



Dib. de Castro Ricera, fol. de CARAS Y CABETAS.

Exposiciones de artistas italianos en la Argentina. Grosso y Beriso en el Salón Witcomb. (De *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 22 de febrero de 1902) (fig.49).

La exposición italiana en el salón Witcomb



Reseña de la "Exposición Italiana" realizada en el Salón Witcomb en 1901. (De Caras y Caretas, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901) (fig.50).

extraño (que) tiene su técnica personalísima" al decir de Vittorio Pica⁶⁰, dos y tres obras respectivamente; Francesco Paolo Michetti también dos, y, en fin, una larga lista entre pinturas y esculturas que alcanzó a 113 en total.

Feruccio Stefani intentó, insistimos, ser para Italia lo que Artal y Pinelo eran para España, es decir los principales difusores de la pintura de su país en la Argentina, explotando a la vez un mercado que les permitía satisfactorios negocios. La costumbre del italiano prosiguió en los años posteriores, inclusive apreciamos que se mantiene el interés de sus exhibiciones como lo demuestra el artículo firmado por Eduardo Schiaffino con motivo de la exposición organizada en Witcomb en 1909⁶¹.

Hubieron otras exposiciones italianas en Buenos Aires como la de Angelo Tommasi, quien expuso en 1901 en la casa de Freitas y Castillo un conjunto de paisajes realizados a bordo del transporte "Guardia Nacional", durante un viaje que unió la Patagonia Austral con Tierra del Fuego. Una de sus obras, la que representaba a la escuadra naval argentina en Ushuaia, sería adquirida por el Ministerio de Marina, por lo que se deduce la existencia de encargos oficiales previos. Junto a estos cuadros pintados en el sur, presentó una serie de

⁶⁰. *Ibídem.*, p. 38.

⁶¹. *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1909, p. 6.

impresiones tomadas en las sierras bonaerenses de Tandil⁶².

Dos décadas después como contrapartida, la Argentina realizó envíos importantes de pintura a Italia. El primero de ellos fue a la Bienal de Venecia de 1922, cuya importancia trascendió las fronteras⁶³, y luego, en 1926, el conjunto de obras que había conformado en diciembre del año anterior el Salón Universitario de La Plata. En la faz individual, llama la atención que Cesáreo Bernaldo de Quirós, que entre 1929 y 1931 presentó en importantes centros europeos (Madrid, Barcelona, París, Berlín y Londres) su serie "*Los Gauchos*" no la haya exhibido en Italia.

El catálogo de la recién citada Exposición veneciana del 22, refleja, en general, una tendencia a la pintura tradicionalista. Repasando algunas de las reproducciones del mismo se aprecian obras italianas como "*Ultimas luces*" de Giuseppe Carozzi, un solitario paisaje de montaña, de gran quietud y silencio, con solo una figura, y de similar concepto a los que podían ejecutar en nuestro país paisajistas como José Malanca -a la sazón estudiando en Italia- o Antonio Pedone; "*Sueño*", de Giuseppe Miti-Zanetti, también de gran quietud, imagen típica de Venecia, de una

⁶². "Arte y artistas. La exposición Tommasi". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1901.

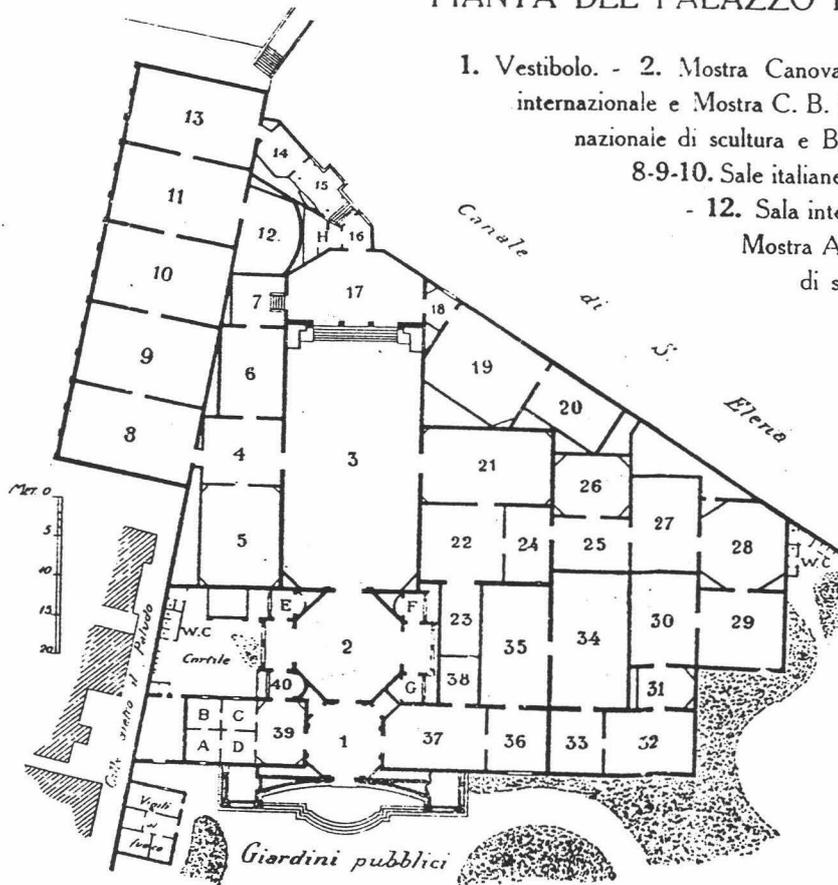
⁶³. En España José Francés dedicó unas páginas a la exposición argentina. (Ver: FRANCÉS, José. "El arte argentino en Venecia". *El año artístico*, Madrid, septiembre de 1923, pp. 143-144).

1922. XIII^a ESPOSIZIONE
INTERNAZIONALE D'ARTE
DELLA CITTA' DI VENEZIA
APRILE OTTOBRE.



Cartel anunciador de la Exposición Internacional de Arte de Venecia de 1922 (fig.51), en la que a la Argentina le fue concedida una sala especial como puede apreciarse en el plano de distribución de las distintas secciones (fig.52).

PIANTA DEL PALAZZO DELL'ESPOSIZIONE.



1. Vestibolo. - 2. Mostra Canova. - 3. Salone internazionale. - 4. Sala internazionale e Mostra C. B. Minella - 5. Mostra E. Tito - 6. Sala internazionale di scultura e Bianco e nero. - 7. Mostra d'Arte negra. - 8-9-10. Sale italiane. - 11. Sala italiana e Mostra U. Dell'Orto. - 12. Sala internazionale e Mostra A. Modigliani. - 13. Mostra A. Egger - Lienz. - 14. Saletta internazionale di scultura e Bianco e nero. - 15. Passaggio esterno G. Cadorin. - 16. Mostra E. De Blaas. - 17. Sala di scultura. - 18. Mostra A. Zecchin. - 19. Mostre A. Wildt e A. Mazzucotelli. - 20. Mostra degli Artisti argentini. - 21-22. Sale italiane. - 23. Mostre S. Macchiati e M. Puccini. - 24. Mostra Lino Selvatico. - 25. Sala italiana. - 26. Mostra F. Hayez. - 27. Mostra italiana. - 28. Mostra M. Bianchi. - 29. Mostra U. Veruda. - 30. Sala italiana. - 31. Mostra A. Tavernier. - 32-33-34. Sale italiane. - 35. Sala internazionale. - 36. Mostra P. Troubetzkoy. - 37. Mostra L. Cappiello. - 38. Sala austriaca. - 39. Mostra E. Sacchetti. - 40. Saletta d'Arte decorativa. - A. B. C. D. E. Uffici Segreteria, Vendita e Amministrazione. - F. Ufficio Stampa. - G. Capo del personale.

tenebrosidad que recuerda a las primeras obras de Quirós, de los años 1903 y 1904, ejecutadas en la misma ciudad italiana o en Amalfi.

Se ven también escenas cotidianas como "*Maggiolata*" de Vincenzo Migliaro, reflejando una mañana en el mercado; hasta una "manola" española pintada por Pieretto Bianco; otra que recurre al típico sentimentalismo de la pintura italiana de los últimos años del XIX, "*La nueva generación*" de Alessandro Milesi, que representa a un grupo de niños jugando desinteresadamente y ajenos a las tertulias callejeras de sus mayores.

En el envío francés encontramos a artistas como los puntillistas Henri Le Sidaner, Henri Martin y Paul Signac (este con acuarelas) y a Claude Monet y Lucien Simon, entre otros. Hubieron también muestras individuales de Maurice Denis, con 54 obras mayoritariamente de temas religiosos, y otras salas especiales para Emile Bernard (15), Charles Guerin (30) y Pierre Bonnard (17). Lucien Simon presentó un "*Interior de fábrica*", cuadro de temática obrera pero sin ánimo de denuncia social, lo mismo que "*L'officina del fabbro*", envío del inglés Stanhope R. Forbes.

Aquella Bienal se mantuvo dentro de un plano conservador en cuanto a la pintura de esos tiempos en Europa. De esta manera, en el envío argentino de pintura, compuesto mayoritariamente por obras que seguían tales normas, esto es

paisajes, retratos y escenas de costumbres, no se advirtió un retraso técnico y estético con respecto a los demás envíos. Fueron reproducidos en catálogo *"El embrujador"*, de Cesáreo Bernaldo de Quirós, *"El jardín de las naranjas"* de Cupertino del Campo, y *"Primeros días de invierno"* de Rodolfo Franco, obra realizada en la Argentina en la que se ve un típico rancho pampeano.

Cupertino del Campo en su libro *"Forma y color"*, en el que relató vivencias en Europa durante su viaje de 1922 acompañando el envío argentino a la Bienal, manifestaba sus impresiones: *"la exposición -decía- me está produciendo un gran desencanto. Tanto había oído yo hablar de ella y en una forma tan elogiosa y tanto también había oído mencionar la gran severidad de los jurados de admisión, que estaba convencido de que se trataba de un certamen estupendo, donde se daban cita y concurrían con sus mejores obras las grandes firmas del arte mundial contemporáneo... Pero he tropezado ya, en una proporción alarmante, con cosas horribles y deformes, cuadros de locura y de pesadilla, infantilismos desconsoladores que dan la sensación de que la Europa está enferma..."*⁶⁴. Del Campo fue honrado con la adquisición de su obra ya citada, *"El jardín de las naranjas"* por parte del Rey de Italia, lo mismo que Pío Collivadino por *"Elevadores de granos"*; ambas pinturas pasaron a incrementar la Galería Real.

⁶⁴. DEL CAMPO (1924), t. I, pp. 100-101.

Al año siguiente, en 1923, Buenos Aires recibió una muestra oficial de arte italiano en la que figuraron nombres como Antonio Mancini, Armando Spadini, Ettore Tito, Inocenti, Eggers Liens, Malerba y algunos "macchiaioli"⁶⁵. En 1927 otro hecho motivó acercamientos fraternales entre argentinos e italianos: la llegada a Buenos Aires del hidroavión "Santa María", piloteado por el aviador Francesco de Pinedo. Se reeditaron las imágenes del año anterior cuando el arribo había sido del español Ramón Franco a bordo del "Plus Ultra": el presidente Marcelo T. de Alvear, rodeado por una multitud, lo recibió en el puerto.

Además del "Santa María", arribó ese año a la capital argentina una importante colección de 54 cuadros pertenecientes a la Galería Scopinich de Milán, la que, expuesta en las salas de Van Riel, contenía obras de los italianos Giuseppe De Nittis, Giacomino Favretto, Francesco Paolo Michetti, Giovanni Segantini y Telémaco Signorini, y de los españoles Hermen Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla e Ignacio Zuloaga, entre otros.

La presencia argentina en la Bienal de Venecia de 1922 significó el punto culminante de las relaciones artísticas entre Italia y la Argentina. En esa época España había tomado el relevo y Madrid se convirtió en el centro de las mayores

⁶⁵. "Exposición oficial de Arte italiano". *Anuario "La Razón"*, Buenos Aires, 1924, p. 139.

manifestaciones de arte argentino en el extranjero, mientras en Buenos Aires ya comenzaban a multiplicarse las exposiciones de artistas españoles de primera línea. En este sentido, justamente el año 1922 marcó la recordada y exitosa presencia de Julio Romero de Torres en la capital argentina.

1.4. Resabios de academicismo y afirmación del nacionalismo.

La pintura de historia en la Argentina.

"El arte es historia. Todo lo que atañe a la vida del hombre es historia y siendo el arte una creación del hombre, lógicamente, todos los acontecimientos humanos están ligados a la evolución constante de las bellas artes".

(Antonio Alice. "En el Instituto Popular de Conferencias habló el pintor Antonio Alice". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1938).

1.4.1. Introducción.

La estructuración de un discurso histórico sistematizado fue una problemática abordada con innovador entusiasmo en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XIX. Resuelta con la capitalización de Buenos Aires en 1880 buena parte de las antinomias que se manifestaron desde los albores de la Independencia, la historiografía argentina se convalidó en

variadas y abarcales propuestas. Fue necesario, a la vez, perfilar una historia distintiva de las demás naciones del continente para ratificar las razones de la nacionalidad.

Las antiguas manifestaciones de una iconografía costumbrista o las primeras imágenes captadas por los daguerrotipistas y fotógrafos, se incorporaron a una visión "histórica" en la medida que recogieron imágenes de un pasado reiteradamente modificado por un cambio dinámico y avasallador de paisajes, hábitos y costumbres.

Era claro para los habitantes urbanos de la Argentina finisecular, la mayoría de ellos inmigrantes, que aquel imaginario todavía limitadamente circulante, expresaba una Argentina del pasado, que a fuerza de la rapidez del cambio, se les hacía remoto, pero a la vez los entroncaba con la historia de la nueva patria.

Junto a esta vicisitud de la iconografía existente apareció la necesidad de la construcción de un imaginario visual que sustentara los hechos relevantes de la nueva historiografía. Una historiografía que descansaba, en no pocos casos, en un andamiaje de epopeyas e hitos relevantes, en paradigmas y figuras señeras de muchas de las cuales se carecía de una documentación iconográfica de sólido sustento histórico.

La historia se reconstruyó así no sólo en la formulación

de una lectura lineal e intencionada sino que además se le acompañó a través de un soporte visual que explicitaba a la vez que avalaba la narrativa literaria.

En la medida en que los mecanismos de difusión masivos de las revistas y periódicos fueron incorporando en las últimas décadas del siglo XIX las ilustraciones como elemento sustancial de su atracción comunicativa, los temas históricos recurrieron con frecuencia a la iconografía documental o al imaginario reconstruido.

La fuerza de la imagen fue, y es, de tal magnitud que no pocos hechos históricos se ponderaron por el acierto de una interpretación artística más allá de los valores intrínsecos de los mismos, o porque muchas figuras históricas vieron moldeada la proyección de su carácter por la voluntad interpretativa de un gesto que plasmó un artista o un ilustrador.

Los hechos históricos tienen para cada uno de nosotros una imagen apropiada que muchas veces proviene de ese imaginario construido por la revista ilustrada, el texto escolar, el almanaque o, inclusive, más recientemente, por el cine. Esta reconstrucción visual de la historia se incorpora a ella y forma parte de la propia historia para quienes disfrutamos, valoramos o internalizamos la presencia de ese imaginario como si hubiese sido la realidad histórica misma.

1.4.2. La pintura de historia hasta la creación de la *Junta de Historia y Numismática Americana*.

A partir de 1775, año en que Tomás Cabrera ejecutó en Salta la "*Entrevista del Gobernador Don Tomás Matorras con el Cacique Paykín en el Chaco- 1774*", se puede hablar en la Argentina de la existencia de una línea pictórica historicista, la cual se irá consolidando durante los siglos XIX y XX.

Numerosos artistas dedicaron algún momento de su producción a abordar la temática histórica. No obstante la existencia de un variado mosaico de expresiones en este sentido, destacamos como testimonios de esta línea, dentro del siglo pasado, a Juan Manuel Blanes, Cándido López, Benjamín Franklin Rawson y Julio Fernández Villanueva.

La labor de Blanes como pintor de historia tuvo su punto de partida en Concepción del Uruguay a principios de 1856. Encargado de su ejecución por don Justo José de Urquiza, el uruguayo realizó un total de ocho obras con escenas de guerra: dos de gran tamaño sobre acciones de Caseros (1852) -en donde le sirvieron de apoyo las litografías de los dibujos realizados durante las acciones por Carlos Penutti-, y otras con escenas de Pago Largo (1839), Laguna Limpia (1846), Vences (1847), Sauce Grande - Don Cristóbal (1840) e

India Muerta (1845)⁶⁶.

Siguieron a estas obras ubicadas actualmente en el Palacio San José, *"La Revista de Rancagua"*, ejecutada en 1870; *"Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires"*, de 1871⁶⁷; *"El General Roca ante el Congreso Argentino"*, pintado entre 1886 y 1887; *"La Revista del Río Negro"* (fig.53) en 1893 y otras de menor relevancia. Realizó también dos estudios para cuadros históricos que no llegó a concretar nunca, aparentemente por falta de un mecenas, *"El Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810"*, ideado luego de largas conversaciones con el Dr. Vicente G. Quesada, y *"Sanción de la Constitución Argentina en Santa Fe, 1853"*.

Blanes realizó también cuadros de historia para su país, Uruguay, y para Chile: *"El asesinato del General Flores"*, *"Asesinato de Florencio Varela"*, *"El Juramento de los Treinta"*

⁶⁶. MACCHI (1980), pp. 9-10.

⁶⁷. *"La Fiebre amarilla"* de Blanes tiene como antecedente temático a la obra del español José Aparicio titulada *"La fiebre amarilla en Valencia"*, pintada en 1806, y que se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Medicina de París. En esta obra lúgubre y dramática se ve a dos religiosos ayudando a las víctimas de la epidemia. En la realización del cuadro de Blanes hay una intención de éxito por parte del artista, ya que siendo un hecho contemporáneo el que representaba, apostaba a obtener repercusión popular, tal como en definitiva ocurrió.

No sería la primera vez que Blanes habría de recurrir al exitismo. También en 1871 pintó junto al marinista Eduardo De Martino otro tema tan contemporáneo como dramático, el hundimiento del vapor *"América"*. De Martino había ya ejecutado en marzo de 1868 *"El General Flores, muerto"*, sobre un suceso acaecido el 19 de febrero anterior, es decir que el cuadro se ejecutó contados días después del hecho.



"La Revista del Río Negro" (fig.53), uno de los cuadros de temática histórica argentina más importantes, realizado por el uruguayo Juan Manuel Blanes.

y Tres", "La batalla de Sarandí" y "El General Artigas en el puente de la Ciudadela" fueron los más importantes en lo que a historia de la nación rioplatense respecta, brindando asimismo a Chile el destacado cuadro "Ultimos momentos del General Carrera".

Para la realización de "La Revista de Rancagua", Blanes trabajó en su taller de Montevideo durante cuatro meses. Detalles como el escudo que le fuera obsequiado por el Gobierno al General San Martín luego de la batalla de Chacabuco y que el prócer luce en su costado derecho, los retratos de Tomás Guido -con su estrella esmaltada de la Legión de Mérito de Chile instituida por O'Higgins-, del Teniente Coronel Diego Paroisien y de Félix de Olazábal -con impecable uniforme inglés- y la sencilla y empolvada vestimenta del pueblo son sólo algunos índices del rigor puesto por el artista⁶⁹.

De todas maneras no faltaron ocasiones para Blanes de interponer al más absoluto rigor histórico una intención de simbolizar los momentos del pasado. Esto puede observarse en "El Juramento de los Treinta y Tres", en donde, luego de documentarse debidamente y de recorrer en varias ocasiones el lugar del hecho -la playa de la Agraciada-, se desvió de la fidelidad histórica haciendo jurar al mismo tiempo que

⁶⁹. CARRANZA, Angel Justiniano. "La Revista de Rancagua". *La Nación*, Montevideo, 24 de febrero de 1878. En *Exposición...* (1941), pp. 59-63.

Lavalleja a sus 32 compañeros⁶⁹.

Cosa peculiar, y que demuestra también la rigurosidad de Blanes, ocurrió en la realización de "*La batalla de Sarandí*", iniciado en Florencia (Italia) hacia 1880. El propio artista se lamentaba en 1882 que tanto los hombres como los caballos que le servían de modelos sólo le ocasionaban problemas "... porque ni estos bichos se mueven como taitas, ni los cuadrúpedos se parecen a los nuestros"⁷⁰.

"*La Revista del Río Negro*", en la que Blanes trabajó durante unos cincuenta y dos meses concluyéndola hacia 1893, fue la mayor de sus obras de carácter histórico (355 x 710 cms.) y una de las últimas en esta línea. La misma le fue encargada durante la administración presidencial de Juárez Celman -aparentemente por el Dr. Carlos Pellegrini-, y representa la expedición comandada por Julio A. Roca a la Patagonia. Se destaca la rigurosidad en los retratos de las veintidós figuras militares, lo que facilita su reconocimiento⁷¹.

Esta misma característica se da en los estudios para el cuadro que Blanes proyectó alrededor de 1870 sobre "*El*

⁶⁹. BERRA, Francisco. "El Juramento de los Treinta y Tres". *El Siglo*, Montevideo, 9 de enero de 1878. En *Exposición...* (1941), pp. 68-76.

⁷⁰. *Exposición...* (1941), p. 130.

⁷¹. COSTA (1893).

Cabildo Abierto del 22 de Mayo de 1810". El pintor uruguayo se valió de testimonios de los actores o testigos del hecho que aún permanecían vivos. Fernando Assunção señala en un estudio los datos proporcionados a Blanes por Juan José Aguiar respecto de 21 de los personajes en donde se señalan, entre otras características, rasgos fisonómicos y vestimentas⁷².

La extensa labor de Blanes, concretada sin duda gracias a los favores oficiales de que gozó como ningún otro artista en el ámbito rioplatense hasta nuestros días, y cuya producción quedó manifiesta en la gran exposición retrospectiva que se realizó en el Teatro Solís de Montevideo en 1941, dejó huella en el Uruguay donde se generó y se mantuvo durante mucho tiempo la afición por la pintura de historia. Uno de ellos fue Carlos María Herrera quien abordó hacia 1913 la ejecución de lienzos como "*Artigas en la meseta*", "*Artigas en Montevideo*" y "*La mañana de Asencio*".

Dos paisajistas, consagrado uno y en vías de consolidación el otro, Pedro Blanes Viale y Manuel Rosé, respectivamente, hicieron su incursión en la pintura de historia, ambos por encargo del Palacio Legislativo de Montevideo. Blanes Viale, recordado por su actuación en Mallorca junto al español Santiago Rusiñol, se abocó en los

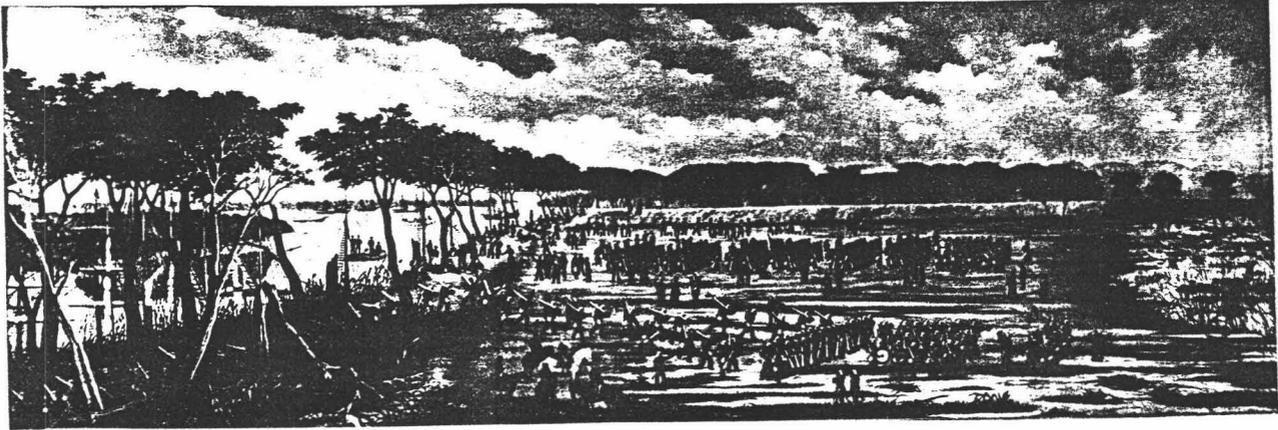
⁷². ASSUNÇÃO, Fernando O.. "Mayo y sus prohombres, vistos por el pintor Juan M. Blanes". *III Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, vol. V, 1960.

últimos años de su vida (1925-1926) a la realización del lienzo *"La Jura de la Constitución de 1830"*. Tenía como antecedentes el que había ejecutado para el Senado nacional sobre *"Las Instrucciones del año XIII"* en 1920 y *"Artigas en el Hervidero"*.

Al decir del arquitecto Carlos A. Herrera Mac Lean, Blanes Viale trató los temas históricos *"sin gran éxito"*. En estas obras quedaron reflejados los inconvenientes que el artista, un paisajista neto, tenía para abordar la figura, además del decorativismo a lo Anglada con que trató los vestidos en el cuadro de la Constitución. Por su parte, Manuel Rosé pintó *"Artigas en el Sitio de Montevideo"* y *"Batalla de Sarandí"*.

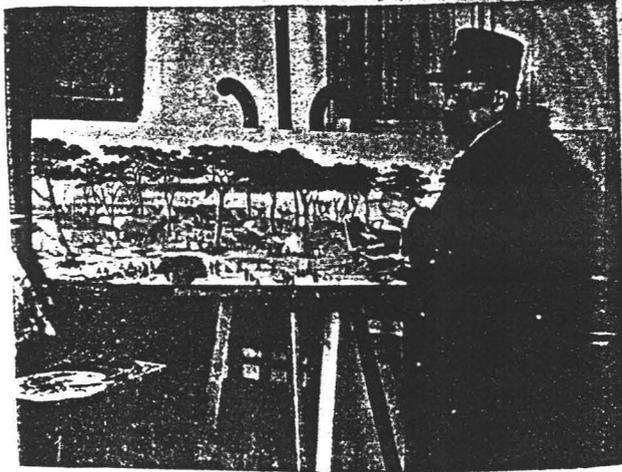
Volviendo a Argentina y contrariamente a Juan Manuel Blanes, que había estudiado en Europa y en América, Cándido López era un hombre de pueblo con escasos estudios, *"pero que durante la Guerra del Paraguay se entusiasmó con la variopinta realidad que lo circundaba e intentó trasladarla sin plantearse graves problemas a sus lienzos deliciosamente espontáneos"*⁷³ (figs.54-55). La Guerra del Paraguay habría de tener gran fortuna entre los artistas como motivo de representación dado que se desarrolla en los años en que la pintura de historia comenzaba a tomar importancia en los países que participaron de ella.

⁷³. AREAN (1981), p. 47.



UN MANCO PINTOR DE BATALLAS LÓPEZ
 EL TENIENTE DE INVÁLIDOS D. CÁNDIDO GÓMEZ

Es un pintor nacional, cuyo nombre no conocen sino los que cultivan las ciencias históricas, entre nosotros, porque no ha dedicado su pincel sino a la pintura de las batallas y que son todas las de la guerra del Paraguay, en una de las cuales perdió su brazo. Se llama el teniente Cándido Gómez, es natural de San Nicolás de los Arroyos y vive de su pensión de soldado en el Asilo de Inválidos, donde se le considera y se le respeta. Sus horas de ocio las ocupa en hilar en la tela, más que con criterio artis-



tico y de hechos históricos. Su calma y su trabajo completos se halla en el Museo Histórico. Sus verdaderos elementos para el trabajo de pincel realizados con el auxilio de los antiguos presenciales que quedan vivos. Los generales Mitre, Garibaldi, Campos, Arredondo y demás compañeros en las jornadas que él recuerda, le han ayudado en su trabajo reavivando sus recuerdos personales.

"Desembarco del Ejército Argentino frente a las trincheras de Curuzú" (fig.54), lienzo ejecutado por Cándido López (fig.55) que recrea un hecho histórico producido en el marco de la Guerra del Paraguay, contienda de la que el pintor tomó parte.

Al contar veinticinco años de edad, Cándido López se incorporó al batallón de Guardias Nacionales del Comandante Juan Carlos Boerr con el cargo de Teniente segundo, integrando después el Primer Cuerpo del Ejército Argentino al mando del General Wenceslao Paunero. López llevó consigo papeles y lápices con la idea de documentar la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870) que enfrentó a las fuerzas argentinas, brasileñas y uruguayas con las paraguayas. Así lo hizo en casi todos los frentes, y a partir de la batalla de Curupaytí valiéndose de su mano izquierda, ya que una granada le alcanza el brazo derecho tronchándose⁷⁴.

No obstante el tremendo contratiempo, López anotó con prolijidad los episodios fundamentales de la guerra con la idea de trasladarlos luego al lienzo. Durante cerca de dos años educó su mano izquierda para el manejo del pincel y emprendió su tarea coronada luego de ocho años de denodada labor. Proyectó realizar 90 cuadros aunque sólo alcanzó a completar medio centenar.

Un lote de 29 obras fue exhibido gracias a la intervención del Dr. Quirno Costa en la exposición inaugurada el 18 de marzo de 1885, en el Club de Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires. A la sazón Bartolomé Mitre declaró delante de la tela que mostraba la toma de Uruguayana que esta "era de

⁷⁴. BRUGHETTI, Romualdo. "Cándido López y su realismo ingenuo". En *Los comienzos de la pintura*, Colección "Argentina en el arte", Buenos Aires, vol. 1, N° 1, p. 15.

una perfecta exactitud histórica hasta en los detalles de los relieves del terreno"⁷⁵. Por su parte, López señaló en el catálogo que sus óleos estaban hechos "*sin pretensiones artísticas*".

Estos pormenores del paisaje, sumados a los históricos, sobre todo la fidelidad en los trajes y armas utilizados por los contendientes, que coincidían rigurosamente con la realidad según lo señalaron los periódicos durante la exhibición, llevaron a afirmar el carácter de "*documento histórico*" de las obras. Además, señalaba "La República", estos cuadros "*renuevan en el espíritu del pueblo el recuerdo de hechos gloriosos, y tienen, por consiguiente, la ventaja de pulsar el sentimiento patrio en esta época en que, por las condiciones políticas y morales en que vivimos, sirven para levantar al ciudadano a la altura de nuestras gloriosas tradiciones*"⁷⁶.

Luego de esta exposición en pocas ocasiones se volvió a hablar de Cándido López; los estudios sobre arte argentino casi no lo tuvieron en cuenta. Recién en 1936 con la

⁷⁵. "Guerra del Paraguay". *La Prensa*, Buenos Aires, 14 de febrero de 1885. En *Catálogo descriptivo de la colección de cuadros históricos representando episodios de la Guerra del Paraguay por el pintor argentino Cándido López exhibidos bajo la protección de la asociación Centro Industrial Argentino y Club de Gimnasia y Esgrima*. Buenos Aires, Imprenta y Litografía de Stiller & Luass, 1987, p. 9.

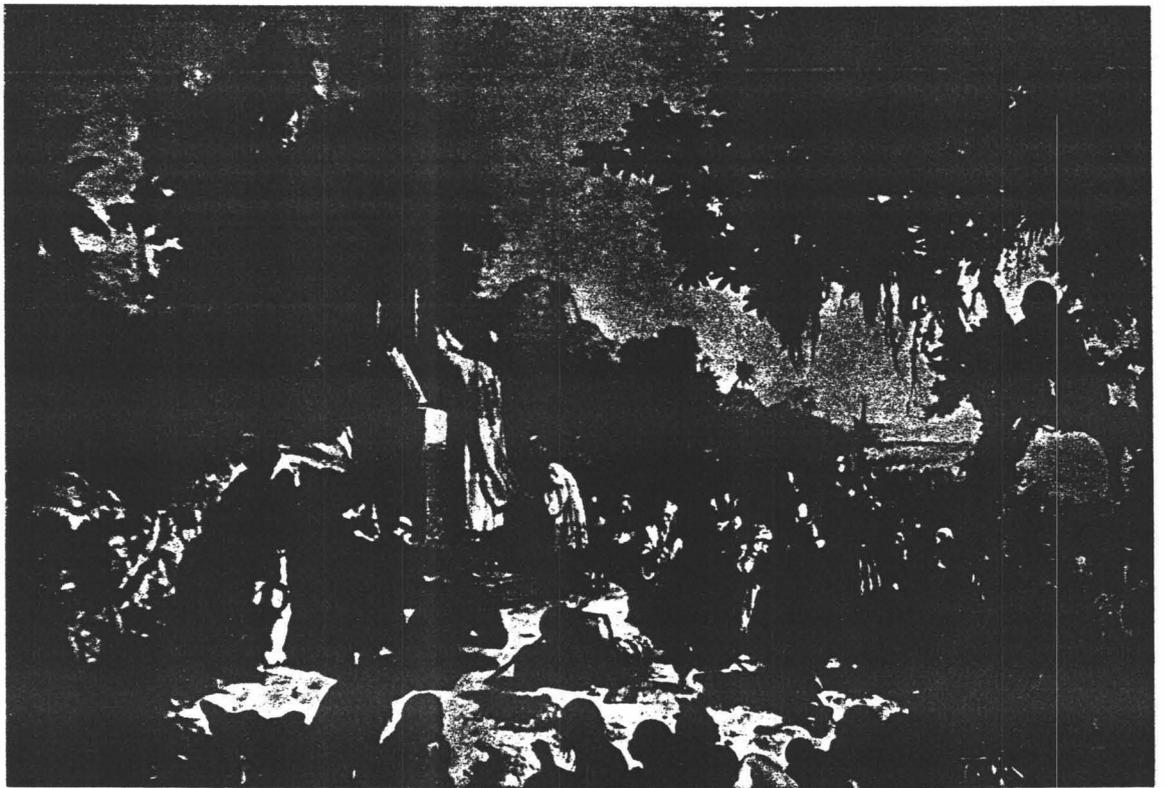
⁷⁶. "Episodios de la guerra del Paraguay. Los cuadros de Cándido López". *La República*, Buenos Aires, 19 de marzo de 1885. En *Catálogo...*, p. 26.

Exposición "*Un siglo de arte en la Argentina*" en que se presentaron tres obras suyas, comenzó a rescatárselo del olvido. Contribuyeron posteriormente el homenaje que se realizó en 1940 con motivo del primer centenario de su nacimiento y la breve monografía ilustrada publicada por José León Pagano en 1946⁷⁷, llegándose al punto culminante con la donación de 15 de sus obras al Museo Nacional de Bellas Artes, realizadas por sus descendientes en 1963.

Otros pintores que reflejaron escenas de la Guerra del Paraguay fueron el marinista Eduardo De Martino -pensionado por el emperador brasileño Pedro II-, el español Francisco Fortuny y el suizo Adolfo Methfessel (fig.56) -existe una numerosa serie de litografías suyas en el Museo Histórico Nacional-. A este último, junto a otro gran número de artistas extranjeros, puede encuadrárselo dentro de un grupo que contribuyó a formar un imaginario del interior de la Argentina aunque sin hacer prácticamente aportes a las historias provinciales. Inclusive el sanjuanino Benjamín Franklin Rawson, probablemente el más importante pintor de historia surgido en la región cuyana⁷⁸, debió dedicarse a una

⁷⁷. "Arte. La resurrección de Cándido López". *Primera Plana*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1963, p. 22.

⁷⁸. El Instituto de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo realizó una importante labor sacando a luz, a través de las páginas de sus *Cuadernos de Historia del Arte*, la obra de artistas cuyanos del siglo XIX y XX que realizaron cuadros de historia, siendo muchos de estos referidos a la gesta sanmartiniana. Algunos de ellos se abocaron de lleno a esta temática, aunque la mayoría la alternó con otras propuestas como el costumbrismo o los paisajes. Entre ellos puede citarse a



"Escenas de la guerra de frontera" (fig.56), del suizo Adolf Methfessel, quien registró en sus lienzos numerosos paisajes del interior argentino y algunas imágenes de la Guerra del Paraguay, hecho sucedido en los años sesenta del XIX. "Primeira Missa no Brasil" (fig.57), cuadro realizado por el artista brasileño Víctor Meirelles de Lima y que pertenece a la colección del *Museo Nacional de Bellas Artes* de Río de Janeiro.

temática de corte nacional, "decepcionado por las perspectivas provincianas y deseoso de nuevos horizontes"⁷⁹.

Trasladado a Buenos Aires, en mayo de 1856 realizó una exposición de tres de sus cuadros históricos, entre ellos uno de sus más conocidos: "*Salvamento operado en la cordillera por el joven Sarmiento*"⁸⁰ actualmente conservado en el Museo de Luján. Esta obra fue ejecutada en 1855 y sobre ella dijo Trostiné: "*el cuadro, el asunto, la escena y los trajes son, como se ve, creación completa del autor... Hay tres retratos de personajes argentinos en el cuadro*". Y agrega: "*el pintor ha tenido la fortuna de atravesar la cordillera, estudiar los lugares y hasta los pertrechos, correaes y útiles usados para pasar la cordillera cerrada...*"⁸¹.

Otros lienzos de temática histórica de Rawson fueron el "*Asesinato de Maza*", pintado en 1860, que también se halla en Luján, y "*La despedida del recluta para la Guerra del Paraguay*", ejecutado seis años después.

Julio Fernández Villanueva, "*el pintor de batallas*" como

Gregorio Torres (1814-1879), Rafael Cubillos (1881-1948), Fidel Roig Matons (1885-1977), Elena Capmany de Olaechea (1886-?), Paulino Iriarte Balda (1899-?).

⁷⁹. TROSTINE (1950), pp. 9 y 42.

⁸⁰. GARCIA MARTINEZ, J. A.. *Sarmiento y el arte de su tiempo*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1979.

⁸¹. TROSTINE (1951), p. 44.

lo llamara Victoriano E. Montes⁸², se inspiró en la gesta sanmartiniana. Luego de breves estudios en París con Edouard Detaille quien estimó su tendencia a la pintura de carácter militar, y ya en sus dos últimos años de vida, ejecutó "*La batalla de Maipo*" y el "*Combate de San Lorenzo*" -obra inconclusa- en 1889, y preparaba "*La batalla de Chacabuco*" y otro cuadro sobre la "*Revolución de 1810*" cuando lo sorprendió la muerte, en 1890⁸³.

Larga es la lista de los artistas, extranjeros la mayoría, locales los menos, que cultivaron la pintura de historia. Los móviles que les inspiraron también fueron variados, desde la creación de imágenes visuales de los hechos del pasado como mensaje artístico e histórico para la posteridad, hasta el mero objetivo de servir de aleccionamiento al pueblo.

Interesante es, por último, señalar el dato aportado por Catalina E. Lago⁸⁴ quien acota que los diarios durante 1858 hacían referencia a unos 54 cuadros de los cuales 18 eran retratos, 15 paisajes, 7 de temas históricos, 6 religiosos, 4 costumbristas, 2 mitológicos y 2 alegóricos.

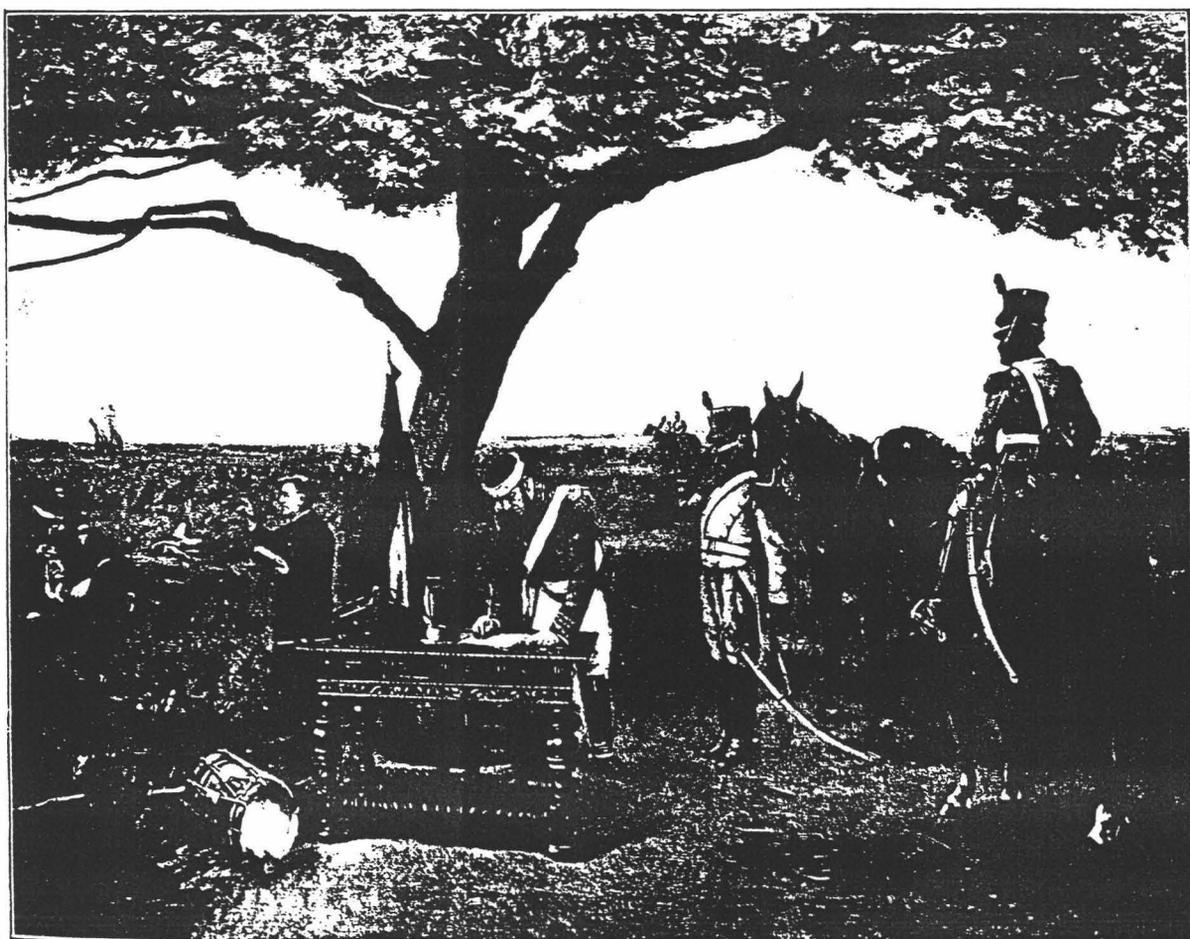
⁸². MONTES (1893).

⁸³. GESUALDO (1988), t. II, pp. 342-343.

⁸⁴. LAGO (1961), p. 38.



La batalla de San Lorenzo, ganada por San Martín el 3 de febrero de 1813



El parte de la batalla de San Lorenzo

La batalla de San Lorenzo, acaecida en 1813 y que significó una de las victorias más importantes del General José de San Martín sobre el ejército realista, fue para los pintores de temas históricos, entre ellos Pedro Blanqué (fig.58), uno de los temas con mayor fortuna. (Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, N° 1.627, 3 de marzo de 1913, p. 156).

1.4.3. Testimonios artísticos y autenticidad histórica. La pintura de historia a finales del siglo XIX y principios del XX.

A fines del siglo XIX algunos artistas argentinos y extranjeros, impulsados por las corrientes historiográficas de la época, se dispusieron a recrear escenas de nuestro pasado histórico recordando lejanos hechos de armas, temas más próximos como la "conquista del desierto" y otros de mayor contemporaneidad.

La creación de la *Junta de Historia y Numismática Americana* en 1893 coincidió con la fundación de *El Ateneo*, en el que Mitre presidió la sección de historia⁸⁵. En torno a esta institución se nuclearon escritores, científicos, pintores, escultores y músicos. Si bien no puede hablarse de la formación de una escuela de pintores dedicados al género histórico, lo cierto es que el interés por esta temática pareció entonces acrecentarse.

La necesidad de construir un repertorio iconográfico incentivó a los artistas a recurrir a documentos precisos con el fin de recrear hechos del pasado en una recomposición transfigurada de esa misma realidad que se intentaba reproducir. La elección de temas históricos halló muchas

⁸⁵. FEVRE, Fermín. "El Arte". En: FERRARI-GALLO (1980), p. 891.

veces el consejo de personalidades que actuaron en el ámbito local como inspiradores de este género.

La ejecución de pinturas de carácter histórico no decreció en los albores del siglo XX y, por el contrario, se fue multiplicando a la par de la necesidad de afirmar la nacionalidad argentina ante las oleadas inmigratorias provenientes del Viejo Mundo. Inclusive artistas extranjeros como el chileno -nacido en Roma- Pedro Subercaseaux o la francesa Léonie Matthis contribuyeron a crear un imaginario histórico en la Argentina.

El español Vicente Nadal Mora y el húngaro Juan Kronfuss, al igual que Matthis, se dedicaron a reflejar en sus obras la arquitectura, los muebles y las cerraduras del período colonial⁸⁶, lo mismo que el también español Juan Carlos Alonso, recordado por su exposición sobre el Buenos Aires colonial en 1924, y el uruguayo Pedro Figari, quienes reflejaron en sus cuadros la vida social de los siglos pretéritos. Léonie Matthis se diferenció de ellos por haber reconstruido hechos históricos específicos.

Interpretaciones de Nadal Mora sobre el poblado de las

⁸⁶. FURLONG, Guillermo. S.J.. *Vicente Nadal Mora. Un alma sensible a la belleza*. Buenos Aires, Imprenta La Prensa Médica, s/f. Véase también KRONFUSS, Juan. *Arquitectura colonial en la Argentina*. Córdoba, Ed. Bifignandi, s/f (hacia 1920). También podemos encuadrar en esta serie de representaciones el trabajo de SOLA, Miguel, *Arquitectura colonial de Salta*, Buenos Aires, Ed. Peuser, 1926, con dibujos de Jorge Aupsburg.

misiones jesuíticas de Yapeyú fueron utilizadas recientemente como si se tratara de un documento histórico, aun cuando tergiversaba la localización del presunto lugar de nacimiento del General José de San Martín. De nuevo, como sucedería con el combate de San Lorenzo estas reconstrucciones sin adecuado soporte documental tuvieron más fortuna que otras interpretaciones más ajustadas a la verdad.

Nacido en Roma en 1881, Pedro Subercaseaux se inició como acuarelista, estudiando luego pintura en Europa. Al arribar a Chile en 1902 se dedicó a la pintura de temática histórica chilena y americana. En varias de ellas el artista abordó la gesta sanmartiniana en Chile - "*Batalla de Chacabuco*", "*Batalla de Maipo*", "*El abrazo de Maipo*", "*Proclamación y Jura de la Independencia de Chile*"-, además de una obra sobre el "*Combate de San Lorenzo*"⁸⁷. Fue también autor de "*La primera misa en Chile*", abordando una temática que tiene su correspondiente expresión en Brasil, con "*Primeira Missa no Brasil*", ejecutada por Víctor Meirelles de Lima en 1860 (fig.57), cuadro que pertenece al Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro.

En el año 1908 el primer director del *Museo Histórico Nacional* de la Argentina, Adolfo P. Carranza, le encargó cuatro obras de género histórico, en vistas a la Exposición

⁸⁷. GESUALDO (1988), t. II, pp. 848-849.

Internacional del Centenario⁸⁸, conmemorativa de la Revolución de Mayo de 1810 "y para dotar al Museo de pinturas que evoquen la gesta"⁸⁹. Tales obras fueron "El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810", "La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña", "El Juramento de la Junta Gubernativa el 25 de mayo de 1810" y "Mariano Moreno en su mesa de trabajo", esta última el único retrato de uno de los protagonistas.

Subercaseaux concretó sus cuadros valiéndose de las tradiciones orales a las que había podido acceder a través de textos y documentos hallados en archivos y bibliotecas, y merced a la estrecha colaboración de Carranza. Así como Prilidiano Pueyrredón resaltó al realizar el retrato de Manuelita Rosas distintos rasgos por solicitud, Adolfo Carranza aconsejó al pintor chileno mostrar a Moreno "de cuerpo entero, sentado en su mesa de trabajo, de noche en actitud de escribir algún asunto grave y que le muestre meditando lo que debe expresar su pluma"⁹⁰. Así Subercaseaux destacó la imagen de Moreno como un gran pensador.

⁸⁸. En cuyo Concurso de cuadros históricos Subercaseaux alcanzó el segundo premio con su obra "*Primera audición del himno argentino en el salón de la señora María Sánchez de Thompson*" por detrás de Pío Collivadino y su "*Juramento de los miembros de la Primera Junta*".

⁸⁹. RUFFO, Miguel José. "Dos pinturas de Pedro Subercaseaux: una interpretación". *Jornadas "Nuestros Museos. 500 años de historia de su patrimonio"*. Buenos Aires, junio de 1992.

⁹⁰. MUSEO HISTORICO NACIONAL. Carta de Carranza a Subercaseaux, 1908. En RUFFO, Miguel José. "Dos pinturas...".

En cuanto al cuadro "*El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810*", según la interpretación de Miguel Ruffo, Subercaseaux, por sugerencia de Carranza, podría haberse basado en la *Historia de la República Argentina* de Vicente Fidel López y no en la de Mitre -las dos más significativas en aquel momento- para dar forma a dicha obra.

Para la realización de los rasgos fisonómicos de los próceres de la gesta de Mayo, Subercaseaux se valió probablemente de retratos que se hallaban en el *Museo Histórico Nacional*, por ejemplo el de Paso realizado en 1872 por Ernest Charton o el de Anchorena por Fernando García del Molino, ingresado al Museo en 1893⁹¹.

Otro de los asuntos que había suscitado entusiasta polémica desde la década de 1880 fue el debate en torno a la autenticidad del retrato del fundador de las ciudades de Buenos Aires y de Santa Fe, don Juan de Garay. En esta disputa intervinieron notorios historiadores que se reunieron en una Comisión a propuesta del entonces Presidente Julio A. Roca. Las personas de competencia que se "*ocuparon*

⁹¹. RUFFO, Miguel José. "Dos pinturas...". De este óleo, realizado en 1909, se imprimieron varios juegos de láminas entre 1932 y 1939 presentando estas, respecto del original, diferencias significativas. En 1942 Rafael del Villar realizó una copia de la obra para el Museo del Cabildo respetando los caracteres del original. Habiéndose comprobado que el cuadro de Subercaseaux ha tenido repintes puede ser que las correcciones se hayan realizado entre 1939 y 1942. No se ha determinado quien y por qué realizó las correcciones; sólo puede decirse que el chileno regresó a la Argentina en 1930 y puede haber sido él mismo, aunque no se lo ha podido corroborar.

patrióticamente del estudio histórico" fueron Bartolomé Mitre, Andrés Lamas, Aristóbulo del Valle y Manuel R. Trelles, quienes encargaron a los pintores Troncoso y Contrucci el análisis artístico de la obra⁹².

Estos últimos confirmaron que el retrato representaba a Garay, por *"la antigüedad de la tela en que está pintado, y antigüedad de la pintura, vestimenta del personaje, leyendas que determinan clara y explícitamente a quien corresponden"*⁹³.

Los entendidos aseguraron que pruebas tan completas no se hallaban en pinturas de tan remoto origen. A pesar de este fallo, la discusión se agudizó en los primeros años del presente siglo y fue Martiniano Leguizamón quien se opuso terminantemente a reconocer su autenticidad. Otra fue la posición de Manuel Cervera, defensor del retrato en el preciso momento en que fue necesario recrear la fisonomía del conquistador, ya que por solicitud de la comuna porteña se encomendó en 1909 la realización de un cuadro sobre la fundación de Buenos Aires. Fue el pintor malagueño José Moreno Carbonero quien concluyó por inventar la efigie de Garay, sostiene Cervera, copiándola de un *"honrado peón del arsenal de Madrid"*, en vez de recurrir a la discutida imagen⁹⁴.

⁹². CERVERA (1911), pp. 56-57.

⁹³. *Ibídem.*, p. 67.

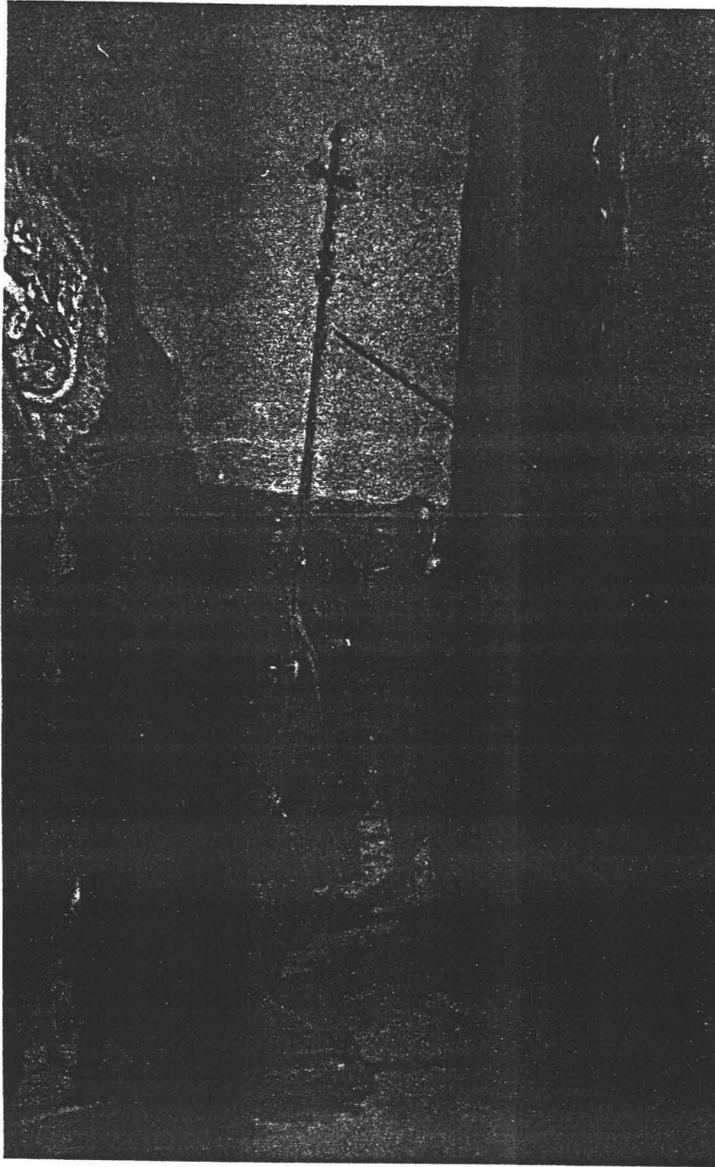
⁹⁴. *Ibídem.*, p. 71.

El interés por avalar la configuración histórica de esta obra a través de una rigurosa recopilación de documentos fue tarea de los historiadores empeñados en que la escena se acercara lo más posible a la realidad de un período lejano, carente de iconografía cierta. Enrique Peña se ocupó de copiar en los archivos españoles testimonios relativos a la historia de Buenos Aires, mientras Vicente Quesada se encargaba de reunir todos los detalles referidos a la indumentaria de los personajes "a fin de que fuera realmente irreprochable"⁹⁵.

El cuadro de importantes proporciones, cuya temática abordó también el pintor José Bouchet, fue entregado con premura en 1910, razón por la cual Moreno Carbonero se propuso años más tarde encarar su reforma (fig.59) ya que reconoció no haberse documentado lo suficiente en aquella ocasión, para lo cual ya disponía de "estudios necesarios y bocetos"⁹⁶. Así una obra basada en la reconstrucción histórica había sido plasmada sobre una serie de inexactitudes que el mismo pintor se encargaría de rectificar. Entre los errores se mencionaba la figura del conquistador, la luz solar, la

⁹⁵. GELLY Y OBES (1980), p. 21. El propio Enrique Peña, que sucedió a Mitre en la presidencia de la Junta de Historia y Numismática Americana, aparece representado en este cuadro.

⁹⁶. Moreno Carbonero, en su texto *La Reforma*, señala como se empeñó en subsanar los errores. En GELLY Y OBES (1980), pp. 55 y 64. Referencias a la naturaleza de estos cambios pueden leerse también en FRANCES, José. "Una obra de Moreno Carbonero: "La Fundación de Buenos Aires"". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1924, pp. 256-259.



Un detalle del cuadro del pintor malagueño José Moreno Carbonero "*La fundación de Buenos Aires*" (fig.59) -en su versión definitiva realizada en 1924-, una obra que sirvió como referencia a otros pintores iberoamericanos que abordaron temas similares como en el caso del peruano Francisco González Gamarra, autor de "*La fundación de Lima*" (fig.60) en 1944, y del chileno Pedro Lira al ejecutar "*La fundación de Santiago*" (fig.61).



configuración del terreno y el ambiente local⁹⁷.

Nacida en Troyes, Francia, en 1883, Léonie Matthis estudió en la *Escuela de Bellas Artes* de París antes de trasladarse, en 1912, a la capital argentina. En 1923 inició su serie de cuadros históricos exponiendo dos años después la serie "*Buenos Aires antiguo y moderno*" en el Salón Witcomb. Le siguieron sus series de "*Buenos Aires antiguo y colonial*" (fig.62), y a principios de la década del treinta presentó "*Evocaciones del pasado, Salta y Jujuy*".

En los años 1935 y 1936 Matthis expuso en la Galería Müller las series de grandes cuadros históricos de la Plaza de Mayo. En 1938 presentó en las mismas salas la "*Reconstrucción de las Misiones Jesuíticas de San Ignacio Miní*" (fig.63). Al año siguiente, tras un viaje por el Altiplano peruano-boliviano preparó la serie "*Viaje al país de los Incas*". Durante los años cuarenta realizó obras con escenas antiguas de Potosí y en sus últimos años se dedicó a producir cuadros de historia religiosa destacándose las series sobre la Beata María Antonia de la Paz Figueroa, San Francisco Solano, la antigua Jerusalén y la vida de Cristo⁹⁸.

Para la concreción de sus "gouaches" Matthis se documentó minuciosamente, trabajando en museos, archivos y

⁹⁷. GELLY Y OBES (1980), p. 21.

⁹⁸. *Léonie Matthis...* (1960), pp. XXIX-XXXI.

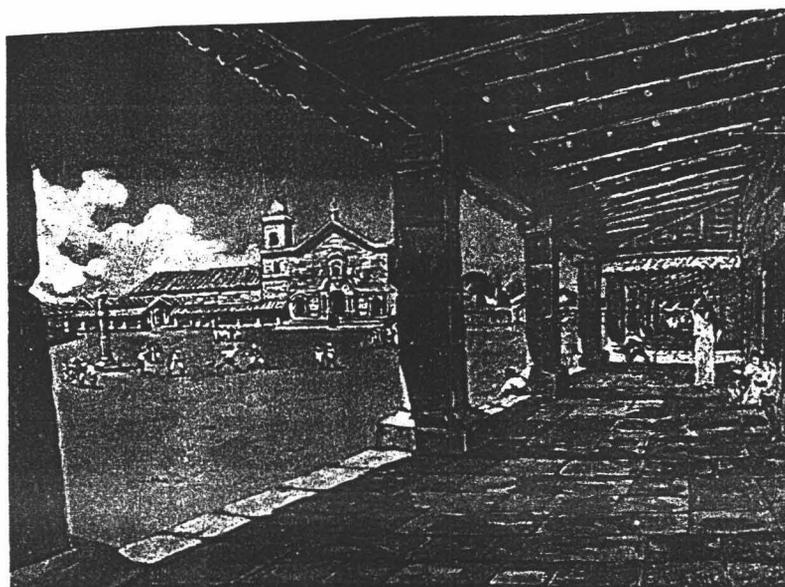
colecciones, leyendo memoriales, crónicas, informes, periódicos, monografías y libros de historia, registrando mapas antiguos y reseñas geográficas y poniéndose en contacto con los relatos de los viajeros y exploradores que recorrieron la República⁹⁹. Un ejemplo de lo afirmado, es el de la obra *"Ataque a Buenos Aires por los indios Querandíes. 1536"*, realizada en base a los relatos que Ulrico Schmidl hizo sobre el hecho.

En un cuaderno de apuntes, testimonio de la manera en que Léonie Matthis encaró algunas de las obras históricas sobre Buenos Aires, se alternan minuciosos croquis de conjunto (figs.64-65), armazón de futuros cuadros, con apuntes detallados sobre uniformes, distribución topográfica de edificios y resúmenes manuscritos de textos históricos -entre ellos descripciones de la edificación porteña de 1750 según Florian Paucke-¹⁰⁰.

Además de Subercaseaux y Matthis, un importante número de artistas realizó en la Argentina obras de temática histórica entre fines del siglo pasado y principios del XX. Entre ellas podemos destacar *"Encuentro de San Martín y Belgrano en la posta de Yatasto"* y *"Entrevista de San Martín y Bolívar"*, ambas de Augusto Ballerini; *"San Martín ante el*

⁹⁹. MUJICA LAINEZ, Manuel. "El arte de Léonie Matthis". En *Léonie Matthis...* (1960), p. XIX.

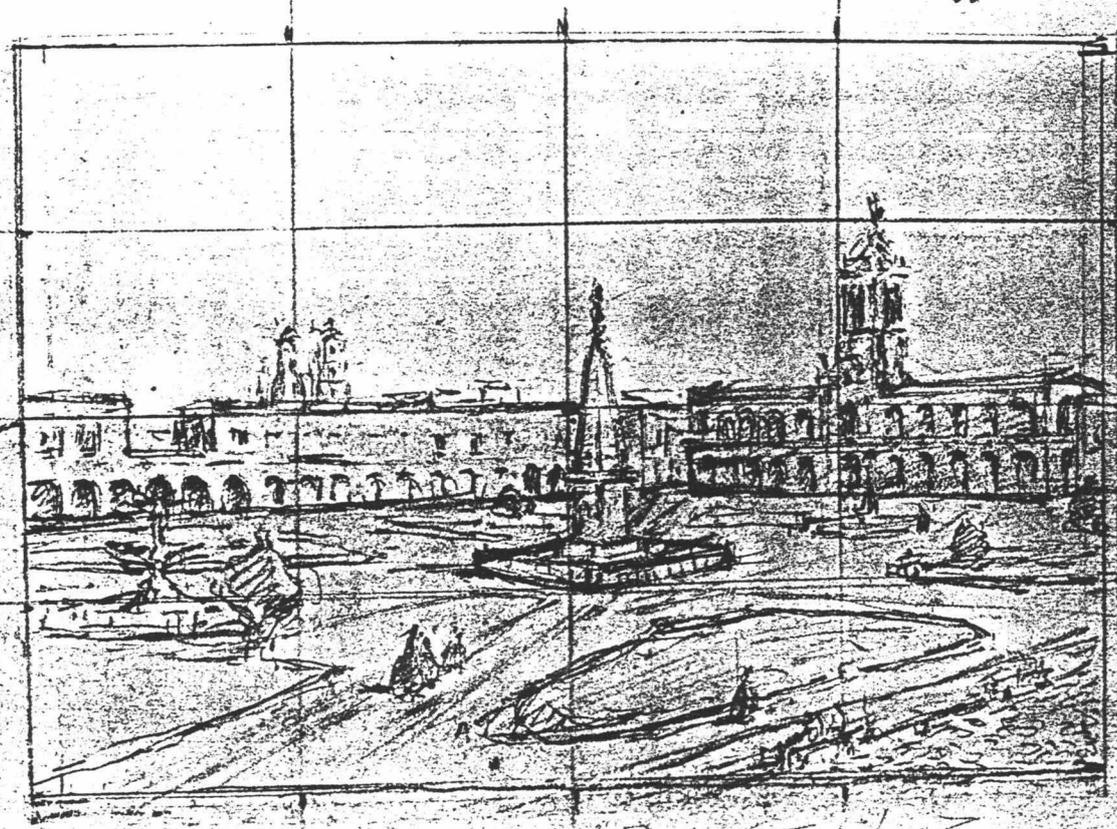
¹⁰⁰. *Ibidem.*, p. XVIII.



"Después de la lluvia" (fig.62), gouache realizado por la artista francesa Léonie Matthis, perteneciente a su serie de cuadros históricos sobre Buenos Aires colonial. Matthis, quien ha dejado para la posteridad notables testimonios gráficos sobre la historia argentina, realizó reconstrucciones sobre la vida en las Misiones Jesuíticas de Indios Guaraníes, entre ellas esta vista de la plaza de *"San Ignacio Miní"* (fig.63).



10.4
 46.8
 54 - 11.6 x 7.7
 77
 11.6
 0.832



5
 15
 12
 17
 122
 0.86

Croquis previos a dos gouaches sobre la Plaza de Mayo realizados por Léonie Matthis (figs.64-65), en los que se pone de manifiesto la rigurosidad de la artista al abordar sus reconstrucciones históricas.

Buenos Aires, Mayo 17 de 1899

Al Señor Presidente del Honorable Congreso de la Nación Argentina, Doctor Norberto Quiroga Costa.

Señor:

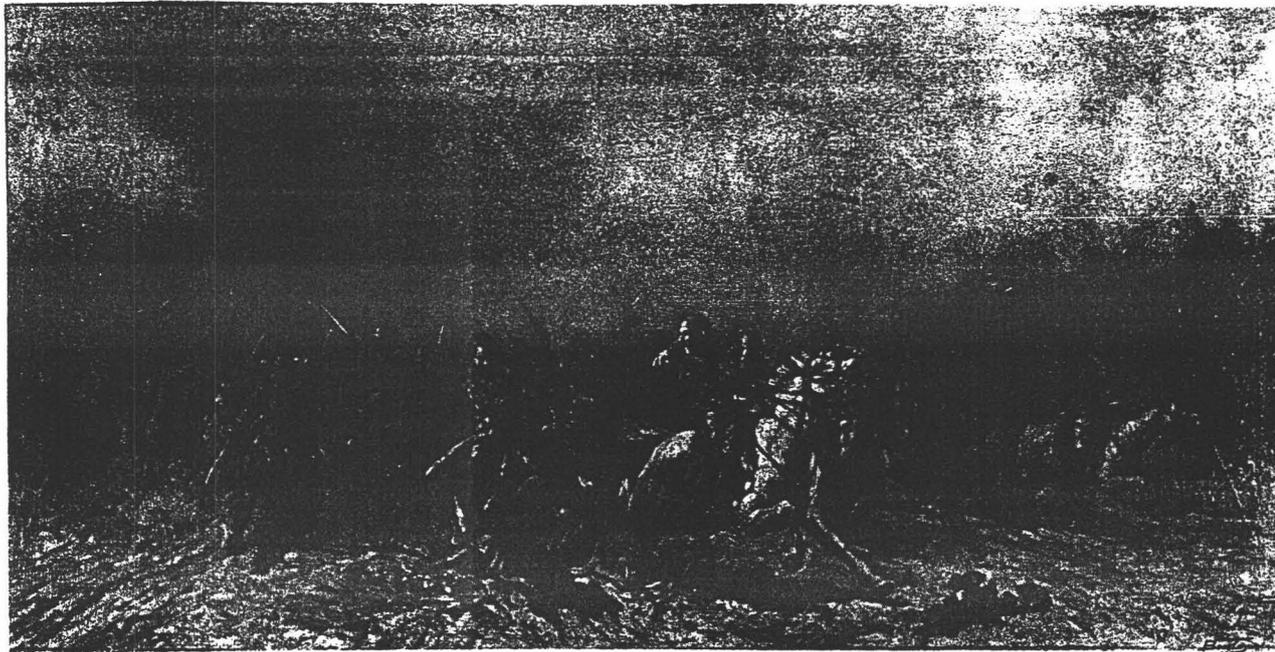
Siento profunda satisfacción en ofrecer por intermedio de V. E. al Honorable Congreso de la Nación que dignamente preside, la tela en que he reproducido gráficamente el acto solemne de la presentación del libertador de Chile, nuestro ilustre gran capitán D. José de San Martín, a ese Soberano cuerpo el 17 de Mayo de 1888; forma que he creído la más adecuada a exteriorizar la sincera gratitud que conservo en mi corazón al pueblo argentino por su gran tipo, y a cuya generosa munificencia debo en gran parte mi educación artística.

Si es obsequio a la elevación del móvil que me anima se dignara el Honorable Congreso Nacional aceptar con benevolencia mi modesta ofrenda, quedarían, Señor Presidente, colmadas mis aspiraciones.

Sea mis votos por la grandezza de la Patria, y la felicidad de sus augustos representantes, saliendo al Señor Presidente del Honorable Congreso con mi consideración más alta y distinguida.

Reinaldo Giudici

Carta de Reinaldo Giudici dirigida al Dr. Norberto Quiroga Costa, presidente del Congreso de la Nación, ofreciendo el cuadro representando la "San Martín ante el Congreso de las Provincias Unidas" (fig. 66).



Ángel Della Valle fue un cultor de las escenas militares como se aprecia en *"Patrulla en la Pampa"* (fig.67), obra en la que se acerca al francés Meissonier y a una estilo de que lo liga directamente con Cusachs y Unceta en España, O'Neil y Morris en Inglaterra, Wereschagin en Rusia y Crofts en Alemania. Discípulo de Della Valle, Cesáreo Bernaldo de Quirós vivió tempranamente la influencia del maestro; *"Carga de Caballería"* (fig.68), cuadro de pequeñas dimensiones ejecutado en 1899, poco antes de emprender su viaje de estudios a Roma, así lo evidencia.

9 DE JULIO DE 1810



"EN MARCHA A LA VICTORIA" - COMPOSICIÓN ALEGÓRICA DE A. DELLA VALLE

"En marcha a la victoria" (fig.69), alegoría compuesta por Angel Della Valle. (Repr.: *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, 2 de julio de 1902).

Congreso de las Provincias Unidas" de Reinaldo Giúdicci (ver fig.66); *"Candombe federal, época de Rosas"* de Martín Boneo, temática abordada también, ya en este siglo, por el uruguayo Pedro Figari; *"Carga de Granaderos"* de Angel Della Valle, obra que inspiró una composición de su joven alumno Cesáreo Bernaldo de Quirós (fig.68); *"San Martín en la cuesta del Portillo"*, *"Tarde de Maipú"* y *"Ultimos momentos de Dorrego"*, todas de Fausto Eliseo Coppini; *"Los Ultimos días del General San Martín"*, ejecutada por una discípula de Giúdicci, Sofía Posadas y el *"Combate de Obligado"* que en 1891 Manuel Larravide dedicara a Wenceslao Paunero.

Alentado por el Dr. Joaquín V. González, a comienzos de la década del veinte, Antonio Alice encaró por su cuenta la realización de *"Los Constituyentes del 53"*. Tenía ya Alice -recordado por su Primer Premio en el Primer Salón Nacional de 1911- antecedentes en cuanto a pintura histórica se refiere: su *"Muerte de Güemes"* había sido expuesta en la Exposición del Centenario en 1910¹⁰¹.

Nos detendremos a analizar lo hecho por Alice debido no

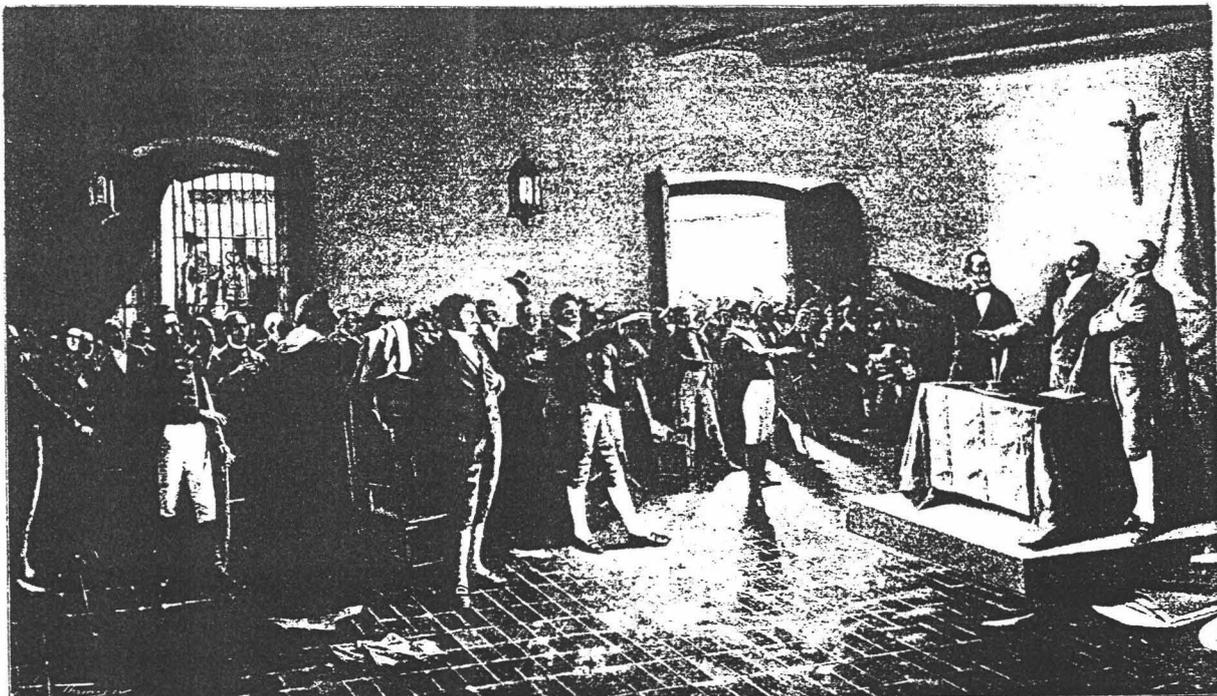
¹⁰¹. En la sección argentina de esta muestra hubieron otras obras del mismo género como *"Jura de la Junta"*, de Pío Collivadino, y el *"Retrato del General Lucio V. Mansilla"*, de Elvira Mayol. Alice presentó también el cuadro *"Tierra de promisión"*, inspirado en el Preámbulo de la Constitución y que se halla en el edificio del Correo Central en Buenos Aires, más un retrato de Fray Mamerto Esquiú, propiedad de la Cámara de Diputados de la Nación. Además es de destacar la sección retrospectiva de Carlos Enrique Pellegrini, junto a paisajes y retratos acordes al gusto de fin de siglo.

solamente a la importancia de su obra sino también porque ha dejado un detallado testimonio de la manera en que la realizó, lo que nos permite acceder a un panorama amplio respecto del trabajo de un pintor de historia¹⁰². Estos textos de Alice se complementan con los numerosos estudios previos de "Los Constituyentes del 53" que se encuentran actualmente en la colección del *Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez"* de Santa Fe.

Manifestó Alice -a pesar de los estímulos recibidos de González- no haber trabajado por encargo de nadie. Revisó archivos, bibliotecas y museos -sobre todo el *Histórico Nacional*-. Leyó numerosos libros y se documentó debidamente, recurrió, además, a personas que habían conocido a constituyentes, de quienes recogió valiosos datos. "*La única dificultad grave en que tropecé -dijo Alice- fue la falta del propio edificio del Cabildo*"; ese monumento santafesino había sido demolido en 1910. "*Para organizar mi tarea confeccioné un cuadro sinóptico que me permitió reconocer, durante el trabajo, a mis 25 personajes, tal como actuaron, con su aspecto físico, edad y particularidades de su idiosincracia*".

A su vez debió relacionar las partes y pensar al Congreso como un conjunto más homogéneo, por lo que decidió

¹⁰². ALICE, Antonio. "Los Constituyentes del 53". *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1934-35, N° 9, pp. 139-150. Conferencia leída en su taller el 17 de noviembre de 1934.



EL JURAMENTO DE LA INDEPENDENCIA ARGENTINA POR EL CONGRESO DE TUCUMÁN, EL 21 de julio de 1816, cuadro de Pedro Blanqué

— Pues vaya usted a buscarle.
 — ¿Para qué, si está aquí?, exclamó Juan Biendo.
 Y poniéndose de pie y adoptando una actitud ceremoniosa añadió:
 — Yo soy *Pindaro* cuando tengo hambre y Juan Aguilera cuando me llaman genio las mujeres hermosas.
 La baronesa y Margarita se pusieron muy coloradas y balbucearon un poco; pero a la media hora Juan estaba almorzando con ellas, y la cuasi monja del verano se pasó por Madrid en su coche con *Pindaro* en invierno.

EUSEBIO BLASCO.

una estrecha hallar al padre y al hijo, con la pompa reside en la grandeza humana y filosófica del hecho, y en la variedad de los corazones que anuncian la *Independencia* a los orgánulos de la América convulsiónada.

«El es el tomador y el dador, en el día y con intenso acierto artístico por Juan Biendo.»

«La sala, alumbra, por la luz exterior que brilla afuera en toda su intensidad clara y gloriosa, está ocupada por unas sesenta personas, entre congresales e invitados. La barra de piedra, con la puerta de acceso y una ventanilla donde se asoma un grupo de muchachos, que más es una *mancha* en un boquete, pero lleno de la segura, estentado, que con-

trasta agradablemente con la actitud solemne de los actores principales. Es el momento del juramento. En un ángulo, estumada en la penumbra, se ve la bandera inaustrada en el Rosario. La mesa está ocupada por el presidente Laprida, cuyo tragico fin cara tenemos melancolicos a su personalidad, y los secretarios Paso y Serrano, Belgrano, la idea y la espada inquebrantables de la revolución, ora vencedor, ora vencido por los accidentes de la fortuna en esa lanza, doliente y gloriosa ruta del Alto Perú, asiste a su triunfo, que ahora será perdurable y sin contrastes: hay Oro, «alma angelica en quien las dotes del corazon y la cabeza estaban admirablemente equilibradas.» según la hermosa frase del ilustre general

Mitre: Juan Esteban Anchorena, el pariente de cuadras ponderadas: los generales Cruz y Gurruti, enérgicos servidores del ideal revolucionario: fray Castro Barros, de verba ardiente y alma fuerte: la simpática figura de fray Cayetano Rodríguez, que tan hermosa huella de su talento y de su uncion patriótica deja en su paso por el congreso Bustamante, Gazcon, Sáenz, Gallo, Colombres, Medrano, Lascano, etc., todos están ahí, confundidos hábitos tales, uniformes, trajes civiles de la época, y lo que es interesante del punto de vista histórico, reproduciendo la verdadera fisonomía de los personajes.

Todo resulta grande y sugerente en la reproducción de la escena gloriosa de hace 85 años. El dibujo de las figuras, su expresión llena de vida y los detalles todos, cuidadosamente observados. La luz exterior es viva y fuerte y la interna dulcemente graduada. El aire circula en la sala y los personajes se destacan sin dureza, con simples tonos armónicos, sin amaneramientos. Como factura, un *empaste* jugoso, y como color, predomina el tono cálido, lleno de vida, que impresiona en conjunto y en detalle, acusando la mano y el pincel de un artista concienzudo, digno de ser estimulado por su propio valer, por su modestia y porque hace obra patriótica reviviendo escenas y acontecimientos que cada día deben ser recordados con mayor energía, en medio del cosmopolitismo que nos invade con personajes exóticos hasta los sitios públicos que debieran llevar las raíces de nuestros próceres.»

EL JURAMENTO

DE LA INDEPENDENCIA ARGENTINA
 POR EL CONGRESO DE TUCUMÁN
 en 21 de julio de 1816

El reputado pintor D. Pedro Blanqué, establecido en Buenos Aires, ha terminado recientemente el lienzo que reproducimos y que es una nueva demostración del cariño con que trata los asuntos de la historia argentina.

El mejor comentario que podemos poner a este cuadro es copiar lo que acerca de él ha escrito un distinguido crítico en el importante diario bonaerense *La Nación*:

«La tela de que tratamos — la obra de dibujo y de color mas inspirada que le conocemos al artista — es una vigorosa nota gráfica de la gloriosa asamblea de *doctores y braves* que inaugura sus sesiones tímida e incierta, como absorba ante la magnitud de los graves y fundamentales problemas de su resorte, el 21 de marzo de 1816, hasta que la misma angustiosa solemnidad del momento se entona, y las exhortaciones energicas y como clarividentes de San Martín y Belgrano la empujan, «inoculándole su espíritu» a la solución final. Los congresales invocando al *Eterno*, «en nombre y por autoridad de los pueblos» «bajo del santo amor de la justicia», firman la declaratoria inmortal, y el *Acta*, llena de majestad profunda y serena en su forma, enérgica e irrevocable como una sentencia divina, en su fondo, se jura en



EL PRINCEPE DE HOHENLOHE, EXCAVADO DEL BARCO COLONIA RECIBIÓ EN LA COLONIA

"El juramento de la Independencia Argentina por el Congreso de Tucumán" (fig. 70), cuadro de Pedro Blanqué representando uno de los temas más recurrentes en la pintura de historia del país sudamericano. (Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 1.020, 15 de julio de 1901, p. 463).

concurrir a una asamblea para estudiar el fenómeno de un ambiente caldeado por las discusiones, la "atmósfera fogosa". Para la obra *"vestí a los modelos con trajes de aquel tiempo. Trajes auténticos no había; pero, con la ayuda de un sastre experto... hice confeccionar para cada modelo el traje adecuado a cada personaje. Mi estudio se convirtió en un pequeño Congreso"*.

"La etapa final, la de los retratos, fue la más ardua y la más difícil de vencer. No menos dificultosa me resultó la búsqueda de modelos. Necesitaba tipos de semejanza fisonómica y también de idéntico volumen".

Alice tuvo en cuenta detalles que otros artistas hubieran pasado por alto como ser la iluminación del recinto o los adornos. *"Pintaba de noche -relata-, a la luz de las velas, porque debía interpretar la misma luz nocturna de las candelas en que los Constituyentes actuaron en la noche del 20 de abril"*. Tal el orden de preocupaciones ambientales de estos pintores de cuadros históricos.

1.4.4. El debate de rigor histórico.

Quando la proliferación de las imágenes históricas desbordaron los requisitos de la presunta "fidelidad" aquellos artistas que habían volcado sus vocaciones pictóricas a la construcción del soporte visual de la

historia comenzaron a exigir una mayor fidelidad. Esta circunstancia modificó los términos de la propuesta pues aquellas imágenes exitosas lo eran en tanto sus valores artísticos o su capacidad para cubrir los requerimientos del imaginario épico que la misma historiografía había consolidado.

Hasta ese momento lo esencial no era tanto la reconstrucción visual del hecho histórico como "documento", sino como herramienta operativa de un proceso pedagógico o de formación cultural. Junto a ello podrían haber encontrado espacio imágenes afortunadas o fruto del talento creativo del artista.

Esto explica como pinturas de valor "documental" como fueron las de Cándido López que él mismo ofrece en 1887 como "*colección de cuadros históricos*"¹⁰³ no tuvieron tanto éxito -a pesar de haber sido realizadas por un protagonista de los acontecimientos- como otras pinturas históricas como la de Moreno Carbonero sobre la fundación de Buenos Aires.

Pero la acuciosa tarea de algunos de los ilustradores como el caso del catalán Francisco Fortuny que cuestionó algunas interpretaciones y ambientaciones históricas comenzó a sensibilizar a historiadores y al público en general sobre la necesidad de un mayor rigor en las reconstrucciones.

¹⁰³. RICCI (1894).

Luego de sus estudios de dibujo y pintura en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid bajo la dirección de Antonio Ferrán, Fortuny se radicó en Buenos Aires en 1888 contando 23 años de edad. En la capital argentina 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, el artista español revivió en sus telas escenas de la Guerra del Paraguay (1865-1870), ejecutando también un cuadro sobre "*El Congreso de Tucumán*", reunión en la que se declaró la Independencia argentina 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. 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 históricas¹⁰⁴.

En los ochenta se habían ejecutado allí obras de la dimensión de "*La leyenda del Rey Monje*" de José Casado del

¹⁰⁴. GUTIERREZ VIÑUALES (1994), p. 51.

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.

En 1933 tras comentar a Martiniano Leguizamón el retrato del General Venancio Flores ejecutado por Francisco Fortuny, éste señaló que de los más de tres mil grabados que poseía había extraído unas tres docenas de sombreros diferentes que clasificó según épocas. Al indicarle Leguizamón que el *"autor del retrato del general Flores no estaba bien penetrado de la historia"*, por las diferencias entre el sombrero argentino y el uruguayo, Fortuny le respondió que *"el artista debe inclinarse a estudiar lo usado exactamente dentro de cada época"*.¹⁰⁵

Esta correspondencia con Martiniano Leguizamón no es casual, pues vinculaba a dos espíritus que intentaban indagar

¹⁰⁵. ANDREETO, Miguel Angel. "La correspondencia de Martiniano Leguizamón" (segunda parte). *Investigaciones y Ensayos*, Buenos Aires, 1990, N° 40, p. 478.

la verdad histórica sustentándola documentalmente. Baste recordar los sinsabores que le trajo a Leguizamón el cuestionar la autenticidad de la presunta casa donde nació San Martín o del retrato de Garay según vimos¹⁰⁶.

Sin embargo Fortuny tenía una visión "abierta" en la búsqueda de la "verdad de los hechos" y señaló el relativismo de las opciones cuando en otra carta dice que los historiadores tienen "sus inclinaciones individuales" y entonces resulta que "la tan manoseada realidad se convierte en un tejido de diversos colores y de tramas completamente distintas; cada uno de los historiadores confecciona a su libre albedrío. Esta es la historia"¹⁰⁷.

Pero Fortuny insistía en sus puntos de vista donde, relativizando en aspectos secundarios, exigía autenticidad y mayor rigor en las reconstrucciones. "Por ejemplo el Cabildo no es el Cabildo del año 10 que figuraba en la Plaza de Mayo. Muchas veces hablando con Udaondo le decía que no era el Cabildo histórico el que figura en el panorama del Museo de Luján. Inútil pretensión la mía".

Es justamente éste uno de los aspectos claves de la "reconstrucción histórica", la fidelidad del escenario, ya

¹⁰⁶. LEGUIZAMON (1915).

¹⁰⁷. ANDREETO, Miguel Angel. "La correspondencia...", p. 479. Carta del 28 de septiembre de 1933.

que el hecho histórico es de por sí re-creado, por lo menos que su soporte ambiental fuese todo lo "auténtico" que las fuentes iconográficas disponibles permiten conocer.

Esta idea se verificó no sólo con respecto al Cabildo cuyas transformaciones y mutilaciones son capaces de desconcertar al más advertido de los pintores históricos, sino también con otros ámbitos como el de la Casa Histórica de Tucumán que pudo ser reconstruida físicamente a partir de una fotografía de Paganelli de 1868¹⁰⁸.

Un ejemplo que se planteó en reiteradas oportunidades, inclusive en algún Congreso de Historia Regional, es el del Convento de San Carlos en San Lorenzo. Sobre la primera acción bélica de San Martín en tierra americana se construyeron diversos cuadros históricos que enfatizaron la importancia de este acontecimiento. En algunos de ellos el Convento de San Carlos es reproducido como está en la actualidad sin atender a que la fachada, torre y buena parte del templo y claustro fueron realizados con bastante posterioridad al 3 de febrero de 1813¹⁰⁹.

La polémica en torno a este tema llevó a Carlos Pablo

¹⁰⁸. La fotografía fue incluida en copia en el libro de GRANILLO, Arsenio, *Provincia de Tucumán*. Tucumán, Imp. de la Razón, 1872.

¹⁰⁹. A veces el convento aparece como esfumado, como puede apreciarse en la lámina que incluyen IMHOFF y LEVENE en su Album. Otras veces son reproducciones de la actual iglesia.

Ripamonte a estudiar con cuidado cuál era la situación del Convento de San Carlos en 1813 y a pintar un cuadro que esperaba fuese decisivo (fig.71). Sin embargo el panorama de edificio inconcluso no era una feliz escenografía para el acontecimiento bélico y la iconografía siguió reproduciendo la actual imagen¹¹⁰.

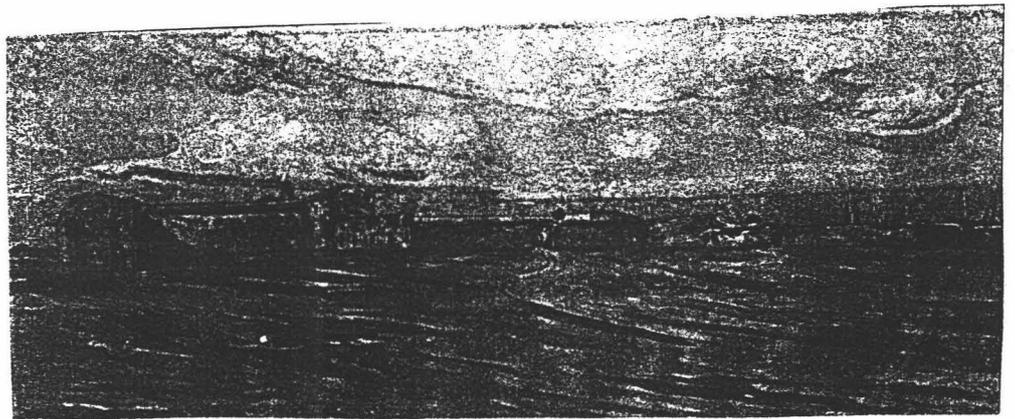
Pero la interpretación de Ripamonte cuestionaba a la vez otra versión histórica, la de la presunta "celda de San Martín" que aún hoy se mantiene en el Convento. En realidad San Martín no pudo utilizar esa "celda" porque ella era en 1813 la sacristía de la capilla como surge de la documentación histórica y los planos que posteriormente se localizaron en el Convento cuando se lo restauró en 1978¹¹¹.

No existiendo certeza sobre cuál de los otros espacios pudo ser el albergue de San Martín se optó por mantener esta errónea tradición oral.

De todos modos el rescate de San Martín herido, por el granadero Juan Bautista Cabral, ha sido una de las imágenes con mayor fortuna de la iconografía histórica argentina pues reúne todas las condiciones de emoción, riesgo y gesto épico que marcan hitos historiográficos.

¹¹⁰. El cuadro de Ripamonte fue realizado para el Regimiento de Granaderos a Caballo en 1813, al conmemorarse un siglo de la batalla de San Lorenzo.

¹¹¹. GUTIERREZ (1979).



*"El Convento de San Carlos en San Lorenzo" (fig.71),
reconstrucción pictórica de Carlos Pablo Ripamonte.*

Mi querido amigo,

Tá lo que me pide:

Soler

Medalla del Cerrito (1812) y escudo por la recobertura de Montevideo = Tenusaba una sola condecoración, mandada hacer por él, (medalla) con la fecha de ambos hechos - la llevaba colgada al pecho con cinta azul y blanca -

Medalla de Chacabuco (de oro) y libreta de méritos de Chile (era gran oficial de la legión de honor) -

Rondeau

Medalla del Cerrito y escudo de Montevideo - 1812-1814 -

Viamonte

- Ninguna =

En el libro amarillo que le adjunto encontrará los decretos respectivos en las páginas 24, 41, y 205 -

En el encuadernado que también mando, los diseños respectivos en las pág. 71 y 72, debiendo elegir la N.º 224 que fué la que se distribuyó primero, pues la N.º 223 fué acuñada en Londres después.

Tán dos fotografías de la legión de méritos de Chile cuyos antecedentes leerá en la pág. 205 del libro amarillo - y para mayor abundamiento, en hoja suelta y en colores un diseño del escudo de San Martín y otro de Montevideo

} Sébe que soy muy suyo
José Biedma

Carta de José Biedma dirigida al pintor Reinaldo Giúdice, adjuntándole datos y accesorios para que éste realizase un cuadro histórico sobre la gesta sanmartiniana, probablemente el de la presentación de San Martín ante el Congreso (fig. 72). El documento muestra a las claras la intención de alcanzar el máximo rigor histórico posible por parte del pintor.

Una última mención cabe hacer en términos de esta preocupación por el rigor histórico a la influencia que tuvo toda la retórica figurativa decimonónica en lo que significaba la representación de los elementos simbólicos. La recreación clasicista desde fines del XVIII había incorporado en el pensamiento "ilustrado" la vigencia del Panteón mitológico griego y romano para identificar los númenes tutelares de ciencias y actividades humanas.

En el repertorio historicista la presencia de las ideas de la Patria, la Independencia y la República tuvo rápida asociación con los motivos icónicos de la Revolución Francesa. No en vano el grabador Pipet hizo las primeras estampillas postales argentinas en la provincia de Corrientes reproduciendo a las francesas con la cabeza de la diosa Ceres.

La integración del soporte visual histórico sobre los elementos simbólicos bandera, escarapela, escudo e himno, llevó a largas disquisiciones y precisiones históricas con la finalidad de dirimir formas, colores, tonos y oportunidad de la implantación. La interpretación de cuadros como la *"Creación de la bandera por Belgrano junto al Río Juramento"* o el fugaz reparto de cucardas de French y Beruti fueron probablemente los más exitosos.

1.4.5. La iconografía como soporte de tradición histórica.

La reconstrucción de la iconografía histórica, integrada al imaginario cultural, se consolida a través del tiempo como "verdad histórica" y configura, en definitiva, parte incorporada a la historia misma. En muchos casos suplanta la gravitación y reconocimiento al mismo "documento histórico" que pasa a un segundo plano frente a imágenes afortunadas que encuentran vehículos de difusión de vasto alcance.

Un caso peculiar es el de los retratos pues los documentos más fieles tomados de algunos de nuestros próceres quedan opacados frente a "reconstrucciones históricas" que exaltan rasgos paradigmáticos de la figura para definir el "arquetipo". Es este relativamente el caso de José de San Martín cuya fotografía tomada poco tiempo antes de su muerte en 1850, es mucho menos conocida que la iconografía chilena y por supuesto menos aún que la épica lámina que difundiera la revista infantil *Billiken*¹¹².

En similar situación estaría el retrato de Artigas realizado como esbozo por Aimé Bompland durante su cautiverio en el Paraguay, que sirviera de base a una litografía de 1848 (anterior a su muerte) y que fuera publicado por Fregueiro en 1886. El esbozo de Bompland y la mascarilla que se le tomó a la muerte sirvieron de base para un proceso de aproximación sucesiva de "rejuvenecimiento" que llevó al montaje del

¹¹². LEONI HOUSSAY, Luis. "Notas descriptivas de las piezas reproducidas". En: DEL CARRIL (1971).

Artigas que inmortalizara Zorrilla de San Martín.

En ambos casos el problema fue el de encontrar una iconografía del prócer en el momento justo de los sucesos que le consagraron y por ende estos valiosos testimonios documentales -a pesar de su fidelidad- resultaron anacrónicos respecto del objetivo pedagógico que se pretendía con la imagen.

Más compleja, la reconstrucción de la iconografía colonial fue muy limitada por serlo también la representación de personajes civiles, y ello sería fundamentalmente en el siglo XVIII cuando la secularización de la ilustración ponderó tales avances. Por otra parte el rechazo visceral en muchos lugares de América a todo lo que recordara dicho período postergó hasta fines del XIX la tarea de recuperación de un imaginario colonial que al comienzo se basó en la identificación de las figuras fundacionales. Ya hemos hecho mención a los casos del retrato de Garay o a "*La fundación de Buenos Aires*" de Moreno Carbonero pero ello fue bastante generalizado en el Continente.

Baste recordar el retrato de Gonzalo Jiménez de Quesada realizado en Colombia por el pintor Ramón Torres Méndez, que le permitió "*hincarlo en el espíritu nacional*" según decía Urdaneta. También aquí el éxito en las exposiciones pictóricas y su incorporación a los textos escolares consagraron una imagen "*que se convirtió efectivamente en la*



Edilores: Busnago y Cia., México. Propiedad registrada.
 El Generalísimo Don José María Morelos, después de rechazar con la frase de "Otorgo igual gracia a Calleja y los suyos" el indulto que ese jefe realista le ofreció, y a pesar de estar seriamente enfermo, rompe el sitio de Cuauhtla, a las dos de la mañana del 2 de Mayo de 1812 y al cabo de setenta y dos días de heroica defensa, en la salida se ve en peligro de ser matado por un centinela enemigo, a quien oportunamente da muerte el Coronel Galeana.



Para la difusión masiva del imaginario histórico creado en las nuevas naciones iberoamericanas, resultaron auxilio fundamental los grabados publicados en periódicos y revistas, así como las tarjetas representando los hechos heroicos y notables de las historias patrias. Las gestas de José María Morelos en México (fig.73) y de José de San Martín en la Argentina (fig.74) fueron imágenes con fortuna.

efigie con la cual se asoció de inmediato al nombre del Adelantado"¹¹³.

La fugacidad del acontecimiento histórico, la importancia que se adjudica a los hitos como puntos de inflexión en ciertas circunstancias históricas y por ende la ausencia de una documentación auténtica de lo sucedido en ese preciso instante generó por una parte una demanda de imagen y por otra la imposibilidad de obtenerla verídicamente (por ejemplo el asalto en Barranca Yaco).

Cuando el desarrollo de la fotografía permitió acompañar gestiones que previsiblemente generarían circunstancias históricas relevantes (Expedición al desierto, exploraciones geográficas, etc.) esta circunstancia mejoró. Sin embargo dentro de una historia en la que los acontecimientos militares tuvieron un papel significativo, la reconstrucción de las batallas fue habitualmente más allá de lo que la

¹¹³. SANCHEZ CABRA (1987). Esta circunstancia fue común a la mayoría de los países americanos. Podemos señalar, entre otras, las aportaciones hechas en el Perú por Teófilo Castillo, quien entre 1889 y 1905 vivió en Buenos Aires dedicado a la pintura y a la fotografía. En 1908, en ocasión de un viaje a España, descubrió el preciosismo de Mariano Fortuny y a su regreso a Perú interpretó las "*tradiciones peruanas*" de Ricardo Palma, pintando durante una década cuadros de la Lima colonial, entre ellos "*Los funerales de Santa Rosa de Lima*" (1918) que se conserva en el Museo de Arte de Lima. En 1920 pasó a Tucumán como Profesor de Arte. También en Perú, en oportunidad de la reedificación de la Biblioteca Nacional (1944) se encomendaron series de cuadros históricos al pintor Francisco González Gamarra. En Venezuela, el cuadro representando a Francisco Miranda preso en la Carraca (Cádiz), ejecutado por Arturo Michelena en 1883 alcanzó gran difusión, convirtiéndose en una imagen identificativa del prócer.

batalla en sí misma había dado.

Las virtudes del coraje, valentía y heroísmo debían quedar plasmados de una manera indubitable, potenciando lo que a veces no trascendía de un estrepitoso entrevero. De la misma manera que era difícil morir sin tener algún pensamiento o frase póstuma que dejara un "mensaje histórico" a las nuevas generaciones, también era difícil pensar en próceres humanizados o en una reconstrucción iconográfica con matices o claroscuros.

Son estas razones que justifican la inserción de esta iconografía indicativa de la grandeza del "momento histórico" y que se incorpora a la historia misma, contribuyendo también a una lectura parcial de ella pues la despoja de las contradicciones y circunstancias reales que el hecho histórico tuvo. ¿ A quién se le ocurriría pensar en una reunión tumultuosa de quienes proclamaron la Independencia en 1816 o juraron la Constitución de 1853 luego de fijar en su imaginario las correspondientes pinturas ?

Así, la iconografía histórica contribuye a aquella lectura lineal de los acontecimientos, idealiza a personajes y circunstancias, elimina matices y contradicciones y sirve de soporte, ahora desde dentro, a una lectura domesticada de realidades muchas veces más complejas.

Es quizás este el aspecto negativo, por parcialidad y

omisión de una iconografía cuya singular presencia ayudó a configurar una construcción efectiva de la historiografía argentina y americana.

1.4.6. Consideraciones finales. Un acercamiento entre la pintura de historia argentina y la española.

La pintura de historia, mientras en la Argentina se constituyó en una alternativa temática más para los artistas, fue el género más abordado en la España del siglo XIX. Debido a este carácter de predominio, consideramos de interés el tomar la experiencia hispana como paradigma o punto de referencia para trazar algunos paralelos con lo ocurrido en la nación sudamericana.

Esta posibilidad de comparación se ve hoy más enriquecida gracias a los estudios realizados en España en la última década, especialmente por Carlos Reyero y Jesús Gutiérrez Burón, entre otros, y, finalmente, con la concreción de la exposición "*La pintura de historia del siglo XIX en España*"¹¹⁴, llevada a cabo en Madrid en los últimos meses de 1992 y principios del año siguiente.

La "edad de oro" de la pintura de historia en España, al

¹¹⁴. Ver DIEZ (1992).

decir de Reyero¹¹⁵, tiene sus orígenes a finales del siglo XVIII. Desde ese momento, y a lo largo de la centuria que lo precede, el género se manifestará estrechamente vinculado a la acción ejercida por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El culto al pasado fue una de las características más sobresalientes del Romanticismo, enriqueciéndose ahora aquél con una dimensión de índole nacional. La sociedad actuó con *"un narcisista afán de verse reflejada y mejorada con el seguro del pasado, ilusoriamente tomado por garantía de futuro"*¹¹⁶.

De la misma manera que en España la pintura de historia fue ganando fuerza ante la necesidad de esa legitimización del pasado, entre otros aspectos para *"contrarrestar las eventuales acusaciones de mimetismo de lo extranjero"*¹¹⁷, en la Argentina fue preciso perfilar una historia distinguida del resto del continente, para ratificar las condiciones de la nacionalidad, creando a la vez un imaginario pretérito que entroncara a la gran masa inmigrante del último cuarto del siglo XIX con la historia de la nueva patria.

El gradual predominio de la pintura de historia en

¹¹⁵. REYERO (1987), p. 19.

¹¹⁶. GALLEGO, Julián. Prólogo a REYERO (1987), p. 12.

¹¹⁷. *Ibíd.*, p. 19.

España coincidió con una lógica y pronunciada disminución del género que prevalecía en la Península: la pintura religiosa. Al respecto, reflexionaba Cruzada Villaamil: *"Todo acaba en este mundo; el grande número e inmensa riqueza de aquellos - se refiere a la Iglesia- cayeron con la marcha de la civilización, y el arte, sintiéndose por ella misma arrastrado, sin ser por aquellos buscado y mantenido, sintiéndose arrastrado por la misma causa, avanzando más y más en su brillantísima carrera, se entregó, guiado por la moderna filosofía, en brazos de la historia de sus pueblos"*¹¹⁸.

En la Argentina, la pintura de historia, como se ha dejado constancia, constituyó una opción argumental más, compartiendo "cartel" con otras tendencias e inclusive manteniéndose a la zaga de la pintura de costumbres o el retrato, dos de las manifestaciones pictóricas más destacadas del XIX en el país.

Difícilmente podría haber alcanzado un nivel de debate, al menos digno de comparación con las polémicas discusiones sobre la fidelidad histórica de las reconstrucciones que quedaron testimoniadas en los periódicos españoles de la época: la inexistencia de un verdadero "ambiente artístico", las aisladas exposiciones de pintura carentes de carácter

¹¹⁸. CRUZADA VILLAAMIL, G.. "Exposición General de Bellas Artes de 1858. Artículo III. La pintura". *La España*, Madrid, 30 de octubre de 1858. En: GUTIERREZ BURON (1989), p. 350.

popular y otros motivos que no viene al caso enumerar, hizo innecesaria toda posibilidad de controversia.

Por cierto, la pintura de historia en España no gozó de estos litigios sobre el valor de las interpretaciones desde un principio. Es más, se debió esperar hasta bien avanzado el XIX, con la consolidación del género, para que se dieran con asiduidad. Como bien ha señalado José Luis Díez, en la segunda mitad del XVIII los primeros contactos de los aspirantes a pintores con el mundo de la historia llegaron a través de los concursos organizados por las academias de Bellas Artes "*como ejercicios para sus alumnos*", es decir que aún no se perseguía un rigor histórico tal como se entendió y practicó en décadas posteriores¹¹⁹.

La temática histórica alcanzó su momento culminante en la pintura española a partir de 1856 cuando Isabel II creó las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Para esa entonces, en la Argentina apenas habían pasado cuatro años de la caída de Rosas, período de retroceso cultural y sobre todo artístico. Benjamín Franklin Rawson ejecutaba sus primeros lienzos de historia y faltaban aún casi quince años para que Juan Manuel Blanes pintara "*La Revista de Rancagua*" (1870). Las primeras manifestaciones de rigor histórico llegaron con este artista uruguayo y con la creación de la *Junta de Historia y Numismática Americana*, en 1893, se produjeron

¹¹⁹. DIEZ (1992), pp. 69-70.

verdaderas discusiones sobre la fidelidad de las evocaciones pictóricas. Paralelamente la pintura de historia en España entraba en franco declive en beneficio de los temas sociales. *"Pasó la lucha; adquirimos todos los derechos, de los que disfrutamos en plena libertad como país ninguno..."*¹²⁰.

Pocos años después, la Argentina, y por causa de una situación especial -la celebración del centenario de la Revolución de Mayo en 1910-, vivió un florecimiento de la pintura de historia dado más por un aumento en la cantidad de producción que por una ampliación de la calidad. En dicha ocasión, numerosos artistas, uniéndose al acontecimiento y alentados ante la posibilidad de lograr un premio en el concurso de cuadros históricos organizado a la sazón, buscaron motivos de inspiración para su pintura en distintos hechos del pasado argentino, especialmente en los que habían rodeado al suceso que se festejaba, como la Guerra de la Independencia que enfrentó a americanos y españoles y que sucedió a la gesta patriótica.

Curiosamente uno de los temas más abordados por los pintores de historia españoles fue también la Guerra de la Independencia, pero la sostenida por el pueblo español ante el invasor francés¹²¹.

¹²⁰. SENTENACH, N.. "Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895". *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, N° XX, 30 de mayo de 1895, p. 331. En: GUTIERREZ BURON (1989), p. 356.

¹²¹. Ver GUTIERREZ BURON (1989), pp. 346-357.

En lo referente a los destinatarios finales de estas obras de carácter histórico, puede decirse que al igual que en España, en la Argentina la producción estuvo dirigida a una clientela oficial, especialmente museos y dependencias gubernamentales. Los coleccionistas particulares, la moderna burguesía, gustaban de cultivar otros géneros como el costumbrismo.

La monumentalidad en los tamaños de los cuadros de historia y la espectacularidad de las composiciones tienen su explicación en dicha asignación pública y por ende en el objetivo de captar la atención de los potenciales y numerosos espectadores. En algunos casos los artistas ejecutaron réplicas de menor tamaño destinadas a acopiadores privados o para ser donadas a alguna institución, hecho muy habitual en la España decimonónica.

Hacia fines del siglo XIX, cuando en España la pintura de historia fue decreciendo en los círculos oficiales, numerosos artistas se volcaron a la realización de cuadros históricos en pequeño formato destinados, ahora sí, a una clientela privada.

Para finalizar el presente apartado, haremos mención al desarrollo de la pintura histórica en otros países iberoamericanos. Durante el siglo XIX fueron México y Brasil los países más avanzados del continente en cuanto a las actividades relativas a las bellas artes. En México tuvo

papel preponderante la acción de la *Academia de San Carlos* y en Brasil el interés manifiesto demostrado por la Corte imperial. La pintura de historia comenzó su largo andar a través del siglo con la llegada de Debret con la "*Misión Francesa*" en 1816. Trece años después, en 1829, se llevó a cabo la primera exposición reuniendo obras de carácter histórico.

Este tipo de acontecimientos se extendió en Brasil a lo largo de la centuria, pudiéndose destacar la importancia de la "*Exposición de Historia del Brasil*" que se realizó en 1881 y de la que participan los hermanos Francois René y Louis Auguste Moreaux, aquél con "*La proclamación de la Independencia*", obra ejecutada en 1844, y éste con pinturas de género representando gauchos, negros y estudios de la flora brasileña. La pintura de historia en Brasil alcanzó un punto culminante con el cuadro "*El Grito de Ipiranga*" de Pedro Américo de Figueiredo e Melo.

Mientras en Bolivia se destacaron Mariano Florentino Olivares, autor de "*La Paz durante el cerco de 1780*", y Avelino Nogales con "*Murillo en la prisión*", cuadro ejecutado en 1909, en el Perú fue quizá el pintor de historia más dedicado Juan Lepiani, autor de "*La respuesta de Bolognesi*", "*El combate de Arica*" y "*La entrada de Cocharcas*". También se destacaron Ignacio Merino, autor de dos importantes obras de tema colombino, "*Colón y su hijo en La Rábida*" y "*Colón ante la Universidad de Salamanca*" (c. 1853), y Luis Montero con

"Los funerales de Atahualpa" (c. 1865).

En Cuba también existió una inclinación hacia la temática colombina. Así como lo hizo Merino en Perú, Miguel Melero fue autor de un cuadro de *"Colón ante el Consejo de Salamanca"*. Armando Menocal pintó el *"Desembarco de Cristóbal Colón"*, aplicándose luego, especialmente en el último lustro del XIX, a pintar cuadros sobre las batallas por la independencia cubana. En este sentido alcanzó su más alta cota en 1906 con *"La muerte de Maceo"*.

En Venezuela alcanzaron importancia los temas inspirados en las luchas por la independencia y la gesta bolivariana - que alcanzó aquí su máxima expresión con Tito Salas-, de la misma manera que en la Argentina se había representado la sanmartiniana (recordar las obras de Fernández Villanueva o de Blanes). El primer artista que alcanzó prestigio como pintor de historia fue sin embargo Martín Tovar y Tovar, del que se puede hacer un paralelo con el uruguayo Juan Manuel Blanes en el sentido de que, gracias al amparo oficial, que en su caso le propició el Presidente Antonio Guzmán Blanco a mediados de los setenta del siglo XIX, pudo trabajar sin sobresaltos económicos. En sus cuadros de batallas se aprecia el influjo de Theodore Gericault en la composición con líneas curvas, aún en mayor medida que en el caso del argentino Carlos Morel, inspirado también en Goya. Tovar y Tovar realizó el mural que se halla en la bóveda del Salón Elíptico del Capitolio, en Caracas, obra elogiada por el muralista

mexicano David Alfaro Siqueiros.

Además de Salas, y Tovar y Tovar, en la pintura de historia venezolana se destacó, quizá aun más que ellos, Arturo Michelena, autor de *"El Paso de los Andes por Bolívar"* en 1889 y de *"Joaquín Crespo en la Batalla de los Colorados"*, de 1893, representando un hecho acaecido el año anterior a su ejecución. Sobresalieron también Cristóbal Rojas -autor de *"La muerte de Girardot en Bárbula"*, 1883- y Antonio Herrera Toro, que al igual que Tovar y Tovar y Michelena, se dedicaron también al retrato.

Finalmente, en Colombia, al igual que en Venezuela, hubieron pintores que se inspiraron en la vida del Libertador Simón Bolívar y sus hazañas. Ya en nuestro siglo Francisco A. Cano ejecutó lienzos como *"Paso de Vencedores"*, *"El páramo de Pisba"* y *"Bolívar Vencedor"*.

1.5. Apuntes sobre pintura religiosa en la Argentina.

Cuando la Argentina comenzó, en el último cuarto del siglo XIX, a organizar sus academias y a intentar *"crear ambiente"* para el desarrollo de las artes y con ello a implementar ciertos gustos, en Europa ya se había producido hacía tiempo la crisis de la pintura religiosa como tal, junto, lógicamente, a la religión, que se vio desplazada por

la filosofía y la ciencia¹²².

No obstante hubieron ejemplos de cuadros religiosos en nuestro país; podemos señalar a manera de ejemplos, los realizados por Benjamín Franklin Rawson, autor de "*La Inmaculada Concepción*", pintado hacia 1845 para la Catedral de San Juan, de pobre ejecución y sin la "*inspiración mística que reclama un Altar Mayor de Catedral*" al decir de Trostiné. También ejecutó Rawson "*La Oración en el huerto*" que se conserva en el cementerio de la Recoleta en Buenos Aires, en la bóveda de don Guillermo Rawson, y "*La Última Cena*", mera copia del cuadro de Leonardo, que está en el Colegio del Salvador, también en la capital argentina¹²³.

Puede, pues, hablarse de la existencia de obras religiosas, siempre a raíz de encargos aislados, pero no de la existencia de una línea determinada como sí existió en el caso de la pintura de historia en donde apreciamos no solamente una continuidad sino también una evolución palpable que radicaba en el interés cada vez mayor por la rigurosidad en el tratamiento de los temas.

Cuando Alvarez Lopera se refirió al estado de la pintura

¹²². ALVAREZ LOPERA, José. "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, t. I, N° 1, 1er. semestre de 1988, p. 81.

¹²³. TROSTINE (1951), p. 47.

religiosa en Europa durante el siglo XIX, comentó que "...la Iglesia fue perdiendo poder político y económico y con ellos gran parte de su capacidad para dirigir las conciencias. En el terreno de las artes ello significó la pérdida de casi todo su poder de mecenazgo y de tutela -o vigilancia- de la producción. De este modo los artistas, abocados a una nueva situación de mercado en que la burguesía y el Estado eran los principales clientes, no sólo vieron casi desaparecer los encargos de tipo religioso, sino que además hubieron de reflejar los gustos y las concepciones de sus nuevos mantenedores y con ello se alejaron de los puntos de vista eclesiásticos...

Salvo muy contadas excepciones, los artistas realizaron cuadros que ni expresaban sus propios sentimientos ni estaban dirigidos en realidad a la edificación de los creyentes, sino que eran, simplemente, medios, pretextos, para demostrar su dominio de los medios de expresión artística..."¹²⁴. Esta situación es la que heredó la Argentina; en España el cuadro religioso ya había sido reemplazado largamente por la pintura de historia que, habiendo tenido su máximo esplendor durante el tercer cuarto de siglo, había comenzado también su declive.

El mismo autor, comentando la situación española, dijo que "el verdadero engarce con el género (religioso) no estuvo

¹²⁴. ALVAREZ LOPERA, ob. cit., p. 81-82.

en realidad en el tratamiento naturalista de los temas sacros sino en el cultivo cada vez más abundante de lo que podríamos denominar cuadros de costumbres religiosas: representaciones de ceremonias o procesiones, de sermones, escenas de la administración de los sacramentos, de reuniones de clérigos"¹²⁵, característica apreciable en numerosas obras de Fortuny, y a través de él, en la Argentina, de Emilio Caraffa, quien también abordó el tema como si fuera un cuadro de historia, con marcada intención descriptiva.

El catamarqueño Caraffa, pintor identificado con Córdoba, de formación española en lo que a su pintura se refiere, en la que se refleja el preciosismo fortuniano y el influjo de Morelli, realizó, junto a Nazareno Orlandi y Carlos Camilloni, las decoraciones de la Catedral de esta ciudad. En la Argentina fueron, por lo general, artistas italianos o de formación académica italiana, los preferidos para realizar las decoraciones de templos y palacios. Nazareno Orlandi realizó numerosas obras en este sentido (figs.75-76), siendo también destacada la labor de Francisco Parisi, decorador de la Catedral de Buenos Aires entre 1899 y 1900 con motivos de la vida de Jesús, imágenes de santos y las virtudes¹²⁶.

¹²⁵. *Ibídem.*, p. 99.

¹²⁶. "El nuevo decorado de la Catedral". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1900.

Un comentario publicado con posterioridad a las decoraciones en la iglesia principal señaló que "no se recomiendan nuestros templos, en general, por los elementos artísticos de sus decorados. La tradición colonial, la pobreza u otras razones continúan imponiendo un sello de establecimiento misionero a muchos de nuestros más venerados edificios religiosos. La Catedral, cuyas exterioridades semi-griegas, si no fuera la deplorable chatura de la escalinata, darían de sí lo bastante para caracterizarla como tolerable monumento, ofrece en cambio un interior arquitectónico poco feliz... embellecido hoy con la obra de Parisi"¹²⁷.

Entrado ya el siglo XX, fue Fray Guillermo Butler (fig.77) quien más se acercó a un sentimiento de "religiosidad" en sus cuadros, aun cuando sus motivos centrales fueron los paisajes (fig.78). Anselmo Ballesteros llegó a mencionarlo como "el primer pintor religioso de la Argentina" e inclusive hemos hallado una nota sobre Butler en la que se lo califica como "un gran artista cristiano"¹²⁸.

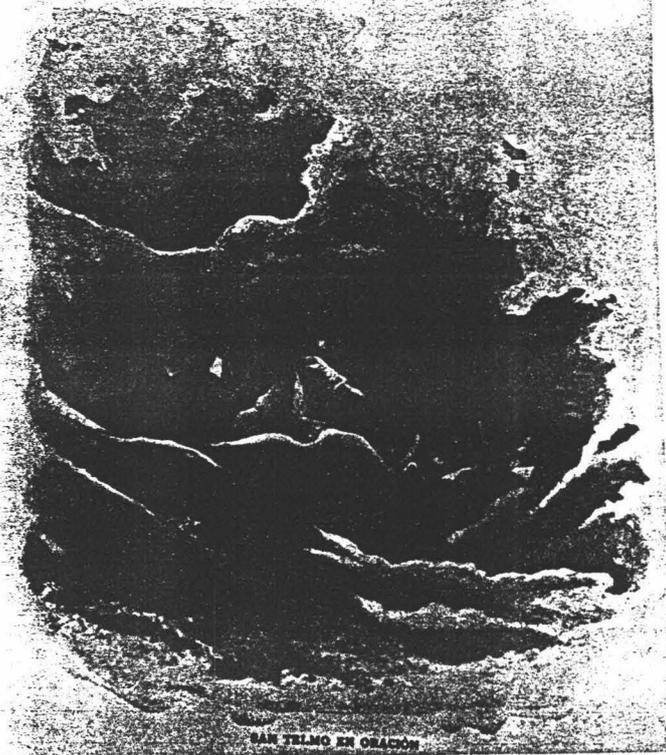
Butler acometió también la ejecución de obras decorativas para iglesias como los vitreaux para la Annunziata y el titulado "Mártires del Paraguay" para El Salvador. Realizó también un *panneaux* para la iglesia de San

¹²⁷. "Las pinturas de la Catedral". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 4 de octubre de 1902.

¹²⁸. *El Pueblo*, Buenos Aires, 19 de agosto de 1942.



CORONACIÓN DE LA VIRGEN

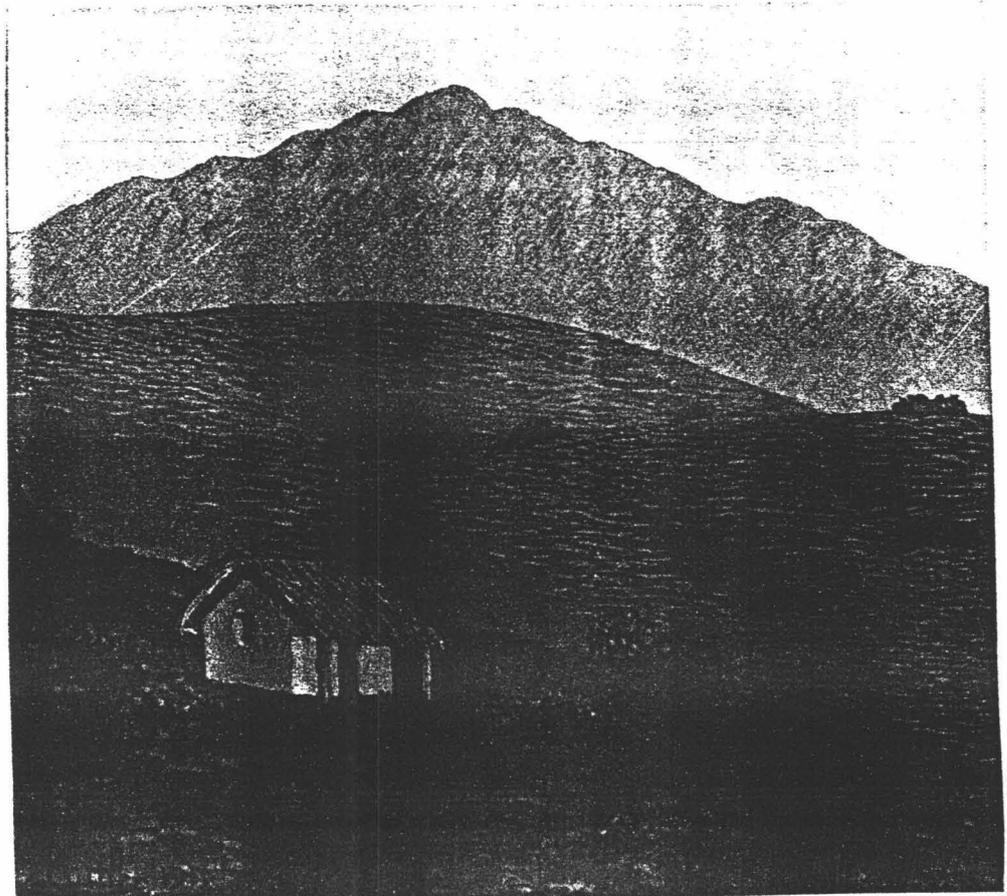
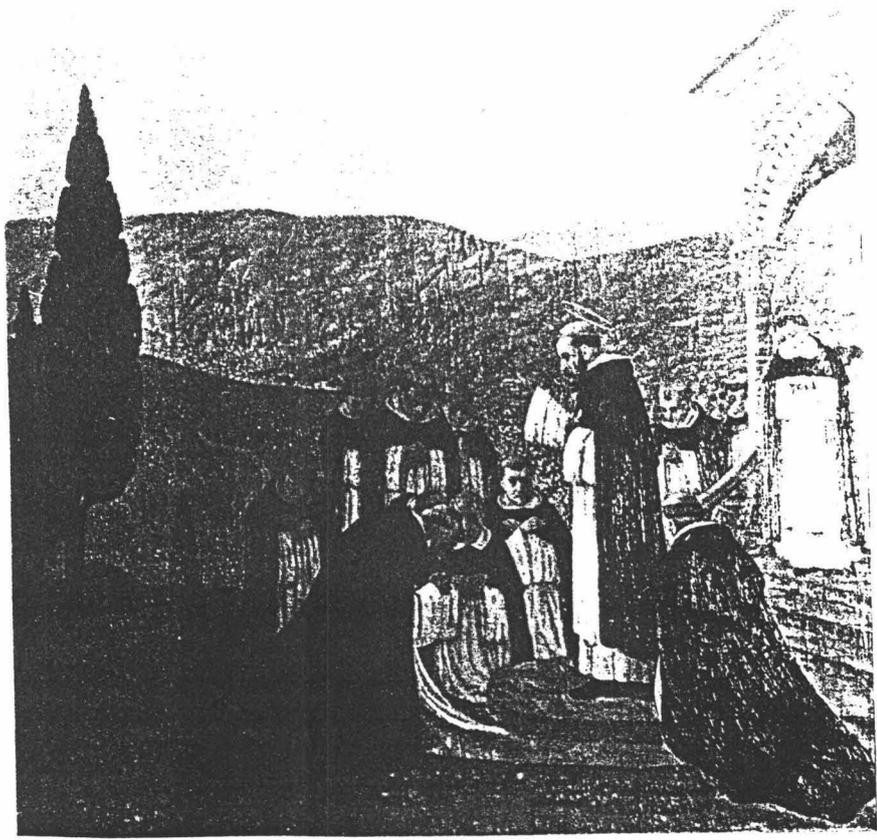


SAN TELMO EN ORACIÓN



GRUPO ALLEGÓRICO

Decoraciones realizadas por el italiano Nazareno Orlandi en la cúpula de la iglesia de San Telmo, en Buenos Aires (figs.75-76). (Repr.: *La Ilustración Sud-Americana*, Buenos Aires, julio de 1902).



El recogimiento conventual (fig.77) y los paisajes de la provincia de Córdoba (fig.78) fueron temas repetidos en la producción de Fray Guillermo Butler, a menudo clasificado como pintor religioso, no sólo por su condición de tal sino también por la sensación que trasuntan sus obras.



"Huida a Egipto" (fig.79), cuadro del italiano Alfredo Lázzari.



El pintor inglés Stephen Koek Koek, alternó durante su residencia en la Argentina la pintura de marinas, en donde los recuerdos de su infancia transcurrida en Holanda quedaron sublimados, junto a escenas religiosas, en especial la serie representando procesiones cardenalicias (figs.80-81).

Nicolás y cuadros como "*María de Nazareth*" pintado en París en 1915¹²⁹. Por encargo realizó asimismo la composición en cerámica para la estación de Plaza Italia del subterráneo de la Chadopif en la que se enaltece la obra de los evangelizadores de América ante un paisaje andino como fondo.

A este sentimiento místico de los paisajes de Butler y de aquellas obras en donde la vida de los Santos o las escenas conventuales se convirtieron en tema central, acompañó la influencia de un puntillismo neoimpresionista a la manera de Seurat y Signac, al decir de Córdova Iturburu. Estos artistas, más el decorativismo estático de Puvis de Chavanne y Maurice Denis gravitaron en la concepción de su pintura y su técnica. Denis, inclusive, llegó a apreciar y elogiar personalmente la obra del argentino, aunque éste admiraba más al primero.

Enmarcado dentro de este sentido "trascendental" de la pintura hallamos en Colombia, a finales del XIX, la labor del jesuita Santiago Páramo, denominado justamente "*pintor místico*" por el conocido historiador Gabriel Giraldo Jaramillo. Al igual que lo hizo Butler, Páramo fue autor de numerosas decoraciones y también de escenografías, pero al contrario del argentino lo suyo no fueron los paisajes sino los temas religiosos, entre ellos varios referidos a la

¹²⁹. BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Fray Guillermo Butler". *Atlántida*, Buenos Aires, agosto de 1915.

Compañía de Jesús.

Cabe destacar que en Colombia, dada una presencia colonial hispana mucho más fuerte que en la Argentina, la pintura religiosa gozó de una tradición bastante mayor, por lo que no extrañó que aparecieran otros artistas interesados en esta temática como fueron el retratista Epifanio Garay y Ricardo Acevedo Bernal. Lo mismo puede decirse del Ecuador, país cuyos tres pintores más destacados del siglo XIX abordaron el arte religioso: Rafael Salas, Juan Manosalvas y Joaquín Pinto. Posiblemente el chileno Carlos Valdés Mujica, con su larga serie de lacas, sea el pintor de temas religiosos más importante del XX en Iberoamérica.

También dentro del panorama del costumbrismo argentino, tema al que dedicaremos más adelante un largo capítulo, tuvieron su lugar numerosas obras cuyos motivos principales fueron tomados de las manifestaciones religiosas populares. No puede hacerse referencia a ellas como de "pinturas religiosas" dado que la intención que guió a los artistas que desarrollaron esta tarea, con contadas excepciones, no fue precisamente la de incentivar la fe de los espectadores.

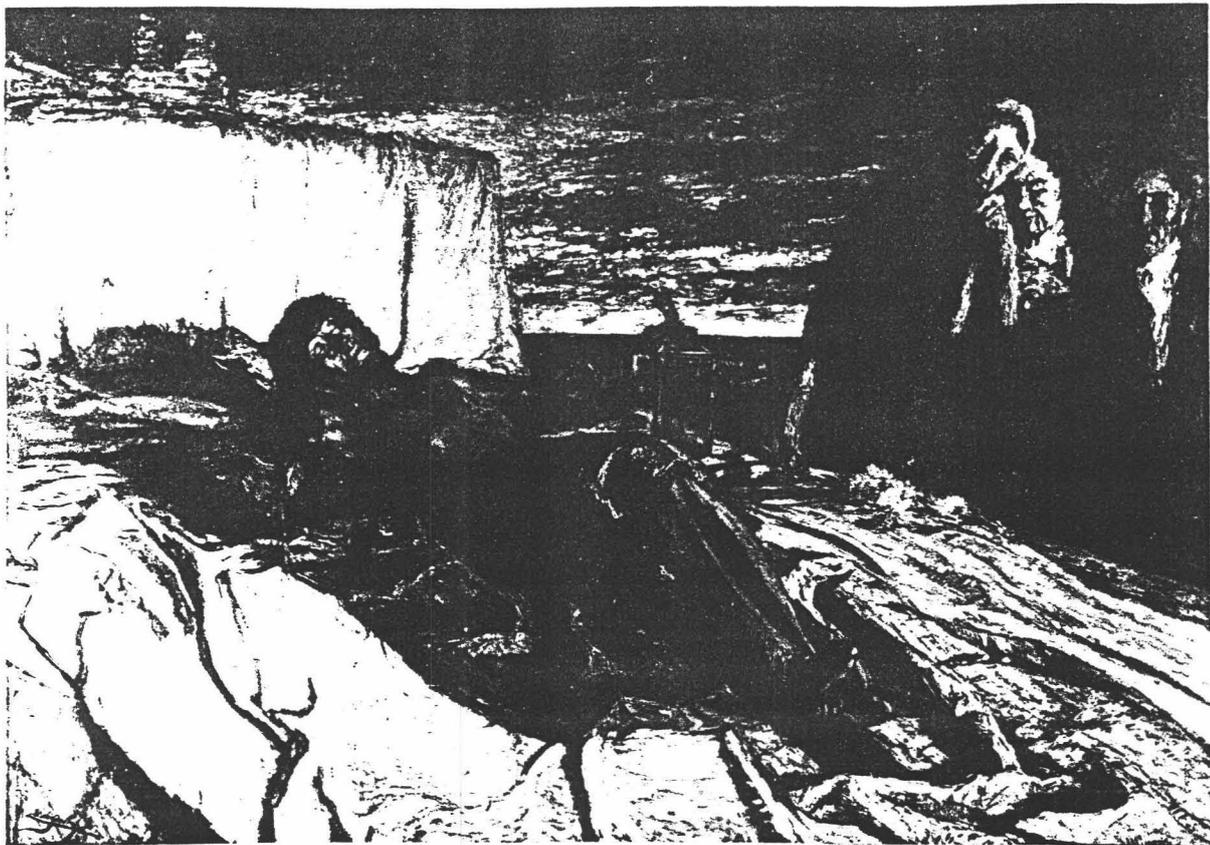
De acuerdo a estas premisas, autores como Cesáreo Bernaldo de Quirós, y más aun Alfredo Gramajo Gutiérrez, realizaron cuadros que incluyeron imágenes religiosas. Quirós pintó obras como "*El voto*", "*Los promesantes*", "*La última ayuda*" (lienzo que luego quedó dividido en dos partes,

retituladas "*La curandera*" y "*Los devotos*") en 1907, y "*Cristo solitario*" (también llamado "*Interior de iglesia*") en 1908. De la serie de "*Los Gauchos*", "*El Patroncito*" y "*La ofrenda*" reflejan figuras que se acercan más a una reconstrucción costumbrista que a una obra de devoción religiosa.

Al analizar esta rama de la pintura de Quirós, su biógrafo Carlos Foglia dijo que "*cuando trata argumentos religiosos no recurre a las tan repetidas escenas narradas en las Sagradas Escrituras. Encuentra motivos simples que le permiten despertar fervor. Una virgencita colonial, tallada en madera por manos inseguras, una custodia, un crucifijo o un misal bastan para hacer obras de arte*"¹³⁰.

Como se aprecia, Foglia cae en el error de considerar que estas obras de Quirós "despiertan fervor". No hemos visto en Quirós, insistimos, una intención religiosa; no persiguió ese "fervor" más allá de haberse valido de elementos religiosos en las diferentes etapas de su pintura, siendo quizá "*Tierra de Fe*" (fig.82), lienzo ejecutado en 1949 y premiado dos años después en la I Biental Hispanoamericana de Arte realizada en Madrid, el cuadro más importante en este género, pero en el que queda claro que no hay intención de "religiosidad" como tal, pareciendo mas bien un homenaje a los grandes maestros de la pintura, en especial a Francisco

¹³⁰. FOGLIA (1961), p. 48.



"Tierra de Fe" (fig.82), cuadro en el que Cesáreo Bernaldo de Quirós homenajeó a sus admirados maestros de la pintura española, y con el que fue galardonado en el transcurso de la I Bienal Hispanoamericana de Arte realizada en Madrid en 1951. "El entierro" (fig.83), obra del pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez, autor de una vasta producción referida a las costumbres religiosas populares.

de Goya.

Los temas procesionales que se vislumbran en los cuadros del ya citado Alfredo Gramajo Gutiérrez (fig.83), alcanzaron en los años veinte una buena aceptación en la Argentina y cierta repercusión, inclusive, entre los críticos de arte de España que dedicaban a menudo textos referidos al arte de los argentinos. Por caso José Francés se sirvió de ellos como referencia para analizar la obra de otro pintor argentino, Nicolás Antonio de San Luis. Este artista expuso en el V Salón de Otoño de Madrid *"La muerte del angelito"*, temática abordada también por Gramajo, y *"Nuestro Señor de la Quebrada"*¹³¹.

Gramajo Gutiérrez, a quien el escritor Leopoldo Lugones había denominado como *"el pintor nacional"*¹³² y también había sido caracterizado como *"el pintor del dolor argentino"*¹³³, declaró que su interés por abordar temas religiosos se debía a un apasionamiento personal por *"el temor a Dios y la superstición... Nací en un paisaje gris, en un poblacho tucumano, donde el diablo andaba suelto saturando al paisaje con su aliento e induciendo, a los vecinos, en cosas de*

¹³¹. "Los pintores americanos en España". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año III, N° 19, noviembre de 1924, pp. 140-141.

¹³². LUGONES, Leopoldo. "El pintor nacional". *La Nación*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1920.

¹³³. *Atlántida*, Buenos Aires, 3 de junio de 1920.

misterio y brujería"¹³⁴.

Por su parte, Lozano Mouján consideró a Gramajo "el único pintor verdaderamente autóctono con que cuenta el arte nacional"; eran los años en que el artista tucumano representaba temas bíblicos pero tamizados con una presencia religiosa telúrica. En 1931 Armando Maffei comentó el tríptico en el que Gramajo incluyó "El Nacimiento de Jesús", "La Muerte" y "La Crucifixión", señalando, respecto del segundo, la presencia del cadáver del Salvador, yacente sobre un altar, con estampas y flores silvestres, cuyo nicho estaba tapado con un paño negro recamado en lentejuelas. En cuanto al Cristo crucificado, hacía de escenario una "cañada cerrada de nubes y de montañas; hasta allá van llegando en mulas o de a caballo, en interminable caravana, los huasos, que vienen desde muy lejos..."¹³⁵.

Las características bajo las que se presentó habitualmente a los "pintores nacionales" en las primeras décadas de nuestro siglo, es decir aquellas que los mostraban ligados a sus propios temas, identificados con sus motivos, ya fueran las costumbres o los paisajes, como veremos más adelante, alcanzaron también a Gramajo Gutiérrez. Pedro Herreros le llamó "pintor indígena" y comentó que al

¹³⁴. BRUGHETTI (1978), p. 11.

¹³⁵. MAFFEI, Armando. "El Nativismo en Gramajo Gutiérrez". *El Pueblo*, Buenos Aires, 8 de enero de 1931.

visitarlo, *"una vez frente a su puerta, sueno unas palmadas. Sale una mujer de faz indígena, no menos indígena que la de Gramajo Gutiérrez. Detrás de la mujer, aparece un perro de presa, terrible... Uno de esos perros que los indios deben tener en las tolderías"*¹³⁶.

Tales descripciones, pues, tienden a relacionar a Gramajo con el indigenismo. Se habla en la nota de la existencia en su casa de un pequeño museo de arte indígena y la presencia en él del *"colorido tan americano"* de sus cuadros y de *"un traje de cacique indio hecho con fibras vegetales y forrado luego con plumas de cotorras y de garzas"*.

Además de Quirós y Gramajo Gutiérrez, identificados con la pintura costumbrista, otros artistas se inspiraron en asuntos religiosos. En la década del cuarenta de nuestro siglo, Léonie Matthis, artista francesa recordada por sus reconstrucciones históricas del pasado colonial argentino y sudamericano, pintó una serie de escenas bíblicas que llevaban en sí la misma intención de crónica que había motivado a aquellas. Eran pues cuadros de "historia religiosa", alejados absolutamente de un sentido devocional, de un carácter de objeto de culto.

¹³⁶. HERREROS, Pedro. "Nuestros artistas. Un cuarto de hora con Gramajo Gutiérrez". *Revista de Arte*, Buenos Aires, marzo de 1926.

Un caso más cercano en el tiempo fue el de Raúl Soldi quien desarrolló temas religiosos en las decoraciones de la Capilla de Santa Ana de Glew, en la Provincia de Buenos Aires (1953-1976) y en la Basílica de la Anunciación, en Nazaret (1968), en las que se aprecia, más que una intención de religiosidad, un interés estético. En las de Glew relacionó Soldi las escenas de la vida de Santa Ana con el paisaje del lugar, ambientándolas en el propio pueblo de Glew. "*El Nacimiento de María*" se desarrolla sobre un fondo de llanura pampeana; "*La infancia de la Virgen María*" se sitúa en el jardín de la parroquia; en "*La Glorificación de Santa Ana*" están presentes las casas y los vecinos de Glew¹³⁷. Cualquiera intención de cronista -a la manera de Matthis- se desvanece; el interés estético predomina ligado al sentimiento religioso.

¹³⁷. GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Soldi*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991, pp. 28-35.

CAPITULO 2.

EL DEBATE DE IDEAS EN LA ARGENTINA. CULTURA Y
PINTURA

2. EL DEBATE DE IDEAS EN LA ARGENTINA. CULTURA Y PINTURA.

2.1. El Nacionalismo, rector ideológico en la pintura argentina.

En las dos décadas finales del siglo XIX se acentuó la llegada a la Argentina de corrientes inmigratorias europeas, siguiendo, en parte, los postulados consagrados en la Constitución Nacional de 1853. Esta había estado inspirada en las "Bases" de Juan Bautista Alberdi en las cuales el estadista afirmó, entre otros aspectos, que *"los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América... el salvaje está vencido... Nosotros, europeos de raza y civilización, somos los dueños de América"*.

A partir de estas premisas Alberdi abogó por el fomento de la inmigración anglosajona la cual había llevado el progreso a los Estados Unidos. *"Traigamos -dijo- pedazos vivos de ellas (Europa y Estados Unidos) en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí"*. Concluyó diciendo que *"en América gobernar es poblar"* y se refirió al "desierto" como el *"actual enemigo de América"*.

Durante los años posteriores notamos como estos principios se fueron imponiendo en la Argentina. Llegaron las *"campañas al desierto"* para ganar el terreno que habría de

entregarse a los nuevos pobladores que venían desde Europa, combatiéndose al indio de quien se había creado una imagen deshumanizada, reflejada en las letras y en las artes.

El segundo paso, el de la llegada de los contingentes inmigratorios, se acentuó en los ochenta pero con una distinción respecto de las ideas alberdianas: la mayoría de los europeos que arribaron a Buenos Aires fueron italianos y españoles y no anglosajones como se pretendió, viéndose perjudicadas las intenciones de una *"economía a la inglesa y cultura afrancesada"* a que aspiraba la aristocracia gobernante del país.

Además de italianos y españoles llegaron, en menor escala, franceses, judíos, eslavos, alemanes y otros europeos. Cada grupo mantuvo sus costumbres, idiomas y otros rasgos característicos originándose un verdadero mosaico cosmopolita.

Ante esta "invasión" consentida, los hombres de las letras y las artes en la Argentina vieron peligrar una aun no muy bien definida "identidad cultural nacional". Eran épocas en que el nacionalismo estaba en boga en la vieja Europa: en 1890 se había producido la llegada al poder de Guillermo II en Alemania y la caída de Bismarck; en 1894 se produjo la convulsión en Francia con el caso Dreyfus, originándose una crisis de la conciencia nacional. La *"Generación del 98"*, independizadas Cuba y Filipinas en 1898, preparaba sus armas

en España.

En 1894 en *El Ateneo* de Buenos Aires se trató por primera vez el tema del "nacionalismo" en el arte argentino cuando polemizaron el escritor Rafael Obligado por un lado y el entonces presidente de la institución, también literato, Calixto Oyuela y el pintor Eduardo Schiaffino por el otro.

Mientras Obligado propuso la "creación" de un arte radicalmente nacional en todos sus elementos, Oyuela habló de ello como de una utopía, *"como si la América no hubiese sido descubierta por Europa y estuviese sólo poblada por indios"*¹. Schiaffino declaró por su parte que *"la nacionalidad de una obra de arte no depende puerilmente del tema elegido sino de la fisonomía moral de su autor"*², frase que habría de cobrar vigencia varios años después al hablarse de la necesidad de una "identificación" entre el artista y el ambiente.

En aquella conferencia a la cual asistieron unas ochenta personas, Obligado se refirió al arte argentino o *"si se quiere latino-americano"* como *"hijo de una civilización antigua"* y que *"no debe descender de la alteza de su origen; pero debe, como sus hermanos, ser independiente"*. Replicó a quienes negaban esta posibilidad de "independencia cultural"

¹. "Ateneo. La conferencia de anoche". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de junio de 1894, p. 5.

². "Cuestiones de arte. Réplica al señor Rafael Obligado". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1894, p. 1.

aludiendo a la "juventud" de la Argentina: *"nuestro mayor pecado es la humildad. Besamos la mano extraña porque se nos ha puesto que somos niños; imitamos porque se nos ocurre que no podemos crear... La España, la Italia, la Francia, nuestros predecesores, o hablando familiarmente, nuestros primos hermanos, se dan el lujo de enseñarnos lo mismo que ellos y nosotros hemos aprendido en la cuna. Sabemos cuanto ellos saben... (...). En los dominios del arte, esclavizamos el alma rindiéndola a los pies de cualquier fetiche europeo. Esto prueba para nosotros, si llegó el año diez político, no ha llegado el año diez intelectual..."*³.

En definitiva lo que estaba señalando Obligado era la inexistencia de una independencia del arte argentino y americano, situación que a su criterio tenía que revertirse. Oyuela y Schiaffino tildaron de utópico el ideario de Obligado. Aquel no había sido un siglo propicio para la emancipación cultural; las propias naciones europeas se habían visto envueltas en revoluciones y continuos cambios de regímenes y formas de gobierno afectando esto a las demás manifestaciones de la vida y en el caso de las artes, como ocurrió en España, dándose una variedad y confusión frente a la relativa unidad estética de los años anteriores.

³. "Sobre el arte nacional. Réplica a los señores Oyuela y Schiaffino. Conferencia del señor Rafael Obligado leída en el Ateneo en la noche del 28 del corriente". *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1894, p. 1.

Obligado replicó a Schiaffino, quien había afirmado que *"la belleza de la Pampa es puramente literaria"*, expresando: *"el siglo XX se aproxima; con él vendrá nuevamente un año diez...; que sea de revolución artística y literaria, de manifestación de un carácter propio, de costumbres nuestras, y que entonces un nuevo Vicente López cante el himno de la independencia del alma argentina!"*⁴. Ese año diez que obsesionaba a Obligado llegó, y con él la también soñada "revolución artística y literaria", pero no en los términos que el escritor imaginaba sino mostrando el reencuentro con lo español que Calixto Oyuela y Eduardo Schiaffino propugnaban.

Oyuela había mostrado su vena hispanista declarando que éramos una *"provincia autónoma del imperio literario castellano"*, contraponiéndose Obligado al afirmar que *"la España aquí nunca fue gran cosa. Lo fue en Lima y en Méjico, sus hijas predilectas, lo es en Colombia y en Venezuela. Ella nos desdeñó tratándonos como a pobres, porque en la Pampa no halló oro metálico... Más que España, tuvo Inglaterra la visión de la valía de este país, y lo honró con dos invasiones, felizmente inútiles para ella y tónicas para nosotros..."*, dijo haciendo referencia a los fallidos intentos británicos de 1806 y 1807. *"En esta causa histórica reside principalmente la razón de que la influencia española haya sido débil entre nosotros y hoy esté a punto de*

⁴. *Ibídem.*

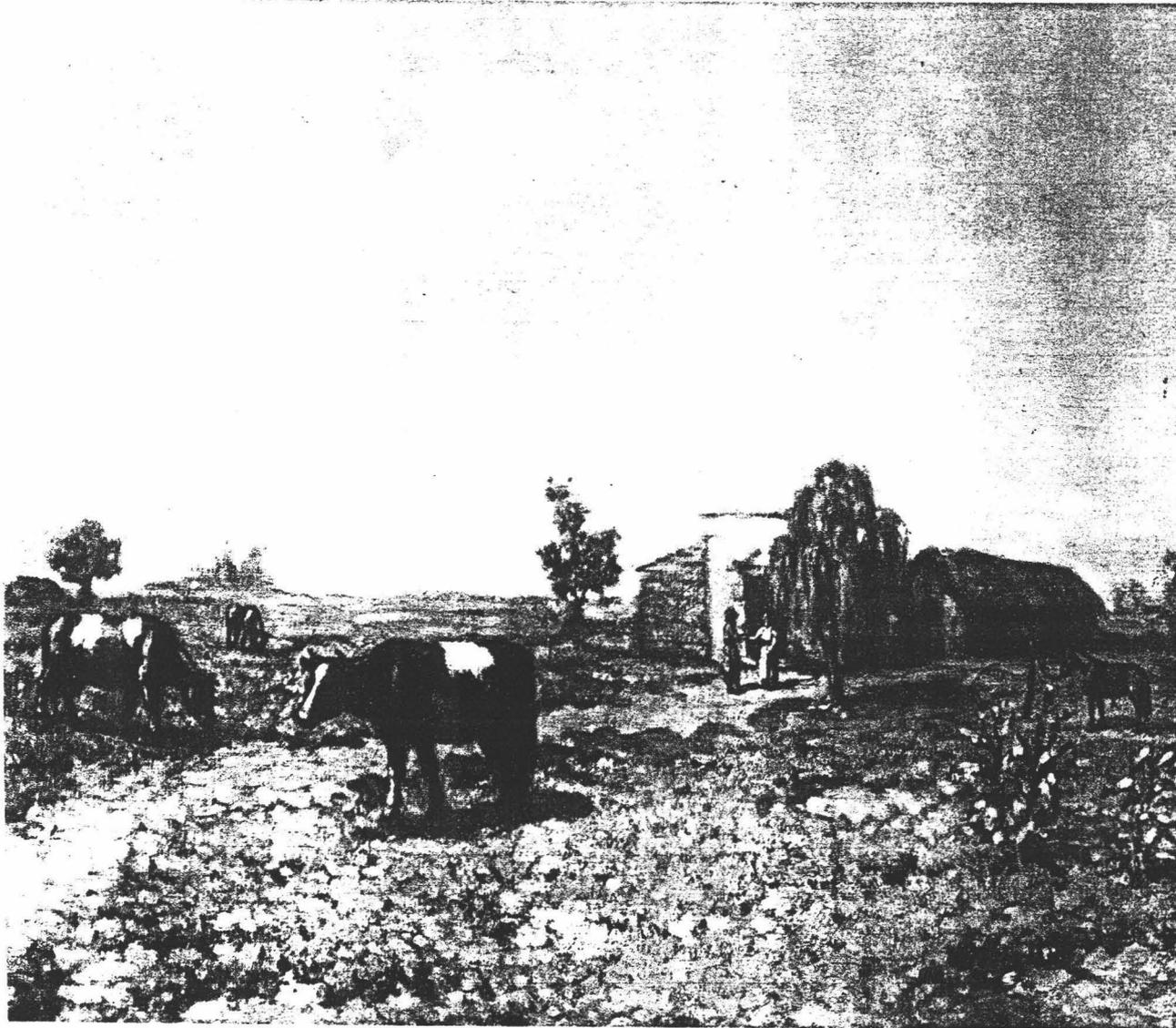
desaparecer totalmente"⁵.

Luego de la disertación de Obligado tomó la palabra el propio Oyuela refutando los conceptos de aquél, haciendo lo propio Schiaffino en una conferencia posterior. Oyuela amplió sus ideas en una nueva disertación llevada a cabo el 15 de agosto de 1894 en la que expresó que *"intelectual, y sobre todo artísticamente, seremos lo que debemos ser en virtud de la raza a la que pertenecemos y de las variedades con que nuestro clima y nuestra historia nos enriquezcan... La tradición... nos ampara contra los caprichos del primer viento que sopla... Ella nos impedirá caer y vivir perpetuamente de rodillas... abdicando nuestra personalidad propia, ante una nación determinada... Ella nos evitará suponer en París el cerebro del mundo... Así entiendo yo el arte nacional entre nosotros. Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia..."*⁶.

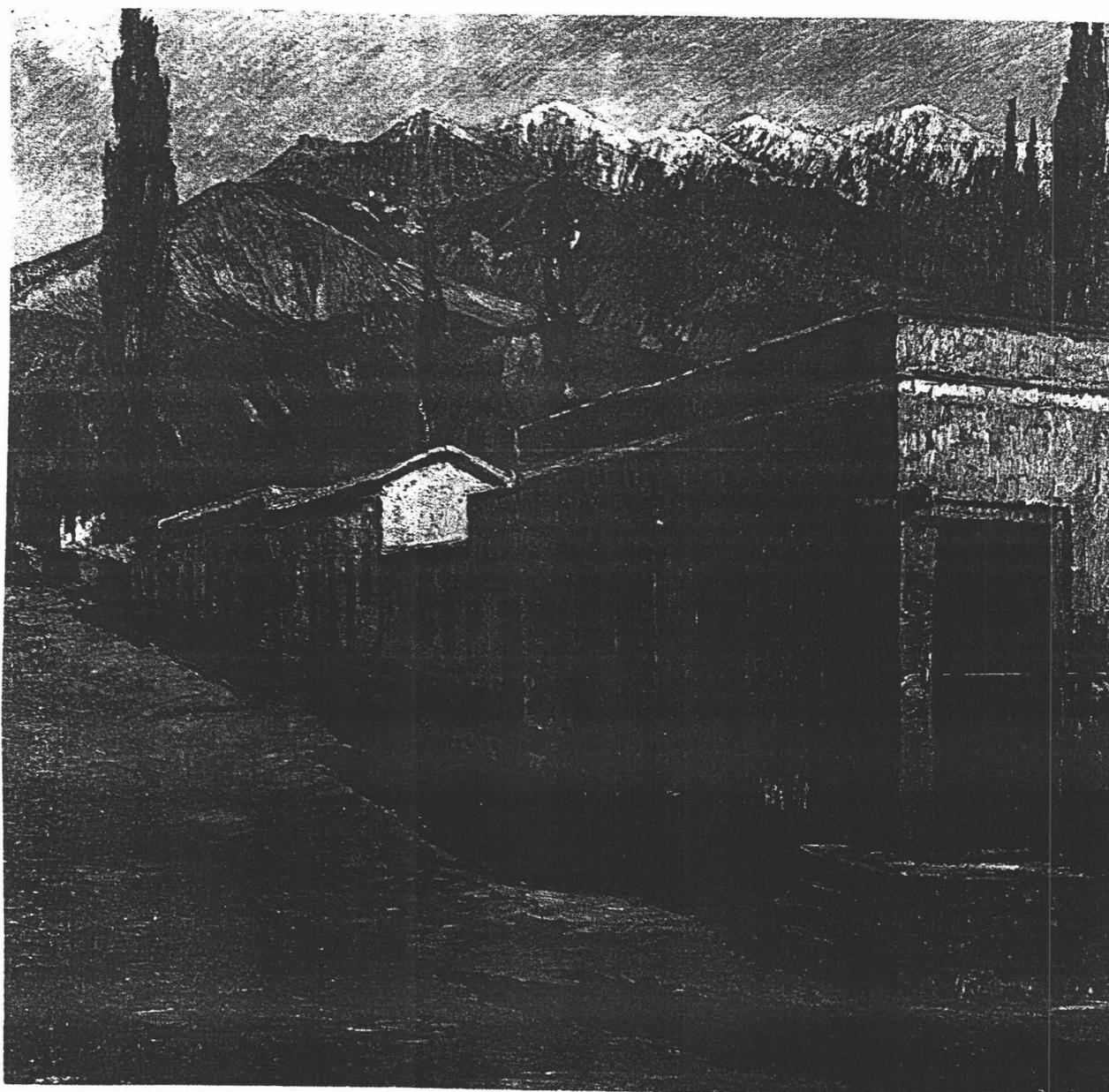
El tema del "arte nacional" en Argentina volvería a ser analizado durante los primeros años del siglo XX, entre otros por los pintores Martín Malharro, Fernando Fader y Cupertino del Campo, los escritores Emilio Becher, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, y los arquitectos Martín Benito Noel y Angel

⁵. Ibídem.

⁶. OYUELA, Calixto. "La raza en el arte". *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1894, p. 1.



"*La chacra*" (fig.84), cuadro de tema campestre ejecutado por Epaminonda Chiama en 1916. El campo simbolizó para muchos autores "nacionalistas" el "alma argentina".



"Calle de pueblo (La Rioja)" (fig.85), lienzo que el cordobés José Malanca pintó en 1953. Los poblados del interior, refugios de la argentinidad.

Guido.

Además de su carrera pictórica y de su más importante aun labor docente, Malharro participó del debate de ideas respecto al arte nacional que, iniciado en 1894 con Obligado, Oyuela y Schiaffino, se reanudó en los primeros años del XX. Malharro se sintió atraído por la ideología nacionalista de Manuel Gálvez y de Ricardo Rojas, ejerciendo, a partir de 1903, la crítica de arte en la revista *Ideas* dirigida por aquél.

Paralelamente a su labor de crítico en *Ideas*, el artista escribió en la revista anarquista *Martín Fierro* que, dirigida por Alberto Ghiraldo, circuló en Buenos Aires entre marzo de 1904 y febrero de 1905. Más adelante lo hizo en *Ideas y figuras*, también de Ghiraldo, "otra revista anarquista donde Malharro publicó cáusticos y desgarradores dibujos sobre la hipocresía del clero y de la milicia o sobre la pobreza y la frustración de los inmigrantes"⁷.

Las ideas de Malharro en lo que respecta al arte nacional fueron publicadas en 1903 en *Ideas*, y en sus afirmaciones se deja ver su interés por la posibilidad de una pintura argentina y por la libertad estilística. "El hecho de ser un artista nacido en tierra argentina no implica por eso sólo que su obra sea nacional; el hecho de pintar escenas

⁷. BURUCUA (1989), p. 88-89.

criollas no representa tampoco arte nuestro... para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indaguemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras"⁹.

Con motivo de su 25° aniversario, en 1901, la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* realizó en el Bon Marché una exposición con obras de los alumnos de la *Academia*. Malharro afirmó en aquella ocasión que su esperanza se dirigía a los "indisciplinados", entre quienes "se encuentran generalmente las verdaderas manifestaciones del arte". Destacó particularmente las tareas de dos de los artistas que, a partir de 1905, habrían de pertenecer a la *Sociedad de Aficionados*, Cupertino del Campo, en cuyos "apuntes" había "observación y fuerza", y la de Enrique Prins, cuya tela "es de lo más avanzado y de lo más valiente de la exposición... Una manifestación impresionista de buena marca". José María Lozano Mouján afirmó respecto de Malharro que "fue más eficaz desde la cátedra y con la pluma".

En el año 1906, *La Nación*, en su edición del 28 de

⁹. MALHARRO (1903), p. 57-58. Cit.: BURUCUA (1989), p. 89-90.

junio, publicó una nota de Emilio Becher en la que quedaba en evidencia la huella del nacionalismo. "*La hostilidad al inmigrante estaba presente en cada línea de Becher: para él, perduraba en los argentinos, a despecho de tantas influencias, el alma indestructible de sus antepasados hispánicos; el fondo de su carácter seguía siendo español*"⁹. Las ideas hispanizantes, de las que Oyuela había sido pionero, hallaron así una nueva manifestación a sólo cuatro años del Centenario de la Revolución de Mayo.

El 24 de julio de 1907, y a pedido de Wilhelm Keiper, miembro de la *Deutschen Wissenschaftlichen Vereins* (Sociedad Científica Alemana), el pintor Fernando Fader disertó en dicha institución sobre las metas de un arte nacional, centrandó su atención en el campo de la pintura.

Fader dividió su conferencia¹⁰ en tres partes: en la primera analizó cuál era, a su juicio, el espíritu de un arte nacional, su origen y sus pretensiones; en la segunda se refirió al estado del arte moderno en la Argentina, y en la tercera habló sobre la influencia de la cultura europea en el pensamiento de los nativos, el modo de limitar esa influencia a una comparación y, finalmente, la manera de lograr un arte nacional en la Argentina.

⁹. PAYA-CARDENAS (1978), p. 26.

¹⁰. ADCMFF. FADER, Fernando. *Über nationale Kunst und ihre Ziele*. Manuscrito traducido del alemán por Haydée Von Rentzell de Hüwel. Cit.: GUTIERREZ VIÑUALES (1990), p. 54-56.

Fernando Fader analizó en su charla el nacimiento de la Nación Argentina; hubo allí -dijo- *"mucha sangre caliente, mucho fuego y energía heroica"*. Luego *"vinieron poetas y músicos que contaron aquellos turbulentos tiempos de luchas y triunfos"*. Consideraba Fader que muy pocos artistas supieron captar ese espíritu de libertad, en el cual residía su fuerza para querer y poder trabajar por su pueblo. *"Hoy -siguió Fader- hay más libertad que nunca"*.

Luego de sus impresiones acerca del valor de la libertad, Fader se refirió a la moral afirmando que *"la muy específica moral de un pueblo es la llave para el arte nacional"*. *"No se debe pensar que el arte nacional sólo reproduce los hechos de una Nación. Todo lo contrario ! Sería malinterpretar el ser nacional. Sería mostrar sus efectos sin haber reconocido sus causas. (...). ¿ Para qué lucharon nuestros antepasados ? ; no para su libertad moral sino por su tierra !. La tierra que cultivaron y la tierra que los rodea, y la que los impregnó de sus particulares características... jugaron cuando niños en esa naturaleza y se hicieron amigos de todos los seres de esa naturaleza. Lo que se conquista con el espíritu es la única propiedad. (...). Ved, artistas, la naturaleza os dio el poder de reconocer esto y de cuidarlo, y eso es arte nacional"*.

En el citado texto se aprecia la originalidad con la que el artista abordó las cuestiones referidas al arte nacional y a sus caracteres particulares. Ubicó a las raíces de éste

en la propia historia de la Nación, y dentro de ella rescató como fundamental el espíritu del pueblo libre y su natural contacto con la naturaleza.

Con posterioridad Fader se refirió al tema de las posibilidades de un arte nacional y sus metas. *"No miréis lo que se pinta en otros países y no os dejéis sobornar por el triunfo. ¿ Para qué mostrarles a vuestros conciudadanos en vuestro país lo que es moda en otros países ?. (...). No necesito decirles qué debéis pintar, artistas; sólo abrid los ojos y ved vuestra patria. A eso lo llaman gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen aquello que sólo es posible en vuestra patria. Eso es arte"*.

Para comprender el sentir artístico de Fader y para conocer las ideas que guiaron su labor pictórica, resultan claves estas palabras. Fueron ellas el reflejo del consustanciamiento del artista con lo propiamente argentino, conceptos que se convirtieron luego en la base ideológica del "Nexus". Este grupo reunió en 1907 a artistas que compartían el objetivo faderiano de un arte nacional.

En su charla de la *Sociedad Científica Alemana*, Fader analizó una vez más, críticamente, otra de las realidades del momento: la consumisión, en el ambiente artístico nacional, del arte extranjero, hecho que evitaba la consolidación y difusión del arte nacional.

"Querer "importar" arte no es sólo ridículo sino también un triste desconocimiento del espíritu del arte y de la fuerza de un pueblo. Lo bueno de lo de "afuera" sólo es para comparar y aprender, pero es malo imitarlo. Sólo con gran fuerza se puede "crear" (sin imitar). Y ésta es una obligación para aquellos que quieren el bien del arte. El arte es una revelación y sólo lo consigue aquél que lucha sinceramente".

Cupertino del Campo, quien reseñó la conferencia en *La Nación*, definió a Fader como *"el más osado, el más ardoroso y también el más espontáneo de la corta falange nacional"*. *"La conferencia del señor Fader se impuso... por su equilibrio ideológico... Abundan en su trabajo las ideas originales: los fenómenos sociológicos de nuestro país, considerados desde el punto de vista artístico, sugieren al señor Fader observaciones agudas, a veces ingeniosas, certeras casi siempre"*¹¹.

Por su parte, Atilio Chiappori, bajo el seudónimo de Augusto Hornos, expresó su parecer en el diario *La Argentina*. *"El hecho de que un artista aborigen se atreva a disertar ahora sobre teorías estéticas con posibilidades nacionales, y consiga reunir buena concurrencia en noches en que hay luchas en el Casino, e interesar a los grandes diarios*

¹¹. "Arte Nacional. La conferencia del señor Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 25 de julio de 1907.

*mientras se susurran inminentes descalabros ministeriales, representa, en verdad, un signo determinante*¹².

Paralelamente a las nuevas propuestas que se dieron en el ambiente artístico nacional durante la primera década del siglo, con la creación de la *Sociedad Artística de Aficionados* y la formación del *Nexus* entre los aspectos más destacados, se dio un movimiento nacionalista en el ámbito de las letras, el cual fue denominado por el historiador Fermín Chávez como de "*espiritualización de la conciencia nacional*".

Tres literatos que lideraron este movimiento de "*espiritualización de la conciencia nacional*" fueron Ricardo Rojas, quien publicó "*La Restauración Nacionalista*" en 1909, Manuel Gálvez, autor de "*El diario de Gabriel Quiroga*" aparecido en 1910, y Leopoldo Lugones, el cual editó los ensayos de "*Prometeo*" en el mismo año. Por la trascendencia que tuvo, dedicaremos nuestra atención únicamente al libro de Ricardo Rojas.

En julio de 1908, habiendo regresado a Buenos Aires luego de una estadía en Europa, Ricardo Rojas fue homenajeado con un banquete al cabo del cual expresó por primera vez sus ideas acerca del nacionalismo argentino, conceptos que habrían de ser la base de su libro de 1909. Consideró

¹². *La Argentina*, Buenos Aires, 28 de julio de 1907. Cit.: CHIAPPORI (1927), p. 230.

entonces que *"si no reaccionamos en el sentido de un categórico idealismo que restaure la idea de continuidad en la obra de las generaciones, y de un sistemático nacionalismo que restablezca la cohesión sentimental de la raza, vamos en camino de fundar una de las civilizaciones más mediocres y efímeras que hayan aparecido en el mundo"*¹³.

Rojas alertó asimismo sobre el asunto que constituiría su principal frente de lucha a partir de ese momento y durante varios años, es decir la necesidad no sólo de un desarrollo material del país sino también de un progreso de la cultura argentina. Hablando de Buenos Aires dijo que *"hemos formado esta ciudad que se precia de tener todos los vehículos del progreso, pero donde los espíritus carecen de todo género de disciplina... (...). Por eso yo creo que este desenvolvimiento material de nuestro país nos llevará a la disolución mientras no sea creado por un pueblo homogéneo e identificado con su territorio; mientras el desarrollo externo del progreso no sea la resultante del desarrollo interno de la cultura"*¹⁴.

Estas pautas ideológicas de Rojas fueron en gran medida el resultado de una misión que le había encomendado el Gobierno argentino para estudiar el régimen de la educación histórica en las escuelas europeas y que había culminado

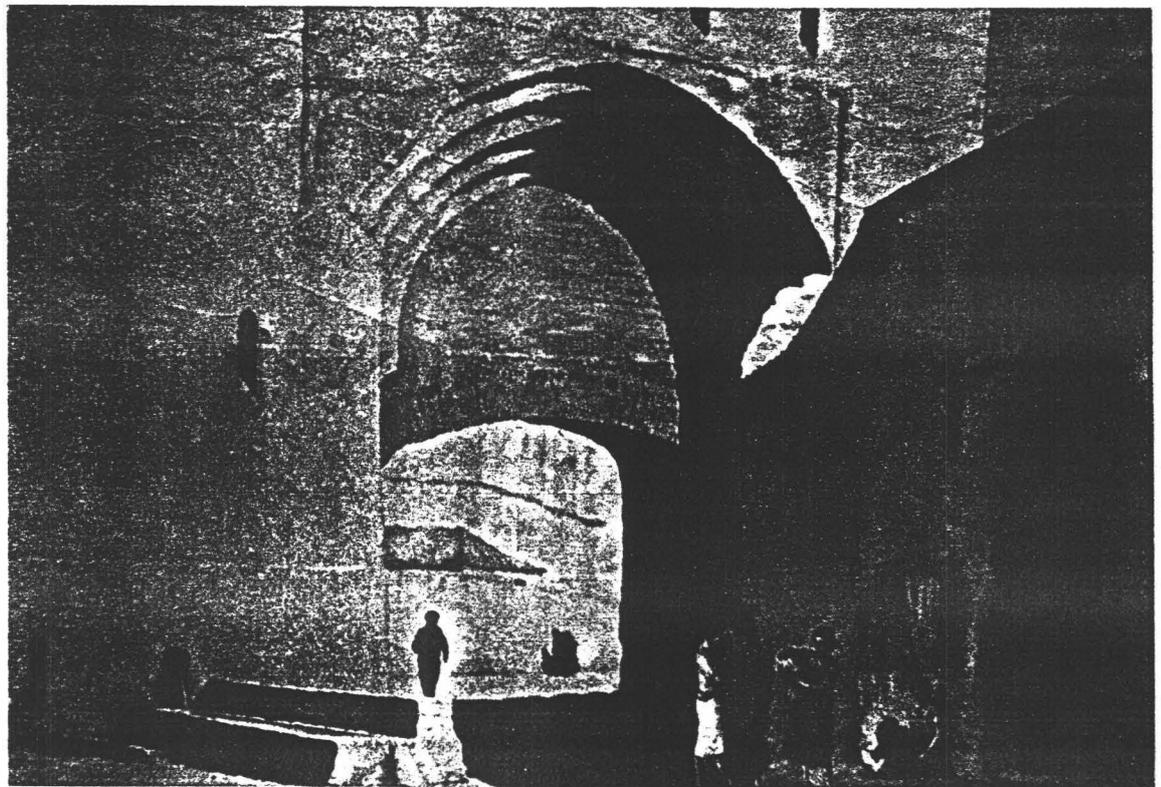
¹³. ROJAS (1924), *Discursos*, p. 291.

¹⁴. *Ibíd.*, p. 292-293.

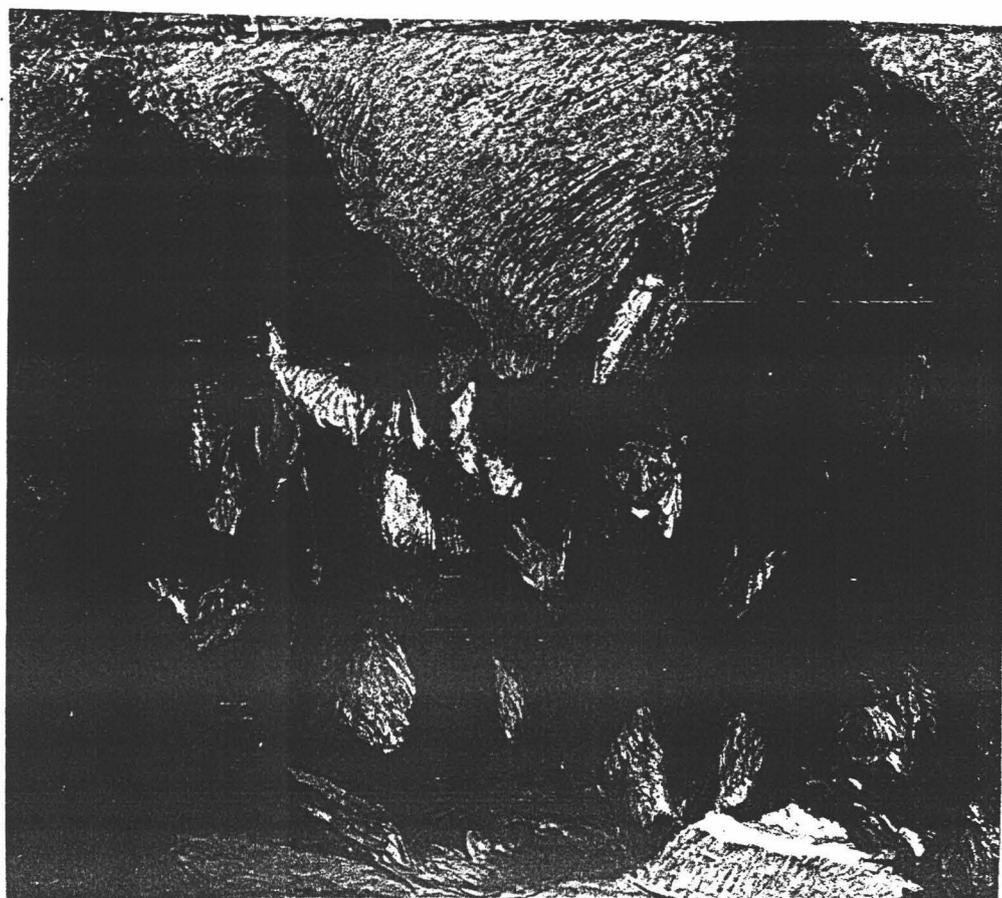
justamente en 1908. El informe presentado por Rojas a sus contratantes se convirtió en el libro *"La Restauración Nacionalista"*, cuya aparición pública fue sucedida por *"un largo silencio"* al decir del autor.

En *"La Restauración Nacionalista"* publicada por Rojas en 1909, éste reafirmó la necesidad de una *"emancipación cultural"* y de dotar a la educación argentina de un carácter nacionalista a través de la Historia y las Humanidades. Si antes nos aislaba el desierto -lo que afirmó Alberdi en sus *"Bases"*-, dijo, ahora lo hace el cosmopolitismo. La obra de Rojas quizá hubiese pasado desapercibida de no mediar los elogios públicos recibidos de Miguel de Unamuno -a quien había conocido en Salamanca durante su viaje a España en 1908-, Ramiro de Maeztu, José Rodó, Enrico Ferri y Jean Jaurés entre otros.

Unamuno y Maeztu, principalmente, alentaron las ideas expresadas por Rojas y las rescataron de la indiferencia generalizada. Unamuno escribió en *La Nación* de Buenos Aires, a principios de 1910: *"¿ Y cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo que, como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo ?"*; a posteriori, Maeztu dijo en *La Prensa* que *"el asunto de La Restauración Nacionalista es y será por muchos años el eje de la mentalidad argentina"*. Ambos autores, más Angel Ganivet y el francés Maurice Barrés -recordado también por el retrato que de él ejecutó su amigo, el pintor vasco Ignacio Zuloaga-



La vinculación artística entre la Argentina y España, simbolizada en dos obras del pintor Jorge de la Puente: el óleo "*Iglesia Santa Victoria (Humahuaca)*" (fig.86) y la acuarela "*Portales de España*" (fig.87), ejecutada en los alrededores de Cuenca.



Lo español en la obra de Cesáreo Bernaldo de Quirós, uno de los pintores insignes del arte de los argentinos: "*Plazoleta de la Seo (Palma de Mallorca)*" (fig.88), lienzo pintado en 1905, y "*Las lloronas*" (fig.89), de 1949, inspirado en "*Los fusilamientos*" de Francisco de Goya y Lucientes.

influyeron a través de sus ideas nacionalistas en los autores argentinos.

Retornando nuestra atención a la labor de Ricardo Rojas, en un discurso del año 1911¹⁵, el escritor argentino siguió abordando y desarrollando los mismos temas. *"La revolución de 1810 no ha realizado sino la emancipación militar del territorio... ¿Pero quién negará que aún nos falta crear un pueblo identificado con ese territorio, y una civilización generada en la alianza feliz de aquella raza nueva y esta tierra virgen ?... He ahí, señores, por qué le pertenecen ahora a la palabra y a la enseñanza la empresa de constituir un pueblo y una conciencia locales en nuestra República desierta, cosmopolita, pobre a pesar de su aparente esplendor..."*.

"Y es que cuando un pueblo evoluciona a saltos bruscos y por aportes exteriores, como ha ocurrido con el nuestro, las funciones sociales no pueden mantenerse dentro del equilibrio... Así en nuestras sociedades, las ideas, los hombres o las cosas venidas de afuera, han determinado bruscas crisis de asimilación...".

Habló de la necesidad de formar una *"conciencia*

¹⁵. Conferencia en el teatro de la Opera, de Buenos Aires, la noche del 25 de mayo de 1911, ante los alumnos de la Escuela Industrial de la Nación, por invitación de los mismos. ROJAS (1924), *Discursos*, p. 25-39.

argentina", "sin la cual no podrá realizarse... la emancipación espiritual que traiga hacia los nombres y las obras de nuestros propios pensadores un poco de la curiosidad o la admiración que este pueblo argentino de hoy despilfarra en la efímera vastedad de sus noticias cablegráficas y de sus visitantes ilustres".

Cumplido el largamente aspirado objetivo de concretar la organización anual del *Salón Nacional de Bellas Artes*, a partir de 1911, y empujado por el éxito sin precedentes que había significado la Exposición Internacional del Centenario el año anterior, la renovada dirigencia de las instituciones oficiales responsables de los asuntos de la cultura y las artes en la Argentina se esforzó por mantener los logros alcanzados.

En este clima alentador para la pintura y la escultura argentinas que sobrevino al *Centenario* y a la creación del *Salón*, se reanudaron las conferencias y los debates tendientes a definir el sentido y el alcance del "arte nacional". A pesar de los cambios operados en el ambiente, las ideas y las discusiones no distaron en demasía de las que habían estado en escena a fines del XIX y en la primera década del XX.

Demostrativo de que el interés por este debate no se circunscribió exclusivamente a la Argentina, y sin contar a España, en donde las discusiones habían alcanzado un nivel

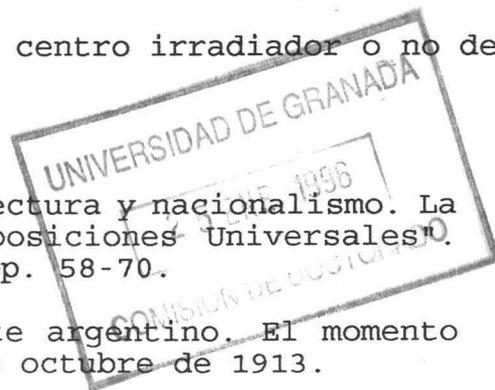
mayor, cristalizado en libros como el de Rafael Doménech *"El nacionalismo en el arte"*, y plasmado en las corrientes pictóricas regionalistas o en obras arquitectónicas *"neoárabes"*, *"neomudéjares"* o *"neoplaterescas"*¹⁶, es el artículo titulado *"En pro de una pintura nacional"*, que el escritor Oswald de Andrade habría de publicar en Sao Paulo (Brasil) en 1915.

Casi veinte años habían transcurrido desde el debate ideológico que enfrentó a Obligado, Oyuela y Schiaffino en 1894, y seis años desde la conferencia de Fader en la *Sociedad Científica Alemana*, cuando en octubre de 1913 Cupertino del Campo retomó el tema del "arte nacional" en una conferencia llevada a cabo en Buenos Aires¹⁷. *"Cuando hay en (un) país algo propio en el aspecto exterior de los nativos, en su modalidad psicológica y en sus orientaciones intelectuales, hay siempre, si es que hay arte, un arte nacional, porque el arte traduce el pensar y el sentir de cada pueblo"*.

Una de las diferencias que se advierten entre el discurso finisecular de Schiaffino y el de Del Campo es el de la consideración de la pampa como centro irradiador o no de

¹⁶. Ver: BUENO, María José. "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales". *Fragmentos*, Madrid, Nos. 15-16, 1989, pp. 58-70.

¹⁷. "Museo de Bellas Artes. El arte argentino. El momento actual". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1913.



"lo nacional". Mientras Schiaffino había expresado que *"la belleza de la pampa es puramente literaria"*, para Cupertino del Campo, al contrario, era la pampa la que poseía *"el gran secreto, donde se ha refugiado el carácter nacional desplazado por el cosmopolitismo de nuestras grandes ciudades; ella guarda la palabra nueva, aun no definitivamente pronunciada, que debemos añadir al lenguaje universal del arte"*¹⁸.

Reafirmando los principios rectores del reglamento del *Salón Nacional* que él mismo había redactado, Cupertino del Campo afirmó que *"el artista es libre de elegir el tema que más cuadre a sus gustos y tendencias... (pero) el arte sólo será nuestro, verdaderamente nuestro, cuando lleve en la entraña algo del aliento viril y poderoso de la Pampa. (...). He aquí el primer secreto de la Pampa: el arte argentino debe ser colorido y luminoso"*.

Además de la exposición de las ideas de Cupertino del Campo sobre el "arte nacional", en 1913 Manuel Gálvez publicó el libro *"El Solar de la Raza"*, en el cual fue su propósito el de contagiar sus sensaciones *"de aquellas ciudades"*

¹⁸. Conceptos similares a los de Cupertino del Campo había enunciado en 1911 Juan Mas y Pí, autor en 1910 de un largo capítulo dedicado a la sección española de la Exposición del Centenario (En *CAMBA-MAS Y PI* (1910), pp. 105-166). Miguel Angel Muñoz ha rescatado recientemente las ideas de Mas y Pí quien consideraba sede del *"carácter nacional"* al interior rural y no a *"la urbana, mecantil, cosmopolita, y además antiestética, Buenos Aires..."* (MUÑOZ (1995), p. 172).

españolas donde aun vive el alma de la raza y perduran los restos de una antigua grandeza espiritual. También pretendo propagar afecto a España... y el amor a nuestro idioma". Exhortó asimismo a construir "el espiritualismo argentino sacándolo del fondo de nuestra raza, es decir, de lo español y lo americano que llevamos dentro de nosotros"¹⁹.

Manuel Gálvez puede ser considerado como el continuador de la línea hispanista defendida por Calixto Oyuela, de la misma manera que a Ricardo Rojas se lo puede relacionar con Rafael Obligado, por la tendencia de ambos de buscar nuestras raíces en lo más genuino, con la salvedad de la gran simpatía que demostró Rojas por lo hispano, lo cual está perfectamente reflejado en su obra "*Retablo español*", además de otros escritos. Dentro de los hispanistas puede nombrarse también a Enrique Larreta quien en 1908 publicó la novela histórica "*La gloria de don Ramiro*" que había empezado a escribir en 1903, y cuyo escenario ficticio era la Avila de Felipe II.²⁰

De todas maneras las coincidencias entre Gálvez y Rojas fueron mucho mayores que las existentes entre Oyuela y Obligado, cuyas posturas aparecieron como irreconciliables.

¹⁹. GALVEZ (1943), p. 18-19.

²⁰. Cabe destacar como hecho curioso la realización por parte de Larreta, ya en los años cuarenta, de un conjunto de cuadros, paisajes algunos, como el titulado "*El potrero*" difundido por Dardo Montez en la revista *Atlántida*, histórico-costumbristas otros, los cuales adornan las paredes del actual *Museo de Arte Español* de Buenos Aires, instalado en la casa de Larreta, obra del arquitecto "neocolonialista" Martín Noel.

En cierta medida hasta puede señalarse a Gálvez como seguidor de algunas de las ideas de Rojas, como la de la necesidad de que, una vez logrado el progreso material, se buscaran adelantos en los espiritual y lo cultural. *"Hemos ya construido fuertes diques de energía y de riqueza; ahora nos falta introducir, en el estanque enorme formado por aquellos diques, el agua de vida que es la espiritualidad"*²¹.

Para Gálvez la realización de una *"obra nacionalista"* consistía en que los artistas reprodujeran sus sensaciones del paisaje argentino, evocando el ambiente de las ciudades de provincia en donde, a diferencia de Buenos Aires y de otras ciudades en pleno progreso económico, *"aún perdura el antiguo espíritu nacional"*. Y seguía más adelante: *"parecerá que este carácter nacionalista mal pueden tenerlo páginas que tratan de cosas españolas. No es así, sin embargo, pues todo libro sobre España, hondamente español, escrito por un argentino, será un libro argentino. Y es que nosotros, a pesar de las apariencias, somos en el fondo españoles"*²².

"La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina. (...). Nosotros debemos tomar las enseñanzas espiritualistas de España como un simple punto de partida,

²¹. GALVEZ (1943), p. 14.

²². Ibídem., p. 16-17.

como un germen que, trasplantado al clima moral de nuestra patria, arraigará en ella con vigor nuevo y forma propia"²³.

Más adelante Gálvez dio su explicación del por qué del odio conservado en la Argentina hacia el español durante el siglo XIX, luego de la Independencia, y de cómo el sentimiento del español se manifestó recíprocamente, considerando inclusive como una ofensa personal las fiestas patrias y el Himno Nacional. *"Durante el tercer cuarto de siglo la hispanofobia se intensificó. Sarmiento, Alberdi, Juan María Gutiérrez amontonaron sobre España sarcasmos, injurias, denuestos, ironías: todos los aspectos verbales que adoptaba su hispanofobia... Ahora las cosas han cambiado: Distinguidos escritores argentinos han hablado de España con cariño; la literatura y la pintura españolas ejercen enorme influencia ante nosotros"*. Reconoció sin embargo que aun quedaban en el país enemigos de España como los normalistas, los anticlericales, los mulatos y los hijos de italianos²⁴.

A diferencia de Cupertino del Campo quien afirmó que el carácter nacional argentino estaba refugiado en la pampa, Manuel Gálvez opinó que dicho carácter debía de buscarse en las ciudades y en los pueblos de España. *"Las inmigraciones, en inconsciente labor de descaracterización, no han logrado ni lograrán arrancarnos la fisonomía familiar. Castilla nos*

²³. *Ibídem.*, p. 18.

²⁴. *Ibídem.*, p. 40-42.

creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es el solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión". Gálvez se refirió también al declive económico de la España de preguerra. *"La decadencia del solar de la raza debiera ser para nosotros una fecunda fuente de ideales. En las ruinas suntuosas y tristes de la España vieja podremos hallar los grandes bienes que faltan a nuestra riqueza ascendente"*²⁵.

En lo que respecta a las actividades artísticas, el impulso hispanista sólo se vio levemente interrumpido al producirse el estallido de la guerra europea de 1914. Tras finalizar la contienda sobrevendrá el más rico período de intercambio, en materia de exposiciones de pintura y escultura, entre España y la Argentina, asunto que reseñaremos en el primer punto del capítulo siguiente.

Esta etapa de reciprocidades entre ambos países, cuyo punto culminante fue probablemente la participación argentina en la *Exposición Iberoamericana* realizada en Sevilla en 1929, se vio interrumpida bruscamente poco después de dicha muestra. En la Argentina, en 1930, un golpe militar acabó con el mandato presidencial de Hipólito Yrigoyen; en España, al año siguiente, cayó Alfonso XIII y cinco años después estalló la guerra civil.

Cuando en 1943 Manuel Gálvez prologó la séptima edición

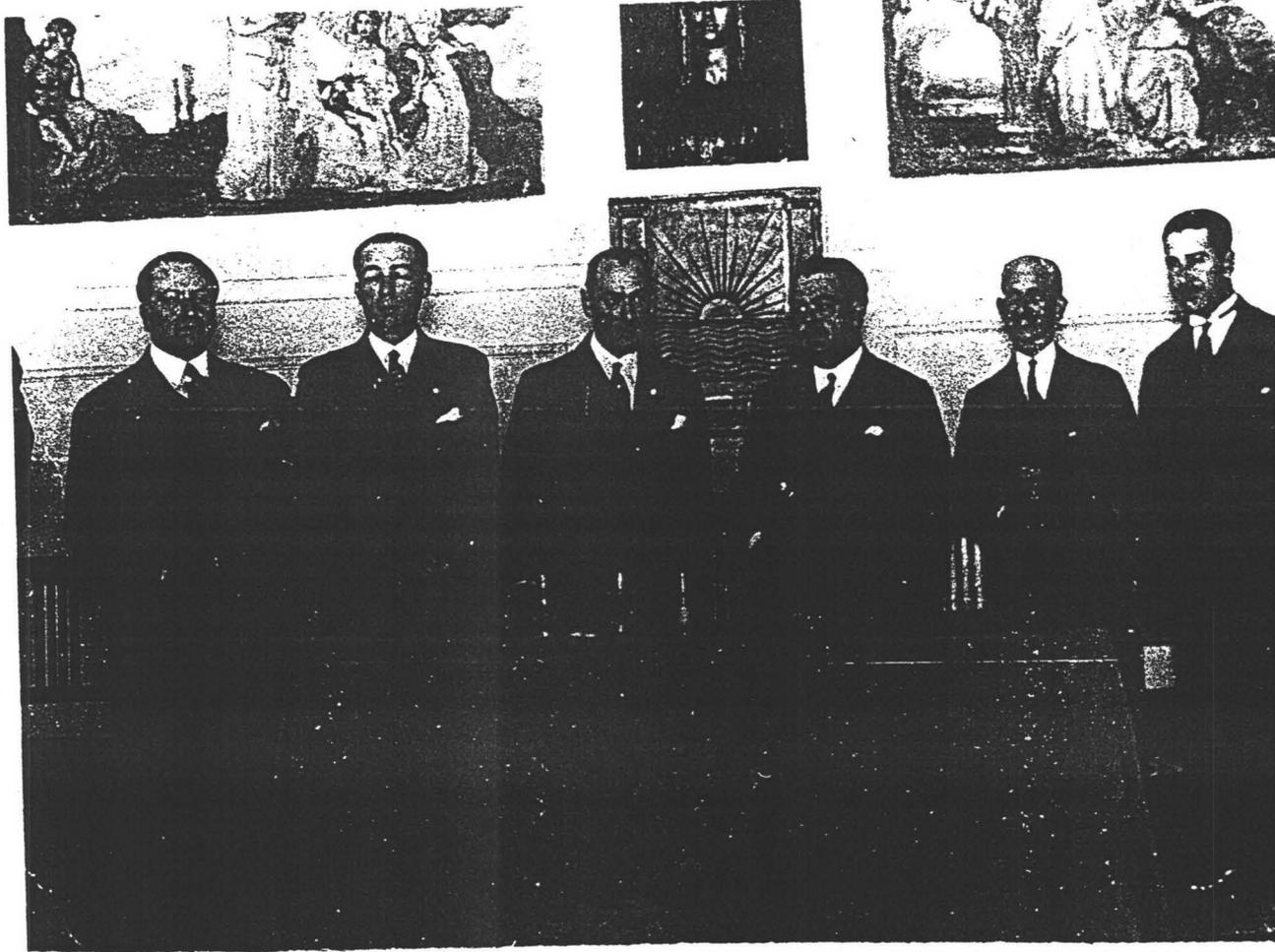
²⁵. *Ibídem.*, p. 46-47.

de *"El Solar de la Raza"*, treinta años después de su primera aparición y en la plenitud de la segunda guerra mundial, se lamentó de aquella pérdida de contacto con la península que tanto había costado reconstruir después de la Independencia. *"Entristece pensar en todo lo que en treinta años nos hemos desespañolizado los argentinos. Inmigraciones no españolas, ni siquiera latinas, y la influencia norteamericana, nos han descaracterizado y arrancado gran parte de nuestra hispanidad"*²⁶.

El arquitecto Martín Noel, abanderado junto a Angel Guido en la defensa del neocolonialismo en la Argentina y constructor, precisamente en ese estilo, del pabellón argentino para la *Exposición Iberoamericana* de Sevilla de 1929, fue otro de los autores que expresaron su opinión durante la segunda década del siglo respecto del "arte nacional". La figura de Noel ha sido revalorizada durante 1995 con la realización de la exposición titulada *"El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra"*, que tuvo como primera sede, el remodelado ex-pabellón argentino de Sevilla, montándose a posteriori en el *Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"* de Buenos Aires, antigua residencia del citado arquitecto y una de sus más características obras dentro de la tendencia *"neocolonial"*.

Descendiente de una familia vasca, Noel manifestó

²⁶. *Ibídem.*, p. 6.



El arquitecto Martín S. Noel en su recepción como académico en la *Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría* en Sevilla (fig.90), ciudad en la que construyó, en estilo "neocolonial", el Pabellón argentino de la Exposición Iberoamericana de 1929. Noel participó de los debates que sobre "arte nacional" se llevaron a cabo en la Argentina.

permanentemente su admiración por España y por lo español. En sus textos nacionalistas coincidió generalmente con las ideas de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, con la diferencia de que Noel analizó a las mismas dentro del campo de las artes.

"...Mientras no se defina claramente nuestra personalidad nacional como forma artística, dentro de un carácter o fisonomía inconfundible -expresó-, no alcanzaremos a rendir el vigor y la sana originalidad que requieren nuestras creaciones... Todo desplante individual que no refleje un sentido sintético o social, valdrá lo que una arriesgada quimera en el campo de la especulación... La falta de nacionalismo, o voluntad, se traduce, fatalmente, en incoherencia y pálida vaguedad. (...). Por tanto, en el sentido colectivo, las más altas y robustas expresiones individuales a través del númen estético de Raza, logran las más de las veces, la mayor suma de unidad y de fuerza; de emoción y de idealidad"²⁷.

Entre las obras arquitectónicas "neocoloniales" de Martín Noel se destaca la casa construida para el escritor Enrique Larreta. Este, amigo de personalidades como el vasco Ignacio Zuloaga quien le retrató en París en 1912, se encontraba muy compenetrado con el ideal hispanista defendido por los representantes de la "Generación del 98" y su

²⁷. AMSN. NOEL, Martín. *Sobre el concepto del Nacionalismo en el Arte. La tradición como fuente de personalidad artística o el nacionalismo como fuente de personalidad artística*. Texto mecanografiado, sin fecha, 19 pp..

vinculación a Hispanoamérica. Entrevistado en la Argentina, el autor de "Don Ramiro" afirmó que "aquí necesitamos... volver la mirada a la España de ayer, ya que por afinidad de origen todos somos sus hijos... En vez de vivir, como ha pasado hasta hace poco, en lamentable desconcierto espiritual con España; en vez de gastar nuestro dinero en recorrer países desligados completamente a nuestra tradición, debemos visitar el solar de la raza..."²⁸.

Las sucesivas manifestaciones reivindicatorias de la nacionalidad por parte de los artistas y literatos argentinos fueron complementadas, a partir de 1914, por las consecuencias ideológicas de la primera guerra mundial. Los cimientos políticos, económicos y culturales de Europa, que hasta entonces se habían creído firmes, mostraron su fragilidad y los cuestionamientos no tardaron en llegar. De esto ya había dejado constancia el difundido libro de Oswald Spengler "La decadencia de Occidente".

Ricardo Rojas se valió de la situación para reafirmar su premisa de que no debía confundirse a nuestro nacionalismo con el de las otras naciones, ni atacarlo con argumentos de Europa. No obstante, esta concientización no partió de los artistas que, becados en Europa o realizando estudios allí, regresaban luego al país; difícilmente estos llegaron a

²⁸. ANDRES, Víctor. "Enrique Larreta". *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1917.

comprender desde sus raíces este fenómeno europeo y la profunda crisis del continente.

Fue justamente 1914 el año en que Rojas publicó su libro *"La guerra de las naciones"*, en cuyas páginas desarrolló la idea de que *"el nacionalismo argentino es diferente de los nacionalismos europeos"*. *"Aquellos son pueblos ya formados y ricos en tierras pobres, como decía Alberdi, éstos son pueblos pobres y en formación sobre tierras vírgenes y ricas. Ellos viven del ahorro, nosotros del crédito..."*²⁹.

Esta misma idea sería retomada en 1936 por Angel Guido, cuyas afirmaciones nos permiten ilustrar mejor este sentir de Ricardo Rojas. En efecto, afirmó Guido que *"el paisaje europeo es paisaje "descubierto", manido, desflorado por el turismo y la superpoblación. El paisaje y el hombre europeos sufren hoy una suerte de sobresaturada civilización, utilísima para otros aspectos de la vida de un pueblo, pero fatal para el Arte Nuevo, que requiere un clima de primitivismo, de primordialismo, de virginidad propicia al nacimiento"*.

"Y en esta conquista robinsoniana -diría Ortega y Gasset- América está mejor dotada que Europa. En efecto, el trópico, el altiplano, la Pampa, los Andes de América, tienen la grandeza inusitada de su primitivismo singular. Todo paisaje

²⁹. ROJAS (1924), *La guerra de las naciones*, pp. 95-96.

adquiere no solamente la fisonomía que le imprimen los fenómenos meteorológicos, sino, más aún, la humanización del hombre que convive en él"³⁰.

En *"La guerra de las naciones"* Ricardo Rojas volvió a hacer hincapié en la necesidad de lograr en la Argentina, paralelamente al progreso material, las conquistas espirituales. *"La República Argentina, independizada políticamente en 1810, ha seguido siendo hasta hoy una colonia de otras metrópolis. Tierra de colonización para los hombres, los capitales y las ideas de Europa, ha progresado en grado sumo; pero se ha civilizado escasamente, porque a la cáscara de su progreso material le falta la semilla de una cultura propia. (...). Buscamos salvar nuestro genio nativo y nuestro espíritu territorial, para poder forjar nuestra cultura, dando un contenido humano a nuestro progreso material"*³¹.

En el capítulo titulado *"La verdadera argentinidad"*, Rojas abordó el tema de la guerra europea expresando la necesidad *"de procurar que esta guerra engendre una humanidad nueva, una nueva organización interna e internacional de los pueblos. Por eso debemos, como hombres y como argentinos, mirar el porvenir, vigilando la suerte de nuestro propio ideal americano... ahora se trata de poner las manos en la*

³⁰. GUIDO (1936), p. 18.

³¹. ROJAS (1924), *La guerra de las naciones*, pp. 109-110.

obra inconclusa de nuestra propia patria. Dejemos el presente de la guerra, con sus peripecias económicas y militares, a la curiosidad de los periodistas viajeros"³².

En el panorama artístico europeo, la guerra trajo consigo el surgimiento de nuevas tendencias e "*ismos*", suceso que habría de tener sus lógicas consecuencias en un ambiente cultural como el argentino, pendiente, a pesar de la contienda, de todo lo que seguía viniendo de Europa.

Bajo esta situación, Fernando Fader, recuperado para la pintura tras un fracasado paso por las actividades empresariales, volvió en 1917 a exponer sus ideas acerca del "arte nacional", teniendo en cuenta ahora los nuevos factores actuantes, disímiles a los que habían caracterizado al ámbito artístico diez años antes, cuando disertó sobre las "*Posibilidades de un arte nacional y sus posibles caracteres*".

Discrepando con Martín Noel, para quien "*todo desplante individual que no refleje un sentido sintético y social*" carecía de validez, Fader defendió, por encima de este sentido social, el ideal individual del artista. "*El arte en general -dijo Fader- ha sufrido las influencias de una serie de factores ajenos a su fin. Cuento entre ellos... la desaparición casi completa del ideal individual y la invasión*

³². *Ibídem.*, pp. 194-195.

del ideal colectivo... Hay, pues, desorientación. (...). En el arte argentino... se observa el mismo fenómeno en mayor escala por la simple razón que nuestros artistas se han formado en centros europeos, siguiendo por lo general las corrientes más en boga; cosa fácil y agradable, porque asegura el éxito inmediato, que parece ser el objetivo primordial".

En lo referente al carácter nacional y su influencia en el campo de las artes plásticas, las ideas de Fader distaron de las de Cupertino del Campo y de las de Manuel Gálvez para quienes tal carácter estaba "refugiado" en la pampa, al decir del primero, y en España, "solar de la raza", a consideración del literato. Fader negó, inclusive, la existencia de tradiciones propiamente argentinas, oponiéndose asimismo a la tutela espiritual española por la que abogaba Gálvez. "...Será muy difícil orientar nuestro arte hacia un concepto netamente argentino, por varias razones. La carencia de tradición, que aparentemente debía favorecer el crecimiento de un arte propio, nos es adverso, por los elementos que forman nuestra sociedad. No tenemos tradición porque el núcleo que originariamente podía emanciparse intelectualmente no lo hizo. Manióbró de España a Francia, admitiendo incondicionalmente esas madres espirituales. El núcleo extranjero que viene poblando nuestro territorio es en su mayoría gente sin la menor instrucción y sólo ha podido

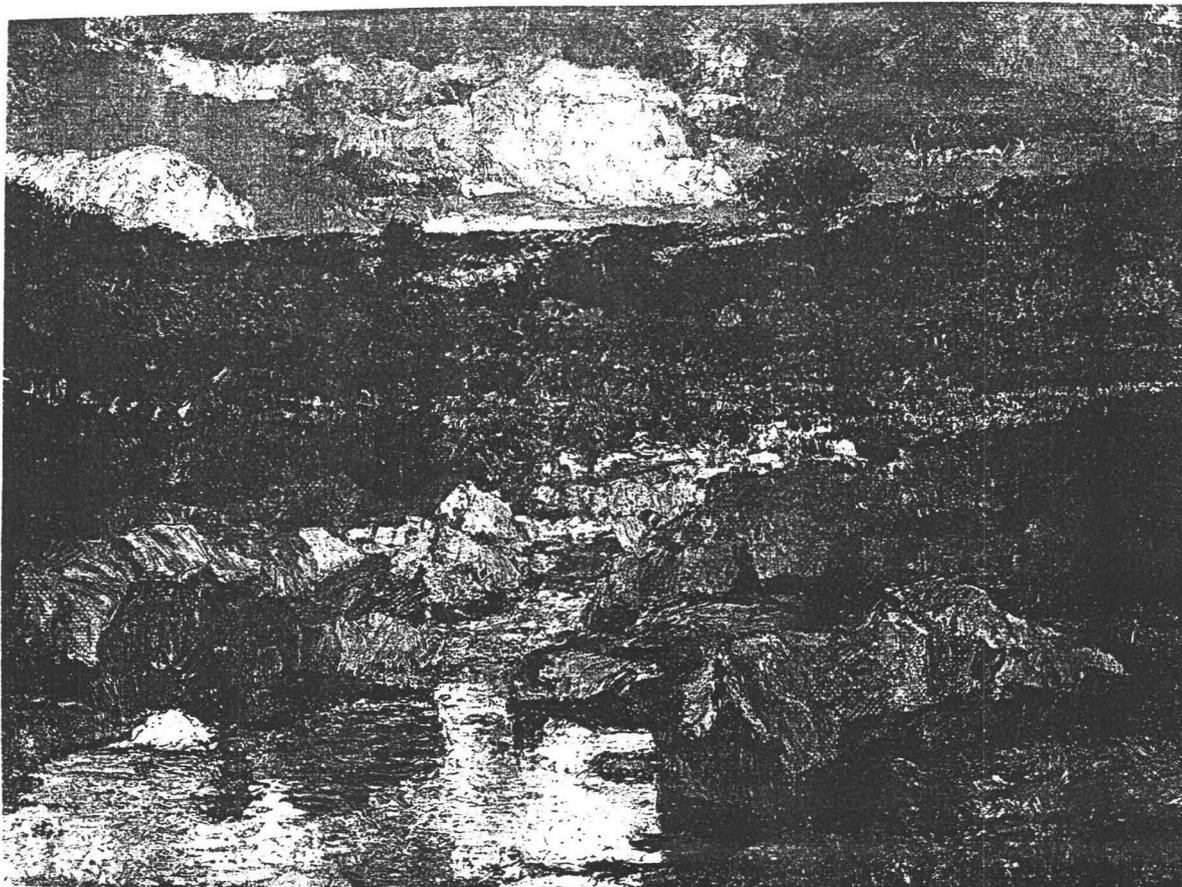
aportarnos su mano de obra..."³³.

En 1918 Fernando Fader publicó el ensayo "*Reflexiones de un pintor argentino*"³⁴, en realidad una carta dirigida a Wilhelm Keiper, de la *Sociedad Científica Alemana*, el mismo que le había contratado en 1907 para efectuar su primera disertación sobre el "arte nacional". En este texto puede apreciarse la estrecha relación de las opiniones del artista con las ideas expuestas por Ricardo Rojas en 1914, en "*La guerra de las naciones*", las mismas que inspirarían muchos años después a Angel Guido.

En efecto, en sus "*Reflexiones*", Fader advirtió sobre el valor del paisaje argentino como factor influyente en la conducta del hombre que lo habitaba y por ende sobre "*la humanización del hombre que convive en él*" de lo que hablaría Guido en 1936. De la misma manera que el arquitecto habría de referirse a la tierra y a la "*grandeza de su primitivismo singular*", a juicio del pintor los argentinos teníamos "*una buena cantidad de tierra y paisaje con su peculiaridad original*" y "*tal vez ningún país en el mundo dependa más de su paisaje como medio de expresión artística... que nosotros... La Pampa... es tan grande que impone su rasgo característico a los hombres que la habitan... En Europa, la*

³³. ADCMFF. Carta de Fernando Fader al presidente de "La Verdad". Ojo de Agua de San Clemente, 30 de enero de 1917. Cit.: GUTIERREZ VIÑUALES (1990), pp. 314-315.

³⁴. Ver: FADER (1918).



El paisaje y las costumbres, expresiones por antonomasia del nacionalismo artístico en la Argentina durante el primer tercio del siglo XX, simbolizados en dos obras de sus máximos exponentes: "*El silencio del bañado*" (detalle) de Fernando Fader (fig.91) y "*El cantor y los troperos (estudio)*" de Cesáreo Bernaldo de Quirós (fig.92), realizadas respectivamente en 1919 y 1924.

L'ARGENTINE MODERNE



A.H. Gillor.

Pierre Roger & C^{ie}
Éditeurs

Curiosa representación del gaucho como emblema de "la Argentina moderna", en la portada de un libro publicado en París en el año 1912, y que es un claro y demostrativo ejemplo de que la figura del legendario personaje de las pampas siguió siendo imagen del país a la vista de los ojos foráneos (fig.93).

Con la creación y el desarrollo del concepto de "eurindia", término con el que pretendió definir la existencia de una armonización de valores europeos y americanos, Rojas moderó su postura respecto de la influencia que Europa había ejercido en el continente; si antes se había mostrado algo escéptico a tal influjo, promoviendo lo genuino de nuestras tradiciones en contraposición a éste, valoró ahora el choque cultural europeo-americano y sus consecuencias a través de los siglos³⁵.

No obstante esta aceptación y cualificación de lo europeo en América, Rojas continuó reafirmando la importancia de las "vírgenes y ricas" tierras de este continente en la formación del ser americano. En 1924 afirmó que *"diciéndonos eurindios, nada renegamos ni nada rechazamos; nos proclamamos conservadores y liberales, para tomar a la política términos vulgares, pero precisos; abrimos nuestro espíritu a todos los vientos. Sería una simpleza buscar únicamente en Tiahuanacu nuestro abolengo espiritual; pero sería un error negar a la ubérrima tierra americana su poder intrínseco plasmante"*³⁶.

³⁵. Casi un lustro después, en septiembre de 1927, Alberto Zum Felde dictó en la *Facultad de Humanidades* de La Plata una serie de conferencias en la que abordó nuevamente este tema. Allí destacó: *"Americanidad y Occidentalidad no son términos opuestos ni distintos; la occidentalidad es el todo y la esencia del todo; la americanidad es la parte y la forma. La occidentalidad comprende en sí la americanidad; la americanidad entraña en sí la occidentalidad. En fin, y en términos más simples: concebimos lo americano como una forma de lo occidental"*. (ZUM FELDE (1927), p. 178).

³⁶. "Ricardo Rojas. Su obra". *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1924.

En "*Eurindia*", Ricardo Rojas dedicó un capítulo a "*El nacionalismo en pintura*", asunto al que consideró cristalizado en la labor artística de algunos pintores y escultores argentinos, "*conquista*" para la cual habían sido necesarios dos sucesos previos, "*en Europa, la liberación de la pintura, posterior al impresionismo, y en América, la liberación de la raza, posterior al nacionalismo. La generación actual ha podido iniciar una pintura argentina, porque aquellos sucesos previos le habían emancipado el espíritu y el pincel*"³⁷.

En materia de artes plásticas el término "eurindia" significaba para Rojas "*una conciliación de la técnica europea y de la emoción americana*", concreción alcanzada luego de aquella emancipación del "*espíritu y el pincel*". "*Cuando la verdad de la naturaleza y de la luz entró en los talleres, entró con ella la patria en los dominios del arte. Paisajes de pampa, de selva y de montaña, tipos de indios, de gauchos y de inmigrantes, retratos y escenas de nuestro país...*"³⁸.

Con tales afirmaciones, Rojas daba como un hecho la existencia de un "arte nacional", el cual estaba representado a su entender por los artistas cuya labor se desarrollaba en acuerdo con las ideas y los objetivos que los *Aficionados* y

³⁷. ROJAS (1924), *Eurindia*, p. 312.

³⁸. *Ibídem.*, pp. 314-315.

el *Nexus* habían trazado en los primeros años de siglo, conceptos que inspiraron a Cupertino del Campo al redactar el reglamento del *Salón Nacional* en 1911. Para Rojas "el núcleo glorioso de la actual escuela "euríndica", lo constituyen Bermúdez, Quirós y Fader, maestros ya consagrados por la importancia artística de su producción, por la índole de sus temas y por la conciencia doctrinaria de su misión estética en la patria..."³⁹.

Habiendo alcanzado preponderancia durante los años veinte la pintura paisajística, género que se entroncaba perfectamente con las ideas de "nacionalismo en el arte" debatidas por artistas, literatos y críticos en las décadas anteriores, menguaron las discusiones acerca del asunto, aunque siguió siendo este un tema de análisis en momentos en que mayor fuerza iban tomando las tendencias renovadoras.

El texto más interesante sobre el "arte nacional" de este decenio es a nuestro juicio el publicado por José León Pagano en 1926, en el cual se advierten nuevos aportes conceptuales, aceptando la diversificación y las facetas cambiantes como un "*signo de modernidad*". A su entender, si no se advertían transformaciones de formas estéticas derivadas de los pobladores primitivos de la Argentina esto se debía a que los mismos no pertenecían a una civilización muy avanzada.

³⁹. *Ibídem.*, p. 314.

Los motivos que movieron a Pagano a pronunciar su conferencia titulada *"El nacionalismo en el arte"*⁴⁰ fueron los comentarios de la crítica europea a raíz de las exposiciones de arte argentino celebradas en Europa en 1926, en donde aquella reconoció en nuestra pintura las influencias de las corrientes artísticas de ese continente. Pagano, quien estuvo de acuerdo con ello, expresó que *"nuestro arte, siendo nuestro, es una "continuación" del arte europeo. Si no lo fuese, si nos considerásemos como un núcleo aparte, desligado de una cultura muchas veces milenaria, entonces sería algo peor: sería una imitación de imitaciones"*.

"...Dentro y fuera del país se preconiza una "argentinidad", y a ella acuden para exigirnos modos estéticos que la expliquen y la ilustren. He aquí las causas de este equívoco. Existe en la Argentina un tipo étnico definido. Es el producto de una amalgama conclusa. La población indígena sería el plasma. A ella se mezcla primero el español, dando por resultado el mestizaje, que luego se transforma debido a las copiosas inmigraciones europeas para formar así el tipo de pura argentinidad".

Pagano dejó en claro su propósito de limitar la importancia y de desmitificar el tema del "arte nacional", señalando que el reclamarnos la posesión de este no es más

⁴⁰. "El nacionalismo en el arte". Conferencia de J. L. Pagano. En FREDERIC (1927), pp. 215-238.

que un modo de exigirnos *"lo que ya no existe en ninguna parte"*. Para él la acción de las "escuelas" en arte sólo fue posible en la antigüedad cuando los centros intelectuales eran más reducidos y menos frecuentes las comunicaciones; *"hoy es ya del todo imposible. Hablar, pues, de arte nacional es acudir a términos abusivos"*.

Nombrando a Zuloaga, Regoyos y Anglada, se preguntó Pagano si había *"en ellos un rasgo que les sea común ? ¿ Es perceptible en ellos el ya mentado "aire de familia" ?"*. Redujo aún más el campo de análisis citando a los dos primeros y a otros artistas vascos, Guiard, Arteta, Echevarría, Maeztu, Arrúe e interrogó: *"¿ quién... personifica el medio social vascuence, quién le asimila mejor, si es que alguno lo hace visible en su obra ?. (...). La diversificación es, por lo tanto, un signo de modernidad, un signo de nuestro tiempo, y nada caracteriza mejor el arte argentino que sus múltiples y cambiantes facetas"*.

Trasladó el asunto a la pintura argentina, proponiendo una comparación de un paisaje de Fader con uno de Butler, de una figura de Bermúdez con una de Guido, de una composición de Quirós con una de Collivadino, *"y coloquemos junto a un lienzo de Sívori uno de Pettoruti"*. *"Confluyen allí los estilos y técnicas más diversificados. Y los conceptos más contradictorios... Como en Europa, como en los centros más avanzados de Europa"*.

"No se advierte... en ningún artista argentino... la transformación de formas estéticas derivadas de los primitivos pobladores de este suelo... (...). ¿Dónde están los ejemplares de "nuestro" arte arcaico, las obras producidas en este suelo que puedan señalarse como precedentes de una evolución característica y definidamente argentina ?. (...). Si ahora se me preguntara: "¿ Por qué es argentino nuestro arte ?" yo contestaría lo único atendible: porque son argentinos los hombres que lo producen".

Años después, en 1929, y valiéndose de la exitosa presentación de Cesáreo Bernaldo de Quirós en Madrid, Ricardo Rojas reafirmó sus ideas sobre el nacionalismo. *"En el fondo de nuestra vida nacional -prologó en el catálogo de dicha muestra-, el sentido de la naturaleza asume una fuerza extraordinaria. La fuerza natal nos fue dada casi virgen... Esa condición del ambiente físico suscita el panteísmo del indio, el heroísmo del conquistador, el estoicismo del gaucho, la esperanza del patricio y la fe del colono. Ese resorte metafísico, que se apoya en la Naturaleza, y que a través del hombre mueve la evolución argentina, confiere a la vida de nuestro país la fuerza primordial de las edades creadoras. Esa fuerza actuó de un modo patético en los caudillos y en las montoneras; actúa aún en las empresas rurales y políticas, y empezamos a conocer su presencia*

animadora en las más puras creaciones de la inteligencia"⁴¹.

En las décadas posteriores, tras la recesión económica a nivel mundial derivada de la caída de la bolsa neoyorquina y la crisis europea que alcanzó su punto más álgido con el estallido de la Segunda Guerra, volvieron a ponerse en tela de juicio, como en 1914, la importancia de los valores europeos.

En 1942, en la plenitud de la contienda, Atilio Chiappori publicó su libro *"La inmortalidad de una patria"*, cuyos términos reflejaron ese cuestionamiento de lo europeo en el campo de las artes plásticas. *"Dos peligros de esterilidad... se ofrecen a los artistas argentinos: el remedo del arte europeo, que se aprende en nuestras academias, y el remedo del arte indígena, que se aprende en nuestros museos. Por uno y otro camino se va a la muerte y a la pérdida de la personalidad"*⁴².

Como puede apreciarse, Chiappori concordó con Pagano en la inutilidad de intentar ver nuestra evolución artística a partir de las creaciones indígenas, las que prácticamente no dejaron su huella en los pintores argentinos del siglo XX. La diferencia estuvo en que el primero desestimó la

⁴¹. ROJAS, Ricardo. *Cesáreo B. de Quirós. "Exposición de sus obras"*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 24 de mayo de 1929, pp. 12-13.

⁴². CHIAPPORI (1942), p. 27.

trascendencia que en estos había tenido el arte europeo. *"Lo que los indios dijeron con su técnica incipiente, fue un balbuceo que no tenemos para qué repetir y que pertenece al pasado. Lo que los europeos han dicho o dicen con su técnica sabia, pertenece a un espíritu ajeno y es innecesario repetirlo..."*⁴³.

El texto de Chiappori significó una reafirmación de las viejas ideas de Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Fernando Fader respecto de la necesidad de que los artistas "redescubrieran" el paisaje argentino internándose en las provincias y conviviendo con sus habitantes. *"Para vencer la hostilidad o la impasibilidad expresivas de las comarcas vírgenes no basta empeñarse en sorprender su fisonomía, en asir los más fugaces matices de su color. Es necesario reposar, sumirse en su seno, sentir sus latidos, aspirar sus perfumes, escuchar sus músicas y sus silencios al par que la retina se impregna de sus luces y de sus sombras"*⁴⁴.

Años después, en 1949, Francisco Bernareggi, pintor argentino de vasta labor en Mallorca durante el primer cuarto de siglo, reflexionaba: *"un cosmopolitismo de baratija y de pésimo gusto ha ido borrando toda distinción nacional. Las costumbres, el traje, las canciones populares, son barridas despiadadamente. De ellas no quedan más ecos legítimos que*

⁴³. Ibídem., p. 28.

⁴⁴. Ibídem., p. 30.

los archivos del folklore. Lo único que se escapa de tanta insipidez, lo único auténtico, estable y cargado de sentido emocional autóctono, es el paisaje. Ese paisaje donde el hacha respetó la magnificencia de los bosques, y la dinamita no deshizo ni desplomó la estructura de las montañas"⁴⁵.

2.2. Tradicionalistas y renovadores. Aportes para clarificar una vieja polémica.

Al referirnos en el capítulo anterior al esfuerzo que debieron hacer los pintores de la generación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* para "formar ambiente" de arte en la Argentina, esto es sentar bases según el modelo francés de academias, Salón oficial, etc., analizamos tal tarea viéndola como primera y principal de este grupo. Las actividades artísticas fueron tomando progresiva importancia en el país durante la primera década del XX, produciéndose el mayor impulso a partir de la Exposición del Centenario en 1910 que derivó en la creación del Salón Anual al año siguiente. Se dio así a nuestros artistas la posibilidad de hacer conocer sus obras.

Puede afirmarse, pues, que a partir de este momento la actuación de los pintores y escultores argentinos se insertó en un ámbito cultural cada vez más consolidado, guiado por

⁴⁵. PRO (1949), p. 126.

ideas de nacionalismo y americanismo sostenidas por los hombres de letras, y cuyo reflejo en la pintura fueron las corrientes paisajistas y costumbristas que se impusieron como arte oficial, alcanzando su punto culminante en los años veinte.

En los demás países americanos el advenimiento de los nacionalismos y el desarrollo de las artes plásticas no se dio de igual manera. Como polos opuestos, entre los cuales podemos citar al caso argentino como de carácter intermedio, señalaremos los ejemplos de Cuba y de Colombia. En cuanto a este último país, el historiador Giraldo Jaramillo niega la existencia de una "escuela nacional" tal como se había afirmado en la Argentina: *"no podemos hablar -dijo- de la "escuela colombiana de pintura", ni siquiera de "tendencias nacionales", sino, apenas, de individualidades destacadas que, superando el medio, han logrado realizarse con plenitud en el campo del arte"*⁴⁶.

En lo que respecta a Cuba, su evolución fue inversa dada su reciente independencia de España (1898), momento para el que ya estaban consolidadas en buena medida las manifestaciones del arte y había que proceder, a partir de allí, a formar la "nacionalidad". *"Cuando se establece nuestra República -afirmó Castro- y se aquietan los ánimos para laborar de conjunto en la construcción de una*

⁴⁶. GIRALDO JARAMILLO (1980), p. 205.

nacionalidad, se encuentran ya solucionadas muchas cuestiones en el campo del Arte. La mayor parte de las luchas de escuela han terminado o están próximas a terminar...⁴⁷.

La actuación de un grupo de artistas en la Argentina, los que llamaremos de la Generación "nacionalista", realizaron una pintura a la que fue amoldándose el ideario trazado por literatos como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, y artistas como los del grupo "Nexus" -en especial Fernando Fader- o Cupertino Del Campo. La "legalización" definitiva se dio al redactarse el reglamento del Salón Nacional en 1911, inspiración del citado Del Campo, que señalaba la preferencia de cuadros de "*temática nacional*" al momento de ser otorgados los premios. Esto era consecuencia, también, de una reacción contra las críticas que habían surgido durante la Exposición del Centenario declarando que, en comparación con las escuelas europeas, la pintura argentina carecía de un "arte nacional"⁴⁸.

El precepto incluido en la reglamentación del Salón no se aplicó con la rigurosidad que su enunciado hacía suponer; como muestra valga señalar el "Premio Adquisición" otorgado

⁴⁷. CASTRO (1970), p. 47.

⁴⁸. Al respecto se ha publicado en septiembre de 1995 un trabajo analizando las críticas de arte en torno a esta Exposición. Ver MUÑOZ (1995).

en 1914 a Fader⁴⁹ por su obra "*Los mantones de Manila*", más cercano al sentimiento hispano que a lo que podía entenderse por "tema nacional".

La flexibilidad del sistema también queda en evidencia al analizar los envíos a los salones desde 1911 a 1930 y verificar que, luego de los paisajes, fueron los retratos las obras más numerosas, inclusive más que los cuadros costumbristas. Aspirantes, naturalmente, a un premio, difícilmente los artistas, si hubiese existido severidad con aquellos de "obras de temática nacional", hubieran presentado retratos. No es menos cierto que para un pintor, exhibir cuadros representando a algún conocido personaje de la sociedad, era buena vidriera como vehículo de prestigio y hasta podía suponer la posibilidad de acceso a encargos bien remunerados.

Pues bien, es innegable que, como dijimos, por una u otras razones, las realizaciones pictóricas de numerosos artistas se fue amalgamando con los postulados teóricos del nacionalismo, en el argumento y en el discurso. El paisaje - la pampa, el *yermo incontaminado* por la explosión de la inmigración, los campos *vírgenes* de la Argentina- y el costumbrismo -los tipos autóctonos, el criollo no afectado por la hibridez de las populosas urbes- fueron los baluartes

⁴⁹. Quien luego lo rechazó debido a que consideraba que el premio en dinero era inferior al valor real de la pintura.

en los que se apoyó gráficamente la Generación "nacionalista" y que les sirvió de escudo, en especial a partir de los años veinte, para reafirmar sus principios ideológicos ante la aparición de nuevos conceptos artísticos.

Críticos e historiadores, con los años, fueron creando la "polémica" -o mejor dicho las "polémicas"- del arte en la Argentina del primer tercio del siglo, planteando el choque entre "tradicionalistas" y "renovadores", otorgando en algunas ocasiones el mote de "combatidos" e "incomprendidos" a un grupo de artistas, entre ellos Martín Malharro y Emilio Pettoruti, como veremos más adelante. Intentaremos reflejar en este punto el pensamiento de algunos artistas ligados con el "nacionalismo", procurando luego echar luz sobre discusiones en torno a pintores "rechazados" en el ámbito artístico argentino.

2.2.1. El pensamiento de la Generación "nacionalista".

El debate planteado alrededor del nacionalismo, en el que se analizó la originalidad de "*lo argentino*" en comparación "*al europeo*", la dicotomía entre "*campo*" y "*ciudad*", etc., se manifestó en la pintura a través de la apología del argumento, justificándose la representación de la naturaleza, lo criollo y el sentimiento del artista como cualidad esencial para realizar obras de "*sabor argentino*" y americano. El cuadro se convertía así en el producto final de

un proceso de consustanciación entre el "motivo nacional" y el artista, éste con su sello individual e intransferible.

Así, Antonio Alice, consagrado por un sector de la crítica tras la ejecución de su cuadro de temática histórica "Los Constituyentes del 53", afirmaba en 1938 que *"siendo el argumento la médula del cuadro, no basta elegirlo porque sí no más, entre los muchos que se nos presentan. Es preciso meditarlo: es necesario que el mismo argumento se nos aproxime; que se poseione de nosotros; que se identifique con nuestra manera de ver y de sentir. Si el argumento domina nuestro espíritu, entonces tendremos una visión más o menos exacta, pero fiel, de la obra futura"*⁵⁰.

Respecto del argumento de la obra, Pío Collivadino, uno de los fundadores del grupo "Nexus" en 1907, afirmó no tener *"preferencia determinada en la elección de asuntos; procuro siempre inspirarme en la naturaleza que contemplo, tratando de fijar en el lienzo las emociones que esa misma naturaleza me produce"*⁵¹. *"Eso es lo que hago yo: obra de sabor argentino, cosas de mi tierra..., aquí, donde son tantos los pintores nuestros que andan soñando con majas y mantones de*

⁵⁰. "En el Instituto Popular de Conferencias habló el pintor Antonio Alice". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1938.

⁵¹. DUPUY DE LÔME, Emilio. "Nuestros pintores. Pío Collivadino". *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.

Manila y paisajes de Italia y escenas de París..."⁵².

El notario y artista aficionado Carlos De la Torre fue calificado como "pintor que ha llegado a la entera posesión de sus medios artísticos y adquirido una manera propia, **que ha gustado al público, se mantiene en ella sin importársele nada de la racha de innovadores** que van a diario dando cabezadas contra todo lo que no es nuevo o raro. Señalamos esto como uno de sus méritos. (...). ...concibe el paisaje, o sea un cuadro de paisaje, no como retrato más o menos fiel de la escena que contempla sino **transformado por su visión propia...** (...). ...Y es fácil ver que no siempre absolutamente el colorido y **el ambiente criollo** se hallan traducidos en ellas. Pero con todo eso nadie dirá que no son bien de nuestra tierra; que sus tipos humanos, sus animales, sus objetos diversos, sus escenas no sean las características de **nuestro campo**"⁵³.

De aquí se desprenden varias reflexiones. Una de ellas, quizá la más importante, es la confirmación de que De la Torre, como muchos otros tantos artistas no pintaban al aire libre, sino en estudio. No encuentra siempre "el colorido y el ambiente criollo" dice el crítico, pero sí conoce bien los

⁵². BERNARDINO DE PANTORBA. "Artistas argentinos. Pío Collivadino". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XII, núm. 178, 15 de octubre de 1921, p. 7.

⁵³. "Notas de arte. Exposición De la Torre". *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1922.

tipos, animales y objetos, en fin, lo que más *"ha gustado al público"*.

En otro orden de cosas, la falta de tradición artística en la Argentina fue el arma de que se valió Cesáreo Bernaldo de Quirós para disculpar lo cambiante de su producción pictórica en la que la huella española, en especial, quedó manifiesta. *"La vacilación característica de mi modalidad de pintor que ha originado tantos cambios -afirmó-, obedece, quizá al hecho de haber nacido en un país que no tiene tradición de arte. Nosotros, no recibimos nada como herencia atávica por lo que estamos en condiciones de inferioridad con respecto a los países europeos donde, desde el niño hasta el adulto, los espíritus están enriquecidos por el concepto estético en todas sus manifestaciones"*⁵⁴.

La falta de medios adecuados de formación en su propio país y la ausencia de *"herencias"* que le sustentasen, le requirieron probablemente a Quirós un esfuerzo mayor que el que debía experimentar un principiante europeo para ponerse a tono con los *"conceptos estéticos"* de sus respectivos países.

El argumento del cuadro, el campo, la naturaleza, la falta de tradición; pautas que conformaron el ideario

⁵⁴. En: FOGLIA, Carlos Alberto. *Cesáreo Bernaldo de Quirós*. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1959.

nacionalista en la pintura. A ellos se agregan ideas como las ya señaladas del americanismo y la importancia del "sentimiento" como valor imprescindible para toda obra de "carácter nacional".

Francisco Bernareggi, quien en 1920 hizo gestiones ante el Ministerio de Marina para que el buque monitor "*Patagonia*", que iba a desmantelarse, fuese donado a los pintores para hacer una especie de taller flotante que pudiese navegar por los ríos y en el que los artistas habrían de pintar las islas y motivos costeros, le dijo a Alberto Ghirardo un lustro después: "*¡Figúrese usted si el gobierno nos concediera los recursos necesarios para poder pintar desde México a los lagos patagónicos, donde abundan los lugares magníficos, y realizar con nuestro esfuerzo obras de la más inédita emoción de americanidad! Sería un acontecimiento de consecuencias extraordinarias. Si fue glorioso el paso de los Andes por San Martín, para la libertad de América, ¿no podemos los pintores argentinos, en otro plano, por sufrimientos y fatigas que pasemos, cantar la gloriosa independencia de carácter de esos paisajes, y en los sitios históricos, evocar las gestas de las campañas libertadoras?*"⁵⁵. Esta idea de Bernareggi logró ser llevada a la realidad por el cordobés José Malanca quien recorrió el continente pintando los paisajes que se presentaban ante sus ojos, casi emulando la labor realizada el siglo anterior por

⁵⁵. PRO (1949), p. 110.

el alemán Johann Moritz Rugendas.

En lo que respecta al tema del **sentimiento** como cualidad intrínseca del "arte nacional", puede citarse el caso del anglo-holandés Stephen Koek Koek, cuyas marinas y cuadros con procesiones religiosas alcanzaron importante difusión en la última década. Koek Koek se inspiró en los paisajes cordilleros, en las mesetas bolivianas y en el limeño puerto de el Callao. Con motivo de su exposición de 1923 apareció en un matutino porteño un largo comentario con reportaje al artista incluido, en el que se señalaba que Koek Koek no podía *"ser considerado como un artista específicamente extranjero, sino como un artista más bien genuinamente nacional. Siente al paisaje y las cosas nuestras como Fader o como Bermúdez. Como si por sus venas corriese la sangre de un Santos Vega..."*⁵⁶. Este tipo de declaraciones acerca de las características espirituales de los pintores fue moneda corriente en los artículos que la prensa argentina dedicó a los artistas en esos años. Se advierte a la par que el no haber nacido en la Argentina no era impedimento para hacer obra de "carácter nacional".

No solamente los críticos de arte se expresaron de esta manera literaria; también en la historiografía del arte

⁵⁶. "Notas de arte. El ilustre impresionista inglés Koek-Koek, hará una nueva exposición de sus obras, el lunes próximo en el Salón Suretti". De un periódico de Buenos Aires, sin referencias, circa octubre de 1923. (AZG; caja Koek Koek).

argentino, inclusive en estudios publicados muy posteriormente, se encuentran conceptos similares. Es el caso de Carlos Foglia al decir en 1961 que *"Quirós mira a su alrededor, comprobando que el día y la noche se suceden como siempre, que el árbol sigue dando su fruto, que el río prosigue su curso, que las cuatro estaciones rigen el universo, que las pasiones humanas son las mismas aunque el aspecto exterior de las personas cambie caprichosamente. ¿Cómo interpretar distinto ese mundo, exterior e interior, que no varía en esencia? ¿Negar la forma? ¿Falsear el color? ¿Distorsionar el dibujo? ¿Ignorar los sentimientos? ¿Volver a los albores de la expresión artística?"*⁵⁷.

La evocación de este texto sirve como demostración de la vitalidad alcanzada en los años sesenta por el debate ideológico entre lo "tradicional" y lo "nuevo". Al libro de Foglia sobre Quirós sucedió en 1966 el de Antonio Lascano González sobre Fernando Fader. En ese mismo año publicó sus memorias Horacio Butler y en el 68 lo hizo Emilio Pettoruti. Aún hoy la discusión sigue servida...

2.2.2. Mitos y verdades en torno a los "renovadores".

En párrafos anteriores hemos hecho referencia a la idea

⁵⁷. FOGLIA (1961), p. 18.

creada respecto de un grupo de artistas que fueron calificados de "renovadores", tejiéndose el mito en torno a ellos, de la "incomprensión", el "rechazo" y la "indiferencia". Citamos en particular los nombres de Martín Malharro y de Emilio Pettoruti, casos que analizaremos en el presente apartado.

Para comenzar lo haremos con el último de los nombrados, quien tuvo la ocasión de reflexionar acerca de su carácter de *renovador* al publicar en 1968 su libro *"Un pintor ante el espejo"*. Allí Pettoruti afirmó que *"se hace mucha confusión a veces por simple negligencia, otras por comodidad, como ocurre con analistas que por no haber vivido la época y también por no preocuparse de estudiarla dirigiéndose a las fuentes, situaron, grosso modo, el período de renovación de las artes plásticas argentinas entre 1920-1930, como si fuera lo mismo fijar un acontecimiento histórico en el año uno que en el año nueve de una década. (...)*.

Las artes plásticas argentinas -y esto que digo no es un acto de vanidad, sino un prurito de precisión histórica- empezaron a renovarse a contar de octubre de 1924 con mi exposición en Witcomb, donde presenté una obra realizada; con ella no se inicia la era en que se comienza a pintar de otro modo, sino la era en que se comienza a ver de otro modo. Sin rastro de duda, los que partieron en adelante a estudiar en

Europa, lo hicieron con otros ojos"⁵⁸.

No estamos de acuerdo con Pettoruti, más allá de reconocer la validez renovadora de su pintura al menos dentro del ámbito artístico argentino. Pero cabe preguntarse el por qué de su interés manifiesto por la pintura de paisaje⁵⁹, género de moda en la Argentina al producirse su ruidosa aparición. Además para este momento ya se habían producido varias "renovaciones" importantes y avances de variado tipo en las artes plásticas argentinas. ¿O podemos olvidar el impacto y la posterior influencia que causaron aquellos lienzos españoles en la Exposición del Centenario de 1910, especialmente los de Anglada Camarasa, que condujo a varios de nuestros artistas a estudiar los efectos lumínicos de Mallorca ? o la nueva visión de nuestro paisaje de la mano de Fernando Fader?

Parece como que Pettoruti hubiese comprendido, sí, su época, pero de la misma manera no haber medido oportunamente los períodos que le precedieron, la lucha por "*crear ambiente*" de arte, las dificultades por educar el gusto del público, los sacrificios de los artistas por poder trabajar en condiciones más o menos dignas. Su presencia en Buenos Aires en 1924 se dio en el marco de un ambiente ya bastante

⁵⁸. PETTORUTI (1968), p. 183.

⁵⁹. Lagos italianos y alemanes (como el Tegernsee) en los primeros años veinte.

avanzado que no era el mismo de veinte años atrás, cuando los artistas no tenían un marco de referencia donde apoyarse o un espejo donde mirarse.

Además hay que remarcar que, al contrario de lo que se piensa, el ámbito artístico argentino no le fue adverso a Pettoruti. Si bien es cierto que algunas publicaciones -como la revista no especializada *Columba*- ridiculizaron moderadamente su labor, no es menos real que en Buenos Aires pudo Pettoruti comenzar a vivir de su pintura, cosa que en Italia no le había sido posible y que, años después en París, tampoco logró⁶⁰. Marta Traba, prestigiosa historiadora del arte iberoamericano, fue rotunda: *"que Pettoruti fuera un alumno apasionado de los cubistas franceses y un serio investigador del futurismo italiano no molestó jamás ni al público ni a la crítica argentinos"*⁶¹.

En la capital argentina se le otorgaron a Pettoruti nada menos que las salas de Witcomb, una de las galerías más importantes de la ciudad, y como si eso fuera poco, durante la primavera que era lo mismo que decir los meses más importantes en cuanto a la temporada artística se refería. El artista, además, fue honrado con la presencia del Presidente

⁶⁰. Al respecto podemos citar a Carlos Areán, quien se refirió tanto al *"escaso éxito"* de la primera muestra de Pettoruti, como a su decisión de no regresar a la capital francesa hasta 1952, es decir casi tres décadas después. (AREAN (1979), p. 50).

⁶¹. TRABA (1961), pp. 104-105.

Marcelo T. de Alvear. Si se piensa que ésta era su primera muestra en Buenos Aires tendríamos que hilar fino para encontrar un caso similar.

Por otra parte, una de las revistas caratuladas como "tradicionalista" y que difundía permanentemente en sus láminas pinturas de paisaje, costumbres, retratos, etc., *Atlántida*, aun cuando satirizó algunos aspectos del arte de Pettoruti, reprodujo en una de sus portadas del mes de octubre de 1924, en plena exposición del artista platense, la obra de éste titulada "*Los amigos*"⁶². Otro de sus cuadros, "*Pensierosa*", fue propuesto por Ernesto De la Cárcova para ser adquirido y exhibido en el *Museo Nacional de Bellas Artes*⁶³. En los primeros meses de 1925 el artista fue premiado en la Exposición de Artes Industriales.

Pues bien, no parece haber sido muy resistido Pettoruti⁶⁴. El periodismo, de acuerdo o no con su estética "moderna", no permaneció indiferente. Si así hubiera sido,

⁶². *Atlántida*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1924.

⁶³. Proyecto no aprobado; el cuadro "*Joven arlequín*", adquirido en 1933 por un grupo de artistas, fue donado por estos al *Museo*, convirtiéndose, dos años después, en la primer obra de Pettoruti que pasó a formar parte de la colección de la institución.

⁶⁴. Diana Wechsler ha publicado un estudio en el que supone que la aparición de Pettoruti en Buenos Aires "*no fue tan sorpresiva como se ha pretendido*", sospechando a la vez "*una jugada astuta*" consistente en "*atacar desde varios frentes e inundar el campo y la prensa con su presencia*". (WECHSLER (1995), *Buenos Aires...*, pp. 347 y 349).

¿cómo habría de leerse la fotografía aparecida en *Caras y Caretas*⁶⁵ en la que aparecen el director de la "españolizante" -que era lo mismo que decir "tradicionalista" (artísticamente hablando)- revista, el pintor español Juan Carlos Alonso, junto al "renovador" Emilio Pettoruti y al "futurista" Marinetti y su esposa Benedetta durante su visita al país en 1926?

Probablemente la "lucha" no fue tan ardua como se la quiso ver. Y hay más ejemplos. También en el 26, es decir solamente dos años después de su presentación en Buenos Aires, comentando la exposición de Pettoruti, Lozano Mouján afirma que *"el público... se ha sentido atraído por el encanto de esta serie (de obras), refiriéndose también al "aplauzo unánime" que recibió Pettoruti "uno de los artistas más bien dotados"*⁶⁶. Cabe entonces preguntarse si fue Pettoruti un artista realmente resistido, sin chances de desarrollar su *metier* en la Argentina. Los hechos muestran otra realidad que contradicen las teorías de que era este un ambiente cerrado en el que todo lo que no fuera "tradicionalismo" y "temas nacionales" no tenían cabida.

La situación de Pettoruti ha sido presentada en forma

⁶⁵. Se mostró ampliada en la reciente retrospectiva de Pettoruti en el Palais de Glace de Buenos Aires entre junio y julio de 1995.

⁶⁶. LOZANO MOUJAN, José María. "Notas de arte. Por las exposiciones de pintura". *El Diario*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1926.

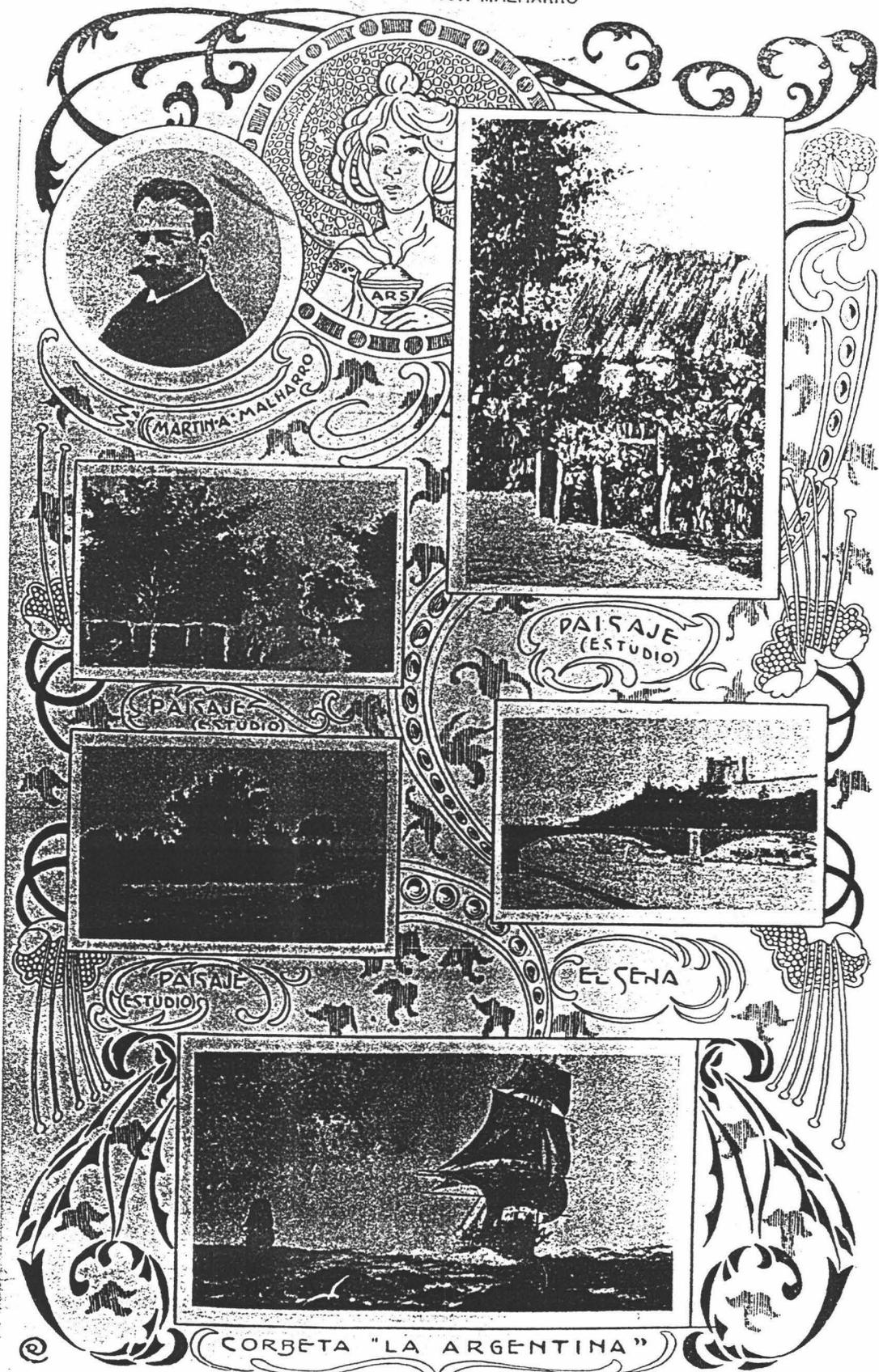
análoga a la de la presentación de Martín Malharro en 1902 - casualmente también en Witcomb (fig.94) -, calificada como una "irrupción irreverente" y "rechazada" y "combatida"⁶⁷; los testimonios contradicen estas afirmaciones. En principio, no debemos olvidar que Malharro provenía del riñón de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, institución rectora de nuestras artes plásticas a principios de siglo, habiendo cursado estudios durante cinco años y expuesto en las muestras de *El Ateneo*, y gozaba de prestigio y dinero como ilustrador, recibiendo encargos oficiales de la Marina y el Ejército.

Nótese que el "combatido" Malharro, vendió prácticamente todos sus cuadros en 1902, y en junio del mismo año apareció compartiendo cartel, en el salón Castillo, con lo más conspicuo del oficialismo artístico, esto es Schiaffino, Della Valle, Caraffa, De la Cárcova, Sívori y Rodríguez Etchart en la "exposición de artistas argentinos"⁶⁸.

Con esto obviamente no pretendemos minimizar la obra de Malharro ni mucho menos; su aporte pictórico y especialmente su acción docente conforman un legado de indudable valor para el arte argentino. Pretendemos, sí, atemperar ciertos juicios

⁶⁷. Biógrafos de Malharro como García Martínez han afirmado que el pintor fue "atacado, negado o silenciado". (Cfr.: GARCIA MARTINEZ (1980), *Malharro*, p. 5).

⁶⁸. "Salón Castillo. Exposición de artistas argentinos". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 21 de junio de 1902.



Dib. de Castro Rivera, fot. de CARAS Y CARETAS.

Página dedicada por la revista *Caras y Caretas* a la exposición realizada por Martín Malharro en el Salón Witcomb, en 1902, y cuyo recuerdo se conservó erróneamente en un sector de la historiografía del arte de los argentinos como si se hubiese tratado de una muestra "rechazada" por el público (fig.94). (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de abril de 1902).

e intentar destacar los hechos en su justa medida y no hacer generalizaciones a partir de hechos aislados. La historia suele ser consecuencia de procesos más que de estos últimos. Ceñirse a los métodos que fijan "fechas claves" suele ser un camino equivocado si no se manejan prudentemente.

Se ha dicho que Malharro, luego de su muestra de 1902 no logró exponer sino hasta 1908 debido a la "indiferencia"; preferimos inclinarnos por explicar esta ausencia del artista de las salas de exhibición haciendo referencia a sus múltiples ocupaciones, no tanto discursivas -hicimos notar su participación en los debates en torno al arte nacional- sino más bien por su labor docente, especialmente a partir de 1904 cuando el doctor Ponciano Vivanco, presidente del Consejo de Educación, lo llamó para organizar la enseñanza del dibujo en las escuelas de su jurisdicción.

Un sector de la historiografía artística -empezando por el propio Pettoruti, a quien siguieron críticos y literatos además de investigadores- se ha empeñado en remarcar a ese año de 1924 como un hito legendario en el desarrollo de nuestras artes plásticas, amparando la teoría en tres hechos, uno casual -la exposición Pettoruti- y dos gestados en años anteriores y cristalizados en ese año -aparición de la revista literaria *Martín Fierro* e inauguración de las salas de Amigos del Arte-. Es como si en Brasil el "*descubrimiento*" de la pintura se hubiese dado recién en 1917, pues ese fue el año en que expuso en Sao Paulo la renovadora artista Anita

Malfatti tras regresar de Estados Unidos, o en Chile el inicio de las corrientes "vanguardistas" se marcara invariablemente en 1928 con el afianzamiento de la "Generación del 28" cuya acción se venía gestando desde prácticamente un lustro atrás a través del Grupo Montparnasse.

Los sucesos acaecidos en la Argentina que han sido reseñados en el párrafo precedente, han sido presentados como un todo con carácter de "revolución". Aun reconociendo la validez renovadora de esta generación preferimos adoptar paralelamente una posición más prudente y moderada, oponiéndonos a presentar el tema como una lucha entre un ambiente artístico "retrógrado" y "tiranizado" por la postura oficial y un grupo de artistas "vanguardistas", "incomprendidos" y permanentemente "rechazados".

Preferimos hablar de convivencia, con las lógicas discusiones que siempre han cabido. Convivencia como la que propició la *Asociación Amigos del Arte*, que si bien brindó lugar a las nuevas corrientes, se inauguró con la primera retrospectiva de Fernando Fader, el artista más valorado del momento, y durante los años veinte paisajistas como Luis Aquino y Atilio Malinverno también expusieron allí. Y basta hojear las páginas del primer número de la revista *Martín Fierro*, la revista de "vanguardia" aparecida en 1924 en la que Pettoruti publicó algunas viñetas de su autoría, para hallar una carta de Fader enviada a Evar Méndez, publicada

por éste como muestra de admiración.

Concluimos, pues, que la realidad se nos ha presentado distinta con respecto a quienes, como el crítico de izquierda Atalaya, opinaron que el ambiente estaba muy cerrado y no había cabida para los artistas nuevos. Los "renovadores" y los historiógrafos que se inclinaron a una defensa de las nuevas concepciones estéticas intentaron, las más de las veces, marcar una oposición con "lo tradicional". Usaron las mismas armas que decían rechazar; afirmaron que "lo nuevo" no se aceptaba, pero tampoco supieron aceptar "lo tradicional". Embanderados de una estética **distinta** no supieron verla como tal sino como **opuesta**.

No comprendieron del todo la época, repitiendo que los artistas no estaban comprometidos con la realidad social que los rodeaba, con que pintaban motivos alejados de la realidad nacional -cuando la nación no es sólo Buenos Aires y también existió y existe una y varias realidades provincianas y rurales- y en fin, que esas eran épocas donde la "*búsqueda de la identidad nacional*", asunto en el que aún hoy estamos inmersos, estaba muy acentuada y eso habría de reflejarse, lógicamente, en la literatura y las artes. Unos más preparados, otros menos, unos con mayor calidad, otros peores, la mayoría de los artistas creyeron en esa búsqueda de las raíces.

Arte Nacional, a la consideración de la época, eran

aquellas obras de "emoción" americana -para utilizar la expresión de Ricardo Rojas-, cuyas manifestaciones más palpables fueron los paisajes y las costumbres. O lo eran las descontextualizadas obras modernistas de Pettoruti⁶⁹, producidas en una Europa confundida y desangrada por la guerra ? Este es el error en que, a nuestro juicio, cayó Pettoruti: el no haber sabido ver la realidad de nuestro país y nuestro arte antes de su llegada. Quizá podríamos hablar de una falta de compromiso o mejor dicho de una originalidad en el campo **estético** en nuestra plástica; pero compromiso con lo que **en ese momento** muchos consideraban "**lo argentino**", expresado fundamentalmente a través de la temática sí lo hubo y ello tiene una validez irrecusable.

⁶⁹. RIVA (1994), p. 65.