

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Sig. 32-9-4

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

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



Tesis doctoral que presenta  
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Granada, enero de 1996

V° B° del Director  
Dr. Rafael López Guzmán

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

CAPITULO 3.

EL PAISAJE EN LA ARGENTINA, REFUGIO DE LA  
NACIONALIDAD

### 3. EL PAISAJE EN LA ARGENTINA, REFUGIO DE LA NACIONALIDAD.

#### 3.1. Contenidos teóricos en la pintura paisajista.

*"Alguna vez Fader dijo que para pintar un paisaje había que romper la tierra. Es decir, ver y sentir la tierra. Conocer el misterio de su entraña. Sufrir su ansiedad, su angustia, su alegría. Comprender lo que tiene de generosa y lo que tiene de ingrata... Gozar con sus colores... Escucharla bajo el sol, bajo la lluvia, en la noche... Sentir la tierra y después pintarla. Así quería el maestro".*

(NAVARRO, Raúl. "¿Qué hay detrás de un paisaje?". *Estampa*, Córdoba, 18 de septiembre de 1944).

---

En el transcurso del siglo XIX, la pintura de paisajes fue uno de los géneros modeladores del gusto por excelencia, y, al decir de Lionello Venturi, dejó de ser género para convertirse en un ideal: *"el ideal esencial en pintura que halló en el paisaje su mejor medio de expresión artística"*<sup>1</sup>.

El interés por el paisaje se manifestó en ese siglo en Iberoamérica con los artistas viajeros, en especial franceses e ingleses, muchos de los cuales se interesaron por mostrar una imagen del continente en su estado primitivo: tierras vírgenes, indígenas, etc.. Formaba esto parte del ideario

---

<sup>1</sup>. VENTURI (1954), p. 148.

consistente en volver al punto de partida para construir, desde el origen, una nueva civilización. En cierta medida esta idea fue tomada por los movimientos nacionalistas de fines del XIX y principios del XX que incentivaron a refugiarse en el interior de los países, la "pampa" en el caso argentino, para desde allí construir una nueva nación, diferente de la que había propiciado una casi incontrolable explosión urbana.

Esta ideología no se limitó a la Argentina más allá de la crisis de identidad provocada por la inmigración. En otros países del continente se pensó de manera similar se pintó bajo el amparo de las mismas concepciones del paisaje. En el caso del Perú dijo el historiador Mirko Lauer que *"el paisaje rara vez existe sólo como espectáculo natural: es el molde que genera hombres y culturas. El paisaje indigenista está siempre marcado por la arquitectura de las ciudades serranas, los andenes de sus montañas, los habitantes de sus pueblos"*<sup>2</sup>.

Natalia Majluf señaló que, al contrario de Perú, en México *"el paisaje no sólo no correspondía a la intención didáctica de gran parte del arte mexicano, sino que además negaba las posibilidades de una efectiva denuncia social. Quizá por ello el paisaje no logró en México la presencia que tuvo en el arte peruano. El caso del Dr. Atl, uno de los más importantes paisajistas mexicanos de este siglo, sirve para*

---

<sup>2</sup>. Cfr. MAJLUF (1993).



Los paisajes del interior del país proporcionaron a los artistas argentinos pintorescos motivos en los que inspirarse. Pueblos norteros como los de Chilecito, en La Rioja (fig.95) o Humahuaca, en Jujuy (fig.96) así lo atestiguan.

*ilustrar esta diferencia... Lugares deshabitados, los paisajes de Atl no guardan relación con los hombres que los habitan, ni son el marco donde se desarrollan pueblos y culturas*"<sup>3</sup>. Debemos destacar también que durante el período colonial se manifestó en la pintura mexicana un mayor interés por la figura humana, inclusive se advierte cierto descuido en la ejecución de los paisajes de fondo.

Dr. Atl, cuyo constante motivo de inspiración fue el Valle de México -aunque no con el carácter de "lugar apacible" con que lo representó José María Velasco<sup>4</sup>-, y más específicamente el volcán Parícutin que se convirtió en su obsesión pictórica ejecutando una larga serie de cuadros que le tuvieron como motivo central, *"imprimió a sus paisajes la concepción de que del hombre y de sus luchas, así como de la naturaleza y de sus cataclismos, se formó en su espíritu siempre inquieto. (...). ...Sus cuadros del Valle de México no son una síntesis armónica del hombre y de la naturaleza"*<sup>5</sup>.

Fue Dr. Atl una personalidad compleja en el ámbito de las artes. Escritor y ensayista, sus paisajes *"violentos, apasionados, desgarradores"*, despojados de toda figura humana, fueron, al decir de Rodríguez, una manera de unirse

---

<sup>3</sup>. Ibídem.

<sup>4</sup>. Paisajista, fue profesor, en la *Academia de San Carlos*, de Diego Rivera, quien le consideraba el *"más grande"* pintor mexicano.

<sup>5</sup>. RODRIGUEZ (1966).

a los ideales de la revolución.

Así como el costumbrismo argentino y el indigenismo peruano estaban alejados en intenciones del indigenismo mexicano, como analizaremos en el capítulo siguiente, en la pintura de paisaje también se produjo una diferencia en los conceptos, tal como acotó Majluf. El paisajismo argentino de los años veinte se acerca al descrito por esta autora en el caso del Perú. Los habitantes de los pueblos, la arquitectura serrana -en la obra de Fernando Fader (fig.97) se dejó ver en sus últimos cuadros del período cordobés- serán nota corriente en las muestras de nuestros artistas.

Una de las premisas que marcaron el paisajismo en el arte de los argentinos fue la de la **"interpretación"** de la naturaleza y no su copia, para lo cual había que entrar en contacto con ella y asimilarla **espiritualmente**. Obviamente no eran estas ideas originales en el mundo del arte. La francesa Escuela de Barbizon había marcado muchos de estos rumbos, los que ahora habrían de seguir los paisajistas argentinos, y que habían inspirado a pintores como Van Gogh. *"Ese es el arte de las artes, ése es el punto en que el arte puede superar a la naturaleza... por ejemplo, hay más alma en un sembrador de Millet que en un banal sembrador perdido en los campos"*<sup>6</sup>.

Esta fue una de las condiciones necesarias para "ser

---

<sup>6</sup>. VAN GOGH (1980), p. 108.



Fernando Fader (fig.97), máximo exponente de la pintura de paisajes en la Argentina.

paisajista" en los años veinte tal como iremos viendo a través del análisis de las trayectorias de los pintores y a las reflexiones que sobre ellos hizo la crítica. Para llegar a la mentada **"comprensión"** del paisaje era necesario el **arraigo** en la tierra, no ser "aves de paso" al decir de Armando Maffei, o hacer turismo pictórico como detestaba Francisco Bernareggi: *"el paisaje como manifestación artística, está sujeto a todas las interpretaciones y modalidades, pero yo no creeré nunca en el paisaje del pintor turista, en el paisaje insustancial y sin prestigio del hombre que pinta a toda prisa, va de un lugar a otro sin tiempo de ambientarse en ningún sitio y menos de saturarse del encanto de la naturaleza. El paisaje nunca será para esa clase de viajeros. No hay engaño mayor que la de ese hombre cronometrizado que frena su automóvil, abre la caja de colores, emborrona una tela en unos minutos y sigue su camino, para continuar haciendo lo mismo en cuantos lugares visita, pero que no conocerá jamás en lo que tienen de característico"*<sup>7</sup>.

También Fader pensaba de la misma manera: *"los pintores de la ciudad creen que pintar un paisaje es venir a estos lugares, plantar de inmediato el caballete y ponerse a pintar. La naturaleza no se entrega de inmediato. Y el paisaje no sólo se ve sino que también se conoce. Para mis cuadros me he dedicado durante años a conocer el medio. Así*

---

<sup>7</sup>. PRO (1949), p. 122.

como la luz no es la misma en todos los lugares, así todos los elementos cambian de color y de expresión. Antes de pintar la tierra la he arado: más de una vez he interrumpido mi trabajo de pintor para tomar el arado y removerla. El vapor que se levanta de la tierra recién abierta es también un elemento del paisaje..."<sup>8</sup>. Vemos así como se pasa de una intención de representar al paisaje virgen al interés por reflejar los cambios producidos por el hombre en el medio ambiente.

Avalando el espíritu de "compenetración" entre artista y paisaje, Carlos Foglia dijo de Cesáreo Bernaldo de Quirós que este pintor *"tiene la excepcional habilidad de arrancar el secreto de las cosas, de analizarlas y mostrarlas con sencillez de artista"*<sup>9</sup>. Quirós, quien sobresalió más por sus pinturas costumbristas en donde las figuras tomaron mayor preponderancia -sobre todo si nos ceñimos a su labor en la serie *"Los Gauchos"*- interpretó en varias ocasiones el paisaje de su provincia, Entre Ríos. Uno de los mejores ejemplos de esto fue el lienzo titulado *"Oros de la tarde"*, ejecutado en 1923.

La **identificación** del artista con el motivo, en este caso con el paisaje, se convirtió pues en razón fundamental para lograr una *"pintura argentina"*. Lo mismo podrá verse

---

<sup>8</sup>. "La exposición individual de Fernando Fader". *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1926.

<sup>9</sup>. FOGLIA (1961), p. 46.

cuando se trate el tema del costumbrismo; se hablará allí de la "comprensión", física pero sobre todo psicológica de los tipos humanos, gauchos, mestizos o indígenas, que llevó inclusive a los artistas a "vivir como" sus personajes, ataviados con vestimentas criollas, degustando los platos autóctonos -como en el caso de Ripamonte- y hasta viviendo en ranchos serranos -por casos Fader y Cordiviola-. Lo mismo puede decirse del paisaje; había que "intimar" con él para ver su "alma" y poder plasmar a su vez esos estados del espíritu en las telas. Por estos parámetros transcurría la erección de un arte nacional en la Argentina, diferenciado del arte europeo: técnica europea, importada, sí, pero espíritu americano, como preconizó Ricardo Rojas en "*Eurindia*".

Otro literato, Manuel Gálvez, al analizar los cuadros paisajistas presentados en el Salón de 1912, destacó que en estos "*se nota... el propósito de atenerse exclusivamente a la realidad objetiva. Hay poco o ningún subjetivismo en los cuadros. El paisaje no es en ellos un estado de alma; carece de religiosidad, de misticismo...*"<sup>10</sup>. "Estado de alma", "religiosidad", "misticismo". Términos que, siendo cánones de medida de calidad y de estética, fueron invocados permanentemente para justificar las realizaciones de los paisajistas argentinos.

---

<sup>10</sup>. GALVEZ, Manuel. "Notas de arte". *Nosotros*, Buenos Aires, año 6, vol. 9, núm. 43, p. 93.

Sólo un año después, el propio Gálvez se refirió a Eduardo Sívori afirmando que *"estudia la naturaleza y trata de interpretarla"* pero que *"no siente, o no sabe revelar el misterio y la desolación de las noches pampeanas"*<sup>11</sup>. Esta ideología plasmada en numerosos textos de tinte nacionalista irá tomando preponderancia con el tiempo. Gálvez criticó además la labor de Cupertino del Campo midiendo su labor con la misma vara. Dice que este artista *"no ve sino lo exterior de las cosas; lo que está dentro de ellas, sobre ellas, y las envuelve él no lo ve. No es un pintor idealista. El alma de las cosas, la poesía que de ellas emana, la emoción que contienen no aparece en los cuadros de Del Campo. Es un pintor que carece en absoluto de lirismo..."*.

He aquí la confirmación de la característica apuntada anteriormente como decisiva en la creación paisajista de nuestros pintores: el **panteísmo** que debían destilar esas obras en contraposición, según Gálvez, con el **arte materialista** ya que este no reflejaba *"sino una faz de las cosas: su aspecto corporal"*<sup>12</sup>.

Otro de los preceptos del "paisaje argentino" pasaba por su originalidad respecto de lo visto en Europa por nuestros artistas en ciernes. A la vuelta de aquel continente, y ante

---

<sup>11</sup>. GALVEZ, Manuel. "Notas de arte". *Nosotros*, Buenos Aires, año 7, vol. 10, núm. 49, mayo de 1913, pp. 322-323.

<sup>12</sup>. GALVEZ, Manuel. "Notas de arte". *Nosotros*, Buenos Aires, año 7, vol. 12, núm. 55, pp. 207-208.

la visión **única** de nuestras pampas o cordilleras, había que "desprenderse" de lo aprendido allí y hacer "arte argentino". Así lo afirmó Fernando Fader al decir, tras su regreso de Alemania en 1904, que ante el espectáculo natural de la cordillera mendocina *"se acabó toda mi ciencia pictórica"*.

Malharro había ya hecho comentarios similares en 1903 expresando que *"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, indagemos 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..."*<sup>13</sup>.

Los paisajistas argentinos, a la manera de los de Barbizon, reconocieron a menudo como única maestra a la "naturaleza". Esta misma tendencia había tenido defensores en Cuba durante el siglo XIX; podemos citar a Ramón Barrera, Esteban y Felipe Chartrand y al español Valentín Sánz Carta.

Finalmente podemos agregar una tan reciente como interesante teoría, la de *"la nostalgia que sublima"*, planteada por Ignacio Gutiérrez Zaldívar, quien constató que

---

<sup>13</sup>. MALHARRO, Martín. "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional". *Ideas*, Buenos Aires, año I, núm. 1, 1903, p. 58.

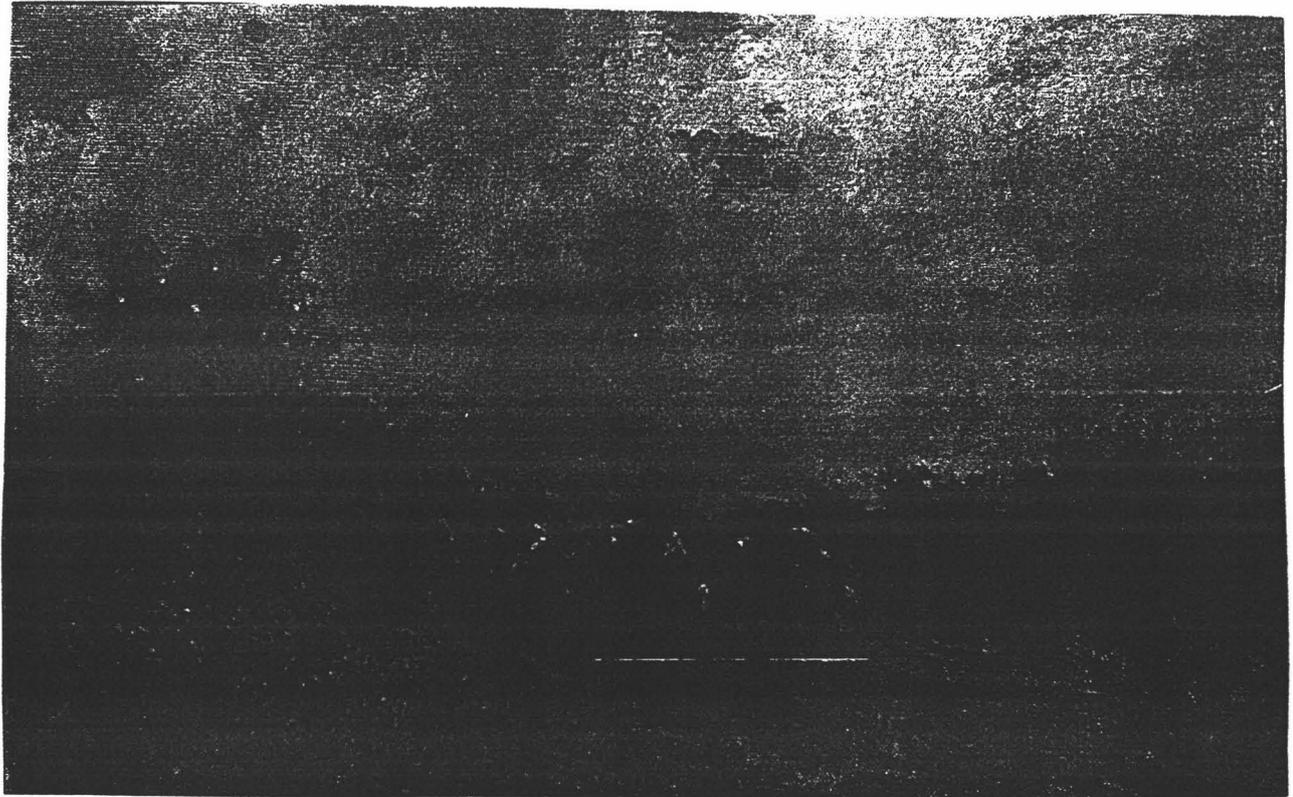
"ganados por la nostalgia y el recuerdo, muchos artistas pintaron sus obras más vívidas y emotivas, evocando a la distancia el paisaje amado". Cita entre otros a Alberto Güiraldes, quien realizó en París "las acuarelas más deliciosas de toda su producción, plasmando sus recuerdos de San Antonio de Areco, con una gracia que nunca repetiría pintando en la Argentina", a Florencio Molina Campos que "recreó los paisajes de su querida pampa, el ombú, el corral de palo a pique, y las noches de luna y cielo estrellado" durante su estancia en California (Estados Unidos), y a Carlos De la Torre, autor de sentidas notas del paisaje campestre (fig.98) aunque "era hombre de ciudad y no toleraba la vida rural más que unos pocos días"<sup>14</sup>.

Pueden citarse casos como el de Fader por ejemplo, pintor cuya producción era realizada primordialmente en los meses de otoño e invierno, en una zona donde el frío era intensísimo y el artista debía cuidar su endeble salud. Los cuadros de paisaje eran esbozados en el exterior, concretándose la mayor parte de su factura y su terminación dentro del estudio.

### 3.2. El paisaje en la pintura argentina. La consagración de una temática "nacional".

---

<sup>14</sup>. GUTIERREZ ZALDIVAR (1994), pp. 22-26.



"La carreta" (fig.98), obra de Carlos de la Torre, artista que tras su paso por la *Sociedad Artística de Aficionados* que dirigía Cupertino del Campo durante la primera década del siglo, se abocó plenamente a pintar motivos del campo argentino.

La pintura de paisaje se consolidó en la Argentina durante los años veinte llegando a ser la manifestación más destacada de nuestra pintura. A su confirmación acompañaron las ideas del nacionalismo en las que los artistas encontraron una manera diferente de valorar sus obras, convirtiéndose en factor imprescindible la necesidad de congraciarse con los conceptos de argentinidad y, en menor medida, americanismo.

El impulso decisivo se produjo a partir de 1916 con el establecimiento de Fernando Fader en las sierras cordobesas, y más precisamente luego de su instalación en Ischilín, su "*verdadera obsesión pictórica*", tal como confesara el artista<sup>15</sup>. Para ese entonces ya hablaba Fader de una "*familiarización*" con lo más íntimo de la naturaleza y de una comprensión paulatina del paisaje. Un elemento que no debe perderse de vista es la importancia que tuvo para el pintor el contar con el marchand Federico C. Müller quien, amén de brindar sus salones una vez por año para que expusiese, respaldó económicamente la labor de Fader permitiéndole producir con pocos sobresaltos.

El tema del "*alma del paisaje*" se reveló de manera

---

<sup>15</sup>. "*Ese Ischilín es una verdadera obsesión pictórica para mí y cada día lo es más. Así que espero hacer algo bueno. Pero en estos días tendré que suspenderlo debido al avance del otoño, que me obligará a dedicarme a pintar las huertas. Me he puesto muy exigente y llevo muchas sesiones en cada tela. Me parece que antes no he visto la mitad de las cosas que veo ahora*". (AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 11 de abril de 1921. Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 89).

notoria en Fader, para quien *"todo tiene alma: una flor, una cabra, una montaña, un desierto, un mueble. Dentro de cada forma hay siempre una esfinge, y cuando no la hay, no se la puede pintar. Ciertas caras que nada expresan, tienen escasez de alma, por lo que son poco, o nada, pictóricas"*<sup>16</sup>. De allí que Fader no pueda ser considerado "impresionista": no perseguía una expresión fugaz de la naturaleza huidiza y siempre mutable; pintaba la verdad estable, contenida en las cosas y en los seres. No representó "un" árbol, representó "el" árbol, con fisonomía específica y expresión individual<sup>17</sup>.

Fue asimismo Fader uno de los artistas que más recalcó la individualidad del artista; *"solo me interesa mi pintura"*, decía. *"Yo no miro sino como pintor... Cuando miro la naturaleza, una piedra, un tronco de árbol, una vaca o un cerdo, lo miro ya pintado, vale decir, tamizado por mi espíritu pictórico"*<sup>18</sup>.

Para trabajar el paisaje Fader necesitaba de *"un local donde terminar las telas con luz tranquila"*, dijo en 1916. Para ejecutar solía utilizar telas Windsor y Newton. Los colores Rembrandt que le servían eran únicamente todos los de ultramar, los 12 cadmium moyen y los 12 verde esmeralda;

---

<sup>16</sup>. PRINS, Enrique. "Con Fernando Fader". *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1917.

<sup>17</sup>. LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 45-46.

<sup>18</sup>. PRINS, Enrique. "Con Fernando Fader". *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1917.

también servíase de Lefranc al que consideraba imprescindible para el paisaje<sup>19</sup>. *"¡Ah, si yo pudiera pintar lo que yo veo! Y si algún día yo pudiera decir lo que yo siento. Y ahora es la época de las grandes suntuosidades del paisaje. Pocas hojas quedan, pero no hay paleta para decir de sus colores, dentro de una luz que a fuerza de clara y sencilla es de una complejidad asombrosa. No tiene el vigor de la luz de verano, pero tiene mayor equilibrio y mayor penetración. Todo se ve - todo-. Lo curioso es que al mismo tiempo no se ve nada. No hay forma, no hay nada de lo que nos enseñaron, más bien todo lo contrario. Mas, es la luz que impresiona, que emociona. ¿Por qué? Parece que uno siente el caer de una hoja, una tras otra, dentro de una vastísima escena..."*<sup>20</sup>.

Los cuadros de Fader y su éxito en el mercado por obra y gracia de Federico C. Müller trajeron consigo el aumento en las ventas de paisajes ejecutados por artistas argentinos. La adquisición de obras extranjeras mermó en cierta medida, no sólo por la diferencia de precio entre estas y aquellas, sino también por el mayor interés por la propia producción.

Fue también en los años veinte cuando Fader comenzó a incorporar en sus paisajes la figura, aspecto en el cual alcanzará sus más altas manifestaciones con cuadros como "La

---

<sup>19</sup>. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 2 de mayo de 1917. (Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 39).

<sup>20</sup>. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 20 de junio de 1920. (Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 79).

*Reja*" o *"La mazamorra"*. Pareció entonces seguir los consejos de Jean François Millet de que *"cuando pintéis, tanto si es un bosque o un campo en el mar, pensad siempre en el hombre que lo habita o lo contempla; esta idea os llevará dentro de la órbita universal de la humanidad. Pintando un paisaje pensáis en el hombre, pintando al hombre pensáis en el paisaje"*.

Para el historiador cubano Mosquera, el *"clima de libertad ha conducido a una convergencia entre dos grandes polos pictóricos: paisaje y figura humana. El paisaje se ha incorporado así a la imagen del hombre, y el físico de éste ha sido abordado mediante un tratamiento paisajístico"*<sup>21</sup>.

En España, Carlos de Haes y Aureliano de Beruete pintaron la soledad del paisaje<sup>22</sup>. Para ambos pintores el motivo por excelencia fue el árbol, especialmente el segundo con los *"encinares castellanos"* a los que exaltaba Antonio Machado en *"Campos de Castilla"*<sup>23</sup>. Beruete, además, había convertido al Guadarrama en emblema paisajístico siguiendo una línea emprendida con anterioridad por Martín Rico y Vicente Cuadrado.

---

<sup>21</sup>. MOSQUERA (1983), p. 365.

<sup>22</sup>. Antonio Fuster, refiriéndose a los artistas españoles, estimó que *"el español... por su idiosincracia, por su educación, no siente amor al campo. El español es hombre de ciudad. Para que acuda a parajes de gran belleza natural sólo exige una condición... que exista un restaurante en las proximidades"*. (FUSTER (1969), p. 72).

<sup>23</sup>. PEÑA (1982), p. 103.

Luego de Haes y Beruete, en los primeros años del XX, otros artistas agregaron al paisaje la figura costumbrista y regionalizante. Mientras Castilla se representó a menudo con aquellas características de zona retirada, fue en las vistas del País Vasco donde la figura se incorporó con mayor fuerza. En el caso de la pintura de paisajes de Castilla, curiosamente, se destacaron artistas no castellanos como los vascos Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos, al igual que en la literatura en donde la región fue especialmente exaltada por cuatro escritores que tampoco eran de la región: Azorín<sup>24</sup>, Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Machado, es decir un levantino, dos vascos y un andaluz<sup>25</sup>.

Volviendo a la Argentina y a Fernando Fader, este pintor se había acostumbrado a representar al paisaje abandonado, carente de la presencia humana. No pudo por esto, pues, al pasarse a la figura, evitar al principio caer en ciertos defectos de los que se encargó de hacerle ver su marchand Müller y que el artista reconoció: *"...estoy completamente de acuerdo en admitir que la figura de la siembra era defectuosa... tenga por seguro que, de haber deficiencias no será por falta de construcción, que para quien construye un animal, árbol, paisaje, no tiene por qué temer la figura..."*

---

<sup>24</sup>. En *"La ruta de Don Quijote"* se refirió a *"la llanura ancha, la llanura inmensa, la llanura infinita, la llanura desesperante"*. (Cit.: PEÑA (1982), p. 117).

<sup>25</sup>. ZOIDO, Antonio. "Paisaje y paisajistas españoles". *Bellas Artes*, Madrid, año VI, N° 44, junio-julio de 1975, pp. 9-10.

*El caso de la muchacha era singularmente difícil por la razón de que en la misma timidez que exigía la fineza del paisaje fácil era incurrir en cierta dureza..."*<sup>26</sup>.

Así Fader inició un trabajo en el que comulgaron figura y paisaje, apelando oportunamente al análisis de los paisajistas de Barbizon y otros franceses. Como siguiendo a Van Gogh en aquello de que *"estoy firmemente convencido de que un pintor de paisanos no puede hacer nada mejor que tomar ejemplo de Barbizón"*<sup>27</sup>, Fader se inspiró, al ejecutar el ya citado *"La reja"* (fig.99) en 1926, en el mismo tema representado por León Auguste L'Hermitte, artista fallecido en 1925, en el lienzo titulado *"The haymakers"* (fig.100) que observamos en el Museo Van Gogh de Amsterdam, y que, sorprendentemente, encontrábase hasta hace menos de cinco años en la Argentina. Es muy probable que Fader la hubiese visto en Buenos Aires y se hubiese inspirado directamente en su observación. Pero el influjo, dijimos, es esencialmente temático ya que en el cuadro de L'Hermitte se aprecia cierta intención social que en Fader no aparece, trocándose por el interés costumbrista de representar las tareas de campo.

El éxito acompañó la carrera de Fader en los años veinte. En 1920 Fader expuso en el Salón Müller la serie de las *"Tardes"*, a la que siguieron sus dos exhibiciones

---

<sup>26</sup>. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 29 de octubre de 1918. (Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 60).

<sup>27</sup>. VAN GOGH (1980), p. 193.



Dos cuadros separados por el tiempo y la distancia pero unidos por el mismo tema, los trabajos de campo: "*La reja*" (fig.99), ejecutado en 1926 por Fernando Fader, y "*The haymakers*" (fig.100), cuadro ejecutado por León Auguste L'Hermitte y que, luego de permanecer hasta la última década en la colección de una institución argentina, hoy se halla expuesto en las salas del Museo Van Gogh de Amsterdam.

memorables de 1922 y 1923, las últimas antes de la ruptura del artista con el marchante alemán. La relación entre ambos se reanudó de nuevo en 1926; en el intervalo Fader realizó una importante exposición retrospectiva en las recién inauguradas salas de "Amigos del Arte" en 1924.

Cuando Fader realizó su exposición individual de 1926, la generación "renovadora" había ido ganando terreno en el ambiente artístico argentino y Pettoruti, Guttero y otros jóvenes recién regresados de Europa, fueron ocupando puestos de privilegio, cargos de importancia como la dirección del *Museo Provincial de Bellas Artes* de La Plata Pettoruti, y el manejo de los asuntos relativos al *Salón de Otoño* de Rosario Guttero. En los años posteriores dicha situación se acentuó.

Al inaugurar Fader su muestra de 1927, la última que contó con la presencia del artista en Buenos Aires, la crítica lo alzó como bandera del "arte nacional" contra las "nuevas tendencias", optando a veces por remarcar su carácter independiente ante la afluencia de las mismas. *"En Europa, después de la guerra, por relación natural de causa a efecto, se ha creado una nueva conciencia de la vida. Los artistas de vanguardia encarnan hoy esa conciencia nueva y las inquietudes que crea en el alma humana; pero Fader, optimista por temperamento y educación filosófica, contempla la vida de otro modo. El no tiene por qué compartir las inquietudes de una sociedad que no lo roza. Vive en la naturaleza, hace vida de labrador y pinta lo que su mundo natural le pone ante los*

*ojos*"<sup>28</sup>.

El crítico de la revista *Femenil* dijo que la obra de Fader "sirve, a manera de arquetipo, para desbaratar toda la literatura de las fórmulas vanguardistas y para abrir los ojos a los jóvenes pintores que ceden -ilusos o ladinos- al auge de los sucesivos "ismos", con que se divierten y labran sus fortunas cuatro marchands confabulados, a expensas del amorfismo intelectual del "snob"<sup>29</sup>.

En el año 1928 Fader no logró reunir una producción suficiente como para realizar una exposición en Buenos Aires, por lo cual no hubo presentación en lo de Müller. El llamado "arte nacional" tuvo sin embargo dos buenas alternativas que oponer a esta ausencia de Fader a su cita anual; ellas fueron las exposiciones, en la *Asociación Amigos del Arte*, de Atilio Malinverno, con los paisajes pintados en Córdoba en las temporadas anteriores, y de Cesáreo Bernaldo de Quirós con la serie "*Los Gauchos (1850-1870)*".

Los problemas de salud habían afectado seriamente la salud de Fader y a partir de 1928 se acabaron para él los otoños y los inviernos como meses propicios para su creación artística. En 1929 se vio prácticamente obligado a trabajar

---

<sup>28</sup>. "Pintura y escultura. Exposición Fernando Fader". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1927.

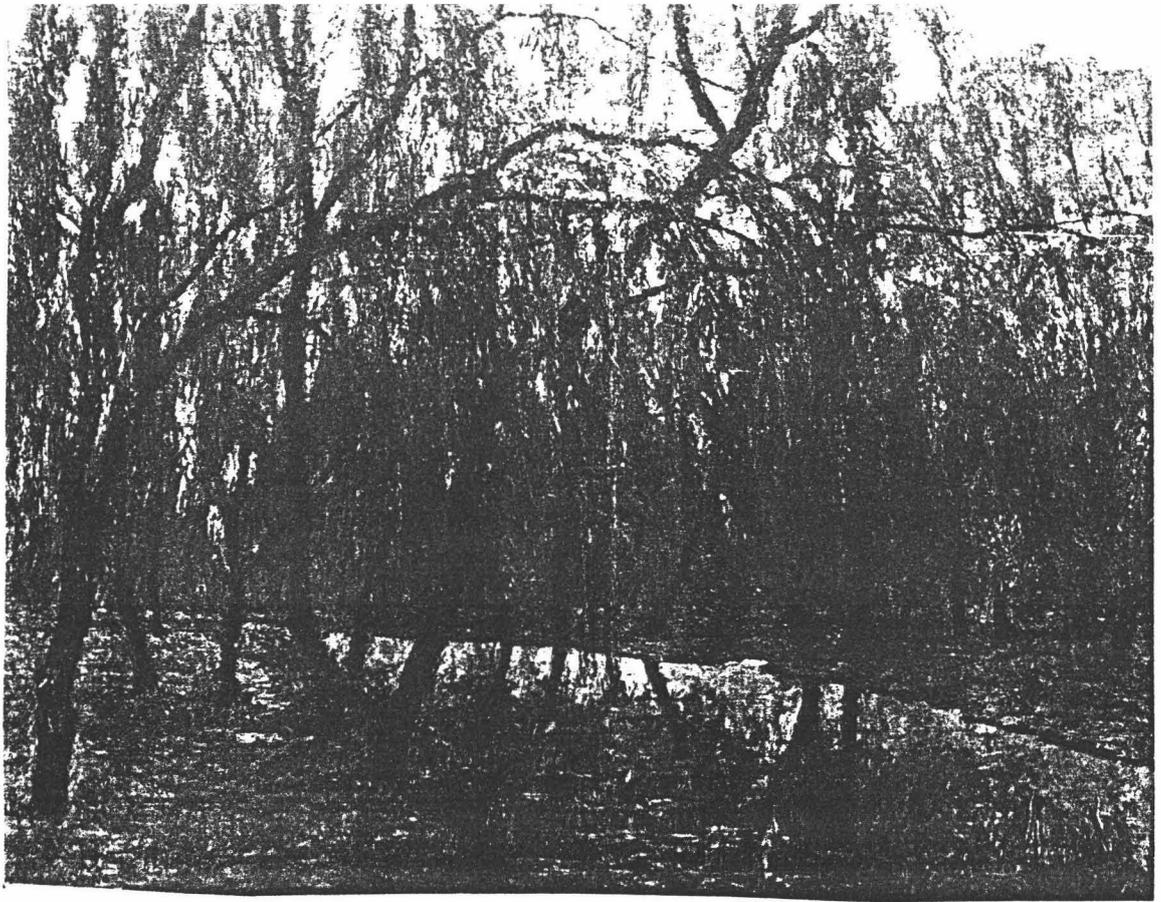
<sup>29</sup>. EXPECTADOR. "Exposición Fernando Fader". *Femenil*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1927.

sólo en verano, iniciando sus campañas de "*turismo pictórico*" en las que recorrió diversos poblados cordobeses, experiencia que repitió en 1930. Caminiaga o San Francisco del Chañar en la primera temporada, o La Higuera, Candelaria y Pocho en 1930 fueron algunos de los pueblos elegidos para la ejecución de sus cuadros, los cuales realizó con la peculiar característica de introducir en ellos los motivos arquitectónicos de dichos lugares.

En 1931 inició Fader su última expedición pictórica, quedando a partir de este año imposibilitado de seguir pintando debido al agravamiento de su salud. En 1932, con motivo de su cincuentenario, se realizó una gran retrospectiva de sus obras en las salas que la *Comisión Nacional de Bellas Artes* poseía en el Palais de Glace, en Buenos Aires. Fernando Fader falleció en 1935.

Uno de los seguidores de Fernando Fader, y sin duda a quien signaron como el más parecido e influido de todos por la obra del maestro fue Luis Isabelino Aquino (figs.101-103). Médico de profesión, abandonó sus labores científicas para dedicarse a la pintura, realizando su primera exposición individual en la "*Asociación Amigos del Arte*" en 1925. En aquel entonces el doctor Bernardo Houssay, Premio Nobel de Medicina, con quien colaboraba Aquino, lo calificó como "*un desertor de la ciencia, que nos honra*".

Luego de su exitosa muestra de 1925 Aquino recibió la



El otoño (fig.101) y el invierno (fig.102), las dos estaciones preferidas por Fernando Fader para ejecutar sus cuadros en las sierras cordobesas, lo fueron también para Luis Isabelino Aquino, signado como el seguidor más próximo a la pintura del maestro del paisajismo argentino.

LUIS I. AQUINO



invitación de Fader para pasar una temporada y pintar con él en las sierras cordobesas, convite que Aquino aceptó gustoso según se desprende de sus propias palabras. *"Pasamos quince días juntos, días inolvidables en los que llegué a admirarlo también como persona. Fader me dijo: quédese aquí conmigo; tiene en mi taller telas y pinturas. Trabaje... En esa forma pasamos días trabajando, cada cual por su lado, y otros conversando. Cuando me iba al pueblo a pintar, el solía pasarme a recoger en su auto. Alguna vez me ayudó a cargar mis telas sin intentar siquiera verlas. Tenía un respeto tal por la personalidad de los demás, que no lo hacía sin que lo invitaran a ello"*<sup>30</sup>.

En la mayoría de las críticas publicadas a raíz de sus exposiciones queda en evidencia la permanente relación que se hacía de su pintura con la de Fader. El iniciador de estas afirmaciones fue probablemente José León Pagano<sup>31</sup>, a quien habrían seguido los demás. *"Aquino procede ciertamente de Fader, porque en arte es necesario proceder siempre de alguien o de algo; pero también es cierto que de todos sus discípulos es el único que no ha recibido nunca lecciones directas del maestro; aprendió a pintar mirando sus cuadros*

---

<sup>30</sup>. "De Fernando Fader nace el arte de nuestra montaña". *Crítica*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1935.

<sup>31</sup>. "La actual exposición de pintura en los salones de la Asociación Amigos del Arte". *La Nación*, Buenos Aires, 24 de agosto de 1925.

y nadie lo comprendió tanto como él"<sup>32</sup>. Se señala inclusive la similitud temática de sus cuadros con respecto a los de Fader; así, en la exposición de 1926 en Witcomb, se destaca "La senda", un tema que Fader había abordado en 1919<sup>33</sup>.

Esta situación generó que surgieran paralelamente aquellas versiones que signaron a Aquino como un espíritu independiente a pesar del influjo de Fader. "Su pintura recuerda el estilo de Fernando Fader... pero debe observarse también que la emoción de nuestro joven artista es demasiado profunda para no ver en ella otra cosa que una imitación más o menos fiel a su maestro"<sup>34</sup>. Esta "defensa" de la originalidad de Aquino fue sostenida también por Armando Maffei desde las páginas de *La Epoca* un par de años después<sup>35</sup>.

Fue Aquino un artista que mantuvo su interés por el paisaje durante toda su carrera, extendida hasta su muerte en 1968, aunque paulatinamente fue incorporando nuevos motivos como los urbanos, la figura humana y especialmente los objetos de arte (figs.104-105). Siguió no obstante una línea

---

<sup>32</sup>. "Pintura y escultura. Exposición Luis Aquino". *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1927.

<sup>33</sup>. "Pintura y escultura. Los nuevos paisajes de Luis Aquino". *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1926.

<sup>34</sup>. "El pintor argentino Luis Aquino y su primera exposición". *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de julio de 1925.

<sup>35</sup>. MAFFEI, Armando. "Luis I. Aquino va al "contraste simultáneo" del color, sobre la propia tela, con gran riqueza cromática y a pura espátula". *La Epoca*, Buenos Aires, 1º de agosto de 1927.

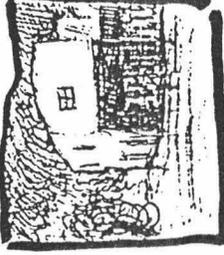
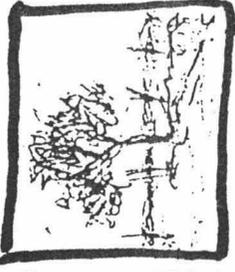
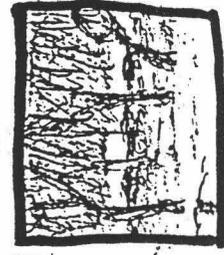
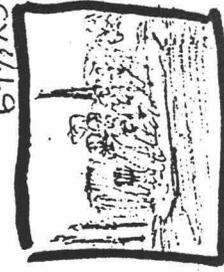
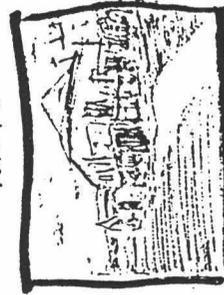
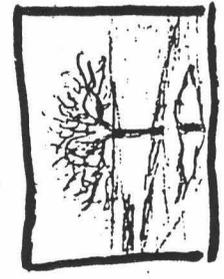
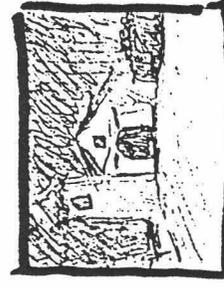
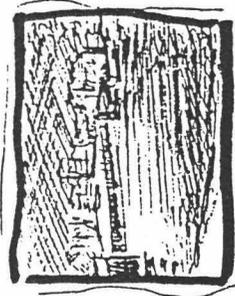
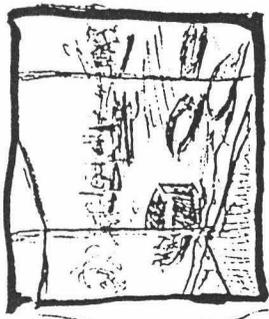
faderiana en lo que al tema se refiere, indagando en el paisaje cordobés que fue su preocupación pictórica permanentemente. A principios de los cuarenta nos encontramos con obras ejecutadas en el paraje cordobés de La Candelaria, con su capilla de 1692, presentadas inclusive desde el mismo ángulo con el que Fader había hecho las suyas en 1930 (figs.106-107).

En 1946 fue designado director del Museo Municipal de Arte Colonial "Isaac Fernández Blanco", que recibió la denominación de Hispanoamericano en 1947. Allí se afianzó su interés por el pasado colonial y la imaginería americana del período hispánico que pasó a ocupar lugar en sus telas. Comenzó a indagar en el barroco español buscando allí las fuentes para el arte americano. Ya tenía su taller en la calle Suipacha, a pocos pasos del Museo.

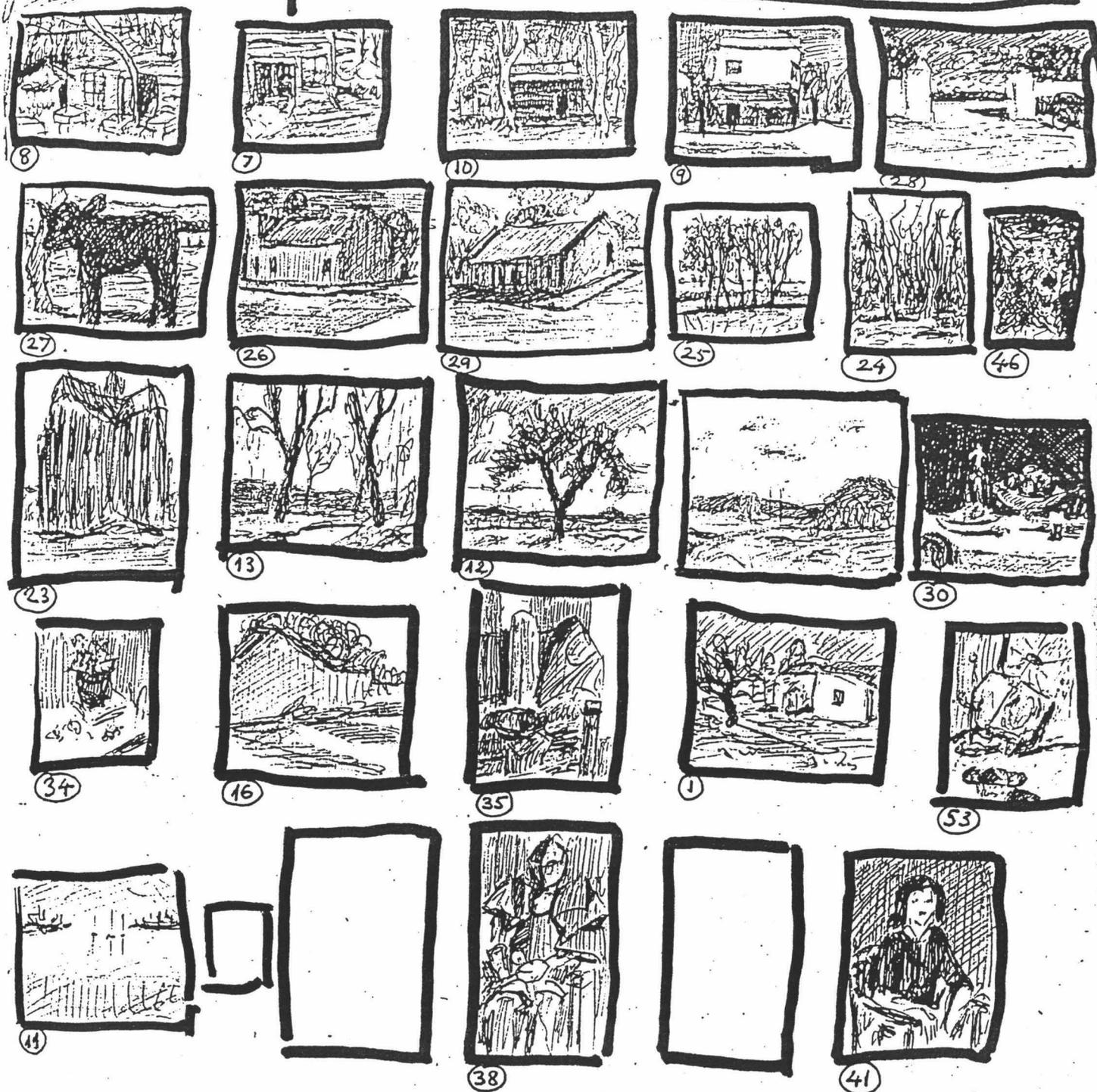
Tres representaciones detalladas de sus exposiciones de 1964, 1965 y 1967, ya al final de su vida, demuestran y resumen sus intereses pictóricos en cuanto a la temática se refiere; en ellos se ven desde paisajes serranos, algunos con la arquitectura colonial típica de Córdoba, hasta las imágenes del puerto y de los barrios porteños, las viejas casonas y las esquinas antiguas, pasando por las figuras humanas -aunque en bastante menor proporción- y objetos coloniales tomados del Museo. En estos últimos años de su vida se entusiasmó, además, con la pintura de Monet y sus *Ninpheas* de Giverny, pintando los nenúfares porteños de los

# AGOSTO EXPOSICION 1964

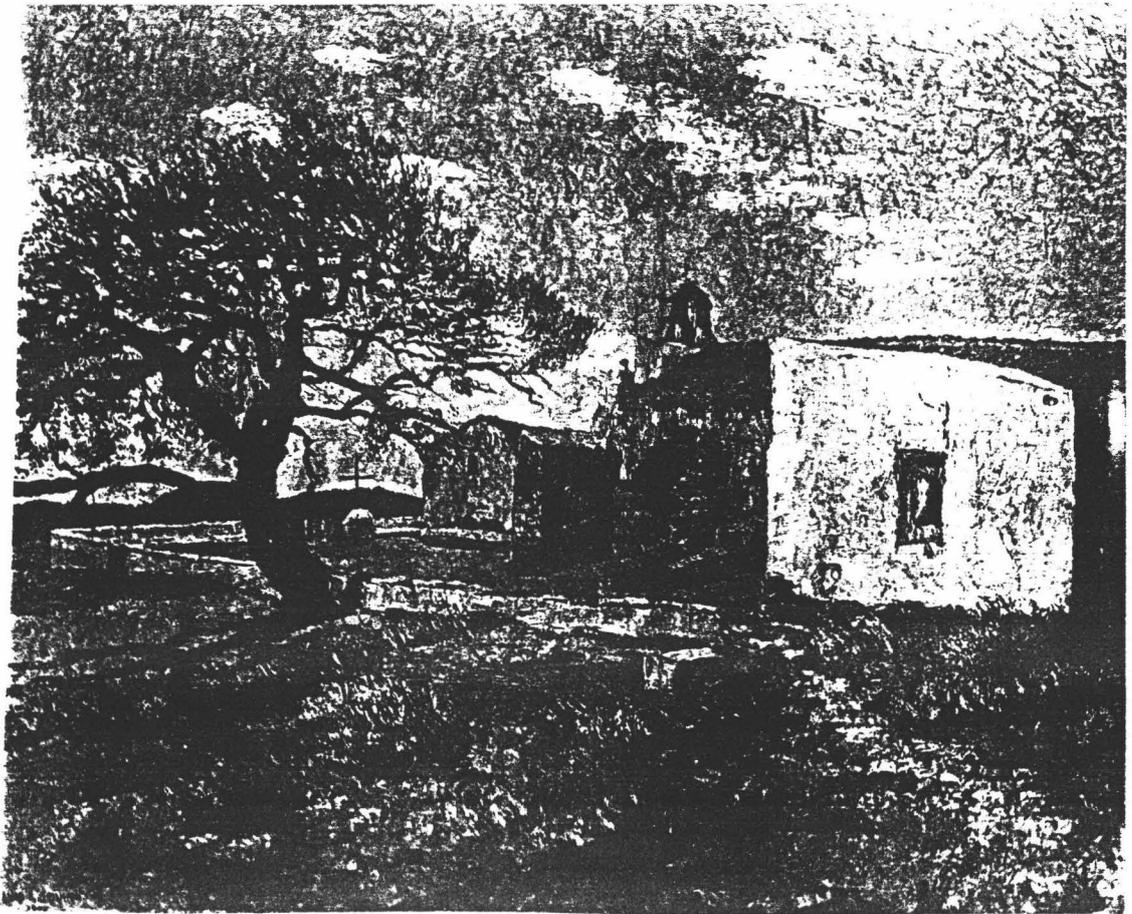
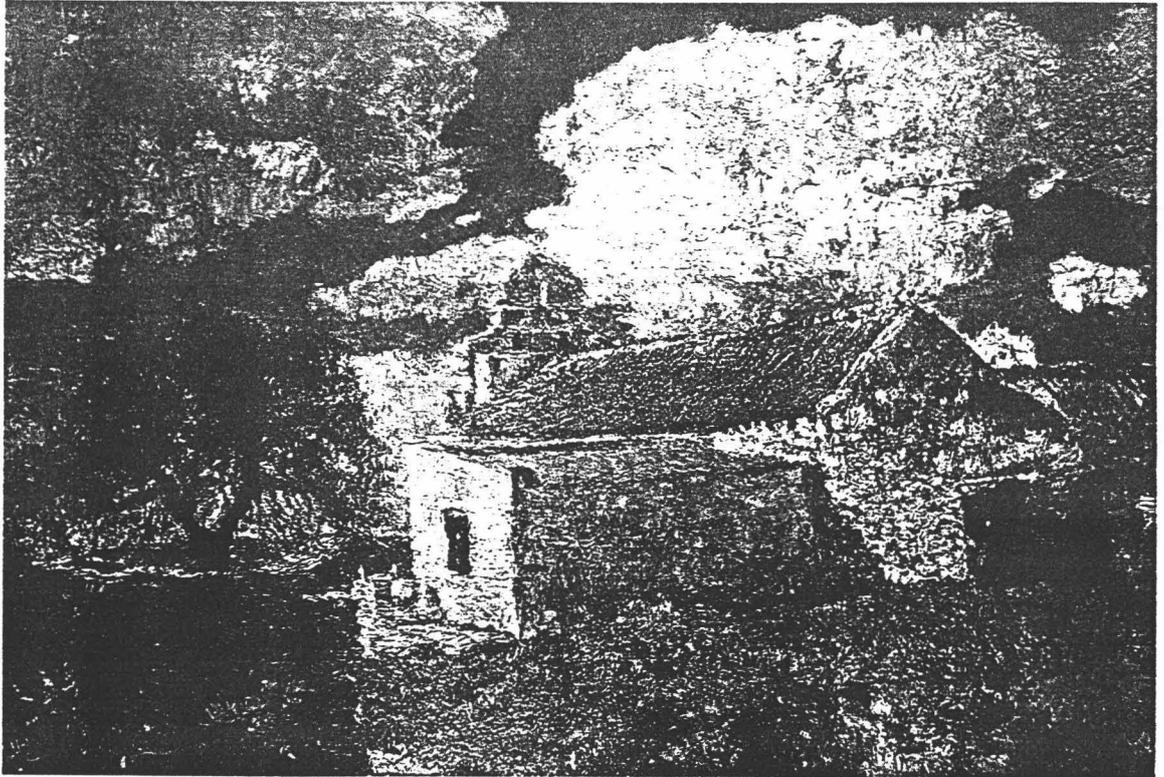
## 18-29 Galería Velazquez



# MI EXPOSICION año 1965



Selección de obras de Luis Aquino, según diseño del propio pintor, que fueron expuestas en sus muestras realizadas en la Galería Velázquez de Buenos Aires, en agosto de 1964 (fig.104) y en octubre de 1965 (fig.105). Se vislumbra en ellas las temáticas abordadas por este pintor en las postrimería de su carrera: los infaltables paisajes serranos y campestres, algunas vistas del puerto de Buenos Aires, retratos y representaciones de objetos pertenecientes a la colección del *Museo de Arte Hispanoamericano* que dirigía en la capital argentina.



"Tarde de verano (Candelaria)" (fig.106), de Fernando Fader, y "La Candelaria (Córdoba)" (fig.107), de Luis Aquino. Una prueba más de la admiración demostrada por éste último hacia aquél y sus motivos de la provincia de Córdoba.

lagos de Palermo<sup>36</sup>.

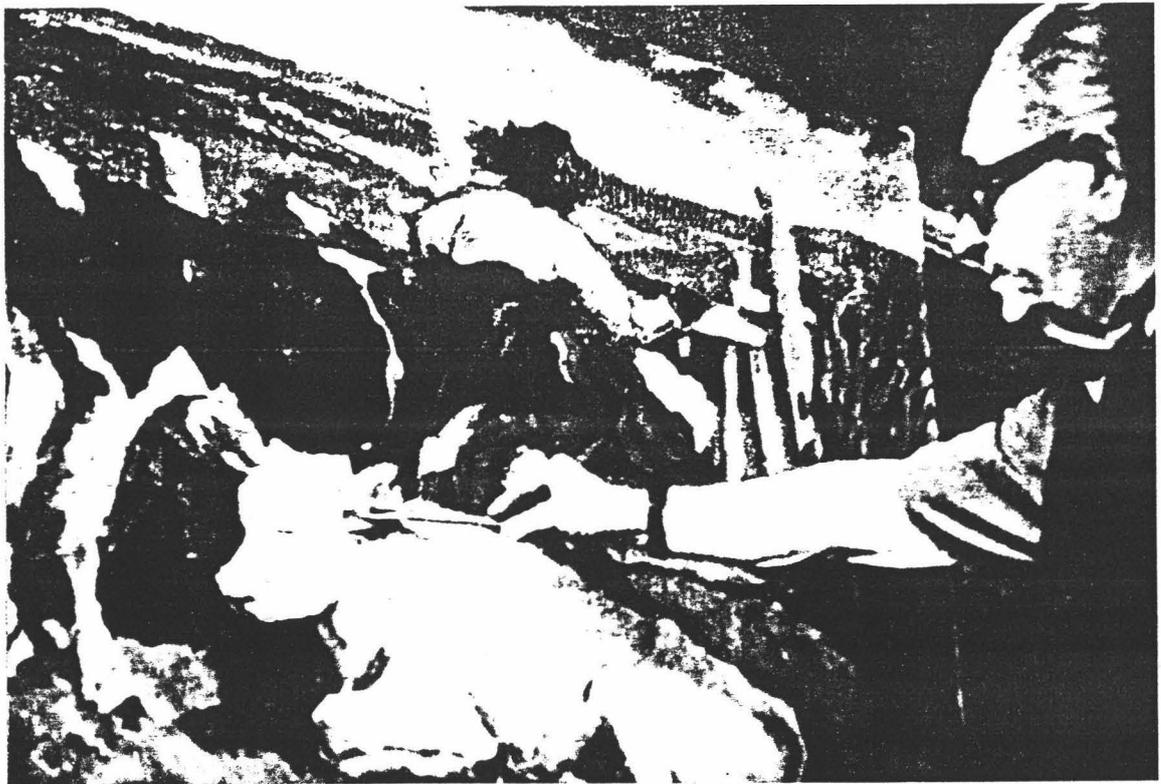
Luis Tessandori (fig.108) comenzó sus estudios en 1910 en la *Academia Nacional de Bellas Artes* con Pío Collivadino. Años más tarde, tras el regreso de Fernando Fader a la pintura, tomó a éste como profesor e inclusive se trasladó con él a Córdoba luego de dictaminársele la tuberculosis. Más adelante fue alumno de Cesáreo Bernaldo de Quirós, convirtiéndose así en uno de los pocos privilegiados que estudiaron junto a los dos grandes maestros de aquellos años. En 1917 egresó de la *Academia* con el título de Profesor de Dibujo.

Además de Córdoba, provincia a la que se dirigió junto a Fader en 1916, a la que volvió junto a Enrique de Larrañaga en 1923 y en la que se radicó luego de su boda en 1925, Tessandori visitó otras provincias como la de San Juan, acompañado por el pintor Lino Eneas Spilimbergo, en 1918, y Mendoza, junto a Larrañaga en el mismo viaje de 1923.

En su labor de estos años se nota claramente la influencia de Fader y de Quirós, sobre todo del primero, lo cual quedó reflejado en su obra "*El guardamonte overo*" con la que obtuvo el Primer Premio en el *Salón Nacional* de 1931. A partir de este año, y hasta el final de su carrera se dejó ver en sus cuadros su admiración por Paul Cézanne, lo mismo

---

<sup>36</sup>. GUTIERREZ ZALDIVAR (1994), p. 20.



Luis Tessandori (fig.108) fue uno de los pocos pintores argentinos que pudo ostentar el honor de haber estudiado junto a los máximos exponentes de la pintura de paisajes y del costumbrismo en la Argentina, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós.

que le ocurrió a su amigo Spilimbergo. Carlos Foglia destacó como virtudes de Tessandori el saber *"poner en los lienzos la emoción del motivo. No pinta lo que ve sino lo que siente"; "viviendo como él, en plena naturaleza, se comprende que hasta las piedras sientan..."*<sup>37</sup>.

Durante los años veinte y en notas muy posteriores, el análisis crítico de la pintura de Tessandori se vio siempre envuelto en algunos de los parámetros esenciales que habíamos señalado para la Argentina, especialmente en el asunto aquel del "alma del paisaje". Para él *"el paisaje"* era *"un estado del alma"* en el que la figura del animal y del trabajador cobraban preponderancia. Anselmo Ballesteros decía no saber que admirar más, *"si el animal que parece imponerse al ambiente con su actitud y su estampa, o el ambiente tan cuidadosamente trabajado y animado por el artista que, se diría, ha procurado hacer de él el mejor pedestal para su modelo"*<sup>38</sup>.

José Malanca fue, junto a la francesa radicada en la Argentina, Léonie Matthis, uno de los artistas que, consecuente con las ideas de "americanismo" en boga, partió desde la Argentina para recorrer el continente americano en las primeras décadas del siglo, pintando en diferentes países

---

<sup>37</sup>. FOGLIA, Carlos A.. "Luis Tessandori, el pintor de la sinceridad". *El Hogar*, Buenos Aires, s/f.

<sup>38</sup>. BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Luis Tessandori". *Atlántida*, Buenos Aires, s/f.

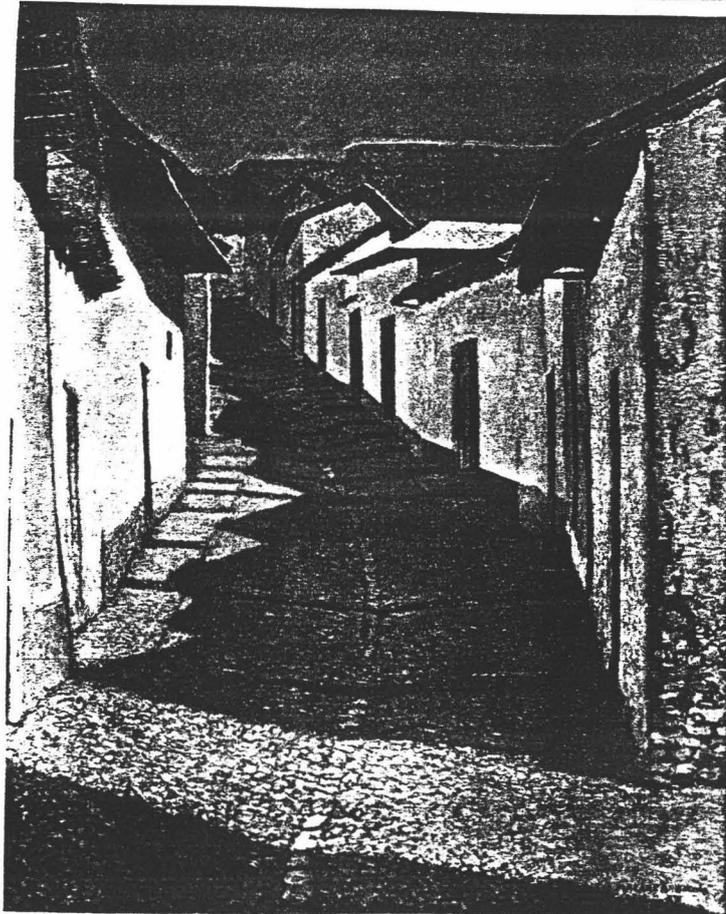
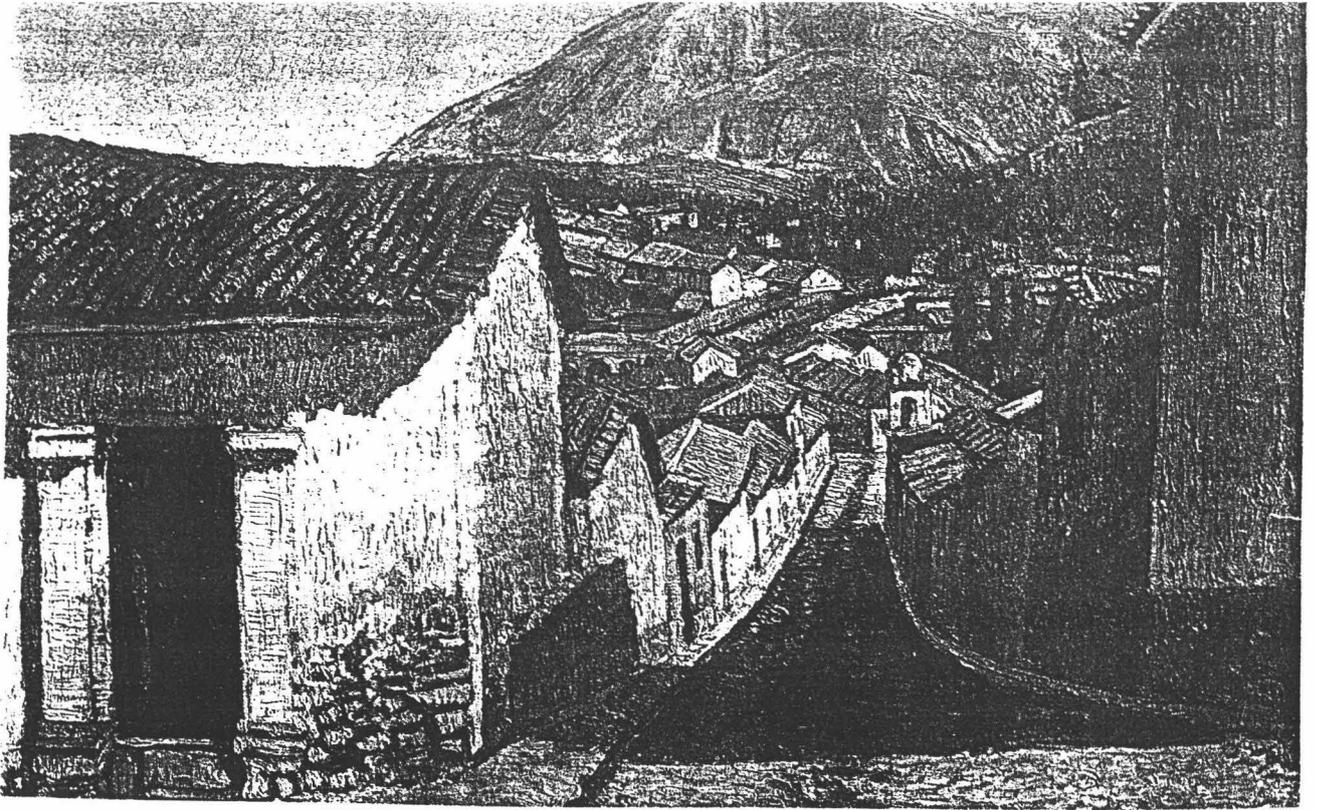
(figs.109-112). Nacido en San Vicente (Córdoba), Malanca ingresó en la *Academia Provincial de Bellas Artes* en 1917 y al año siguiente expuso junto a sus amigos y comprovincianos, el pintor Antonio Pedone y el escultor Héctor Valazza, en Córdoba.

Perteneció Malanca a la legión de paisajistas argentinos unidos por una concepción panteísta del paisaje, lo cual consta no sólo en los comentarios que se hicieron de sus obras sino también en sus escritos. "*La pintura -dijo- no sólo ha de tener oficio. Tiene que ser poesía y eso me contenta*". Afirmó también que "*las formas son efímeras y los colores intrascendentes, cuando no llevan en sí el alma de las cosas*"<sup>39</sup>.

Pintar en Córdoba (fig.113) otorgó a Malanca la ventaja de permanecer y trabajar en su provincia, lo cual, gracias a Fader y a sus exposiciones anuales en Buenos Aires, se convirtió en moda en aquellos años. Esto puede ser una de las causas de que sólo dos años después de su ingreso a la *Academia* cordobesa fueran aceptados sus cuadros para concursar en el *Salón Nacional*, siendo además adquiridos estos por la *Comisión Nacional de Bellas Artes*. La influencia de Fader en Malanca ya era notoria a principios de los veinte; "*Huertos de la sierra*", obra con la que obtuvo el Tercer Premio del *Salón* de 1922 es una clara prueba de ello.

---

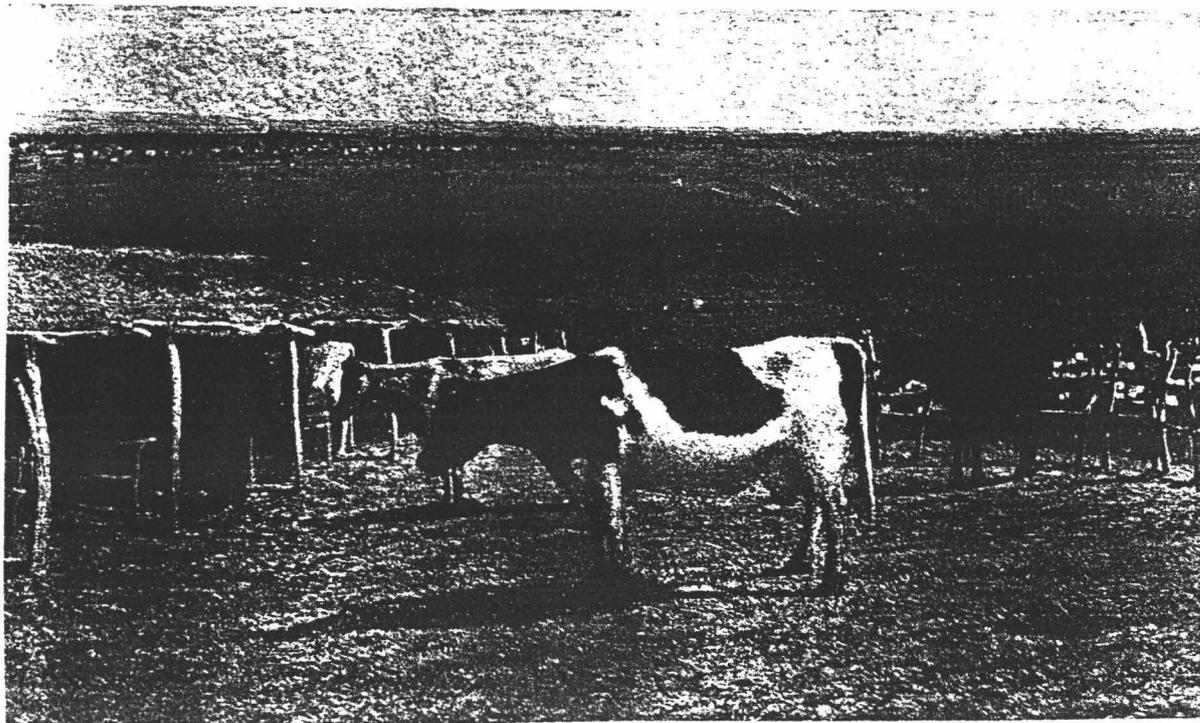
<sup>39</sup>. NAVARRO, Raúl. "¿Qué hay detrás de un paisaje?". *Estampa*, Córdoba, 18 de septiembre de 1944.



El cordobés José Malanca reeditó a partir de los años veinte, la singular obra de los artistas viajeros del XIX, en especial la del alemán Johann Moritz Rugendas, llevando a cabo su obra en diferentes países del continente y demostrando así su compenetración con el sentimiento de "americanismo" en plena efervescencia. En esta línea ejecutó cuadros como "Pueblo de Catamarca" (fig.109) y "Calle de pueblo (Bolivia)" (fig.110).



"Las llamas (Arequipa)" (fig.111), obra realizada en 1937 por José Malanca.



Cuarenta años de diferencia separan a estas dos obras de Malanca, "*El arco de Cajamarca*" (fig.112), de 1963, y "*Vacas cordobesas*" (fig.113), de 1923. El tema del paisaje americano las vincula.

En 1923 partió rumbo a Europa con Pedone, Valazza y Francisco Vidal. Pintó en diversas zonas, especialmente en Avila (España) y en la región italiana de Toscana. En 1925 logró el Primer Premio de la Mostra Regionale Toscana, viajando luego a Zurich donde, junto a Pedone, presencié la muestra retrospectiva que de Giovanni Segantini se realizó con motivo del 25° aniversario de su fallecimiento.

El puntillismo del lombardo habría de reflejarse en la obra de Malanca a partir de allí, aunque no en la medida en que ya venía influyendo en Pedone, quizá el más "segantinista" de los pintores argentinos, para quien aquello significó *"una revelación"*<sup>40</sup>, y a quien José María Lozano Mouján llegó a denominar *"nuestro Segantini"*<sup>41</sup>. Pedone conocía la obra de Segantini mucho tiempo antes de concurrir a la exposición de Zurich como se manifiesta en *"Mañana de agosto"* y *"Tarde serena"*, obras presentadas a los salones de Buenos Aires de 1918 y 1920, respectivamente.

Dentro de esta línea puntillista habría que ubicar también a Walter de Navazio, caratulado de post-impresionista, pero quien expresaba su admiración no ya por Segantini sino por el vasco Darío de Regoyos; *"en pintura, lo único moderno es el paisaje"*, afirmó tras abandonar la

---

<sup>40</sup>. BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Antonio Pedone". *Atlántida*, Buenos Aires, 1944.

<sup>41</sup>. LOZANO MOUJAN (1928), p. 14.

figura, en la que había seguido a Anglada Camarasa<sup>42</sup>.

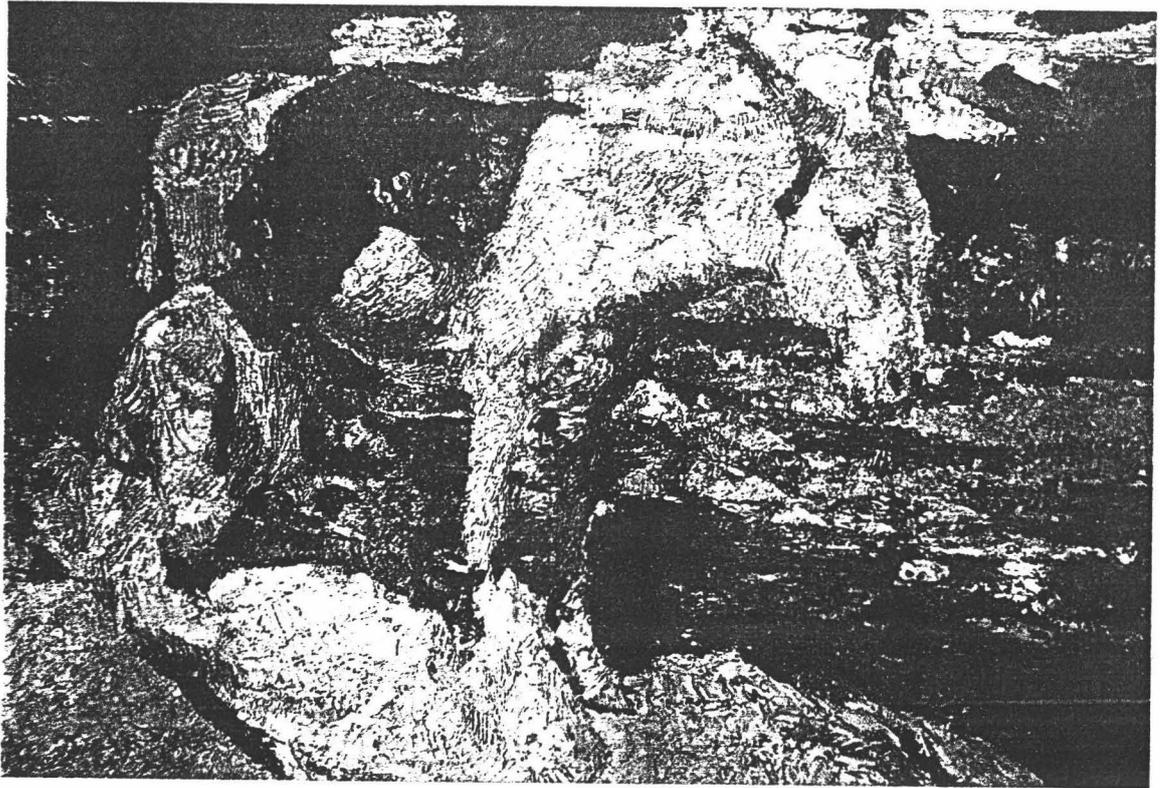
Segantini tuvo importante influencia en nuestros animalistas dado que sus temas simpáticos de la vida campesina, rústica, plácida, noble, poética y casi mística, de colorido atrayente, venía como anillo al dedo para los artistas argentinos. En algunos cuadros de Fader como "*Blancos*" (fig.114), de 1921, "*Al solcito*" o "*Mañana tibia*", ambos de 1923, las poses y actividades de su modelo serrana Laura Ochoa parecen extraídas del cuadro de Segantini titulado "*Muchacha haciendo calceta*" (fig.115), de 1888, que pertenece a la colección de la Casa del Arte de Zurich. En esta y en la nombrada "*Al solcito*" de Fader, la joven modelo aparece cosiendo.

José Malanca, luego de regresar a Córdoba en 1925, decidió iniciar su primer viaje por el continente americano para lo que contó con la ayuda de una beca para perfeccionarse en el exterior otorgada por su provincia. Los países que visitó y en los que se dedicó a pintar fueron Perú y Bolivia entre 1925 y 1927, Panamá, Cuba y Estados Unidos en 1928, México en ese mismo año y en 1929, nuevamente Perú en 1930, regresando ese mismo año a Córdoba, tras un breve paso por Chile.

En la Argentina permaneció hasta 1937 en que emprendió

---

<sup>42</sup>. CALDERARO, José D.. "Walter de Navazio". *Atlántida*, Buenos Aires, 18 de febrero de 1932, p. 12.



Algunos temas pastoriles y campestres de Fernando Fader, como los del lienzo titulado "*Blancos*" (fig.114), parecieron tomados de las composiciones de artistas como Giovanni Segantini, autor de "*Muchacha haciendo calceta*" (fig.115), obra perteneciente a la colección de la Casa de Arte de Zurich.



"En el potrero" (fig.116) del argentino Fernando Fader y "Segadores de heno" del francés Jules Bastien-Lepage. Dos obras unidas por una similar composición y por el tema, el descanso en medio de las tareas de campo.

un nuevo periplo por América visitando exclusivamente el altiplano peruano-boliviano, experiencia que repitió en 1944. En los últimos años de su vida viajó también al Paraguay. Malanca demostró a lo largo de su accionar ser un *"intérprete genuino del paisaje americano"*, en el que se inspiró permanentemente, levantando inclusive los muros de su casa en Córdoba según detalles arquitectónicos del Cuzco<sup>43</sup>.

Ejemplos de artistas que decidieron buscar más allá de sus propias fronteras existieron también en países vecinos, tal el caso de los uruguayos Pedro Blanes Viale y Carlos Alberto Castellanos, aquel con su serie de obras ejecutadas en las Cataratas del Iguazú, en la Argentina, y éste con paisajes realizados en varios países, especialmente en el Paraguay. Al decir de Peluffo, *"cuando se registra, dentro de la pintura paisajista nacional (uruguaya), cierta atención al tema sudamericano (no ya estrictamente local), se resaltan aquellos aspectos pintorescos o exóticos que como tales suponen una innovación de la anécdota, dentro del repertorio formal procedente de Europa"*<sup>44</sup>.

Durante aquellos años veinte numerosos fueron los artistas que siguieron la línea faderiana, entre ellos el joven rosarino Antonio Berni, quien empezó como paisajista pero tras su viaje a Europa entre 1925 y 1931, becado por el

---

<sup>43</sup>. "Un notable paisajista de Córdoba expone sus obras". *Crítica*, Buenos Aires, 20 de julio de 1934.

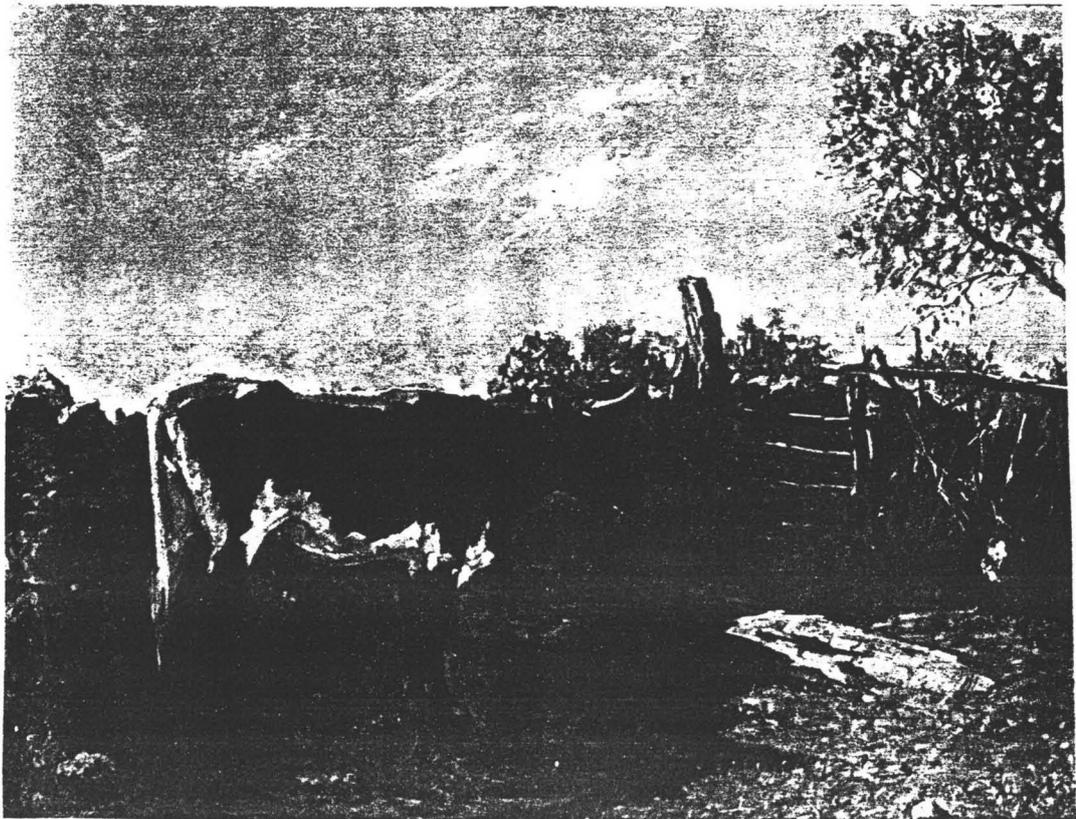
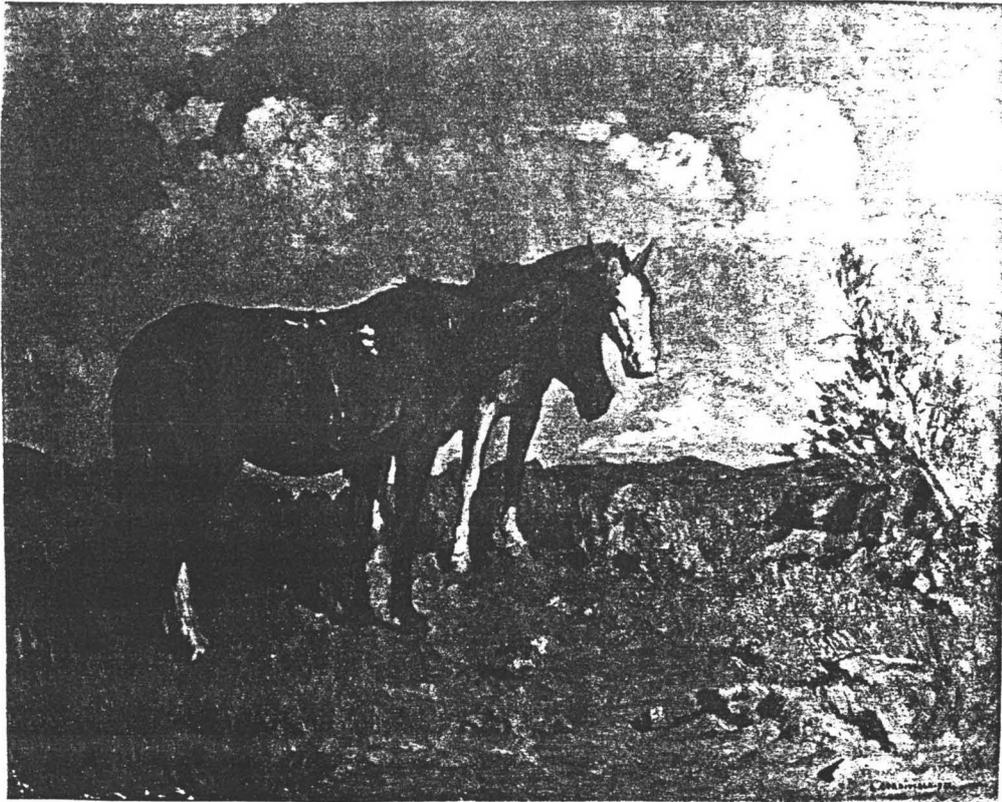
<sup>44</sup>. PELUFFO (1988), fasc. V, p. 78.

Jockey Club de Rosario, se convirtió, impresionado por Giorgio De Chirico, en un seguidor de la pintura metafísica. A partir de 1933 Berni se consagró a otros géneros, destacándose en especial sus obras teñidas de "realismo social" que le colocaron en los primeros planos del arte iberoamericano en los años sesenta.

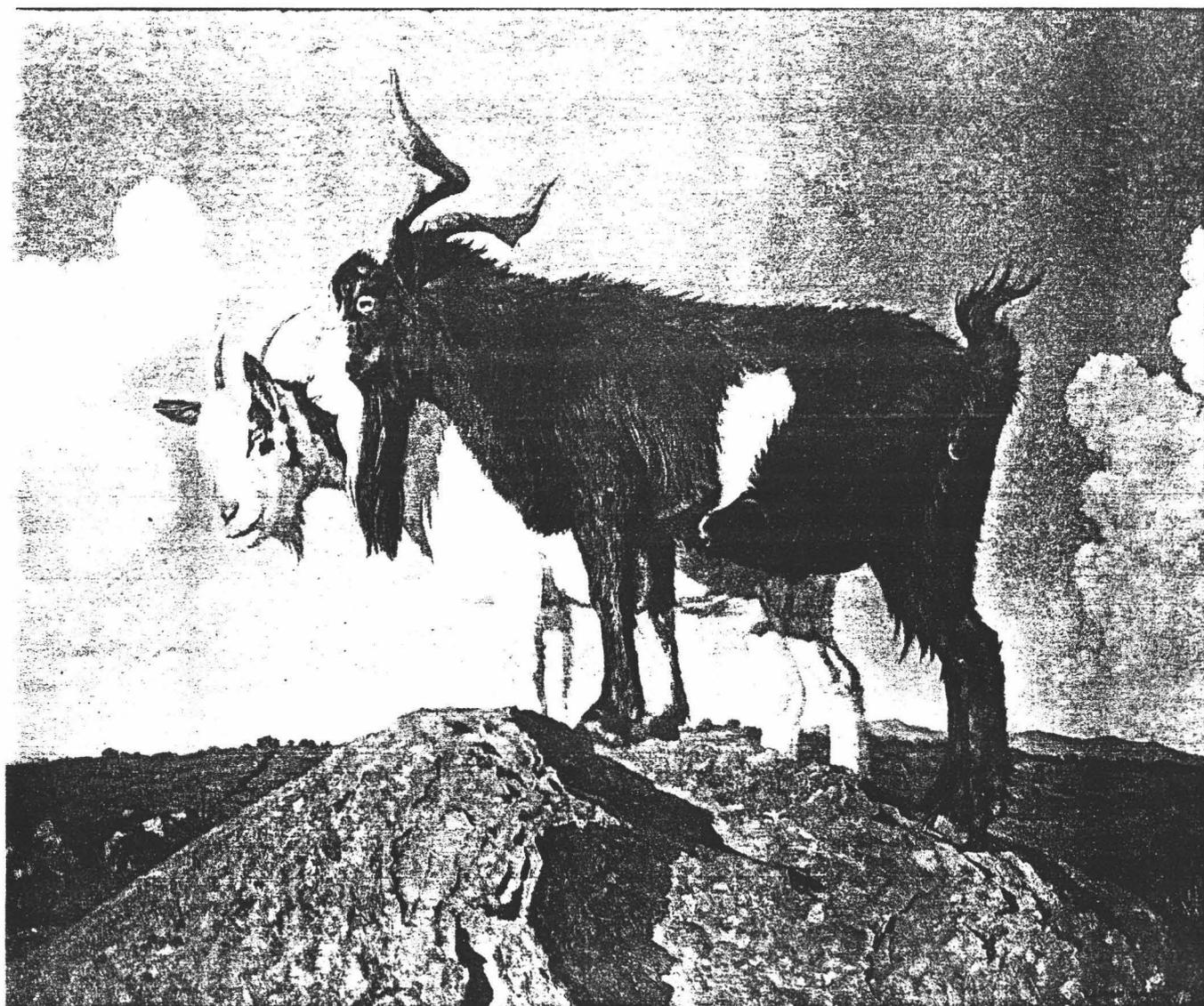
Luis Cordiviola inició sus estudios en la *Academia Nacional de Bellas Artes* en 1910, participando al año siguiente con una obra en el primer *Salón Nacional*. En 1912 obtuvo una beca del gobierno para estudiar en Francia, haciéndolo en la parisina Academia Colarossi y Grande Chaumière, frecuentando asimismo el taller del pintor Auquetin. Luego de un breve paso por Mallorca, en donde se encontraban los pintores argentinos Bernareggi y Cittadini, regresó al país en 1914.

En 1915 reanudó sus estudios en la *Academia*, graduándose como Profesor de Dibujo un año después. También en 1916 comenzó a presentarse -en forma ininterrumpida hasta 1924- en el *Salón Nacional*, obteniendo en 1922 el Primer Premio con "*Yegua serrana*", ejemplo manifiesto de sus dotes de animalista en el que se aprecia la influencia temática de Fader. La labor de éste llevó a Cordiviola a afincarse en el pueblo cordobés de Cabalango para dedicarse a la pintura (figs.118-120).

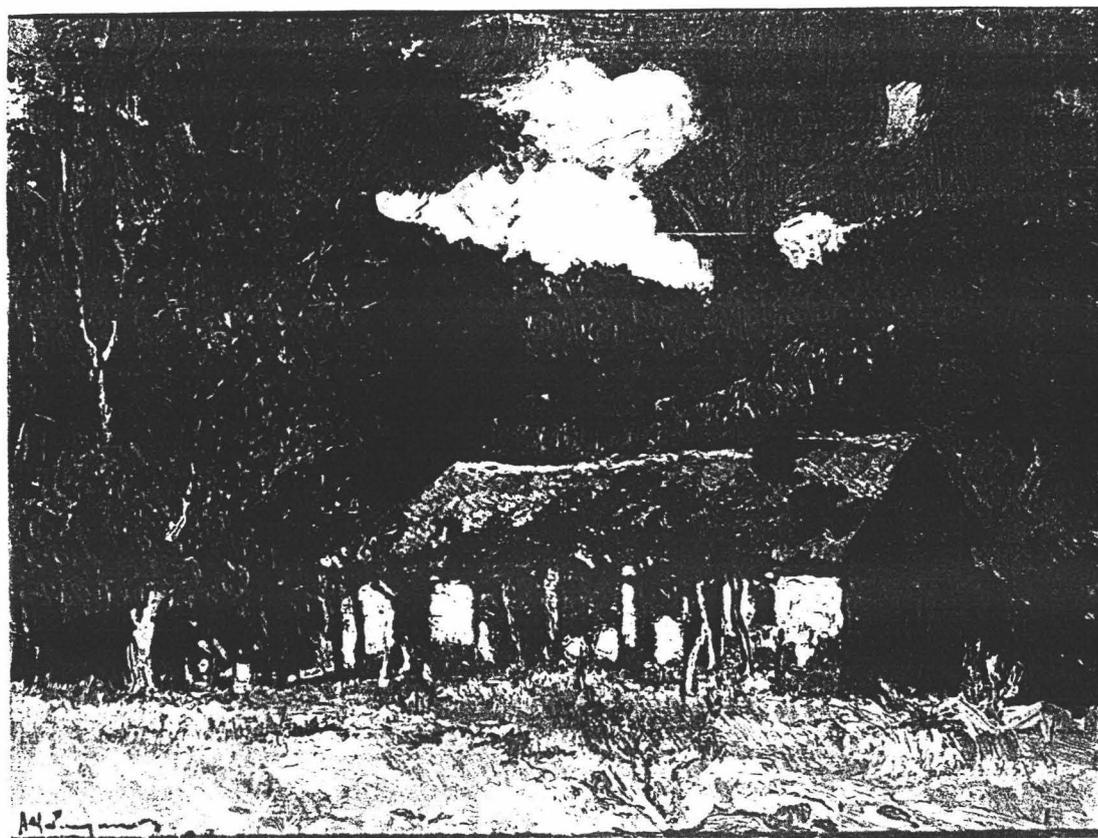
Atilio Malinverno (figs.121-122) fue otro de los



*"Amigos serranos"* (fig.118) y *"Mañana apacible"* (fig.119), lienzos ejecutados por Luis Cordiviola, probablemente el pintor animalista más destacado de la Argentina en el primer tercio de siglo.



Durante muchos años se identificó a Luis Cordiviola como el "*pintor de los chivos*". Entre las múltiples obras en las que representó a este animal serrano, se encuentra la titulada "*Celo*" (fig.120).



"Eucaliptos" (fig.121) y "Rancho serrano" (fig.122) resumen dos motivos centrales de la obra de Atilio Malinverno: el árbol y el paisaje de las serranías cordobesas.

paisajistas argentinos de reconocida actuación en los años veinte aunque su escenario inicial no fue Córdoba sino la provincia de Buenos Aires. El "*filósofo del árbol*", como lo denominó David Peña, no lo fue del tala cordobés sino del eucalipto bonaerense, tornando a ese árbol "*casi tan criollo como el ombú... Esta predilección por un árbol particularmente apto para captar ciertas luces otoñales del atardecer, fascinaron a Malinverno...*"<sup>45</sup>.

Malinverno comenzó sus estudios en 1906 junto a Sívori y Giúdice en la recién nacionalizada *Academia de Bellas Artes*. En 1910 expuso una obra en la *Exposición del Centenario*. En ese año y en 1914 vio dos veces frustrada su posibilidad de viajar a Europa para estudiar. En ambas ocasiones le fueron otorgadas becas del gobierno pero no pudo gozar de ellas ya que, en el primer caso, luego de los festejos del Centenario, el Ministerio de Instrucción Pública se vio falto de dinero, y la segunda vez debido al estallido de la guerra europea.

Iniciadas sus actividades pictóricas en la provincia de Buenos Aires, Malinverno abrió en 1919 una Academia de Dibujo y Pintura en la localidad de Mercedes. En los primeros años veinte se dedicó a pintar y a exponer en ciudades bonaerenses como Tandil, principalmente, y también en Bahía Blanca y Tres Arroyos.

---

<sup>45</sup>. SQUIRRU (1990), p. 187.

No obstante su interés por Buenos Aires, Malinverno siguió el camino habitual de los paisajistas argentinos dirigiéndose a Córdoba, seducido "por la riqueza enorme de sus colores y la infinita variación de sus valles y sierras... Malinverno es el intérprete genuino de ese suburbio pintoresco que comienza más allá de los barrios obreros, uniendo la ciudad con el campo, como si fuera un guión de balsámicos eucaliptos y floridas encinas"<sup>46</sup>.

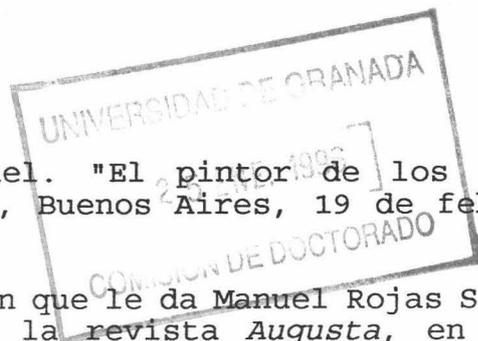
Atilio Malinverno fue apodado "el pintor de los árboles"<sup>47</sup>, así como Luis Cordiviola era "el pintor de los cabritos", o Fernando Fader "el pintor de la soledad y el silencio"<sup>48</sup>. Como se advierte, se distinguía a los artistas por los motivos que pintaran sin analizar a veces las calidades estéticas, o en el citado caso de Fader, por la sensación que sus cuadros producían en el espectador; así también triunfó el "misticismo" de Fray Guillermo Butler.

---

<sup>46</sup>. ROJAS SILVEYRA, Manuel. "El pintor de los árboles: Atilio Malinverno". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de febrero de 1925.

<sup>47</sup>. Esta es la denominación que le da Manuel Rojas Silveyra, recordado crítico de arte de la revista *Augusta*, en la nota publicada en el diario *La Prensa* de Buenos Aires el 19 de febrero de 1925.

<sup>48</sup>. Fader había declarado que "los críticos, al hablar de mis cuadros, no han entrevistado dos sensaciones que he dado en mi obra y que son características de nuestro paisaje: la soledad y el silencio... Esa soledad y ese silencio caen en el alma y la nutren. Y ya no se necesita ni la cercanía de gentes ni el sonido de la voz humana. Mi obra encierra esa característica de nuestra tierra...". ("La exposición individual de Fernando Fader". *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1926).



La "identificación" del artista con el motivo, la tan difundida teoría de la búsqueda del "alma" de las cosas, también estuvo presente en Malinverno; *"lo que nos dice el sauce de esa soledad o de esa quietud melancólica, nos lo transmite el pintor"*. Un eucalipto adquiría en sus telas un valor evocativo que permitía formalizar la anécdota: *"al resguardo de la furia del viento... es la protección del amigo que no nos desampara, librando lucha desigual con el huracán que le desgaja sin misericordia, como para castigar su osadía impertinente"*<sup>49</sup>. *"...Transmutándose Malinverno, con el alma del árbol, de cuya ejecución conoce todos los secretos, se arraiga en la tierra madre y alza sus brotes vigorosos a la inmensidad azul, humano símbolo de lo que puede la firmeza, la perseverancia y el talento, puestos al servicio de una noble causa"*<sup>50</sup>.

Nombramos al pasar a Fray Guillermo Butler, *"poeta del silencio y nuestro único pintor místico"*, al decir de Lozano Mouján<sup>51</sup>. Con este artista fraile, cuya pintura bien podría ser caratulada de religiosa no tanto por sus temas, que también los tuvo, sino por el sentimiento que traslucen, la naturaleza se presentaba en un plano místico limitándose a reflejar *estados del alma*. Se le comparó en la Argentina con

---

<sup>49</sup>. "Malinverno, "el pintor de los árboles" en su taller y en su hogar". *La Epoca*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1925.

<sup>50</sup>. CHOSANPOR, Gregorio. "En torno a la personalidad artística de Atilio Malinverno". *La Epoca*, Buenos Aires, 12 de julio de 1925.

<sup>51</sup>. LOZANO MOUJAN (1928), p. 100.

el francés Maurice Denis.

Fray Butler demostró en sus cuadros que para él el motivo era absolutamente accesorio, quizá como en pocos artistas argentinos del momento. La serenidad, la paz, el silencio que le inspira y que abarca toda su obra llevan a Lozano Mouján a "oponerse" al título de "*Paisaje de Córdoba*", con el que Butler denomina al cuadro con el que obtiene el primer premio del Salón Nacional en 1925, como afirmando aquello que se trata de "estados del alma" sin importar el motivo palpable de inspiración.

En la primera parte del capítulo hicimos referencia a la teoría de la "*nostalgia que sublima*", la que sostenía que algunos artistas pintaban sus mejores paisajes evocando el motivo y no situándose delante de él. Era el caso de Carlos De la Torre, integrante en la primera década del XX de la *Sociedad Artística de Aficionados*. Juan José de Soiza Reilly señaló como pintaba en su propia cama, donde se había hecho instalar el caballete, para evitar así cualquier posibilidad de resfríos, agregando con ironía que "*...teniendo estilo propio y sabiendo cómo se pinta una carretita, unos caballitos y una nubecita de cielo o de polvo, ¿para qué molestarse en ir al campo a codearse con la naturaleza guaranga y brutal, plagada de bichos colorados, de vacas con olor a tambo, de caballos con olor a caballeriza y de gente con olor a gente, que comen con las manos y se lavan con*

aire? ¡Ah, no!"<sup>52</sup>.

Francisco Bernareggi tras regresar a la Argentina luego de su prolongada residencia en Mallorca, se vio atraído por los paisajes del sur del país, en donde desarrolló también su labor pictórica Angel Domingo Vena. "*¡Qué paisajes maravillosos! No hay nada mejor. Quisiera pasar muchos años en estos lugares*". *Encuentra más luz que en Mallorca, aunque más fría, lagos de encanto, de pureza virginal, montes enriscados, selvas profundas y altísimas, días apacibles y ordenados, días tempestuosos y revueltos. Con espíritu jovial y chisporroteos verbales, describe Bernareggi su aproximación y contacto con el paisaje de la Patagonia*"<sup>53</sup>.

Bernareggi propuso crear en el sur "*El hogar del artista*", punto de alojamiento que habría de permitir a los artistas que desearan pintar en aquellas latitudes el evitar tener que sufrir para lograrlo, por falta de medios económicos para sustentarse. Las enormes distancias desde Buenos Aires a estos parajes imposibilitó a menudo a los pintores el poder moverse a gusto.

En las décadas posteriores a los años veinte, más allá de que la pintura de paisaje fue perdiendo paulatinamente su

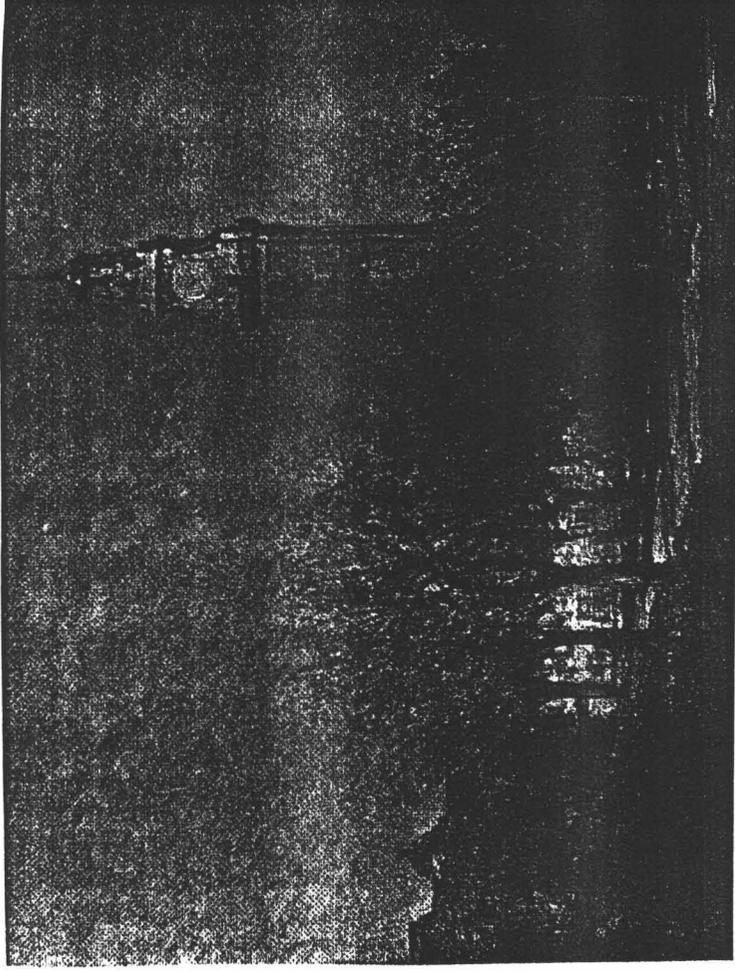
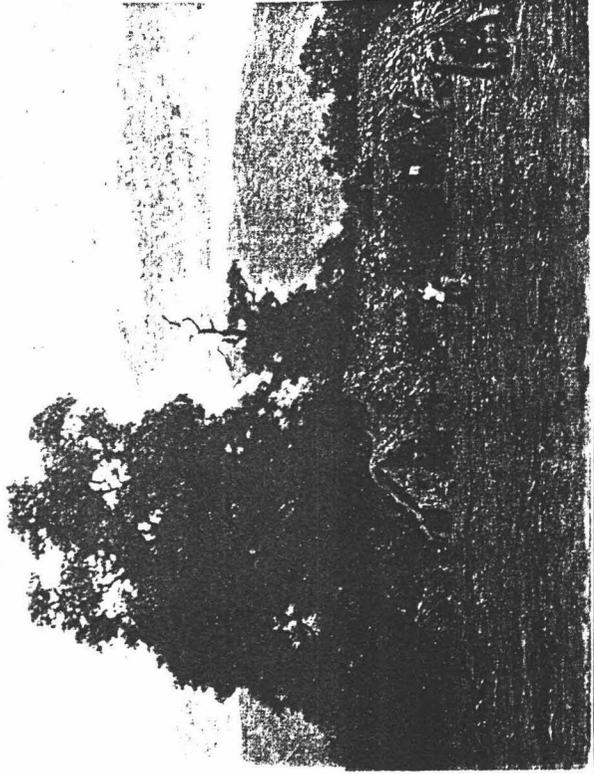
---

<sup>52</sup>. SOIZA REILLY, Juan José de. "Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti". *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8.

<sup>53</sup>. PRO (1949), p. 111.

grado de hegemonía en la Argentina, se mantuvo el interés por el campo como motivo principal de inspiración para numerosos artistas. Y no solamente para los de la "vieja guardia", es decir los consagrados en aquel decenio como Aquino, Carnacini (figs.123-125) o Cordiviola, sino también en un grupo de pintores, jóvenes y no tanto. Podemos citar entre otros a Aquilino Casazza Panizza, quien pintó, al igual que Fader, en Córdoba, y también en el Noroeste; a Rodrigo Bonome, que se inspiró en esta última región, especialmente en las provincias de Jujuy y Catamarca; a León Gillar, que se dirigió al sur argentino presentando una serie de acuarelas en la galería Van Riel en 1950; a Domingo Pronsato y al citado Angel Domingo Vena, también de vasta labor en el sur aunque con diferentes conceptos estéticos, y a Enrique Muiño, más conocido por sus tareas teatrales.

Como ejemplo atípico, finalmente, vale destacar el caso del rosarino Gustavo Cochet, radicado en París y casi enseguida en Barcelona hacia 1915 contando con 21 años de edad. En la capital catalana, en donde realizó su primera muestra individual en 1919, desarrolló una importante tarea como grabador, de la que hay referencias en revistas de la época, y publicó algunos textos conceptuales sobre arte en la que se patentizan sus contactos con la modernidad. En 1936, al igual que Francisco Bernareggi, habiendo estallado en España la Guerra Civil, se vio obligado a regresar a la Argentina, en donde afirmó haber recibido "*la llamada de la tierra*", lo que se tradujo, finalmente, en la dedicación a la



Formado en la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, el pintor Ceferino Carnacini mostró predilección tanto por los paisajes de campo, por ejemplo el titulado "*Al atardecer*" (fig.123), como por las vistas urbanas, entre ellas "*La Torre de los Ingleses*" (fig.124) ubicada en la zona del Retiro, en Buenos Aires.



"Día de fiesta" (fig.125), cuadro de Ceferino Carnacini.

pintura del paisaje tanto en Córdoba como en su provincia natal, Santa Fe.

### 3.3. Aportes para un estudio de la pintura de paisaje en Iberoamérica.

A pesar de las manifestaciones existentes en los países iberoamericanos, podemos afirmar que la pintura de paisaje no alcanzó en ninguno de ellos la plenitud ni la producción, ni el número de cultores que alcanzó, como hemos visto, en la Argentina, donde se erigió en uno de los medios fundamentales para conformar un ambiente artístico de importancia sólo comparable a México.

Precisamente en este país, y no obstante las referencias que se han hecho oportunamente respecto de los paisajes de Dr. Atl, hubieron intentos importantes para crear una conciencia nacional ligada a la propia naturaleza. Del siglo XIX puede hacerse referencia a la acción del catalán Pelegrín Clavé quien logró introducir en la *Academia de San Carlos* al profesor y paisajista italiano Eugenio Landesio en el año 1855, de quien llegó a ser discípulo José María Velasco. Landesio dictó cátedra de paisaje en la *Academia* hasta el año 1873, siendo también responsable de las primeras ejecuciones de cuadros de temática histórica en México.

Ya en el siglo XX, podemos señalar en este país la

creación de varias *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, realidades que habían sido consideradas como una necesidad en la Argentina por Martín Malharro, incitando al contacto del niño con la naturaleza para su comprensión. También en el Perú se proyectó hacia 1931 la erección de academias similares pero la idea no prosperó por falta de una infraestructura estatal capaz de promoverla.

Dichas escuelas nacieron en México motivadas por un sentimiento reaccionario ante la Academia que se había manifestado en 1911, un año después de la Revolución, con una huelga de estudiantes de la misma. La acción de Alfredo Ramos Martínez<sup>54</sup> fue decisiva y gracias a él se fundó la primera de dichas Escuelas en 1913, en Santa Anita, a la que se conoció como "*Barbizon*". A ella le siguió la de Coyoacán.

La mayoría de los alumnos de estas escuelas fueron de raza indígena. En ellas se "*cristalizaron todos los estereotipos acumulados en torno al indio como artista. El ideal pedagógico era el de impartir sólo los más rudimentarios principios del arte y "no dejar al alumno*

---

<sup>54</sup>. Ramos Martínez, relacionando su acción con la Revolución, señaló que "*en México he hallado, gracias a la Revolución, un terreno propicio a este desarrollo estético. Gracias a ella, he descubierto entre la juventud espíritus claros y fuertes, resultado de la libertad*". (Cfr.: FRANCES, José. "Arte joven de América: el ejemplo de los niños mexicanos". *El año artístico*, Madrid, diciembre de 1926, p. 454).

*desviarse de sí mismo, ni por ninguna influencia pictórica*"<sup>55</sup>.

Sobre la escuela de Coyoacán hemos hallado un artículo publicado en Madrid en 1921, cuando aún no habían alcanzado estos centros educativos la difusión internacional que habrían de tener años después. La nota la rubricó el propio Ramos Martínez como director de la *Escuela Nacional de Bellas Artes* de México, refiriéndose en la misma a la nueva orientación -paisajística- que se estaba desarrollando en la *Academia* en la misma época en que comenzaron a tomar importancia los muralistas. "*¿Cuáles son las tendencias de la nueva orientación? Muy sencillas y muy claras: ¡Ir hacia la verdad! Compenetrarse bien en su misión, sorprendiendo por cuantos medios sean posibles la Naturaleza, la vida... ¡Que toda sensación encuentre eco en la producción, y que, de una vez por todas, este movimiento se emprenda con amor hacia el arte nuestro, el arte nacional tan bello y maravilloso!*..."<sup>56</sup>.

Como se aprecia, Ramos Martínez hizo referencia al **arte nacional**, al cual lo entronca, al igual que lo hacían en Argentina, con la **naturaleza**. El paisaje se convirtió así en paradigma académico, en el arte oficial de la escuela. Y justamente en un país como México, en el que, repetimos,

---

<sup>55</sup>. AZUELA, Alicia. "Educación artística y nacionalismo, 1924-1934". En *El nacionalismo y el arte mexicano*. IX Coloquio de Historia del Arte, México. Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 221.

<sup>56</sup>. RAMOS MARTINEZ, Alfredo. "Nueva orientación del Arte nacional en México". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XII, núm. 172, 15 de julio de 1921, p. 5.

salvo casos aislados de artistas como Landesio, Velasco y Dr. Atl, cada uno con su estilo e intención, no se dio una tradición paisajística como en la Argentina donde se convirtió en el motivo por excelencia del **arte nacional**.

El punto culminante de las *Escuelas de Pintura al Aire Libre* en México se alcanzó en 1925 cuando se fundaron las de Xochimilco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo y Churubusco<sup>57</sup> y se seleccionó una producción de las mismas para ser exhibida en Europa al año siguiente. Primero fue en Berlín, luego en la *Association Paris-Amérique Latine* de la capital francesa, muestra a la que asistieron entre otros Pablo Picasso, Paul Fougère y Raoul Dufy, y, a fines de ese año, en el *Palacio de Bibliotecas y Museos* de Madrid.

José Francés dedicó largos párrafos a la exposición, lo mismo que la revista *Arte Español*, en artículo de dos páginas y media de extensión firmado por Margarita Nelken, quien afirmó "*que la primera enseñanza de estas pinturas estriba precisamente en no aparecer improvisadas. Todo lo contrario: en presentarse como ininterrumpida continuidad... las escuelas de Ramos Martínez se hermanan con los más excelsos primitivos*"<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup>. *Monografía...* (1926).

<sup>58</sup>. NELKEN, Margarita. "En torno a la exposición de pinturas de jóvenes mexicanos". *Arte Español*, Madrid, año XVI, t. VIII, núm. 5, 1927, pp. 200-202.

En *El año artístico*, José Francés se refirió a los métodos de estas Escuelas como opuestos a los de las tradicionales academias: *"nada tan opuesto al concepto de aprendizaje artístico que esta colección de cuadros pintados por niños y adolescentes, a quienes se les oculta la existencia de los museos y las figuras de escayola y a quienes se les evita, sobre todo, la tiranía factual que imponen a sus discípulos los profesores mediocres especializados de una manera, de la que se enorgullecen como de un estilo"*<sup>59</sup>. Citó a la vez frases de Ramos Martínez, entre ellas aquella que mejor sintetizaba su proceder: *"por lo general, el maestro se coloca entre el discípulo y la Naturaleza. Yo me sitúo detrás del discípulo"*<sup>60</sup>.

Las *Escuelas de Pintura al Aire Libre* revolucionaron la enseñanza artística en México, generando inclusive polémicas entre pintores como José Clemente Orozco -quien se manifestó en contra de ellas- y Diego Rivera. Quizá no se supieron entender sus objetivos, alejados de las intenciones de los pintores consagrados, tal como lo señaló Díaz de León: *"su finalidad no era precisamente el hacer una casta de pintores profesionales, sino crear a los alumnos un ambiente propicio para que pudiesen comprender y gustar el mundo físico que los*

---

<sup>59</sup>. FRANCÉS, José. "Arte joven de América: el ejemplo de los niños mexicanos". *El año artístico*, Madrid, diciembre de 1926, p. 453.

<sup>60</sup>. *Ibídem.*

*rodeaba*"<sup>61</sup>.

Estas originales escuelas, de las que no hemos encontrado parangón en el resto del continente, no pudieron sobrevivir a los conflictos y a la falta de apoyo, dos problemas que se acentuaron en los años treinta. Sus últimas manifestaciones de importancia se produjeron, una con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, y otra con él intento de Ramos Martínez, hacia 1935, por reabrir las.

Hemos querido reseñar la existencia de las *Escuelas de Pintura al Aire Libre* mexicanas como ejemplo de las distintas posibilidades que pudo haber tenido en la Argentina y en otros países el paisaje como motivo pictórico, de como partiendo de una base temática propia, de inspiración en el propio entorno como era el caso de estos alumnos mexicanos, despojados de los intereses de los "profesionales", se pudo ir concretando una evolución "desde dentro". La idea que les guiaba era la de crear un instituto con carácter de "central" en la ciudad de México a la que habrían de concurrir los alumnos más avanzados de las instituciones provinciales. Lamentablemente esto no pasó a ser más que un proyecto, evitándose así el haber experimentado resultados que pudieron ser notables y hasta únicos en el arte iberoamericano.

Además de la Argentina y de México, en otros países del

---

<sup>61</sup>. DIAZ DE LEON (1965).

continente hubieron pintores de paisajes que alcanzaron renombrada actuación. En Colombia se destacaron Eugenio Peña, intérprete del ambiente sabanero de Colombia, quien se había formado junto al español Luis de Llanos, y Ricardo Borrero Alvarez cuyas obras, al igual que en el caso de Blanes Viale en el Uruguay, tuvieron gran aceptación en el mercado local. En el país rioplatense fue éste último el primer pintor consagrado como paisajista. Su producción más destacada llevó como sello la influencia del español Santiago Rusiñol. No obstante la cantidad de obras que realizó en Mallorca, Blanes Viale tuvo como motivos recurrentes, estando ya en el Uruguay, el Cerro de Arequita, en el Departamento de Minas, y los jardines del Prado en Montevideo con los que continuó la línea temática de su maestro<sup>62</sup>.

Otros paisajistas de esta época en el Uruguay fueron tres artistas que estudiaron en París, encontrándose allí hacia 1912: José Cúneo, quien tras un nuevo viaje a Europa en 1917, año anterior al de la finalización de la guerra europea, tendió a una geometrización de la naturaleza en sus cuadros, Manuel Rosé y Carmelo de Arzadun. En el *Museo Nacional de Artes Visuales* de Montevideo observamos un paisaje de Cúneo ejecutado en la localidad uruguaya de Melo,

---

<sup>62</sup>. Con motivo de la Exposición Internacional del Centenario realizada en Buenos Aires en 1910, se dijo de Blanes Viale que "su paisaje *"Jardines de Montevideo"*, recuerda a Rusiñol, cuya fantasía melancólica y contemplativa parece haber inspirado *"La escalera de Raixa"* y *"Calmas de Enero"*". (R.M.B.. "Libros, artes y teatro. Los pintores uruguayos en la Exposición de Buenos Aires". *Vida Moderna*, Montevideo, año X, t. I, núm. 2, 2da. época, noviembre de 1910, p. 284).

fechado en 1918, y que guarda características geométricas, lo mismo que un retrato realizado en la misma época, que presenta, además, algunos influjos del fauvismo, como en el violeta de las cejas, los elementos romboidales y las líneas verdes que configuran el busto y el fondo con cerros azules. En el mismo Museo puede verse un paisaje de Arzadun, de 1920, en el que el violeta es la nota dominante para la ejecución de los árboles y las nubes.

Los paisajistas uruguayos mostraron cierta heterogeneidad en su estética sin ocultar por ello una singular unidad de sentido. Al decir de Peluffo, *"los diversos lenguajes personales enriquecieron un estilo que operó generalmente con franqueza colorística y novedad formal, dentro de un espectro temático de escasas opciones"*<sup>63</sup>. En 1927, agrupados bajo el rótulo de la *Asociación Teseo* promovida por el crítico Eduardo Dieste, realizaron una exposición en Buenos Aires; los críticos hablaron entonces de una *"escuela montevideana"*.

En Chile alcanzó fortuna el paisajista Alberto Valenzuela Llanos, cuya obra fue conocida en la Argentina gracias al intercambio de exposiciones entre los países americanos que se produjo en la década del veinte. Los temas y la factura de su pintura no variaron mucho de las observadas en los artistas argentinos.

---

<sup>63</sup>. PELUFFO (1987), fasc. IV, p. 62.

Además de Valenzuela Llanos, hubieron paisajistas en el llamado grupo de "Los Diez" que desarrolló su labor en Chile entre los años 1916 y 1924. Entre ellos podemos destacar a Juan Francisco González, Pedro Prado, Manuel Magallanes Moure y Julio Ortiz de Zárate, en los que se aprecian técnicas "manchistas" que vislumbran interés por la luz y la naturaleza. Ortiz de Zárate, junto a su hermano Manuel y a Waldo Silva expusieron sus obras en Buenos Aires en 1926, en las salas de la *Asociación Amigos del Arte*.

Algunos cuadros de los citados Valenzuela Llanos y de González figuraron en una importante retrospectiva titulada "*El árbol en la pintura chilena*" realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago entre noviembre y diciembre de 1982, en la que también figuraron obras de Alfredo Helsby (realizó una exposición individual compuesta por 85 paisajes en la casa Vignes de Buenos Aires en noviembre de 1919), Onofre Jarpa y Pedro Lira, entre los más representados. La citada muestra constituyó un significativo ejemplo de la importancia adquirida por el paisajismo en el país trasandino.

Para hablar de la pintura de paisaje en Brasil es conveniente remitirse a la labor de los viajeros del siglo XIX, desde 1816 con la llegada, en la "*Misión Francesa*", del pintor Taunay, "*el padre de la pintura de paisaje brasilera*", y en especial la acción, muchas décadas después, del alemán Georg Grimm quien, tras haber viajado por Minas Gerais y Río

de Janeiro, y luego de varias resistencias, logró instaurar una cátedra de pintura al aire libre en la *Academia de Bellas Artes*, originando un interés por el género hasta entonces desconocido.

Grimm, quien exhibió un conjunto de obras en la Exposición de la *Sociedad Propagadora de Bellas Artes* de Río de Janeiro en 1882, logró interesar en lo que a pintura de paisaje se refiere, a artistas como Antonio Parreiras, el más importante de este género a finales del XIX en el Brasil. Parreiras, también animalista y pintor de historia y de género, desarrolló su mejor labor paisajista en la región del Amazonas, entre 1884 y 1906 en que se produjo su paso a la figura. Durante esos veintidós años, según reconoció él mismo, participó en 68 exposiciones, un número realmente considerable para Iberoamérica en esos años.

Ya en el siglo XX se destacó Joao Batista Da Costa, autor de pinturas inspiradas en la naturaleza y de temas pastoriles, conocido como "*poeta del verde*", quien había gozado en 1894 del "Premio de Viaje" que se venía otorgando en el Brasil desde 1845, tras vencer en el concurso con la obra "*En reposo*". Da Costa llegó a ejercer el cargo de director de la *Escuela Nacional de Bellas Artes* de Río de Janeiro, y, posiblemente atento a los avances de que la pintura paisajista gozaba en la Argentina, mostró interés por establecer un intercambio artístico entre las academias de

ambos países<sup>64</sup>, lo cual se cristalizó a principios de los veinte en que se presentaron en Buenos Aires algunos artistas brasileños como los Albuquerque y en el Brasil expusieron Benito Quinquela Martín y Cesáreo Bernaldo de Quirós, adquiriéndose a éste el cuadro titulado "*La hora del té*", ejecutado en Florencia en 1913 y que hoy se encuentra en el Museo de Río de Janeiro.

En el Perú pintores como Enrique Domingo Barreda realizaron una obra paisajista "*vagamente inspirada en los cuadros ingleses del género*"<sup>65</sup>; sin embargo el máximo exponente resultó Teófilo Castillo, que al igual que Pagano en la Argentina, fue el crítico de arte más influyente. Mientras, en Bolivia, se destacó el pintor Arturo Borda quien desarrolló labores pictóricas en la cordillera occidental. Si en España predominó Castilla como motivo paisajístico y en la Argentina ocurrió lo mismo con Córdoba, con Borda se produjo el ensalzamiento del Illimani, uno de los picos nevados de La Paz, sobre el que este artista, aun sufriendo limitaciones económicas, pudo realizar numerosos estudios de tonalidades según el cambio de las horas del día.

#### 3.4. Otras manifestaciones del paisaje en la Argentina. La ciudad y el mar como motivos pictóricos.

---

<sup>64</sup>. "Baptista Da Costa. Director de la Academia de Bellas Artes". *Plus Ultra*, Buenos Aires, noviembre de 1920.

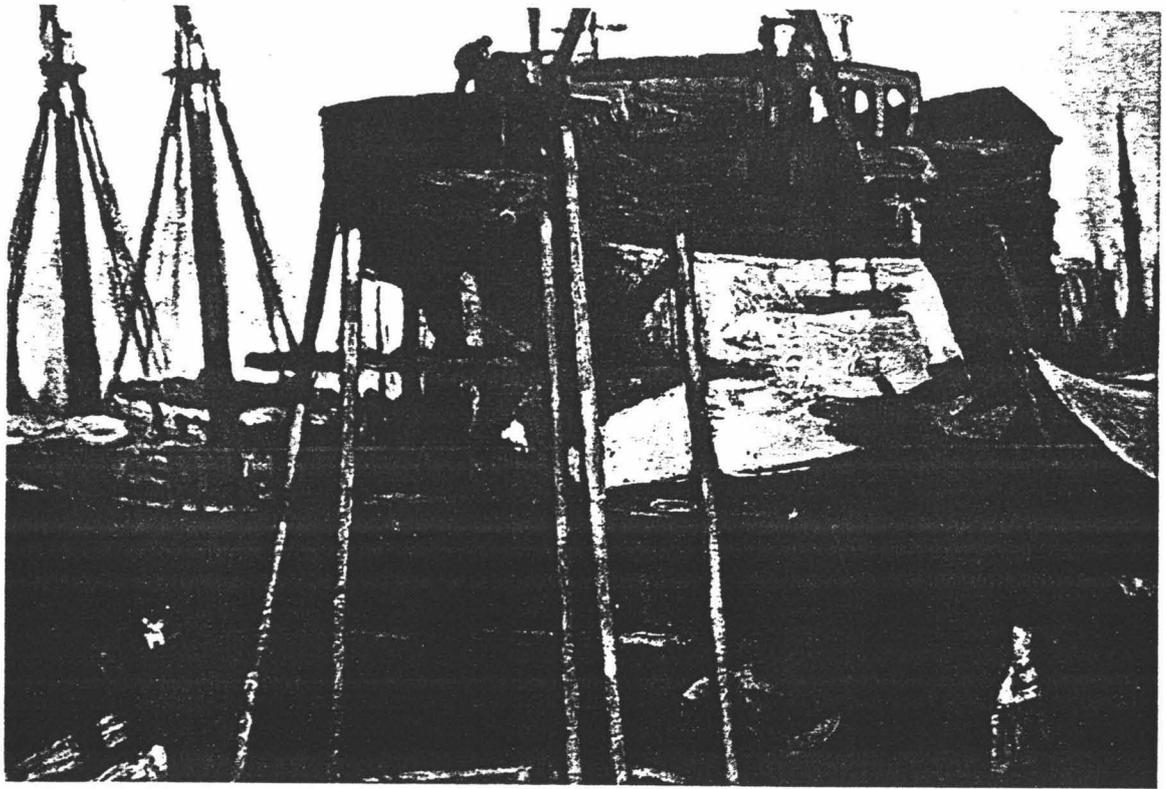
<sup>65</sup>. LAUER (1976), pp. 50-51.

### 3.4.1. El paisaje urbano.

Cuando se pronuncia la palabra "paisaje" al hablar de la pintura en la Argentina, la memoria retrotrae de inmediato imágenes del interior del país, de la pampa, las serranías cordobesas, los lagos del sur o los poblados norteros. Pero además de estos, hubo una pintura que también debe ser considerada de "paisaje" compuesta por vistas urbanas, en especial de Buenos Aires, de sus plazas, sus calles y, fundamentalmente su puerto, factor de comunicación indivisible de la historia de la ciudad.

El paisaje urbano como motivo pictórico no alcanzó la importancia que sí obtuvo el campo, dada la consustanciación de éste último con las ideas del nacionalismo y de la naturaleza como refugio del "alma nacional" y, por ende, del arte. Además el éxito alcanzado en el mercado por los cuadros representando paisajes rurales, incitó a un buen número de pintores argentinos, deseosos naturalmente de vivir de lo producido por su pintura, a inclinarse por estos y no por las vistas urbanas.

Uno de los primeros pintores "urbanos" fue en nuestro medio Alberto María Rossi (fig.126). Habiendo estudiado en Roma con aquella generación conformada por Cesáreo Bernaldo de Quirós, José León Pagano, Pío Collivadino y Carlos Ripamonte, decidió seguir a su regreso en 1906 los pasos de este último dedicándose a pintar gauchos. Con el cuadro "El



Tras haberse formado en Roma durante los primeros años del siglo junto a Cesáreo Bernaldo de Quirós y Carlos Ripamonte, artistas con los que luego compartió ideas y realizaciones en torno al grupo "Nexus" (1907-1908), Alberto María Rossi se convirtió en uno de los pintores por excelencia de los temas de la ciudad y el puerto de Buenos Aires. Una muestra de su arte es el cuadro "*En el puerto. Los nuevos astilleros*" (fig.126).

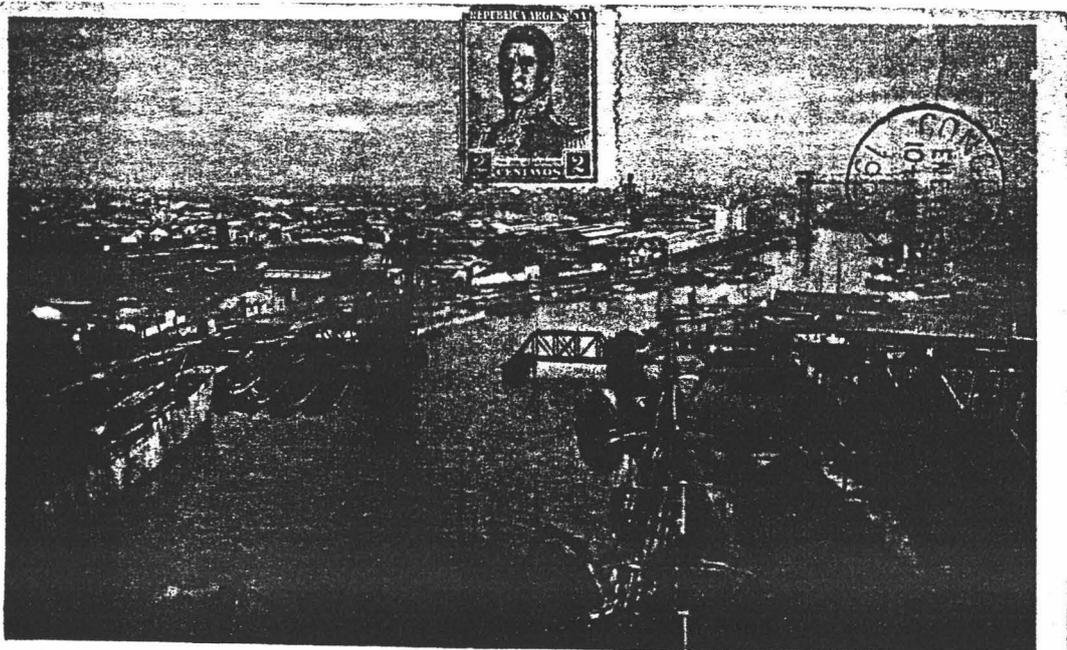
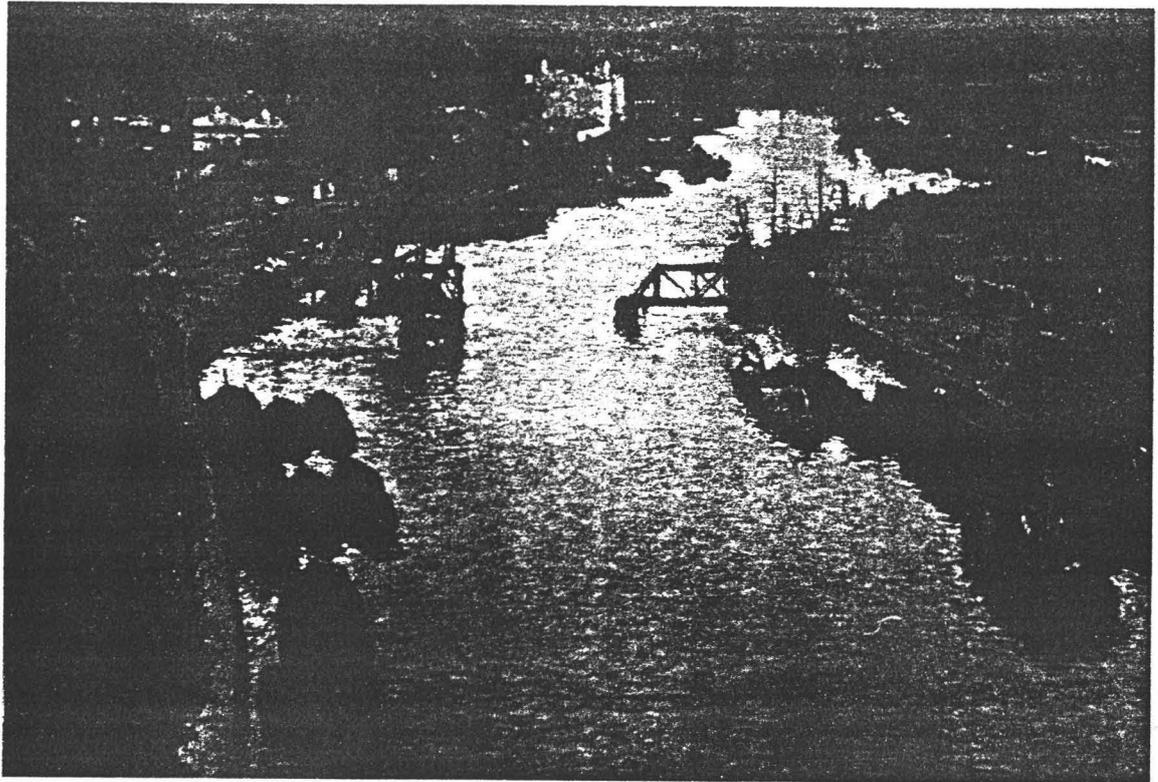
veterano" recibió medalla en la Exposición del Centenario. Aclarando luego su paleta gris, comenzó a reproducir en sus lienzos imágenes de la ciudad de Buenos Aires tomando preponderancia en ellos la transformación edilicia.

El progreso urbano también fue representado en varios cuadros realizados por Collivadino durante la segunda década del siglo, pudiéndose destacar antecedentes como *"El farol"* obra ejecutada en 1907, año en el que comenzó la actuación del grupo *"Nexus"* que lo tuvo como director. Domínguez, quien consideró a este artista *"el pintor de Buenos Aires"*, destacó el énfasis puesto por Collivadino al pintar las chimeneas humeantes de las fábricas del barrio de Pompeya. Esta autora contrapuso dichas imágenes "progresistas" al "lado negativo" que muestran las visiones urbanas de Antonio Berni, en los años cuarenta, reflejando los problemas de vivienda y el nacimiento de las villas miseria, tras el fenómeno industrial que se produjo en Buenos Aires, arribando a la ciudad grandes contingentes de provincianos ante la necesidad de abundante mano de obra industrial<sup>66</sup>.

Pero fue Rossi, quien recibió el tercer premio del Salón de 1919 por su obra *"En plena actividad"*, quien empezó con el tema del puerto y a él siguieron el propio Collivadino (fig.127) y otros artistas como Justo Lynch -uno de los más grandes pintores marinistas que dio la Argentina (fig.129)-,

---

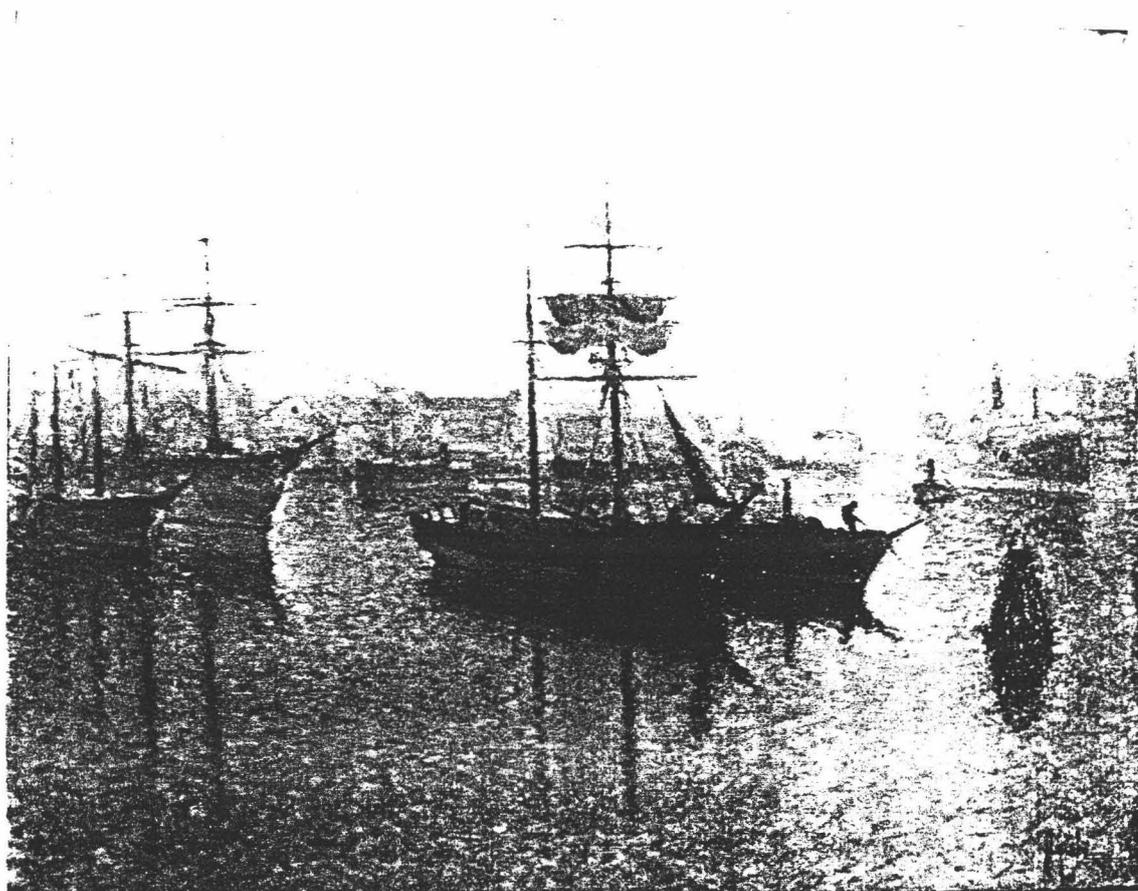
<sup>66</sup>. DOMINGUEZ (1991), p. 111.



180 A

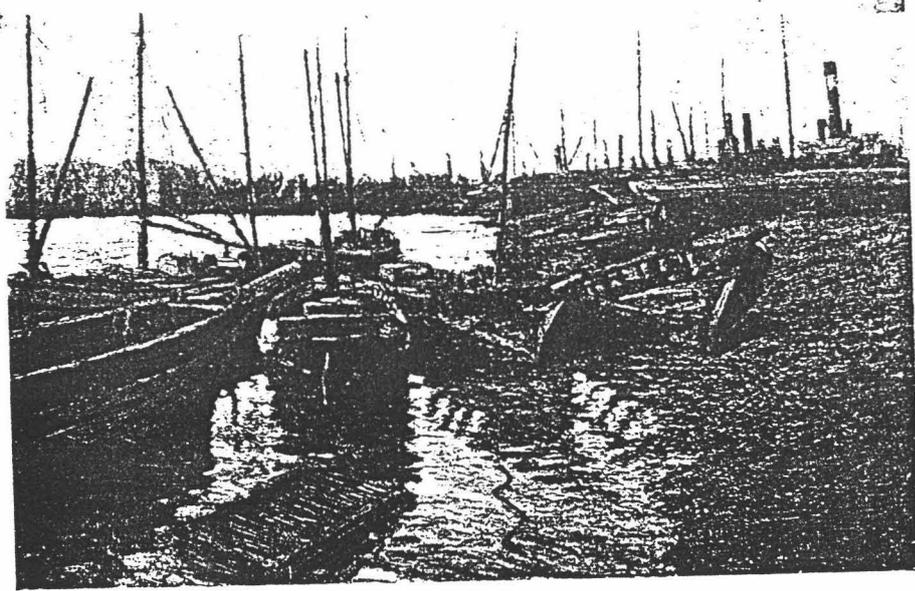
Buenos Aires — Vista panorámica tomada desde el puente "Presidente Luis Sáenz Peña" - Parte Sur

Una historia de coincidencias es la que unió a Alberto María Rossi con Pío Collivadino: estudios en la capital italiana a principios de siglo, conformación del grupo "Nexus" en Buenos Aires y dedicación a los temas urbanos y portuarios. De 1916 data el lienzo titulado "Riachuelo" (fig.127), tema del que conocemos dos versiones y que representa una visión del puerto desde el puente Presidente Luis Sáenz Peña (fig.128).



También integrante del grupo "*Nexus*", Justo Máximo Lynch fue posiblemente el más importante pintor de marinas que hubo en la Argentina y de lo cual "*Siesta*" (fig.129), ejecutado hacia 1950, resulta un buen testimonio.

Julio Martínez Vázquez



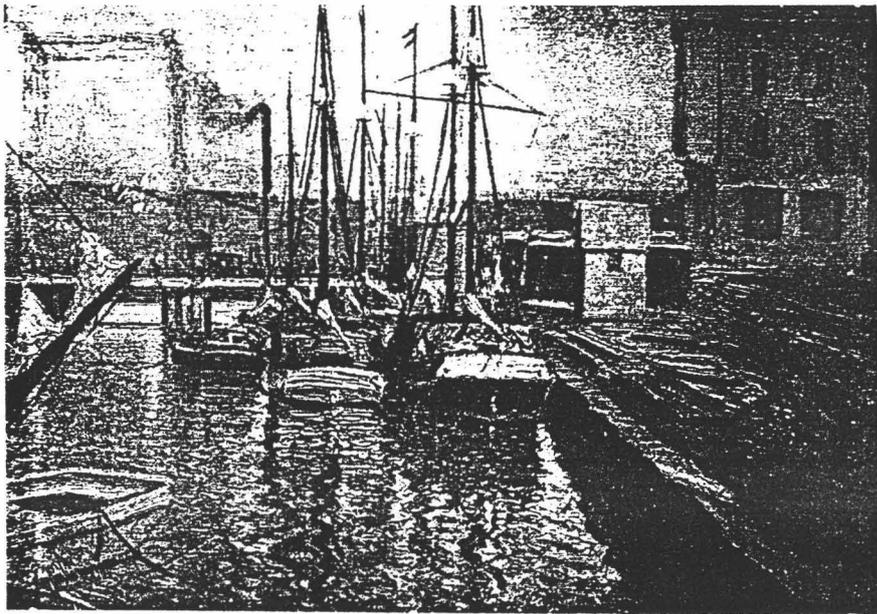
"DESHAUCIADOS"

Sala VI

V SALÓN  
NACIONAL

Fig. 82

Justo Lynch



"AL MARGEN DEL RIACHUELO"

Sala VI

V SALÓN  
NACIONAL

Fig. 83

El género marinista gozó de aceptación entre los jurados selectores de las obras presentadas al Salón Nacional. "Desahuciados", de Julio Martínez Vázquez, y "Al margen del Riachuelo", de Justo Lynch así lo atestiguan (fig.130).

Héctor Nava, Ceferino Carnacini, Italo Botti, Adolfo Montero, Julio Martínez Vázquez, Eugenio Daneri e inclusive Benito Quinquela Martín, el gran pintor de la Boca.

Además del puerto, a mediados de la segunda década se puso de moda entre los artistas de Buenos Aires el Rosedal de Palermo, siendo este no sólo un lugar de reunión sino también motivo pictórico recurrente. En el caso del Uruguay se impuso la tendencia de pintar jardines, actitud que, tomada por Pedro Blanes Viale del español Santiago Rusiñol, fue introducida a su vez por aquél durante los años en que contó con los favores del público. No se trató en el caso de Blanes Viale solamente de jardines públicos sino también de los privados, patios de casas y mansiones familiares, *"parques domésticos, en los que la oligarquía aislaba su propio ámbito familiar"* y que *"llegaron a constituir también un modelo de teatralidad urbana para la alta burguesía montevideana"*<sup>67</sup>. En cuanto a los paseos públicos, destacáronse como motivos el Parque Capurro y el Rosedal del Prado, creados en 1910 y 1912 respectivamente.

#### **3.4.2. Los marinistas y el puerto de Buenos Aires en el arte de los argentinos.**

La llamada escuela marinista goza de larga tradición,

---

<sup>67</sup>. PELUFFO (1987), fasc. III, p. 53.

desde el siglo pasado, en la Argentina. Fue Eduardo De Martino el primer pintor extranjero de los que residieron en el Río de la Plata dedicado a reflejar en sus cuadros vistas del río, batallas navales y embarcaciones de variado tipo. Este artista llegó integrando la dotación de un barco, como muchos otros; en su caso fue el "Ercole" de bandera italiana, en 1855. Sus conocimientos de dibujo era aun incipientes y se formó junto a Juan Manuel Blanes en Montevideo. Sus trabajos iniciales fueron apuntes portuarios de Montevideo y Buenos Aires.

Con su maestro Blanes, en 1871, el mismo año en que este ejecutó *"Un episodio de la fiebre amarilla en Buenos Aires"*, pintaron *"El incendio del vapor América"*, acontecimiento contemporáneo, con el cual buscaron reeditar la explosión de sentimiento colectivo que habían provocado De Martino en 1868 con *"El General Flores, muerto"* y Blanes con el cuadro de la fiebre amarilla.

Además de esta habilidad para aprovechar los temas y los momentos en los que ejecutarlos, De Martino tuvo otra afinidad con Blanes que fue su carisma para acercarse al poder; así como el uruguayo tuvo el apoyo, primero de Urquiza y luego del gobierno de su país, el marinista gozó de la protección del emperador Pedro II, quien le encargó documentar las hazañas de los marinos brasileños en la guerra de la Triple Alianza. Realizó además algunas telas relativas a la historia del Brasil como el *"Desembarco de la emperatriz"*

*Teresa Cristina el 3 de septiembre de 1843*" y las pertinentes a la guerra contra las Provincias Unidas del Río de la Plata.

Para la Argentina produjo obras como la que representaba a la corbeta "Uruguay" en los mares del sur, en procura de la expedición de Nordenshjold, en 1903, realizada por encargo del Centro Naval de Buenos Aires, y aquellas en que se ve a las fragatas "Hércules" y "Trinidad" llevando rumbo al Océano Pacífico las banderas de América Libre, encargadas por el Jockey Club de la misma ciudad<sup>68</sup>.

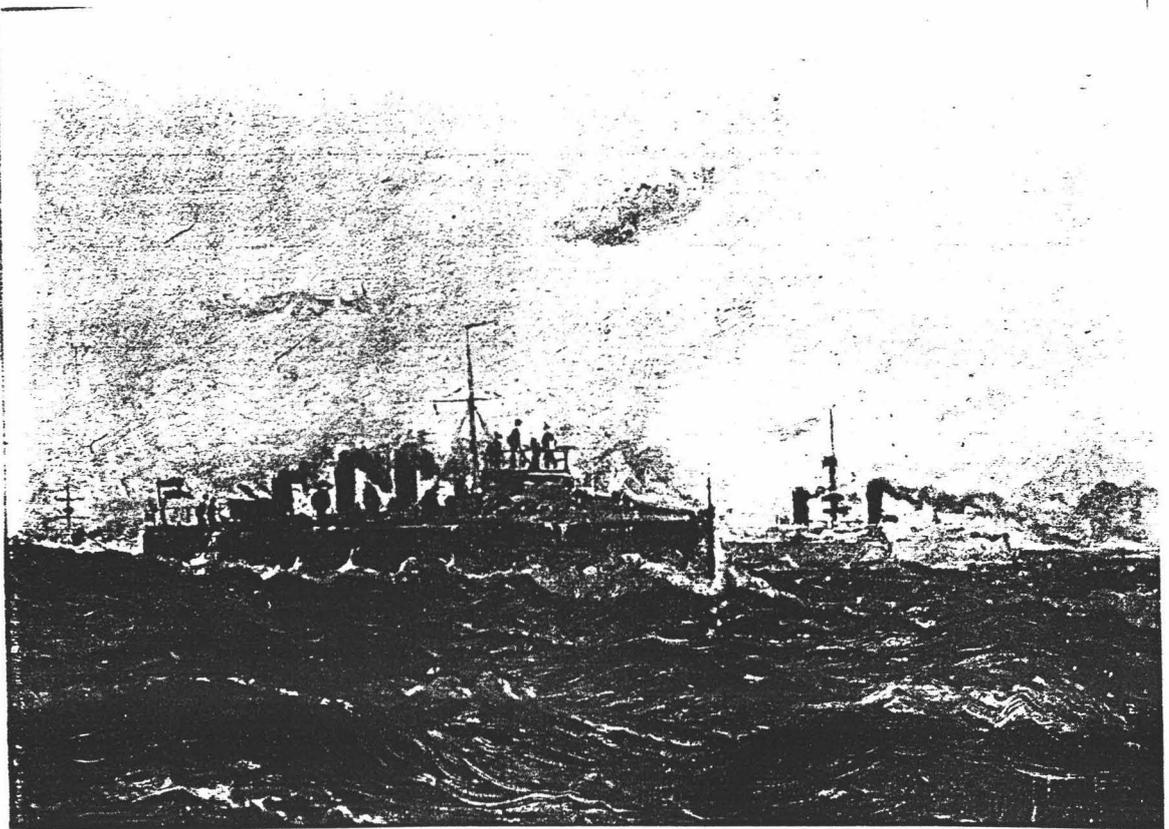
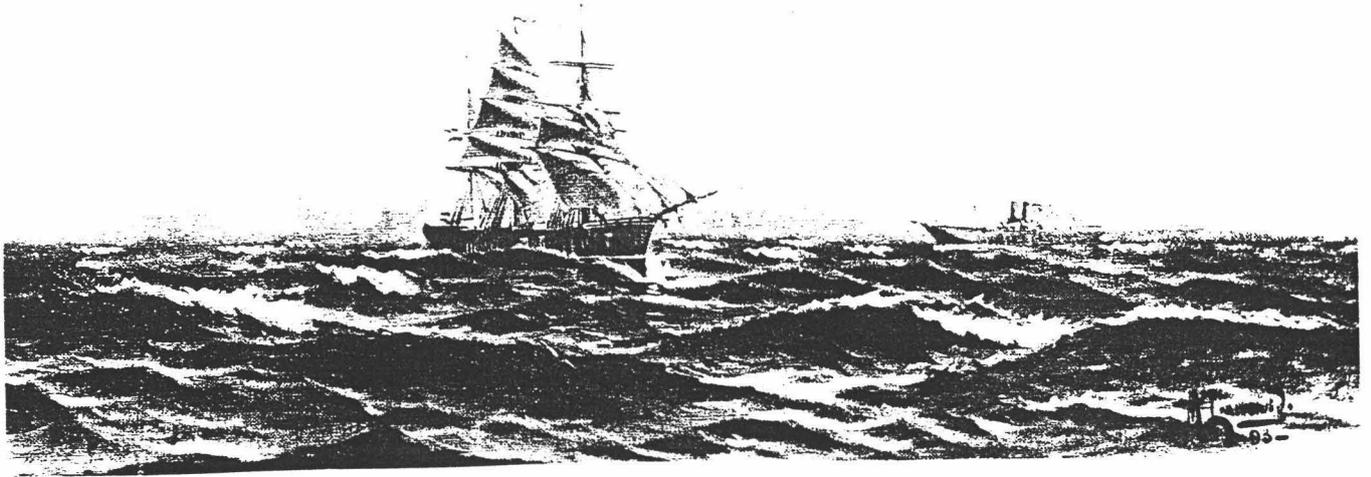
La obra de De Martino tuvo posible influencia en otro marinista, Manuel Larravide (fig.131), navegante de la Escuadra Argentina. Larravide fue el primer artista que realizó una exposición individual en Buenos Aires, y su éxito comercial fue grande a tal punto que se convirtió entre 1890 y 1910, en uno de los artistas más plagiados de la Argentina. Justo Solsona destacó, respecto de su exposición de 1902 en el salón Witcomb, que de las 46 obras presentadas -21 óleos y 25 acuarelas- sólo dos o tres no habían hallado comprador<sup>69</sup>.

Al hacer referencia a sus métodos de trabajo, Solsona dio importancia a "*sus observaciones constantes en las largas*

---

<sup>68</sup>. FERNANDEZ SALDAÑA, J.M.. "El pintor Eduardo De Martino. Su iniciación y labor en el Río de la Plata". *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de febrero de 1941.

<sup>69</sup>. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Exposición Larravide en los salones de A. S. Witcomb". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXII, N° 1.100, 26 de enero de 1903, p. 76.



Dentro de la pintura de marinas, atrajo interés el apartado correspondiente a fragatas y navíos de guerra. Esto sucedió por lo general hacia fines del siglo XIX y mediando encargos del Ministerio de Guerra u otras instituciones relacionadas con ella. Entre los cultores de esta especialidad se contaron Manuel Larravide (fig.131), Eduardo de Martino, Justo Lynch (fig.132) y Martín Malharro.

navegaciones". "Parece como que el señor Larravide haya pasado largos años navegando, no sólo en buques de vela de distinto aparejo y diferente tonelaje, sino que también en faluchos costeros, en barcas de pesca, en vapores de los ríos y en paquetes de alto bordo, porque en sus obras se admira el acierto y la verdad de lo tratado con conocimiento de causa"<sup>70</sup>. Salvando las distancias, los tiempos y otras características, puede notarse que este discurso guarda estrechas similitudes con el que se aplicó años después y de manera recurrente a los paisajistas de la vida rural argentina, ese "conocimiento de causa", esa consustanciación del artista con sus motivos a la que tantas veces habrían de aludir nuestros críticos de arte.

Volviendo a los marinistas, curiosamente, una de las obras de este género más recordadas de las ejecutadas por estos lares a fines del siglo XIX, si no la más, no habría de ser ejecutada ni por De Martino, ni por Larravide, ni por quien ya empezaba a despuntar como el más importante de todos los marinistas del arte argentino, Justo Máximo Lynch, sino por el joven pintor Martín Malharro. La obra a la que hacemos referencia es "*La Argentina*", presentada en la primera exposición de *El Ateneo*, en Buenos Aires, en 1893, y expuesta nuevamente en la legendaria muestra individual de 1902 en Witcomb, que al decir de muchos y cuestionada tal condición por otros, pasó a la historia como "*la primera exposición*

---

<sup>70</sup>. *Ibídem*.

*impresionista*" de la Argentina.

Esta exposición, que durante mucho tiempo se la tildó de revolucionaria, agregándosele el romántico tópico de muestra "resistida", se apoyó en el éxito aún perdurable de "*La Argentina*" -reiteramos la fortuna que las marinas de Larravide habían alcanzado, la cual se habría de acentuar meses después de la exposición de Malharro, también en Witcomb-, y en una serie de paisajes en los que, al decir de Solsona, congeniaban caracteres de los románticos franceses de Barbizon con algunas cualidades del impresionismo francés que el artista había palpado en París recorriendo las salas de la Exposición Universal de 1900. Esos paisajes traslucían "*el alma de Malharro*" como expresó el citado crítico.

Así fue la presentación en 1902 de ese Malharro "*tan festejado por propios y extraños*", el de las permanentes loas y numerosas ventas -el presidente de la Nación Julio A. Roca se apuntó como cliente- tal como lo reflejaron las páginas de *El Diario* de Buenos Aires de esos días. "*No puede quejarse Malharro del regreso a su patria* -escribió Solsona en 1902-. *Llegó; y tan pronto como abrió su exposición, todo lo más importante de la capital en intelectualidad artística pasó por ella a ver y juzgar sus trabajos, que en número de 56, la mayoría de pequeño tamaño, adornan las paredes de los salones de la espléndida fotografía de A. S. Witcomb, apareciendo el*

letrero "vendido" en más de la mitad a poco de inaugurada"<sup>71</sup>.

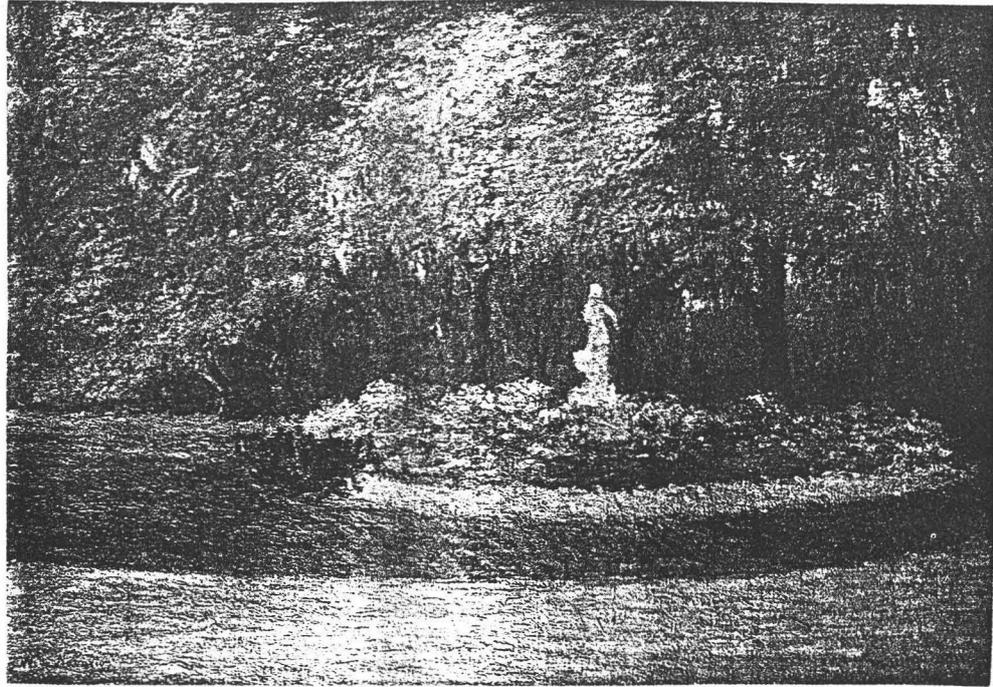
El cuadro que más se distingue aun hoy dentro de la no muy numerosa producción conocida de Malharro, no habría de ser uno de sus paisajes sino aquella marina titulada "*La Argentina*". Sumado esto a una larga actividad docente - coronada con la publicación de su trabajo sobre la enseñanza del dibujo en la escuela primaria- que ocupó la mayor parte de su tiempo y le privó de tener una presencia continua en las salas de exposición de Buenos Aires -recién en 1908 habría de realizar su segunda muestra individual-, y a la obra pictórica que realizaron discípulos suyos como los paisajistas Walter de Navazio (fig.133) y Ramón Silva (fig.134), fallecidos a temprana edad, fue conformándose el legado de Malharro al arte de los argentinos.

Aún cuando numerosos artistas finalmente consagrados en el arte con otra temática se dedicaron alguna vez a representar temas portuarios, por casos Léonie Matthis, autora por excelencia de las reconstrucciones históricas del pasado colonial argentino y americano, quien realizó cuadros como "*Buenos Aires. La Dársena Norte*" presentado en su exposición de Witcomb en 1913<sup>72</sup> o Alberto María Rossi,

---

<sup>71</sup>. SOLSONA, Justo. "El pintor argentino Martín A. Malharro". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXI, N° 1.078, 25 de agosto de 1902, p. 555.

<sup>72</sup>. Cfr.: MONNER SANZ, R.. "Léonie Matthis". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, N° 1.656, 22 de septiembre de 1913, p. 620.



Seguidores de Martín Malharro fueron los paisajistas Walter de Navazio y Ramón Silva, autores respectivamente de "*Jardín gris*" (fig.133) y "*Jardín botánico*" (fig.134). En ambos casos, tempranas muertes truncaron dos carreras promisorias.

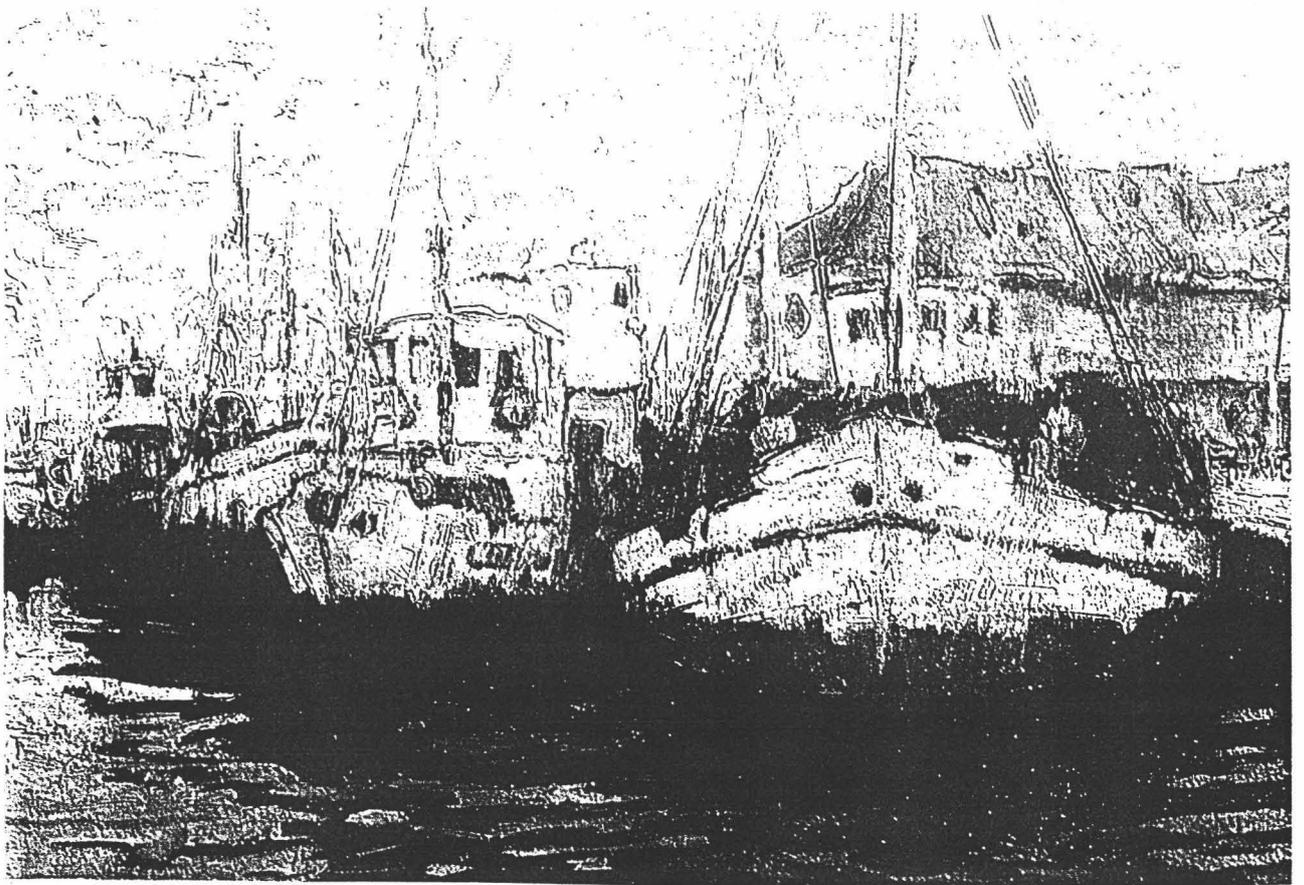
"atraído sobremanera por las dársenas y los astilleros de la Boca"<sup>73</sup>, a contados artistas argentinos puede adosársele el mote de "marinistas" en todo el sentido de la palabra. No obstante el género alcanzó un esplendor que no tuvieron países como México, de muy inferior tradición marinista, en donde el autor más destacado fue Joaquín Clausell.

Seguidor de Eduardo De Martino fue Justo Máximo Lynch, el más alto exponente del género en el país, quien a su vez supo derivar su afición al joven Oscar Vaz (figs.135-136), engendrando así una nueva generación que mantuvo vivo el interés por los motivos del mar y del puerto. Obviamente no fueron los únicos en una rama en la que también sobresalieron Benito Quinquela Martín, de la escuela boquense, y Cleto Ciocchini, "*el Sorolla de América*", como llegó a denominárselo, pintor de los hombres del puerto y sus tareas en la ciudad atlántica de Mar del Plata.

El puerto de Buenos Aires, sus colores, su movimiento, sus febriles actividades, alcanzaron altas expresiones en la pintura con los denominados "artistas boquenses". El principal impulsor de la escuela de la Boca, surgida en el primer decenio del siglo y que llegó a alcanzar fundamental importancia en los años veinte, fue el maestro Alfredo Lázzari quien ejerció como profesor de artes plásticas en la *Sociedad Unión de la Boca* a partir de 1903. La primera

---

<sup>73</sup>. ANDRES, Víctor. "Un matrimonio de artistas". *Plus Ultra*, Buenos Aires, agosto de 1918.



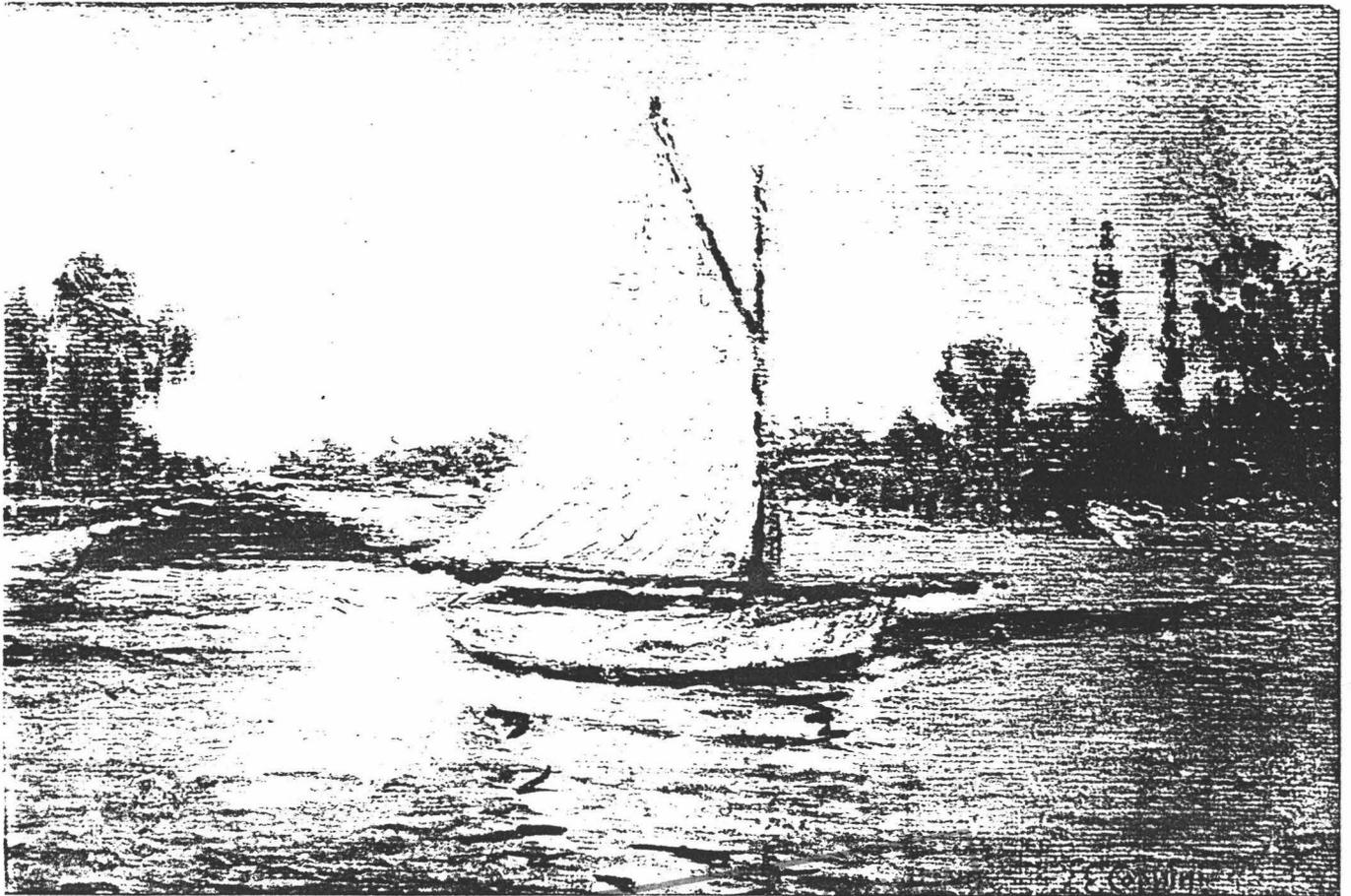
*"Tarde de otoño"* (fig.135) y *"Banquina de Mar del Plata"* (fig.136), dos muestras significativas del arte de Oscar Vaz, continuador de la tradición marinista iniciada en la Argentina por Eduardo de Martino y seguida por Justo Lynch.

exposición de sus alumnos -en su mayoría obreros del puerto- se produjo en 1910 en la *Sociedad Ligure de la Boca*, encontrándose entre ellos Benito Quinquela Martín, discípulo suyo, primera figura de la "escuela boquense" y uno de los más distinguidos artistas que dio la Argentina.

Nacido en Diecimo, Luca (Italia), Alfredo Lázari estudió en las academias de bellas artes de su ciudad natal, en la de Florencia y en la de Roma. Se radicó en Buenos Aires en 1897 dedicándose a la pintura pero principalmente a la educación, lo cual quedó demostrado en el hecho de que su primera exposición individual no la realizó hasta 1935 y por insistencia de dos de sus más ilustres seguidores, el citado Quinquela Martín y Fortunato Lacámara.

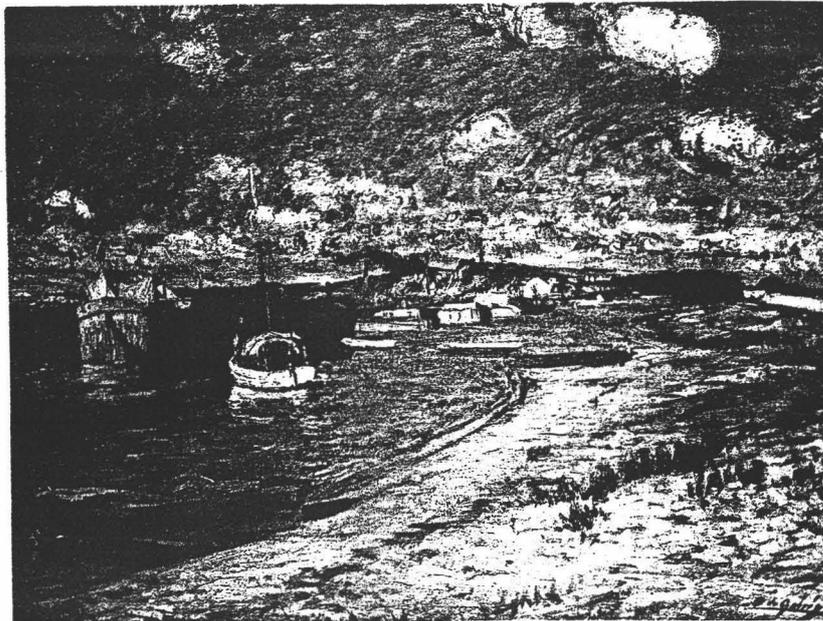
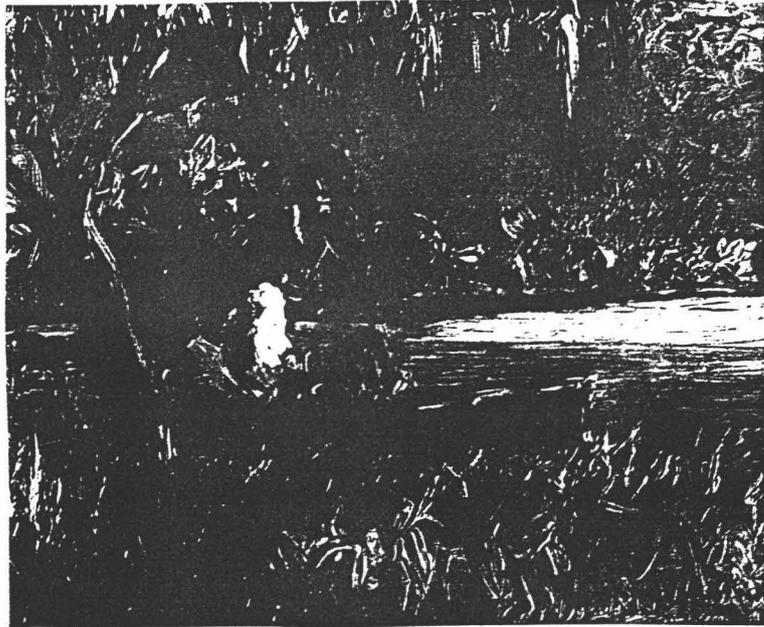
Entre 1898 y 1902 Lázari residió en el barrio de Barracas al Norte, mudándose al año siguiente al sureño Lanús, en busca de un lugar solitario donde vivir y de un paisaje casi virgen para pintar. En ese año comenzó su labor como profesor en la *Sociedad Unión de la Boca*. Además de Quinquela Martín y Lacámara, surgieron de allí otros importantes artistas argentinos como Luis Ferrini y Santiago Stagnaro.

La pintura de Lázari tuvo como principales soportes las cajas de cigarrillos y de cerillas; aun cuando realizó obras de mayor dimensión, se especializó en los pequeños formatos (fig.143). Según Squirru, Lázari heredó "el toque de los

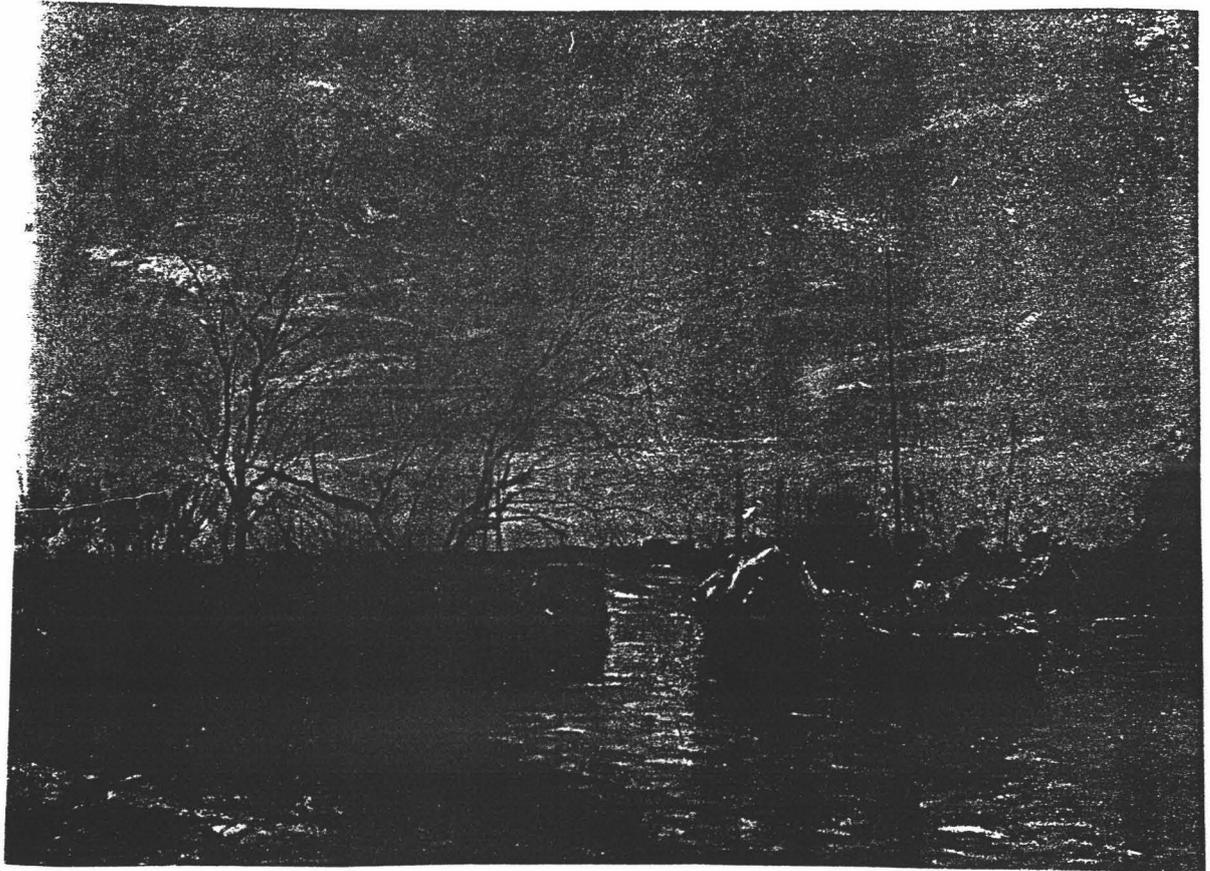


Los paisajes costeros, también presentes en la obra de dos pintores italianos radicados en la Argentina, Decoroso Bonifanti (fig.137) y Fausto Eliseo Coppini (fig.138).

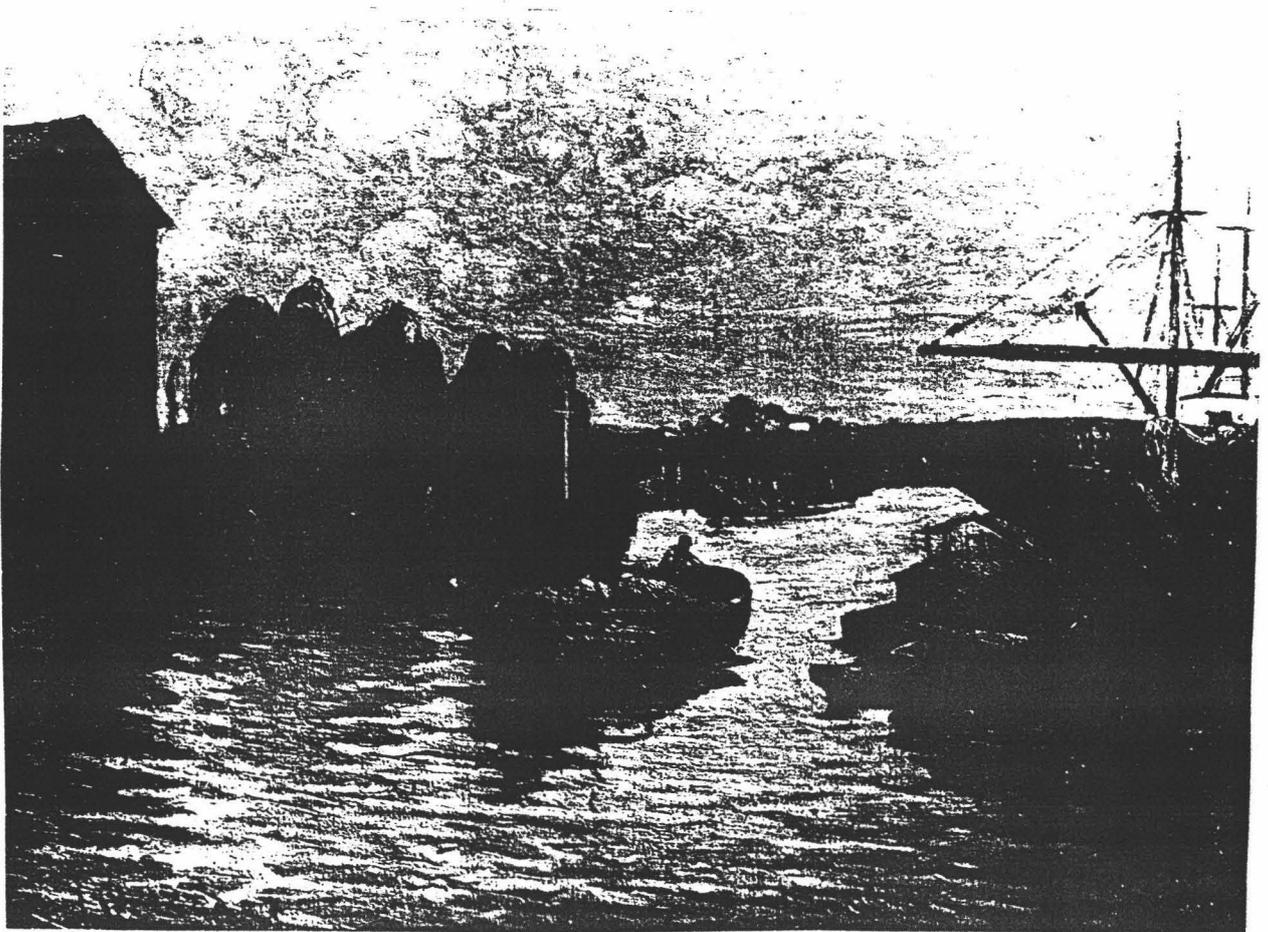
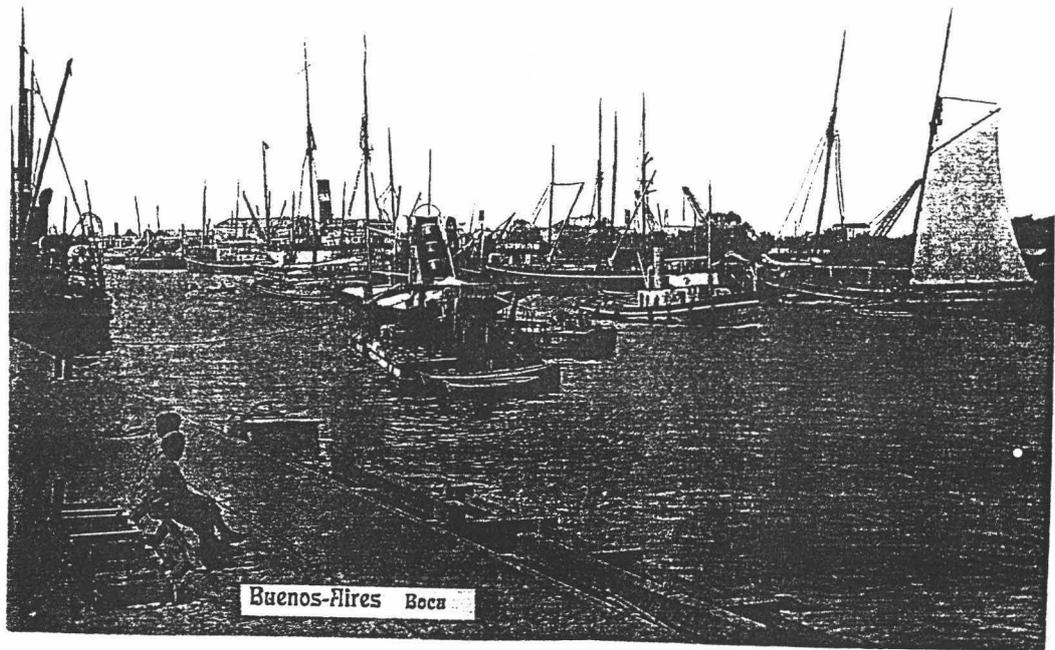
UNIVERSIDAD DE CORDOBA  
23 ENERO 2011  
COMISION DE DOCTORADO



El río Paraná, motivo de inspiración para artistas de la talla del inglés Stephen Koek Koek (fig.139) y del argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (fig.140), autor éste de una vasta labor durante los años cuarenta cuando residió junto al río, en el Puerto Viejo de la ciudad de Paraná, capital de su provincia natal, Entre Ríos, y en el paraje El Brete, cercano a la misma.



*"Náutico de San Isidro"* (fig.141), cuadro de Luis Cordiviola.



En derredor del puerto de la Boca, en Buenos Aires (fig.142), se conformó una verdadera escuela pictórica cuyo máximo exponente fue Benito Quinquela Martín, formado en sus inicios junto a Alfredo Lázzari (fig.143), también cultor de los motivos portuarios.

"macchiaioli", verdaderos precursores italianos del impresionismo por su captación del fenómeno lumínico; un color vibrante que no alcanza a diluir la forma, pero que capta resueltamente el aspecto atmosférico"<sup>74</sup>.

Su discípulo Benito Quinquela Martín trabajaba en la carbonería que su padre poseía en el puerto de la Boca cuando comenzó, en 1907, su aprendizaje artístico junto a Lázari en la *Sociedad Unión*. En 1910 participó junto a otros compañeros en la exposición de la *Sociedad Ligure*. En 1917 conoció a Pío Collivadino, el "piccolo tirano"<sup>75</sup> que desempeñaba severamente sus funciones educativas en la *Escuela Nacional de Bellas Artes* que a la vez dirigía, quien se interesó por su obra y permitió que fuera aceptado por primera vez en el Salón Nacional luego de haber sido rechazado en 1914. Esto ocurrió en 1918, el mismo año en que Quinquela celebró su primera exposición individual en el Salón Witcomb.

En el año 1921 Quinquela realizó una muestra en Río de Janeiro, la cual fue su primera exhibición en el exterior. En 1923 hizo lo propio en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, en 1926 en la Galería Charpentier de París, en 1928 en la "Anderson Gallery" de Nueva York, en 1929 en el Palazzo delle Esposizione de Roma y en 1930 en la Burlington Gallery de Londres. En el transcurso de esta última muestra James

---

<sup>74</sup>. SQUIRRU (1990), p. 166.

<sup>75</sup>. *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1946, p. 32.

Bolívar Mason, director de la Tate Gallery, dijo que "*el único pintor moderno susceptible de comparación con Quinquela Martín es Vincent Van Gogh. Hay entre ellos un parentesco espiritual*". Comparó así "*el amor de Quinquela por sus amados "docks" de Buenos Aires con aquellos años mineros del holandés en el Borinage*"<sup>76</sup>.

Quinquela provenía de una familia muy humilde como las eran la mayoría de las que habitaban el barrio de la Boca, colmado especialmente de inmigrantes genoveses. Algunas de las fachadas de las casas y numerosas calles del barrio fueron pintadas por el artista con colores enteros y contrastantes, lo cual continúa hoy siendo una de las notas distintivas del lugar, destacándose en él la famosa calle Caminito. En la Boca realizó también Quinquela una vasta labor educativa, creando en 1938 una escuela-museo que se llamó *Museo Nacional de Bellas Artes de la Boca* y a la que se unió en 1950 la *Escuela de Artes Gráficas N° 31*. Existieron también por iniciativa del pintor algunos institutos, jardines de infantes y teatros. Asimismo el artista realizó numerosas pinturas murales entre las que se cuentan las de temática portuaria que fueron colocadas en el Museo.

---

<sup>76</sup>. *Ibídem.*, p. 229.

CAPITULO 4.

LA PINTURA DE COSTUMBRES. IMAGEN DE UNA IDENTIDAD

PROPUESTA

4. LA PINTURA DE COSTUMBRES. IMAGEN DE UNA IDENTIDAD PROPUESTA.

4.1. La herencia. Costumbrismo en la Argentina durante el siglo XIX.

*"...En todas las exposiciones aparecen para cada cuadro de historia, veinte retratos y cuarenta cuadritos de género, más o menos mezclados con paisaje o marina. Toda la Europa y América están llenas de estampas de estos asuntos, que por su gran baratura y consiguiente facilidad de su adquisición por las gentes menos acomodadas, si no entretienen el gusto elevado del Arte, a lo menos el grado de afición conveniente para sostenerlo".*

(GALOFRE, José. *El artista en Italia, y demás países de Europa, atendido el estado actual de las Bellas Artes.* Madrid, Librerías de Monier y de Bailly-Balliere, 1851, 193 pp.).

---

Fenómeno esencial de la pintura en la Argentina a principios del siglo XX, el costumbrismo tuvo su consolidación como temática pictórica y literaria ya en el XIX. Sin olvidar la significación de la obra gráfica de los artistas viajeros, fueron los escritores pioneros de la introducción del costumbrismo en el país, inspirando sus obras, lenta pero gradualmente, a los pintores locales, en especial a partir de mediados de la centuria.

El uso de lo literario en pintura fue una de las novedades del Romanticismo, movimiento ligado estrechamente al costumbrismo, y cuya penetración en Iberoamérica gozó de los favores de una realidad que era propicia a su consolidación. Al decir de García Calderón, "*...la vida política y diaria era favorable a la introducción de la nueva modalidad. Todo favorecía al Romanticismo. Las luchas políticas y la anarquía formaban héroes byronianos, la pasión tropical se alimentaba de sentimentalismo... y la lucha contra los tiranos desarrollaba el individualismo... Melancolía, individualismo exasperado, inspiración divina, soledad: he aquí los elementos románticos que aparecen en la literatura hispanoamericana*"<sup>1</sup>.

Las manifestaciones literarias de los autores iberoamericanos mostraron con frecuencia puntos de contacto. Así, a través de ellas, "*el íntimo sentimiento del paisaje se traduce por una primera atención hacia lo que les rodea, que hace que el paisaje propiamente americano asome por primera vez a sus páginas*". Asimismo, "*la revaloración de lo popular da lugar al nacimiento de los géneros gauchistas y nativistas, la exaltación de lo medieval conduce a una atención hacia los temas coloniales, la mística nacionalista coincide con la exaltación de los recién creados países...*"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>. CAMPOS, Jorge. "La literatura hispanoamericana en el siglo XIX". *Saitabi*, Valencia, N° 29-30, julio-diciembre de 1948. p. 204.

<sup>2</sup>. *Ibíd.*

El Romanticismo llegó a América con el escritor argentino Esteban Echeverría. Tras residir en París entre 1826 y 1830, regresó a Buenos Aires y comenzó a difundir sus ideas, publicando en 1832 su novela *Elvira o La novia de plata* y en 1837 el libro de *Rimas* donde se encuentra su poema *La Cautiva*. Fue esta última la pieza inicial del Romanticismo americano; en ella se encuentran líneas tan significativas como las que dicen: "*Era la tarde, y la hora/ en que el sol la cresta dora/ de los Andes. El desierto/ inconmensurable, abierto,/ y misterioso a sus pies/ se extiende, triste el semblante,/ solitario y taciturno,/ como el mar, cuando un instante,/ al crepúsculo nocturno,/ pone rienda su altivez*".

Echeverría fundó la *Asociación de Mayo*, institución literaria que se manifestó en contra del régimen de Juan Manuel de Rosas. Su influencia no se limitó al Plata sino que alcanzó también a prender entre los hombres emigrados a Chile, Uruguay y Bolivia, primeramente, y luego de 1840 arraigó en países más distantes como Venezuela y Colombia para pasar luego al Perú y a algunas naciones centroamericanas. Esta fértil simiente daría un fruto de excepción: Rubén Darío.

Después de Echeverría, se destacó en el Plata José Mármol también ligado a la lucha contra Rosas; su novela *Amalia* es una prueba de ello. Se destacó también el sanjuanino Domingo Faustino Sarmiento, luego presidente de la Nación. Su libro esencial fue *Facundo o Civilización y*

*Barbarie*, publicado en Chile durante su expatriación y consistente en la biografía de un habitante de la pampa. "El hombre y su ambiente se complementan en una derivación naturalista del ideal romántico, donde no faltan los pasajes en que se combate despiadadamente al tirano Rosas"<sup>3</sup>.

El gaucho, imagen viva de la pampa, músico, cantor y poeta, era destacado compositor de milongas y vidalitas. Uno de los primeros autores que parecen haber recogido su estilo fue Juan Alberto Godoy; en su perdido *Corro* narraba una derrota militar. Le siguió Bartolomé Hidalgo con sus *Diálogos patrióticos* y le dio mayor altura el antirrosista Hilario Ascasubi con *Paulino Lucero* y *Aniceto el Gallo*. A ellos siguieron Estanislao del Campo con *Fausto*, José Hernández con el *Martín Fierro*, y Rafael Obligado con el *Santos Vega*, manifestación culta de la literatura gauchesca, género sin parangón en el nativismo literario del continente.

Sin llegar a alcanzar la difusión que tuvo en las letras y hasta en el teatro, donde obras como *Calandria* de Martiniano Leguizamón, derivada del legendario *Juan Moreira*, alcanzaron considerable interés popular, el costumbrismo acentuó paulatinamente su presencia temática en la pintura. No se trató ya de las crónicas gráficas de los artistas viajeros que evocaron, desde el sentimiento de exotismo que les provocaba, tipos y costumbres americanos y, en nuestro

---

<sup>3</sup>. *Ibídem.*, p. 208.

caso, argentinos. El testigo fue tomado por una generación de pintores que, arraigados por su calidad de nativos o por otras circunstancias, mostraron estar consustanciados con las ideas del Romanticismo cuya presencia, como vimos, había venido consolidándose en la literatura.

Para vislumbrar los inicios de la pintura costumbrista en América, cuyos mayores exponentes en la Argentina fueron justamente los artistas viajeros y los pintores locales Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón, debemos situarnos en México a finales del XVIII. Ese país fue el punto de partida para una decisiva recuperación del mundo real y cotidiano del continente. Los mexicanos crearon un peculiar género pictórico dedicado a la reproducción del mestizaje, es decir de lo más esencial de la sociedad indiana.

A partir de ese momento fueron representadas en el lienzo las variadas indumentarias y las diversas maneras de adornarse de quienes habitaban las ciudades y los poblados americanos. *"El deseo de identificar cada objeto como algo propio, hizo que, poco a poco, los frutos locales, los utensilios caseros y de oficio, etc., fueran ocupando más y más espacio en el lienzo, hasta constituir auténticas naturalezas muertas"*<sup>4</sup>. Los trabajos de Agustín Arrieta en

---

<sup>4</sup>. "La independencia en el arte americano". En: Historia General de España y América. Emancipación y nacionalidades americanas. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1992, tomo XIII, pp. 593-614.

México, de José María Espinosa y Ramón Torres Méndez en Colombia, y de Francisco "Pancho" Fierro en Perú, sumados a la labor de artistas extranjeros como Juan León Pallière en la Argentina, consiguieron recuperar para el arte americano parte de su propio mundo.

De actuación anterior a Pallière, el argentino Carlos Morel realizó sus primeros ensayos junto a Guth, Caccianiga y García del Molino, y completó su aprendizaje con el italiano Cayetano Descalzi, pintor oficial de Rosas, con quien su madre contrajo segundas nupcias en 1830. Colaboró con el ingeniero Charles Pellegrini en la edición de sus *"Recuerdos pintorescos y fisonómicos del Río de la Plata"* en la *Litografía de las Artes*, y, siguiendo su ejemplo y el del *"Album de ilustraciones pintorescas"* de Emeric Essex Vidal, acometió hacia 1839 la realización de un álbum de composiciones propias al que tituló *"Usos y costumbres del Río de la Plata"*, obra publicada en 1844 y cuya segunda edición se produjo al año siguiente.

Abundantes motivos de la vida gauchesca quedaron reflejados en aquellas láminas, destacándose entre otras *"El cielito"*, típico baile de tierra adentro, *"La carreta"*, *"La partida"*, *"El camino"* y *"Peones troperos"*, temas algunos de los que se valdría en los años veinte de nuestro siglo Cesáreo Bernaldo de Quirós para la realización de su serie *"Los Gauchos"*. Puede decirse que esta obra que consagró a Quirós encuentra perfectos antecedentes en los trabajos de

Morel.

El crítico e historiador de arte español Carlos Areán, en su obra sobre la pintura en Buenos Aires, destacó que las imágenes costumbristas de Morel eran radicalmente distintas a las de los pintores extranjeros radicados en la Argentina o de visita por el país. Morel -dijo- "*intentaba captar en cada caso lo que veía en ellos (los personajes típicos) de esencial y no lo pintoresco*"; su interés radicaba en penetrar en lo íntimo del gaucho y su vida cotidiana. Además señala el crítico español que la "*luz aleteante*" de sus obras habría de ser "*una de las constantes de la vanguardia argentina*" del siglo siguiente<sup>5</sup>.

Carlos Morel se dedicó también al óleo representando costumbres del país y escenas militares, entre ellas "*Carga de caballería del ejército federal*", temática retomada hacia fines de siglo por Angel Della Valle y por Quirós, discípulo a la sazón de éste.

Hijo de Juan Martín de Pueyrredón, ex Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, Prilidiano Paz Pueyrredón fue el primero de los artistas nacidos en la Argentina en emigrar a Europa para iniciar sus estudios en el arte de la pintura, ayudado por una sólida e independiente situación económica y su proveniencia de familia ilustrada.

---

<sup>5</sup>. AREAN (1981), p. 42.

Luego de sus estudios en España e Italia, en 1844 inició la carrera de arquitectura en el *Instituto Politécnico* de París, regresando a Buenos Aires en 1849, tres años antes de la caída de Rosas. En 1850 falleció su padre a quien alcanzó a retratar antes de su deceso en la chacra familiar de San Isidro. En ese mismo año pintó el retrato de Manuelita Rosas, considerado el más sobresaliente de los realizados en la Argentina durante el siglo XIX. En 1851 retornó a Europa.

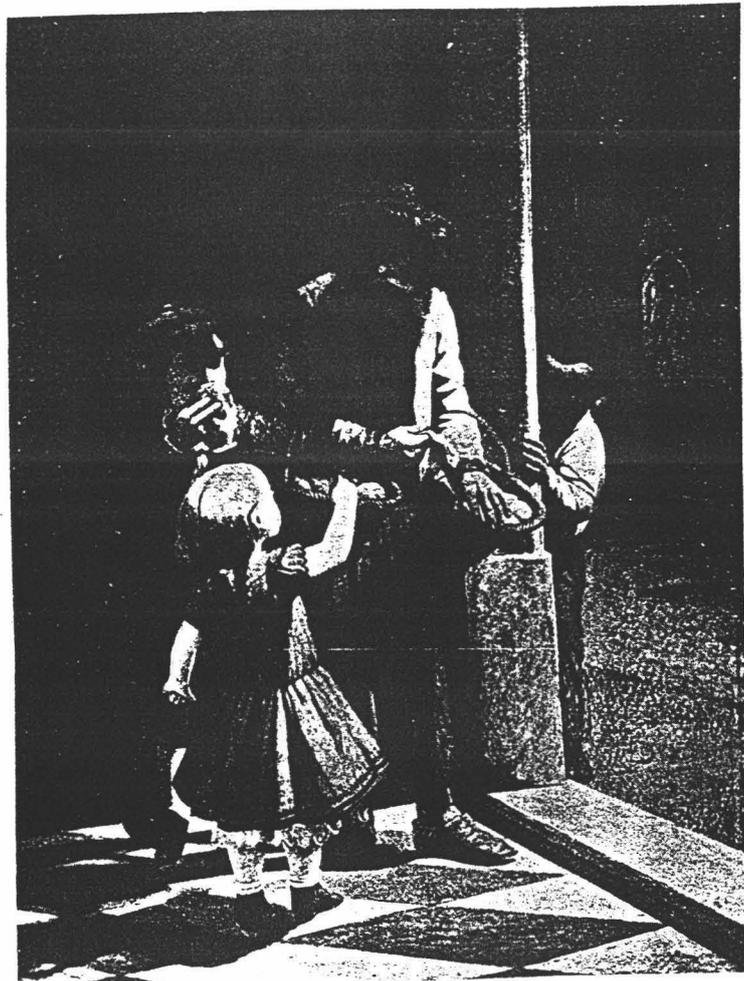
Entre los primeros trabajos artísticos concretados por Pueyrredón en la Argentina se hallan enormes lienzos con figuras de tamaño natural, hechos por sugerencia de un amigo. Estas obras lo alejaron de sus propias inclinaciones pictóricas, las cuales comenzaría recién a cristalizar al inspirarse en las costumbres argentinas (fig.144); para ello fueron importantes los antecedentes con los que contaba, es decir la labor de los artistas viajeros europeos y de compatriotas como Morel.

Pueyrredón ingresó así en una línea cuyo continuador habría de ser Juan León Pallière, siendo su principal característica el dominio del paisaje al cual solía poblar de figuras vívamente dispuestas y que distribuía a lo largo del mismo. La temática paisajística fue abordada por el artista no sólo en las pampas bonaerenses sino también en la costa del Plata, desde Palermo hasta San Isidro.

La obra costumbrista de Pueyrredón fue analizada por



Los gauchos de la Pampa, un motivo repetido en la obra de Prilidiano Paz Pueyrredón; la elegante vestimenta y los ricos adornos: el sombrero, el pañuelo, la chaqueta, el cinturón, el facón, el rebenque, etc. Una galería de elementos típicos (fig. 144).



"El naranjero" (fig.145), obra ejecutada por Prilidiano Pueyrredón en 1865 y que perteneció a la colección de la sra. Elisa Peña de Uribelarrea. La vida cotidiana también presente en los lienzos de este importante pintor argentino del XIX.

Schiaffino quien afirmó que su gran aporte fue el de salvar *"del olvido la figura legendaria del gaucho argentino, trovador errante, soldado heroico en las cargas de caballería de la Independencia, o en la montonera; bandido alzado contra los abusos y atropellos de la política lugareña; aliado y consejero del indio en tiempo de malones; mazorquero con los tiranos; defensor de perseguidos; ...domador de potros salvajes; campeón del lazo y las boleadoras, rastreador insigne para quien la pampa es un libro abierto..."*<sup>6</sup>.

En los años sesenta Pueyrredón ejecutó una serie de desnudos femeninos que causaron escándalo en la sociedad porteña a pesar de no haber llegado a exponerse públicamente. Dos años antes de su muerte, en 1868, ejecutó uno de sus mejores figuras, su *"Autorretrato"*, cuyo antecedente más fresco era el que había hecho en 1860 en donde aparecía con vestiduras de cazador, fusil en brazo y el perro que le acompañaba durante sus excursiones de caza por San Isidro y San Fernando.

Pueyrredón se destacó también en sus labores arquitectónicas proyectando, a pedido de Miguel Azcuénaga, los planos de su quinta en Olivos, actual Residencia Presidencial de la República Argentina. Acometió también la restauración de la Pirámide de Mayo y la transformación de la Plaza de la Victoria en Buenos Aires y presentó los planos

---

<sup>6</sup>. SCHIAFFINO (1933), p. 152.

para la Casa de Gobierno sobre la base de la remodelación del Fuerte de Buenos Aires.

Además de Morel y Pueyrredón, dijimos, destacó como costumbrista Juan León Pallière, instalado en Buenos Aires a fines de 1855 y dedicado, durante algo más de diez años, a la pintura y a la litografía de dicho género. Pallière retomó la senda marcada por sus antecesores y llevó a la pintura de costumbres en el país a su máxima expresión durante el siglo XIX; para lograrlo fue necesaria su integración e íntima vinculación a la vida americana, extraña *a priori* a su visión europeísta.

Pallière había estado fugazmente en Buenos Aires en 1848 cuando contaba con 25 años de edad. En 1850 se encontraba en Roma estudiando en la *Academia de Francia* y de este período se conocen algunas obras suyas de temática clásica y religiosa. Ya en Buenos Aires, contó con la colaboración de María Sánchez de Mendeville, a quien recordamos por su relación con el alemán Johann Moritz Rugendas. Ella le llamó en 1858 para dirigir las clases de dibujo en la *Escuela Normal* instalada en el *Colegio de Huérfanos* que ella misma había fundado.

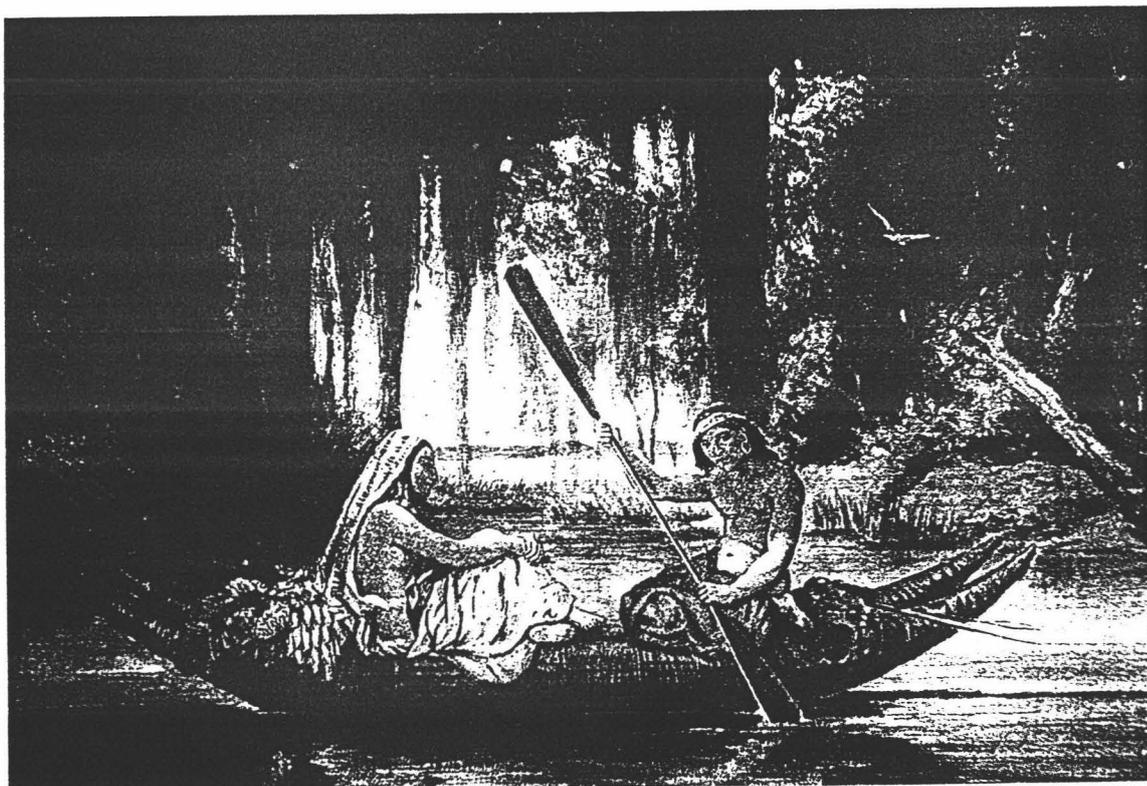
En ese mismo año el artista inició sus largas travesías por el interior del país. Comenzó surcando el río Paraná desde Buenos Aires a Rosario. Allí tomó una diligencia que le trasladó a Mendoza atravesando las pampas en donde realizó

numerosos apuntes y dibujos. En la ciudad cuyana pintó una vista de gran valor documental que muestra la fisonomía de la misma antes de su destrucción con el terremoto de 1861.

Luego de atravesar los Andes, partió desde Valparaíso con rumbo al puerto boliviano de Cobija desde donde, atravesando Atacama, llegó a Salta. Desde allí volvió a Buenos Aires atravesando Tucumán, Santiago del Estero y Córdoba. Las obras realizadas durante este viaje fueron expuestas poco después en la Casa Fusoni, en Buenos Aires. En julio de 1859 expuso sus obras junto al joven artista Enrique Sheridan, partiendo nuevamente en 1860 con destino a las provincias del Litoral, la región del Chaco (fig.146) y el sur de Brasil.

Su gran aporte al arte de los argentinos fue la publicación, entre abril de 1864 y agosto del año siguiente, de una colección litografiada en negro sobre fondo sepia de cincuenta y dos láminas de costumbres nacionales, como lo habían hecho Vidal, Pellegrini y Morel, a la que tituló *"Album Pallière. Escenas americanas. Reproducción de cuadros, acuarelas y bosquejos"*. La edición corrió por cuenta de Julio Pelvilain y fue la más importante que se haya hecho en el país en lo que a tradiciones se refiere.

Entre sus obras se encuentra *"Coloquio amoroso"*, cuya escena se desarrolla en una tranquera de campo y para la que Pallière se inspiró en las décimas del escritor Ricardo



Entre los pintores costumbristas del XIX en la Argentina, se destacó especialmente el francés -aunque nacido en Río de Janeiro- Juan León Pallière; a él pertenece esta imagen representando a dos "*Indios del Gran Chaco*" (fig.146).

Gutiérrez. Podemos citar como antecedente la realización por parte de Rugendas de algunos cuadros inspirados en los textos de Esteban Echeverría; ambas confirman la vinculación que en el marco del Romanticismo, tuvieron literatura y pintura.

Sin embargo debe considerarse como obra capital de Pallière a "*La pisadora de maíz*", obra que narra la decisión de un gaucho de llegarse a la estancia vecina para declararle su amor a la "*china*" que está pisando el maíz, cuyo rostro se ruboriza ante la galante presencia del hombre que, acompañado por un noble corcel, se ha ataviado para la ocasión con sus mejores atuendos. Pallière aprovecha la ocasión para hacer estudios naturalistas en la parte inferior del cuadro, en donde se pueden apreciar diversas aves y algunas mazorcas de maíz desparramadas. Probablemente fue este el cuadro que inspiró a Quirós cuando, en 1924, realizó "*El Gavilán*", obra perteneciente a su serie de "*Los Gauchos*".

Pallière volvió a hacer uso de dicha riqueza descriptiva en "*El nido de la pampa*", obra en la que se ven nuevamente las típicas vestimentas campestres, las monturas de caballos y otros arneses. Dos gallinas completan una escena que, como señala Schiaffino, bien podría ser la continuación de la historia de amor comenzada en "*La pisadora de maíz*"; aquí ambos personajes, el gaucho y la "*china*", dan una muestra de unidad y compenetración del uno con el otro.

"*La familia*" sería la tercera parte de la historia. La

pareja cuenta ahora con un hijo, el cual aparece en una cuna colgada del techo, costumbre que los gauchos adoptaban para evitar el peligro que pudieran ocasionar los animales. Esta obra sirvió de referencia a Quirós para la realización de "*El curandero*" en 1926, obra en la que, además del niño, el artista "colgó" por el mismo motivo una jaula de cotorras. Quirós reconoció haber quedado impresionado por la capacidad de Pallière para describir minuciosamente el interior de los ranchos campestres.

A pesar de que el legado más valioso del pintor francés -nacido en Río de Janeiro- fueron estas escenas de costumbres, realizó también algunos cuadros emparentados con la historia argentina del momento, además de retratar a algunos personajes de la vida rioplatense. Entre los primeros podemos citar "*El ejército del general Flores*", obra a primeras luces de cierta ironía en cuanto a los tipos, pero que denota su inclinación por la descripción de los uniformes militares, atención que también puso en su primer año en el país cuando, en contacto con las tropas de Urquiza, ejecutó lienzos en los que los personajes fueron los típicos lanceros colorados.

Juan León Pallière se alejó de la Argentina en abril de 1866 para regresar a Francia. Dos años después expuso en el Salón de París "*La pisadora de maíz*" y "*La familia*". Continuó realizando exposiciones pero abandonó los temas americanos que habían significado el punto culminante de su carrera. Se

alejó del costumbrismo dedicándose al cuadro anecdótico y a la pintura de historia, aun cuando no llegó a darle la satisfacción ni el prestigio alcanzado con aquél género.

Mencionamos en párrafos anteriores la exposición que Pallière realizó en 1859 junto a Enrique Sheridan, la cual juntó a ambos en un pequeño salón de la porteña calle de San Martín junto al Hotel Roma. Hijo de ingleses, Sheridan había retornado de Europa dos años antes y tras la llegada de Pallière, al año siguiente, entró en relación de amistad con el francés.

Aquella exposición reunió un total de 60 obras entre las cuales se hallaba "*Tropa de carretas en la Pampa*", cuadro ejecutado por ambos artistas en colaboración. En ese mismo año de 1859 el joven Sheridan se propuso abrir una *Academia de Bellas Artes* aunque no le fue posible llevar a cabo la iniciativa, debido probablemente a un delicado estado de salud que le llevó a la muerte a los 25 años de edad, truncando una quizá venturosa carrera artística.

El género del paisaje fue el que mejor abordó Sheridan, a quien Schiaffino consideró el cuarto precursor argentino siguiendo a García del Molino, Morel y Pueyrredón. Destacó asimismo el artista y escritor como mejor obra de la producción de Sheridan, a un paisaje de pequeñas dimensiones titulado "*Montevideo, desde el Arroyo Seco*". La mayoría de sus cuadros partieron rumbo a Europa por lo que no han

quedado en el país más que contados testimonios de su pintura.

Finalmente, debemos hacer referencia en este punto a la trayectoria de otro artista argentino que se dedicó, al igual que Pallière y Sheridan, a la pintura de costumbres. En efecto, Martín L. Boneo realizó una de sus primeras exposiciones en Buenos Aires presentando una colección de cuadros de "costumbres nacionales". En ese mismo año fue nombrado profesor de dibujo y pintura en la Universidad partiendo dos años después, siguiendo los pasos de Agrelo y Lastra, hacia Florencia, para estudiar bajo la dirección de Antonio Ciseri.

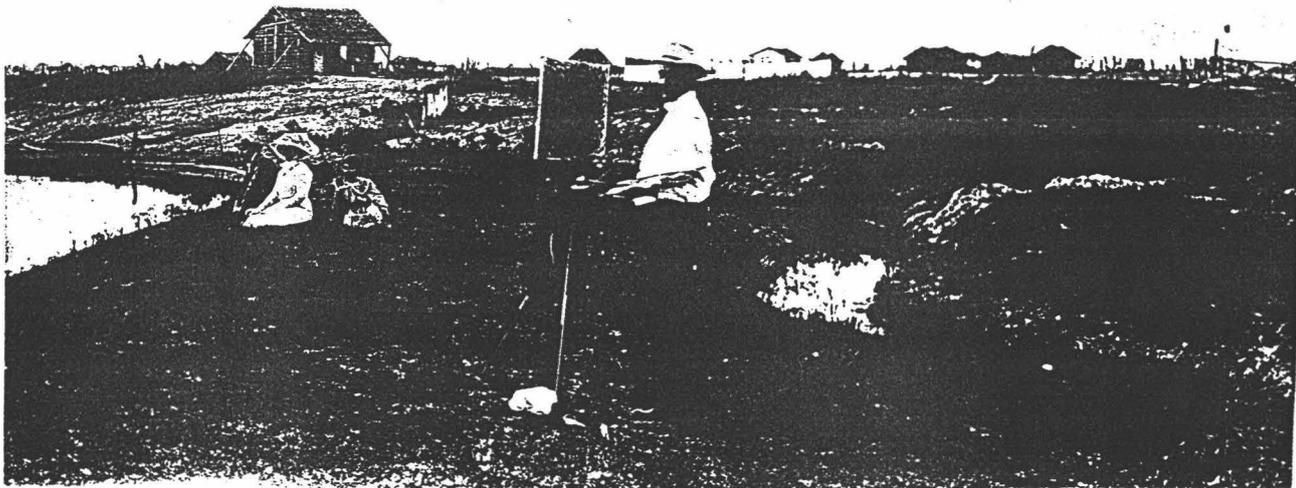
En Florencia permaneció por espacio de tres años pasando después a Roma desde donde envió a Buenos Aires, en 1860, algunas obras de su producción académica, entre ellas "*Caín*", "*Abel*", "*La meditación*" y "*Venus*". Retornó a la Argentina en 1864 al habersele solicitado que pintara la cúpula del recién inaugurado Congreso Nacional. Al año siguiente pasó a Chile siendo llamado en 1870 por el Presidente Sarmiento para confiarle una Escuela de dibujo, materia en la que fue más tarde profesor de el *Colegio Nacional*. En este año expuso en la Casa Fusoni "*San Pablo ante el rey Agripa*", resabio de su antigua experiencia en las academias italianas. En 1871 pasó a Río de Janeiro. En 1892 participó, siendo el único de los denominados "precursores" que así lo hizo, de la fundación de *El Ateneo* de Buenos Aires.

Dentro de su producción pictórica quizá sea su obra más destacada "*El Candombe en 1838*", obra que representa un típico baile de negros al cual han acudido Juan Manuel de Rosas junto a su esposa Encarnación y su hija Manuelita, a quienes se ve a la izquierda de la imagen acompañados por el "rey Bamba", especie de "maestro de ceremonias". El género costumbrista fue el que mejor trató, aunque acometió el tema de los bodegones, el retrato -es recordado el de Juan Manuel de Rosas-, la naturaleza y la pintura de historia. Entre estos últimos cabe destacar "*El paso de las Andes*", ejecutado en Chile en 1865, y la "*Revista del Río Negro*", tema que halló su máxima expresión en la obra del uruguayo Juan Manuel Blanes.

#### 4.2. Pervivencia y consolidación del costumbrismo. Las nuevas intenciones.

A finales del XIX, cuando la situación de aislamiento de los artistas que trabajaban en la Argentina parecía ir diluyéndose, especialmente a partir de la creación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* que agrupó a nuestros pintores desde 1876, la pintura de costumbres tomó un impulso considerable que sirvió de nexo, a la postre, entre artistas tan distanciados en el tiempo pero tan importantes como Juan León Pallière y Cesáreo Bernaldo de Quirós (fig.147).

La pintura costumbrista, también llamada "nativista" o



Dos de los máximos exponentes de la pintura costumbrista en la Argentina, formados conjuntamente en Roma a partir de 1900 y cofundadores del grupo "Nexus" en 1907, fueron Cesáreo Bernaldo de Quirós, a quien se aprecia durante una jornada de trabajos a orillas del río en su ciudad natal, Guaqueguay, provincia de Entre Ríos (fig.147), y Carlos P. Ripamonte, autor de este "Idilio criollo" (fig.148).

"regionalista", ejecutada por los artistas ligados a *Estímulo de Bellas Artes*, estuvo teñida del academicismo que, con maneras italianas, prevaleció en aquella época. Así, por ejemplo, Augusto Ballerini pintó en 1881 "*La última voluntad del payador*", cuadro de factura realista y sentimiento romántico, mostrando lo típico de la tierra pero atado al efectismo teatral de la escuela napolitana<sup>7</sup>. Caso similar fue el de Angel Della Valle al ejecutar "*La vuelta del malón*", obra de temática argentina bañada por una iluminación artificial, propia de taller.

Della Valle, tras regresar a la Argentina en 1883 luego de sus estudios en Italia, descubrió sus dotes como pintor de costumbres pampeanas, los trabajos del gaucho y sus fiestas, destacándose sobre todo en el tratamiento pictórico del caballo criollo. La frecuentación al paisano argentino lo llevó a convertirse en el pintor de costumbres nacionales por excelencia, pudiendo considerárselo como el tercero cronológicamente entre los oriundos después de Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón, pero el más importante surgido después de Pallière, y que sólo habría de ser superado durante los años veinte de nuestra era por quien fuera su discípulo en la *Academia* entre 1897 y 1899, Cesáreo Bernaldo de Quirós.

El tipo "argentino" por excelencia fue, para artistas y

---

<sup>7</sup>. PAYRO (1988), p. 150.

literatos, el gaucho. Para caracterizar a este singular personaje consideramos de claridad notable las descripciones que sobre él hizo el escritor Ricardo Rojas, al afirmar que *"la nacionalidad argentina fue fundada por hombres de cultura y linaje europeos; pero éstos necesitaron contar con el gaucho, expresión humana de la Tierra, como el conquistador europeo del siglo XVI necesitó contar con el indio... El gaucho fue, no un tipo étnico, según suele creerse, sino un tipo psicológico, en cuya intimidad se descubre al hombre de los cantares del Cid, de las églogas de Gil Vicente y de las guerras de Isabel la Católica en Granada.*

*Transformado por el medio argentino entre resabios autóctonos, vino hasta aquí con su caballo y su lanza, y cuando más tarde vistió el poncho y esgrimió el cuchillo, aun conservó un sentido castizo de la vida, hecho de honor en el trato diario, de coraje en el peligro, de ingenio en la necesidad, de resignación en la desventura, de vigor instintivo en todas las ocasiones. Soldado en la epopeya, sicario en la tiranía, payador en la fiesta, jinete en la estancia, ciudadano en la República libre, el gaucho dio una fisonomía propia a nuestra democracia..."*<sup>8</sup>.

Atendiendo a la faz pictórica, el historiador uruguayo Gabriel Peluffo, reflexionando sobre la representación del

---

<sup>8</sup>. ROJAS, Ricardo. *Cesáreo B. de Quirós. "Exposición de sus obras"*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 24 de mayo de 1929, pp. 13-14.

gaucho en la obra de su compatriota Juan Manuel Blanes y situándose en el último tercio del XIX, expresó que *"el gaucho ya no es el prototipo heroico de la gesta emancipadora, pero tampoco el desplazado social de ese momento: se trata de un discurso pictórico de costumbres, donde el personaje es representado fielmente en sus aspectos físico-descriptivos, pero idealizado a través de su asepsia histórica, descaracterizado en su drama social real... Mientras el gaucho como primitivo tipo social desaparecía dramáticamente, carente de destino histórico, Blanes hizo de él una caricatura exótica y pintoresca..."*<sup>9</sup>.

Tras los pasos de Blanes y Della Valle, Carlos Pablo Ripamonte (fig.148) se convirtió, ya en el XX, en uno de los primeros artistas que se dedicó de lleno al costumbrismo. Al decir de Chiappori, con anterioridad a él varios artistas habían acometido la representación del gaucho pero sin lograr dar un aire totalmente auténtico, tal como lo describiera Rojas, sino brindando, por lo general, la imagen de un gaucho pulido *"con poncho y galera de felpa"* como en el caso de Prilidiano Pueyrredón.

Con Ripamonte, siguiendo siempre el discurso de Chiappori, se definió el pintor del Gaucho, convirtiendo a éste en figura central, en protagonista principal. Ya había mostrado este artista una inclinación especial hacia los

---

<sup>9</sup>. PELUFFO (1986), fasc. I, p. 18.

temas camperos<sup>10</sup> y en 1910, con motivo de la Exposición del Centenario, fue galardonado con el Primer Premio del Concurso de Costumbres Nacionales gracias al cuadro "*Canciones del pago*"<sup>11</sup>, un cuadro de más de cuatro metros de longitud que representa un típico "alto en el camino" en el que los gauchos se agrupan para escuchar las coplas que, guitarra en mano, entona el cantor de turno<sup>12</sup>. Este fue un tema recurrente en la pintura costumbrista argentina; tenía como antecedente a Carlos Morel, durante el siglo XIX, y casi quince años después fue abordado por Cesáreo Bernaldo de Quirós en "*El cantor y los troperos*".

La obtención del galardón por parte de Ripamonte en 1910 quedó reflejado en las páginas de una de las revistas de arte europeas de mayor circulación en la Argentina de aquellos años, *La Ilustración Artística* de Barcelona, quien reprodujo

---

<sup>10</sup>. En 1905, tras un lustro de estudios en Roma, regresó al país y realizó una serie de lienzos que denominó "*Tipos y paisajes impresionados en la vida campera argentina*". ("El pintor Carlos P. Ripamonte". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1962).

<sup>11</sup>. También conocida como "*Cielito argentino. Canciones criollas*". (GARCIA LLANSO, A.. "Arte argentino. Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIX, N° 1.504, 24 de octubre de 1910, p. 687).

<sup>12</sup>. Ripamonte recordaba que su cuadro había sido discutido por el señor Manuel Güiraldes, miembro de la comisión de adopción para la muestra, quien rechazaba el tema, porque "*gauchos y payadores significaban revivir la vergüenza nacional*". Cuenta que el Comisario de la Exposición, de nacionalidad francesa, al ver el cuadro exclamó: "*¡Por fin veo pintura argentina!*". (GRAIVER, Bernardo. "Hoy en la pintura: el desorden ocupa el lugar del orden; lo trivial, el lugar del buen gusto". Suplemento *El Nacional*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1958).

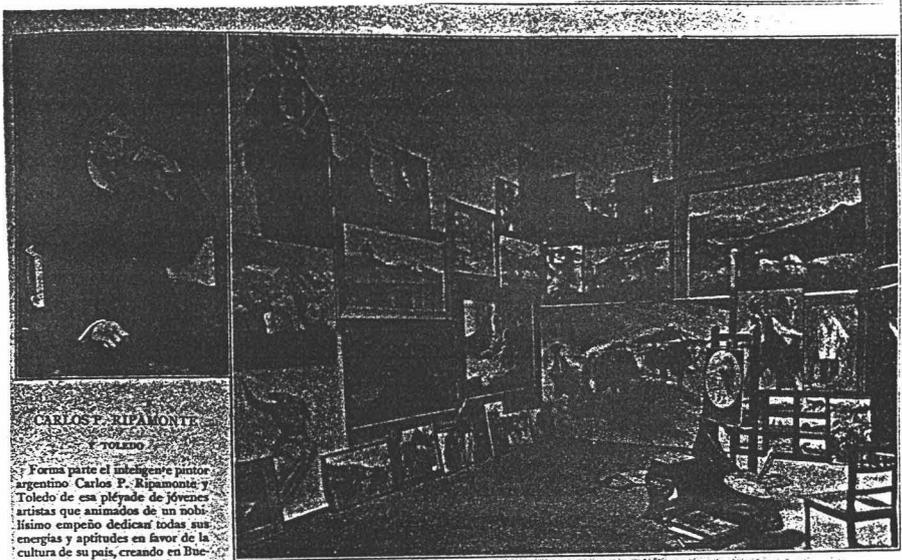
la obra cumbre de Ripamonte junto a dos pasteles del artista representando "*Tipos criollos*". Sin embargo no fue esta la primera obra costumbrista argentina que hallamos reproducida en las páginas de esta revista: la misma data de 1907 y se trató de "*Reñidero de gallos en la capital de Salta (República Argentina)*", de Pedro Blanqué, escena compuesta por varios personajes, algunos ataviados con el típico poncho y otros exhibiendo un ropaje más acorde con un salón que con las gradas de un reñidero<sup>13</sup>.

Tampoco fue la de 1910 la primera vez que Ripamonte apareció en las páginas de la revista catalana; en 1905 se le dedicó una página (fig.149), comentándose su trayectoria y reproduciendo algunas de sus obras. Luego de señalar que "*La Ilustración Artística*" estaba "*atenta a todo cuanto pueda estrechar los vínculos que nos unen con las naciones de América latina*", se habló de la esperanza de que Ripamonte "*contribuya por medio de sus obras al engrandecimiento y a la glorificación del arte patrio*"<sup>14</sup>, no obstante mostrar una fotografía del estudio del artista en donde predominaban las composiciones académicas italianizantes y los silenciosos paisajes esbozados en Roma, mezclados con algunas figuras humanas y animales.

---

<sup>13</sup>. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVI, N° 1.313, 25 de febrero de 1907, p. 140.

<sup>14</sup>. G. (ARCIA) LLANSO, A.. "Carlos P. Ripamonte y Toledo". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIV, N° 1.250, 11 de diciembre de 1905, p. 799.



CARLOS P. RIPAMONTE  
TOLEDO

Forma parte el inteligente pintor argentino Carlos P. Ripamonte y Toledo de esa pléyade de jóvenes artistas que animados de un nobilísimo empeño dedican todas sus energías y aptitudes en favor de la cultura de su país, creando en Buenos Aires un centro artístico que cumple la elevada misión de ejercer su influencia en todas las manifestaciones de la producción, formando en cierto modo escuela, cual acontece en todos los pueblos que aspiran a progresar y a su mejoramiento.

La Ilustración Artística, que, atenta á todo cuanto pueda estrechar los vínculos que nos unen con las naciones de la América latina, se ha complacido en publicar en distintas ocasiones obras de artistas americanos, se honra hoy publicando el retrato y una muestra de la producción del citado artista argentino.

Pensionado por el gobierno de la República Argentina, trasladóse Ripamonte á Europa, después de haber dado muestra en su patria de cuanto podía esperarse de sus aptitudes y recomendables condiciones, si éstas podían avaluarse por el estudio y el conocimiento profundos de las producciones de los grandes maestros.

Durante el período de su peregrinación artística, entregóse con verdadero afán, con decidido empeño, á vencer dificultades, no dejándose seducir ni alucinar por los lisonjeros resultados que iba obteniendo, por los aplausos ni las alabanzas, recorriendo con seguro paso la senda que emprendiera, sin subordinar su labor á los cánones impuestos por las escuelas ó tendencias dominantes, limitándose á aprovecharse de las enseñanzas que unas y otros podían reportarle. De ahí que haya podido, en tan breve espacio de tiempo, alcanzar el buen concepto merecido y producir

obras que patentizan sus condiciones de discretísimo artista. Se estancia en Roma en altamente benéficas para Ripamonte. Allí, en presencia de las obras capitales del arte, rodeado de compañeros distinguidos, pudo afirmar sus inclinaciones, rindiendo ferviente culto á la naturaleza. Muestra de ello es el notable cuadro que podemos dar á conocer á nuestros lectores, que sin duda contribuirá á aumentar la reputación y la nombradía de que goza Ripamonte.



Interior, cuadro de Carlos P. Ripamonte y Toledo

Terminado su pensionado, hallábase ya de regreso en Buenos Aires, su ciudad, en donde podrá demostrar cuán acertada fué la protección que le dispensó el gobierno argentino, que al continúa aspirándose en tan sano criterio, logrará en plazo breve comenzar el período del movimiento artístico nacional, propio y distintivo, cual el que poseen los Estados que actualmente figuran en las avanzadas de moderno progreso.

La vista del taller de Ripamonte, en donde se ven algunas de sus obras, permite formular conceptos de las simas aptitudes del pintor, que cultiva con igual afán el dibujo y el colorido. Este artista argentino, que ha alcanzado el primer premio en el concurso de pintura que se celebró en Buenos Aires, en 1904, merece el más alto reconocimiento por su talento y su perseverancia. Su obra, que se exhibe en el presente número, es una muestra de su gran capacidad y de su profundo conocimiento de la técnica pictórica.

Nota sobre Carlos Ripamonte aparecida en *La Ilustración Artística* de Barcelona, en diciembre de 1905. Reproduce la foto del artista, el interior de su estudio y una de sus obras más destacadas del período italiano, "Interior" (fig.149).

Al presentar un lustro después a "*Canciones del pago*", *La Ilustración Artística* señaló que los tipos allí representados "*han de considerarse como documentos históricos*". El concepto se completó con la afirmación de que "*la floreciente República cuenta ya con un grupo de artistas inteligentes y entusiastas, que amantes de su país, interpretan sus legendarios tipos, sus cuadros de costumbres, los hechos y acontecimientos históricos y cuanto significa y representa su nacionalidad*"<sup>15</sup>.

Estas sentencias sobre la pintura argentina aparecidas en una revista extranjera, que dejaron constancia del interés por las "costumbres nacionales", el hecho referido de que se hubiese constituido un premio especial para esta temática y la elevación como premisa fundamental del reglamento de los salones nacionales en 1911 del otorgamiento de prioridad a la pintura de "temas nacionales", fueron causas demostrativas de la consolidación del costumbrismo en el discurso y en el arte de los argentinos, especialmente a partir de la segunda década del siglo.

Así como ocurrió esto con el costumbrismo en la Argentina, sucedió en otros países iberoamericanos, por ejemplo en Perú, algo similar con el indigenismo, al que nos dedicaremos en el apartado siguiente. Ambos géneros se

---

<sup>15</sup>. GARCIA LLANSO, A.. "Arte argentino. Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, t. XXIX, N° 1.504, Barcelona, 24 de octubre de 1910, p. 687.

circunscribieron dentro de proyectos nacionales oficiales aunque con variadas connotaciones. En México, por caso, dominó una tendencia hacia la **integración** del indio, ingresando éste a la plástica como obrero, campesino, revolucionario y alguna vez, inclusive, como heredero directo del mundo prehispánico<sup>16</sup>.

En el Perú y en la Argentina se cristalizaron ideas diferentes a las del país azteca. No se trató de una "integración" humana sino de una **división**. En el caso peruano se aprecia una oposición indio/sierra-criollo/costa, mientras que en la Argentina la dicotomía dióse entre la pampa y la ciudad. La sierra peruana y la pampa argentina se convirtieron en símbolos de la "nacionalidad".

Volviendo a Ripamonte, este pintor continuó la línea gauchesca que le supuso la consagración en el Centenario. Ya en el primer Salón, en 1911, presentó cuadros de costumbres como "*El baquiano*", "*Tigre Viejo*" y "*De vuelta*", "*pero como esas Canciones del Pago nada volverá a hacer mejor*". Atilio Chiappori señaló que en la historia de los salones, desde 1911 hasta el año 30 en que publica su breve ensayo sobre "*El gaucho en la pintura argentina*", solamente se presentaron siete obras más -además de las citadas de Ripamonte- de temas gauchescos: "*Don Pablo el Rastreador*", de Alfredo Benítez (1915); "*El truco*", de Pío Collivadino (1917); "*La vuelta del*

---

<sup>16</sup>. MAJLUF (1993).

*pago*", del español Juan Peláez; "*Paisanos de Areco*", de Juan Bautista Tapia (1928), y tres obras de Jorge Bermúdez, "*El Poncho rojo*", "*Bajo el tala*" y "*Arriero*", aunque estas estuvieron más cerca de una representación de tipos regionales que del gaucho propiamente dicho<sup>17</sup>.

Luego de las ya señaladas, aparecieron otras dos notas sobre Ripamonte en *La Ilustración Artística*, ambas en 1911<sup>18</sup>, considerándosele en la primera de ellas como "*el campeón de la moderna escuela nacionalista*" y en la otra mencionando que en la Argentina se había creado un sistema de pensiones para estimular a los artistas a emprender viajes de estudio por el territorio nacional. A los textos acompañaron en la ocasión reproducciones de cuadros con temas costumbristas de Ripamonte y el lienzo "*Recuerdo de Chioggia (Italia)*" del mismo pintor.

En el curso de la recopilación hemerográfica hemos dado con un artículo firmado por Félix Lima, titulado "*Un poco de color (Los pintores de Villa Ballester)*"<sup>19</sup>, del cual lamentablemente no hemos podido hallar las referencias

---

<sup>17</sup>. CHIAPPORI, Atilio. "El gaucho en la pintura argentina". *Azul, Azul* (Provincia de Buenos Aires), año II, núm. 8, enero-febrero de 1931, pp. 5-10.

<sup>18</sup>. "Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXX, N° 1.520, 13 de febrero de 1911, p. 112; "Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXX, N° 1.539, 26 de junio de 1911, p. 418.

<sup>19</sup>. AZG. Caja "Ripamonte".

correspondientes aunque podemos intuir que data de 1917, ya que en el transcurso del mismo hace referencia a los "70 años de edad" de Eduardo Sívori, pintor nacido en 1847. Esos "*cuatro pintores de Villa Ballester*" eran el propio Sívori, Ripamonte, el español Juan Peláez - "*que no obstante su buena pasta asturiana en pocos años de estada en el pago se siente más criollo que calandria montielera*"- y otro paisajista y discípulo de Ripamonte, Ceferino Carnacini.

Ripamonte es llamado en el citado texto "*el tigre de nuestros costumbristas*", apuntándose a la vez que "*pinta exclusivamente asuntos criollos. Nada de paisajes color marrón glacé ni de puestas de sol en la "rue" de Florida*". Se lo vinculaba, pues, a "lo nuestro", en oposición a lo foráneo, al "afrancesamiento" de la calle Florida. Las fotografías que acompañan el texto muestran a los artistas trabajando al aire libre y en otra de las instantáneas se los ve andando en bicicleta, como queriendo mostrar una cierta resistencia al progreso simbolizado por el automóvil. Recelos y oposición frente a lo europeo y al progreso fueron constantes en los textos de aquellos años referidos a los artistas que seguían la línea "nacionalista".

En tal sentido, uno de los aspectos a que se recurrió con insistencia fue el de la "identificación" del artista con el medio que le servía de motivo para sus cuadros, como vimos en el capítulo de la pintura de paisaje, fórmula que se repitió al tratarse de los tipos y costumbres. De Ripamonte

se dijo por ejemplo *"que es todo un diente, jamás ataca otros platos que no sean los de la cocina criolla. Dominicalmente, en su quinta y a la sombra de unos sauces llorones, da unas churrasqueadas de línea y unos pucheretes capaces de satisfacer a medio escuadrón del 9 de caballería..."*.

Como se ve, este texto brinda una síntesis de ciertos componentes de ese sentir "nacionalista", reflejado en aquello de los platos de la "cocina criolla", los "sauces llorones", las "churrasqueadas" y los "pucheretes". El propio Ripamonte, en un reportaje publicado algunas décadas después afirmó que *"cuando llegué a Villa Ballester, hace treinta años, en busca de aire sano, me detuve en esta misma esquina porque vi una carreta de bueyes rodeada de paisanos. En seguida me dije: éste es el campo y el aire que yo busco, y aquí me afinqué"*<sup>20</sup>.

Compañero de Ripamonte desde 1900, cuando juntos abordaron el vapor *"Orione"* que les condujo a Italia para realizar estudios de pintura en Roma, tras haber obtenido el año anterior becas otorgadas por el Ministerio de Instrucción Pública, Cesáreo Bernaldo de Quirós comenzó tempranamente a delinear su interés por el costumbrismo. Precisamente en 1910, en la Exposición del Centenario, presentó obras como

---

<sup>20</sup>. GRAIVER, Bernardo. "Hoy en la pintura: el desorden ocupa el lugar del orden; lo trivial, el lugar del buen gusto. Opina Carlos P. Ripamonte". Suplemento *El Nacional*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1958.



## ZAMBA DEL MATE DULCE

Por FERNAN  
SILVA VADES

Dame un mate, mi china,  
¡Ay!, de tu marca,  
Que vos sabés cebarlo  
Con mano santa.  
Tenga la pava  
Agua o veneno,  
Yo, por cada traguito  
Que vaya dando,  
Seré más bueno.

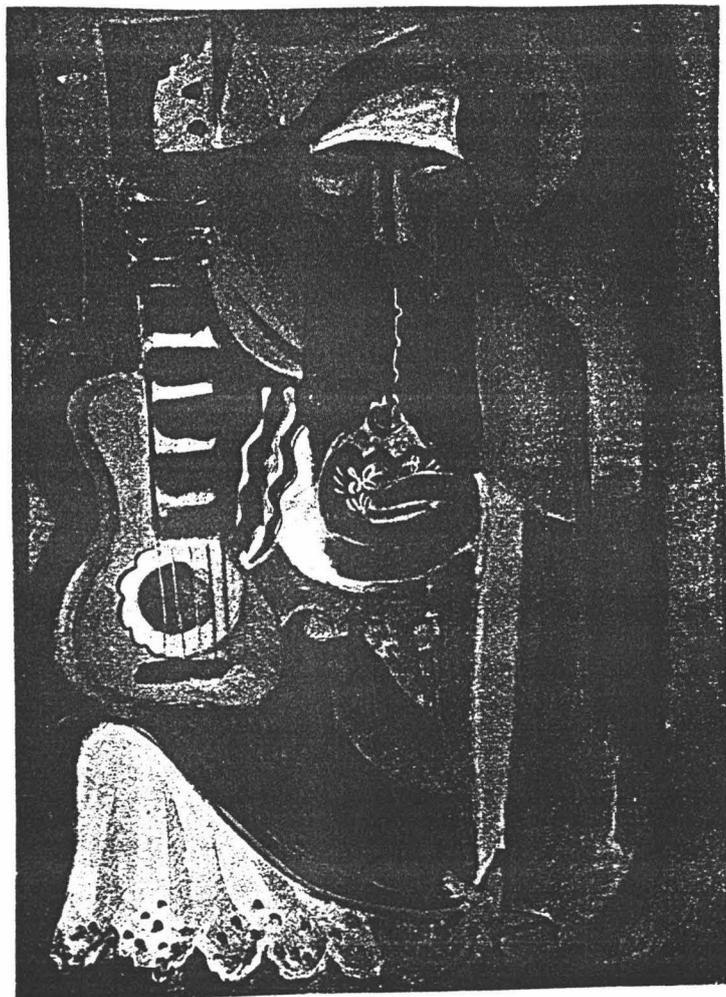
Dame un mate, mi china,  
Pulpita criolla  
"Del lao del güeso..."  
Chupalo vos primero  
Y en la bombilla  
Mandame un beso.

Dame un mate cebado,  
¡Ay!, con el alma;  
Ponele en vez de azúcar  
Toda tu gracia.  
Mi zaino juega  
Con la coscoja...  
Lo olfatea tan rico,  
Que se le hace  
Agua la boca.

*Fernán Silva Valdés*

DIBUJO DE VALDIVIA

Notas criollas presentes en esta poesía que el escritor argentino Fernán Silva Valdés tituló "Zamba del mate dulce" y que ilustró el dibujante boliviano Víctor Valdivia en 1931 (fig.150).



Uno de los implementos criollos por excelencia, el *mate*, a través de dos visiones diferentes: como principal complemento, junto a la guitarra, de la figura del "*Gaucha*" (fig.151) pintado por el uruguayo Rafael Barradas, influido por el cubismo, y como protagonista en "*Tomando mate*" (fig.152), cuadro que ejecutó Fernando Fader en 1908, aun bajo los influjos de Heinrich Von Zügel.

# CONCURSO INFANTIL PARA COLOREAR DIBUJOS

CARAS Y CARETAS invita a sus pequeños lectores a tomar parte en este concurso, iluminando libremente a la acuarela, al lápiz o al gouache, el paisaje que publicamos. Una vez terminado, pueden remitirlo, unido al cupón que aparece al pie, a la siguiente dirección:  
 Concurso infantil de CARAS Y CARETAS — Chacabuco, 151-55, Buenos Aires.  
 Se otorgarán CIENTO PREMIOS, que serán distribuidos todos los meses entre los cien niños que más condiciones artísticas revelen.



Cupón para el concurso infantil de CARAS Y CARETAS. — N.º 52.

Nombre y apellido.....

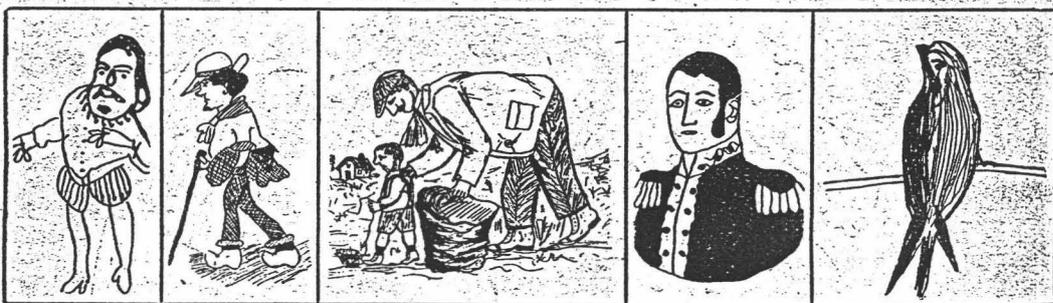
Domicilio.....

Población.....

Escribase claro y mándese este cupón unido al paisaje coloreado.

## CONCURSO DE DIBUJOS INFANTILES

Los dibujos no han de ser copiados, y serán hechos con pluma y tinta negra, en un papel blanco, del tamaño de una postal. Deberán traer el título o explicación de lo que representan y, al respaldo, el nombre y dirección del pequeño autor. Cada mes se premiarán los 30 dibujos más interesantes, con cajas conteniendo juguetes y entretenimientos atrayentes, adquiridos en la importante casa de los señores Curt Berger y Cia., Sección Material de Enseñanza: Avenida de Mayo, 1340.



417 — Caruso.  
A. BARRAGAN.

418 — Un paisano conocido.  
AGUSTÍN SARTI.

419 — Secuestrador de niños.  
CARLOS PÉREZ.

420 — General San Martín.  
EMMA CERRUTTI.

421 — Mi canarito.  
JUAN B. FERRO.



422 — Criollo de pura cepa.  
LUIS A. CAZZUDO.

423 — Mi caballo en dos patas.  
MARÍA ELENA REPETTO.

424 — Juntando flores.  
ARMINDA E. ORFEO.

425 — Dama de Luis Felipe.  
G. CASTILLO.

426 — La cocinera.  
IGNACIO LIVRAGA.

Las costumbres, la historia y la vida cotidiana argentinas como temática recurrente en los "Concursos de dibujos infantiles" organizados periódicamente por la revista *Caras y Caretas* (figs. 153-154) (Notas tomadas de los ejemplares de los días 13 de diciembre de 1919 y 11 de abril de 1914, respectivamente).

"Guerrero del pago", inspirada en la pintura del uruguayo Juan Manuel Blanes y claro antecedente de la serie "Los Gauchos", y la premiada "Carrera de sortijas en día patrio", homenaje a quien había sido su maestro en la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, Angel Della Valle, autor de "Corrida de sortija", expuesta en el Ateneo de 1893 o 1894<sup>21</sup>.

Tras el forzado regreso a la Argentina en 1914 debido al estallido de la guerra europea, y después de pintar en Florencia, Mallorca y París, dispares sitios donde había decidido continuar sus actividades artísticas, Quirós se fue inclinando gradualmente hacia el costumbrismo. En 1918 manifestó haber sentido "el llamado de su tierra", regresando a su provincia natal, Entre Ríos. *"Luego de varios años y de dos viajes al viejo continente... volví a mi tierra y me sentí por primera vez capacitado para entrar en el secreto de su belleza y de su tradición. Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde repentinamente me sentí conducido hacia el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia cuya historia había sido agitada por tantos y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba a cada vuelta del camino, en cada pulpería surgían recuerdos de una airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de rojas banderolas. Fue como una revelación en mí sentirme con ansias de aprender una cosa determinada con imperiosa*

---

<sup>21</sup>. Este tema fue tratado también por el pintor uruguayo Horacio Espondaburu, en la última década del siglo XIX.

necesidad y que no se parecía en nada a lo que había aprendido, a lo que había visto. Era la naturaleza, la voz de mi tierra, la que me sugería tales magnificencias, y la única por cierto que podía remar sobre todos los momentos de mi pintura"<sup>22</sup>.

En el año 1919 Quirós llevó a cabo en el Salón Müller de Buenos Aires la exposición individual titulada "*De mi taller a mi selva*", en la cual presentó una serie de cuadros realizados en su estudio de Buenos Aires y las primeras obras ejecutadas tras el retorno a su "*selva*" de Entre Ríos, en las que reflejó el paisaje y un conjunto de tipos gauchescos de la misma.

"*El embrujador*", "*El montaraz*", "*El agarrador*", "*El morajú*", "*El coimero*", "*El privao*" y "*El tuerto*", lienzos expuestos en 1919 y cuyos únicos antecedentes eran "*Carrera de sortijas en día patrio*" y "*Guerrero de mi pago*", cuadros exhibidos en 1910, fueron algunos de los ejemplos del naciente interés pictórico de Quirós por el hombre de su tierra. Estas obras significaron además el punto de partida para la realización de su máxima obra, la serie de veintiocho lienzos titulada "*Los Gauchos (1850-1870)*", la cual habría de ejecutar a lo largo de los años veinte, y con la que, tras su presentación en 1928 en Buenos Aires, alcanzaría el reconocimiento internacional en prestigiosos centros de

---

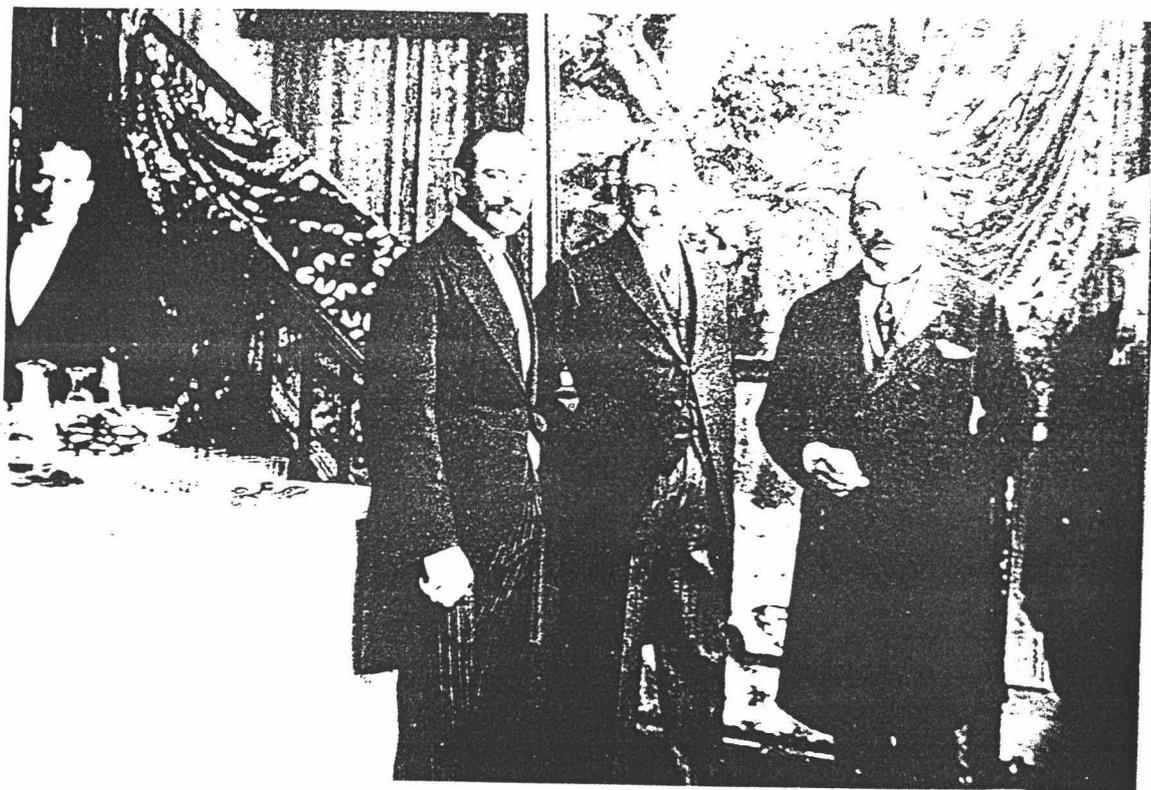
<sup>22</sup>. FOGLIA (1961), p. 25.

Europa y Norteamérica.

Habiendo realizado una muestra individual en 1921 en Río de Janeiro, la cual estaba comprendida dentro de un programa de intercambio cultural con el Brasil al igual que la que realizó en esa misma temporada y también en Río Benito Quinquela Martín, Cesáreo Bernaldo de Quirós se instaló en la localidad entrerriana de Médanos, en la estancia "El Palmar" (fig.156), propiedad de su amigo Justo Sáenz Valiente.

Sáenz Valiente era un conocido y rico propietario de tierras en esa región, descendiente además del general Justo José de Urquiza a quien habían pertenecido esas posesiones hasta su muerte en 1870. Quirós, quien realizó la decoración del casco de la estancia, trabajó allí entre 1922 y 1927. "El Palmar" se convirtió en una suerte de base de operaciones para el pintor, partiendo desde allí, a caballo, *"como lo han hecho siempre mis comprovincianos"*, hacia distintos puntos de la provincia, visitando estancias, pulperías y aquellos lugares en donde se congregaban los hombres de campo. En estos sitios fue recopilando testimonios y anécdotas sobre la vida gauchesca durante las guerras civiles que enfrentaron a los unitarios y federales en el XIX, los cuales habrían de ser la base para la realización de sus cuadros (fig.157).

Por tales motivos puede hablarse de *"Los Gauchos"* como de una serie de tipo histórico, puesto que la intención de Quirós fue la de reconstruir la vida y las costumbres



Dos momentos en la vida de Cesáreo Bernaldo de Quirós: en la inauguración de su exposición de 1914 en su taller de la rue Saint Senoch de París, junto al escritor y Ministro Plenipotenciario argentino Enrique Rodríguez Larreta (fig.155), y un símbolo de su período más fructífero, el casco de la estancia "El Palmar", en Médanos (Entre Ríos), diseñada por él, y en cuyas instalaciones llevó a cabo su serie "*Los Gauchos (1850-1870)*" (fig.156).



Dos lienzos pertenecientes a la serie "Los Gauchos" de Quirós: "Los jefes" (fig.157), donde el rojo federal característico de este grupo de obras se manifiesta con mayor fuerza que en ningún otro, y "Los degolladores" (fig.158), el cuadro más dramático del conjunto.

entrerrianas entre los años 1850 y 1870. No obstante el tiempo transcurrido desde aquel entonces, muchos de sus comprovincianos, testigos directos de aquellas luchas, mantenían aún latente los recuerdos de las mismas, por lo que Quirós pudo contar con narraciones de cierta fidelidad.

*"El tipo argentino autóctono -escribió Iburguren en 1944- radica en las campañas y en las provincias; lo foráneo y lo europeo predomina en los puertos y en las ciudades. A pesar de la inmigración extranjera, nuestras pampas, nuestras selvas y nuestras montañas tienen con la fuerza de la naturaleza virgen su clima propio y su carácter peculiar que se imprime en el hombre que allí nace, se desarrolla y vive... El gaucho... ha desaparecido casi por completo; pero su tipo revive en el arte y queda fijado para siempre en los cuadros de Bernaldo de Quirós, como ha quedado Martín Fierro en la literatura..."<sup>23</sup>.*

Numerosos y variados fueron los temas abarcados por Quirós en sus obras gauchescas. Entre ellos hemos de destacar especialmente dos lienzos en los que el artista narró historias de peculiar dramatismo y a los que tituló *"Y vamos vieja !"* (1923) y *"Los degolladores"* (1926).

En el primero de ellos relató Quirós el obligado exilio de una pareja de ancianos tras ser despojados de sus tierras,

---

<sup>23</sup>. IBARGUREN (1948), p. 37.

ante la necesidad del gobierno de dar cabida a una de las tantas familias que llegó a la Argentina a fines del siglo pasado en busca de un lugar donde radicarse y trabajar. En el centro de la composición se ve al anciano, cuyo tristísimo semblante es el reflejo de la resignación. Rodeado por su caballo y otras pocas pertenencias, el hombre parece decirle a su compañera *"y... vamos vieja"*.

Más trágico aún fue el testimonio que originó la segunda de las obras citadas. En cierta ocasión Quirós debió pernoctar en un paraje cercano a la ciudad entrerriana de Villaguay. Entrada ya la noche, se dirigió a la fonda del lugar con la intención de cenar. La dueña de la posada intentó disuadirle de su propósito comentándole que pronto llegaría un tal Miranda, quien acostumbraba a tratar mal a los forasteros.

Al presentarse allí el tal Miranda, Quirós le invitó a comer en su mesa y a compartir algunas copas. Ya en estado de embriaguez, Miranda le contó patéticas historias, impresionándole al pintor el hecho de que le confesara haber servido a las órdenes de un coronel llamado Benavídez, el cual ajusticiaba a sus víctimas degollándolas. La descripción de tan dramáticas vivencias, inspiró a Quirós para la realización de *"Los Degolladores"* (fig.158) Miranda le relató el momento en el que, al acercarse a una de las víctimas, *"vi que el cabo le pegaba un chirlo con la hoja del cuchillo en la cara, de modo que al levantar la cabeza, lo hincó con el*

*fierro bajo la oreja, rajándole el cuello de lado a lado*"<sup>24</sup>.

Al decir de Lozano Mouján "*Los degolladores*" representó "*la nota siniestra*" de la serie. "*En ese cuadro tétrico, figura, cielo y demás, todo es sanguíneo; hasta en el primer plano donde han sido colocadas las prendas de plata despojadas a los prisioneros, domina la nota roja de un poncho*". Definió a la escena como "*digna de Goya*"<sup>25</sup>. El citado crítico y escritor afirmó asimismo que Quirós, "*en forma más objetiva que Figari, encaró el tema del gaucho, del gaucho del litoral tan diferente del de tierra adentro*".

En varios de los cuadros de Quirós, Lozano Mouján tendió a ver el influjo de grandes maestros europeos, como en la citada relación de "*Los degolladores*" con Goya. Trató de "*adolescente de corte murillesco*" al personaje de "*Tunas y lechiguanas*" (1924) y comparó a la composición de "*El Juez federado*" (1927) con las de Van Dyck y a "*El curandero*" (1926) con las de Franz Hals<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup>. GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), p. 176.

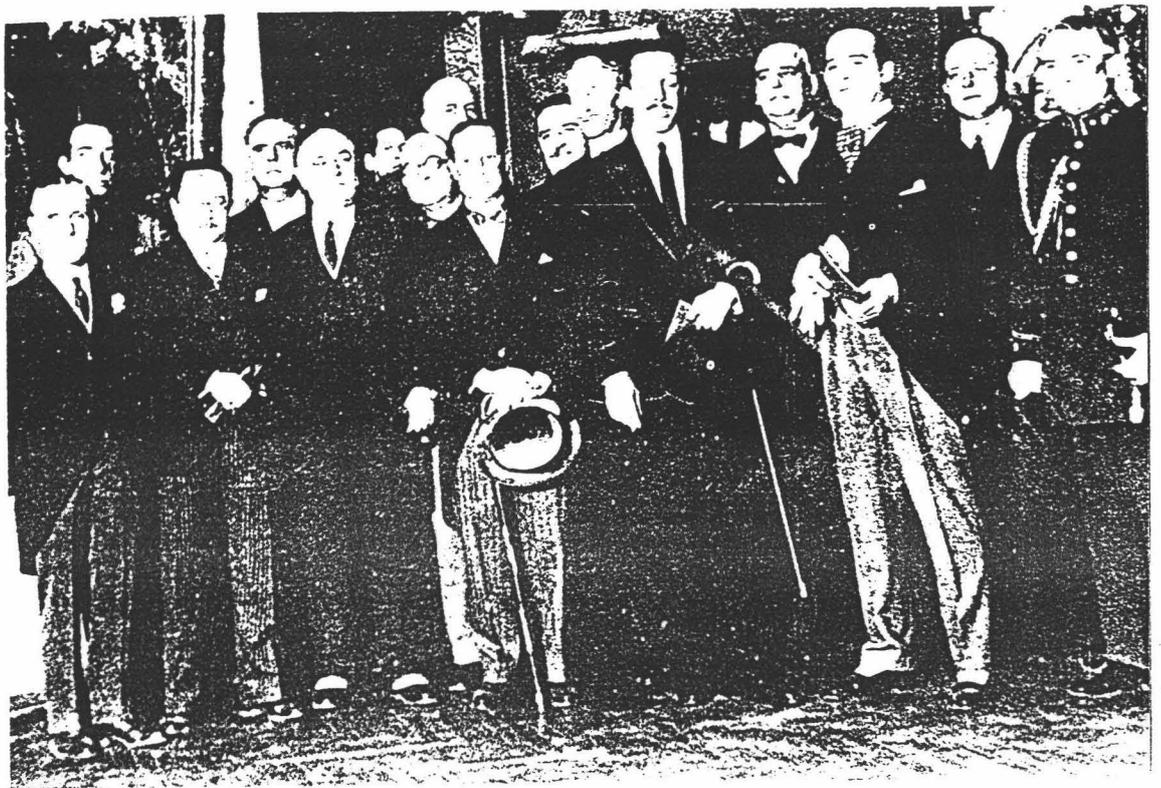
<sup>25</sup>. LOZANO MOUJAN (1928), pp. 64-65. Puede señalarse como antecedente de "*Los degolladores*", por su dramatismo, al cuadro "*Un duelo entre gauchos*" presentado por Numa Ayrinhac en el Salón de la Sociedad de los Artistas Franceses en París, en 1913 (Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, N° 1.652, 25 de agosto de 1913, p. 560). Ayrinhac fue, algunas décadas después, retratista del General Juan Domingo Perón y de su esposa Eva Duarte, y primer maestro de dibujo de quien fue uno de los marinistas más destacados del arte de los argentinos, Oscar Vaz.

<sup>26</sup>. *Ibidem.*, pp. 60 y 69-70.

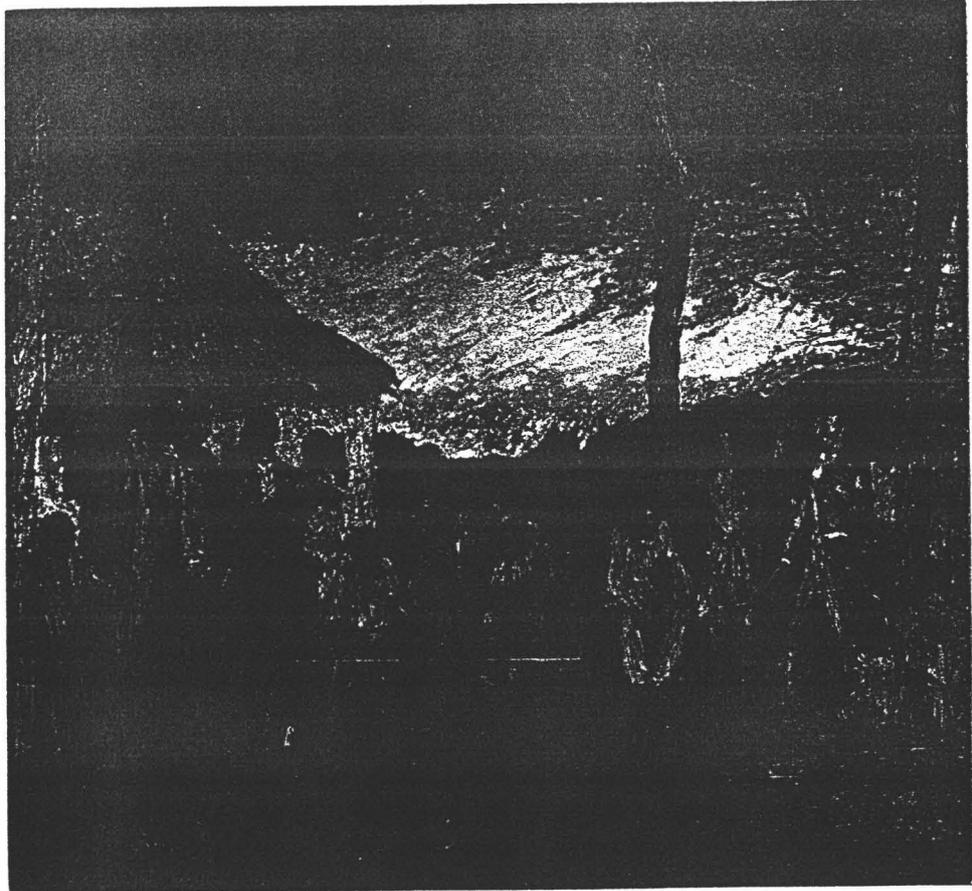
A estas semejanzas podemos agregar las existentes entre "El carnicero" (1924) y algunos cuadros de Rembrandt. "Lanzas y guitarras" (1925), el lienzo de mayores dimensiones de la serie (fig.159), recuerda también al holandés y a su cuadro "Ronda nocturna", aunque se aprecia con claridad que Quirós se inspiró en "Las lanzas" de su admirado Velázquez, tal como también se encargó de señalar el decano del cuerpo diplomático acreditado en Gran Bretaña, el Marqués de Merry del Val, con motivo de la presentación de Quirós en la Tate Gallery de Londres en 1931.

La historia que se narra en "Lanzas y guitarras" es la de un "blanco" que tuvo la osadía de detenerse una noche en una pulpería, habitual centro de reunión de los "rojos". Este tipo de actitudes solía pagarse con la muerte, pero en este caso el unitario, por su valentía al presentarse en reducto enemigo sin más armas que su guitarra, se ganó el respeto de los federales. Estos, considerando que hubiese sido injusto un duelo a lanzas en el cual el "blanco" llevaba todas las de perder, le desafiaron a una payada.

Una de las constantes en la realización de "Los Gauchos" fue la utilización de modelos, ataviados con indumentarias de época. En los dorsos de la mayoría de las pinturas pueden leerse, escritos por Quirós, los nombres de quienes posaron para la realización de las mismas, a los que acompañan pequeñas líneas verticales indicando la cantidad de veces que lo hicieron. Este sistema de contabilidad sirvió al pintor



"Lanzas y guitarras" (fig.159), representación de un duelo criollo a dos guitarras, homenaje de Quirós a "Las Lanzas" de su admirado Velázquez. La exposición de "Los Gauchos" en Madrid, en 1929, contó con la presencia de Alfonso XIII, quien aparece en la fotografía junto al pintor argentino (fig.160).



Hacia finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, un maduro Quirós retomó la pintura de escenas costumbristas; ejemplo de ello es este "*Quijote entre los gauchos*" (fig.161) ejecutado en 1954.

para pagar a sus modelos, una costumbre que tenía su antecedente en *"Carrera de sortijas en día patrio"*, de 1910.

El 17 de agosto de 1928, en la *Asociación Amigos del Arte*, Quirós inauguró la exposición titulada *"Los Gauchos (1850-1870)"*, la cual se convirtió en el acontecimiento cultural más importante del año en la Argentina. Su última presentación en Buenos Aires había sido *"De mi taller a mi selva"* en 1919, por lo que hacía nueve años que el público porteño no gozaba de una muestra del artista entrerriano. Su próxima individual en la Capital habría de llevarse a cabo recién en octubre de 1936, también en *Amigos del Arte*, con 60 obras realizadas en Estados Unidos y Canadá.

La presentación de *"Los Gauchos"* provocó los más elogiosos comentarios por parte de la prensa especializada. A falta de una exposición de Fader durante ese año, Quirós fue convertido en bandera del "arte nacional" debido al *"argentinismo"* de sus obras. El literato Leopoldo Lugones declaró durante el homenaje con que el artista fue agasajado en el Teatro Cervantes de Buenos Aires el 9 de septiembre, que era el deseo de muchos *"que los veintitantos cuadros de la obra actual de Quirós queden juntos en el país y lo señalaremos como un gran acto del gobierno... Así lo deseamos para tener algo que mostrar a los extraños... A despecho de tanta necesidad internacional con que intentan descaracterizarnos los ideólogos, para transformar el país en un baldío de las razas, tendremos que ir templando,*

*purificando y puliendo a la patria en sí misma... grande y luminoso amigo, la gloria es tuya, porque supiste ganarla. Sepa la Nación reconocerla conforme a su merecimiento*"<sup>27</sup>.

Entre 1929 y 1933 la serie de "*Los Gauchos*" fue expuesta en importantes centros artísticos de Europa y de los Estados Unidos. En 1929 fue exhibida en el *Real Círculo de Bellas Artes* de Madrid -muestra a la que asistió Alfonso XIII (fig.160)- y en el *Real Círculo Ecuéstre* de Barcelona; en 1930 en las salas de la *Asociación de Escuelas Nacionales para pintores libres e independientes* de Berlín; en 1931 en la *National Gallery, Milbank (Tate Gallery)* de Londres y en el *Museo "Jeu de Paume"* de París. En el transcurso de esta última André Maurois y Camille Mauclair publicaron amplios análisis sobre las obras del entrerriano.

En cuanto a la realizada en la *Tate Gallery* londinense en enero de 1931, y para ilustrar la importancia histórica de ella, acotemos que fue la de Quirós la primera exposición que realizó allí un artista iberoamericano. Precedida por una muestra de escultura y pintura yugoslava, fue seguida por las exposiciones "*Turner's early oil-paintings*" y "*Oil paintings. Camille Pissarro*". La pintura iberoamericana volvería a tener presencia allí muchos años después, entre marzo y abril de 1953 con una exhibición de artistas mexicanos compuesta por

---

<sup>27</sup>. "La demostración de anoche en honor del pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós". *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1928.

1243 obras, y al año siguiente con la muestra "*Masterpieces from the Sao Paulo Museum of Art*" que reunió 79 trabajos<sup>28</sup>.

A las muestras europeas de Quirós les sucedieron las de la *Hispanic Society* de Nueva York y el *Museo de la Legión de Honor* de San Francisco en 1932, y las de la *National Gallery of Art* de Washington y el *Museo de Bellas Artes* de Boston al año siguiente.

En la exposición de "*Los Gauchos*" inaugurada en Madrid el 24 de mayo de 1929, el prólogo del catálogo quedó a cargo de Ricardo Rojas<sup>29</sup>, quien realizó algunas reflexiones respecto de la evolución de las artes plásticas argentinas. "*La pintura en el Río de la Plata, como las otras artes aquí y en el resto de América -dijo Rojas-, no tiene antiguas raíces locales, o, mejor dicho, sólo nos da en su pasado procesos que bruscamente se cortan, sin sucederse como expresión orgánica de una sola tradición espiritual*".

Refiriéndose al ambiente artístico argentino luego de la *Exposición Internacional del Centenario*, el autor de "*La Restauración Nacionalista*" destacó el nacimiento en esos años del anhelo, por parte de los artistas jóvenes, de lograr una

---

<sup>28</sup>. Los datos fueron extraídos de "*The Tate Catalogues. 1912-1977*", compilación inconclusa realizada por Naomie Kremer y que pudimos consultar en la Tate Gallery Library, Millbank, de Londres.

<sup>29</sup>. Ver ROJAS (1929).

expresión estética nacional. *"Tal es la atmósfera en que se ha formado la personalidad de Quirós, cuyo talento no halló en su patria una vigorosa tradición pictórica que continuar o rectificar... pero cuyo esfuerzo creador debió aplacarse a estudiar como discípulo la pintura de Europa y luego a emanciparse de ella como maestro, para hallar en sí mismo... los profundos raudales de la propia personalidad, que en casos tales se confunde con la personalidad de todo un pueblo"*.

*"Para ser el intérprete de su raza, se anegó en la luz de su paisaje y en la sangre de su pueblo, encontrando en ellos la gama violenta de su paleta y el ritmo vital de su composición. Hijo de españoles, su abolengo explica lo que hay de español en su pintura. Nacido en la provincia de Entre Ríos, en cuyas estancias hoy vive y pinta, su terruño explica lo que hay de popular en sus asuntos"*.

*"Durante los últimos veinte años los argentinos hemos elaborado una filosofía de nuestra evolución nacional, y yo he llamado "Eurindia" a la clave de esa doctrina... Eurindia quiere decir fusión de lo europeo y de lo indígena, pues son europeas las formas de nuestra civilización, pero es indígena la sustancia de nuestro ser colectivo... la filosofía de "Eurindia" halla plena realización estética en su pintura"*.

El artista que completaba, al decir de Ricardo Rojas, la *"trilogía euríndica"* junto al paisajista Fernando Fader y a

Quirós, fue el pintor Jorge Bermúdez, cuyos primeros estudios fueron realizados en la *Academia de Bellas Artes* en calidad de discípulo de Ernesto De la Cárcova. En 1909 Bermúdez obtuvo una beca para realizar estudios en Roma y París, la misma que le había sido denegada anteriormente al pretender hacerlo en España al no estar aun esto bien visto por la dirigencia de la *Comisión de Bellas Artes*. No obstante, estando ya en Europa, viajó al país ibérico donde conoció a Ignacio Zuloaga; el artista vasco habría de influir decisivamente en su pintura.

En 1913 Bermúdez regresó al país obteniendo en ese año el Premio Adquisición del Salón Nacional. En 1914 se trasladó desde Buenos Aires hacia el noroeste argentino, región en la que mejor se habían conservado los testimonios del pasado colonial hispánico. Visitó las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy, y radicándose finalmente en Catamarca donde concretó sus obras más relevantes. El sello personal de Zuloaga, quien le había instado a retornar a la Argentina para pintar sus tipos humanos y costumbres, quedó grabado en varios de sus cuadros como por ejemplo "*El chico del huaco*" (fig.162), "*Gallero viejo*", "*Capataz de campo*", "*El promesante*", "*El pastorcito*", "*El chango membrillero*", etc.; también se ha signado a Bermúdez como un buen retratista de mujeres.

Al referirse a su obra, Ricardo Rojas destacó que "*entre varias escuelas nacionales prefirió la española, con segura intuición racial... Bermúdez no niega a sus primeros*



Los hábitos y los hombres del noroeste argentino fueron los motivos pictóricos más abordados por Jorge Bermúdez. Entre ellos destacaron dos muy similares, "*El niño del huaco*" (fig.162) y "*El adolescente*" (fig.163), presentado en el X Salón Nacional en 1920.

maestros, pero se ha emancipado de ellos. Llegó a los Andes como un forastero curioso; allí, el amor lo convirtió en un hombre del lugar; y vuelve a los Andes convertido en el pintor de la raza ...Lo he llamado el pintor de la raza; y así como en nuestros pueblos del norte, donde perduran las más antiguas tradiciones de nuestra historia, subsisten elementos de filiación española y de filiación indígena, sutilmente fundidos, así también se funden en las telas de Bermúdez, rasgos del gran arte español y del rudimentario arte indígena, caracterizando su originalidad"<sup>30</sup>.

Los reflejos de la trayectoria norteña de Jorge Bermúdez fueron sus dos muestras individuales en Buenos Aires, la primera en el Salón Müller en 1919, en la que presentó seis retratos, seis paisajes y doce cuadros de composición con tipos y escenas regionales, y la segunda en Witcomb en 1923. Al decir de Lozano Mouján, "ambas exposiciones constituyeron los conjuntos más importantes de figura que hasta entonces enseñara un artista argentino"<sup>31</sup>.

Carlos Muzzio Sáenz Peña, quien reseñó la primera de esas exposiciones en *Plus Ultra*, destacó que Bermúdez había "logrado identificarse con esos seres" que eran el motivo central de sus pinturas. Una vez más el tema de la

<sup>30</sup>. ROJAS, Ricardo. "La obra de Jorge Bermúdez". En *Exposición Jorge Bermúdez*, Salón Witcomb, Buenos Aires, 8 al 15 de septiembre de 1923, pp. 3 y 8-9.

<sup>31</sup>. LOZANO MOUJAN (1928), pp. 87-88.

"identificación" del artista con sus personajes vuelve referencia ineludible en el análisis de la obra de los costumbristas, como antes lo habían sido Ripamonte y Quiroga o como lo era, en la rama del paisaje, Fernando Fader.

*"Los tipos que pinta Bermúdez -agregó en la ocasión Muzzio Sáenz Peña-, aparecen, casi siempre, quietos y pensativos. Una melancolía serena, apacible, flota sobre las almas, vela con sus cendales grises, ese espíritu que las inquietudes del siglo no han logrado apartar del ser. El polvo polvoriento por donde vienen marchando a través de las edades..."*<sup>32</sup>. Se recurre nuevamente, pues, a la dicotomía campo-ciudad, haciéndose referencia a la quietud de tiempos pasados adentro que la evolución y el hacinamiento de la gran ciudad no habían logrado perturbar.

Esta característica había sido planteada también en el marco de la cultura peruana por el profesor Luis Valcárcel, quien señalaba la división de dos alternativas: *"Cuzco representa la cultura madre, la heredada de los incas milenarios. Lima es el anhelo de adaptación a la cultura europea..."*<sup>33</sup>.

El crítico español José López Jiménez, más conocido por

---

<sup>32</sup>. MUZZIO SAENZ PEÑA, Carlos. "Nuestros pintores. Jorge Bermúdez". *Plus Ultra*, Buenos Aires, julio de 1919.

<sup>33</sup>. TAMAYO HERRERA (1981), p. 106.

su seudónimo Bernardino de Pantorba, a principios de los años veinte y durante un viaje a Buenos Aires, se puso en contacto con la pintura argentina, dando espacio entre sus escritos a las manifestaciones de los costumbristas. La obra de Bermúdez, Quirós, Emilio Centurión -de quien destacó haber seguido el ejemplo del primero de dirigirse a una de las provincias del interior- y la de otros artistas fueron reseñadas en las páginas de la *Gaceta de Bellas Artes*, una de las revistas madrileñas que más espacio dedicó al arte de los argentinos en ese tiempo.

Respecto del asunto en cuestión, consideró Bernardino de Pantorba que lo *"mejor para un pintor argentino"* era dedicarse a reflexionar sobre las costumbres y los tipos criollos. *"Sería conveniente que los pintores argentinos se apartaran, siquiera por poco tiempo, de ese Buenos Aires tumultuoso, que carece de sabor nacional, y, en vez de pintar cosas españolas, italianas y francesas (algunos hay, como dice Rusiñol, que pintan el Sena desde el Plata), se dedicaran a fijar en sus telas los paisajes y los tipos que caracterizan a la joven República"*<sup>34</sup>.

El escritor español hizo causa común con la escuela "nacionalista" hablando de la ausencia de "sabor nacional" en la cosmopolita Buenos Aires, y haciendo hincapié en la

---

<sup>34</sup>. BERNARDINO DE PANTORBA. "Artistas argentinos. Jorge Bermúdez". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 194, 15 de junio de 1922, p. 7.

necesidad de que los artistas argentinos abandonasen los motivos españoles, especialmente las figuras de "manolas" tan en boga en la Argentina debido a la gran aceptación de tales motivos en el mercado, y que habían sido impuestos año tras año por las exposiciones organizadas en Buenos Aires por Artal, Pinelo o los hermanos Bou.

Tras exponer Jorge Bermúdez en 1923, muestra inaugurada por el presidente de la Nación Marcelo T. de Alvear, Fernán Félix de Amador expresó en *Plus Ultra* que en adelante se podría "*considerar a Jorge Bermúdez como un grande pintor nacional*". Esa exposición, agregó, "*adquiere una importancia simbólica, en esta hora de necesarias definiciones, en que los pueblos, desean, como reacción natural contra la disolvencia creciente de la Cosmópolis, fijar un punto de partida y delinear un perfil preciso para la imagen de su Patria*"<sup>35</sup>.

Así como Fader enfermó de tuberculosis debiendo trasladarse desde Buenos Aires a Córdoba, Bermúdez contrajo en el norte el paludismo, agravándose su salud de tal manera que se vio prácticamente obligado a abandonar aquella región. En 1924, nombrado por Alvear como cónsul argentino en Granada, el artista partió hacia España donde los tipos criollos dejaron paso a las damas andaluzas. En Granada

---

<sup>35</sup>. AMADOR, Fernán Félix de. "Jorge Bermúdez". *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1923.

frecuentó el taller de Gabriel Morcillo, artista al que organizó una exposición en Buenos Aires en mayo de 1926. Mientras esta se estaba desarrollando en la capital argentina, Bermúdez falleció en la ciudad de la Alhambra.

El mensaje artístico de Bermúdez, a pesar de su desaparición, se mantuvo vivo. Hubo pintores que siguieron la senda que éste había marcado y que se trasladaron al Noroeste argentino para inspirarse en sus paisajes y costumbres. Podemos citar a Cleto Ciocchini, recordado en la historiografía del arte argentino como eximio marinista, quien en el tiempo de sus primeros pasos en el arte se dirigió a Catamarca junto al tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez pintando motivos de aquella provincia.

En "*Mujer de Catamarca*", uno de los cuadros de la producción de Ciocchini, puede apreciarse el influjo de Bermúdez<sup>36</sup>, siendo, no obstante, su obra más recordada de esta etapa, la titulada "*Jugando al truco*" -tema que también había abordado Pío Collivadino-, enorme lienzo en el que aparecen cinco figuras, un vasco, un andaluz, un italiano y dos criollos, cada uno caracterizado hasta el mínimo detalle<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup>. Ciocchini declaró que uno de sus "primeros amores" fue Zuloaga, aunque luego, al abordar los temas marinistas, su pintura se acercó más a Sorolla. Cfr.: SOLARI, Juan Antonio. "Cleto Ciocchini, "el Sorolla de América"". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1976.

<sup>37</sup>. CORREA, Carmen. "La cabeza blanca, las manos talentosas". *Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1971.

Ya en los años treinta, Francisco Ramoneda, seguidor temático de Bermúdez, realizó larga labor en la localidad de Humahuaca, provincia de Jujuy, habiéndose radicado allí desde 1933. Ramoneda fue autor de obras como *"Changuito de las uvas"* -que nos recuerda a *"El niño del huaco"* de Bermúdez y a *"Tunas y Lechiguanas"* de Quirós-, *"El Aconquiya"* y numerosos paisajes de la región incluidos algunos ejecutados en Potosí.

También siguió la línea costumbrista de Bermúdez Juan Carlos Durán, formado junto al español Antonio Ortiz Echagüe. De los que trabajaron en el noroeste argentino en los años cuarenta citaremos también a Ernesto Scotti<sup>38</sup>, Rodrigo Bonome -autor de varios paisajes en Jujuy y Catamarca-, Adolfo Montero, Aurelio Víctor Cincioni -quien realizó una exposición de sus cuadros, realizados en Córdoba y en el Noroeste, en octubre de 1944 en las salas de Witcomb- y el ilustrador Luis Macaya, quien luego de un tiempo en Humahuaca se dirigió al Nordeste pintando vistas de las ciudades de Posadas (Misiones) y de Corrientes, capital de la provincia homónima, con sus casas coloniales y tipos humanos. Se mencionó alguna vez el deseo de Cesáreo Bernaldo de Quirós de realizar obra pictórica en el noroeste argentino, proyecto

---

<sup>38</sup>. "...Un día, hace cuatro años, anhelando vivamente nuevos horizontes para su trabajo, "se fue a la montaña", a Salta, a buscar la convivencia de los hombres simples y el sabor de la vida primitiva". (BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Ernesto Scotti". *Atlántida*, Buenos Aires, noviembre de 1944, p. 42).

nunca llevado a cabo.

A pesar de los años transcurridos desde la década del veinte, años en que el paisaje y el costumbrismo se impusieron como arte oficial en la Argentina, sostenido por innumerables cultores alineados detrás de Fader, Quirós, Bermúdez y otros importantes artistas del momento, aún a mediados de siglo podemos encontrar pintores que sintieron y adoptaron como propias las ideas que habían estado en boga en aquel tiempo.

"Conocer lo nuestro", "pintar lo nuestro", "hacer pintura argentina" -entendido esto como representar nuestros paisajes y costumbres- siguió marcando a fuego el espíritu de una larga serie de artistas, más allá de los nuevos cánones artísticos que se fueron imponiendo en la Argentina especialmente a partir de los años treinta. Carlos Foglia - autor en 1961 de una recordada monografía, cargada de anécdotas, tal como era su costumbre, sobre Quirós- desde las páginas de *El Hogar*, Anselmo Ballesteros en la revista *Atlántida* y las notas de otra publicación, *Histonium*, se encargaron, entre otros, de mantener viva la llama de la corriente "nacionalista" en los años cuarenta y cincuenta.

El costumbrismo, así como el indigenismo, se manifestó también en la escultura argentina. Quizá el mayor representante haya sido Luis Perlotti, autor de obras como "*Sulcapuma*", retrato indígena que fue exhibido en la

exposición de artistas argentinos que se presentó en Madrid a principios de 1926<sup>39</sup>. En los Salones Nacionales realizados en Buenos Aires podemos señalar obras como la "*India vieja*" que Castro Chloé presentó en 1915, "*El alma del quebracho*" de Rafael Delgado Castro de 1916, "*Abuela quichua*" del mismo autor exhibida en 1918<sup>40</sup> y "*Araucano*", bronce que el citado Perlotti presentó en 1919.

#### 4.3. Algunas expresiones del costumbrismo en la pintura iberoamericana.

En el continente americano, la pintura de costumbres, diferenciada del indigenismo, gozó de distintas manifestaciones en mayores o menores dosis respecto de lo producido en la Argentina. En el Uruguay la rama nacionalista fue denominada por Gabriel Peluffo como "*nativismo*". No obstante ser Pedro Figari (figs.164-165) el representante por excelencia del género en el país rioplatense, aun con su particular visión estética, otros pintores abordaron temáticas costumbristas. Pedro Blanes Viale ejecutó en 1920

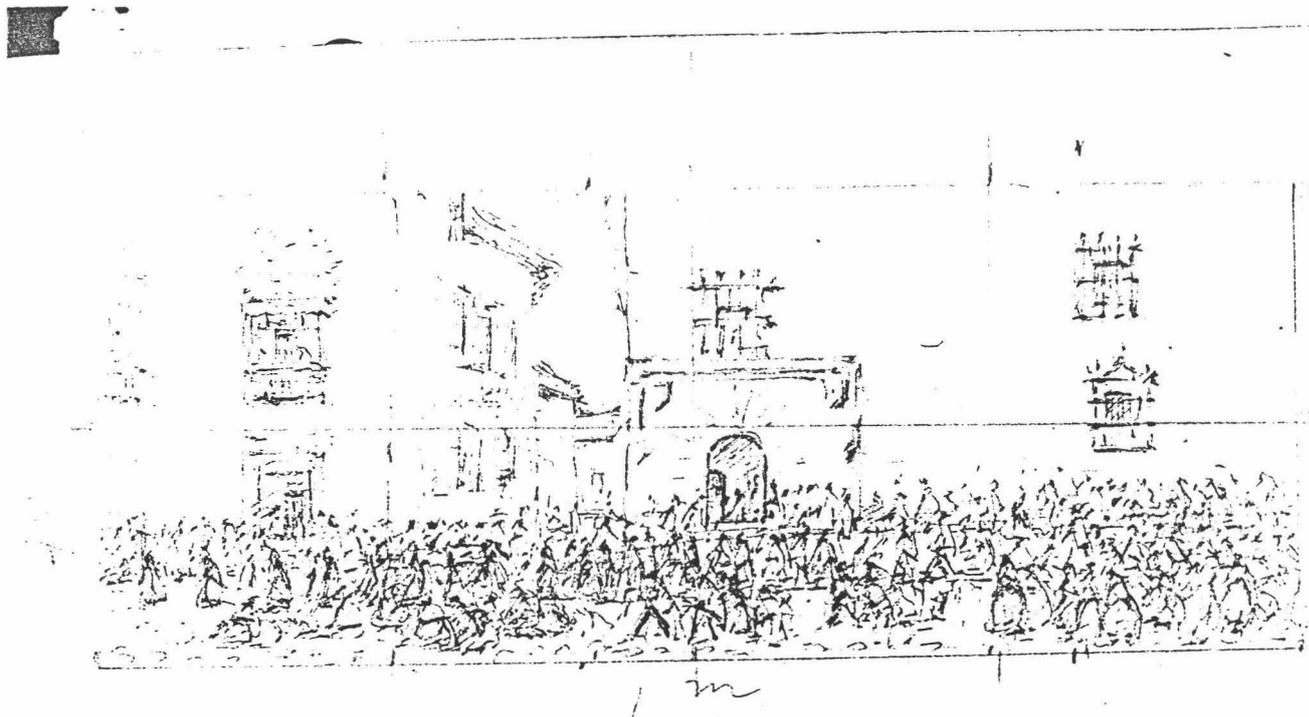
---

<sup>39</sup>. Esta escultura puede verse reproducida en "La exposición de arte argentino en Madrid". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año V, N° 35, marzo de 1926, p. 71.

<sup>40</sup>. Como hecho curioso, cabe señalar que en el Salón de 1918 Alberto Cullen, un niño de siete años de edad, presentó la escultura titulada "*Una pelea de elefantes*", apareciendo en el catálogo una fotografía del autor modelando al natural, al lado del elefante.



"Fuera de tiempo" (fig.164) y "Necedad" (fig.165), obras del pintor uruguayo Pedro Figari, destacado autor de escenas de la vida colonial rioplatense.



Al igual que Pedro Figari, la artista francesa Léonie Matthis realizó una gran tarea recreando escenas de la vida cotidiana rioplatense durante el período colonial; a ella pertenece este estudio hecho a lápiz representando una "Procesión" religiosa (fig.166).

la obra titulada "*Artigas en el Hervidero*". A pesar de ser este un cuadro de historia, el artista colocó una nota costumbrista en el margen inferior derecho, en el que aparece un paisano, aislado del tema central y del momento histórico que se representa, cebando el mate que acaba de calentar en el fuego.

El de Pedro Figari fue un caso atípico en la pintura desarrollada en ambos márgenes del Plata. Abogado de profesión, dedicóse a ella con esmero, alternando sus labores jurídicas a un progresivo interés por las artes plásticas y por la educación artística en el Uruguay. En este sentido fue revelador su libro publicado en 1912, "*Arte, estética, ideal*", y su labor posterior, a partir de 1915 y hasta 1917, como educador y Director de la *Escuela Nacional de Artes y Oficios*.

En ese año abandonó el cargo para dedicarse de lleno a su labor pictórica, la cual no había podido abordar con la asiduidad pretendida debido a las obligaciones educativas. En 1921, contando ya con sesenta años de edad, realizó su primera exposición individual, en el Salón Müller de Buenos Aires, la cual, no obstante su carácter innovador, aún incomprensible para el público y cierto sector de la crítica argentinos, no fue rechazada. La causa de esta aceptación fue probablemente el hecho de que el expositor era un prestigioso abogado y un maestro de pintura reconocido en ambas orillas del Plata.

En ese mismo año Pedro Figari se radicó en la capital argentina junto a su hijo Juan Carlos Figari Castro, arquitecto y pintor. En 1925 ambos se instalaron en París, ciudad en la que Juan Carlos falleció dos años más tarde. Figari regresó a Montevideo en 1933.

Aunque algunos han querido asignar a los dos temas que fueron *leit-motiv* de los cuadros de Figari, esto es la ciudad colonial y los *candombes*, un mero carácter de "medio" utilizable para la intención final, los juegos cromáticos, es indiscutible la intención de nacionalismo que el pintor uruguayo persiguió, trasuntada a través de variados escritos y plasmada en sus pinturas. "*Lo que yo quisiera sería llegar a despertar una conciencia patria*" escribió en 1932 a Eduardo de Salterain y Herrera, dejando expuesta con total claridad su intención.

Dentro de sus pensamientos como "nacionalista", Pedro Figari se empeñó en desentrañar el factor psicológico de los personajes del pasado, "*el mundo de la libertad del hombre expresada en clave americana*" al decir de Anastasia, y no como en el caso de Quirós por citar un sólo ejemplo, en el que además de este factor se manifestó un interés de cronista interesado por representar con la mayor fidelidad posible la indumentaria y otros elementos accesorios. Tampoco realizó investigaciones históricas como sí lo hizo Léonie Matthis para representar el mundo colonial rioplatense y el pasado decimonónico más reciente.

Anastasia dijo también de Figari que *"sus dotes de pintor, que no eran excepcionales, se hicieron excepcionales por obra de la maduración de su conciencia en el giro audaz hacia lo negro y lo criollo. Al ser identificados y unidos, en su lenguaje plástico, creó un modelo de transculturación. Figari los identifica, los une. Al integrarlos, en los mismos paisajes campesinos, en los mismos ambientes urbanos... los asimiló como pueblo en un solo contexto... En la tierra de la esclavitud crece la humanidad de la libertad. En la tierra de las desigualdades crece la humanidad de la equidad"*<sup>41</sup>. En tal sentido tuvo seguidores en su país como Jaime Solé Estera cuyas obras tendieron a la representación de los candombes y la vida de los negros.

Para el crítico argentino José María Lozano Mouján *"Pedro Figari es uno de los pocos americanos que han sabido crear un arte singular"*. Fue su propósito el de contar la vida y las costumbres de antaño en el Río de la Plata, especialmente en la época de Rosas y en la que siguió a esta, *"de allí que podamos llamar a Pedro Figari el pintor del Río de la Plata y de las pampas"*.

*"Con frecuencia he oído decir que la falta de precisión en ciertos detalles, hace que los óleos de Figari no puedan ser considerados como documentos... Quién desee saber cuántos botones tenían los uniformes del general X o de los soldados*

---

<sup>41</sup>. ANASTASIA (1975), p. 241.

de Rosas u Oribe, debe recurrir a los museos históricos que para eso están. Pero quien quiera saber por ejemplo, lo que fueron los generalotes guarangos, mandones y semi gauchos con pretensiones de grandes señores, o apreciar la elegancia y gracia de nuestras abuelas, así como también... los cuadros de familia desbordantes de intimidad, las fiestas aristocráticas llenas de distinción o las escenas callejeras, bailes camperos, etc., encontrará en la obra de este pintor, el documento que se lo dirá como ninguno"<sup>42</sup>.

Marta Traba, autora de uno de los primeros y escasos estudios existentes sobre la pintura latinoamericana en su conjunto, catalogó a Figari como el "único caso, dentro de los prolegómenos de la pintura contemporánea, de continuidad con los brotes aislados de pintura primitiva o ingenua que alegran el insoportable desierto de la pintura en el siglo XIX. Dotado del mismo espíritu irónico, de igual desprecio por los convencionalismos académicos, de idéntica limpidez para reducir el mundo a dos dimensiones, Figari revivió en sus cuadros una Colonia imaginaria cuyo asombroso encanto, sin embargo, se reducía de antemano a la existencia efímera de sus propios cuadros"<sup>43</sup>.

Figari había manifestado en sus principios, también, una inclinación hacia dos pintores españoles, Hermenegildo

---

<sup>42</sup>. LOZANO MOUJAN (1928), pp. 181-185.

<sup>43</sup>. TRABA (1961), pp. 16-17.

Anglada Camarasa, de quien había visto las obras presentadas en la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires en 1910 y en la muestra que realizó en Montevideo en 1917, y Joaquín Mir, quien había expuesto en la capital uruguaya en 1913.

Su paleta tenía asimismo resabios de su compatriota Camilo Barletta, artista que había sido marcado por la pintura francesa y que inculcó en Figari un sentimiento de libertad artística. La estética de éste tuvo resistencias en la sociedad montevideana *"por sus referencias al negro y al primitivismo tosco de sus protagonistas"* que *"no avenía con la imagen "civilizada" que la burguesía y las elites políticas (en su mayoría descendientes de clase media y antiguo patriciado) hubieran preferido para ver representada su "tradición" "*<sup>44</sup>.

Por último, podemos señalar que también en Brasil encontramos muestras de pintura costumbrista en las que se aprecia como motivos centrales al indio y al negro, abolida ya la esclavitud de éste. Como representantes del género podemos citar, a principios del siglo XX, a Lucilio de Albuquerque<sup>45</sup> y a Modesto Brocos. En Rodolfo de Amoedo

---

<sup>44</sup>. PELUFFO (1988), fasc. VI, p. 107.

<sup>45</sup>. Lucilio y Georgina de Albuquerque expusieron en Buenos Aires en 1921 marcando una continuación de la relación artística entre Brasil y la Argentina que, ideada por el escritor brasileño Cyro de Acevedo, había tenido su inicio a mediados de 1919 cuando Antonio Alice expuso en Witcomb 33 obras en una exposición

observamos al indio en una imagen idealizada, y en Almeida Junior se refleja el mestizo o *caipira* brasileño realizando sus trabajos. De este autor posee numerosas obras el *Museo de Bellas Artes* de San Pablo.

#### 4.4. El indigenismo, expresión singular del arte iberoamericano.

Durante la primera mitad del siglo XX, el indigenismo se impuso como el principal discurso cultural en aquellos países de Iberoamérica donde las comunidades nativas forman la mayoría de la población. En el caso de la Argentina, la figura del gaucho y la de los tipos nativos del noroeste, cuya presencia en la pintura hemos venido desarrollando a lo largo del capítulo, tuvieron la preponderancia que alcanzó la figura del indio en el arte de los países que gozaron de una mayor tradición indígena. No obstante hubo artistas argentinos, en especial Alfredo Guido, que se volcaron al indigenismo, basándose más en una representación decorativista que en una postura, como fue el caso de los mexicanos, de denuncia social.

---

individual titulada "*De la Argentina al Brasil*". En lo que respecta a artistas argentinos que expusieron en Brasil podemos nombrar a Cesáreo Bernaldo de Quirós y a Benito Quinquela Martín quienes lo hicieron en 1921.

Al decir de Cossio del Pomar<sup>46</sup>, con la Revolución Mexicana en 1910 nació el arte "*indoamericano*". Mientras en el Perú el aprista Haya de la Torre habló de "**Indoamericanismo**", vocablo integral legitimado por la unidad, o la tendencia hacia la unidad espiritual del continente, en la Argentina el escritor Ricardo Rojas creó el término "**Eurindia**", conjunción de dos elementos: el indígena y el europeo.

Si al "*indoamericanismo*" debe considerárselo producto de la Revolución y a México el foco irradiador del mismo, habría que dilucidar cuáles son sus semejanzas con el "*indigenismo*", fenómeno similar y que alcanzó en el Perú una presencia aun más dominante que en México. Así como en este país el movimiento tomó relación directa con el quehacer político, el peruano se manifestó como más apolítico y esteticista. No debe olvidarse al hacerse el balance que hacia 1915 la población total mexicana rondaba los dieciséis millones de habitantes de los cuales la mitad eran indígenas<sup>47</sup>.

Al decir de Jorge Falcón<sup>48</sup>, "*la pintura mexicana moderna... surge o nace ambientada por la insurrección "por la tierra y la libertad", por la revolución agrarista-constitucional... En Perú no hay ningún hecho social similar*

---

<sup>46</sup>. COSSIO DEL POMAR (1939).

<sup>47</sup>. MAJLUF (1993).

<sup>48</sup>. En: INSTITUTO SABOGAL DE ARTE (1986), p. 31.

del pueblo, y por ende el arte y la literatura no tienen en qué apoyarse internamente para saltar... la lucha social más amplia e intensa es en Perú limitada, en espacio a la capital y en objetivos a conseguir el reconocimiento estatal de la jornada de ocho horas de trabajo y contra el aumento del costo de vida...".

Por su parte, Natalia Majluf afirmó que "en México la idea de la Revolución tuvo la misión de concretar el ideal nacionalista. En el Perú, el paisaje fue considerado como el elemento que forjaría la nación. Fruto del más exacerbado determinismo geográfico, el telurismo tuvo en toda la región andina, desde Ecuador hasta Bolivia e incluso en Argentina, la importancia discursiva que tuvo la noción de la Revolución para el arte mexicano... El paisaje rara vez existe sólo como espectáculo natural: es el molde que genera hombres y culturas. El paisaje indigenista está siempre marcado por la arquitectura de las ciudades serranas, los andenes de sus montañas, los habitantes de sus pueblos...

El paisaje -prosiguió- no sólo no correspondía a la intención didáctica de gran parte del arte mexicano, sino que además negaba las posibilidades de una efectiva denuncia social..."<sup>49</sup>. Es quizá por esto por lo que en México el paisaje tuvo proporcionalmente menos cultores que la figura. Podemos sin embargo encontrar excepciones de notable

---

<sup>49</sup>. MAJLUF (1993).

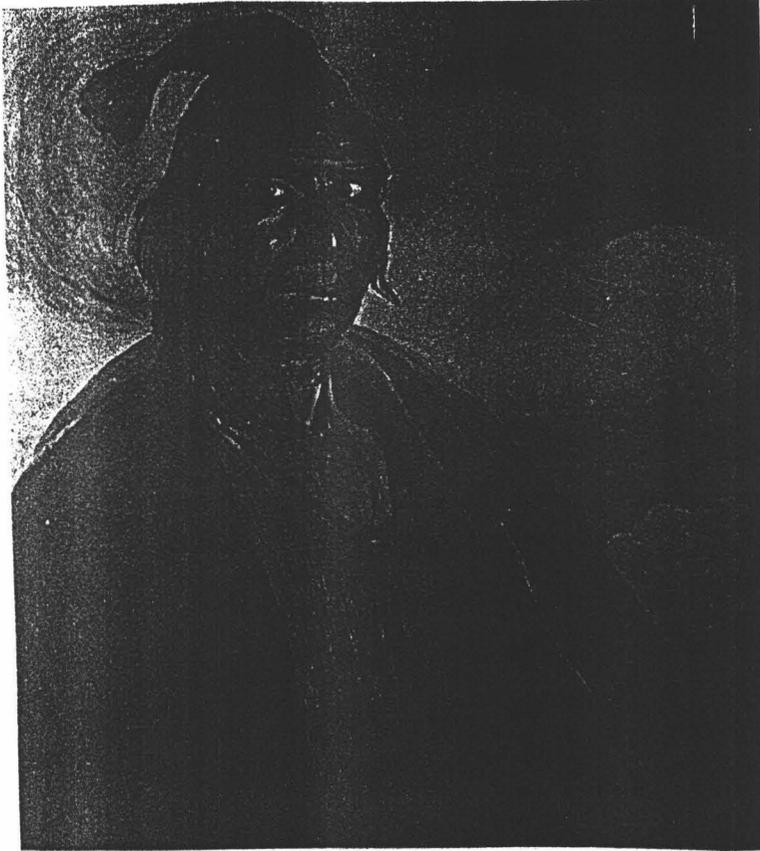
importancia como José María Velasco y Gerardo Murillo, más conocido como Dr. Atl, cuya tarea en pro de la Revolución se manifestó más a través de sus escritos que de sus paisajes, aún cuando estos estuvieron marcados por el desgarramiento producido por las tormentas; como muestra basta recordar la serie de los volcanes, por la que llegó a reconocerse a Dr. Atl como un "*gran vulcanólogo*".

En el Perú la figura por excelencia del indigenismo fue José Sabogal (fig.167). La importancia de Sabogal, al decir de Majluf, consistió sobre todo en haber introducido el regionalismo cuzqueño en Lima. Luego de una larga estadía en el extranjero, Sabogal llegó al Perú proveniente de la Argentina. Junto al pintor Jorge Bermúdez había pintado paisajes y escenas de la vida popular en Tilcara, en las serranías de la provincia de Jujuy. Participó Sabogal del movimiento costumbrista argentino y arribó al Cuzco en un momento de plena efervescencia indigenista. En la capital incaica pintó los cuadros que integraron su primera exposición limeña en 1919. Con este artista el movimiento regionalista del Cuzco bajó de los Andes, perdió su carácter regional y se convirtió en movimiento nacional<sup>50</sup>.

La autora destacó pues el contacto de Sabogal con el costumbrismo argentino -aunque ella habló no de "*costumbrismo*" sino de "*regionalismo*"-. En apartados

---

<sup>50</sup>. Ibídem.



En la pintura "indigenista" peruana, José Sabogal se manifestó como el artista de mayor importancia. Tras residir durante algunos años en la Argentina y habiéndose contactado en Tilcara (Jujuy) con Jorge Bermúdez, Sabogal regresó a su país iniciando una recuperación iconográfica de los motivos cuzqueños; de 1925 data este "Indio con chullo" (fig.167) perteneciente a la colección del Banco de Crédito del Perú. En la Argentina, el pintor Emilio Centurión se interesó por las temáticas consagradas por el peruano como lo demuestra su lienzo titulado "Cuzqueños" (fig.168).

anteriores hemos destacado la importancia que había comenzado a tomar la pintura costumbrista en nuestro país, sobre todo a partir de la Exposición del Centenario de 1910. Sabogal permaneció en la Argentina desde 1912 a 1918, es decir durante una época de auge de esta temática, avalada oficialmente a través del reglamento del Salón Nacional.

Eran también años en que estaba en apogeo, en Buenos Aires, la pintura española, especialmente la de dos de los "triunfadores" de la Exposición de 1910, Anglada Camarasa y Zuloaga. Si sumamos esto al antecedente de que, estando en Roma, Sabogal había acudido a perfeccionar sus dotes de dibujante en la *Academia Española de Bellas Artes*, y más adelante, como dijimos, entró en relación en Jujuy con Bermúdez, ex-discípulo de Zuloaga, no extraña en la estética del peruano el influjo de los maestros españoles, especialmente del vasco.

Indudablemente, la obra de José Sabogal encajó perfectamente en el modelo "*euríndico*" teorizado por Ricardo Rojas, quien hablaba de una combinación, en la pintura argentina, de técnicas europeas y emoción americana en nuestra pintura. De México podemos citar a Saturnino Herrán, pintor en el que se aprecian tanto los influjos de Zuloaga - lo mismo que en el arte de su compatriota Roberto Montenegro - como los del decorativismo amanerado del granadino Gabriel Morcillo.

Cuando Sabogal realizó su exposición en la casa Brandes de Lima en 1919, numerosos periódicos dedicaron espacio a reseñar el acontecimiento. El discurso de la crítica supo ser similar al que se estaba acostumbrado en Buenos Aires. Se habló en la ocasión de "*labor nacionalista*"<sup>51</sup> y, al igual que en la Argentina, de "identificación" del artista con sus motivos: "*por feliz inspiración, ha buscado sus modelos en nuestro propio ambiente y en nuestro mismo medio, porque como verdadero amador de la belleza, sabe que ésta vive en el alma de las cosas y que sólo es necesario poseer la virtud de entrar con ellas en comunión*"<sup>52</sup>.

Otro de los parámetros entre los que se movieron los artistas ligados a estas escuelas nacionales y americanistas, fue el de afirmar y remarcar la independencia -generalmente temática ya que las filiaciones técnicas fueron a menudo evidentes- con respecto a la etapa de propia formación en el Viejo Continente. Si en la Argentina Fernando Fader, al regresar a las cordilleras mendocinas tras sus años de estudio en Munich declaró que allí, ante ese paisaje de su tierra "*se acabo toda mi ciencia pictórica*" o el propio Cesáreo Bernaldo de Quirós dijo haber "*sentido, luego de*

---

<sup>51</sup>. "Notas de arte. La exposición Sabogal". *La Prensa*, Lima, 18 de julio de 1919.

<sup>52</sup>. CLOVIS (Luis VARELA Y ORBEGOSO). "Nota de arte. La Exposición Sabogal". *El Comercio*, Lima, 5 de julio de 1919.

*tantos viajes por Europa, el llamado de su tierra*"<sup>53</sup>, Sabogal rememoró que *"no quise en mi presentación de Lima, hacerlo con los trillados y socorridos asuntos del Sena, ni con doradas impresiones de Italia, ni con las crudeces del sol de España o de Africa. Mi intención fue pintar el Perú y acampando entre los primorosos muros del viejo Cusco imperial..."*<sup>54</sup>.

Luego de esta exposición de 1919, limitada a motivos cuzqueños, Sabogal, conocedor ya del sur peruano, decidió emprender viaje hacia el norte, a la zona de su localidad natal, Cajabamba. Producto de este período fueron los cuadros expuestos en julio de 1921 en el *Casino Español* de Lima. Tal fue la importancia que tomó el indigenismo en el Perú con la obra de Sabogal y quienes le siguieron que el movimiento trascendió las fronteras.

En 1928, el artista retornó a Buenos Aires para inaugurar una muestra de *Pintura Peruana* en las salas de la *Asociación Amigos del Arte*. En 1933, al asumir la dirección de la *Escuela de Bellas Artes* en Lima, el indigenismo tendió a oficializarse, comenzando a tomar fuerza, en forma paralela

---

<sup>53</sup>. Citemos también aquí el caso del pintor y grabador rosarino Gustavo Cochet, quien residió entre París y Barcelona hasta el estallido de la guerra civil española en 1936, año en que regresa a la Argentina, quien recordaba que *"en París, tomando mate... solía recordar a mi abuela india y centenaria, a mi madre criolla, y la sangre, en el misterio de mi ser, se estremecía al unísono de una llamada. La llamada de la tierra"*.

<sup>54</sup>. INSTITUTO SABOGAL DE ARTE (1986), p. 30.

las manifestaciones artísticas renovadoras, basadas en la modernidad occidental, obra de nuevas generaciones de pintores.

Entre los seguidores del indigenismo peruano se destacó el cuzqueño Francisco González Gamarra. En varias figuras representadas por este pintor en sus cuadros, apreciamos amaneradas y risueñas expresiones que nos recuerdan a los personajes morunos pintados en Granada por Morcillo. Cierta influencia andaluz puede notarse en obras como la titulada "*Cusiccoillor*" (fig.169), de 1931, que, aunque siendo de temática netamente cuzqueña, se acerca a las escenas cotidianas típicas de la pintura española de fines del XIX.

En México puede señalarse la existencia de una corriente indigenista anterior a la Revolución, gestada a lo largo del XIX y más cercana al indigenismo propulsado por las clases liberales dirigentes. Como anticipo de la misma, de 1825 data una recordada afirmación de José María Luis Mora respecto de que en México "*ya no existen indios*", rotunda negativa de la realidad. La lucha por una "*nación civilizada*" alcanzó su punto más alto en las últimas décadas del siglo durante el gobierno de Porfirio Díaz quien compartió las premisas del literato y presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento en lo que a la dicotomía "*civilización-barbarie*" se refiere.

En cuanto a la pintura, y dentro de esta postura liberal, podemos destacar algunos ejemplos. En 1850 Juan



"Cusiccoillor" (fig.169), cuadro del peruano Francisco González Gamarra.

Cordero pintó el cuadro titulado *"Colón ante los Reyes Católicos"* que muestra al almirante presentando ante los monarcas un grupo de indios americanos en actitud sumisa. *"Dos hombres fuertes y morenos y una bella mujer... se inclinan ante sus majestades ofreciendo, en un cofre y una charola, los tesoros de su tierra perdida. El almirante extiende la mano y los señala, Fernando, de pie, los admira con curiosidad, Isabel, fiel a la tradición de reina piadosa, con ternura"*<sup>55</sup>.

En los años que siguieron, comenzó a afirmarse la corriente tendiente a la progresiva integración de los indios a la sociedad, siempre subordinada ésta a los ideales positivistas de quienes detentaban el poder. En este sentido resultan harto ilustrativas las afirmaciones realizadas en 1864 por Francisco Pimentel de que *"debe procurarse que los indios olviden sus costumbres y hasta su idioma mismo, si fuere posible. Sólo de este modo perderán sus preocupaciones y formarán con los blancos una masa homogénea"*<sup>56</sup>. Estas ideas de asimilación del indígena a la sociedad mestiza tendrán aun sus seguidores iniciado el siglo XX, entre ellos Andrés Molina Enríquez, autor de *"Grandes problemas nacionales"*, libro publicado en 1909.

Este primer *"indigenismo"*, por llamarlo de algún modo,

---

<sup>55</sup>. RODRIGUEZ PRAMPOLINI (1988), p. 205.

<sup>56</sup>. Cit.: Ibídem., p. 213.

tuvo sus orígenes en la *Academia de San Carlos* durante la etapa porfirista, motivado por los descubrimientos arqueológicos y el deseo de crear un "arte mexicano", y en el que la arquitectura y la escultura alcanzaron mayor importancia que la pintura. Respecto de la escultura vale recordar el llamado a concurso hecho por Porfirio Díaz en 1877 para realizar un monumento a Cuauhtémoc.

En la pintura las manifestaciones más destacadas de esta corriente fueron algunas obras cuya intención fue la de rescatar el pasado histórico de la civilización azteca. Como ejemplos podemos nombrar a José Obregón y su cuadro "*El descubrimiento del pulque*", a Rodrigo Gutiérrez con "*El Senado de Tlaxcala*" y a Félix Parra con "*Fray Bartolomé de las Casas*" y "*Un episodio de la conquista*".

Como se aprecia, poco tiene que ver el indigenismo planteado desde la Revolución de 1910 con el preconizado por los liberales mexicanos del XIX. Ahora bien, si tomáramos a aquél, es decir al caracterizado por la denuncia social, y al indigenismo tal como fue entendido en el Perú como las dos variantes de mayor importancia en el continente, deberíamos señalar que a las obras de temática indígena que se produjeron en la Argentina, y yendo aún más lejos, al propio costumbrismo, puede asociárselos más a las ideas de éste último que a las del de México. No se trató de un arte reivindicativo de una sociedad marginada sino que prevaleció el deseo de perseguir una estética que plasmara la

"nacionalidad" a través de los tipos regionales.

Lo mismo puede decirse de la obra de Cecilio Guzmán de Rojas (figs.170-171) en Bolivia, de filiación estética española, al igual que artistas como el argentino Jorge Bermúdez o el peruano José Sabogal. El pintor boliviano, tras sus viajes por España, mostró como intención principal la de hacer "arte nacional", plasmando *"la gran fusión de dos razas, encontrando similitud entre el paisaje urbano de Potosí y el de las calles y callejas de las antiguas ciudades españolas"*<sup>57</sup>.

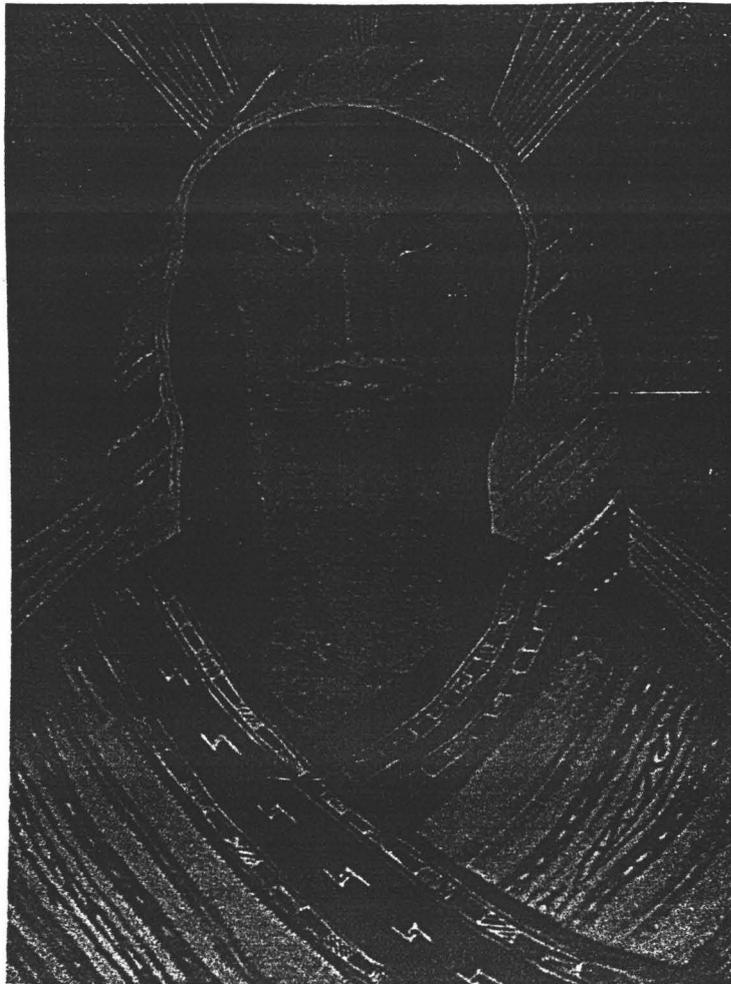
Guzmán de Rojas, quien llegó a ser denominado como *"conductor estético boliviano"*<sup>58</sup>, realizó en Madrid, en 1929, una heterogénea exposición, temáticamente hablando, de cuarenta y seis óleos, entre los que se destacó una de sus máximas expresiones dentro del indigenismo altoperuano, el cuadro titulado *"El beso del ídolo"*, junto a otros como *"Gitana Jettatore"*, *"Hijo del Mediterráneo"* y los paisajes *"Riberas del Sena"* y *"Plaza de la Concordia"*<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup>. SUAREZ MOSTAJO (1989), p. 63.

<sup>58</sup>. DE VEDIA, Leónidas. "Cecilio Guzmán de Rojas, el conductor estético boliviano". *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de junio de 1944.

<sup>59</sup>. E. N.. "Nuestras exposiciones artísticas. El pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VIII, N° 69, enero de 1929, pp. 24-26.



El boliviano Cecilio Guzmán de Rojas se convirtió en la figura más destacada del "indigenismo" pictórico en su país. Dos muestras de su estética son "*El triunfo de la naturaleza*" (fig.170), obra perteneciente al *Museo Nacional de Arte de La Paz*, y el "*Cristo aymara*" (fig.171) exhibido en la I Bienal Hispanoamericana de Arte realizada en Madrid en 1951.

El indigenismo de Guzmán de Rojas - "*indianismo*" al decir de Suárez Mostajo-, consagrado en Bolivia durante los años treinta, se manifestó como una búsqueda de carácter estético, emparentada con los lineamientos seguidos por su compatriota Alcides Arguedas en el libro "*Raza de bronce*", y en la que no faltó una idealización de las figuras, a la manera en que lo hacía quien había sido su maestro en España, el cordobés Julio Romero de Torres. Se aprecia además en sus obras la influencia decorativista de las estampas japonesas, clara señal del impacto que Paul Foujita tuvo en él. En tal sentido puede trazarse aquí un paralelo con las pinturas decorativas que el peruano José Sabogal ejecutó para el pabellón peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929, y las de la "capilla" del pabellón argentino ejecutadas por el sevillano Gustavo Bacarisas, quien había residido algunos años en la Argentina, inspiradas en las razas indígenas de Sudamérica.

En 1932, también en Bolivia, hizo su aparición Alejandro Mario Illanes, pintor y muralista, cuya filiación estuvo más cercana a la intención mexicana de denuncia social. Al contrario de Guzmán de Rojas, no suprimió Illanes todo lo hostil, deprimente y degradante que había en el indio, apartándose de la mansedumbre e inocencia que aquel pintor le había inculcado. "*El remiendo que antes el pintor ponía en la vestidura como un signo de humillación, ahora se convierte en elemento de protesta, cobra el valor de una denuncia contra la sociedad que lo hace posible. (...). El repertorio*

*pictórico del pintor es casi únicamente referido al indio: el indio labrando la tierra, empujando el arado, el indio viajero, el indio que descansa, la pareja india, la merienda...*"<sup>60</sup>.

Suárez Mostajo planteó la oposición de ambas tendencias, afirmando que las diferencias entre la de Guzmán de Rojas y la de Illanes, eran precisas. *"El indianismo es decorativo, idealizado, falso, conformista; su personaje es sumiso, manso, bello pero indiferente, atrayente sin solidaridad; su único planteamiento es de carácter étnico, y por consiguiente es anacrónico e improcedente. El indigenismo ofrece una imagen amarga, agresiva, de un indio que se levanta y reclama justicia; su adusta fisonomía no pide ni admite cariño, ni suscita compasión. Su versión de la sociedad corresponde a la exigencia de cambio"*<sup>61</sup>. El autor aviva de esta manera una polémica de larga data entre quienes como él, exigen al arte un compromiso político, y entre aquellos que consideran que debe haber, sí, una obligación, pero de tipo estético.

Plantea, pues, Suárez Mostajo, una dicotomía entre *"indianismo"* e *"indigenismo"*. El primer término alcanza puntos de comparación con el *"indigenismo"* peruano, más allá de que luego este se haya convertido en un arma de reivindicación social, en especial con la aparición de

---

<sup>60</sup>. SUAREZ MOSTAJO (1989), pp. 80-81.

<sup>61</sup>. *Ibíd.*, p. 83.

Mariategui y el APRA, hombre y movimiento con quienes Sabogal se identificó plenamente, colaborando en la revista "Amauta", órgano difusor del "nacionalismo" en el Perú.

Si tuviésemos que encontrar resabios del indigenismo mexicano en el peruano, o influjos directos, podríamos señalar el interés que se comenzó a demostrar por las artesanías populares, rescatadas del olvido a través de la formación de numerosas colecciones. En México, al libro del Dr. Atl sobre arte popular debe sumarse la exposición simultánea de Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard - creador de un método de dibujo basado en el arte mexicano antiguo-, Francisco Cornejo y Jorge Enciso, realizada con motivo de los festejos del Centenario en 1921<sup>62</sup>.

En la Argentina ocurrió algo similar con algunos pintores costumbristas como Cesáreo Bernaldo de Quirós o Carlos Pablo Ripamonte, creadores de auténticos museos gauchescos, pero que no tuvieron la importancia ni de los mexicanos ni de los peruanos, además de consistir las mismas en colecciones para goce individual de los artistas -aunque Quirós propuso donar la suya al Estado en los años cuarenta- y auxilio recurrente para la ejecución de las obras.

En el análisis de la pintura realizada en otros países iberoamericanos, encontramos casos, como el de Bolivia y la

---

<sup>62</sup>. MAJLUF (1993).

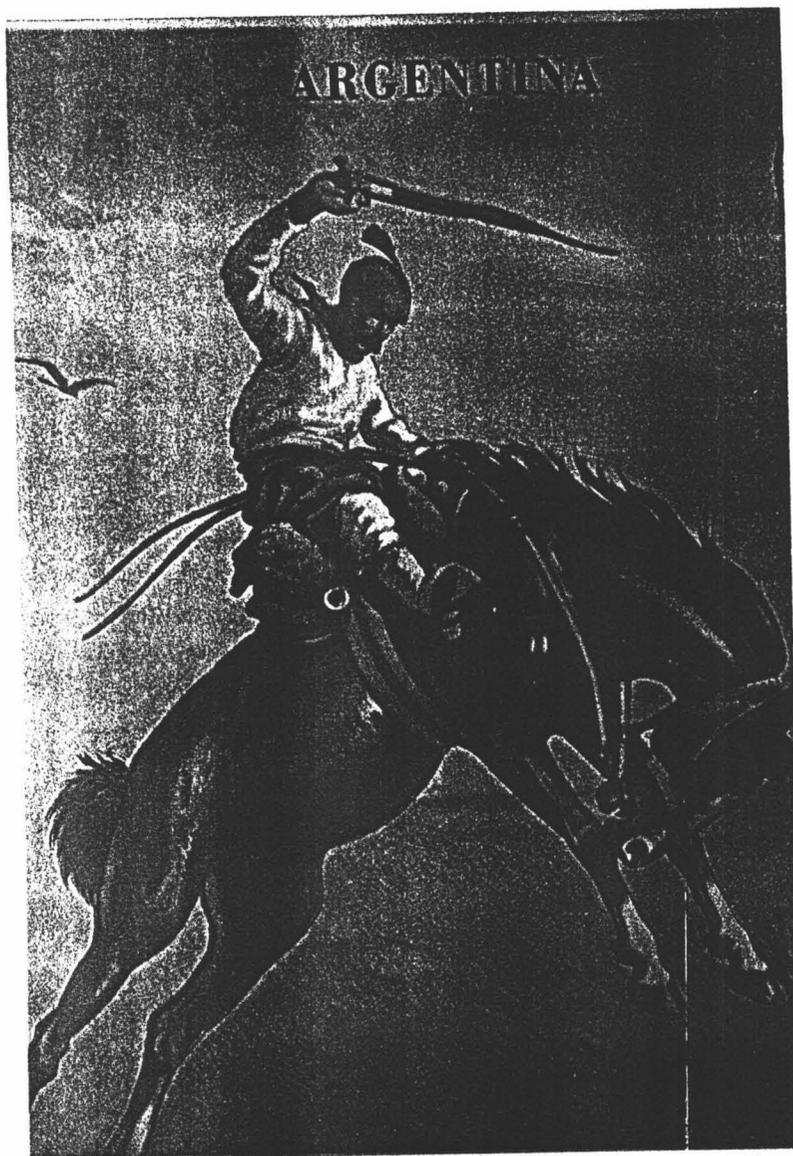
Argentina, más emparentados con los ideales estéticos del indigenismo peruano, como asimismo ejemplos relacionados con la intención de denuncia social preconizada por el mexicano. En esta última línea surgió la figura del guatemalteco Carlos Mérida. Habiendo experimentado una formación parisina que, al igual que muchos otros artistas iberoamericanos, debió suspender tras el estallido de la guerra en 1914 viéndose obligado a regresar a su país, Mérida trabajó en México a la par de los muralistas a partir de los años veinte.

En Guatemala se produjo un resurgimiento del arte indígena precolombino, solidificado con la actuación de personalidades como el poeta Carlos Rodríguez Cerna, el compositor Jesús Castillo y el proyectista del monumento de Tecún-Umán, Rafael Yela Gunther, entre otros.

A mediados del siglo XX hallamos a otros pintores dedicados a la temática indígena aunque no hemos visto obras que demuestren en ellos una posición extremista de denuncia. Podemos nombrar aquí a Humberto Garavito y a Antonio Tejeda Fonseca, quienes representan al indio en su medio físico o realizando sus tareas<sup>63</sup>. En esta postura hallamos en México la labor del dibujante García Cabral, autor de imágenes costumbristas del interior mexicano, parangonables con las láminas gauchescas de Eleodoro Marengo (figs.172-173) difundidas en la Argentina especialmente en los años sesenta.

---

<sup>63</sup>. CIFUENTES (1956).



"La doma" (fig.172) y "El fogón" (fig.173), costumbres del campo argentinas que fueron motivos principales de las láminas gauchescas realizadas y difundidas por el dibujante Eleodoro Marengo.

También en México vale señalar la aparición, en marzo de 1932, de la revista *"Nuestro México"*, en cuyas páginas conviven las obras de los costumbristas mexicanos con la de los muralistas como Rivera y Orozco.

En Ecuador, fue continuador de las ideas de los muralistas mexicanos el pintor Oswaldo Guayasamín, nacido en 1919, dos años antes de la fecha clave en el origen del muralismo. Guayasamín realizó la serie *"Huaycañán"*, más conocida como *"Camino del Llanto"*, epopeya pictórica de América basada en el indio, el negro y el mestizo.

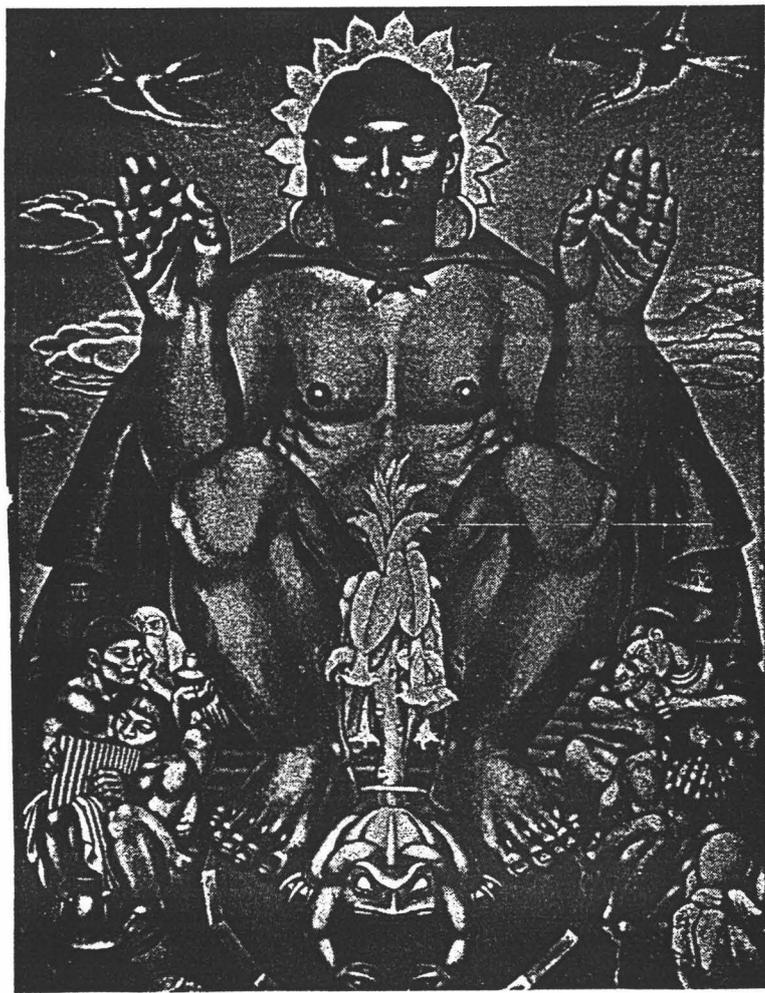
El negro se convirtió también en figura recurrente en Brasil, donde Cândido Portinari denunció en sus cuadros la opresión a la que aquél se hallaba sometido. Como obra paradigmática de Portinari podemos señalar la titulada *"El café"* (fig.174), cuadro que fue seleccionado para integrar la notable Exposición *"Arte Latinoamericano desde la Independencia"* llevada a cabo en el Museo del Palacio de Bellas Artes de México en 1967, y en el que aparece un grupo de negros trabajando en un cafetal bajo la dirección de un capataz que aparece dando órdenes. Salvando las distancias en tiempo y motivos, este lienzo nos recuerda a las muy divulgadas fotografías obtenidas por su compatriota Sebastiao Salgado en las minas del Mato Grosso.

En Colombia el indigenismo tomó particular importancia en los años treinta, con la actuación del movimiento *Bachué*

cuyo objetivo radicó en la exaltación de los valores americanos. Puede señalarse un acercamiento a los ideales del muralismo mexicano y a su intención de denuncia social, situación que observamos también en los cuadros del ecuatoriano Víctor Mideros evocando el drama indígena en toda su crudeza. Una de las máximas expresiones del indigenismo colombiano fue la labor del pintor Luis Alberto Acuña, destacándose entre sus obras el temple titulado "*Chiminigagua, suprema divinidad chibcha*" (fig.175), ejecutado en 1938. Podemos señalar también los cuadros "*Campesinos boyacenses*" de Miguel Díaz Vargas y una "*Escena campesina*" de Luis B. Ramos evocando un entierro popular, de similitudes con algunos de los lienzos del argentino Alfredo Gramajo Gutiérrez.

En la Argentina el "*indigenismo*" no llegó a alcanzar, como motivo pictórico, la importancia que sí tuvo en países de mayor tradición tribal, como hemos visto. Para un artista de finales del XIX y principios del XX resultaban más atractivas, y hasta en cierta medida familiares, la figura del gaucho y las costumbres que en su derredor se manifestaban, como asimismo los hábitos del hombre de campo. Estas características de la pintura, las cuales hemos analizado a lo largo del presente capítulo, tuvieron en la literatura gauchesca el complemento ideal y un motivo constante de inspiración.

Sin embargo, la representación del indio tuvo su lugar



En numerosos países iberoamericanos, e influidos por las ideas de los muralistas mexicanos, surgieron artistas que optaron en su pintura por denunciar la opresión y los maltratos sufridos por los indígenas y el pueblo trabajador a través de los siglos, y los abusos a los que se veían sometidos en pleno siglo XX. En Brasil tomó importancia la figura de Cândido Portinari, autor en 1935 del muy representativo lienzo titulado "Café" (fig.174). En Colombia, Luis Alberto Acuña realizó al temple, en 1938, "Chiminigagua" (fig.175), simbolizando a una deidad indígena.

en nuestras artes plásticas; iconográficamente, su figura estuvo presente en siglos anteriores aunque los primeros antecedentes poco o nada tienen que ver con la pintura encauzada dentro de la corriente "nacionalista" que se consolidó durante las primeras décadas del XX. Desde los grabados de Hulsius que acompañaron los escritos de Ulrico Schmidel, publicados en 1536, año de la primera fundación de Buenos Aires, hasta los que ejecutaron Johann Moritz Rugendas y Juan León Pallière en el XIX, pasando por los de los jesuitas Florian Paucke (fig.176) y Martín Dobrizhoffer (fig.177), del XVIII, numerosos fueron los viajeros y naturalistas que dejaron testimonio gráfico de las tribus indígenas argentinas.

El propio Martín Malharro, signado como "introduccionista del impresionismo" en la Argentina, en 1902, realizó en 1897, junto al caricaturista español José María Cao, los dibujos que ilustraron el libro *"Viaje al país de los tobas"* de Oliveira César (figs.178-179). La intención, claramente, era la de mostrar registros de estas tribus extrañas a los habitantes de las ciudades<sup>64</sup> y, repetimos, poco tenían que ver con las ideas del "nacionalismo".

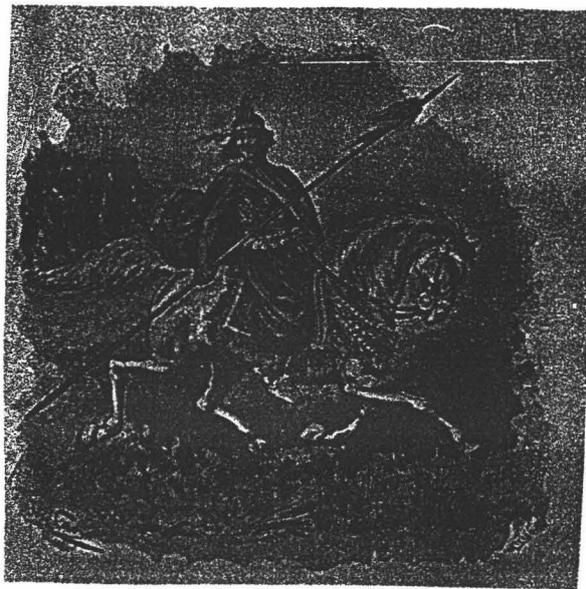
Otro artista que representó al indio en aquellos años

---

<sup>64</sup>. Mirko Lauer se refirió a los indios peruanos y a su iconografía durante el siglo XIX afirmando que *"las láminas de los viajeros europeos los retratan con exactitud de laboratorio, con intención casi zoológica y botánico desapasionamiento"*. (LAUER (1976), p. 89).



Representaciones de indígenas del norte argentino durante el siglo XVIII tomadas de los libros "*Hacia allá y para acá (Una estada entre los indios mocobíes, 1749-1767)*" de Florian Paucke (fig.176) e "*Historia de los Abipones*" (1784) de Martín Dobrizhoffer (fig.177).



Ilustraciones realizadas por el argentino Martín Malharro (fig.178) y por el español José María Cao (fig.179) para el libro *"Viaje al país de los tobas"* publicado por Oliveira César en 1897.

fue Angel Della Valle, quien en ocasiones pareció guiado por el discurso oficial propugnado por los gobiernos liberales de la Generación del 80, de ideas similares a las del "Porfiriato" mexicano. En algunos lienzos, sabidas las necesidades de esta clase dirigente por conquistar las tierras que habrían de darse en explotación a las corrientes inmigratorias europeas, se mostró al indio como si se tratase de un salvaje que se oponía al progreso de la nación. Así en "*La vuelta del malón*", cuadro de Della Valle, se observa a un grupo de indios que, tras haber asaltado una estancia o un fortín de los "blancos", se lleva como trofeo de guerra a una mujer.

"*La vuelta del malón*" tenía como antecedentes a otros cuadros como el "*Rapto de cristianas por los indios*" y "*El malón*" -pintado en Chile-, ambos del alemán Johann Moritz Rugendas, como asimismo las ilustraciones que éste realizó a partir de 1835 y los óleos hechos a partir de esos dibujos. "*La vuelta del malón*" que Benjamín Franklin Rawson ejecutó en 1864 y "*El malón*" de Juan Manuel Blanes, pintado en 1875 y que se halla en el *Museo de Artes Visuales* de Montevideo, en el que se ve a un indio cabalgando semidesnudo luego de raptar a una mujer, fueron continuadores temáticos de Rugendas. En la obra de Della Valle el rostro del indio refleja ferocidad y su piel de bronce contrasta con la de la blanca mujer. Más atrás otro indio lleva una cruz y un cáliz, los que ha trocado por la lanza, realzando el carácter irreligioso y demoníaco con que se acostumbraba en aquel

entonces a vincular al indio<sup>65</sup>.

Sarti<sup>66</sup> analizó las transformaciones experimentadas por la representación del indio en el Río de la Plata durante el siglo XIX. La autora incluyó a la obra de Della Valle dentro del período que denomina de *"deshumanización del indio"*, en el que, afirma, se tendió a crear una imagen "animalizada" de éste, cuando, ante la necesidad de una expansión al desierto y el deseo de una conquista que se produjo recién en los años ochenta, existió una inclinación a mostrar al indio como el salvaje que asolaba las poblaciones de la frontera.

Dentro de esta corriente situó también Sarti a las nominadas obras de Rugendas y a otra serie de cuadros y obras literarias cuya característica principal fue la de presentar *"la desproporción entre la fuerza y el número de los atacantes, y la inútil resistencia de los atacados"*. Dentro de esta línea que vinculó a la pampa con el infierno y al indio con las fieras, citó también la obra de Benjamín Franklin Rawson titulada *"Huyendo del malón"* en donde se ve a una familia a caballo escapando en la noche ante la posible y sorpresiva aparición del indio salvaje.

Retornando la atención sobre los cuadros en que Della Valle representó al indio, en algunos de ellos se aprecia una

---

<sup>65</sup>. Ver PENHOS (1992), p. 194.

<sup>66</sup>. SARTI (1992), pp. 217-218.

intención diferente a la del "nacionalismo". Si Sarmiento planteó la divergencia entre "*Civilización*" -lo europeo- y "*Barbarie*" -la pampa-, el indio en Della Valle se entroncó con esta última variante. Iniciado el siglo XX, a medida que la diversidad de culturas y las dificultades de convivencia que esta planteó, fruto todo de la llegada y el aumento de las olas inmigratorias, y cuando el ideario "nacionalista" fue tomando mayor vigor en la Argentina, las premisas de Sarmiento se trocaron: la "*Civilización*" se convirtió en sinónimo de lo autóctono, el campo, el gaucho, nuestros tipos regionales, mientras que la "*Barbarie*" se manifestó, al decir de los "nacionalistas", en el caos provocado por la mezcla de razas. Las corrientes pictóricas costumbristas y paisajísticas estuvieron ligadas a esta nueva concepción de "*Civilización*".

Como señalamos al iniciar este apartado dedicado a la pintura indigenista, hubo ejemplos en la Argentina de artistas que se volcaron a esta temática. En tal sentido se destacó Alfredo Guido, cuyo amor por América y sus tradiciones nació ante la imposibilidad de dirigirse a efectuar estudios a Europa, tras ser becado en 1914 y producido el estallido de la guerra. Resolvió entonces Guido recorrer su continente, estudiando las manifestaciones artísticas autóctonas y populares, y dejando que estas influyeran en su obra. Durante esos años frecuentó al peruano José Sabogal quien, recordemos, había permanecido en la Argentina entre 1912 y 1918.

Primeramente a través del óleo (con "*Chola desnuda*" (fig.180) obtuvo el Primer premio en el Salón Nacional de 1924) y más tarde con las aguafuertes, concretó Guido un numeroso bagaje de obras inspiradas en las culturas indígenas de Sudamérica, incluyéndose aquí las numerosísimas viñetas publicadas en *La Revista de "El Círculo"*, del *Círculo de Bellas Artes* de Rosario, publicación que tuvo a su cargo a mediados de los años veinte, compartiendo la dirección, al principio, con Fernando Lemmerich Muñoz, y ejerciéndola luego solitariamente.

Guido tuvo como punto de partida la ejecución de telones para teatro y otras decoraciones, actividades con las cuales aprendió el arte de la ornamentación. En tal sentido puede señalarse la participación de Guido en la sección de artes decorativas del Salón Nacional de 1919 con el "*Cofre bargueño calchaquí*", realizado en madera tallada junto a José Gerbino, exposición en la que también figuraron un "*Huaco calchaquí*" de terracota, ejecutado por Julio César Bermúdez, y un "*Biombo estilo indígena*" de Irene Henckel, lo cual pone en evidencia el interés por las culturas americanas prehispánicas.

La capacidad de Guido quedó demostrada en las decoraciones efectuadas en el Pabellón Argentino de la



Las "venus cuzqueñas", modalidad iberoamericana ligada al arte universal. La "Chola desnuda" (fig.180) con la que el argentino Alfredo Guido fue premiado en el Salón Nacional de 1924 y la "Flor quechua" (fig.181) del peruano Felipe Cossío del Pomar.

Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929<sup>67</sup>, donde también trabajaron sus compatriotas Alfredo Gramajo Gutiérrez (fig.182) y Rodolfo Franco, y el sevillano Gustavo Bacarisas. *"Las escenas, sin tener nada arcaico, reúnen la vida primitiva y la civilización de diferentes regiones del país. Vemos así el suelo cordobés, con sus molles, piquinilles, cortaderas y sus flores; las aves libres como el zorzal, siete colores, martín pescador, etc.; las cabritas y los caballos; la iglesia modesta y el comercio con su surtidor de nafta ya tan típico en la sierra. Al lado contrasta la rudeza santiagueña; los gauchos que cantan vidalas bajo el algarrobo; los leñeros en plena faena; al fondo pasa el ferrocarril benefactor. La pampa aparece radiante y rica con sus trigales y arreos; el hornero con su nidito de barro; el parral criollo; el elevador de granos; los barcos enjaezados; el criollo en idilio con la gringa y la criolla con el vasco"*<sup>68</sup>.

Esta interesante descripción de Lozano Mouján resume en pocas líneas las características de la temática vigente en la pintura Argentina del primer cuarto de siglo, llevándonos a

---

<sup>67</sup>. Como antecedente podemos señalar las sugerencias realizadas por el doctor Francisco P. Moreno para decorar el Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París de 1889 con dibujos calchaquies cuyos trazados originales se remontaban al arte primitivo americano. Tiempo después, siendo Moreno director del *Museo de Historia Natural* de La Plata, dispuso decorar los muros según *"impulsos netos del amor a la tierra"*. (RIPAMONTE (1926), p. 151).

<sup>68</sup>. LOZANO MOUJAN (1928), p. 111.



"*El hachero y su familia*" (fig.182), cuadro del tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez.

afirmar que, gracias a esta labor de Alfredo Guido, España pudo contar en 1929 con otro ejemplo significativo de nuestro "nacionalismo" artístico, el que se sumó a las exposiciones que Cesáreo Bernaldo de Quirós realizó con *"Los Gauchos"* en Madrid y Barcelona.

Luego de esta experiencia sevillana, durante los años treinta, Guido recorrió Europa provisto de una serie de aguafuertes del Altiplano de la que Zocchi<sup>69</sup> destacó *"la alegría de vivir"* que trasuntaban las imágenes, en contraposición a *"ese foso de tristeza donde estaba atado a un indigenismo sociológico y romántico"*. *"Está muy lejos de la tragedia"*, apuntó el crítico, destacando asimismo *"el triunfo espiritual"* y la *"armonía"* de las obras de Guido. Quizá sin quererlo, Zocchi mostró así al artista argentino más ligado al "indigenismo" peruano y su búsqueda de un arte que fuera espejo de la "nacionalidad", que a las reivindicaciones sociales del mexicano; de hecho, el decorativismo que ya había mostrado con la *"Chola desnuda"* en 1924 nada tenía que ver con este último.

Para la concreción de las citadas aguafuertes, ya en la década del veinte, Guido se había dedicado a estudiar los orígenes del arte incaico aplicándolo a sus obras pictóricas y a la realización de cacharros, huacos, candeleros,

---

<sup>69</sup>. ZOCCHI, Juan. "Un artista y su hora". *La Nación*, Buenos Aires, 27 de julio de 1936.

máscaras, muebles, biombos, etc. en estilo colonial y calchaquí<sup>70</sup>. Esta acción lo ligó directamente a la labor emprendida en el Perú por Sabogal, Mariategui, Valcárcel<sup>71</sup> (ver fig.183), José Escalante, Haya de la Torre y otros artistas como Elena Izcue y Alejandro Gonzáles (Apurímak)<sup>72</sup>, literatos y personalidades, interesados en el rescate de las artesanías peruanas<sup>73</sup>.

<sup>70</sup>. LOZANO MOUJAN (1928), p. 108.

<sup>71</sup>. Luis F. Valcárcel, profesor de la Universidad de Cuzco (Perú), fue director de la *Compañía de Arte Incaico* de teatro que actuó en Buenos Aires en octubre de 1923 por invitación de la Comisión Nacional de Bellas Artes y de su presidente, el arquitecto Martín Noel. En sus representaciones, la *Compañía* revivió las grandes fiestas del imperio incaico siendo el vestuario fabricado por los propios indígenas. "El gran artista nacional Juan Manuel Figueroa Aznar -reseñaba un texto de la época-, llevará a cabo un magnífico stock de telas, paisajes cuzqueños, tipos indígenas, escenas de la actual vida de los aborígenes, panoramas andinos, etc., etc.. La exposición pictórica ha de ser otro de los éxitos de esa compañía..." ("Compañía Peruana de Arte Incaico". *Diario del Plata*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1923; ver también: NOEL, Martín. "Arte quichua, Las representaciones de la Compañía Inkaika del Cuzco". *La Nación*, Buenos Aires, septiembre de 1923).

<sup>72</sup>. LAUER (1976), p. 82.

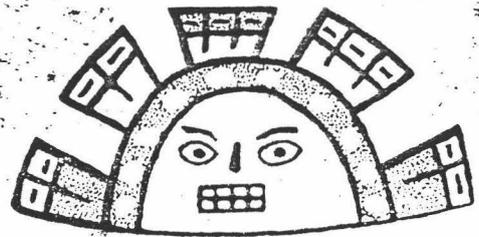
<sup>73</sup>. El interés por las artesanías de los indígenas americanos no se limitó al continente. La Exposición Iberoamericana del 29, en la que, recordamos, Sabogal tuvo activa participación como decorador en el pabellón peruano, y el XXVI Congreso Internacional de Americanistas, realizado también en Sevilla en 1935, fueron detonantes para el surgimiento de un interés americanista y la idea de crear en España un museo para albergar colecciones americanas. En dicho Congreso fue expuesta y publicada la colección de arte incaico del poeta Juan Larrea, la cual reforzó la postura, llegándose en 1937 a la creación del *Museo de Indias*, cuya construcción, lo mismo que la del *Museo Arqueológico de Indias* fundado en 1939, no llegó a construirse debido a la Guerra Civil. En abril de 1941 se creó el *Museo de América*, cuyos fondos iniciales fueron las colecciones americanas del *Museo Arqueológico*. (Cfr.: CABELLO, Paz; MARTINEZ, Cruz. "Tres siglos de coleccionismo americanista en España". *Fragmentos*, Madrid, N° 11, 1987, p. 63).

Mirador  
limeño

Lima  
1937

VAL  
CAR  
CEL

J. TORRES-GARCIA



METAFISICA  
DE LA  
PREHISTORIA  
INDOAMERICANA

PUBLICACIONES DE LA ASOCIACION  
DE ARTE CONSTRUCTIVO—MONTEVIDEO

Caracteres indígenas en el diseño de dos portadas de libros:  
"Mirador limeño" del escritor peruano Luis Valcárcel  
(fig.183) y "Metafísica de la Prehistoria Indoamericana" del  
artista uruguayo Joaquín Torres García (fig.184).

Este bagaje aprehendido se transmutó en sus obras señaladas, óleos, aguafuertes, decoraciones murales, etc.. Dentro de esta última técnica podemos señalar, además de las decoraciones para el Pabellón Argentino en Sevilla, las realizadas en la casa del señor Mayorel en la localidad de Los Cocos, provincia de Córdoba, en donde fueron sus temas "*Idilio incásico*", "*Huancaras y pinquillos. Un día de fiesta*" y "*Mercado del Altiplano. Principios del siglo XIX*". Otras decoraciones de Guido fueron las de la Casa de las Damas y las de la residencia del doctor Fracassi<sup>74</sup>.

La obra del artista rosarino puede mencionarse como precursora de una corriente nativista que alcanzó presencia constante en los salones nacionales realizados entre 1936 y 1945, en la que fueron motivos centrales las venus criollas, mestizas, indias y hasta mulatas. Como factor decisivo debe señalarse a la "*Venus criolla*" con la que Emilio Centurión obtuvo el primer premio en el Salón de 1935<sup>75</sup>, mencionada en varios de sus escritos por el conocido crítico de arte Rafael Squirru, y la escenografía realizada por Gregorio López Naguil para la obra de teatro "*Ollantay*" de Ricardo Rojas, primera evocación teatral de la América precolombina, cuya acción se desarrollaba en la ciudad de Cuzco durante el

---

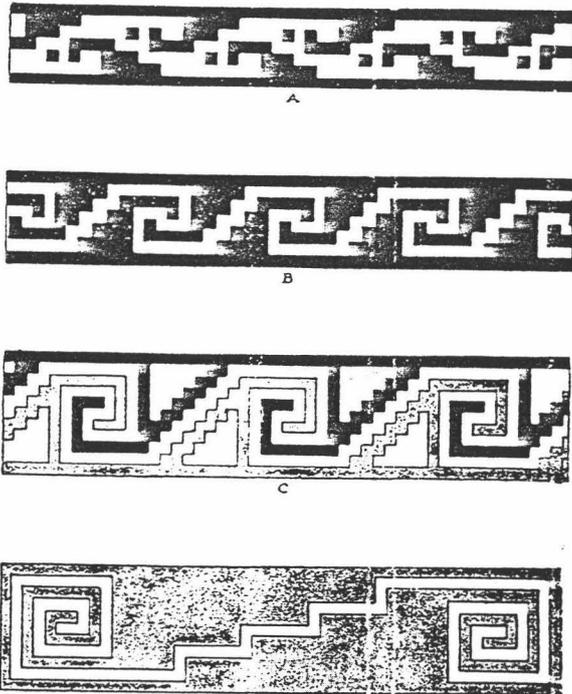
<sup>74</sup>. Ver: *Nativa*, Buenos Aires, octubre de 1928.

<sup>75</sup>. PENHOS (1993), p. 28.

reinado del Inca Tupac Yupanqui<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup>. *La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, N° 25, noviembre de 1939.



A.: Ornamento pintado en cerámica del Perú  
 B.: Motivo gris-azul y blanco, de "Pueblo Viejo".  
 Arizona, EE. UU.  
 C.: Orla de un fresco mexicano  
 D.: Motivo de un vaso diaguita. Argentina



Estilizaciones peruanas

Decoraciones del antiguo Perú, reproducidas en el "Manual de arte ornamental americano autóctono" publicado por Vicente Nadal Mora en Buenos Aires, en 1935 (figs.185-186).

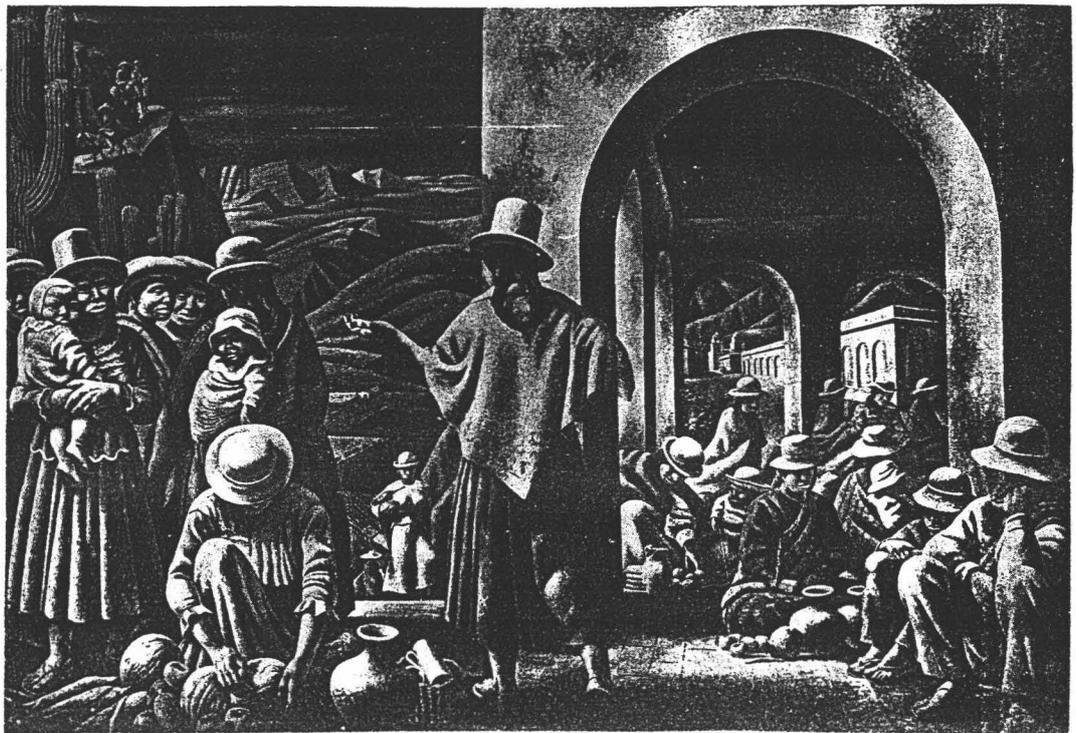


V. NADAL MORA

A.: Friso pintado en Chanchan, Perú  
 B.: Pintura cerámica catamarqueña, Argentina  
 C. D. F. G. H. I. J. K. L.: Miniaturas mexicanas  
 E.: Motivo grabado en un vaso mexicano



Ornamentos americanos a través de los dibujos del español -  
 radicado en la Argentina- Vicente Nadal Mora (fig.187) y del  
 argentino Amadeo Dell'Acqua (fig.188).



*"Pastora cuzqueña"* de Guillermo Buitrago (fig.189), *"Baile y empanadas"* de Abel Laurens (fig.190), y *"Jujuy"* de Antonio Berni (fig.191). La presencia de la figura del indígena en el arte de los argentinos durante los años treinta y cuarenta, épocas de plena efervescencia del muralismo mexicano.

CAPITULO 5.

VINCULOS ARTISTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA

5. VINCULOS ARTISTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA.

5.1. Introducción.

En las tres primeras décadas de nuestro siglo, el interés manifestado por España en la *reconquista espiritual* de los países iberoamericanos, después de largo tiempo de distanciamiento, terminó por consolidarse como un factor destacado en la formación ideológica, cultural y artística del continente y en especial de la Argentina. El "hispanismo" se manifestó en estrecha relación con el ideario "nacionalista", punto de partida para los debates que han sido estudiados en uno de los capítulos anteriores, y que conformaron el conjunto de conceptos que nos permite entender caracteres fundamentales de la pintura realizada por los artistas argentinos.

Atrás habían quedado los resquemores surgidos tras las luchas por la Independencia de los países americanos en el primer cuarto del XIX, el tardío reconocimiento español a estas emancipaciones -en el caso argentino recién fue en 1863, es decir 53 años después de producida-, el "afrancesamiento" de las dirigencias decimonónicas y las políticas liberales americanas manifestadas con mayor intensidad en el México de Porfirio Díaz y en la Argentina de la Generación del 80. Actitudes como el decreto del

presidente argentino Julio A. Roca en 1900, ordenando que se entonasen en los actos solamente las cuatro primeras estrofas del himno nacional argentino, omitiéndose aquellas que contuvieran imágenes ofensivas hacia España, fueron señales del deseo de concordia.

Mientras España dejaba atrás ciertos síntomas de decadencia cultural, Argentina, relegada en la política colonial hispana en beneficio de México y Perú cuyas riquezas habían maravillado a los ojos peninsulares desde el Descubrimiento, aparecía ahora como paraíso para una nutrida legión de inmigrantes que se dirigían a "*hacer las Américas*". La intelectualidad española pronto vio en esa floreciente nación, de burguesía pudiente y de afrancesado gusto por reunir en torno a ella objetos de lujo, importados o adquiridos directamente en sus viajes a Europa, el terreno propicio para tentar aquella "*reconquista espiritual*". Ni hablar de la sorpresa que deben haber experimentado los marchantes Artal y Pinelo, ya desde la última década del XIX, al ver que vendían como obras maestras los sobrantes de producción de sus representados artistas españoles.

El "afrancesamiento" de esa Buenos Aires finisecular, reflejada en la paradigmática Avenida de Mayo, fue uno de los enemigos a combatir por los intelectuales españoles en la lucha por reafirmar su presencia. Razones de raza, idioma, religión, etc., fueron armas de las que se valieron para su tarea. El intercambio literario y artístico propició y

acentuó el deseado acercamiento que, tras el punto culminante que significaron los años veinte, entraría en franco declive. Fueron los años en que José Francés, en sus notas de *El Año Artístico* no vacilaba en resaltar una y otra vez el valor del término "*Hispanoamérica*" en detrimento del "*Latinoamérica*", esbozado por los franceses para marcar su presencia, denominación que aún prevalece.

La fecha de 1910, con la Exposición Internacional del Centenario presenciada por la Infanta Isabel de Borbón, fue el hito fundamental para el "reencuentro" hispano-argentino. La situación hasta ese momento fue descrita en ese mismo año, con marcado pesimismo, por José María Salaverría, residente durante tres años en la Argentina: "*En España se ha escrito muy poco acerca de la Argentina; apenas si habrá por ahí algún libro vago que se refiera a aquel país: fuera de los artículos periodísticos, que se escriben con motivo de la emigración, o de los discursos ateneístas, del todo estériles, en España nadie se ha preocupado de la Argentina. (...). Por una mala fe bien notoria, sobre el nombre de España ha caído un estigma: decir España es igual que decir crueldad, intransigencia, fanatismo y tiranía*"<sup>1</sup>.

Los hechos se estaban encargando y se encargarían de contradecir las graves apreciaciones de Salaverría, desde las sucesivas exposiciones españolas que se venían desarrollando

---

<sup>1</sup>. SALAVERRIA (1910), pp. 6 y 185.

en Buenos Aires, acompañadas por lo general de notable éxito de ventas, el mismo que había decidido a artistas peninsulares como Julio Vila y Prades y Juan Peláez por citar sólo a dos, a radicarse en el país, hasta obras de largo aliento como *"Argentina y sus grandezas"*, libro que Vicente Blasco Ibáñez publicó tras su paso por el país poco antes del Centenario, momento cumbre para el arte español en la Argentina.

En el año 1913, el escritor argentino Manuel Gálvez publicó en la revista de Barcelona *Museum* una larga nota referida al *Museo Nacional de Bellas Artes* de la Argentina y a las obras de arte que contaba en su acervo, único texto referido a las artes plásticas iberoamericanas hallado en los cinco volúmenes que componen la colección. Allí afirmó que, a su juicio, los españoles eran *"los mejores pintores que existen actualmente"*, pero lamentaba la poca representación que los peninsulares contemporáneos tenían en el citado Museo.

*"Hay en España cinco o seis artistas jóvenes tan fuertes como los nombrados (Zuloaga, Anglada y Sorolla). ¿Necesitaré decir que estoy refiriéndome a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, a Darío de Regoyos y a Joaquín Mir, aunque no sean precisamente jóvenes los dos últimos? Desgraciadamente estos artistas no están representados en nuestro Museo, y eso que desde 1910 han sido expuestas obras de todos ellos en Buenos Aires. La comisión*

de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un discreto pintor de animales, al raro talento del exquisito Anselmo Miguel Nieto... ¿Hasta cuándo hemos de necesitar las muletas de la fama para juzgar el valor de los artistas?"<sup>2</sup>.

Destacó Gálvez los cuadros de Ignacio Zuloaga, considerando a "*Las brujas de San Millán*" como "una de las piezas capitales de la colección" del Museo, a la "*Vuelta de la vendimia*" como obra maestra, aunque caracterizando a la otra pieza del vasco que allí se encontraba, "*Españolas y una inglesa en el balcón*", como un cuadro "repugnante", "indigno de Zuloaga"<sup>3</sup>.

En lo que respecta a las actividades artísticas, entre las que se contaron la creación de la *Federación Ibero-Americana de Profesores de Dibujo*<sup>4</sup> y del *Centro Artístico Hispano-Americano* en París, en 1913<sup>5</sup>, y la truncada

---

<sup>2</sup>. GALVEZ, Manuel. "El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires". *Museum*, Barcelona, vol. III, Nº 8, 1913, p. 280.

<sup>3</sup>. *Ibídem*.

<sup>4</sup>. Fue promovida desde sus inicios por la *Asociación de Pintores y Escultores de Madrid* a través de su órgano de difusión *Por el Arte*, revista en cuyo primer número se lee: "...esta Asociación despliega la bandera de la Federación deseosa de llevar a todos los pueblos donde se habla nuestra lengua y se pronuncia con efusión la palabra de hermanos, a cooperar con nosotros, formando filas en defensa de los mismos ideales...". (*Por el Arte*, Madrid, año I, Nº 1, enero de 1913, p. IX).

<sup>5</sup>. Instaurado el 4 de febrero de 1913 en el estudio de don Juan Sala, sito en el número 23 de la rue des Martyrs, su objetivo central fue el de realizar exposiciones anuales de pintura y escultura, "*producción exclusiva de artistas españoles y americanos de raza española...*". La presidencia del *Centro* fue

organización de la Exposición Hispanoamericana de Sevilla para 1914 -que debió esperar quince años-, el impulso hispanista sólo se vio levemente paralizado al producirse el estallido de la guerra europea de ese año. A pesar de ello el "hispanoamericanismo" mantuvo viva la llama a través de periódicos como *España*, surgido en Madrid en 1915, tribuna de los hombres del 98 y en el que fueron moneda corriente las caricaturas de Bagaría (fig.192) y las notas de arte de Juan de la Encina. En 1916 José Ortega y Gasset visitó la Argentina disertando sobre temas filosóficos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en las Universidades de Tucumán y Rosario; en 1928 realizaría su segundo viaje al país.

Tras finalizar la contienda sobrevino el más rico período de intercambio, en materia de exposiciones de pintura y escultura, entre España y la Argentina. En 1917 el presidente Hipólito Yrigoyen, en un nuevo gesto por estrechar vínculos con España, había convertido a la Argentina en el primer país en declarar jornada de fiesta al 12 de octubre como "Día de la Raza", en homenaje a la Madre Patria y a Cristóbal Colón.

---

ofrecida al secretario de la Embajada de España en París, señor Conde de Pradere, dado que era regla que ese cargo no fuera ejercido por un artista profesional, y fueron nombrados presidentes de honor el Embajador de España y el Enviado extraordinario Ministro Plenipotenciario de la República Argentina en París, Enrique Larreta. ("Centro Artístico Hispano-Americano en París". *Por el Arte*, Madrid, año I, N° 3, marzo de 1913, p. VI).

EL CÍRCULO  
ROSARIO



## EXPOSICIÓN BAGARÍA

SALONES DEL MUSEO MUNICIPAL  
DE BELLAS ARTES

SEPTIEMBRE DE 1926

Portada del catálogo de la exposición que el caricaturista español Bagaría realizó en la ciudad de Rosario, en la provincia de Santa Fe, en 1926 (fig.192).

Esta etapa de reciprocidades entre ambos países, cuyo punto más alto fue probablemente la participación argentina en la Exposición Iberoamericana realizada en Sevilla en 1929, se interrumpió bruscamente poco después de dicho evento. 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.

El interés creciente que se dio en Buenos Aires por la pintura española, desde las primeras muestras colectivas organizadas por José Artal a finales del XIX hasta la preponderancia alcanzada por artistas de la talla de Ignacio Zuloaga o Hermenegildo Anglada Camarasa como orientadores del gusto artístico en la Argentina a partir de 1910, situación consolidada en los años veinte, no fue sin embargo condicionante para que otros países europeos tuvieran presencia en nuestro ámbito artístico. Especialmente la pintura italiana, cuyo influjo ha sido ya analizado, como así también la francesa y en menor medida la alemana, pudieron ser conocidas en Buenos Aires y el interior gracias a sucesivas exposiciones.

En lo que respecta a las muestras de artistas franceses en Buenos Aires podemos señalar como antecedente importante la realizada en el Palacio Hume en 1888 que, aunque no fue exclusivamente de obras procedentes del país galo, en el recuento total fueron las más destacadas. La presencia

francesa se acentuó en vísperas a la celebración de la Exposición Internacional del Centenario, en especial en los años 1908 y 1909. Con anterioridad, en 1907 el pintor francés Tristán Lacroix había realizado una exposición de 45 óleos en el Salón Costa, entre ellos algunos pintados en Buenos Aires<sup>6</sup>.

Sin embargo, insistimos, fue el siguiente un año de realizaciones significativas, con dos exposiciones paralelas en el mes de julio<sup>7</sup>, una la del "*Circle Francais*" en el Salón Costa, con obras de Duprat, Maillard y otros, y la segunda, de mayor importancia aun, en el Salón Witcomb, en la que se contaron obras de Félix Ziem, León Bonnat, Eugène Bodin, Camille Corot y Charles François Daubigny<sup>8</sup>. También en Witcomb, en el mes de noviembre, se celebró una nueva muestra de arte francés aunque sin la trascendencia alcanzada por la anterior. En ella se presentaron cuadros de Edmundo Lachenal, Caro Delvaille y Chapuy<sup>9</sup>.

De 1909 data la exposición compuesta por un centenar de

---

<sup>6</sup>. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 460, 27 de julio de 1907.

<sup>7</sup>. Anunciadas el mes anterior en una editorial del diario *La Nación* firmado por Francisco Soto y Calvo. (*La Nación*, Buenos Aires, 16 de junio de 1908, p. 4).

<sup>8</sup>. "La pintura en Buenos Aires. Exposiciones de cuadros". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9 de julio de 1908.

<sup>9</sup>. "Salón Witcomb. Exposición de arte francés". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 527, 7 de noviembre de 1908.

telas y organizada por la *Juventud Artística Francesa* en el Salón Costa<sup>10</sup>. Le siguió, en el mismo recinto, la del artista Allard<sup>11</sup>, mientras en Witcomb, en el mes de mayo, lo hizo Bernheim con 73 obras<sup>12</sup>. Al mes siguiente se realizó una gran muestra de arte francés en el Pabellón Argentino del Retiro<sup>13</sup>, futura sede de la Exposición Internacional del Centenario y del *Museo Nacional de Bellas Artes* hasta su destrucción en 1933.

Por contrapartida, en aquellos años realizóse en París una exposición de pintores y escultores americanos en un salón de la calle Taibout, bajo los auspicios del periódico *l'Amérique Latine*. Si bien es cierto que la muestra no significó "*ciertamente un acontecimiento para el arte*", fue importante la participación que en ella tuvieron artistas del continente. Podemos citar, de Argentina, a Manuel Castilla, que expuso un retrato y tres paisajes bretones; Delmiro de Almeida se destacó por Brasil; Juan Harris y Manuel Thompson, entre otros, hicieron de la representación chilena la "*más poderosa y homogénea*". Del pintor mexicano Alfredo Ramos Martínez, más tarde conocido por las *Escuelas de Pintura al Aire Libre* que instauró en su país, se dijo que estaba "*lleno*

---

<sup>10</sup>. *La Nación*, Buenos Aires, 3 de mayo de 1909, p. 7.

<sup>11</sup>. *La Nación*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1909, p. 6.

<sup>12</sup>. *La Nación*, Buenos Aires, 17 de mayo de 1909, p. 6.

<sup>13</sup>. *La Nación*, Buenos Aires, 15 de junio de 1909, p. 8.

de melancolías y de visiones fantasmagóricas"<sup>14</sup>.

Fuera del período abarcado en este estudio han habido recordadas exposiciones de arte francés en Buenos Aires entre las que, indudablemente, sobresale la realizada en 1939, titulada "*La pintura francesa desde 1800 hasta nuestros días*", en la que figuraron obras como "*Mujer pobre del pueblo*" (1866) de Gustave Courbet, "*La escollera del Havre*" (1868) de Claude Monet, "*El boulevard Montmartre en primavera*" (1897) de Camille Pissarro, "*La mujer de la cotorra*" (c. 1871-72) de Pierre-Auguste Renoir y "*La Butte Montmartre*" (c. 1887-88) de Vincent Van Gogh, entre otros<sup>15</sup>.

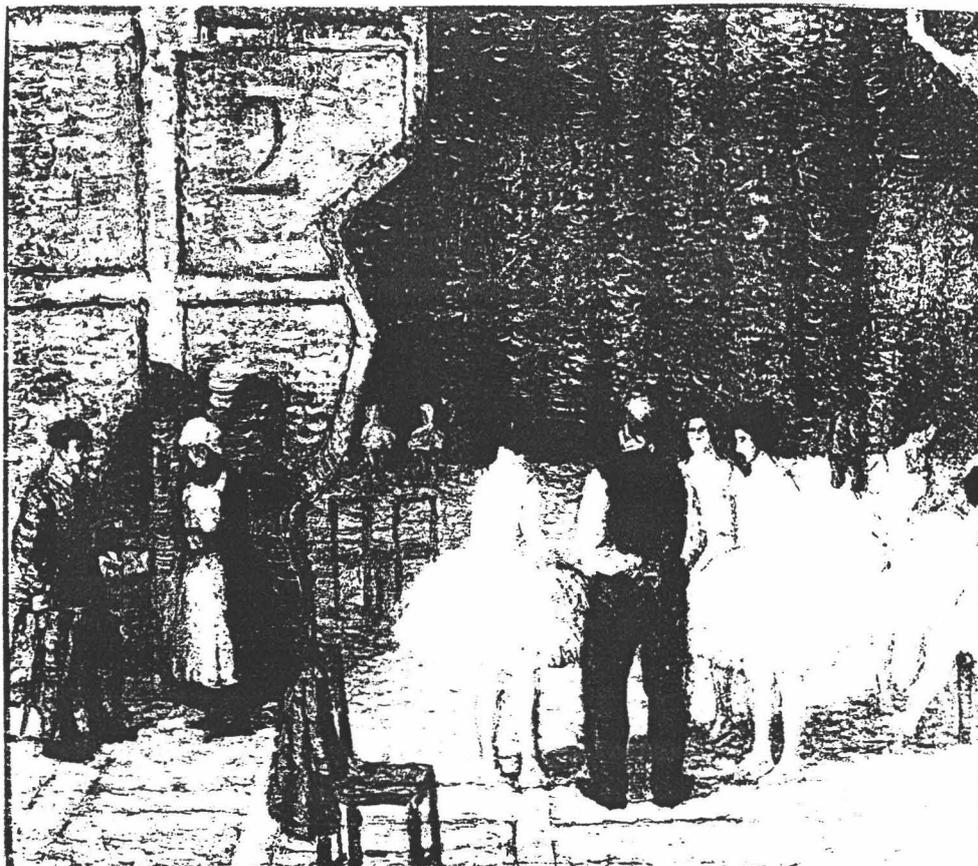
Además del intercambio franco-argentino manifestado a través de la realización de exposiciones, la huella del arte francés se imprimió en la obra de numerosos pintores argentinos. De los que trabajaron a finales del XIX y principios del XX podemos nombrar a Severo Rodríguez Etchart, de formación netamente académica, y a Valentín Thibon de Libian (figs.193-194), a quien se conoció como "*el Degas argentino*" debido a sus bailarinas y escenas circenses que le acercaron al maestro francés.

Rodríguez Etchart había estudiado en París junto a

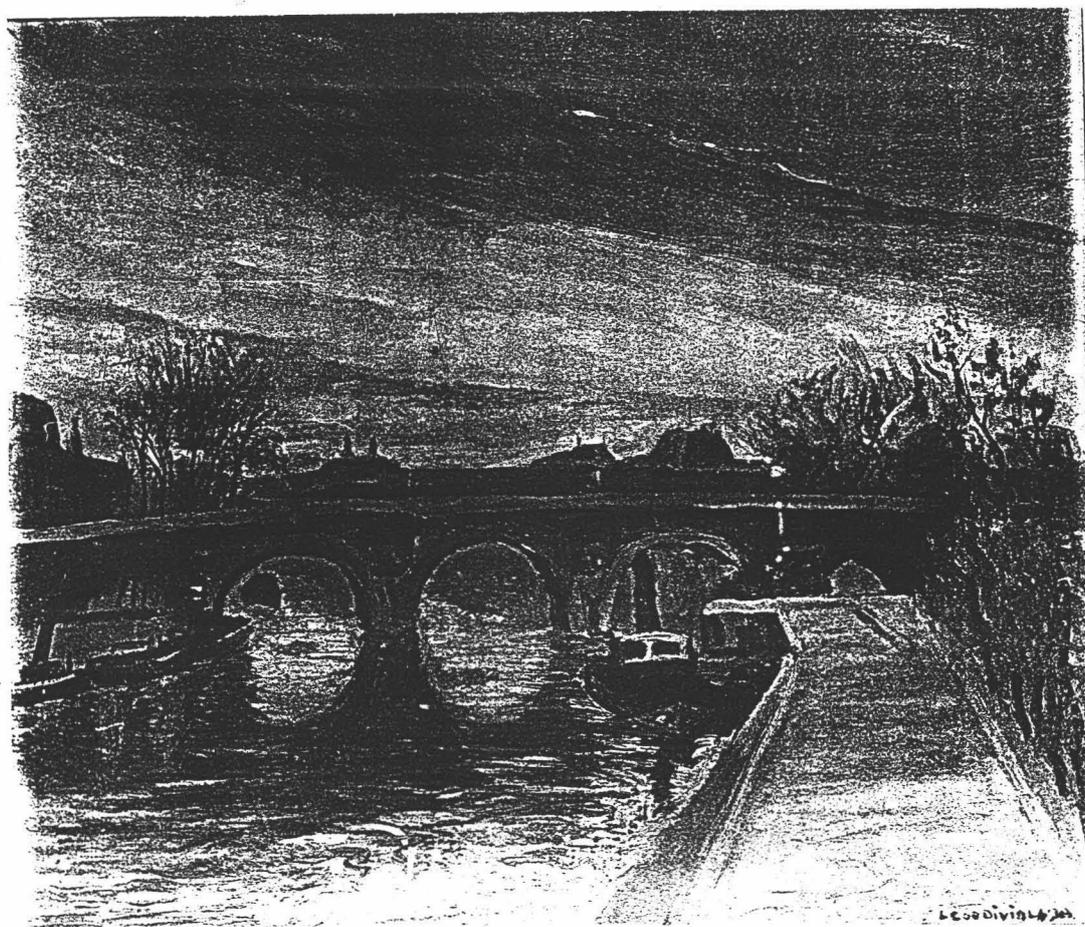
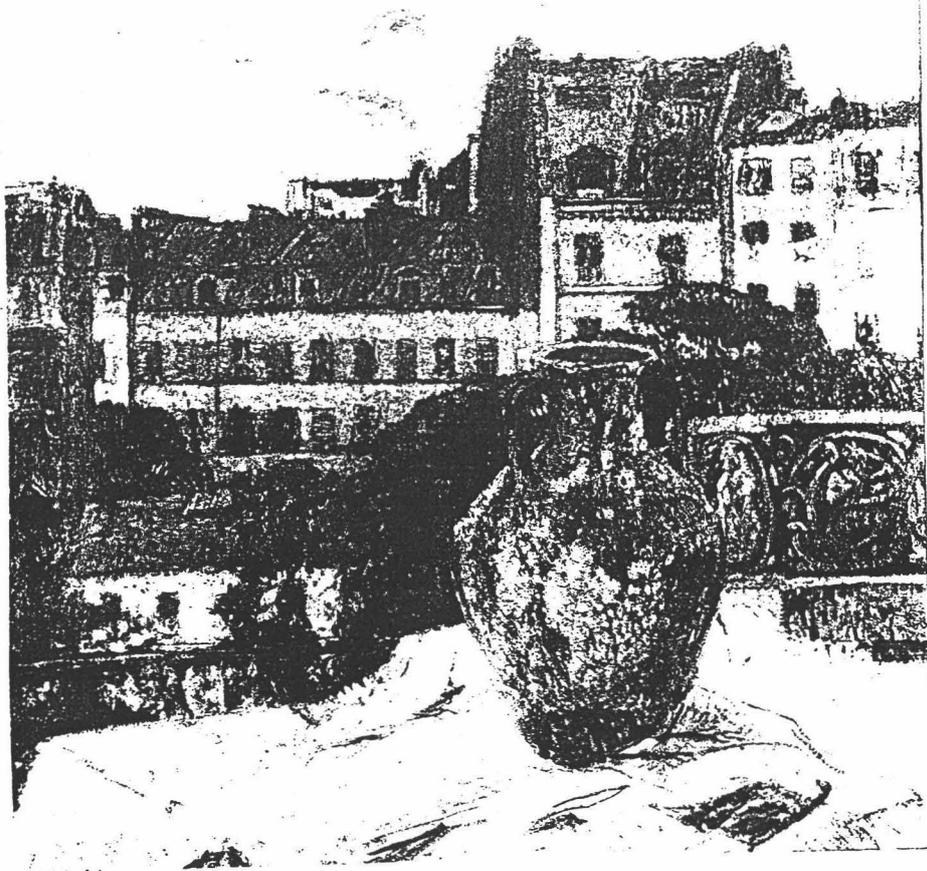
---

<sup>14</sup>. UGARTE (1908), pp. 205-208.

<sup>15</sup>. HUYGHE, René. *La pintura francesa desde 1800 hasta nuestros días*. Buenos Aires, Edición de "Promethee", 1939, 60 pp.



*"Antes de la función"* (fig.193) y *"Mademoiselle Papillon"* (fig.194), dos obras de Valentín Thibon de Libian en las que se pone de manifiesto su filiación estética francesa y en especial la huella de Edgar Degas.



La imagen de París en la obra de los artistas argentinos. "*Desde mi ventana (París)*" (fig.195), lienzo de Cesáreo Bernaldo de Quirós, y "*Quietud en el Sena*" (fig.196), de Luis Cordiviola.

Carolus Duran, Bouguereau y Tony Robert-Fleury. "Nunca se independizó de esa enseñanza... Y pronto regresaba a Francia para proseguir pintando allí interiores marroquíes, Salomés, circasianas, escenas de taller "après la pose" o "rincones de miseria" descubiertos durante breves estadas en el campo. Adversario acérrimo del impresionismo, cultivaba una pintura fácilmente digestible para la burguesía contemporánea..."<sup>16</sup>.

Concurrió Rodríguez Etchart al Salón de la *Société des Artistes Français* en 1901, ocasión en que también lo hicieron otros artistas argentinos como las señoras Dampy y Obligado de Soto y Calvo, además de Fabre, Marcó del Pont y García, este con un paisaje bretón. Soto y Calvo, alumna de Benjamin Constant y de Jean Paul Laurens, exhibió "El General San Martín en su lecho de muerte". El mexicano Ramos Martínez exhibió algunas acuarelas. Contaba este artista con la ayuda económica de la millonaria norteamericana Phoebe A. Hearst, la misma que había pagado 50.000 francos al arquitecto francés Benard por su proyecto para la construcción de la Universidad de California<sup>17</sup>.

En lo que respecta al citado Thibon de Libian, pintó este artista numerosas vistas de París bajo los influjos de

---

<sup>16</sup>. J.E.P. (Julio E. PAYRO) "Crítica de Arte. Cincuentenarios. Della Valle, Rodríguez Etchart, Gauguin, Pissarro, Whistler, "La Revue Blanche"". *Sur*, Buenos Aires, N° 222, mayo-junio de 1953, p. 139.

<sup>17</sup>. "Artistas hispanoamericanos en el Salón de París". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 22 de junio de 1901.

Edgar Degas, pudiéndose trazar en este sentido un paralelo con el mexicano Eugenio Rosas. Otros pintores argentinos que actuaron en la segunda década del siglo y que fijaron especialmente su atención estética en lo producido en París, fueron Eduardo Sívori y Alberto María Rossi.

La presencia alemana no llegó a tener la importancia que tuvieron la italiana, la española y la francesa en la formación de nuestros artistas aunque hubieron ejemplos destacados como el de Fernando Fader quien había estudiado con el animalista Heinrich von Zügel en la *Academia* de Munich y cuyo influjo permaneció latente en su primera etapa pictórica llevada a cabo en Mendoza.

La producción de algunos artistas alemanes se conoció en nuestro ambiente artístico gracias a la labor del marchand alemán Federico Carlos Müller, quien debió enfrentarse, para lograr su cometido, a ciertos prejuicios alentados por la crítica francesa en la Argentina. Müller, arribado a la Argentina en 1905 siendo ya experto en asuntos de arte, fue supervisor de la sección alemana en la Exposición Internacional del Centenario.

A esta tarea le siguieron la organización de dos exposiciones de arte germano en 1912 y 1913 en el *Club Alemán* de Buenos Aires. Había comenzado Müller sus negocios de arte en la capital argentina algunos meses antes, llegando su punto culminante en 1913 al abrir su galería en la calle

Florida<sup>18</sup> y en 1915 al volcarse a la pintura argentina debido a los contratiempos sufridos en época de guerra por su condición de alemán y la interrupción forzosa de los circuitos comerciales con su patria de origen. Fue el primer *marchand* que tuvo a su cargo la difusión pública y el mantenimiento de un artista en el país, justamente Fernando Fader, quien a su lado se consagró como el más importante pintor de la Argentina en los años veinte, consolidando a la pintura de paisaje como la primera manifestación del "arte nacional".

Además de promover el arte de los argentinos, Müller no descuidó la difusión de la pintura alemana, organizando periódicamente muestras de sus compatriotas, destacándose entre otras una exposición realizada en 1920, "*homogéneo y ordenado*"<sup>19</sup> conjunto de arte contemporáneo alemán que significó una ampliación postergada durante un decenio con respecto a lo poco que se había visto durante el Centenario. En 1910 se habían destacado dos esculturas en bronce de Franz von Stuck, pero en pintura habían faltado nombres de la talla de Max Liebermann, Max Klinger, Adolf Menzel, el retratista Franz von Lenbach y de quien había sido el maestro de Fader, Heinrich von Zügel.

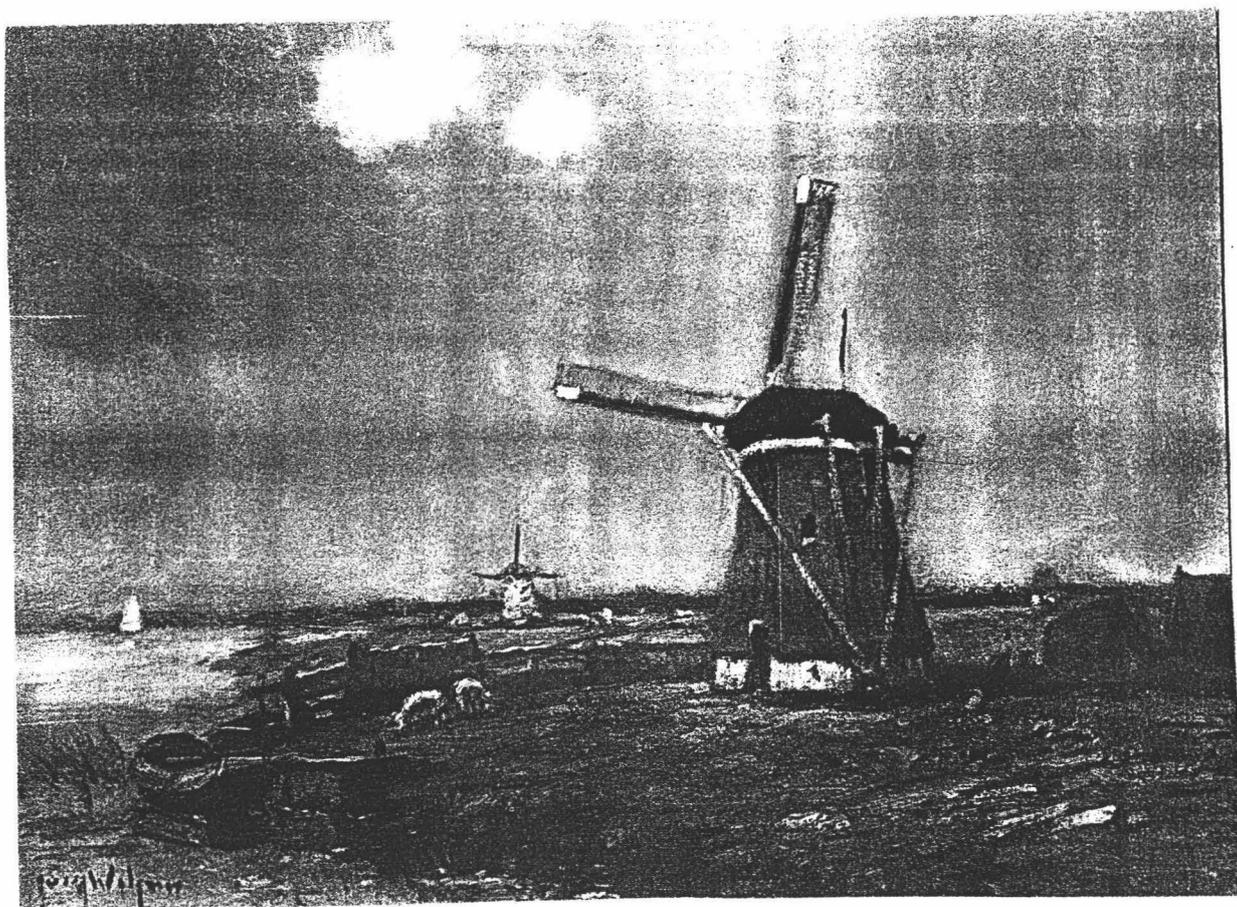
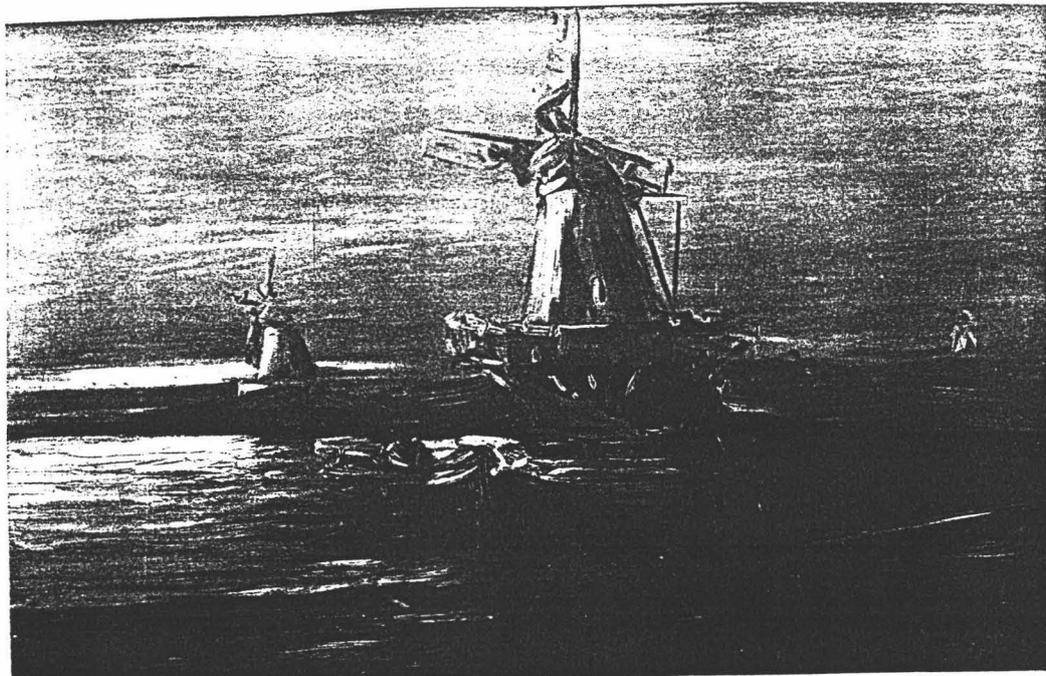
---

<sup>18</sup>. PALOMAR (1962), pp. 125-126.

<sup>19</sup>. Así lo caracterizó Marco Sibelius en "Exposición de arte alemán". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 5, N° 29, octubre de 1920, p. 170.



Aunque nacido en Londres, hijo del pintor holandés Hermanus Koek, Stephen Koek Koek estuvo radicado desde pequeño en Holanda, cuyos paisajes quedaron impregnados en su memoria y le valieron como motivos para realizar una singular obra a partir de su instalación en la Argentina a mediados de la segunda década de siglo. En esta línea ejecutó "*Canal de Dordrecht*" (fig.197), apreciándose en "*La vuelta de la pesca*" (fig.198) un cierto influjo del valenciano Joaquín Sorolla, artista de éxito en el país sudamericano durante aquellos años.



Los molinos, elementos característicos y distintivos del paisaje de los Países Bajos, presentes en "*Molinos frente al mar*" (fig.199) y "*Quietud*" (fig.200), cuadros del inglés Stephen Koek Koek y del holandés Jacques Witjens Stephan, respectivamente, artistas que residieron en la Argentina.

Entre los 50 cuadros que Müller logró reunir en 1920 se contaron un "Retrato de niño" de Lenbach, "Mañana en el monte" de Eugen Bracht y la decorativa "Danza primaveral" de Hans Deiters. "En la loma", cuadro firmado por von Zügel en 1917, permitió conocer el punto de partida de muchas de las expresiones faderianas tan admiradas en Buenos Aires en los primeros años del siglo.

**5.2. Las exposiciones de arte español en la Argentina y de artistas argentinos en España. Expresión palpable del vínculo.**

**5.2.1. De los primeros latidos a la explosión del Centenario.**

Hemos señalado con anterioridad que durante todo el siglo XIX permanecieron los recelos entres las naciones americanas independizadas y España, y que tal situación comenzó a cambiar a finales de esa centuria y en las primeras décadas del XX. En esta re-uniión fue importante la acción de los escritores españoles integrantes de la llamada "Generación del 98" y la de los pintores ligados a ella, quienes fomentaron desde la península la recuperación cultural de Hispanoamérica. "Fue la pérdida de Cuba y Filipinas lo que propició la aparición de la Generación del 98 y su preocupación por España, lo que suscitó movimientos, como la búsqueda del ser de España, lo específicamente español... se ocupó por dar una nueva visión del país en

*todos los sectores, sacar a luz sus mutuas diferencias y, no menos, lo que distinguía a la nación frente a los restantes países europeos...*"<sup>20</sup>.

En la Argentina fue destacada la labor de Miguel de Unamuno quien escribió en dos diarios de Buenos Aires, *La Nación* y *La Prensa*<sup>21</sup>. Otros escritores visitaron nuestro país, como por ejemplo Vicente Blasco Ibáñez (quien luego publicó el libro "*Argentina y sus grandezas*", además de dictar en 1909 una serie de conferencias en el Teatro Odeón que finalizó con una disertación sobre los pintores Zuloaga y Sorolla, siendo estos caracterizados como continuadores de la tradición española en pintura) y José Ortega y Gasset. En el campo de las artes plásticas esta "recuperación cultural" fue activada por algunos marchantes de cuadros entre los que hemos de nombrar a José Artal, José Pinelo y Justo Bou, entre otros.

Desde finales del XIX las exposiciones de pintura española comenzaron a ganar un lugar de privilegio en Buenos

---

<sup>20</sup>. BOZAL (1972), p. 322.

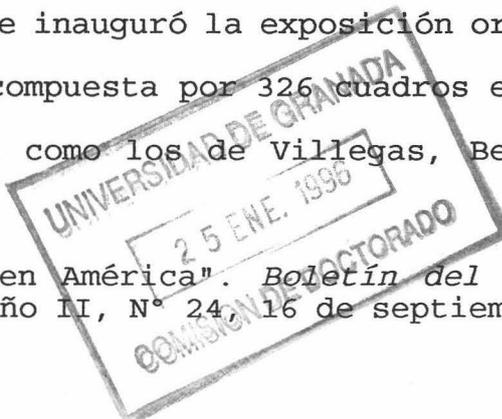
<sup>21</sup>. La actuación de Unamuno en la Argentina llegó a tal punto en aquellos años que, inclusive, se llegaron a reproducir en una revista de amplia circulación un conjunto de "dibujos inéditos" suyos entre los que se destacaban "*La esposa de Unamuno*", "*La infancia de Unamuno*" y "*El artista Julio Ruiz*" entre otros. ("Dibujos inéditos de Miguel de Unamuno". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 487, 1° de febrero de 1908). Con anterioridad había publicado en España estudios sobre "La literatura gauchesca". (*La Ilustración Española y Americana*, Madrid, t. II, N° XXVII, 22 de julio de 1899, p. 44).

Aires. Las primeras, aunque sin el carácter de continuidad que después tuvieron las de Artal y Pinelo, fueron las organizadas por la *Cámara de Comercio de España* en Buenos Aires en 1888 y por el señor Gallegos Arnosa, hermano del pintor de nombre José, en su domicilio de la calle Artes 210 en el año 1889.

En 1887 la *Cámara de Comercio de España* había acordado establecer una galería de pinturas que habría de conformarse con cuadros admitidos, embalados y remitidos desde la península por las Cámaras de las ciudades principales y su representante, el señor Torroba. La *Cámara de Comercio* en Buenos Aires designaría una fracción de su local para exponer en forma permanente las obras reunidas, *"confeccionando un catálogo, que imprimirá y repartirá entre el público, para facilitar la enajenación"*. En otra de las bases del acuerdo se especificó que *"las copias de los grandes cuadros que figuran en los Museos de España tendrán especial preferencia, haciéndose en el catálogo mención detallada del cuadro original y de su autor, como así de su intérprete"*<sup>22</sup>. Finalmente, en el mes de septiembre de 1888, en las dependencias de la institución sita en la calle Victoria 724 (hoy Hipólito Yrigoyen) se inauguró la exposición organizada por Esteban Lazárraga y compuesta por 326 cuadros entre los que se advertían nombres como los de Villegas, Benlliure,

---

<sup>22</sup>. "La pintura española en América". *Boletín del Centro Artístico de Granada*, Granada, año II, N° 24, 16 de septiembre de 1887, pp. 209-210.



Pradilla, Madrazo, Galofre y Meifrén, entre otros<sup>23</sup>.

Algunos años después, los citados Artal y Pinelo, quienes además de marchands eran coleccionistas, siendo también artista el segundo, se convirtieron en responsables de la explotación de un mercado artístico en la Argentina, lo que les permitió obtener significativas ganancias para un amplio conjunto de pintores españoles que nunca llegaron a lograr tantas ventas en su país como las tuvieron en el país sudamericano. No haremos una descripción exhaustiva y detallada de cada una de las muestras ni de su contenido dado que escritos que nos han precedido<sup>24</sup> han abordado la tarea con rigurosa minuciosidad; consideramos más conveniente reflexionar sobre la importancia y el eco que estas muestras tuvieron.

José Artal presentó en Buenos Aires, a partir de 1897, veinticuatro exposiciones. La mayoría de ellas se realizó en el Salón Witcomb; sólo tres, entre 1907 y 1909, se realizaron en el Salón Artal, emprendimiento independiente de corta duración. El éxito logrado en la primera presentación se repitió en la segunda, llevada a cabo en 1898. Justo Solsona

---

<sup>23</sup>. PALOMAR (1962), pp. 80-81.

<sup>24</sup>. FERNANDEZ GARCIA, Ana María. *Pintura Española en Buenos Aires (1880-1930)*. Universidad de Oviedo, Tesis de Doctorado, Inédita, 3 tomos; GARCIA-RAMA, Ramón. "Historia de una emigración artística". En *Otros emigrantes. Pintura Española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Caja de Madrid, Sala de las Alhajas, noviembre de 1994-febrero de 1995, pp. 17-45.

escribió desde Buenos Aires para *La Ilustración Artística* de Barcelona que "los que casi a diario nos reuníamos en los salones de la casa Witcomb, nos sentíamos agitados por el entusiasmo al ver brotar como por arte mágico, en la base de los marcos, la palabra vendido"<sup>25</sup>.

El cuadro de género se convirtió en una de las *vedettes* del mercado y mantuvo acaparado el interés de los coleccionistas argentinos hasta entrada la década del veinte. Cuando Artal realizó en 1913 su última muestra poco a nada había variado, en cuanto a autores y temáticas, con respecto a la primera exhibición de 1897; los sucesivos éxitos le habían llevado a evitar cualquier intento de renovación.

Pintores como Salvador Sánchez Barbudo, Francisco Domingo<sup>26</sup>, José Villegas, Daniel Hernández, José García Ramos, José Jiménez Aranda, José Benlliure y Joaquín Sorolla comenzaron a ser conocidos en la Argentina, obteniendo a la par un alto porcentaje de ventas de obras. Temas de la vida cotidiana, recreadas especialmente en el marco de la

---

<sup>25</sup>. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Segunda Exposición de Pinturas organizada por D. José Artal en los salones de la gran fotografía A. S. Witcomb de Buenos Aires". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XVII, N° 883, 28 de noviembre de 1898, p. 767.

<sup>26</sup>. La obra de este pintor español, residente en París, alcanzó importante difusión en el mercado norteamericano gracias a un agente de arte local, George A. Lucas, elemento de conexión entre el artista y los marchantes y coleccionistas de Estados Unidos. (Ver.: GRACIA, Carmen. "El mercado norteamericano de Francisco Domingo". *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, año LXVIII, 1987, pp. 87-92).

romántica Andalucía; figuras de gitanos (por caso, en la muestra de 1901 los tres cuadros presentados por Baldomero Galofre reflejaron imágenes de la vida gitana), moros y árabes; expresiones academicistas que variaron desde el cuadro dramático hasta la visión humanista, sin olvidar la alegoría y el cuadro de historia, se convirtieron en distinguidos elementos decorativos para las viviendas de alta sociedad.

Este gusto por la pintura española no fue privativo de la Argentina; también en México tuvo éxito este tipo de obras, tal como quedó reflejado en las ventas que se hicieron durante la exposición que en 1899 organizó la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, concurso en el que los artistas peninsulares participaron gracias a la gestión de su compatriota Eduardo Luque Aicardy<sup>27</sup>.

Al finalizar el siglo XIX hubo una caída en el frenesí de ventas de obras españolas en la Argentina, volviendo en poco tiempo a repuntar las mismas. *"Ciertamente es -reseñó Solsona en 1899- que todavía dista mucho de poderse considerar la capital de la República Argentina como buen mercado para la producción artística en general por causas fáciles de comprender; pues a la falta de completo desarrollo en el gusto artístico de las clases acomodadas y también de las*

---

<sup>27</sup>. NANSEN, J.. "Méjico. XXIII Exposición de Bellas Artes". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XVIII, N° 908, 22 de mayo de 1899, p. 331.

*opulentas, hay que añadir el estado financiero poco halagüeño por que atraviesa actualmente el país*"<sup>28</sup>.

El *status quo* continuó en 1901 y 1902, y, a diferencia de las primeras exposiciones, los comentarios del mismo Solsona, sin posibilidad de hablar de buenas ventas, se inclinaron a destacar "*la obra patriótica*" emprendida por Artal. "*No aseguramos... que dicha Exposición, encanto de los ojos y recreo del alma, sea un triunfo financiero; pero sí podemos asegurar, sin miedo a equivocación, que ha sido un gran triunfo artístico, uno de los éxitos más asombrosos que en esta clase de exposiciones haya contemplado la moderna Atenas sudamericana...*"<sup>29</sup>.

El año 1902 fue el de mayor actividad para Artal en su trayectoria como *marchand* de arte en la Argentina. Sus exposiciones alcanzaron a completar un total de tres en el mismo año, presentando en dos de ellas amplios conjuntos de Arcadio Mas y Fondevila y del desaparecido Baldomero Galofre, a quien se rindió homenaje con una recordada retrospectiva.

Por su parte, el pintor y *marchand* José Pinelo, había

---

<sup>28</sup>. SOLSONA, Justo. "Exposición de pinturas en Buenos Aires. Arte moderno español". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XVIII, N° 930, 23 de octubre de 1899, p. 683.

<sup>29</sup>. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Undécima Exposición Artal de pintura española contemporánea". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXI, N° 1.076, 11 de agosto de 1902, p. 526.

iniciado sus actividades en 1900, punto de partida para constantes muestras que se habrían de prolongar hasta bien entrados los años veinte, con el único parate del período comprendido entre 1914 y 1918, a causa de las dificultades ocasionadas por la guerra europea.

Las exposiciones de Pinelo se distinguieron de las de Artal por la preponderancia numérica de obras ejecutadas por artistas andaluces entre los que se contaba él mismo, además de José Moreno Carbonero, Manuel García Rodríguez, Gonzalo Bilbao y otros pintores, entre ellos muchos que también eran moneda corriente en las muestras de Artal, como Jiménez Aranda o Villegas por citar dos casos. Artistas como Moreno Carbonero y Bilbao llegaron a exhibir cuadros relacionados directamente con lo más alto de su producción; así, en 1906, exhibieron, respectivamente, *"En busca de aventuras"*, escena inspirada en el Quijote, y *"Salida de las cigarreras de la fábrica de tabacos de Sevilla"*<sup>30</sup>.

El éxito de ventas acompañó también, desde un comienzo, al andaluz Pinelo como lo demuestran los comentarios vertidos en las publicaciones de la época, recordando entre ellos el referido a las nueve telas, sobre doce exhibidas, que ya llevaba vendidas a los quince días de haber inaugurado su

---

<sup>30</sup>. Ver: SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. V.a Exposición de arte pictórico español contemporáneo, organizada por D. J. Pinelo". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVI, N° 1.309, 28 de enero de 1907, p. 76.

muestra del año 1904. Como se aprecia, la crisis económica del país, que se había reflejado en una merma de los negocios de los *marchands* españoles, comenzaba a quedar atrás.

Otro acontecimiento destacado de 1904 fue la realización de una exposición de arte catalán organizada por el marinista Eliseo Meifrén con la colaboración, en la Argentina, del industrial Juan Canter. Meifrén, conocedor del interés del público argentino por la pintura española, el que ya había podido comprobar a través de su muestra individual del año 1900 en *El Ateneo*<sup>31</sup>, la primera en solitario de un pintor español en el país, presentó trece obras propias, paisajes, marinas y "*asuntos de estos pagos*" pintados durante un viaje a la Argentina.

Ramón Casas con dieciséis dibujos -la mayoría de tipos femeninos-, Joaquín Mir con tres óleos -dos con paisajes de Mallorca-, Santiago Rusiñol con cuatro - entre ellos "*Un jardín abandonado*", primera exhibición de su temática predilecta en la Argentina- y el joven Pablo Ruiz Picasso con cinco pasteles -de los cuales habría de vender dos, "*La Toilette*" y "*Ultimos momentos*"-, fueron las participaciones más recordadas de esta importante muestra<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup>. Ver: "Exposición Meifrén". *El Correo Español*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1900, p. 1.

<sup>32</sup>. Cfr.: SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Salón "Witcomb". Exposición de pintura: arte catalán". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIII, N° 1.196, 28 de noviembre de 1904, p. 780.

Año tras año fueron sucediéndose las exposiciones de ambos marchantes en Buenos Aires sin que estas, a pesar del éxito de ventas, influyeran decisivamente en los pintores locales. También los salones Costa, y Freitas y Castillo, les imitaron. Numerosos críticos y artistas -entre ellos Fernando Fader y Martín Malharro- opinaron que la mayoría de las obras eran de "segunda" categoría a pesar de haber firmas famosas como las de Pinazo, Sorolla, Rusiñol o Meifrén.

Malharro, en 1903, afirmó que el arte español había entrado *"en decadencia después de que el gran Fortuny ejerció influencia nefasta con su pintura elegante y fuerte, pero a la que los imitadores convirtieron en arte de pacotilla, una zarzuela del género chico, en una especie de juego de prestidigitación sin ideal alguno, sin otra condición que una habilidad extrema en su técnica y un colorido churrigueresco que, si bien tuvo su momento de éxito, de moda, hoy sólo tiene mercado en las repúblicas sudamericanas, donde aún hacen las delicias de algún tonto enriquecido, de uno que otro español patriotero de cortas vistas..."*<sup>33</sup>.

Durante esa primera década de siglo hubieron en Buenos Aires otros acontecimientos que fueron semillas, algo aisladas, de lo que después habría de germinar; creada y dirigida por españoles, la revista *Caras y Caretas* brindó un espacio adecuado para reflejarlos. En 1901 Raimundo Madrazo

---

<sup>33</sup>. Cit.: GARCIA-RAMA (1994).

había viajado a la capital argentina, visitando y tomando impresiones sobre la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*<sup>34</sup> y ejecutando varios retratos -entre ellos el de Bartolomé Mitre-, prometiendo regresar al año siguiente<sup>35</sup>. En 1904 hizo su presentación el pintor paisajista Fermín Arango, español pero radicado desde joven en la Argentina, donde había sido dibujante de la citada revista. Entre sus más de sesenta cuadros se destacaron "*La tranquera*" y "*Jacarandás en flor*"<sup>36</sup>.

En lo que respecta a exposiciones individuales, vale recordar las dos realizadas por Julio Vila y Prades en el Salón Witcomb en 1905 y 1906. La primera de ellas coincidió con su rápida aceptación en los círculos artístico-sociales de la Argentina. "*Desde su llegada, por todas partes le solicitan y continuamente llueven sobre él encargos, de tal modo y en tal cantidad, que para cumplirlos habrá de permanecer entre nosotros cuando menos hasta febrero o marzo del año próximo (1906)*"<sup>37</sup>.

En dicha muestra el artista valenciano presentó cuadros

---

<sup>34</sup>. "El pintor Madrazo en el Estímulo de Bellas Artes". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 158, 12 de octubre de 1901.

<sup>35</sup>. "Retrato de Mitre por el pintor Madrazo". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 168, 21 de diciembre de 1901.

<sup>36</sup>. "Salón Witcomb. Exposición Arango", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de abril de 1904.

<sup>37</sup>. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Exposición "Vila y Prades" en el Salón Witcomb". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIV, N° 1.243, 23 de octubre de 1905, p. 684.

como *"Valenciana de principios del siglo pasado"*, *"Sorprendidas"* y *"Lavanderas gallegas"*, premiadas respectivamente en 1903 con medalla de oro en Almería y Granada, y con medalla de plata en París, y *"Sobre el arroz"*, cuadro de grandes dimensiones por el que Vila y Prades fue galardonado con medalla de plata en Madrid en 1904, además de una serie de paisajes pintados en la Argentina (fig.201). Entre estos figuró uno titulado *"Los Guachos"*, en la que aparecen una niña junto a un ternero, tema que curiosamente habría de inspirar al argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós pocos meses después; el cuadro de Quirós *"Los guachitos"* fue expuesto en abril de 1906 en el Salón Costa de Buenos Aires y en la Exposición de Bellas Artes de Madrid en 1908.

Presentado como *"el más predilecto de los discípulos de Sorolla"*<sup>38</sup>, Julio Vila y Prades presentó en su segunda muestra, a finales de 1906, 70 cuadros destacándose varios ejecutados en Bretaña, región que atrajo a numerosos artistas españoles de aquellos años entre los que recordamos a Manuel Benedito y Gonzalo Bilbao.

Fueron también destacadas las muestras, también en

---

<sup>38</sup>. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Segunda exposición de pintura del notable artista valenciano D. Julio Vila y Prades". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXV, N° 1.303, 17 de diciembre de 1906, p. 813.



Signado como discípulo de Joaquín Sorolla, el pintor valenciano Julio Vila y Prades decidió su radicación en la Argentina en los primeros años del XX, dado el éxito de ventas y contactos alcanzado en sus exposiciones realizadas en Buenos Aires. Su arraigo a la nueva patria quedó pronto demostrado en obras como *"La estancia de Crotto"* (fig.201), cuadro realizado en 1905.

Witcomb, de Juan Peláez en 1906, 1907 y 1909<sup>39</sup> y de José Llaneces en 1907 y 1909, la primera de ellas llevada a cabo "*gracias a las muchísimas relaciones que (el pintor) adquirió en su larga estancia en París con los amateurs y millonarios americanos*"<sup>40</sup> y con grandes éxitos de ventas. El asturiano Peláez, establecido en Buenos Aires en diciembre de 1905, en su primera muestra, en mayo de 1906, presentó cuarenta y seis obras, sobresaliendo entre ellas una serie de paisajes ejecutados en su mayoría en la norteña provincia de Salta "*que en pocos días fueron adquiridos totalmente*"<sup>41</sup>.

El arte español debió no obstante esperar algunos años para obtener una mayor repercusión en Buenos Aires. El impacto provocado por las obras presentadas en las cinco salas de la sección española de la Exposición Internacional del Centenario en 1910 fue de gran importancia activando aun más el mercado de las mismas en la Argentina. Las cifras de ventas de cuadros españoles alcanzaron los 105.110 pesos, siendo solamente superadas por las de los italianos

---

<sup>39</sup>. Referencias de las mismas se encuentran en: "En el salón Witcomb. Exposición Peláez". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1906; MONNER SANZ, R.. "Buenos Aires. Exposición Peláez". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVIII, N° 1.418, 1° de marzo de 1909, p. 156.

<sup>40</sup>. "Exposición Llaneces, en Buenos Aires". *Por el Arte*, Madrid, año I, N° 7, julio de 1907, p. 101.

<sup>41</sup>. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Exposición del pintor español D. Juan Peláez, en el Salón Witcomb". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXV, N° 1.290, 17 de septiembre de 1906, p. 604.

(120.631,50 \$) y las de los franceses (111.563,60 \$)<sup>42</sup>.

Debe dejarse constancia de la existencia de algunos "miedos" previos a la magna muestra como los de Mas y Pí que temía *"que España sólo enviase... esos nombres del Museo de Recoletos... con la arrogancia y la sonoridad de una caña sin espiga. (...). Afortunadamente... un viento de sensatez parece agitar la conciencia española, y en la exposición actual ningún cuadro tuvo entrada por la sola excelencia de la firma. Esos pintores que los periódicos llaman a diario ilustres, a quienes los próceres encargan obras de gran pecio y a los cuales el gobierno ofrece los altos cargos de que el arte puede disponer allá, allá -; benditos sean !- se han quedado. Vinieron nada más que los jóvenes..."*<sup>43</sup>.

El paradigmático año de 1910, en que se realizaron tres importantes "Exposiciones del Centenario" en Buenos Aires, México y Santiago de Chile, abrió los ojos de España, país que vislumbró como no lo había hecho antes, la posibilidad de reverdecer los contactos con las naciones iberoamericanas. México y la Argentina se mostraron como los países más propicios para estrechar vínculos; la Revolución mexicana alteró en cierta medida los planes y la opción principal pasó a ser la moderna y próspera Argentina.

---

<sup>42</sup>. Cfr.: ARMELLINI, F.. "Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina". *Atlántida*, Buenos Aires, t. I, N° 1, 1911.

<sup>43</sup>. CAMBA-MAS Y PI (1910), p. 106.

En los años siguientes se vio a la ciudad de Sevilla abocarse a la organización de una "Exposición Hispano-Americana" que habría de celebrarse en 1914. Con motivo de ello hizo su aparición en octubre de 1911 una revista oficial llamada "*La Exposición*" que tendría una periodicidad quincenal e informaría sobre el certamen que habría de convocar a "*las jóvenes repúblicas que tienen su registro de nacimiento en el Archivo de Indias*"<sup>44</sup>.

En la Argentina la génesis de la idea había comenzado a tener repercusión, afirmándose que "*este grandioso certamen de la agricultura, la industria, el comercio, las artes y las ciencias, ha despertado el interés mundial. Su trascendencia será enorme para los pueblos españoles e hispano-americanos. (...) Todo hace presumir que la Exposición tendrá un éxito extraordinario, confiándose, pues de ello hay ya noticias, que las repúblicas sud-americanas, especialmente la Argentina, estarán dignamente representadas*"<sup>45</sup>. El resto es historia más o menos conocida: el estallido de la guerra en el catorce postergó los planes, iniciándose una espera de quince años tras lo que se concretó en la capital hispalense la Exposición Iberoamericana.

Mientras tanto, en Buenos Aires, se acentuaba la labor de los marchantes quienes alcanzaban cada vez más fortuna.

---

<sup>44</sup>. *La Exposición*, Sevilla, 28 de octubre de 1911.

<sup>45</sup>. *La Mañana*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1911.

Así, Pinelo alcanzó a vender, en la muestra de 1911, la novena de sus realizaciones, cuarenta y nueve cuadros, los que sumados a los veintiuno que le fueron adquiridos en su primera exhibición llevada a cabo en Río de Janeiro, sumaron un total de setenta<sup>46</sup>. La ciudad brasileña fue un verdadero descubrimiento como sede de negocios para el *marchand* andaluz y también aquí le acompañó el éxito; a la inauguración de la cuarta muestra, realizada en los salones de la *Escuela Nacional de Bellas Artes* en 1913, asistieron el Presidente de la República, mariscal Hermes de Fonseca, y el ministro y el cónsul de España<sup>47</sup>.

Las exposiciones organizadas por Pinelo habían tomado importante impulso tras el Centenario. Por contrapartida, el año de 1913, que como vimos resultó altamente satisfactorio para el andaluz, marcó para José Artal el final de sus presentaciones anuales, cerrándose un ciclo comercialmente brillante. Había fracasado ya el sueño del salón propio entre 1907 y 1909, debiendo volver a Witcomb en 1910, pero viéndose obligado ahora a aceptar que su nombre no figurase como organizador de las exhibiciones. En 1912, año en el que expuso en el citado salón el vasco Darío de Regoyos, el

---

<sup>46</sup>. "Lista de los cuadros vendidos en la IX Exposición de Pintura de Buenos Aires y primera de Río de Janeiro, organizadas por José Pinelo". *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, Madrid, año I, N° 8, febrero de 1911, p. 6.

<sup>47</sup>. "Río de Janeiro. IV Exposición de arte español organizada por D. José Pinelo". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, N° 1.669, 22 de diciembre de 1913, p. 839.



XII EXPOSICIÓN DE  
PINTURA ESPAÑOLA  
ORGANIZADA POR  
JOSE PINELO  
BUENOS-AIRES 1913

FLORIDA 578 FRENTE  
AL JOCKEY CLUB

Portada del catálogo de una de las exposiciones de arte español organizadas por el *marchand* y pintor sevillano José Pinelo (fig.202).

*marchand* fue condecorado por Alfonso XIII con el título de Conde de Artal, estableciéndose al año siguiente, tras su muestra de Buenos Aires, en Biarritz (Francia). Al estallar la guerra, se dirigió a San Sebastián, ciudad en la que murió el 18 de abril de 1918.

José Pinelo interrumpió en 1914 sus muestras en Buenos Aires, retornando con un conjunto de doscientos cincuenta cuadros en 1918. En esta, su XIV Exposición argentina, reverdeció su antigua costumbre, como si en cuatro años nada hubiera cambiado, de lograr alto porcentaje de ventas. Cerca de cien obras cambiaron de manos, entre ellas algunas de su hijo José Pinelo Yanes<sup>49</sup> quien habría de seguir, temporadas más adelante, con el negocio de su padre.

Para ese entonces había incrementado el rubro de *marchands* extranjeros el español Justo Bou, hermano del pintor Cristóbal, consolidándose paulatinamente la importancia de las muestras individuales en detrimento de las colectivas, las que habían mantenido, como dijimos anteriormente, similares características desde sus albores, es decir desde finales del XIX.

Desde los años posteriores al Centenario algunos artistas españoles habían comenzado a mostrar su predilección

---

<sup>49</sup>. "La pintura Española en la República Argentina". En FRANCES (1918), p. 311.

por esa Argentina que tantas satisfacciones les prodigaba, lo que habría de hacer eclosión algunas temporadas después cuando pintores como Antonio Ortiz Echagüe, Ernesto Valls, Anselmo Miguel Nieto o Miguel Viladrich tomaran la decisión de radicarse en el país. Pioneros de ello habían sido, entre otros, Julio Vila y Prades, Juan Peláez, Pedro Blanqué y José Llaneces, a quienes vimos dedicados en los primeros años del siglo a pintar algunos paisajes argentinos, participando activamente en la naciente vida artística del país.

Siendo nombrado comisario argentino en la Exposición del Centenario de Chile celebrada en Santiago en 1910, Vila y Prades presentó en la sección de nuestro país dos obras de su firma. En 1915, con motivo de la Exposición Internacional de San Francisco de California realizó un diorama para el Pabellón Argentino representando *"Las Cataratas del Iguazú"*, paraje de gran belleza natural respecto del cual llama la atención lo poco que inspiró a los artistas argentinos. Con cuentagotas, podemos recordar algún lienzo pintado por Adolf Methfessel en el siglo XIX, el cuadro *"Espumas del Iguazú"* presentado en el Salón de 1918 por Hermann Lehmann, alemán residente en la localidad bonaerense de Quilmes, y algunas obras del uruguayo Pedro Blanes Viale ejecutadas poco después de suspender su estadía en Mallorca debido al estallido de la guerra europea y su necesidad de retornar a América.

Cuadros de Vila y Prades, también en 1915, formaron parte de un conjunto de obras de artistas españoles

presentada en el Salón Witcomb de Buenos Aires, en el que se incluyeron también lienzos de Anglada Camarasa, Chicharro y Meifrén<sup>49</sup>. En esos años realizó las decoraciones del techo de la Casa de Gobierno de la provincia de Tucumán con motivos alegóricos<sup>50</sup> y ya en la década del veinte, por encargo del presidente del Perú, ejecutó un cuadro-mural conmemorativo del centenario de la batalla de Ayacucho, de seis por veinte metros<sup>51</sup>. En 1916 fue expuesto en el Salón Nacional argentino su cuadro "*Murcianas con pollos*".

En el año del Centenario se radicó en la Argentina el pintor sevillano Ricardo López Cabrera y tres años después lo hizo su comprovinciano Gustavo Bacarisas, dedicado a labores docentes en Buenos Aires. López Cabrera llevaba hacia 1922 más de 15 exposiciones celebradas -en Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Tucumán, Mendoza y Mar del Plata- y cerca de 200 retratos ejecutados, destacándose los de los presidentes Julio Argentino Roca e Hipólito Yrigoyen. Desempeñó también cátedras de paisaje en Córdoba<sup>52</sup>, además de haber concurrido al Salón Nacional en calidad de extranjero, recordándose su

---

<sup>49</sup>. "Exposición de arte moderno en el Salón Witcomb". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1915, p. 6.

<sup>50</sup>. Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXV, N° 1.808, 21 de agosto de 1916, p. 540.

<sup>51</sup>. "Un cuadro conmemorativo del centenario de Ayacucho". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras*, Madrid, año V, N° 38, junio de 1926.

<sup>52</sup>. BERNARDINO DE PANTORBA. "Un pintor español en la Argentina. Ricardo López Cabrera". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 196, 15 de julio de 1922, pp. 10-12.

obra "*Melancolía*" presentada en 1915.

Por su parte, Gustavo Bacarisas realizó en 1912 una exposición en Buenos Aires en la que incluyó paisajes y figuras de Cadore (Italia) y algunas impresiones de Tánger (Marruecos). Antes, entre 1910 y 1911, había estado en la capital argentina donde había ejecutado algunos retratos de personalidades como el General Benito Nazar y Raúl Monsecur, además de varios paisajes y escenas de la Pampa<sup>53</sup>.

Hemos citado al pasar la Exposición chilena de 1910 la cual significó un nuevo escaparate para la pintura española contemporánea en el continente americano. Aunque de inferior calidad a la producción presentada en la Argentina poco antes, el conjunto presentado en Santiago sirvió de complemento a aquella. Fue importante para ello la presencia, en el país trasandino, del pintor gallego Fernando Alvarez de Sotomayor, cuya labor formativa estaba dando allí importantes frutos.

De la mano de Sotomayor, la pintura regionalista española quedó exhibida con amplitud, desde el norte al sur de la península. Lamentablemente no pudieron contemplarse producciones completas de ningún artista español como sí había sido posible en Buenos Aires. Puestos a comparar, mientras a la capital argentina Ignacio Zuloaga había enviado

---

<sup>53</sup>. Cfr.: *Gustavo Bacarisas...* (1972).

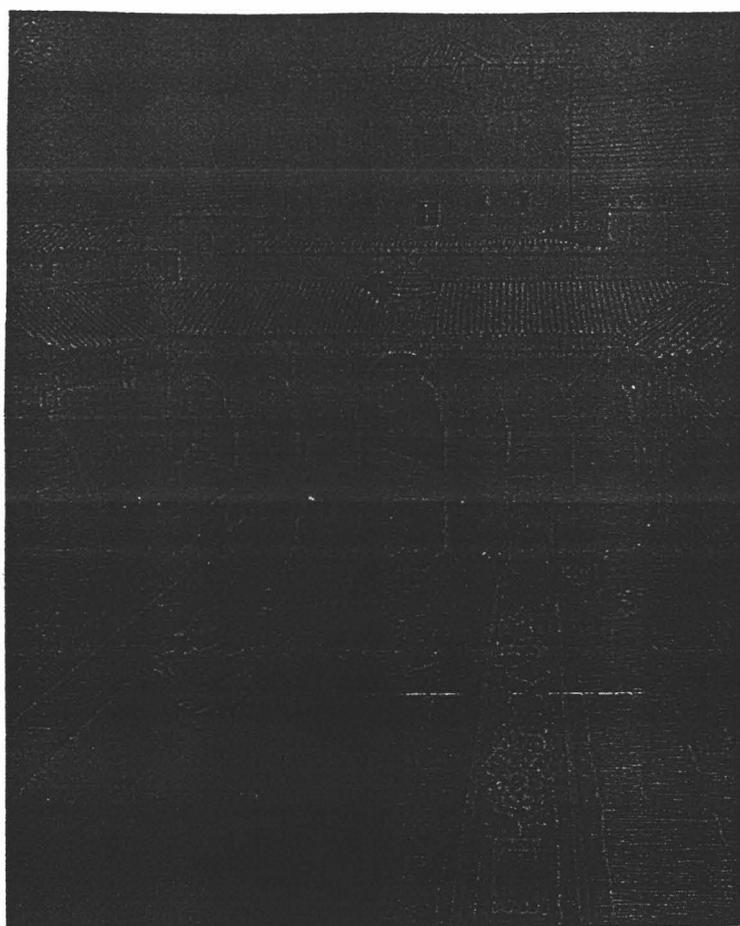
36 obras, en Chile solamente se vio una del vasco - "*Un trovador moderno*", hoy en la colección del *Museo Nacional de Artes Visuales*, en Montevideo-. Como dato curioso puede señalarse la presencia de un cuadro del pintor napolitano Felice Cassorati titulado "*Viejas comadres*" (fig.203) de gran similitud con "*Las brujas de San Millán*" (fig.204) pintadas por Zuloaga en 1907.

#### 5.2.2. La relación consolidada. Acentuación del intercambio.

En forma paralela a los sucesos detallados en el punto anterior y que iban marcando la presencia hispana en el Nuevo Continente, los artistas argentinos e iberoamericanos, a su manera, fueron haciendo singulares aportes a ese "redescubrimiento de España" que se venía propiciando desde los círculos intelectuales. Diéronse casos como el del dibujante peruano José García Calderón, de formación parisina, autor de interesantes apuntes gráficos realizados durante sus viajes por España (fig.205) y otros países europeos entre 1910 y 1914; alistado en el ejército francés durante la guerra, fue abatido en la batalla de Verdún en 1916. Al año siguiente, el argentino Rodolfo Franco -alumno de Anglada en París- expuso sus aguafuertes de temas sevillanos en Madrid (fig.206) y en Barcelona, y su compatriota Octavio Pinto hizo lo propio en el marco de la Exposición Nacional con un conjunto de paisajes pintados en Galicia, Castilla y Guipúzcoa. En 1918 Ernesto Riccio exhibió



"*Viejas comadres*" (fig.203), cuadro enviado por el pintor napolitano Felice Cassorati a la Exposición Internacional de Bellas Artes realizada en Santiago de Chile con motivo de celebrarse el primer centenario de la Independencia. En él puede apreciarse el influjo del vasco Ignacio Zuloaga, y en especial de "*Las brujas de San Millán*" (fig.204), lienzo que tras ser expuesto en 1910 en Buenos Aires, fue adquirido para la colección del *Museo Nacional de Bellas Artes* de la Argentina.



Una vista del Patio de los Arrayanes de la Alhambra granadina ejecutada por el peruano José García Calderón en 1912 (fig.205).



Retrato de una dama andaluza realizada por el pintor argentino Rodolfo Franco, cuyo fondo muestra a la ciudad de Sevilla (fig.206), en donde estudió durante la segunda década del siglo junto a Gustavo Bacarisas.

lienzos realizados en Galicia, Cataluña y Andalucía, y en 1920 lo hicieron Alfredo González Garaño, Gustavo Cochet y Francisco Bernareggi.

El crítico y escritor español José Francés se convirtió en uno de los principales propulsores del arte de los argentinos en España. "*Es bien argentina la actualidad artística en Madrid*" señaló en 1920, elogiando diversas manifestaciones como la muestra de Bernareggi, la creación del *Comité Español de Aproximación Hispanoamericana* (iniciativa del encargado de Negocios de la Argentina, Roberto Levillier) y la presentación del escultor Alberto Lagos<sup>54</sup>.

Así como en España José Francés y Bernardino de Pantorba, en especial, dieron importancia a los artistas argentinos a través de *El Año Artístico* y la *Gaceta de Bellas Artes* respectivamente, en la Argentina hubieron manifestaciones recíprocas hacia el arte español. Las publicaciones más importantes en este sentido fueron *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*, esta última claro émulo de la madrileña *Blanco y Negro* fundada en 1891<sup>55</sup>. Las dos revistas argentinas, al comenzar la década del veinte, fueron

---

<sup>54</sup>. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1920, p. 112.

<sup>55</sup>. En los meses de mayo y junio de 1992 se realizó en la sala de exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya de Madrid una selección de los fondos artísticos de la revista *Blanco y Negro*, con la cual confirmamos esta impresión.

## ARTISTAS ARGENTINOS

## PÍO COLLIVADINO

Digamos francamente que siempre hemos mirado con cierto recelo a los artistas que desempeñan cargos oficiales, y, sobre todo, a los que se dedican a la enseñanza. Porque... ya se sabe: el profesorado es la única salvación que les queda los artistas que fracasan. Innumerables Profesores



Mendoza (buceto decorativo)

de pintura hemos conocido nosotros; entre ellos, unos pocos—poquitos—que supieran pintar; los restantes... excelentes, como personas.

Pío Collivadino es uno de los pocos a que aludimos. Tiene la Dirección de la Academia de Bellas Artes bonaerense; da en ella, además, las clases de aguafuerte y escenografía; pero tales empleos no han adormecido su recio temperamento de pintor. Pinta hoy con todo el cálido entusiasmo de sus primeros tiempos. Así, los discípulos ven en él, no al Profesor artísticamente agotado, sumido en el parasitismo, que toma la enseñanza como un *modus vivendi*, sino al maestro de verdad, que infunde afición y brío con el propio ejemplo de su vida.

...

Pío Collivadino nació en Buenos Aires en 1869. Siendo un chiquillo, solía ir a curiosear las obras de una empresa de carpintería, propiedad de su padre, y quedábase embobado horas y horas viendo el trabajo que allí realizaba un humilde pintor decorador. Cierta día, impulsado por el deseo de pintar él también, pidió permiso al *maestro* y comenzó a ayudarlo en la grata tarea. Fué tomándole gusto al dibujo... Pero todavía le iba gustando más aquello de mezclar unos colores con otros para formar atractivos armonías...

Decidió el padre, con muy buen criterio, encauzar debidamente la afición de su hijo. Y, después de hacerle estudiar en una Academia bonaerense, lo mandó a Italia.

Veinte años tenía Collivadino, poco más o menos, cuando ingresó en la Real Academia de Roma. Hizo en ella los seis cursos reglamentarios. Luego se puso a practicar empeñosamente la pintura al *fresco*, decorando varias iglesias y edificios particulares. No le faltó quien le estimulara, como aquel notable fresquista César Maccari, que le pidió su ayuda para los trabajos de decoración del Palacio de Justicia, ayuda que otorgó inmediatamente el novel artista, como es fácil suponer, lleno de júbilo.

Pero esto no era todo. Aunque Collivadino mantenía—la ha mantenido siempre—su predilección por el Arte decorativo, la convivencia con tantos pintores de un género opuesto al suyo, el mismo ambiente de la ciudad eterna, le tentó a probar fortuna con el llamado «cuadro de caballete». ¿Hallábase capacitado para realizarlo? Sin duda alguna. No olvidemos que había recibido una educación académica, y que ésta, lejos de perjudicar a los artistas incipientes, como hoy día se cree, los prepara con una base firme, les evita la torpeza en los medios de interpretación que, naturalmente, impide fijar la belleza sentida.

Logró Collivadino, después de muchos tanteos, pintar una obra «digna de poder mirarse», según su propia expresión. Era un díptico, que tituló «Vida honesta», y que, presentado en la Exposición de Venecia de 1901, fué adquirido para una galería de Udine.

Como suele acontecer, no le faltó la incompreensión petulante de ciertos críticos que no acertaron a explicarse cómo en la habitación pintada había un quinqué encendido, cuando, por la ventana entreabierta, ya se veía la claridad del amanecer. ¡Y al lado del quinqué había una costurera

dormida sobre la labor agobiante...! No vieron el asunto los señores críticos...

...

Es principalmente en el paisaje donde Pío Collivadino ha puesto de manifiesto sus dotes de colorista. Trata indistintamente las notas grises, soleadas, crepusculares, nocturnas. En estas dos últimas, que son sus preferidas, ha conseguido aciertos indiscutibles. Bastaría citar su celebrado «Recuerdo colonial» y ese bello «Portón de la antigua fortaleza», existente en el Museo de Buenos Aires.

Su pincelada es corta y nerviosa. Algunas veces llega al puntillismo, como en «El riachuelo». Este procedimiento, que emplea con más fre-



El truco (óleo)

cuencia en sus paisajes luminosos, infunde a éstos la vibración de la atmósfera, abriantada, encendida por los rayos del sol. Recuerda, así, la «manera» de los modernos paisajistas italianos. La influencia más visible en él es la de Segantini, por quien siente una fervorosa admiración.

...

Desde hace pocos años, Collivadino trabaja en una serie de cuadros, que fijarán los múltiples aspectos de la ciudad de Buenos Aires.

La empresa no ha sido intentada hasta ahora por ningún artista. Los paisajistas huyen siempre de la vida urbana. Las calles, las plazas, los rincones de una ciudad moderna, ya hemos convenido todos en que no ofrecen interés; carecen de atracción para el pincel que se complace en copiar, campo abierto, la Naturaleza inocada por la mano del hombre. Sin mayor esfuerzo, cualquier transeúnte bonaerense puede notarlo: aque-

llas avenidas rectas, simétricas; aquella edificación cuadrada, de color grisáceo, y aquel derroche de escaparates y de focos eléctricos, ¿merecen trasladarse al lienzo? Estamos oyendo que no. Y nosotros nos inclinamos a una respuesta igual. Sin embargo...

Collivadino va poniendo ante nuestros ojos sus cuadros de la ciudad, unos, ya concluidos; otros, en preparación. Son los mismos motivos que hemos visto tantas veces con una absoluta indiferencia, hasta con un secreto rencor al antitélico progreso... Pero están elegidos, observados y pintados de tal manera, que nos resultan interesantísimos. En algunos hay efectos de luces muy bien obtenidos; en otros, las figuras abocetadas nos dan la sensación del movimiento, de la vida febril. Por ejemplo: los pintados en el puerto.

Con su firme entusiasmo, habla el artista:

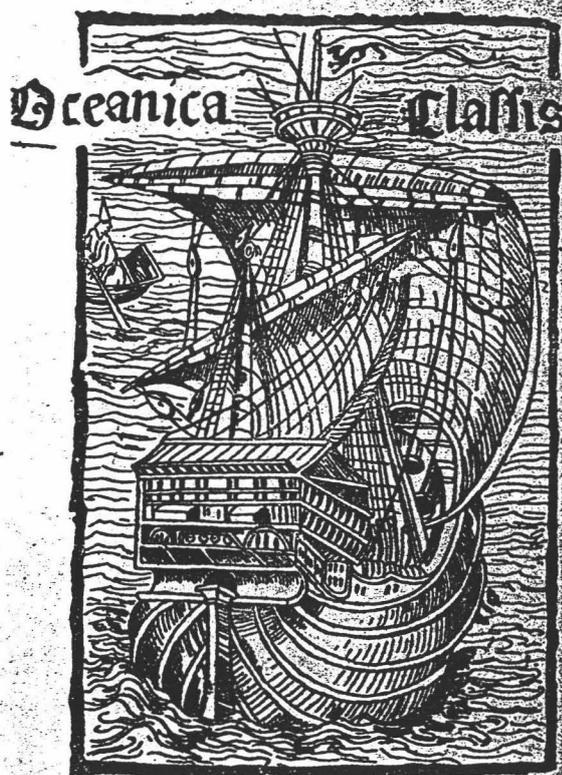
—Ya ve usted cómo en Buenos Aires se pueden encontrar temas; lo que hay es que saber buscarlos. Y, sobre todo, hay que saber interpretarlos. Un artista hace una obra de Arte en cualquier cosa. Yo, cuando quiero hacerla, me subo en mi coche-taller y me voy por la ciudad, parándome donde se me antoja y pintando lo que veo. Nadie se da cuenta, porque el coche está cubierto por sus cuatro costados y yo pinto dentro, ¿sabe usted?, mirando por un agujerito. 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 Manila y paisajes de Italia y escenas de París...

BERNARDINO DE PANTORRA.



Nota sobre el pintor argentino Pío Collivadino publicada por Bernardino de Pantorba (fig.207). (Gaceta de Bellas Artes, Madrid, año XII, N° 178, 15 de octubre de 1921).

REVISTA  
DE LA  
Real Academia Hispano-Americana  
DE  
CIENCIAS Y ARTES



TOMO I

AÑO DE 1910 Á 1911

Portada del primer número de la *Revista de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes*, publicada en Cádiz (fig.208), y que es un ejemplo del interés demostrado por España en llevar a cabo la "reconquista espiritual" del continente americano.

dirigidas por el pintor gallego, radicado en Buenos Aires, Juan Carlos Alonso, pudiendo conseguirse las mismas en Madrid, gracias a lo cual, y mediante las reproducciones de obras, José Francés pudo conocer la labor de los pintores argentinos del momento<sup>56</sup>.

También en la revista *Augusta* de Buenos Aires, de notable similitud con la *The Studio* inglesa y *Arts decoratifs* de Francia, y aparecida en 1918, podemos encontrar numerosas notas referidas a los pintores españoles. Ya en el primer número, publicado en junio de ese año, Aurelio de Beruete y Moret, el pintor del Guadarrama, firmó una larga nota sobre Manuel Benedito reproduciendo sus cuadros de figuras bretonas.

Presentó asimismo el primer número de *Augusta*, ahora bajo la rúbrica de Atilio Chiappori, un conjunto de aguafuertes ejecutadas por Rodolfo Franco en España destacando que este artista *"ya no gasta cientos de francos en colores prístinos; que ya no se paga telas y modelos raros; que ya no se acuerda del suntuoso y bohemio "atelier"; que ya no se acuerda de nada... ni de Anglada, ni de*

---

<sup>56</sup>. El pintor español Eduardo Chicharro, siendo director de la *Real Academia Española de Bellas Artes* de Roma en 1921, declaró que *"En Italia no se conocen con exactitud los progresos diarios de la Argentina en materia de arte; pero basta mirar Plus Ultra para darse cuenta de ellos... las reproducciones en tricromía y cuatricromía de Plus Ultra significan un éxito que sale de las fronteras argentinas"*. (SIMBOLI, Rafael. "La Real Academia de Bellas Artes en Roma. Su director Eduardo Chicharro". *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1921).

*Mallorca... ni de Buenos Aires... y que vive y trabaja -y que, ahora sí que es cierto, trabaja para vivir, en Sevilla, al lado de Bacarisas..."*<sup>57</sup>. Franco había expuesto con anterioridad en el Salón de Otoño de París en 1910, 1911 y 1913, en el Ateneo de Sevilla en 1915 y 1916, y en el Salón de Bellas Artes y en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid en 1917.

En cuanto a los españoles en Buenos Aires, continuaban las muestras de Pinelo y Bou. En 1919 Pinelo organizó una muestra de "antiguos" y otra de "modernos"<sup>58</sup>. No obstante los éxitos de venta, comenzaron en esos años los cuestionamientos respecto de la falta de innovación y a la persistencia en exhibir cuadros de segunda línea, lo que fue llevando forzosamente a que los mercaderes de cuadros alzaran el nivel de sus muestras. *"Algunos "marchands", que nos consideraban muy atrasados aún, en cuestiones de arte, después de volver al punto de origen con su mercancía, han convenido, quizá en beneficio del público y de su propio negocio, que no es bueno traer cuentas de vidrio para los supuestos indios americanos, puesto que, conocen más arte moderno, que los mismos que pretenden "educarnos", con telas falsas o de un valor*

---

<sup>57</sup>. CHIAPPORI, Atilio. "Las Aguafuertes de Rodolfo Franco". *Augusta*, Buenos Aires, vol I, N° 1, junio de 1918, p. 24.

<sup>58</sup>. Ver diario *La Nación*, Buenos Aires 28 de agosto de 1919; pueden verse más comentarios en el mismo matutino, 9 de septiembre de 1919, p. 4.

negativo"<sup>59</sup>. Cuando Pinelo realizó su exposición de 1921, *La Nación*, periódico continuador de una línea conservadora, se animó a reflexionar sobre la "harta... frecuencia que ya empieza a tener el carácter de monotonía"<sup>60</sup>.

Para ese entonces se había producido ya la presentación del pintor valenciano Ernesto Valls<sup>61</sup> en el Salón Costa (1916)<sup>62</sup>. Discípulo de Sorolla, Valls recaló en Buenos Aires luego de concluir una gira por Estados Unidos. Entre sus obras presentadas en la capital argentina, además de las de temática de playa entre las que sobresalió "Sacando la barca", figuró "Enjaezando el caballo" (fig.209), emparentada con el lienzo titulado "Valencia" que Anglada Camarasa ejecutó en 1911 y que fue expuesto en su muestra del *Gran Hotel* de Palma de Mallorca en julio de 1993.

Radicado en la Argentina a partir del año de su primera muestra en Buenos Aires, Valls comenzó a enviar al Salón Nacional en 1918; en su cuadro presentado a la sazón, "Tipos

---

<sup>59</sup>. "Bellas Artes". *Anuario "La Razón"*, Buenos Aires, 1921, p. 211.

<sup>60</sup>. *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1921, p. 4.

<sup>61</sup>. Revalorizado en 1991, al realizarse una retrospectiva en la galería Zurbarán de Buenos Aires, con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento y el cincuentenario de su muerte. (GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Ernesto Valls. La luz del Mediterráneo* (Prólogo). Buenos Aires, Zurbarán Galería, enero-marzo de 1991).

<sup>62</sup>. Ver: "Exposición de Ernesto Valls. La pintura española contemporánea". *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1916.



Dos temáticas diferentes para un mismo artista, el valenciano y discípulo de Sorolla, Ernesto Valls: *"Enjaezando el caballo"* (fig.209), cuadro realizado en España, y *"Tipos argentinos"* (fig.210), ejecutado en la Argentina, su patria de adopción a partir de 1915.

argentinos", comenzó a inclinarse por los temas de su nueva tierra (fig.210), los que consolidó tras instalarse en la localidad bonaerense de San Vicente.

En esa época, más precisamente a partir de 1915, se había instalado en Buenos Aires el granadino José de Larrocha quien habría de permanecer allí hasta su muerte acaecida en 1933. En la Argentina pintó escenas de la Pampa, haciendas y campos, vistas de puertos, etc., algunas de las cuales fueron expuestas entre junio y julio de 1992 en el Centro Cultural Gran Capitán, de Granada.

En julio de 1918 se presentó en un salón de la calle Florida Enrique Martínez Cubells con *"un conjunto de paisajes regionales, pintados al aire libre con una paleta rica y una técnica segura... Sabemos que viene en misión oficial de su gobierno para propender a un intercambio más frecuente de producción artística entre España y la República Argentina"*<sup>63</sup>. Terminada la guerra, muy pronto se manifestó, como se puede apreciar, el interés de España en reanudar los lazos con la Argentina y seguir aprovechando el fructífero encuentro que había significado la Exposición del Centenario y los años que le siguieron, impulso interrumpido por la contienda europea.

También en el 18 expuso en Buenos Aires el pintor

---

<sup>63</sup>. "Las Exposiciones". *Augusta*, Buenos Aires, vol. I, N° 2, julio de 1918, p. 106.

Fernando Soria. De él se dijo que carecía *"de personalidad... Influenciado por la escuela española contemporánea mucho más de lo que es lícito y prudente, su manera, nos recuerda alternativamente la manera de Anglada, de Zuloaga, de los hermanos Zubiaurre, de Anselmo Miguel Nieto, y hasta la de ese extraño regionalista, tan combatido por sus propios compatriotas, que se llama José Regollos (sic)"*<sup>64</sup>.

En 1919 exhibió en Buenos Aires Antonio Ortiz Echagüe, artista que más adelante habría de resolver instalarse en la Argentina, en un campo de la provincia de La Pampa. Expuso en Witcomb numerosos cuadros representando majas española, motivo que gozaba de gran fortuna entre los coleccionistas de arte del país. Entre las críticas que se le dedicaron en la ocasión hubieron algunas reticencias. *"...La pintura de Ortiz Echagüe es demasiado correcta para ser pasional y demasiado mundana para ser individualista. No se advierte en ella la menor impaciencia, el más venial descuido. Todo es mesurado en ella, todo está regido por una disciplina de hierro y en verdad que para nuestros jóvenes artistas que rezan a Gauguin en las horas que les deja libre el culto saturniano de Anglada nada debe ser tan herético como ese dogma de obediencia en que incurre, precisamente, el arte de Ortiz*

---

<sup>64</sup>. MARS. "Exposición de F. Soria". *Augusta*, Buenos Aires, vol. I, N° 5, octubre de 1918, p. 244.

*Echagüe*"<sup>65</sup>. La crítica ya no era, como en otras épocas, absolutamente condescendiente con las producciones que se recibían de afuera; se advierte, pues, una distinción en el gusto y surgen comparaciones como esta, en la que la figura de Anglada sale bien parada demostrando la admiración que la pintura del catalán provocaba.

Casi inmediatamente después de Ortiz Echagüe, realizó exposición el valenciano Francisco Pons Arnau en el Salón Müller, destacándose en especial sus retratos. Este género era recurrente en la producción de los artistas españoles de ese momento, hallando inclusive importante clientela en la sociedad argentina, en la que el mayor éxito llegó a tenerlo, en los años veinte, Anselmo Miguel Nieto quien, al igual que Ortiz Echagüe, decidió su radicación en Buenos Aires. Tal situación llevó a Francisco Alcántara a afirmar que *"llegaremos hasta alegrarnos que los pintores nazcan en España con la abundante espontaneidad de las flores primaverales porque cuanto salga de sus manos será entonces bello y digno de ese inagotable mercado de la América Latina"*<sup>66</sup>.

Siguieron a la exposición de Pons Arnau en Müller las

---

<sup>65</sup>. MARCO SIBELIUS. "El pintor español Ortiz Echagüe". *Augusta*, Buenos Aires, vol. II, N° 13, junio de 1919, pp. 273-274.

<sup>66</sup>. "La Exposición Pons Arnau". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 3, N° 14, julio de 1919, p. 49.

del suizo Eduardo Morerod, quien fue caratulado de "*Pintor de gitanos*" por la importante cantidad de lienzos inspirados en esos tipos humanos característicos de España, y la de Miguel Viladrich. Para hacer una estimación de la importancia alcanzada por ambas vale señalar que a estas muestras les sucedieron las de los tres artistas argentinos más destacados del momento, Jorge Bermúdez, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Fernando Fader, en una seguidilla muy recordada en la historiografía del arte nacional, y sobre las que Manuel Rojas Silveyra escribió en *Augusta* la recordada nota titulada "*Las tres exposiciones del año*"<sup>67</sup>.

Durante 1920, la exposición de pintura española más destacada de las presentadas en Buenos Aires correspondió a los hermanos vascos Ramón y Valentín de Zubiaurre en Witcomb, para quienes había allanado el camino Margarita Nelken en nota aparecida en *Augusta* el año anterior<sup>68</sup>. Fue éste un año en que la presencia de los artistas vascos en Iberoamérica no pasó para nada desapercibida: Ignacio Zuloaga -procedente de Estados Unidos- y el pintor Pablo Uranga realizaron sendas exposiciones en La Habana.

En aquellos años el regionalismo español se acentuaba y

---

<sup>67</sup>. ROJAS SILVEYRA, Manuel. "Las tres exposiciones del año. Bermúdez, Quirós y Fader". *Augusta*, Buenos Aires, octubre de 1919.

<sup>68</sup>. NELKEN, M. (argarita). "Los hermanos Zubiaurre". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 2, N° 9, febrero de 1919, pp. 51-58.

una de las expresiones más acabadas del movimiento se dio, justamente, en el País Vasco. En 1917 había aparecido "*Hermes. Revista del País Vasco*", que, con la finalidad de "*reivindicar la cultura vasca*", fue publicada en Bilbao hasta 1922, cuando estaba a punto de iniciarse la dictadura de Primo de Rivera y producirse la división del nacionalismo vasco<sup>69</sup>.

Entre los textos sobre el arte español y el arte vasco publicados durante el primer año de existencia de la revista, se hallan expresiones reivindicatorias como las de Juan de la Encina quien dijo que "*puede afirmarse sin pecado de inexactitud que el arte español contemporáneo tiene tres núcleos principales de elaboración. Madrid, Barcelona y Bilbao. (...). El tercer núcleo..., el bilbaíno... no posee el ímpetu del catalán, ni su cultura estética; pero tiene un sabor más nacional. El influjo del arte español clásico se siente en él junto a las novedades de origen parisién y a lo propiamente regional*"<sup>70</sup>. Poco tiempo después, haciendo el panegírico de la obra de Ignacio Zuloaga, Miguel de Unamuno reflexionó en las páginas de la revista: "*toda España no es sino la síntesis de todas las Españas de cada uno de los españoles*"<sup>71</sup>. Con anterioridad, el citado Juan de la Encina

---

<sup>69</sup>. CALVO SERRALLER, Francisco. "La revista "Hermes": un documento fundamental de la cultura vasca contemporánea". *El País*, Madrid, 9 de septiembre de 1979.

<sup>70</sup>. JUAN DE LA ENCINA. "Las tendencias del arte español contemporáneo". *Hermes*, Bilbao, N° 6, junio de 1917.

<sup>71</sup>. UNAMUNO, Miguel de. "La labor patriótica de Zuloaga". *Hermes*, Bilbao, N° 8, agosto de 1917.

y Gregorio de Balparda habían discutido sobre "el exotismo artístico y el arte vasco"<sup>72</sup>.

En 1919, con motivo de la Primera Exposición de Arte Gallego en Buenos Aires, se expresó en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires que "el orgullo regional es el alma del patriotismo, máxime si se encuentra reforzado por la nostalgia... No tardará el día en que la Argentina, densamente poblada, realice sus sueños de Arte. Entonces, cuando su pintura esté dividida por escuelas regionales, como ahora la música del pueblo, los tucumanos, verbigracia, tendrán el gozo de visitar en Madrid una exposición tucumana"<sup>73</sup>.

Volviendo a los hermanos Zubiaurre, con motivo de su presentación en Buenos Aires se resaltó el "primitivismo" de sus obras<sup>74</sup> y, por supuesto, el carácter vasco de las mismas. Ramón expuso 24 telas, reflejando "la vida vasca y la modalidad castellana" al decir de José María Salaverría, y su

---

<sup>72</sup>. JUAN DE LA ENCINA. "El exotismo artístico". *Hermes*, Bilbao, N° 3, marzo de 1917. BALPARDA, Gregorio de. "El exotismo y el arte vasco". *Hermes*, Bilbao, N° 4, abril de 1917. JUAN DE LA ENCINA. "El exotismo y el arte vasco (algunas aclaraciones)". *Hermes*, Bilbao, N° 5, mayo de 1917.

<sup>73</sup>. *Plus Ultra*, Buenos Aires, agosto de 1919.

<sup>74</sup>. MARCO SIBELIUS. "Ramón y Valentín de Zubiaurre. Su estética del primitivismo". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 5, N° 29, octubre de 1920, pp. 145-151.

hermano Valentín 22<sup>75</sup>, entre ellas la titulada "*Versolaris*" que fue adquirida para la colección del *Museo Nacional de Bellas Artes* y que pudo contemplarse en Madrid por primera vez en la muestra "*Otros inmigrantes*", celebrada en el Salón Dorado de la Caja de Madrid en enero de 1995.

En junio de 1922 se presentaron en la capital argentina otros hermanos vascos, José y Alberto Arrúe. En aquella ocasión expuso también el tercer hermano, Ricardo, orfebre y esmaltista. El cuarto era Ramiro. Los cuatro Arrúe se presentaron juntos en Witcomb en 1928.

El año 1922 fue uno de los más ricos de la década en cuanto a muestras de españoles en Buenos Aires. A la de los Arrúe se le sumaron, entre otras, la segunda exposición del catalán Miguel Viladrich -la primera había sido en 1919-, la del andaluz José Cruz Herrera, ambas en junio, la del gallego Jesús Corredoyra de Castro en julio y la de otro andaluz, el cordobés Julio Romero de Torres en septiembre, todas en Witcomb.

Romero de Torres, conocido ya en Buenos Aires<sup>76</sup>, había

---

<sup>75</sup>. Solamente Ramón viajó a Buenos Aires, explicando que "*mi hermano Valentín... no se atreve a acompañarme por una vaga superstición del género marítimo*". (En: SALAVERRIA, José María. "Cuadros de España. Ramón de Zubiaurre en Buenos Aires". *Plus Ultra*, Buenos Aires, agosto de 1920).

<sup>76</sup>. Además de las obras expuestas en la Exposición Internacional del Centenario de 1910, "*Retrato de una señorita*" y "*Mesa petitoria*", más otras traídas aisladamente, su producción

llegado a la capital argentina en el mes de julio junto a Anselmo Miguel Nieto. El público porteño conocía algunas de sus obras a través de las exposiciones organizadas anualmente por Justo Bou, representante de ambos artistas en la Argentina. La de 1922 fue la primera muestra individual del cordobés; Miguel Nieto, quien tenía como antecedente la obtención de una medalla de oro en la Exposición del Centenario, recién expuso al año siguiente, inaugurando el día 21 de mayo con la presencia del presidente Marcelo T. de Alvear.

Para José Francés la presentación de Romero de Torres en la Argentina significó *"un hecho notable para el arte español"*. Destacó el *"andalucismo"* de sus obras agregando que era *"uno de los pintores más solicitados para el retrato femenino"*. Todas las obras, a excepción de dos, fueron vendidas. En cuanto a Miguel Nieto, no logró tanto éxito de ventas debido posiblemente a que la mayoría de lo expuesto eran retratos; no obstante tal fue su éxito en este género que se quedó en Buenos Aires durante dos años pintando retratos por encargo. Muchos años después, en 1936, al estallar la Guerra Civil, regresó nuevamente a la Argentina donde continuó esta tarea hasta la finalización de la

---

fue analizada en artículos como el firmado por Eduardo Zamacois y publicado en la revista *Plus Ultra*, de Buenos Aires, en diciembre de 1920.

contienda<sup>77</sup>.

Así, en menos de cinco años Buenos Aires fue testigo de una variada gama de exposiciones españolas. Vascos, catalanes, gallegos y andaluces; costumbristas, paisajistas y retratistas; "tradicionalistas" y "modernos". A ello pueden agregarse dos muestras de temática mallorquina: la del argentino Gregorio López Naguil en 1922 y la de Joaquín Mir en 1923.

Paralelamente el arte de los argentinos fue ganando espacio en España. Así lo destacó Francés al señalar la contratación de nuestros dibujantes por parte de revistas españolas y la igualdad de derechos entre los estudiantes iberoamericanos y españoles en la *Escuela de Bellas Artes* y en los concursos nacionales del Ministerio de Instrucción Pública.

En abril de 1922, posiblemente alentada por las palabras de Alvarez de Sotomayor al ingresar a la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* el mes anterior y sobre las que haremos referencia más adelante, se organizó una muestra de artistas del Nuevo Continente en la sede del *Ateneo Hispanoamericano* de la calle Mayor N° 1, de Madrid, cuyo

---

<sup>77</sup>. VALVERDE MADRID, José. "En el Centenario del pintor Anselmo Miguel Nieto, retratista y amigo de Julio Romero de Torres". *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, N° 54, 1er. semestre de 1982, p. 93.

director era el señor Pando Baura. Entre los envíos fueron recibidos con premura los de pintores argentinos, cubanos y chilenos, demostrando así el acercamiento que ciertos países tenían ya con España. Esta exposición supuso el inicio de nuevas actividades tendientes a mostrar el paisaje y las costumbres americanas a través de las artes<sup>78</sup>.

El 6 de marzo de 1924, con el fin de "*estrechar vínculos*" con Iberoamérica, el presidente del Directorio Militar español, General Miguel Primo de Rivera, presentó al rey Alfonso un proyecto consistente en reformar el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Ahora los americanos podrían competir en igualdad de condiciones con los españoles, ya que antes, desde 1915, quedaban fuera de concurso.

Sin mucho tiempo para prepararse, siete artistas argentinos -sobre un total de diecisiete iberoamericanos- se presentaron en mayo en el llamado Salón de Primavera. "*Vieja castellana*" de Francisco Vidal y "*Marzo en la huerta*" de Tito Cittadini -adquirido luego por el *Museo de Arte Moderno*- obtuvieron segunda y tercera medalla respectivamente; a Ernesto Riccio le fue otorgada una bolsa de viaje. José Francés, quien tanto había anhelado esta participación, afirmó que "*la justicia se une a la hidalga gratitud*" al

---

<sup>78</sup>. "Exposición hispanoamericana de pinturas". *Revista de Bellas Artes*, Madrid, abril de 1922, año II, N° 6, p. 14.

destacar que ambas obras representaran una campesina abulense y un huerto mallorquín. "...Si reflejo de nuestra alma es el alma americana, temas nuestros eran los ofrecidos por estos dos artistas de indudable valía rescatados para las sugerencias españolas del no siempre laudable influjo francés, que antes de la guerra parecía ser la única norma estética atrayente para los hispanoamericanos al dirigirse hacia Europa"<sup>79</sup>.

La nota amarga fue en la ocasión lo ocurrido con Bernareggi, quien no fue tenido en cuenta tras haber acudido con "*Sol de abril*", obra premiada en el Salón argentino del año anterior y que habría de ser adquirida en 1926 por el Museo de Los Angeles (California) luego de figurar en la Exposición Pan-Americana. Ofuscado, decidió no participar meses después en el Salón de Otoño. "*En la última Exposición Nacional se infirió a Bernareggi una verdadera ofensa de incapacidad crítica ajena y de falso desdén por parte del Jurado y de algunos pintores, que no vieron en él sino al competidor de sus aspiraciones a recompensa oficial*"<sup>80</sup>.

La revelación de Otoño resultó Alfredo Guido con sus grabados realizados en Bolivia y Perú; Silvio Lago, de *La Esfera* de Madrid lo puso a la altura de Gutiérrez Solana y de

---

<sup>79</sup>. FRANCES, José. "Los artistas americanos". *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1924, p. 286.

<sup>80</sup>. FRANCES, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 364.

Mir<sup>81</sup>.

Entre 1923 y 1926 numerosos pintores argentinos realizaron exposiciones individuales en España. En 1923 lo hicieron Benito Quinquela Martín con sus cuadros de la Boca, Jorge Soto Acebal con acuarelas de Guipúzcoa y Vizcaya, y Emilio Centurión (fig.211), en quien Lago vio influencia zuloaguesca en el dibujo y mucho "casticismo"<sup>82</sup>.

La exposición de Quinquela Martín se llevó a cabo en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, salones que frecuentemente recibieron contingentes de obras argentinas e iberoamericanas. Allí, además de la de Quinquela, se realizaron las exposiciones de Rodolfo Franco y la colectiva de los artistas argentinos Alfredo Guttero, Fray Guillermo Butler, Juan Manuel Gavazzo Buchardo y José Antonio Merediz<sup>83</sup>, pintores, junto al escultor Pablo Curatella Manes y el músico Numa Rossoti en 1917<sup>84</sup>, el mexicano Roberto Montenegro<sup>85</sup> y el

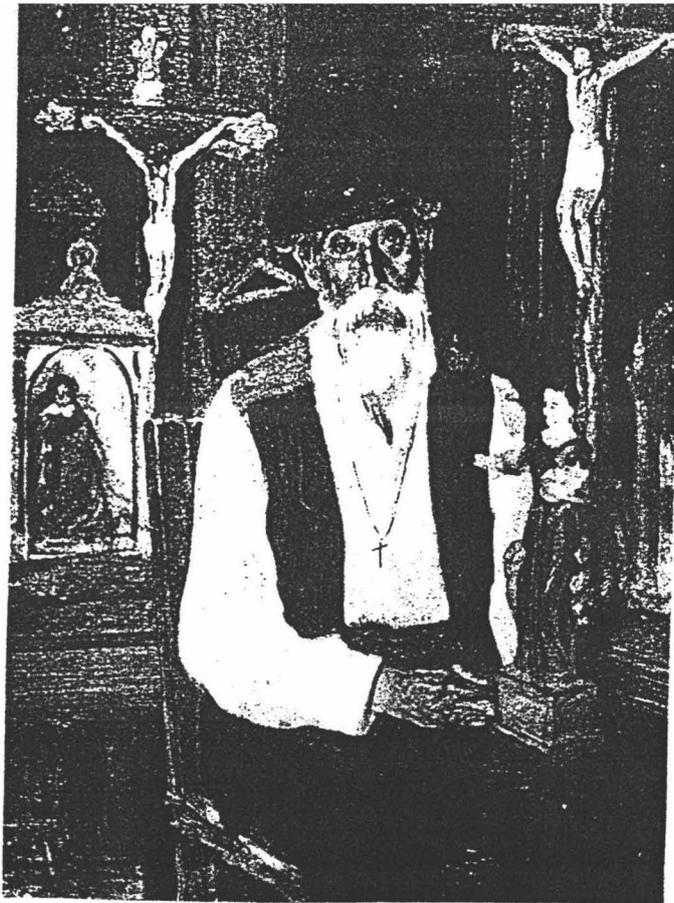
---

<sup>81</sup>. *La Esfera*, Madrid, 25 de octubre de 1924.

<sup>82</sup>. *La Esfera*, Madrid, 30 de junio de 1925.

<sup>83</sup>. José Francés la criticó por su "obsesión" hacia "la moderna pintura francesa", a la que condenaba en cuanta ocasión tuviera, lamentándose por "la carencia de rasgos raciales, de la entrañable tradición pictórica, el desdén por los temas que les hubiera dado un carácter de nacionalismo, de consubstancialidad a la tierra que los vio nacer". (En *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1923, p. 60).

<sup>84</sup>. Caracterizada por Juan de la Encina como una exposición de "artistas discretos". (JUAN DE LA ENCINA. "La semana artística. Exposición argentina". *España*, Madrid, N° 119, 3 de mayo de 1917, p. 13).



Una misma temática para dos pintores separados por el océano: "Antenor el santero" (fig.211), obra presentada por el argentino Emilio Centurión en el VIII Salón Nacional de 1918, y "La santera" (fig.212), cuadro del español Manuel González Santos perteneciente al *Museo de Bellas Artes* de Sevilla.

uruguayo Carlos Alberto Castellanos<sup>86</sup> en 1918, el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós y el boliviano Cecilio Guzmán de Rojas en 1929.

Jorge Soto Acebal se manifestó como uno de los pintores argentinos más consustanciados con España, país al que consideraba como *"madre del arte y uno de los pocos países que en esta época de lamentable confusionismo trata de salvar su arte continuando la gloriosa carrera de sus grandes artistas"*. Demostró su inclinación por los paisajes vascos al afirmar *"que esa tierra, lejos de parecerme triste y brumosa... la he visto alegre... de una luminosidad... fuerte y sugestiva... de mucho más color que la misma Pampa"*<sup>87</sup>. Casi una década antes, en 1915, había presentado al V Salón Nacional de Buenos Aires un proyecto de *"Decoración de un restaurant-teatro"* claramente inspirado en los palacios de la Alhambra y el Generalife granadinos, lo que es demostrativo de la seducción que España venía ejerciendo en su espíritu.

Durante 1924 José Antonio Terry, quien ya había dejado constancia de su inclinación por las temáticas hispanas al

---

<sup>85</sup>. Ver: FRANCES, José. "Un dibujante mejicano: Roberto Montenegro". *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1918, pp. 102-106.

<sup>86</sup>. Ver: FRANCES, José. "Un pintor uruguayo: Carlos Alberto Castellanos". *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1918, pp. 100-102.

<sup>87</sup>. PEREZ DE AYALA, Ramón. "Apostillas y divagaciones". *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1924.

presentar su cuadro "*Tipo vasco*" en la Exposición del Centenario de Chile en 1910, inauguró su muestra de paisajes y personajes de Tilcara en Madrid. En 1925 lo hizo Ernesto Riccio con sus vistas de Italia y España. En 1926 fueron Enrique de Larrañaga y María Elena Bertrand, el primero con representaciones de tipos y lugares rurales de la Argentina.

Larrañaga, luego de haber experimentado al comienzo de su carrera artística el influjo paisajístico de Fernando Fader, trasladándose inclusive a las serranías cordobesas como tantos otros artistas argentinos, quedó deslumbrado por España tras llegar allí en 1924. De él escribió el crítico José León Pagano que "*España... le transforma y le convierte en el pintor de las calles y las plazas y de los pueblecitos abarcados en conjunto panorámico... En el paisaje apuntó el figurista, con derivación al costumbrismo*"<sup>88</sup>.

Como puede apreciarse, con muy pocas excepciones, las exposiciones de artistas argentinos fueron comprendidas en España dentro de un marco de referencia artístico español. En casi todos los cuadros de los pintores argentinos, los críticos tendieron a buscar las influencias hispanas. Se iba poniendo de manifiesto la falta de muestras que brindaran una visión global del arte argentino de ese momento. Madrid debió esperar hasta 1926 para tener una idea más o menos relativa

---

<sup>88</sup>. BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Enrique de Larrañaga". *Atlántida*, Buenos Aires, septiembre de 1944, pp. 35 y 54.

de lo que se pintaba en nuestro país.

En este sentido habían trabajado desde hacía algunos años los integrantes de la Sección de Arte de la *Junta para el Fomento de Relaciones Hispanoamericanas*, cuyo secretario general era el crítico José Francés. Otros miembros de la misma eran los pintores Fernando Alvarez de Sotomayor, José López Mezquita, Julio Romero de Torres y José Moreno Carbonero.

La labor de Alvarez de Sotomayor fue fundamental en el fomento de esta relaciones. El haber permanecido durante algunos años en Chile, enseñando pintura y favoreciendo el crecimiento de ese país en cuestiones artísticas, le habían puesto muy al corriente de la situación de la pintura de los países sudamericanos y, muy especialmente, de sus vínculos con la Península. Al ingresar en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* en 1922, en el discurso de recepción se explayó sobre el arte americano y los cambios que se habían operado desde su estadía en Chile.

*"En nuestras relaciones artísticas con América -destacó Sotomayor- ha habido un tiempo en que parecía no guiarnos otro fin que el de colocar nuestras producciones; pero hoy, afortunadamente, se va pensando que es más útil ofrecer lo que poseemos, abrir nuestras puertas, facilitar a los americanos cuanto hayan menester y esté en nuestras manos cuando traten de estudiar las artes en nuestro suelo; hacer,*

en suma, el papel de verdaderos hermanos de raza, y no pensar comercialmente en explotar los mercados artísticos de su país"<sup>89</sup>.

Continuó afirmando que "en España no hemos hecho gran cosa para crear a los extranjeros un ambiente grato de arte; no hemos sabido atraer a las legiones artísticas americanas, que durante tantos años han estudiado en otros países de Europa, de espaldas a las tradiciones de su raza"<sup>90</sup>.

La reciprocidad cultural que se anhelaba fue sumando logros año tras año: "persiste, e incluso se acentúa, la buena aportación de valores americanos a la vida artística de España. Empieza a cumplirse la lógica correspondencia a los envíos de nuestro arte a las florecientes Repúblicas de Hispanoamérica. Y así como durante quince o veinte años han sido Buenos Aires o Méjico la codiciosa obsesión de los artistas españoles, ahora Madrid atrae a los argentinos, a los mejicanos, a los chilenos, en una gustosa ansia de fraternal conocimiento"<sup>91</sup>.

A estas palabras de Fernando Alvarez de Sotomayor -que

---

<sup>89</sup>. ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don... el día 12 de marzo de 1922*. Madrid, 1922, p. 14.

<sup>90</sup>. *Ibíd.*, p. 17.

<sup>91</sup>. FRANCES, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 417.