

Sig. 32-9-4

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

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

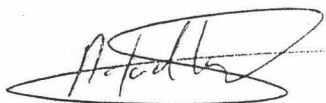
TOMO V

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
Nº Documento 61870430x
Nº Copia 20332154

UNIVERSIDAD DE GRANADA
25 ENE. 1996
COMISION DE DOCTORADO

Tesis doctoral que presenta
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Granada, enero de 1996



Vº Bº del Director
Dr. Rafael López Guzmán



Rodrigo Gutiérrez Viñuales

un cúmulo de circunstancias locales, materiales y psicológicas, de un inmenso sentir colectivo orientado desde los orígenes hacia una aspiración o una religión común, lo que le permite fundirse con la esencia misma del pueblo, y **mal podía yo destruir lo que no existía.**

(PETTORUTI, Emilio. Un pintor ante el espejo. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968, pp. 175-176).

2.7. "QUEDARME EN BUENOS AIRES".

Pettoruti prolonga su heroica leyenda de artista incomprendido, negando la existencia en Buenos Aires de una serie de factores que fueron justamente los que le ayudaron a mantenerse, lo cual no le había sido posible en París, donde recién se instaló definitivamente en 1953. Negó, así, a los museos, habiendo sido director del Museo de Bellas Artes de La Plata a partir de 1930; para ese entonces el Museo Provincial le había adquirido el cuadro "Los bailarines" y el Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario otras dos obras. Habló también de la falta de marchands y compradores, afirmaciones que contradicen la realidad que un estudio a fondo del período testimonia.

Un europeo, sobre todo los que viven en las grandes ciudades, difícilmente podría darse una idea de lo que significó para mí **quedarme en Buenos Aires** y llevar adelante mi obra.

Sin museos donde poder refugiarme y estar a solas con las grandes creaciones; **sin artistas de mi tendencia** con los cuales medirme para sacar de la confrontación el impulso que conduce a la superación; **sin espíritus avezados en el conocimiento directo de las nuevas corrientes expresivas** que me permitiesen, como del roce de dos cuchillos, afilar la hoja de la lucidez creadora; **sin marchands y sin compradores**, mi vida como artista fue muy dura y muy solitaria.

Esto no quiere decir que a medida que pasaba el tiempo el ambiente artístico bonaerense no cambiara de fisonomía. Aunque los paisajes de nieve, los gauchos, el costumbrismo norteño, las cabras sobre los riscos, los rodeos, continuaran siendo el plato fuerte de las muestras colectivas, algunos de los artistas que retornaban de Europa imponían sus tímidos avances sobre el prolongamiento oficial del arte académico y esos avances iban acaparando paulatinamente espacios mayores en los muros.

(PETTORUTI, Emilio. Un pintor ante el espejo. Buenos Aires, Solar/Hachette, 1968, pp. 221).

2.8. "EL "SNOBISMO" EN ARTE ES HOY DIA UN SPORT COMO CUALQUIER OTRO".

El arquitecto y pintor Alejandro Christophersen se manifiesta en contra de los "ultras de la pintura".

Existe entre los pseudo amateurs un grupo de simuladores de conolo (*sic*) exótico y raro, buscando por este medio de llamar la atención y pasar por entendidos. Existen también pintores que se consideran semidioses, seres privilegiados que hacen todo lo que se les ocurre contrario a todo lo que se ha hecho hasta ahora, con el solo prurito de romper con todas las tradiciones y con el solo objeto de llamar la atención. Estos **"ultras" de la pintura tienen la ilusión de revolucionar todo; consideran las sanas tradiciones como rutinas que hay que despreciar y demoler por inútiles. Ellos son los únicos que marchan hacia la luz y la verdad.** Por eso encuentran entre el público que llamó los simuladores de conocimientos, un elemento explotable; parásitos que viven alrededor de esos falsos artistas, apaudiéndoles y representándoles su admiración para ser aplaudidos y admirados a su vez como los únicos entendidos en materias de arte. **El "snobismo" en arte es hoy día un sport como cualquier otro,** porque vivimos en una época en la que el arte carece de claridad y nos rodeamos de una **atmósfera de nebulosidad alentada por una crítica chata** y a menudo sin suficiente autoridad o bien la de las almas bajas que se ocultan detrás de **la máscara rastrera del anónimo.** Nos queda el consuelo de que toda tendencia que brega por independizarse de la tutela de las sanas tradiciones va al

fracaso, porque todo movimiento nuevo tiene que pasar forzosamente por la naturaleza.

(CHRISTOPHERSEN, Alejandro. Conferencia de A.C. en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires, 6 de julio de 1917).

2.9. **"NO HAY ARTE REVOLUCIONARIO"**.

La postura del pintor cordobés José Malanca ante las manifestaciones "renovadoras" en el arte.

Abordamos a José Malanca sobre su posición frente al vanguardismo, y nos ratifica en esta ocasión sus ideas ya conocidas.

- Soy antivanguardista por la convicción -nos dice- de que **el arte no se presta a juegos de ingenio, es el fruto de la inspiración y de la sensibilidad**. En estos tiempos en que todos creen confesar talento al declararse enrolados en las tendencias que están a la moda, es un pecado no serlo, y hasta una irreverencia. Hay que tener la necesaria valentía para declararse en el extremo opuesto. Yo la he tenido, y esta sinceridad mía me ha acarreado no pocas desafecciones empero

sigo siendo sincero conmigo mismo. Considero que el artista debe madurar su obra en un largo aprendizaje y en una demostración progresiva de sus aptitudes, y por eso siempre me ha sorprendido que jóvenes recién iniciados en esta dura disciplina hayan querido dictar cátedra de nuevas tendencias dentro de la pintura o la escultura. Esto es absurdo, y se me ocurre que **son sólo "snobs" o toman el camino más fácil, eludiendo lo arduo y difícil que hay que vencer con talento y corazón.** En nuestro país ocurre eso, todos los jóvenes están enrolados en el vanguardismo, y también los que no quieren pasar por viejos. Para mí **no hay arte revolucionario;** Rusia acaba de demostrarlo volviendo a lo clásico, estimulando a sus viejos artistas. Una obra bella siempre producirá igual deleite a los ojos del hombre culto de la urbe como del campesino. **El problema de la educación estética de las masas no habrá de conseguirse con excentricismos** en la confusión de planos y figuras, **ni con la exhibición de la miseria que aplasta y deprime:** aquel objetivo tiene que conseguirse por otros caminos...

- ¿De modo que no admite que tenga trascendencia el movimiento de vanguardia que sea el fruto de una inquietud saludable y que opere una evolución en el arte?

- De esta **confusión** a que nos han traído estoy seguro **no surgirá nada perdurable.** Esto pasará y se volverá a lo que es definitivo y eterno en arte: la emoción estética producida por la interpretación artística de la naturaleza y de la

figura humana. **El vanguardismo es una novedad, obra de la improvisación y toda improvisación no perdura.**

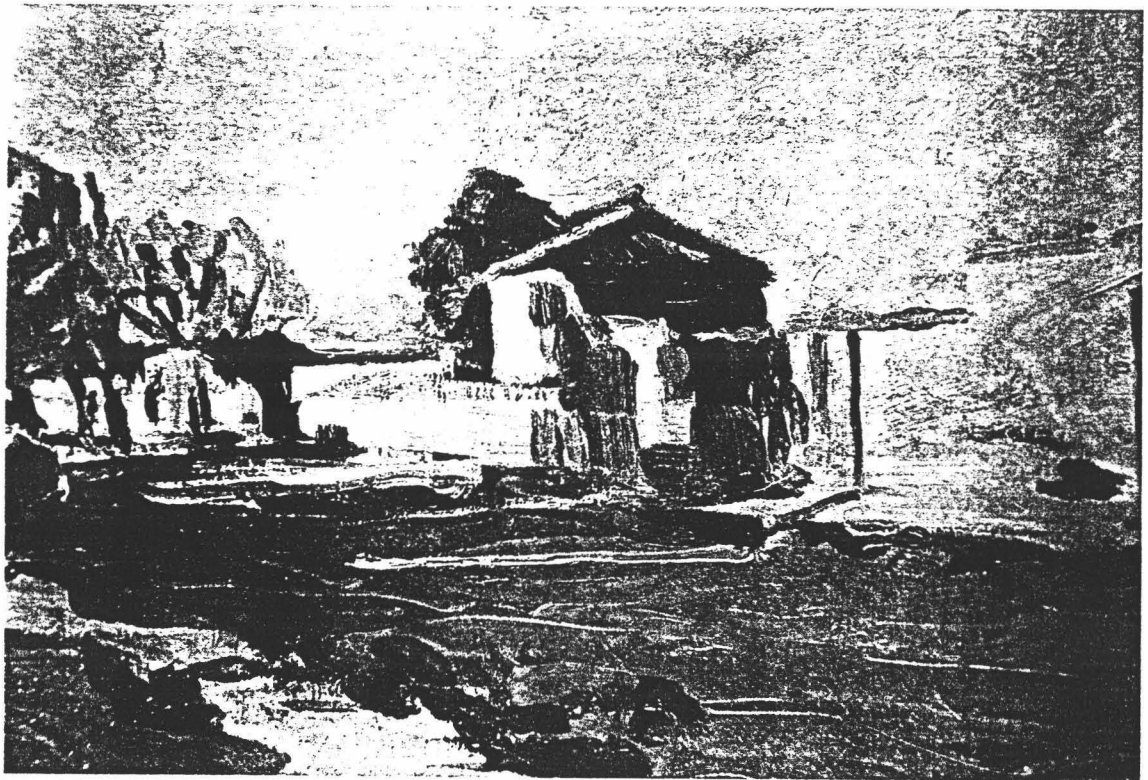
- ¿Y los pintores europeos que están al frente del movimiento, como Picasso, qué opinión le merecen?

-Ya tuve oportunidad de exponer, en un artículo publicado hace un tiempo en el diario de ustedes, nombres y opiniones al respecto. Reafirmo lo dicho entonces, que es más o menos lo que acabo de manifestarles y no crea que el nombre de un pintor como el que acaban de mencionarme, aun reconociendo sus calidades de tal, me hagan variar de opinión.

("Cómo viven y piensan los que cultivan las Bellas Letras y el Arte. El vanguardismo es fruto de la improvisación y pasará, nos ha dicho el pintor José Malanca". *La Voz del Interior*, Córdoba, 30 de enero de 1935).

3.1. "UNA NOTA ANARANJADA VIOLENTA".

Sobre el cuadro "Calle Ituzaingó (Mendoza)" (fig.363), ejecutado por Fernando Fader en 1905, a poco de regresar de sus estudios en Munich. Llama la atención en este texto la utilización de la palabra "boceto" con que Cupertino del Campo caracteriza a la obra, término que vuelve a aparecer a



"Calle Ituzaingó (Mendoza)" (fig.363), cuadro presentado por Fernando Fader en su primera exposición en Buenos Aires, realizada en el Salón Costa en 1905.

lo largo del citado artículo, demostrando que a la pintura de Fader muchos no la consideraban "acabada". Por caso, Eduardo Schiaffino decía que Fader había incurrido "en la exageración de creer que los buenos estudios, pueden reemplazar a las obras"³².

Otros dos brochazos, puestos de primera intención y casi con rabia, ya está; es la calle Ituzaingó, de Mendoza. Un grupo de casitas recibe los últimos rayos del sol que se pone a la izquierda del espectador, fuera del cuadro y vibra en **una nota anaranjada violenta** que arde y se destaca con poderoso contraste de la sombra del terreno. Y después el cielo -¡oh, si conozco ese cielo!- con sus notas rojizas, verdosas y azuladas que se funden íntimamente hasta producir la impresión de un tono uniforme luminoso, con la parte más próxima al horizonte, algo opaca por la mayor densidad de los vapores atmosféricos: **es lo mejor que tiene el boceto.**

(DEL CAMPO, Cupertino. "Un gran pintor argentino". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1905).

3.2. "EL TIEMPO ME HA EMBROMADO".

La inclemencia climática de las sierras cordobesas y su huella en la labor pictórica de Fernando Fader, relatada por el propio artista.

³². SCHIAFFINO (1982), p. 116.

"... Sábado, con intención de bajar el lunes a D. Funes y llevar las telas para el Rosario. ¡Si Ud. supiera! Me ha hecho salir las canas verdes este famoso salón del Rosario. Como ya le anticipé, **el tiempo me ha embromado** y lo malo es que desde entonces me ha seguido embromando de lo lindo. Tengo como veintitrés telas bien avanzadas y no pude darle la última mano a ninguna. Todo se ha venido abajo de golpe y sólo gracias al trabajo tenaz de quince días pude aprovechar en algo efectos de otoño. Pero está visto que nos hemos de convertir en ranas o en sapos. Desde luego con este tiempo nada seca y llegado el momento de decidirme, resuelvo: Para **cumplir con los títulos dados a la Comisión** (conste que nunca más me he de meter en promesas de esta naturaleza) tendría que "meter la pata", o sea **terminar "de manera"** el Molle y el Pajonal. A los dos les falta, cuanto más, una sesión de control, para **llevar con honor mi firma**. No me resuelvo a hacerlo. Pero para cumplir con el compromiso mandando otras telas estoy en lo mismo. Y créame que durante toda la semana no he hecho sino trabajar con este propósito. He comenzado telas nuevas, borrando cosas muy adelantadas para ganar tiempo he cortado varios 80 x 100 a 75 x 85, en fin, he hecho demasiado, pero todo ha sido a pura pérdida. Con decirle que hoy, ni en la pieza de Uds. he podido pintar por falta de luz... y déle lloviznar. **Todo está empapado y estamos sin poder salir**. Vez pasada, a duras penas llegué a casa, pero ahora no hay caso. ¡Qué cadena ni saca-pantano! Es un solo jabón el camino... Total le mando tres telas haciendo un

verdadero sacrificio. La mayor, que le tengo cariño, la quería a todo trance reservar para Bs. As. Lo mismo "Una mañana de otoño" (era antes 80 x 100) y tiene **una luz ;realmente exacta!** El grande (90 x 100) "La loma y los pajonales" es uno de los paisajes más movidos que he pintado; hubiese deseado darle otra sesión de control, pero va bien. Lo que está mal, que no se acompañan bien los tres, puesto que son cálidos todos... para subsanar este inconveniente pinté un día gris "Cerrazón en Loza Corral", de primer orden, pero hoy el cerrazón degeneró en lluvia y se acabó la farra. Créame que me he hecho mala sangre. Dispuesto estaba a sacrificar otras dos telas my lindas (con los álamos de Ojo de Agua en el rincón); pero sería un crimen precipitarlas, ya que el molle queda mal al lado de ellas... Ayer mismo comencé otro 90 x 100, borrando un paisaje de río; la Rosario (mi modelo del año pasado) con un burro cargado de leña en una tranquera, delante de un pajonal. En una sesión lo dominé todo (como el burro de Ojo de Agua de San Clemente, que de miedo sacó el auto del pantano de un solo tirón). ¡Así! Pero está de tal modo fresco que no hay caso; y es un hermoso día gris y la figura bien plantada y el burro ítem... Le recomiendo las dos telas, estúdielas bien y verá una cantidad de cosas nuevas en ellas, y hay casi dos docenas... ¡Tan bien que inicié la campaña y tanto que he trabajado! **¡Los álamos están pelados!** **¡Los sauces pierden la hoja amarilla de adentro y afuera están totalmente verdes!** **¡El suelo cubierto de hojas que con tanta humedad se van a podrir enseguida!** En fin: estoy preparando la campaña de invierno con buen

"encarnizado". Sólo que pasarán días antes de hacerse los caminos transitables. **Son días terriblemente largos, sin poder salir siquiera al patio.** ¡Ojalá mañana pudiera darle una mano a "La loma y los pajonales"; aun metiéndome al barro sin esperanzas de salir...

(AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 17 de mayo de 1919. En: LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 64-65).

3.3. "UN FRIO QUE CONGELA LOS COLORES".

Francisco Bernareggi, pintor natural de Guleguay (Entre Ríos) recordado por su labor en Mallorca, se refiere a las pocas bondades del clima que debieron soportar aquellos paisajistas que realizaron obra en el Sur argentino.

Animan a Bernareggi en Bariloche dos propósitos fundamentales: uno, **pintar en los lagos**; otro, en estrecha conexión con el anterior, fundar el *Hogar del Paisajista*. Esas ideas van unidas. El fin del artista como tal, son las obras; pero, **en lugares como los del Sur argentino, la vida del pintor con pocos medios es de todo punto de vista imposible.** La vida allá es dura; lejos de los grandes centros urbanos, muchas cosas escasean; la habitación difícil y subida de precio; los lagos lejos, a distancias que se

cuentan por leguas.

Cuando llega Bernareggi a Bariloche no se conocen todavía en la zona medios económicos y regulares para acercarse a los lagos, ni una vez allí se encuentran refugios para paisajistas. Sólo una voluntad invencible, hombres bien templados y artistas capaces de sacrificarlo todo por su arte, pueden vivir allá. Todo es tan fuerte que la misma naturaleza expelle a los que no están bien asentados como hombres y como artistas.

La falta de apoyo es tan grande que el extraordinario paisajista argentino ha vivido allá heroicamente. "He debido -dice Bernareggi- levantarme de noche, una y otra vez, en pleno invierno, con temperaturas de bajo cero, para llegar al amanecer a la costa del lago y aprovechar la luz". No cuentan sólo las dificultades propias de la tarea artística, que se dan por sabidas, si no esas otras, si del hombre, no menos ásperas. Nadie que no lo haya vivido puede estimar en toda su crudeza el irse días y más días, jornada tras jornada, cargado con caballete, telas y cajas, por caminos montuosos, **con un frío que congela los colores al óleo en la paleta.** Caminatas de kilómetros, al término de las cuales, el hombre debe sobreponerse al cansancio físico y comenzar a pintar.

"Lo que usted ve aquí -le dice un día a Diego Newbery- es un hombre paralizado. Jamás me he sentido con tantos deseos de trabajar, y, sin embargo, el tiempo se me va de

entre las manos sin que pueda realizar la obra que sueño. Todo está tan lejos que es una pesadilla de distancias la que me mata. Debiera estar trabajando en varios lugares para aprovechar todas las variantes de la luz y del tiempo. Hay veces que sólo puedo pintar muy poco por día en mis cuadros y se pasa la estación, obligándome a dejarlo para otro año. Si estuviera trabajando en lugares diferentes, mi actividad correría pareja con mis impulsos de realización. Pero **las distancias se miden aquí por leguas y es imposible recorrerlas a pie**. Con una camioneta o cualquier cosa que me pudiera trasladar rápidamente, sin perder el día caminando, sería el hombre más feliz.

Realmente este **clima tan inseguro y variable**, es un tormento para quien trabaja con honradez frente al paisaje mismo. Necesito trabajar con mis pinceles como quien necesita aire. Y me asfixio en esta impotencia de cubrir a pie los kilómetros que exige este paisaje inmenso. ¡Es terrible! Lo poco que he podido pintar en este invierno pasado, lo he hecho a fuerza de **largas caminatas por la nieve, calado a veces hasta los huesos, la cara cortada por el viento de la cordillera**. ¿Recuerda aquel rey inglés que ofrecía su vida (*sic*) a cambio de un caballo? Pues yo daría poco menos que mi alma por una vieja camioneta".

(PRO (1949), pp. 112-114).

3.4. "UNA CAMPAÑA LAMENTABLE".

Nuevo testimonio de Fernando Fader sobre los contratiempos climáticos que condicionaron, año tras año, su producción.

De seguro que no hay mal que dure cien años y todo eso pasará. Pero también pasa el **tiempo sin pintar** y es lo que más me aflige ya que tan bien aproveché la primera temporada... Debo agregar que la naturaleza parece ser en Loza Corral como la gente: incomprensible. He preparado mis telas como de costumbre, contando con el desarrollo lógico del año ¡Macana! **Los álamos estaban ya pelados, los sauces aun completamente verdes.** La huerta, recorrida día tras día, en busca de motivos, presentaba los efectos más estrambóticos del mundo, parte totalmente verde, la otra totalmente pelada. Además, las heladas dejaban tal humedad en el suelo que tuve que darme por vencido. **Vinieron los vientos**, resultaba que los sauces perdían la hoja amarilla de adentro y afuera seguían invariablemente verdes... **Una verdadera burla.** Ahora están dorados y de ayer a hoy la lluvia los va pelando y cuando pueda pintar, no quedará nada. ¡El nogal! se ha portado como los vecinos, que se robaron todas las nueces. En ningún momento ofrecióse como los nogales de Ojo de Agua de San Clemente, soberbiamente a mis pinceles. Mezquino y sinvergüenza como ellos. Me daba ganas de hacerlo hachar, ¡Y así ad-infinitum! **Una campaña lamentable**, de puro gasto de

pintura y esfuerzos. Ni siquiera invierno es. Y se me ocurre que ya pasó también el invierno y esos árboles tan amigos míos en "La Peña" se han de burlar de mí, brotando cuanto antes!... Basta de lamentaciones. Espero que de algún modo recuperaré el tiempo perdido.

(AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 30 de junio de 1919. En: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 67).

3.5. "RETOCADO, LISTO Y DE PRIMER ORDEN".

Fernando Fader transmite al marchand Federico C. Müller sus comentarios respecto de la obra realizada y presta a exponerse en Buenos Aires en 1926.

No hubiese creído posible que el tiempo me opusiera tantos inconvenientes para terminar las telas. Desde que Ud. se ha ido, **he tenido apenas 2 sesiones tranquilas al sol. Todos los demás días, o nublado o viento, o las dos cosas al mismo tiempo.** Tampoco ha sido un nublado característico, como para hacer algo de él. Y paso a darle noticia del estado de las telas: "La reja" (en vez de tierra rebelde) más adecuado así el título por el predominio que ha tomado. Conseguí que me posara el italiano y con dos sesiones de sol podré resolver todo. Pero esas dos sesiones son indispensables. Y

en el momento que escribo (con luz de vela a las 8 1/2 de la mañana) el día está nublado y corre fuerte viento. La tela está de primer orden. "Solcito" ha perdido algo de su frescura, debido al **trabajo excesivo en el estudio**. Faltaría, pues, secarlo bien, bajar lo superfluo y darle una sesión fresca, sin preocupación. Podría ir como está, pero no me satisface. Sé que lo puedo mejorar mucho. "En el corral" borrado. En la misma tela hice otro cuadro con cabra en vez de vaca. Opté por hacerlo así un día gris claro y está de primer orden, muy superior al anterior. Con esos días podrá terminarse bien. Le va a gustar mucho. Pasa en importancia al maíz, por más que espero que este último recuperará su posición. "Tarde tranquila" está **retocado y listo para la sesión definitiva**. Sigue bien. "Los Algarrobitos" listo. Mas o menos bien. "Desmonte" listo. Regular. "El Tala" listo. Pero no ha dado lo que se esperaba y se explica por la entonación muy fina de la huerta contra el árbol, un poco voluminoso y en primer término. "Tiempo húmedo", retocado, listo, **de primer orden**. "Tarde de invierno" listo. Para este último he hecho un pendant 80 x 100 "Tarde nublada" en el río Ojo de Agua, muy feliz como tono, está listo. He bajado a Ischilín el miércoles y tuve que volverme sin poder siquiera bajar la tela, del viento furioso. Para sustituirlo he llevado la tela al Aguadita, pero hasta ahora nada nuevo. Así que esta es la situación. Todo mi empeño está en salvar la reja, el maíz y el buey. Es completamente inútil empecinarme en el estudio. Son telas que exigen un gran control y todo está en poder trabajar afuera un par de horas... Pero parece

que el Tata Dios no quiere mandarme el tiempo bueno.

(AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 18 de septiembre de 1926. En: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 129).

3.6. "SEPARAR LAS AVELLANAS VIEJAS".

El crítico Eduardo Eiriz Maglione analiza las obras presentadas por Américo Panozzi en su exposición de julio de 1925, en Van Riel, y le brinda "consejos" para superar la "desorientación".

Américo Panozzi vuelve a exhibir sus paisajes de Nahuel Huapí.

Gran parte de los críticos expusieron sus ideas, favorables al autor. Nosotros debemos creer, nosotros creemos que ellos son sinceros; pero, frecuentemente, **la amistad impide formular juicios ecuanímes**. Ello perjudica, en grado superlativo, al autor comentado, pues le alienta a seguir por equivocadas rutas, inmolando el arte verdadero y puro. Así, **Panozzi se perjudica recibiendo loas**, lo que nos induce a exponer, humildemente, algunos consejos.

* * * * *

Vienen a nuestra memoria las aventuras, escrupulosamente verídicas, relatadas por el filósofo mahomético Cide Hamete Benengeli.

Aprovechamos, pues, la oportunidad de no dejar en olvido esa carta donde, reposadamente, Don Quijote aconsejó a su incomparable escudero Sancho Panza, gobernador de la fértil Insula Barataria: "Mira y remira, pasa y repasa los consejos y documentos que te dí por escrito antes que de aquí partieses a tu gobierno, y verás como hallas en ellos, si los guardas, una ayuda de costa, que te sobrelleve los trabajos y dificultades que a cada paso a los gobernadores se les ofrece".

El prudente Sancho escuchó los consejos del caballero andante; de lo contrario, hubiérale sido imposible dictar en los breves ¡ay! días de su gobierno tan célebres fallos, digno de felice (*sic*) recordación. Y más célebres hubieran sido -¿es posible?- al no mediar el recto señor doctor don Pedro Recio de Agüero, ilustre heredero de la sabiduría de Hipócrates y conocedor de todos sus aforismos; aun cuando, momentáneamente olvidó el cuarto de la sección primera, que censura las excesivas y rigurosas dietas: "Tenius et exquisitus victus, et in longis morbis semper, et in acutis, ubi non convenit, periculosus. Et rursus ad extremum tenuitatis progresos victus, difficilis".

Ante todo, diremos que el solitario pintor de los lagos del Sur no es afortunado cuando aplica las gamas verdes. Esto vemos en "Perales floridos". A más de sus **horribles planos de verdes**, esas geométricas ramas del peral -proyectan sombras que parecen surcos-, ese caminito inverosímil, esas aguas pesadas hacen que el óleo carezca de valor. La naturaleza es tratada igualmente en todos los planos. Por el estilo, "Peral en flor" y "Tarde de primavera".

"Viejo ciprés" lleva, también, muy malos verdes, combinados con azul de Prusia.

El artista no debe poner en la tela el color de las hojas vistas a pocos centímetros de distancia. Aclaremos: un observador se halla ante un objeto algo distante; de su ojo parte un haz de rayos, que, con el objeto, forma, por ejemplo, un cono. La longitud de cada rayo es la distancia existente entre el observador y el punto observado. El volumen del cono, es atmósfera, es luz, y el pintor no debe hacer abstracción de ellas por cuanto alteran las gamas reales del objeto. Y Panozzi olvida estos factores básicos: la atmósfera y el juego de luz.

En la inconclusa "Chacra de doña Chamiza" existe una **total confusión de planos**.

Muy pobre "La hora del mate". Sus montañas son proyecciones ortográficas. Nos recuerdan las del Parque

Japonés.

LIENZOS CHILLONES

"Península de Huemal" es de un **evidente mal gusto**. Parece una tarjeta postal. Quiso el autor "agradar". Se persigue el mismo móvil en los óleos "Armonías de otoño", "Oros de abril" -con montañas "Parque Japonés"-, pero ricos de color. Aquí el autor no es sincero en su afán de agradar. **Sacrifica su arte en pos de baladíes efectos**; como el orador que, con frases huecas, sacrificando conceptos, halaga a multitudes incultas.

Y a propósito: la reina Berenice, rodeada de esclavas persas, sobre los mórbidos cojines de su hermosa litera, al cruzar un puente lanza sus joyas al agua para hacer remolinitos. Así como este personaje de Louys sacrifica sus joyas por el capricho de contemplar las ondas que ellas producen al caer en el agua, Panozzi sacrifica su arte por el capricho de hacer cosas "bonitas".

LAS NIEVES

En "Sol y nieve" existen planos de valor, pero los árboles están mal tratados. Esta tela podría ser inobjetable sin los verdes.

Apreciable, también, "Mañana de invierno". Sus árboles

no son tan pobres. La atmósfera es tenida más en cuenta. El agua convence poco.

Agradable "Día de nieve".

"Orilla el lago Nahuel-Huapí" no es huérfano de cualidades.

Son dignos de elogio: "Bariloche en invierno" y "Perlas y diamantes", buen efecto lumínico.

Sin duda alguna, "Junio en las cordilleras" es **un trabajo valioso**. El observador entendido no se cansa de admirar sus nieves fofas y las espléndidas tonalidades de sus montañas. Similar, "El rancho de Colpitru". Chozas de techos a dos aguas, que soportan espesas capas de nieve; un pequeño lago, cuyas estáticas aguas cautivas refejan las nieves carceleras, y una tranquera semiderrumbada, constituyen el feliz motivo de la notable tela.

* * * * *

Américo Panozzi raramente acierta en las vegetaciones y en las piedras. Debe rehuir, pues, estos motivos para lograr paisajes justos, circunscribiéndose al carácter de las obras que hemos aplaudido sin reticencia.

LOS MARCOS

Merecen un breve análisis.

El marco es a la pintura lo que el vestido a la mujer.

El bello marco negro de "Perlas y diamantes" corta muy bien la entonación clara del conjunto. La **extraordinaria tela** "El rancho de Calpitru" lleva un marco tallado digno de ella. Notables, también, los de "Lago moreno" -que armoniza con la tonalidad general de la obra-, "Mañana de invierno", "Junio en las cordilleras" y "Día de nieve", marrones estos dos últimos con ligeros toques dorados.

* * * * *

A pesar de la experimentación, **su técnica es insegura, pusilánime.**

En nuestro concepto, **Américo Panozzi se perjudica con la exposición.** Los óleos que nos brinda hoy no están a la altura de "Nocturno" (1920), "Claro de luna en Montagnag" y "Quietud en el lago", que guarda nuestro Museo Nacional de Bellas Artes.

* * * * *

Todo artista navega, sobre una cáscara de nuez, en el proceloso mar del Arte. Frecuentemente, sus olas encrespadas, sus huracanes estridentes hacen perder el gobierno al

tripulante. **Américo Panozzi encuéntrase desorientado.** Con la sana intención de ayudar a tan prestigioso marino, encendemos un faro (Excusad, lector, la petulancia). Ojalá lo vea:

"Yo visito las plazas como vuestra merced me lo aconseja, y ayer hallé una tendera que vendía avellanas nuevas; y averigüéle que había mezclado con una hanega de avellanas nuevas otras de viejas, vanas y podridas"... Así respondió Sancho Panza, "el gobernador", la cata de Don Quijote. Y Panozzi, también, debe **separar las avellanas viejas**, vanas y podridas para que se purifique su obra pictórica.

(EIRIZ MAGLIONE (1927), pp. 39-51).

3.7. "UNA AUSENCIA UNANIME DE VERACIDAD".

La crítica de arte de los diarios de Buenos Aires y los paisajes de Américo Panozzi en la lupa de Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya).

Si en todos los centros civilizados se dan los mismos fenómenos, tocante a los asuntos artísticos, concédase que en algunos revista una intensidad y exasperación mayor.

La crítica anónima o firmada, con las contadas excepciones, ya en España, Italia y Francia, obra de la misma manera. Niega investigando o hiriendo, o afirma, apoyándose en elogios tan complacientes que lindan en la inopia intelectual o en la imbecilidad y muchas veces en la malevolencia, precisamente cuando tras de la alabanza existe la convicción absoluta de la insulsez de la obra alabada y de la cual se hablarán pestes en la primera oportunidad.

Ello es el fenómeno frecuente entre los críticos criollos. Estas dos facies, este anverso y el reverso de la debatida cuestión de la crítica, suponen la misma e idéntica tara y es la pereza mental, que pugna, se revuelve, para luego rehusarse a emprender el más leve análisis y el menor esfuerzo de exégesis serena o apasionada, según el temperamento de cada cual. Estas ideas por nosotros repetidas casi siempre en el mismo tono, obedecen a un afán sincero de atenuar en lo posible los estragos que esta condescendencia, protectoramente irritante, realiza en los temperamentos juveniles.

El grave caso de Panozzi -si lo escojemos como ejemplo entre tantos-, es al hallarse de rigurosa actualidad por la reciente inauguración de su muestra de paisajes de Nahuel-Huapí. Anticipándose la crítica de los grandes diarios -la de más nefasta influencia-, no encontró en esa exposición nada que no mereciese las clasificaciones más superlativas, sin de paso anotar siquiera un lunar, registrar el más pequeño desliz o imperfección.

Pasma constatar estos hechos de verdadera corrupción, de este trastrueque de valores engendrados de una turba de "Jóvenes maestros", quienes al año se sentirán envejecidos artísticamente, y a los cuatro o cinco años deberán retirarse de la circulación, ya caducos y valetudinarios. Ahí estriban los innegables efectos, causados por ese *dejar hacer*, por esa benigna tolerancia de una crítica, feroz y aniquiladora al tratarse en cambio de una sincera independencia moral y artística que a nadie solicitó previo permiso para manifestarse.

* * * * *

Todos, al exornar sus predilecciones y al poner en descubierto su particular gusto, poseen el sacrosanto derecho de prodigar cuantos elogios crean convenientes a fin de realzar el valor del objeto provocador de su incontenida admiración.

Pero por favor, no les dé por colgar a todos aquellos que en mala hora ustedes los tomaron para la adoración, el sólito cartelito *nec plus ultra*, nada existe más allá. Por favor, no enerven más voluntades: díganles, entre zalemas, algunas rudas verdades.

Esto es lo que pudimos deducir por las críticas preliminares aparecidas en la víspera de la apertura de la exposición del artista Panozzi. **Una ausencia unánime de**

veracidad. ¿Es, pues, el arte del pintor argentino tan supinamente perfecto de no suscitar las leves objeciones que hasta los más grandes maestros sugieren?

Es hora ya que no nos engañemos mutuamente y nos avengamos a **la falsa ceremoniosidad de la camaradería.**

Panozzi no se halla aun ni en los umbrales de una profunda comprensión de la naturaleza. Si esto es disculpable dada su relativa juventud, la superficialidad de su técnica, que no se detiene en el análisis del color, ni a otorgarle alguna solidez a esos peñascales, que al hallarse en primer término parecen corchos flotantes en un mar de verdura, son ligerezas, verdaderos atolondramientos, difíciles de no ser notados ni dejar de percibir el choque desagradable que ello provoca. Y todos sus fondos de picachos nevados, en la somera endeblez como están tratados, contrastan en un amenguamiento deleznable con los sucesivos planos.

Es más. Existe en el pretendido arabesco decorativo de esas composiciones, un acicalamiento fuera de medida, extraído de donde, quizá, en el seno de esa naturaleza, haya, en ciertas horas del día, acentos sombríos y trágicos. La belleza sentida intensamente, casi siempre es dramática, por ser espuma de dolor.

Así es como esas **deslumbrantes visiones fantasmagóricas, solemnes, graves, majestuosas,** eran notablemente

empequeñecidas por el pintor, reduciéndolas a la mezquindad y estrechez de una ilustración bonitamente decorativa.

Es que Panozzi sólo se atuvo al aspecto esencialmente pintoresco de esa comarca, y en ello se absorbió toda su atención, con una tiranía que le vedó los otros elementos, tal vez más fundamentales, lo que además le indujo en un deslizamiento insensible, a exagerar ese mismo aspecto de lo pintoresco, para retrotraer **efectos banales de escenógrafo**, sin calidad ni consistencia alguna. Esa nos parece la falla fundamental de su labor pictórica desperdigada en la vastedad de la superficie, en vez de ejercerse en un sentido de penetración y profundidad.

En un temperamento brioso y en plena juventud, esto que le achacamos con el loable anhelo de decir lo que creemos nuestra humilde y pequeñísima verdad es fácilmente subsanable.

Para ello es necesario no atenerse a los elogios de quienes colocan decorativamente una hoja de parra -lugar común- sobre sus paisajes, tildándolos de **"frutos de emoción interior y fervoroso lirismo"**.

Y también contentarse con pocos metros de pintura a fin de que la cantidad no aplaste y anule la nobleza y dignidad del arte.

(CHIABRA ACOSTA (1934), pp. 162-164).

3.8. "UNA FIESTA DE COLOR".

Sobre "Tarde en la Quinta" (fig.364), lienzo de Francisco Bernareggi galardonado con el Premio Adquisición del Salón Nacional de 1949.

De Mendoza, el pintor envía el cuadro para que sea exhibido en el Salón Nacional al margen del certamen, puesto que **el valor de la obra sobrepasa en mucho la recompensa económica** de la distinción más importante. No hay equivalencia posible. No pueden ser comparados en estricto rigor el valor de la tela en toda su realidad y la compensación material del premio. Ni siquiera por el lado material de la obra es posible la comparación. **Hay siempre alguien que da y es el artista.** Amigos personales del pintor, que han visto *Tarde en la Quinta*, encrecen a Bernareggi, desde Buenos Aires y otras partes que presente su extraordinaria tela aspirando al Gran Premio Adquisición "Presidente de la Nación Argentina". Algunos piensan que, aun con sacrificios por parte del pintor, **la obra debe quedar como patrimonio del país.** (...).

Este año, hasta antes de la presentación de Bernareggi,



"Tarde en la quinta" (fig.364) de Francisco Bernareggi.

se tenía la impresión, en los círculos artísticos de Buenos Aires, que el candidato con más posibilidades al Gran Premio Adquisición era Gastón Jarry. Se presentaron al certamen mil doscientas cincuenta obras. El jurado seleccionó trescientas dieciocho entre pintura, escultura y grabado. Después de sopesar valores plásticos, quedaron en condiciones de aspirar, en pintura, a la máxima recompensa dos cuadros: *Tarde en la Quinta* y *La Edad de Oro*. En el centro del Salón el desnudo; a un costado el paisaje. Una circunstancia favorecía la obra de Gastón Jarry, dejando de lado los méritos plásticos. **Entre los artistas argentinos, se atribuye -es lo común- más significación a la figura que al paisaje.** El presidente del Jurado propuso que, por aclamación, se eligiera *Tarde en la Quinta*, pues la consideraba **obra de excepción**, y fuera de lo corriente los méritos y antecedentes del pintor. No prosperó la iniciativa y hubo de balancearse el valor plástico de las obras fragmento por fragmento. Enrique Policastro, Juan E. Picabea y Alfredo Gramajo Gutiérrez se inclinaron por *La Edad de Oro*. Votaron por *Tarde en la Quinta* Cesáreo Bernald de Quirós, Adolfo Bellocq, José León Pagano y Ernesto Scotti. (...).

...José León Pagano, el autor de *El Arte de los Argentinos*, comenta en *La Nación* la obra de Bernareggi: "Un paisaje. **Una fiesta de color** en un rutilante efecto solar. Un paisaje sin horizonte, sin espacio de cielo; un paisaje denso de ramas y hojas, nada pintoresco en sí mismo. Un ramaje tupido arriba; en primer término una pequeña fuente; troncos

a uno y otro lado, y en planos sucesivos. Allá, en el fondo, la vivienda, así oculta por el follaje. Todo ello iluminado, penetrado por los rayos solares. Es Bernareggi un vibrante, y es una recia voluntad constructiva. La luz lo transporta y lo exalta. Conoce su arrobo y su energía vital. La observa en sus valores y en la fascinación cambiante de su cromatismo. Ve cómo actúa en las cosas, y observa cómo su fuerza irradiante no le hace perder, en el volumen, peso y medida. Pero también advierte cómo al envolverlas en su fulguración, no borra la fisonomía de las formas, ni las "despersonaliza", quitándole su carácter específico, individual. Bernareggi hace de cada árbol y de cada planta un retrato. Si algo sorprende en su pintura -logro aparte- es la unidad sostenida en el largo proceso de sus cuadros, muy hechos siempre, y muy trabajados, de una materia abundante, casi en relieve por momentos. Por la singularidad de su poder analítico y por el don de renovar el clima emotivo de sus intuiciones, Francisco Bernareggi puede incluirse entre los pintores más profundos de nuestro arte".

(PRO (1949), pp. 136-139).

3.9. "DIA DE FIESTA".

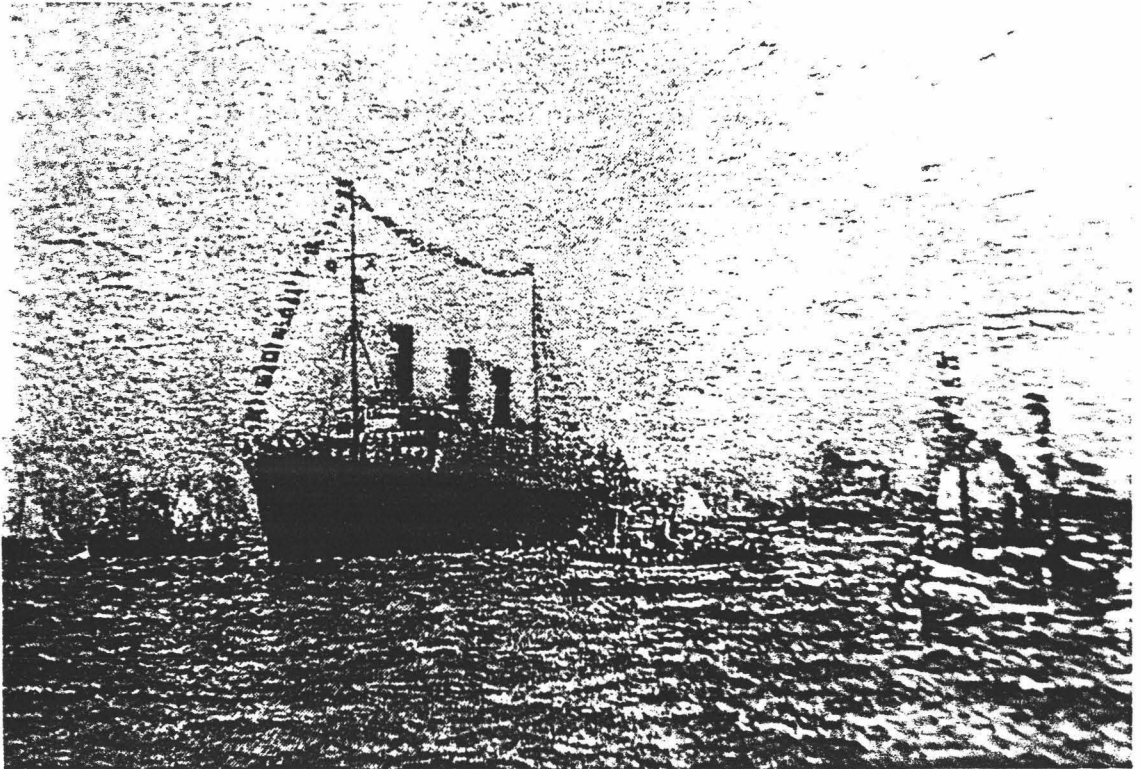
Análisis histórico en derredor del cuadro "Día de fiesta (recuerdo del

regreso del doctor Alvear)" (fig.365), realizado en 1922 por el marinista Justo Lynch.

"Día de fiesta" es no solamente uno de los cuadros más importantes de la trayectoria pictórica de Justo Lynch, sino que además es un auténtico documento de uno de los mayores festejos de la historia de nuestro país: la llegada al puerto de Buenos Aires, proveniente de Europa, del presidente electo Doctor Marcelo Torcuato de Alvear.

Alvear partió desde Francia a bordo del "Massilia", buque perteneciente a la flota de la *Compagnie de Navigation Sudatlantique*, que tenía su sede en Bordeaux (Francia). El "Massilia" realizó escalas en San Sebastián y Santander (España), siendo recibido Alvear por la reina Victoria y sus hijos en el palacio real de la Magdalena. Anteriormente, en Londres, había hecho lo mismo el Príncipe de Gales, recibiendo en el Palacio de Buckingham. Luego de cruzar el Atlántico, el "Massilia" recaló en Río de Janeiro y Montevideo, donde Alvear fue homenajeado por las autoridades de Brasil y Uruguay.

El 4 de septiembre de 1922, el "Massilia" zarpó desde Montevideo con destino a Buenos Aires. Lo escoltaba el vapor "Ciudad de Buenos Aires", transportando a todos los miembros del Comité Nacional de Homenaje y Recepción al Doctor Alvear. Este vapor llegaría al puerto de Buenos Aires dos horas antes



"*Día de fiesta*" (fig.365), cuadro pintado por Justo M. Lynch representando la llegada a Buenos Aires, procedente de Europa, del presidente electo Marcelo T. de Alvear. De izquierda a derecha pueden verse el remolcador "Tojo" y detrás de él las naves del Yacht Club Argentino; el trasatlántico "Massilia", en el que venía el mandatario; a su lado el remolcador "Bartolo"; más atrás el vapor "Ciudad de Montevideo" y por último, y en primer plano, el remolcador "Vigilante".

LLEGO AYER AL PAIS EL PRESIDENTE ELECTO

LOS KEMALISTAS SIGUEN EL AVANCE EN ASIA MENOR

En las últimas operaciones lograron nuevos éxitos sobre los griegos

PROPOSITOS ALIADOS

El Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas de la República, el Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

EN RUMSON EL EQUIPO ARGENTINO JUGARA MAÑANA

Deberá medirse en un match contra el team de Sheibourne

PARTIDO DE AYER

El equipo argentino de fútbol que se presentó ayer en Montevideo, para jugar un partido contra el equipo de Sheibourne, ganó por 2 a 0.

AL DESEMBARCAR FUE OBJETO DE UN ENTUSIASTA RECIBIMIENTO

Desde el puerto acompaña al viajero hasta en caso una numerosa manifestación, siendo frecuentemente ovacionado por la multitud en todo el trayecto

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

ECOS DE LA VISITA DEL FUTURO PRESIDENTE A MONTVIDEO

La prensa uruguaya expresa la confianza de que los actos del homenaje contribuirán a afianzar aún más la amistad entre ambos países

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

LA ACCION EN FAVOR DEL ORDEN SIGUE EN E. U.

Continúan efectuándose manifestaciones contra los huelguistas ferroviarios

TRABAJO EN LAS MINAS

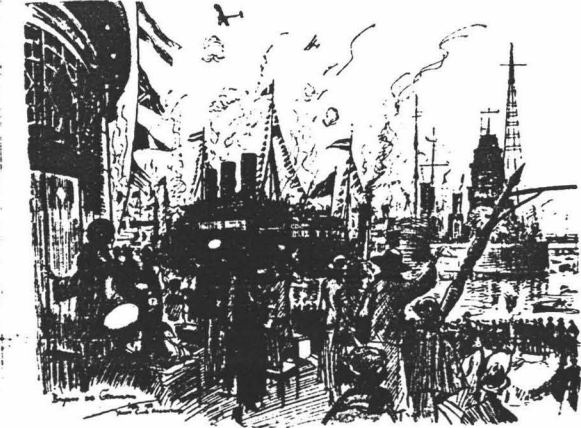
El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

EN IRLANDA LA LUCHA ARMADA SE MANTIENE RECIA

Las fuerzas irregulares continúan entregándose a la guerra de emboscadas

EL PARLAMENTO

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.



El Mariscal arribando al puerto. (Apunte del natural tomado por Byron de Girones desde el Yacht Club Argentino).

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

El Sr. Alvear, que al día siguiente de su llegada a Montevideo se dirigirá a Buenos Aires, y de allí a Montevideo para celebrar con los señores de la prensa y los señores de la diplomacia una conferencia de prensa.

que el "Massilia".

Alrededor de las 10,45 hs. alcanzaron al paquete francés las naves Helios y Tritón. A ellas fueron sumándose paulatinamente nuevas embarcaciones que saludaban el paso de Alvear con salvas de cañones.

Hacia el mediodía el ruido de las sirenas era incesante. Una legión de yates del Yacht Club Argentino formó a los costados del "Massilia" una columna de honor, piloteados por los yates "Atair" y "Mandolín". Esta verdadera escuadra fue representada por Lynch en "*Día de fiesta*", tal como puede apreciarse en el fondo del paisaje.

Ante la inminente llegada del "Massilia", por detrás de él, acortó diferencias el vapor "Ciudad de Montevideo", quien le había seguido a un kilómetro de distancia durante la parte final del trayecto. A los costados del buque francés, empavesados al igual que las otras embarcaciones, iban los remolcadores "Togo" y "Bartolo", los que realizaron las maniobras de atraque en la Dársena Norte del puerto de Buenos Aires a eso de las 14 hs.. Abría la marcha de todo el convoy el remolcador "Vigilante". Todas estas naves fueron representadas por Justo Máximo Lynch en "*Día de fiesta*".

"*Día de fiesta*" fue encargado a Lynch por la Asociación "La Marina", quien, a su vez, lo regaló al Doctor Alvear. Sabida era la afición de éste por el arte nacional -lo vemos

inaugurando exposiciones de artistas como Fader o promoviendo la muestra de Quirós en 1928-, por lo que esta obra de Justo Lynch se erigió en uno de los objetos más apreciados de su vasta colección.

(GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Día de fiesta", de Justo Lynch. Informe sobre esta obra realizado en el año 1991).

4.1. "EL VERDADERO PINTOR DEL GAUCHO".

Sobre el cuadro "Canciones del pago" con el que el pintor Carlos Pablo Ripamonte obtuvo, durante la celebración de la Exposición Internacional del Centenario, en 1910, el Primer Premio del Concurso de Costumbres Nacionales. Es notable en esta descripción la presencia de motivos típicos de la Pampa argentina como el ombú, la osamenta vacuna, la guitarra, los "pingos", el mate amargo... Puede apreciarse que la anécdota no se queda en la imagen representada sino que trasciende el momento: "silbará la lechuza", dice Chiappori, y agrega que "los perros ladrarán a la luna" y "gritará la Patrona"....

Estamos en 1910. Ripamonte, que ya tenía una especial inclinación hacia el tema campero, presentó una gran tela, *Canciones del Pago*, que está en el Museo, y con ella se define el **verdadero pintor del Gaucho** y con ella consigue el Primer Premio del Concurso de Costumbres Nacionales (1910).

Representa un caer de tarde, en medio de la llanura de las correrías y del ensueño del "Gaucha" legendario. En la media luz del anochecer, se han juntado al pie de un ombú los hombres de la faena diaria, unos sentados sobre troncos o raigones, otros sobre restos de osamenta vacuna. Parpadea un fogón. Alguien, mientras escucha el lamento de la guitarra "hermana", suspende la absorsión del mate amargo. Los "pingos" parecen olfatear la querencia. Hay una **inquietud romántica que dramatiza el vasto ámbito**. Va a caer la noche. El aire tiene algo de neblina. Es la gran noche de la Pampa. Dentro de un momento silbará la lechuza y, en el abandonado rancho lejano, -acaso tapera- los perros flacos ladrarán a la luna... "¡Sus!" gritará la Patrona, mientras sus ojos escrutan en el camino la todavía invisible nubecilla de tierra que anuncia el retorno y el charqui de mañana.

(CHIAPPORI, Atilio. "El gaucha en la pintura argentina". *Azul, Azul* (Provincia de Buenos Aires), enero-febrero de 1931, año II, N° 8, p. 8).

4.2. "LA VOZ DE MI TIERRA".

Testimonio de Cesáreo Bernaldo de Quirós, en el que manifiesta haber sentido "el llamado de su tierra", que le incitó a realizar la serie de "Los Gauchos" inspirándose en el pasado heroico de la provincia de Entre Ríos.

El regreso a la patria contribuyó a la revelación del Pintor de la Patria. "Luego de varios años y de dos viajes al viejo continente en que me sentí lleno de vacilaciones y de dudas, pero con deseos de trabajar mucho y mejor -cuenta Quirós- 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 tantas y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba en cada vuelta del camino; en cada pulpería surgían recuerdos de su airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de banderolas rojas. Fue como una revelación en mí el sentirme con ansias de emprender una cosa determinada con imperiosa necesidad y que no se parecía en nada a todo lo que había aprendido, a todo 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 reinar sobre todos los momentos de mi pintura.

Los artistas más grandes -afirma Quirós- pintaron lo suyo y pintaron cosas negativas, es decir cosas opuestas entre sí. Mientras Italia pintaba sus escenas religiosas, Holanda lo hacía con escenarios naturales. Así es como la naturaleza, al ser convivida, realiza el milagro. Es

menester, pues, pedirle a ella llegar reverente a sus fuentes para escucharla con unción y respeto. **Sólo la naturaleza da soplo vigoroso, verdadero, humano a las grandes creaciones del intelecto.** ¿Por qué desviarnos de la fuente original?... ¿Por qué no acudir a ella con esa perseverancia inteligente, necesaria, para llegar a la gran obra del hombre?...

(Testimonio de Cesáreo Bernaldo de Quirós. En: FOGLIA, Carlos Alberto. Cesáreo Bernaldo de Quirós. Montevideo, 1959).

4.3. "PREPARADO PARA PINTAR GAUCHOS".

Christian Brinton, en el prólogo del catálogo de la exposición de "Los Gauchos" llevada a cabo en la Hispanic Society de Nueva York en 1932, esboza los pasos que debió seguir Quirós para compenetrarse con sus motivos y realizar la serie.

Es en "El Palmar" de Justo Sáenz Valiente donde halla Quirós la atmósfera del antiguo mundo feudal, con ejércitos de gauchos que le dan ese marco histórico tan peculiar que Quirós hace suyo en forma tan convincente y elocuente. Afortunadamente **el viejo espíritu de los tiempos idos** y el colorido propio de la vida en la zona aún en esa época son evidentes en "El Palmar" y así pueden ser captados por el

talento del pintor. Su gusto por lo que podemos llamar **síntesis romántica**, tan desarrollado en él, no tarda mucho en adivinar su verdadera misión artística. En lo sucesivo no pintará otra cosa que gauchos.

Pero el problema no es tan simple como resulta a primera vista. Se da cuenta que no es suficiente hacer el habitual rápido bosquejo del tipo local. Es necesario **sumergirse en la conciencia semisalvaje del hombre del corral y de la pampa**. Algunos de estos hombres son vergonzosos, recelosos y hasta hostiles y rehusan posar para el forastero. Por eso pasa largo tiempo sin pintar y se transforma en un gaucho más.

Se hace nombrar encargado de la estancia y con el lazo en el recado **realiza todas las tareas campestres** y, además, pone en vereda a los pendencieros del lugar. Así establece un **contacto íntimo con el gaucho y su vida. Habla su idioma, vive con ellos**, oye junto al fogón historias del pasado y recibe directamente miles de impresiones que le permiten concebir al gaucho con raíces bien profundas y sólida base.

Ahora sí está preparado para pintar gauchos. Sus modelos ya no se muestran recelosos; lo conocen como a uno de los suyos que comparte su destino, que se abrasa con el mismo sol y se hiela con el mismo pampero, que comparte su pan y su techo. Además es el encargado y quiera que no su patrón directo, el hombre a quien debe obedecer y a quien obedecen, porque se ha ganado ese derecho. En esta favorable situación

se encuentra Quirós cuando da comienzo a lo que podemos llamar **"la epopeya del gaucho"**.

Quirós, cada vez que comienza una tarea jamás aminora el paso hasta dejarla cumplida. El ciclo completo de *Los Gauchos* es el documento acabado de una raza valiente condenada a desaparecer. Nunca nadie en el mundo del arte dejó un testimonio más fidedigno de comprensión y de conjunto. Es muy juicioso el haber delimitado el período entre los años 1850 y 1870. En cierto modo sus cuadros son Historia, no un simple testimonio de hechos casuales sino un período determinado de genuina y auténtica reconstrucción.

El clima que vive en "El Palmar" es en sí mismo una fuente de constante inspiración, pues siendo hogar de una hija de Justo José de Urquiza se conservan en él toda clase de documentos históricos. Quirós sólo debe elegir al hombre que le servirá de modelo pues la vestimenta, los arcos y demás elementos están allí. Aunque esto de idea de fría documentación no es así. El buen arte supone la **fusión de sentimiento y oficio**. En Quirós no hay un frío literalista sino **un genuino romántico de corazón**. No nos da algo estático y áridamente analítico sino algo que es vívido y humano: una síntesis estética. **El romanticismo es el medio predestinado a través del cual Quirós concreta su épica pictórica** y para esta tarea está plenamente calificado por herencia, por temperamento y por oficio.

Tan embuído está el artista de su tema y tan completo es su estado de saturación estético y psicológico que la concreción en la tela -aparte de consideraciones técnicas- es en realidad relativamente simple. Una tras otra estas figuras o grupos toman vida. Son retratos, por supuesto, pero retratos generalizados, hechos prototipos en vez de permanecer como individuos. El romanticismo es superrealidad, realidad emocionada y, en *Los Gauchos*, la escena, el tema y el espíritu son de interpretación romántica. La mayor atracción de estas telas son el color y la caracterización de los personajes. Ambos elementos son empleados con segura y opulenta maestría. El color dominante es el rojo. Rojo que como cromático *leit-motiv* corre a través de sus interpretaciones, sin ser un simple capricho temperamental o accidente; es el rojo federal adoptado como divisa partidaria.

(BRINTON, Christian. *Cesáreo Bernaldo de Quirós. An Exhibition of Paintings of Gaucho Life in the Province of Entre Ríos - Argentina, 1850-1870*. Nueva York, Hispanic Society of America, 1932).

4.4. **"LA SINFONIA ROJA DE LOS SOLDADOS FEDERALES"**.

Texto del historiador y escritor Carlos Ibarguren haciendo referencia a los

"Gauchos" de Quirós.

El tipo argentino autóctono -no me refiero al indio que ya no existe-, 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; la tierra comunica así al campesino esa **emanación telúrica y misteriosa** que da fisonomía y patria a los seres y a las cosas.

El gaucho, que actuó como soldado heroico en la epopeya de nuestra independencia y como terrible luchador en nuestras guerras civiles y que fue también protagonista errante de la fábula y de la leyenda rural argentina, 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, y como flotan en nuestras llanuras, en nuestros montes y en nuestros valles, los acentos criollos, los rasgos, los mitos y las tradiciones del alma que impregna a nuestro suelo y que debemos mantenerla palpitante a través de los tiempos y de las generaciones.

Los hombres rudos y bravíos que viven en las telas de

Bernaldo de Quirós y que respiran en ellas el aire que les es propio parece que nos hablaran con ese lenguaje pintoresco y colorido, repleto de dichos, de modismos y de sentencias que, como los del viejo Vizcacha, contienen el zumo de la experiencia y de la picardía del refranero castellano del siglo XVI.

Al contemplarlos en estos cuadros, creemos oír su voz con el relato que nos cuenta su vida humilde y oscura, sus cuitas y sus aventuras, sus ímpetus de violencia ciega, a la vez que su bondad simple, su tosca nobleza y su astuta sagacidad. Diríase que quieren hacernos sentir el culto que profesan por el coraje, su amor a la libertad y al vagabundeo, su altivez y su áspero individualismo que no ahoga la solidaridad para con el desvalido, ni para con el que huye de la justicia por haberse "desgraciado" matando en lucha valiente y leal. Su mirada, que **sabe escrutar los horizontes infinitos y rastrear las huellas imperceptibles en la pampa**, no tiene la avidez de la codicia, ni en sus ojos brillan destellos del odio que enciende la lucha social, sino la pujanza bonachona y la conformidad fatalista con el destino.

La pintura de Bernaldo de Quirós, en cuya paleta está la sangre de nuestra estirpe, **infunde en los personajes criollos el alma hispana; por eso son auténticamente nuestros**; por eso muchos de ellos se perfilan con el señorío de hidalgos rústicos, y por eso las mujeres tienen algo de gitanas, con

su tez morena y su expresión ardiente, en la que percibimos irradiaciones de Andalucía, mezclada con las de estas tierras meridionales.

La magnífica y vigorosa **sinfonía roja de los soldados federales** con sus guitarras, sus facones y sus lanzas, que admiramos en esta exhibición, define el carácter de ese pueblo gaucho que sabe cantar con los acordes tristes y suaves de las vihuelas y a la vez pelear con ferocidad por sus caudillos en los entreveros. Estas telas, absolutamente argentinas, en las que vibra un fuerte realismo, de vivos colores, de luz cruda y de figuras de ruda psicología, exhalan un como soplo silvestre de la atmósfera de nuestros campos y del espíritu de nuestros paisanos.

(IBARGUREN, Carlos. En: *Quirós. Discursos y conferencias pronunciados con motivo de la Exposición-Homenaje de la obra del pintor*. Buenos Aires, 1948, pp. 37-38).

4.5. "UN TOUR DE FORCE PICTORICO".

Sobre el cuadro "Lanzas y guitarras" (fig.367) de Cesáreo Bernaldo de Quirós.



"Lanzas y guitarras" (fig.367), de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

"Lanzas y guitarras", cuadro de vastas proporciones, constituye un **"tour de force" pictórico**; el prolongado do de pecho de un tenor de fuerza. El artista agrupa en él nada menos que **quince figuras de tamaño natural** para componer una escena emocionante tomada en uno de sus momentos de mayor interés. Durante uno de esos períodos de tregua que ofreció algunas veces la lucha civil, un guerrero "blanco" llega a una pulpería de campaña habitualmente concurrida por sus adversarios políticos, los "colorados". Así lo denota, a primera vista, el rojo letero: "¡Viva don Justo, maulas!", pintarrajeado al frente del negocio. Detrás del enrejado protector, como una fiera en su jaula, aparece el pulpero, un escapado de presidio, a juzgar por su siniestra mirada, sugiriendo la idea de que ha pagado su patente comercial con la profesión de fe política y el mote injurioso puestos al frente de la tienda. Fiado en las leyes caballerescas del pundonor gauchesco, que lo ponen a cubierto de un cobarde ataque en común, el "blanco" penetra resueltamente al centro del corrillo formado por sus contrarios. Uno de ellos le toma entonces la lanza, que mantiene todavía empuñada, y le invita a servirse de la guitarra, que lleva en la otra mano, al propio tiempo que le dice: "Tome asiento, paisano, y deje ese herramienta inútil y molesta, que el duelo va a ser aquí con guitarra". La escena resulta por todo extremo dramática y su realización grandilocuente. Tanto las actitudes, en las que se observa una gran variedad, como las expresiones fisonómicas, ya graves o amables, ya hoscas o sardónicas de los circunstantes, son de una pasmosa naturalidad y están

admirablemente logradas.

(DELLEPIANE (1929), pp. 116-117).

4.6. "UNA NOCHE PERRA".

Patético testimonio que inspiró a Cesáreo Bernaldo de Quirós para ejecutar su cuadro "Los degolladores" (fig.368).

Una vez pernocta en Villaguay donde su presencia despierta recelos y curiosidad. "¿Qué andará haciendo por aquí?" -se pregunta el vecindario. Quirós explica que negocia con madera, tanto en pie como elaborada y, de inmediato, alguien lo orienta: -"Donde va a encontrar buena madera es al norte del departamento. Hay allí buenos montes de algarrobo, pero son lugares inconvenientes en los que casi todos los días hay tiros y puñaladas". ¡Magnífico! Es lo que busca. Se traslada de inmediato cortando camino, abriéndose paso por los andurriales, chapoteando el agua, embarrándose hasta las rodillas. Llega la hora de cenar; pide hospedaje en la única fonda del lugar, un sitio inhospitalario. Quiere comer lo que le ofrezcan, sentándose junto a una mesa, en el patio, bajo el parral. La dueña de casa hace lo indecible para disuadirlo, porque suele andar por ahí un tal Miranda que fue



"Los degolladores" (fig.368), de Cesáreo Bernaldo de Quirós, posiblemente el cuadro más siniestro de la serie de *"Los Gauchos"*.

sargento de Benavídez y hace la vida imposible a los forasteros. Quirós ordena que lo inviten a cenar con él y, pocos minutos después, el ex milico y el pintor comparten el mantel. El tal Miranda es un tipo de pura cepa castellana, alto, enjuto, casi negro por las quemazones del sol, de bigote lacio, de pómulos angulosos y fuertes, de ojos penetrantes, terriblemente negros, sobresaltados de a ratos por un tic nervioso que también sacude todo su cuerpo. Entre bocado y trago, Miranda se anima; y, como quien anhela liberar su conciencia, buscando quien le guarde su secreto, hace a Quirós la terrible confesión: "-¡Yo he degollado! ¡Qué quiere, la mano se hace!" Miranda, como arrepentido de la declaración, baja la cabeza y enmudece. Pero el pintor, que también resulta visiblemente impresionado por la revelación, estimula el relato del sargento de Benavídez. -Mi jefe era un tipo raro, muy valiente y muy miedoso. Tenía su estancia próxima a Villaguay y su cuartel aquí cerca, en medio del monte más cuajao y fiero para llegar, y casi sobre el arroyo. Nunca volvía a su estancia por el mismo camino. Siempre encontraba senda nueva para regresar y con frecuencia cambiaba de caballo para que lo desconocieran, Una tarde en que volvíamos los dos a la estancia y casi al llegar, me dijo: "Mira Miranda, cambiá caballo, ensillá el zaino mío con mi recao. Aquí tenés mi poncho". Y mientras se alejaba para las casas, agregó: "Después te voy a explicar de qué se trata". Al rato se asomó a una puerta y me gritó: "Miranda, vení a buscar mi kepí". Entonces una voz de mujer rompió el silencio, diciendo: "¡Salvaje! ¿En qué andás? ¿Estás por

hacer otra de las tuyas?". Era la mujer de Benavídez que conociéndolo **terrible y sanguinario**, había sospechado que todos aquellos cambios obedecían a **un plan criminal**. Benavídez completó la orden: "Te vas a ir con seis hombres, cuando sea de noche bien entrada, al Algarrobo Quemao. Es una misión difícil. Hay que prender a nueve renegaos. Rodeá la casa que allí han de llegar, porque el cristiano y el pájaro tarde o temprano caen al nido". Miranda dio con los buscados y, sin darles tiempo para que se echaran algunos trapos encima, los obligó a montar enancados para conducirlos, sin explicaciones, al cuartel general de Benavídez, situado en el corazón de la selva montielera. "-Era **una noche perra**; yo sentía pena por esa gente; pero las órdenes no se discuten. Yo no me había hecho ver por ellos; el que daba las órdenes era un cabo. Me adelanté; me escondí en un lugar por donde debían pasar y tan pronto como divisé el grupo verijíé al caballo para que chapoteara el agua de un pantano. -"¡Había sido cierto!"- gritaron los infelices. -"¡Ahí está el coronel!"- **y esas fueron sus últimas palabras**. "¡Sordos, mudos y a cuchillo", grité! y al acercarme al grupo vi que el cabo, frente a un compadre del coronel al que tenía agarrado de las mechas, le pegaba un chirlo con la hoja del cuchillo en la cara, de modo que, al levantar la cabeza, lo hincó con el hierro bajo la oreja **rajándole el cuello de lado a lado**". Así narró Miranda el primer episodio de ese espantoso crimen, fruto de una época de confusión, de odios y pasiones rencorosas. "**Es fiero el cristiano degollado**; el hombre se acostumbra a verlo, pero el yeguarizo, no". Y, también, así,

se entera Quirós que cada vez que Miranda degollaba daba vuelta boca abajo al finado para no encontrárselo por la noche.

(FOGLIA (1961), pp. 26-27).

4.7. "UNA INTENSIDAD HORRIPILANTE".

Análisis de Antonio Dellepiane sobre "Los degolladores" de Quirós.

Y llegamos al cuadro en que la expresión de lo trágico alcanza en Quirós una **intensidad horripilante** sólo comparable a la que provoca el episodio histórico fijado imperecederamente por Goya en su tela, con justicia famosa, los Fusilamientos del 3 de mayo de 1808. En los "Degolladores" se muestran, como en un tríptico, **los tres momentos de una ejecución capital a usanza de otras épocas**, tal como pudo haber sido realizada sobre un grupo de prisioneros después de poner en derrota a los partidarios del bando político contrario. A la izquierda del espectador, y en segundo plano, uno de los verdugos del ejército vencedor maniata a un hombre arrodillado, preparando el sangriento espectáculo: es la primera escena del drama. A su derecha, un segundo victimario consume su horrible tarea: es la segunda escena. Más a la derecha todavía, pero ya en el pimer plano

del cuadro, un tercer ejecutor, el protagonista de la obra, levanta en alto, asida de los cabellos, la cabeza ensangrentada de su víctima y la muestra al público con **un gesto de arrogante fiereza**, al par que prorrumpe en una exclamación victoriosa: "¡Ya está!" Entretanto, el cuerpo yacente del decapitado ha doblado hacia arriba ambas piernas, crispado y sacudido en una suprema convulsión dolorosa. Como se ve, el artista ha sabido graduar sus efectos de un modo insuperable. A poco de pasear su mirada por la tela para comprender el asunto, el espectador contrae su atención sobre las dos cabezas del primer plano: la del decapitado, pálida, exangüe, de ojos sin luz y estrábicos, en la que la muerte se ha estereotipado en una **mueca horrorosa de dolor y de angustia**; y la de del degollador principal, repelente, atemorizante, en que se pinta la arrogancia de un oficio aceptado y cumplido con satisfacción, con la idea y el sentimiento íntimos del que cree desempeñar una tarea social y llenar un deber patriótico. A tales aberraciones suele conducir el fanatismo político a los que se consideran involuntariamente poseedores de la verdad absoluta e investidos de la sagrada misión de imponerla a los demás por la violencia y el terror. Al contemplar la impresionante escena se piensa en la gráfica expresión de José Manuel Estrada, quien, al referirse a nuestras luchas cruentas para la organización nacional del país, dice, con verdad, que ciertas cláusulas de la Constitución nacional "chorrean sangre". Ni más ni menos que **la macabra cabeza del degollado** de Quirós.

(DELLEPIANE (1929), pp. 117-118).

4.8. "LA ULTIMA RETIRADA".

Sobre el cuadro "¡Y vamos, vieja!" (fig. 369), de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Salta a la vista que la escena aquí representada tiene intención y significado simbólicos. En ella ha querido el pintor alegorizar **el proceso del desalojamiento del gaucha**, encarnación del campesino de otros tiempos, por el trabajador de tipo europeo que ha ido reemplazándolo. Una pareja gaucha, personificación, en lo económico, de los métodos primitivos de explotación del suelo patrio, y, en lo moral, de un sistema de hábitos, de un racimo de virtudes, asociadas a un haz de vicios, característicos, tanto las unas como los otros, de un estado social de incultura, se ve forzada a abandonar el lugar que habita emigrando a otro ignoto y lejano, más adecuado a sus condiciones rudimentarias de vida. Todo está ya aparejado y listo para la mudanza: el viejo caballo criollo, camarada esforzado de trabajo; la jauría de perros bravíos, celosos guardianes del hogar y adictos defensores de sus dueños. Van, además, la guitarra y el gallo de riña, vale decir, los entretenimientos y las morbosidades, los ocios y ensueños poéticos y los espectáculos sádicos



UNIVERSIDAD DE GRANADA
25 ENE. 1996
COMISION DE DOCTORADO

"Y vamos, vieja!" (fig.369), de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

asociados a la pasión perniciosa del juego. Sin asomo visible de emoción, resignado ante la fatalidad que lo agobia, el gaucho da a su compañera la señal de partir en su lacónico lenguaje habitual: "¡Y vamos, vieja!". Hay en la actitud de ambos, no la desesperación o la protesta del vencido que se rebela, sino como **la filosófica aceptación de un hecho inevitable**, como la convicción de que ya se ha hecho época, de que **ha llegado la hora de marcharse**; algo parecido al sentimiento que, en el ocaso de la existencia, invade el alma del varón y la mujer fuertes, llegando a persuadirlos de que, cumplidos los deberes de la vida, es necesario aprontarse para emprender **la última retirada**. "¡Y vamos, vieja!" cumple decir virilmente, entonces, sin amargura ni desconsuelo, como el estoico paisano de Quirós.

(DELLEPIANE (1929), pp. 120-121).

4.9. "EN TRANCE DE EVOCACION ARCAICA".

El pintor "indigenista" peruano José Sabogal, al igual que Quirós, como vimos en el texto anterior, sintió el "llamado" de la historia y de sus ancestros.

Cuzco fue mi meta. Un ascendrado americanismo conducía

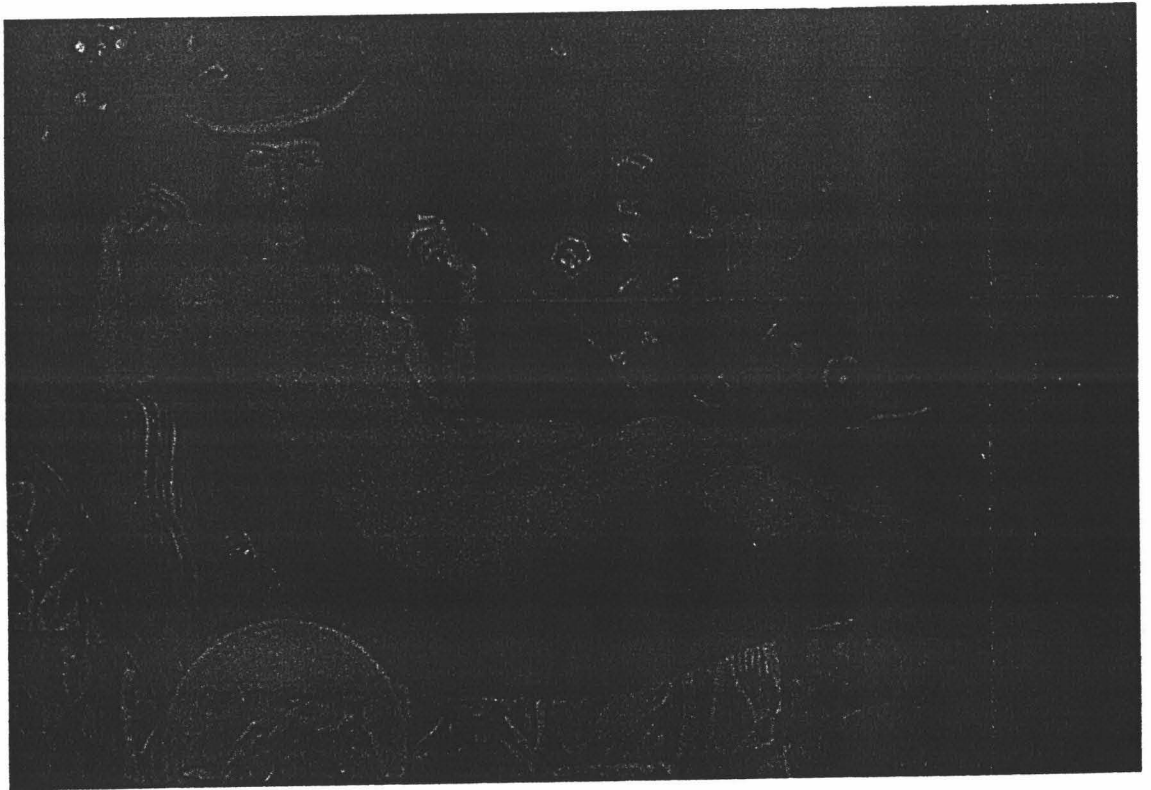
mis ideas pictóricas y este nuestro nuevo mundo se me venía a la sensibilidad con acentos mágicos. Viajé desde la ciudad más moderna a la ciudad más antigua, por el altiplano boliviano, la impresionante meseta de nuestro continente. A la vista de Tiahuanacu, la ciudad muerta de los semidioses indios, entré **en trance de evocación arcaica**, los "auquis" de la mitología aborígen, como "manes" de mi peregrinación se hicieron presentes; **una mágica atmósfera de misterio antiguo** envolvía mis percepciones. Desde el gran lago de Manco hasta la sagrada Cuzco, las imágenes adquirirían contornos de arcaísmo con la serena belleza que da la selección del tiempo.

(WIESSE (1957), p. 21).

4.10. "REMINISCENCIA ANDALUZA".

Análisis del escritor y crítico español José Francés sobre "La chola desnuda" (fig.370), obra del argentino Alfredo Guido.

La *Chola desnuda* reproduce ese tipo gracioso de la mestiza donde **las dos razas mezclaron sus rasgos más característicos**. De su indumento conserva no más que el sombrerillo de fieltro redondo y de alas breves vueltas hacia



"Chola desnuda" (fig.370), de Alfredo Guido.

sombrerillo de fieltro redondo y de alas breves vueltas hacia arriba entre calañés y -según Jaime Molíns- tomado de los esbirros de Mariana de Austria, la famosa guardia imperial del "Hechizado". Sobre su cuerpo menudo nada oculta o disfraza el cálido tono de la carne y la euritmia sonriente de las formas. El rostro enigmático ofrece su mirada melancólica entre el manto que las dos manos separan con un lento ademán.

Curioso tipo este femenino en que hallamos una **reminiscencia andaluza** bajo la melancolía de sus rasgos de india y que, como la andaluza, sugiere la idea de la voluptuosidad casi mística, de la extraña fusión entre la imagen suntuosa de los altares aromados de las flores sensuales del Sur y la mocita de las rejas floridas y los patios de umbrátil frescura. (...).

...La *Chola desnuda* de Alfredo Guido... busca... remota ascendencia con su sombrerillo cónico y su manto de vivo color. El de aquellas mujercitas de Tanagra, immortalizadas por sus contemporáneos en las estatuillas de barro cocido, tan frágiles y tan vencedoras no obstante de los siglos. Una tanagrana esta Chola, que trona sobre las telas de su tierra de luz, y a la que ni precisan joyas ni suntuarias galas para atraer la mirada complacida que **su desnudez venusina** no la despoja del acento formal de su raza.

¡Cuán lejos, además, este **desnudo casto, tranquilo, en**

sereno reposo, de aquel óleo turbador, inquietante, de una molicie sensual muy europea que Guido tiene en el Museo Nacional de Bellas Artes y que hace pensar en aquellas francesas galantes y pomposas de Caro Delvaille, pero sutilizadas, afinadas por la señorial distinción tonal del ilustre pintor argentino! Es un torso construido enérgicamente, modelado con ese **sentido escultórico** que es una de las cualidades de Alfredo Guido. Pero que tiene además una alucinante sugestión erótica.

(FRANCES, José. "Un gran artista argentino: Alfredo Guido". *El Año Artístico*, Madrid, octubre de 1924, pp. 365-366).

5.1. "GIRON AMARGO Y ANGUSTIOSO".

Sobre el cuadro "La presentación" (fig.371) de Valentín Thibon de Libian, obra perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

LA PRESENTACION DE THIBON DE LIBIAN.

Recordemos "La presentación". El personaje principal es una pequeña "mioche" cuyo busto apenas insinúa la mujercita de mañana, hoy endeble sobre sus piernas, menos formadas que



"La presentación" (fig.371), cuadro de Valentín Thibon de Libian.

las de su muñeca, que abandonó un instante por el traje vistoso, y va, como en primera comunión, alegre en la ausencia, que no permite advertir la insidia sobre la faz de la vieja, que promete un mundo perturbador y delicioso ante el "vieux marcheur", cuya presencia se rinde insinuada con un golpe de maestro. Y no sólo su presencia sino también su carácter de **senil tenorio de extramuros**, que ambula tras de carne fresca y barata haciendo resonar los dijes de su gruesa cadena de oro sobre el vientre flácido, no bien seguro de las extremidades temblorosas.

La transparencia anacarada, en la falda de la niña permite adivinar, sobre el vestido, los azules, ora opacos, ora intensos y brillantes; y la sombra vibrada hace valer las delicadezas de la carne en el brazo torneado e infantil. El fondo se resuelve en acordes con el verde suavísimo del muro y el tono grave del mueble, donde canta el blanco azulado, hábilmente puesto sobre el cerúleo del friso y entre el negro y el rojo, nota fría, que valoriza el cálido del vestido de la bailarina. Esta página es un **girón amargo y angustioso**, aro vetusto y fúnebre que envuelve la pequeña vida ingenua, incapaz de rebelarse contra lo artero y lo brutal, ya que en sus labios parece conservar aun la forma en que bebió en el pezón el licor maldecido...

(GUTIERREZ, Ricardo. "El artista y el hombre". (AZG. Caja Thibon de Libian).

5.2. "UN REVOLUCIONARIO AUTENTICO".

El español Ramón Pérez de Ayala caracteriza la pintura de su compatriota Miguel Viladrich, quien se presentó por primera vez en Buenos Aires en 1919.

Miguel Viladrich es **un artista mozo**. La mocedad es, según se mire, una virtud, o un defecto. Más que una virtud yo diría virtud por excelencia, en el genuino sentido, que es el que le dieron los paganos; fuerza, vehemencia, entusiasmo, ambición, generosidad, amor. El hombre sabio, en lo postremo de su sabiduría y saciada la curiosidad, exclama con desolación: ¡Oh, si me devolvieran mi juventud! Y canta el poeta: ¡Juventud, divino tesoro!

Que la juventud es un defecto, no cabe duda; un defecto de años. Por lo menos, con este criterio juzgan a la juventud ciertos caducos varones cuyas únicas ejecutorias a fin de recabar la ajena consideración se cifran en la fe de bautismo y en el cómputo de los estériles años vividos. En el parlamento inglés, un viejo político le echo en cara a Pitt, el hijo, su juventud, dando a entender que la edad moza le mermaba autoridad para intervenir en graves asuntos de estado, a lo cual respondió agudamente el mozo, que se reconocía culpable del crimen atroz de ser joven, pero que

estaba seguro de ir corrigiéndose cada día que pasase. El viejo que no es otra cosa que un viejo suele despreciar al mozo, con fingido desprecio, en puridad máscara del miedo y de la envidia. Por su parte, el joven joven corresponde justamente al viejo viejo con un desprecio impetuoso y de verdad.

En Viladrich, la juventud no es un defecto; es sólo una virtud. Viladrich es cabalmente el joven joven. No es en él la mocedad un defecto de años, o lo que es lo mismo, un defecto de experiencia en la profesión elegida, pues, no ya ahora, sino hace tiempo, desde que comenzó a pintar se colocó en la **primera línea de los pintores españoles contemporáneos**. Algunas de sus obras iniciales figuran en el Museo de la Hispanic Society, de Nueva York, colección selectísima que no concede albergue sino a las pinturas famosas o a las que son dignas de fama.

Como verdadero joven, Viladrich, aborrece a los artistas verdaderamente viejos. Cuando apareció por Madrid se acreditó al punto de poderoso temperamento entre los artistas, tanto por su concepto personal de la pintura, cuanto por su **pergenio romántico, profusa guedeja e indumento fuera de lo común**, y sobre todo, por su acometividad contra el falso arte oficial y los envejecidos personajes que lo representan. En su enemiga a lo viejo viejo, llegó en una ocasión hasta el atentado; fue en una de las exposiciones nacionales, con un cuadro enorme, cuya tela desgarró a garrotazos, al cual se le

había otorgado suprema, y, en sentir de Viladrich, indebida recompensa. Excusado es decir que **los jurados huían aterrados de Viladrich**; porque es condición de gentes que todo lo deben al favor ser pusilánimes. Y como se supone, Viladrich pasó, desde luego, plaza de revolucionario, así en el arte como en la conducta.

En efecto, Viladrich era, y es, un revolucionario. Pero, no un revolucionario así como quiera, sino **un revolucionario auténtico**. Esto de la autenticidad revolucionaria necesita alguna explicación, porque no se sobrecojan ni extremezcan los lectores en exceso timoratos.

Las revoluciones, en arte como en política, son siempre un acto de inocencia y de humildad. La divisa más revolucionaria se cifra en aquella frase célebre, la cual, si no estoy equivocado, pertenece precisamente a un artista: *ritorniamo a l'antico*, volvamos a lo antiguo. Toda revolución consiste, ni más ni menos, que en eso, en volver a un punto determinado, y volver otra vez, o sea, *revolver*, hasta que se aprende a andar el camino recto. La humanidad, y los pequeños segmentos de humanidad -llámense naciones, llámense religión, arte, ciencia-, van de jornada a través de lo desconocido; jornada de exploración, que por comodidad hemos convenido en llamar historia. Con frecuencia -¡Ay, con harta frecuencia!-, la humanidad se extravía. Y así, como en el proceso de una demostración matemática un pequeño error o descuido va multiplicándose en errores inifinitos, hasta llegar al

absurdo flagrante, por donde es menester retrotraerse hasta descubrir el error inicial, así también la historia humana, habiendo seguido extraviada ruta, llega, finalmente a ciertos callejones sin salida, a la desesperanza, al desorden. Entonces, surgen, por misterio providencial, unos seres dotados de diáfana visión y de alma inocente y humilde, a quienes se les ocurre la cosa más natural del mundo, que es confesar. "Nos hemos equivocado de vereda. Volvamos hacia atrás, hasta el sitio de donde parte nuestro descarrío" A lo cual, los hombres contumazmente sensatos replican: "¡Qué complicación! ¡Qué disparate! ¡Qué pérdida de tiempo y de afanes!" Aquellos seres diáfanos, inocentes y humildes que gustan comenzar a derechas desde el principio, ordenadamente, son motejados de revolucionarios, y se les acusa de **engendrar confusión, desorden y atraso**, siendo así que la conciencia se les ha iluminado a causa del retraso, el desorden y la confusión de los demás. Pero, fatalmente entra la discrepancia de unos revolucionarios con otros al intentar ponerse de acuerdo sobre cuál sea el lugar preciso de donde parte el descarrío, y según lo retraen más o menos a los orígenes, son más o menos revolucionarios. Hoy por hoy, los revolucionarios más avanzados en política son los anarquistas, los cuales aspiran a que la humanidad desande todo lo andado a lo largo de la historia, a fin de retornar a la edad arcádica, a la era prepolítica. ¿Ha de inferirse de lo expuesto que los revolucionarios son en el fondo reaccionarios? Nada de eso. Dijo Shakespeare que la vida humana está urdida en la delgada trama de los sueños. Y el

ensueño, visión más profunda y clara de la realidad que la visión de la pupila despierta y vigilante, es la esfera de las paradojas conciliadas. Y, así, la vida humana está tejida de paradojas, y la armonía del mundo compuesta de contrarios en equilibrio. **Lo más revolucionario es volver hacia atrás, pero no para quedarse, sino para comenzar de nuevo**, en tanto el conservador se conforma con no moverse de donde está, o si se mueve que le lleven en coche, o a rastras, y el reaccionario se obstina en retroceder unas pocas jornadas para quedarse elevado en el sitio.

Ello es que el **revolucionario Viladrich**, después de su primera y hazañosa salida quijotesca por los campos yermos del arte oficial y cortesano, se retiró a su solar, hidalgamente, y allí se encerró en un viejo castillo, que data de los buenos tiempos caballerescos y encantados en que pululaban por la tierra los Amadises, los Palmerines, los Belianises, y los Esplandianes; como que la tradición pregona que el castillo, que se alza severo y señor en la cima de un gentil collado sobre el pueblo de Fraga, fue patrimonio de Urganda, la desconocida. Recolecto en aquella adusta y feudal morada, de la cual se propone decorar al fresco los muros para lo porvenir, pintando de continuo con religioso fervor, pasó unos pocos años, el revolucionario Viladrich, y al cabo de ellos cayó otra vez de tránsito y como el acaso por Madrid, ya con la guedeja tonsurada. En esta coyuntura trabé conocimiento con él. Apasionado, pero sobrio en el ademán, de abierto y transparente trato, los ojos embebidos en plateada

luz de ideal, consagrado a su vocación, se me figuró un frailecito laico, un Fray Angélico profano. A poco conocí cabalmente su arte, que me indujo, más que a la admiración, al entusiasmo.

Viladrich, como los buenos revolucionarios, ha sido agraciado con un alma perpetuamente infantil. Candor, bondad, doncellez de espíritu; he ahí la levadura del arte. Ruskin, en su cátedra de Bellas Artes en Oxford, proclamaba: "*You must be good, or real art is imposible*". Sed buenos, o de lo contrario el arte verdadero es imposible. Sed buenos, artistas, sed como niños. Los niños nos revelan la verdad y la razón de las cosas indiferentes, nos revelan la fluidez del mundo endurecido, nos revelan la vida de lo inanimado. Los artistas son niños adultos.

Viladrich es un revolucionario de la pintura. Pero conviene fijar hasta qué punto en el pasado retrocede su afán de renovación y enmienda. Desde luego, **Viladrich no es un anarquista pictórico**, de esos de la novísima escuela francesa, que predicán con el ejemplo el retorno a la época prepictórica, cuando la pintura no había aparecido aun o estaba en mantillas. Viladrich se queda bastante más acá; **es un primitivo**.

Si se me permite, y por estímulo de brevedad, dividiré la pintura en tres épocas o escuelas, todas las cuales, a diferencia del criterio anarquista, se apoyan en un postulado

previo, saber pintar, y son: la primitiva, la clásica y la realista. En cuanto a la técnica artística, cabe la misma maestría en una que en otra escuela. En cuanto al concepto, la primitiva ve y comunica la *belleza*; la realista ve y comunica el *carácter*.

El primitivo descubre amorosamente los detalles, hasta los más menudos, del universo; se coloca enfrente de la realidad como en éxtasis; halla todas las cosas imbuídas de espíritu y divinidad, a todas concede valor equivalente en plan sobrenatural, y por ende las reproduce todas con amor y veneración unánimes. Fatigado el espíritu de la continuada actividad primitiva, comienza a establecer categorías en las cosas; califica de bellas las cosas que más agradan a los ojos, y de feas aquellas que le hastían; y en consecuencia surge el concepto de la pintura clásica, que no reproduce sino las cosas calificadas de bellas, agrupándolas sabiamente conforme a cierto esquema y proporción, así como la pintura primitiva desdeña entrometerse en las relaciones de unas cosas con otras. Empalagado el espíritu de tan continuada belleza vuelve la atención y los ojos a las cosas antes despreciadas por feas, y advierte sorprendido que en todas ellas yace cierto interés, a causa de cierto carácter que todas las cosas ofrecen según se las mira adecuadamente; pero carácter anecdótico, artístico, que no intrínseco y espiritual. Y sobreviene el realismo.

Viladrich es en la técnica un maestro. Por el concepto

un primitivo. Su pintura es todo espíritu, toda éxtasis; está llena de verdad de lo sensible y verdad de lo insondable; es toda ojos, y hasta las cosas inertes, los objetos de naturaleza y de la industria pintadas por él parece como que nos sienten y nos contemplan desde la inmovilidad de sus almas paralíticas. Por ser magistral en la técnica y sinceramente primitivo en el concepto tengo para mí que, de todos los pintores nuevos, **el arte de Viladrich es el más permanente y preñado de futuro.**

(PEREZ DE AYALA, Ramón. "Miguel Viladrich". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 3, N° 15, agosto de 1919, pp. 73-79).

5.3. **"¿QUE ES LO QUE QUIERE ESTE VILADRICH?"**.

La posición de Fernando Fader con respecto al arte de Miguel Viladrich y al artículo que sobre éste escribio Ramón Pérez de Ayala.

...Viladrich. Como primera providencia le diré que me alegro mucho que Ud. esté contento del éxito obtenido por su expositor. Y luego le diré también que no comparto su entusiasmo y todos estos días me proponía decirle porque, ya que Ud. me conoce lo suficiente para no suponer ni envidia ni nada estúpido en mí. No he visto sino el artículo de "La

Nación" y el librito que Ud. me mandó. No sabría decirle (hablando del libro) si me ha causado peor impresión el artículo de Ayala o las láminas. **He tenido de Don R. L. de Ayala (sic) una idea bastante favorable. Pero tenía que suceder fatalmente con esos intelectuales españoles...** No recuerdo haber leído una crítica de arte más desgraciada, en su fondo literario, y más absurda como argumentación. ¡¡Pobre arte de pintar!! Y lo digo por el crítico y por el "pintor". Parece ser que cada día más se pierde un poco del sentido común que distinguía otras épocas. Pero dígame Ud. que ha vivido junto a esas telas, **¿qué es lo que quiere este Viladrich?** ¿Pintar? ¿Pintar qué? ¿Hacer arte pictórico? O hacer simplemente de revolucionario "revolviendo" atrás. ¡Es estupendo esto! Si la revolución de Viladrich consiste en ir hacia atrás para comenzar de nuevo, estamos de acuerdo con Ayala. Pero para mí revolución es otra cosa, en general, y en particular **en arte no hubo, ni habrá jamás revolución.** El hecho de imitar a los llamados primitivos, para luego comenzar de nuevo, o sea agregarles un poco de lo que nos han enseñado tres siglos de labor, Ud. comprende que esto es una macana. Y le demostraré esto bien claramente: Fíjese bien "Bizcocho el Novillero", la sombra de las piernas en el piso, luego sube (o parece subir) al fondo, que me imagino no es una cosa real, es decir, puesto con la intención de rendirlo pictóricamente, sino una simple decoración a juicio de Viladrich apropiada para recalcar el carácter del tipo. ¿Entonces por qué un efecto lumínico lo confunde y lo obliga a ver, como nosotros y no como los primitivos que no tenían

nada que ver con la luz? Porque fíjese Ud. bien, que las conchas decorativas en las esquinas no proyectan sombra. Es un tan insignificante detalle que parece no valer la pena y para mí da la explicación de toda la obra de él. Ve bien que no es posible "pintar" prescindiendo de la luz pero en vez de confesarlo honestamente, lo cual daría **al traste con su primitivismo**, hace uso de sus efectos, donde le conviene; cosa perfectamente lícita en pintura decorativa, literaria, pero no en "pintura", que no sabe sino de tanta lógica como en una cabeza humana quepa. La necesidad de tonalidades la reconoce Viladrich, pero no la va con los primitivos y es cuando adquieren cierto interés sus telas "Juan Vilas", "El Lego" ¡con su ventanita! **Dios mío, ¿eso es revolución?** Fíjese Ud., un detalle de "Mis funerales", la vieja, de manto oscuro con el rosario en la mano. **¿Eso es primitivo? Es un mal estudio de muchacho de academia**, que aun no sabe pintar y sino ¿por qué la estilización de la bocamanga, del manto y no de la mano? **¿Por qué esas incongruencias?** "Mil hombres". Vea Ud. la sombra en el piso y el paisaje sin luz, ni sombra, sino una decoración. **¿Nos tiene por zonzos este señor?** ¿Ud. cree que es más original apoyarse en Holbein, los flamencos, etc., llamarse primitivo, que imitar a Zuloaga o a Anglada? Para mí es lo mismo: disimular que no hay nada propio y nada más. Ud. me dirá: pero no ha visto el color. Si tiene buena entonación peor para su conciencia artística, si es mala, es un defecto más. Así que Ud. ve, que no hay porqué ver los originales. **Yo comprendo bien los apuros de Ayala, para hacer una crítica favorable, a lo que no tiene ni pies ni cabeza.**

Y todo Buenos Aires se habrá dejado sugestionar por "La Prensa", que siendo Ayala corresponsal, no podía sino tirar todos los registros, para no desmentir a aquél. Sin embargo, quiero creer que la sugestión ha ido veciendo muchas resistencias, porque ya algo sabe el público porteño. Y conste que no pienso en mí, sino en el rechazo que van sufriendo tantos valores antes inatacables. Ahora hablando de las otras cosas de Viladrich... Los retratos de su padre, madre, etc. Ya es otra cosa. Se ve que sabe pero que no es de ningún modo del otro mundo y estoy seguro, que con la primera derrota que sufra su afán de ser original-primitivo, revolverá a lo que ve. Y sobre esta base, con mucho gusto. Porque **si es cuestión de primitivos, créame que Gramajo es un primitivo legítimo** y bastante más interesante. Y tan primitivo es, que nunca saldrá de allí, pero tampoco hará al mismo tiempo retratos como los que le he citado. Será siempre "primitivo", mientras el engranaje de la verdadera pintura no lo haya molido en polvo... Y basta de Viladrich.

(AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 28 de agosto de 1919. En: LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 70-72).

5.4. **"QUIROS, UN VASTAGO DE LA ARISTOCRACIA VELAZQUEÑA"**.

Los grandes maestros del arte español y la obra del argentino Cesáreo

Bernaldo de Quirós, en el punto de análisis de Ramón Pérez de Ayala.

Así, pues, en una buena pintura, y más aún en la obra total de un gran pintor, como Quirós, están alojadas, tácita pero visiblemente, no sólo las cualidades esenciales de la pintura, más también su sentido universal, e historia esquemática de la pintura misma; la tradición viva, el pasado en el presente. Todo gran pintor, aunque no sea pintor de historia, es un pintor con toda la historia pictórica detrás y dentro de él.

En la pintura de Quirós, revivimos por propia cuenta, con el alma y con los sentidos, un anchuroso, abigarrado y patético **segmento de la historia y la patria argentinas**, que de no haberlo perpetuado él habría pasado al limbo letárgico de las cosas que fueron y ya no son más. Pero, nos lo hace revivir, no como el historiador que narra, sino como el pintor que nos agracia con el sentido de presencia inmediata; y también como el poeta que nos infunde emociones épicas, o dramáticas, o líricas, o bucólicas, tanto más intensas por ser mudas; y por último, como el músico, con la sinfonía callada que se resuelve en mero color.

Quirós pertenece a la escasa estirpe de los grandes pintores. Es un **vástago de la aristocracia velazqueña**. Con Velázquez, la pintura alcanza el meridiano de su madurez. Todos los problemas pictóricos esenciales están resueltos en

Velázquez, con una naturalidad casi divina. Con razón se ha dicho que Velázquez es el pintor para pintores. De ese linaje egregio, el segundo gran señor es Goya. Goya vivió la agonía frenética de un siglo y el alumbramiento tormentoso de otro.

Velázquez había sido impasible; en todo caso, con una vaga melancolía de cumbre solitaria. Goya, hombre muy representativo de su tiempo, hubo de ser apasionado. El trajo a la pintura algo inconcebible antes de él: la pasión. A veces, su pincel es un haz de doloridas o iracundas fibras nerviosas. Goya está unido con Beethoven por una especie de fraternidad a distancia. Uno y otro llevaban la tormenta dentro del cráneo. **Goya es también uno de los antepasados de Quirós;** como lo fue de Manet. Goya está, detrás de bastidores, en el *Fusilamiento de Maximiliano*, de Manet; como lo está, detrás de *Los degolladores*, de Quirós.

(PEREZ DE AYALA, Ramón. En: **Quirós. Discursos y conferencias pronunciados con motivo de la Exposición-Homenaje de la obra del pintor.** Buenos Aires, 1948, pp. 24-25).

5.5. "UNA ARMONICA FUSION".

Lo español y lo americano se confunden, al decir del prestigioso literato argentino Ricardo Rojas, en la estética artística de Jorge Bermúdez. Una

chola peruana y una gitana del Albaicín granadino; un gaucho salteño y un patrón de cortijo sevillano... Tipos étnicos y culturales que parecen acercarse en similitudes a pesar de la distancia espacial, en la obra del pintor.

...Ved, uno en pos de otro, comparándolos: "El arriero y su hijo", "El capataz de campo", "El copero de Choya", "El promesante", "El indio Mansilla", "Viajera serrana", "Descansando del viaje", y todos los cuadros que presentan hombres, niños o mujeres. En todos encontraréis **una armónica fusión de ambas influencias progenitoras, en lo estético y en lo racial.**

Ese indio Mansilla es un santiagueño de Guasayán, domador y hachador, tan criollo como su espeso poncho rojo o como el bramadero de quebracho que se alza fraternalmente junto a él; pero dijérase, al señalar su gesto y su brazo, un beluario romano que estuvo en la Córdoba de Séneca, allá en los días del imperio.

Esa viajera serrana, es una moza de los valles calchaquíes, con sus dejos de **chola peruana** en la postura del brazo y en el garbo del sombrero; pero al ver como soslaya la mirada de sus grandes ojos oscuros y como caen sobre el oro de su falda los flecos negros de su mantilla, dijérase que es una **gitana del Albaicín.**

Ese capataz de campo es un **gaucho salteño**, sucesor de los que acompañaron a Güemes, según lo muestra la valentía de su mirada y el gesto señorial con que ha terciado el poncho sobre su hombro delantero; pero al contemplar su nariz altiva, su barba recuadrada y la postura del codo sobre la piedra que le sirve de apoyo, dijérase un **patrón de cortijo sevillano**.

Ese copero de de Choya es el **sacristán de un pueblecito catamarqueño**, que sirve en una capilla del siglo XVIII, campanero de las novenas e incensador de las misas; pero al mirar su barba blanca, su mano huesuda, sus ojos contemplativos, dijérase un **místico de Castilla**, como los que abundaron allá en los tiempos del Beato Juan de Avila.

Ese arriero es un **peón de Santa María**, lugar de las sierras, con el pañuelo atado a modo de vincha en la cabeza, según la vieja usanza de la región, y con la azotera de trenzado lazo para las marchas del oficio y con el largo poncho del telar doméstico para las intemperies de la travesía serrana; pero al examinar su silueta cenceña, dijérase un **charro segoviano** o un **arriero de los que Cervantes vio en las ventas manchegas**.

La reminiscencia española es en esos casos tales bien clara, aunque es una reminiscencia de tradiciones étnicas, persistente en la realidad de los modelos americanos, y, al interpretarlos, parece natural que el artista haya

coincido, **por conciencia técnica y por sinceridad personal**, con **la tradición estética de España**, tal como ella presenta la interpretación de sus tipos raciales, desde Zurbarán y Velázquez hasta Goya y Zuloaga. Coincidir por semejante armonía de verdad y belleza no es imitar, sin embargo; sobre todo cuando hay en la obra de Bermúdez tan sostenido acento de **amor por sus modelos autóctonos** y de fidelidad a su ideal artístico. Agréguese a ello la nota diferencial de los paisajes locales, de las indumentarias típicas, de los accesorios decorativos, de los personajes identificados con la tierra, del ambiente geográfico y moral de estas composiciones, y habremos caracterizado lo que mejor define la obra de Bermúdez. Así en sus telas tan modernas y sabias, **el primitivo arte americano de la alfarería y los tejidos** entra en su obra como un elemento nuevo, de sutiles o violentas coloraciones.

(ROJAS, Ricardo. *La obra de Jorge Bermúdez*. Exposición Jorge Bermúdez. Salón Witcomb, Buenos Aires, 8 al 15 de septiembre de 1923, pp. 9-11).

5.6. **"TIERRA DE MARAVILLAS"**.

Recuerdos del pintor argentino Francisco Bernareggi, transmitidos algunas décadas después de haberse alejado definitivamente de Mallorca. En su relato

afloran imágenes poéticas como los "barrancos colosales", los "rincones de encanto y de ensueños", los "caminos deliciosos", las "aguas tranquilas y esmaltadas", "la soledad augusta y el silencio soberano", etc.

...En los días malos, de mucho viento, volvía inesperadamente a la aldeíta de Estallenchs. Eran horas de trajín para los labriegos: hombres y mujeres estaban en los campos. El pueblecito parecía deshabitado. De trecho en trecho algún anciano o un racimo de niños pequeños. Me llamó la atención una costumbre curiosa: **las llaves de las puertas de las casas estaban colocadas del lado de afuera**, hacia la calle. Pregunté acerca de esa costumbre y un viejecito me respondió que las dejaban así para que, los que necesitaran algo, abrieran y se lo llevaran. ¡Una vida arcádica!... Y ello no sólo en el interior de la isla. Esa misma nobleza se encontraba también en la capital. Allá no se conocían personas que pasaran necesidades extremas. Una institución, sostenida por todos, daba albergue y alimentos a los desamparados. A los extraños, recién llegados, y con recursos muy escasos, que venían de Murcia, de Barcelona, de cien partes de España, les dábamos trabajo. Todavía recuerdo que cuando se abrió el gran túnel del ferrocarril de Soller, acogimos a los niños, a las mujeres de los obreros, haciéndoles más grata la vida en Mallorca. Y **cuando la vida arrojaba a la isla gente turbia en antecedentes, se la devolvía al lugar de origen.** ¡Así era la vida en Mallorca!

El paisaje... es riquísimo en Mallorca. Guardo frescas las impresiones de aquella **tierra de maravillas**. Fueron impresiones decisivas. Conservo las de Se Calobra tan vivas como si fuesen de ayer. Dos meses hacía que peregrinaba por aquellas montañas. Había trepado por despeñaderos y había visto precipicios que se perdían en abismos de mar. Había contemplado barrancos colosales, rajados por grietas enormes, derrumbaderos, cataclismos espantosos; y, en el desbarajuste de peñascos y de rocas desmoronadas, se arrastraban, con inquietudes estatuarias, torturados y rígidos, olivos de troncos blancuzcos y viejos como osamentas prehistóricas. Pero no era todo drama y tragedia de la tierra en el paisaje. Había también montes y bosques tupidos, vericuetos selvosos. Pinares espléndidos que se extendían hasta los arenales de la playa. Brisas perfumadas por lentiscos y romeros; ráfagas olorosas que se desvanecían entre gorjeos en los valles. Había también **rincones de encanto y de ensueño**, caminos deliciosos; sendas ideales, sombreadas por mirtos floridos; torrentes con frondosidades de álamos y olmos; arroyos con remansos que reflejaban los árboles cuajados de frutas, cuyos gajos asomaban por las tapias de las huertas; "gorchs" - laguitos- de aguas tranquilas y esmaltadas copiaban la suntuosidad incomparable del "Torrent de Pareys". La soledad augusta y el silencio soberano de aquellos lugares -el vuelo de paloma deja ecos en las peñas- eran sólo profanados por mis pasos. A vista de halcón, gozaba de espectáculos soberbios, **locas fantasías de luces y colores**. ¡Hasta el silencio era sonoro!.

(Testimonio del pintor Francisco Bernareggi. En: PRO (1949), pp. 24-26).

5.7. "EL TEMPERAMENTO DE RAZA DE QUIROS".

Manuscrito inédito de Fernando Fader en el que expresa sus impresiones acerca de la obra que Cesáreo Bernaldo de Quirós se dispone a presentar en su exposición individual en las salas que la Comisión Nacional de Bellas Artes poseía en el Retiro, en 1915. La mayoría de estos cuadros habían sido realizados en Mallorca y en Florencia.

Frenando bruscamente entra el subterráneo en la estación terminal, vomita luego su carga que se desparrama en un instante. A los pocos pasos llego a la casa, que rodeada de un diminuto parque, en breve tiempo aceptó dócilmente la impresión del sello del que la ocupa en este momento, del pintor Quirós.

Un perro de aspecto temible parece reconocer en mí un ex animalista y resuelve no oponerse a mi paso. Desde la puerta distingo la arrogante silueta de Quirós, paleta en mano. Un apretón de manos, una sonrisa característica bajo sus bigotes recortados, una luz que pasa fugitiva sobre su frente despejada. En la pieza amplia que le sirve de estudio no hay

nada de objetos que no se puedan encontrar en todas partes, salvo los cuadros. Dos sillones, un sofá, unas sillas, un pequeño escritorio, una chimenea, tres ventanas, tres puertas, una alfombra, el caballete -todos estos muebles, como se ve bien poca cosa, se funden en un ambiente que produce una sensación de distinción que se intensifica, a medida que Quirós va colocando sus numerosas obras.

Así como he caracterizado de distinguido el ambiente que flota en su derredor, lo primero que en sus obras habla, es **el temperamento de raza de Quirós.**

Todo temperamento en pintura es trabajar por instinto y por necesidad. Y pocos podrán medirse con Quirós como **labrador incansable, persistente.** Su modo de trabajar está de acuerdo con su temperamento reflexivo que excluye todo método.

Quirós se entrega, mientras trabaja, incondicionalmente a su temperamento, reflexiona luego sobre lo hecho, pone en movimiento sus vastos conocimientos para la crítica y prosigue del mismo modo. Quiere decir que no se analiza en su obra ni se fiscaliza mientras trabaja. La riqueza de su temperamento le permite perfectamente este desgaste continuo, sin mermar visiblemente su potencia. Por otra parte la labor impulsada por el temperamento tiene sus grandes ventajas en pintura, mientras se conserve íntegro **el poder de la autocrítica y la energía para corregir donde el impulso ha**

motivado errores. Y en este caso está Quirós.

Para ello basta haber seguido de cerca su obra desde sus comienzos.

De haber sido un temperamento analítico, todos sus esfuerzos lo hubiesen llevado desde un principio a ahondar su visión pictórica, en vez de buscar en las tradiciones artísticas el camino de su personalidad. Analizándose hubiese evitado o reducido a lo menos los tanteos de las raíces de su temperamento en terreno extraño, y hubiese ido derecho a perforar el propio.

Así como sucedió después de largos esfuerzos punibles por obra de su reflexión cuando ésta ya no podía dejar de reconocer el verdadero carácter de su visión, o bien cuando una serie de circunstancias le hicieron ver la necesidad de buscar este camino que resultó ser el suyo.

Desde luego, es la senda más verdaderamente de acuerdo con lo que la pintura debe ser y segundo por lo que, siguiéndola, hay grandes probabilidades de cultivar lo propio de una manera eficaz, sabiendo ya definitivamente a donde conduce.

La exposición que organizará Quirós en estos días no nos permitirá observar sus evoluciones de una manera tan completa como estudiando el conjunto de sus obras en el estudio.

Allí están todas las épocas, todas las "reflexiones" cuando su temperamento lo llevaba a considerar camino lo que no lo era para Quirós.

Pero en todas ellas hay la insistente voluntad de llegar, no solo a pintar bien que es la base, sino a lo verdadero del arte de la pintura y al último, a sí mismo.

Son tres escalones en un talento como lo tiene Quirós y en una conciencia artística como es la suya son etapas que exigen el último esfuerzo del que quiere salvarlos.

Por lo pronto pintar bien es una cosa bien diferente de hacer arte en pintura y ésta bien distinta de ser personal.

De manera que **hay buenos pintores, hay artistas y hay personalidades pictóricas.**

He dicho que Quirós está en el verdadero terreno de lo que debe ser pintura. Es necesario definir bien esta afirmación porque ella encierra para él el final de los tanteos y el principio del descubrimiento de su visión propia.

Puedo prescindir del análisis de lo que los antiguos maestros entendían como objeto vital del arte de la pintura. Sus obras nos lo dicen de un modo categórico. La evolución de

la pintura hacia el arte pictórico de nuestros días, evolución cuyos principios se encuentran aisladamente en artistas de épocas bastante lejanas ha motivado un cambio de concepto que se puede calificar de fundamental.

Las cosas reales no interesan a los obreros de la pintura "moderna", sino bajo un punto de vista que explica la diferencia fundamental a que he aludido. De finalidad se convierten en medio.

La nueva finalidad es meramente pictórica y la podría expresar en estas palabras: La cosa real expuesta a una serie de luces cuya influencias convierten sus colores locales en tonos en general, resulta verdadera por decir así, al ser interpretada no solo como objeto sino como objeto dentro de la atmósfera y de la luz. Esta atmósfera y las luces determinan completamente el carácter pictórico del objeto en cuestión, al formar con sus colores vecinos y alejados un conjunto de tonos, cuyo secreto está en la calidad de éstos.

El color como color, no entra en esta serie de problemas, sino su conversión en tono. Esta conversión tiene carácter doble: como claro oscuro primero, como calidad después. Así es que el blanco de un mantel de una mesa de té servida no es blanco dentro del conjunto. Será más claro o más oscuro que la porcelana de la taza por ejemplo como claro oscuro, y será más cálido o más frío que el blanco de la misma taza lo que determinaría su calidad de tono.

Resueltos los blancos de este modo podría perfectamente suceder que el blanco del mantel se transformase y tomando como luz predominante la de un interior, fuera todo menos blanco.

(Esto sería) interpretar la verdad de la cosa y no la realidad.

No necesito decir hasta que punto Quirós ha ido estudiando y resolviendo esta verdad. Ni necesito llamar la atención sobre las dificultades de "tonos y de su calidad" (que) acumula en una naturaleza muerta; allí están. El que bajo este punto de vista, el verdaderamente pictórico, las contempla, sentirá su pujante belleza.

El que busca en ellas el mantel blanco, y la taza blanca y las flores de tal color, etc., se formará una triste idea del arte de Quirós. Consuélese, compañero.

Este problema constituye para Quirós la iniciación de la serie de telas pintadas algunas en París, en Florencia y las más en Mallorca.

Las de París conservan, para uno del oficio, todo el encanto de obras que revelan al artista que ha entrevisto lo que busca. Están llenas de dudas aún, llenas de indecisión y de espanto de ver apartarse en nave de la costa segura. Las naturalezas muertas de entonces lo dicen. Pero ya en

Florencia emprende simultáneamente las 3 telas.

Las tres obedecen al mismo deseo de orientarse, ya en alta mar por decir así, habiendo perdido de vista la faja de tierra que se sumergió detrás del horizonte.

Las tres acusan las mismas cualidades, las mismas preocupaciones, el mismo esfuerzo.

Son obras llenas de promesas, llenas de voluntad de vencer.

En Mallorca ya sabe Quirós donde va. .. Despliega francamente las velas de su visión y la nave se yergue gallardamente. No cuentan las obras donde las dudas vuelven a molestarlo. No consiguen desviarlo.

En sus obras de Mallorca el pintor intérprete de los tonos se afirma definitivamente. La riqueza de las subdivisiones de un tono producida por luces indirectas van en aumento. Los tonos simples del verde de Florencia se rompe en tonos filigranas, sutiles de color y exactos como calidad. Y apenas Quirós se siente ya seguro de sí mismo lo emprende con la luz como supremo compositor decorativo.

Es para mí **la fase más interesante de Quirós**, la que vislumbró hace cerca de diez años en sus obras de entonces, en otra forma por cierto, pero inconfundible ya entonces. Sin

embargo no considero este último refinamiento de Quirós como terminado y lo menciono solamente como demostración de lo que el talento de Quirós persigue. No es poca cosa por lo visto. Para ello me fundo no solo en el modo de componer de Quirós en todas sus obras y principalmente en sus naturalezas muertas, donde el saber debe fiscalizar en intuición o bien esta aumentar el saber, sino en sus motivos y su manera de resolverlos.

Dos criaturas jugando en una mesa, cubierta de carpeta en una terraza bajo enredaderas. Allá abajo el mar y la costa de Palma de Mallorca. El sol filtra a través de las enredaderas tejiendo con la sombra de estas y llevando en su trayecto sus reflejos raros, motivos sobre criaturas, mesa, terraza y carpeta.

Yo no abrigo dudas que pictóricamente Quirós podía haber intensificado este tumulto de tonos, lo que si creo, no podía haberlos disciplinado más acertadamente para que formaran un momento decorativo de la luz muy hermoso, filigrano y poligrama.

Es en este sentido que Quirós necesita librar la última batalla para definir totalmente su visión.

Porque entiendo que la mayor riqueza de un talento está en la claridad de su visión, en su orientación que obedece a un modo de sentir personal.

La intensificación de la evaluación y apreciación de la calidad de los tonos por un lado, su interpretación como color sutilísimo, su aplicación en el conjunto como expresión del pensamiento pictórico por el otro, exige cualidades no ya de buen pintor sino de buen artista. La educación y disciplina de la visión cada vez más férrea exige energías que solamente temperamentos privilegiados pueden oponer, pero también se trata de vencer el último escalón.

Resumiendo vemos que **Quirós ha recorrido un largo camino**, luchando tenazmente. Ha perfeccionado su preparación material a respetable altura, ha adquirido la visión clara de lo primordial y ha buscado lo verdadero. Ha eliminado radicalmente el mayor enemigo que para esta tarea tenía -la idea literaria- y la sustituyó por la idea pictórica. Su técnica obedece hoy a esta idea amoldándose a lo que Quirós busca. **Quirós ha entrado a la dura escuela del aire libre por "prescripción" de su reflexión.** El pintor que por ella pasa sabiendo aprovechar las lecciones que la luz dicta y que no tiene fórmulas fijas y que obliga a un continuo y formidable esfuerzo intelectual no ya visual (?), tiene probabilidades de encontrarse más en condiciones que otro para interpretar el verdadero carácter pictórico de las cosas. El milagro de la luz es tan enorme, tan formidable que no hay número para determinar las fases de su carácter o de su esencia. Pero la comprensión de una infinita parte de ella es tema inagotable. Y así como dificulto que el lenguaje humano tenga para cada movimiento de la luz una palabra gráfica, dudo, que aún entre

los grandes artistas de la pintura moderna, haya muchos que de esta comprensión pueden vanagloriarse.

Para acercarnos más a ella sería menester una educación artística, especialísima, refinando el sentimiento de los colores hasta llegar a una sensibilidad extrema, así como a un músico molesta un tono falso físicamente, un décimo tono de más destruye una armonía pictórica.

Evoluciones lentas, no hay duda.

Por otra parte la **vibración de la luz**, ya cuando se "posa" sobre un paisaje, o "patina" como sombra de una nube sobre los flancos nevados de la cordillera, constituye de por sí un problema técnico, y cuya resolución sería tanto más meritoria cuanto menos tuviera de material.

Y estas **armonías de los efectos de luz** vemos en las obras de Quirós. Flores y más flores, carpetas y mantones, figuras y paisajes. Donde están los tiempos en que uno debía ser especialista en paisajes y otro en frutas y naturalezas muertas ? **Cuidado Quirós con no escandalizar a los del oficio !.**

Y uno del oficio sentía la necesidad de estudiar tu obra en sus diferentes fases, pero sin intención de abarcarla toda. Ver como evolucionaste y por qué, no porque te gustaba tal o cual tendencia, sino por qué tu temperamento te

impulsaba a tantear en este camino. Pero ya no. **Estoy orgulloso de haber visto en tu obra hace años lo que veo va realizándose. La verdad que tu voluntad es tan grande como tu perseverancia y tu fe en tí mismo.** Y si al público debo hablar de tu obra lo hago con la convicción de que oyendo la verdad no se debe mirar de donde viene.

Y quisiera ver que en tu caso y en el de todo artista de valía el público nuestro dejará de disimular su comprensible falta de preparación detrás de una careta de indiferencia.

Porque todo país se honra a sí mismo al reconocer lealmente lo que tiene de bueno y de malo. Y en este caso es honor para todos dando **a Dios lo que es de Dios y a César lo que es de César.**

(ADCMFF. Borrador de una carta de Fernando Fader dirigida a Cesáreo Bernaldo de Quirós. c. 1915).

5.8. "GAMAS DE COLOR".

Anécdota en la que los personajes centrales, el argentino Francisco Bernareggi y el español Santiago Rusiñol, intercambian sus opiniones, en Mallorca, acerca de los cambios cromáticos que se producen en los cuadros

con el paso del tiempo.

La casa donde vivíamos, escondida entre pinos, tenía una gran terraza junto a la carretera de Palma de Andraix; y a no muchos pasos de la orilla del mar. Eramos jóvenes e improvisábamos cada baile que hasta los pinos que rodeaban la casa, se despiñonaban con la algarabía y la algazara. Durante las noches, cuando no dibujábamos, leíamos o hacíamos música. En la habitación más amplia, colgaban lienzos nuestros, que pintábamos en cala Fornells; y en un ángulo estaba el piano. (...).

Yo estudiaba entonces libros y tratados de química de los colores; y al enterarse Rusiñol de mi preocupación por los cambios y poca permanencia de ciertas **gamas de color**, me dice: "¡No hay que darle tanta importancia a esos cambios!" Aunque no soy agente de bolsa -interrumpo- me preocupan mucho esos cambios; si suben o bajan, si se sostiene o estabilizan los valores... cromáticos. "Pero ¡hombre! -añade- creo excesiva su preocupación; no hay que ser tan exigente, pues, **a veces, con los cambios de color hasta mejoran los cuadros!**" y dirigiéndose a todos, nos dice: "voy a demostrarles que no hay que llegar a extremos tan "desmesurados" como lo hace Bernareggi. ¡Fíjense lo que me ocurrió en París, en el Salón del año pasado! Mandé dos cuadros. Uno estaba pintado con colores de unos tubos cualesquiera, sin marca conocida. A pocos meses de terminado el cuadro, había cambiado por

completo de color. El motivo de mi óleo era un jardín: flores, verdes frescos, árboles, cielo y caminales con una fuente. La transformación fue tanta que, árboles y cuanto mis pinceles hicieron, quedaban marchitos y polvorientos. Como la composición me gustaba, y la armonía era extraña y no dejaba de tener interés, envié el cuadro al Salón con el título de *Jardín polvoriento*. ¿Querrán ustedes creer, que nunca cuadro mío tuvo éxito mayor? Todos los críticos celebraban, con palabras y conceptos ponderativos, la manera extraordinariamente feliz con que había resuelto problemas tan difíciles de color: el ambiente polvoriento que invadía el jardín hasta el último rincón; la armonía tan ingrata y con tales obstáculos que eran capaces de hacer fracasar los pinceles más insignes. Y agregaban que yo había triunfado rotundamente en tal empeño". Terminado el relato, dirigiéndose a mí, Rusiñol, me dice: "ya ve, mi joven y buen amigo Paco, cómo, al fin, no hay que darle tanta importancia a esas cosas, ni hay necesidad de hacer tantas investigaciones cromáticas como usted hace". Cada artista -le respondo- sigue su ruta y tiene su ideal y sus aspiraciones. Mucho celebro, y nos alegramos todos, el gran triunfo obtenido por su cuadro *Jardín polvoriento*; pero lo que acaba usted de referir me lleva a que persista, con más ahínco que nunca, en mis estudios. Y ¿por qué tanta, tanta severidad la suya?, me pregunta extrañado Rusiñol. Pues, sencillamente -le digo-, para **evitar que mis cuadros se hagan polvo tan pronto.**

(Testimonio del pintor Francisco Bernareggi. En: PRO, Diego

F.. Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor. Tucumán, 1949, pp. 37-41).

5.9. "UNA NUEVA VIA LLENA DE LUZ".

Comentarios sobre la exposición individual de Francisco Bernareggi, en 1920, en Mallorca, la más importante muestra hecha por un pintor argentino en la isla. Este "triunfo" artístico le valdrá al entrerriano la consideración en su país, en donde se le otorgará en 1923 el primer premio del Salón Nacional curiosamente por un paisaje mallorquí titulado "Sol de abril".

...Hasta 1920 nadie conoce las obras de Bernareggi: tal es su recogimiento. Ni siquiera sus amigos, un Alomar, un Rusiñol, un Alcover, sospechan los frutos de su labor. En los conciliábulos se lo tiene como un extravagante o un maniático. En aquel año, pasa a ser **el pintor más finamente compenetrado del paisaje de Mallorca**. Ve Rusiñol en Palma, en casa de un amigo, la reproducción fotográfica de un tríptico de Bernareggi. Le llama enormemente la atención. Va a casa del pintor y exige que le muestre sus trabajos. Rusiñol está desconcertado, Rusiñol está sorprendido. Nadie ha conseguido lo que Bernareggi. ¡Aquel templete de mármol blanco y aquel otro, natural, hecho con elementos del paisaje, aquella calma marina, aquella tarde que penetra y se prolonga en el mar! Nadie ha expresado mejor el alma de Mallorca. Rusiñol,

conmovido, le abraza y le pide disculpas por haberle aconsejado que abandonara sus investigaciones cromáticas. Comenta en Palma el encuentro con Bernareggi pintor. Escribe sobre sus obras y su modalidad. Todos le reconocen como **el pintor por excelencia de Mallorca.**

Presenta Bernareggi entonces su gran exposición, la que aún continúa siendo considerada como uno de los más resonantes acontecimientos pictóricos que tuvieron lugar en la isla. Lleva al antiguo salón árabe de *La Veda* -ya desaparecido- "sus monumentales creaciones; monumentales por el tamaño, pero también por la impresión que produjeron. Su modo de pintar, su técnica levantó grandes discusiones; pero lo que no dejó de reconocerse fue su valor como artista; y el éxito económico -con cifras entonces escandalosas- que fue definitivo, acabó de rodear su nombre de prestigio".

Acontecimiento extraordinario fue la exposición: reunió a los artistas que pintaban en Mallorca, los críticos de Madrid, de Barcelona y de fuera de España. **Acontecimiento de público y de crítica.** Además de los vapores de pasajeros que diariamente arribaban a Palma, hubo un barco para trasladar a los entendidos. En los días festivos corrían trenes especiales desde el interior de la isla, para las gentes que visitaban la muestra. Tres meses antes, en Mallorca, el gran pintor norteamericano Sargeant le había adelantado el triunfo. Por los días de su exposición, Sargeant le hace llegar a Bernareggi su retrato abocetado, que había pintado

en Mallorca.

La crítica habla a través de sus figuras más ilustres en España... Para Santiago Rusiñol, Bernareggi es un paisajista extraordinario que, con una docena de cuadros, ha logrado **conmover y entusiasmar a todo un pueblo**. Y el gran colorista Anglada Camarasa escribía en *El Sol* de Madrid que "Bernareggi ha abierto **una nueva vía llena de luz**, destruyendo sombras que vivían al amparo de la oscuridad. Ha dado un paso que constituye un mojón en el camino de la pintura". De José Francés son estas palabras escritas en 1920 en *La Esfera* de Madrid: "Su pintura es la concepción y el logro majestuosos; la composición enérgica de grandes escenarios; la seguridad constructiva, arquitectural, de gran escultor de monumentos, y al mismo tiempo el minucioso detallismo, la sutileza refinadísima de un orfebre, la reposada complacencia de un lapidario, de un experto gliptólogo. Ello da cabal medida de un teórico, de un maravilloso pintor llegado en el instante que mejor se pinta en España"...

(PRO (1949), pp. 67-70).

5.10. "LA ESPAÑA DE PIEDRA ETERNA".

Carta del pintor Luis Isabelino Aquino a su hijo Ramiro, en 1960 (fig.372),



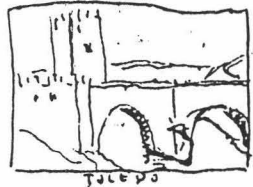
Madrid, 10 de Abril de 1960.

Mi hijo querido: Ayer recibí tu carta del

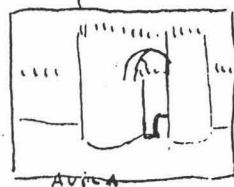
6. Fue una recompensa al gran esfuerzo que

hice en Toledo para pintar un cuadro grande al rayo del sol; mi segunda obra de allí. Creo que tiene gran importancia. Representa

al puente de San Martín, sobre el río Tago al fondo. Las leyendas de Castilla, rojivas des lo pinté, como todos los demás, en tres horas de fiebre creadora. Lo hice ayer, día que recibí tus noticias y no fue más impo: tu caído de hipo. Más de una vez tuve de abandonar el cuadro pero pensando en Vds. lo refuí hasta el fin. Dios quiso que pudiera terminarlo. Si hubiera dispuesto, como tú dije, de automóvil podría haber mostrado una España que nadie ha pintado como yo. En estas tablas una te revelarán la España de piedra eterna que guarda su historia y se sobre vive. Piedras en los puentes de Toledo; de piedra la ermita de la Vera Cruz de los Caballeros Templarios, de Segovia; también de piedra la puerta de San Vicente, de Avila; y la del Castillo del Real de Manzanares y también de piedra el de Alvar de Luna; que todo esto pinté. Te haré unos garabatos para que te los imagines.



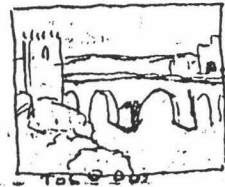
TOLEDO



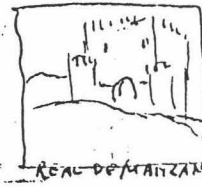
AVILA



TOLEDO



TOLEDO



REAL DE MANZANARES



CAST. ALVARO DE LUNA

Carta enviada por el pintor Luis Aquino a su hijo Ramiro desde Madrid en 1960 (fig.372).

en que notifica respecto de sus realizaciones pictóricas en la Península.

Madrid, 10 de abril de 1960.

Mi hijo adorado: ayer recibí tu carta del 6. Fue una recompensa al gran esfuerzo que hice en Toledo para pintar un cuadro grande al rayo del sol; mi segunda obra de allí. Creo que tiene gran importancia. Representa al puente de San Martín, sobre el río Tajo, al fondo las lejanías de Castilla, rojiverdes lo pinté, como todos los demás, en **tres horas de fiebre creadora**. Lo hice ayer, día que recibí tus noticias y lo que más importa: tu cariño de hijo. Más de una vez hube de abandonar el cuadro pero pensando en Uds. lo seguí hasta el fin. Dios quiso que pudiera terminarlo. Si hubiera dispuesto, como les dije, de automóvil, podría haber mostrado **una España que nadie ha pintado como yo**. Estas tablas mías te revelarán **la España de piedra eterna** que guarda su historia y la sobrevive. Piedras en los puentes de Toledo, de piedra la ermita de la Vera Cruz de los Caballeros Templarios, de Segovia; también de piedra la puerta de San Vicente, de Avila; y la del Castillo del Real de Manzanares y también de piedra el de Alvaro de Luna; que todo esto pinté. Te haré unos garabatos para que te los imagines. No me conformo por lo poco que he podido pintar. Mañana probablemente haré un cuadro en el viejo Madrid. El jueves, como le dije a tu adorada madre, me iré ya a Vigo. Allí creo que podré hacer dos o tres obras más y después en el viaje tal vez pueda

pintar en Santos y Montevideo. Todo esto es fácil decirlo pero creeme querido hijo que me cansa mucho y que cada cuadro me es un sacrificio y que esto de andar con tanta carga de solo pensarlo me fatiga. Changadores, estaciones, trenes, aduanas, buque, consulado, trámites, una pesadilla! y solo para todo. Me consuela suponer que en el buque estaré tranquilo y solo me pasaré mirando tu reloj, el que acaricio recordando al hijo que al ir al colegio pisaba la misma piedra que su padre como muestra de cariño a él. Empiezo a tranquilizarme pensando que ya estoy con un pie en el estribo. Mucho me satisface saber que trabajas mucho. El estudio y el trabajo harán fácil tu triunfo. No hay mejor base para ascender y ser alguien. A tu mamá le escribí largo dándole detalles y las indicaciones respecto al cuadro que me pide Stein, así como al precio del Sánchez Coello, del que le decía que ni en el Prado hay uno mejor, ni igual. Le dije que pidiera cinco mil dólares y mil quinientos por la imagen del siglo XIII, lo mismo que la sillería, que es menos de la mitad de lo que aquí se cobra por piezas dudosas. Decile a tu adorada madre que me escriba largo, larguísimo a Vigo: Adolfo Marcial Ibáñez. Gran Vía 4. Vigo, España; y luego a mi nombre: Puerto de Río de Janeiro, buque Yapeyú, Brasil. Queridísimo hijo hasta el 5 de mayo! si Dios quiere, que será el día más feliz de mi vida! Miles de besos para tu adorada madre, Mónica, nietos preciosos, a Cristina, un gran abrazo a Mariano, para vos el cariño de tu padre Luis.

(Carta de Luis Isabelino Aquino a su hijo, Ramiro Aquino

Leguizamón. Madrid, 10 de abril de 1960. AZG. Gentileza Familia Aquino).

5.11. "BODRIOS AQUI, MAS BODRIOS ALLA...".

Manifestación de un grupo de artistas argentinos en contra de las llamadas Exposiciones de Pintura Española organizadas por los marchands Justo Bou y José Pinelo en Buenos Aires.

Sr. Director de la revista ESPAÑA.

Usted perdonará que sin conocernos nos dirijamos a usted, pero el móvil que nos guía, que le explicaremos con toda sinceridad y en breves líneas, nos hace creer que seremos atendidos y encontraremos en ESPAÑA un apoyo a nuestra prédica constante en pro de la honestidad artística y de otras cosas más que se hallan en ese terreno.

Somos un grupo de jóvenes argentinos; hay entre nosotros, pintores, escultores, músicos y literatos, o pretendientes de tales, y nos interesamos grandemente por todas las manifestaciones del Arte español.

Queremos creer que usted sabrá que en esta ciudad se

realiza en una forma bastante regular, dos veces al año más o menos, una cosa que llaman, pretenciosamente, Exposición de Pintura Española; la una la organiza un tal señor Bou, y la otra un ídem. Pinelo... Con tan fausto motivo, estos señores venden un sinnúmero de mamarrachos, algunos de ellos en sumas realmente fabulosas, lo que está muy bien, y en cierto modo nos vengan un poco de estos torpes adinerados que tienen todo lo que se necesita para adquirir cuadros, pero no el talento para saber valorarlos. Pero lo que no está bien es que titulen a esas cosas Exposición de Pintura Española, y que abusando del prestigio de ciertas firmas, nos obsequien con los bodrios con que nos vienen obsequiando desde hace algún tiempo... De pintura española moderna, nosotros andamos relativamente bien informados; de los ya consagrados, tenemos en nuestro Museo telas de primer orden; así de Zuloaga, de Anglada, de Meifrén, de Rusiñol, de Sorolla, de Domingo, Nieto y otros más. Se imaginará usted, señor Director, la desilusión que se experimenta cuando se concurre a una muestra de Arte que dicen, a bombo y platillo, de los mejores pintores españoles contemporáneos, y se encuentra con que allí no hay pintura ni nada que se la parezca; **bodrios aquí, más bodrios allá, malo esto, peor aquello...** y no son telas lo que faltan, no, que hay allí la mar de ellas, ni tampoco firmas, que las hay muchas y todas llenas de distinciones y títulos honoríficos, según informa el Catálogo; lo que faltan son obras, es pintura, es Arte. (...).

...Malo el Nieto, los dos Nietos, malos los dos Julio

Moisés, malo Hermsilla, malo Soler, malo todo, todo, López Mezquita y Sorolla, todo malo, inferior; pero tanto que no puede creerlo quien conozca a los autores. Los italianos y los franceses hacen también aquí sus Exposiciones anuales, y aunque, como la que nos ocupa, sean hechas para comerciar, debemos decir en honor de sus organizadores, que las hacen con un mucho más elevado criterio artístico y con mucho más patriotismo.

En fin, señor, se nos ha ocurrido que todas estas cosas suceden en gran parte por **la ignorancia en que se hallan los artistas españoles** respecto a nosotros, y por intentar buscar un remedio, nos dirigimos a ESPAÑA, que debe gozar entre ellos de la atención que se merece, para que les haga un llamamiento en el sentido de que obliguen a estos organizadores de Exposiciones a proceder con más honestidad o a que les recomiende a los artistas mismos **un poquito más de preocupación por las cosas que nos mandan**, que nosotros también hemos andado con el progreso y no se nos deslumbra ya con ciertas obras. ¿Y por qué no podría patrocinar ESPAÑA la idea de que enviaran, con la primera Exposición española que se organice, obras o calcos de obras de Julio Antonio, a quien tanto amamos muchos de nosotros? Eso sí que sería hacer una buena obra.

Terminamos, señor. Usted dirá si es justa nuestra intención, y verá lo que pueda hacerse, si es que se puede.

Varios artistas argentinos.

("Correspondencia. Arte español en la Argentina". *España*, Madrid, N° 236, 16 de octubre de 1919, pp. 13-14).

5.12. "ALGO SOBRE LA PINTURA ESPAÑOLA EN AMERICA".

Sobre los males de la difusión de la "pintura española" en América y las posibles soluciones para remediar una situación a todas luces negativa.

En el Círculo de Bellas Artes de Madrid ha dado una conferencia, bajo este título, el notable pintor Félix Pascual. De ella son los siguientes párrafos: (...).

De América, ápice en el cual estuve situado, vi con más claridad y amplitud el panorama artístico peninsular. Esto me ha hecho ver el equívoco en que se encuentran nuestros más grandes pintores, con respecto a la cultura artística de estos jóvenes pueblos de América, especialmente la Argentina y Méjico.

La Argentina ha sido, durante muchos años, el filón de oro que iban a explotar los mercaderes de cuadros más o menos desaprensivos; **en un principio llevaban cosas malas que**

compraban en España por poquísimos dinero, y que más tarde vendían en dicho país, consiguiendo pingües ganancias. Estos comerciantes no se imaginaban (puesto que su propósito no era ese, ni mucho menos) la labor cultural que iban haciendo, viéndose obligados a seleccionar, poco a poco, las exposiciones que dos veces al año celebraban... (...).

En un principio, no pudo por menos de causarme extrañeza la opinión que artistas y gentes de letras tenían formada sobre nuestra pintura; recién arribado al punto de observación que ocupaban, no pude dominar, en forma instantánea, lo que hacía tiempo venían ellos alcanzando.

Pero, al hablar de la pintura española, ¿se expresaban con conocimiento de ella, o se referían única y exclusivamente a la pintura que les presentaban los comerciantes de cuadros? Aquí está el error de que partían. Nuestros pintores, nuestros más destacados pintores, no gozan en América, hoy día, del prestigio que en realidad se merecen, y la culpa, a mi juicio, es de ellos precisamente; la prueba está en que aquellos pocos, poquísimos, que no hicieron obras *exprofeso para América* y que no entregaron a los mercaderes de arte sus producciones endebles, flojas, conservan íntegramente su calidad de artistas sublimes, siendo respetados por la opinión del pueblo que los conoce y por los técnicos americanos que los estudian...

En muchos centros artísticos de América no se explican

los rotundos éxitos de la pintura española en Europa; pero no se los explican porque desconocen que **nuestra orientación organizadora y artística es muy diferente para el viejo mundo que para el nuevo**. A las exposiciones internacionales oficiales europeas, concurren los artistas con lo mejor de su producción y previa una selección... (...).

La ayuda oficial, orientada a afianzar el prestigio de la pintura española en América, es desconocida.

Los valores de las nuevas generaciones son más desconocidos aun, para desgracia nuestra.

La fama que tiene España en Europa de poseer en la actualidad los mejores pintores del mundo, está librada en América al **criterio ruín y mercantilista de tres o cuatro comerciantes de cuadros** que sólo entienden de pesetas. (...).

...La mayoría de los pintores españoles son pobres y... los comerciantes son ricos. (...).

Me consta que cierto... cuadro de un pintor sevillano, ya fallecido, representando una escena vulgar de la vida cotidiana, y de muy pequeñas dimensiones..., comprado seguramente a la viuda del pintor o a sus hijos por un puñado de pesetas, fue vendido en la Argentina por 5.000 pesos, que en pesetas suman la respetable cantidad de 13 o 14.000, aproximadamente.

Casos semejantes a estos ocurren en tantas exposiciones como se realizan en América. No me interesa desprestigiar a los señores que han hecho fortuna a expensas de los artistas... (...).

Considero necesario, asimismo, que... (el) dinero que los pintores pierden, o, mejor dicho, regalan, vaya a engrosar su flaco bolsillo y quede, por lo tanto, en beneficio de quien trabaja y produce.

No es mi idea hacer del pintor un vendedor de sus propias obras... pero sí, que traten de unirse todos, laborando para la formación de un sindicato, que periódicamente se encargase de la organización y realización de exposiciones colectivas en toda América. Esto, claro está, habría que hacerlo con un amplísimo y sano criterio, concurrendo todos, viejos y jóvenes, pero ¡con obras!, obras fuertes, de buena pintura, no haciéndolas de *exprofeso para América*, no, sino mandando cuadros de positivo valor plástico y alto concepto artístico, como los que envían a las grandes exposiciones de Amsterdam, Munich, París, Berlín y Londres. (...).

En suma, y para terminar, es mi opinión que **los pintores españoles tienen el deber de mirar hacia América con la misma seriedad y detenimiento que lo hacen para Europa**, que deben mandar obras buenas, puesto que saben hacerlas, que, si no se hace esto lo antes posible, llegaremos al completo

desprestigio, pues los que venimos de allá vemos con pena que por cada cuadro español se venden veinte franceses.

Esto, unido a una mayor atención y ayuda del Estado español a los movimientos artísticos dirigidos hacia América, con una renovación en los envíos de valores jóvenes, haría que pronto, a pesar de lo pasado, España conquistase el puesto artístico de supremacía que en América, como en el mundo entero, le corresponde.

(PASCUAL, Félix. "Algo sobre la pintura española en América". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XXI, N° 375, 1° de enero de 1930, pp. 2-4).

6.1. "EN EL ROYAL KELLER".

Alberto María Rossi recuerda las tertulias compartidas con sus compañeros artistas en el Royal Keller, en Buenos Aires. Animada velada en donde Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Jorge Bermúdez, entre otros, reflexionan acerca del arte y del dinero.

Esa noche la reunión de los artistas en el Royal Keller resultó de las más animadas. Para dar cabida a todos habían tenido que acercar tres mesas en el sitio acostumbrado,

frente al palco de los músicos.

Llegué con gran deseo de comunicar a esos buenos compañeros mi nueva situación de propietario. Pero Fernando Fader retenía la atención de todos contando sus extraordinarias empresas allá en los Andes, donde había iniciado obras hidráulicas de gran magnitud, aprovechando una concesión del gobierno para explotar un salto del río a veinte kilómetros de Mendoza.

Las obras se hallaban a buen punto. El mismo las había dirigido invirtiendo en ellas toda la herencia de su suegro y cuanto dinero había podido conseguir: en total más de un millón de pesos.

Sus recursos habíansele terminado, pero hallábanse bien encaminadas las negociaciones para la fundación de una gran compañía de capitalistas ingleses, la cual, haciéndose cargo de las obras, entregaría a Fader dos millones de pesos en efectivo y cinco millones en acciones. En total unos siete millones que muy pronto llegarían a ser diez.

Yo, que había entrado al café con ínfulas de millonario, oyendo esas cifras que Fader lanzaba con la sencillez de un Rockefeller, me sentí más pobrete que nunca.

Los artistas que lo rodeaban habían tomado un aire señador.

Había entre ellos un pintor que tenía siete hijos y vivía retocando fotografías; y un joven muy flaco que tomaba un café con leche todas las noches.

- ¡ Cuánto mejor si hubieras seguido pintando ! -dijo Bernaldo de Quirós.

-La pintura no me ha dado más que disgustos -contestó Fader con una mueca despreciativa.

-Más disgustos te darán tantos millones -sentenció Bermúdez.

-Disgustos con los cuales cargarías de buena gana -observó alguien.

Fader tenía la costumbre de dejar sin contestación las observaciones que no le agradaban.

-Los millones los ganaré con mi pintura -dijo Bermúdez, olvidando que los había considerado para Fader un motivo de disgustos.

-Con la pintura "de liso" es posible hacer fortuna -dijo el viejo Moretti.

-Y también con los cuadros -insistió un joven periodista adulón y petulante a la vez; -me consta que Quirós no quiso vender un cuadro en quince mil pesos porque distraídamente

había pedido dieciséis mil, y que Alice acaba de vender al gobierno un cuadro histórico en treinta y cinco mil pesos.

-A ver si entre tantos millones hay uno que quiera prestarme cincuenta pesos -dijo con calma florentina Enrique Sacchetti.

-La pintura no puede haberte dado más que satisfacciones -prosiguió Quirós, contestando a Fader, -y satisfacciones muy grandes. **Los disgustos te los da el público que no te entiende.** ¿ Acaso la riqueza puede dar el goce que experimenta el artista en el momento de crear su obra ? **Yo no daría mi talento de pintor por todos los millones de un Vanderbilt.**

-¿ Para qué sirven los millones ? -dijo el del café con leche poniéndose colorado. La carcajada general que hizo eco a su frase acabó por cohibirlo.

Aproveché, entonces, esa pausa de hilaridad para declarar que tampoco mis asuntos iban tan mal, puesto que ya poseía una casa de cinco departamentos en un barrio "aristocrático" de la capital.

Contrariamente a lo que esperaba, mi declaración fue tomada a la chacota y aumentó la hilaridad general...

* * * * *

... me acordé que podía ir a visitar a Fader, que había regresado de Mendoza el día anterior.

Me dirigí al Cecil Hotel, donde se alojaba. Encontré a mi buen compañero algo más nervioso que de costumbre.

-Me voy pasado mañana a Londres -me dijo.- Esos ingleses andan con pies de plomo; y si no se resuelve pronto el asunto de la sociedad anónima, mi edificio se derrumba.

Pensé con placer egoísta que mis edificios eran algo más sólidos.

-Pero yo arreglaré todo -siguió el fuerte pintor, atándose los zapatos de charol (porque también los grandes artistas a veces no desdeñan esas vulgares ocupaciones).

-Pero en Londres -le dije- no te pongas zapatos de charol desde la mañana.

-Me pondré botas de potro -dijo, irguiéndose con todo el **orgullo de la raza.** - ¿Quiéres venirte conmigo?

Por un momento me ví en Trafalgar Square al lado de ese gaucho matón hecho un "cocoliche". Pero dije que no podía aceptar porque también yo tenía que arreglar algunos asuntos urgentes.

Fader acogió esa excusa con esa sonricita maliciosa con la cual mis amigos siempre demostraban entender el carácter de mis ocupaciones privadas.

-¿Sabes hablar inglés? -dije por cambiar de tema.

-Conozco cinco idiomas, pero les hablaré en criollo. Vamos, decídate y prepara tus maletas.

-Te aseguro que no puedo en este momento ausentarme de Buenos Aires.

Volvió a aparecer la sonrisa maliciosa en los labios sutiles de Fader, y dijo, cambiando súbitamente de expresión:

-¿Cuando abordarás los problemas serios de la vida?

(ROSSI (1931), pp. 34-36 y 63-65. Los sucesos narrados transcurren durante la primavera del año 1913).

6.2. "EN CONCUBINATO CON WHISKY SIN SODA".

Tertulia nocturna entre artistas relatada, en un manuscrito inédito, por Fernando Fader.

"UNA COMIDA DE CUATRO".

Hacía tiempo no nos habíamos visto.

Y nos juntamos a cenar anoche.

En un restaurant chic.

Ya antes de comenzar (?) la tarea pesada de elección de platos... Anglada...

Llevaba la conversación Pagano, en un hilo de seda...

Como siempre, no ha influido en él la fría Europa.

Mas bien ha acentuado su cálida expresión paradójal (?) y entre Zuloaga, Anglada tocaba la orquesta Rag time. Bien mal tocado y en mi mente surgían recuerdos de Londres. Mujeres esbeltas, perversas. Cuando de repente Ojeda vibra (?) como detrás de su careta de honestidad una cuerda estirada de golpe. Wagner.

Entre el olor a comida, chismes de artistas y humo de cigarro y un leve perfume malsano de mujer pública siente el tus (?) violento a través de una ejecución desastrosa, Wagner.

Bermúdez intenta una débil defensa contra Pagano quien lo envuelve en el **relumbroso manto de su dialéctica...** y lo ahoga... Lo asfixia Bermúdez entre tantos pliegos... **Y dale Anglada.**

Quirós, Irurtia, viajes de artistas cuenta Pagano, con el arrepentimiento del periodista, una serie de artículos abordados que valían tanto por centímetro...

Que rico tipo aquel tacaño y que bestias las gentes de Sardeña...

Cuando terminaron la comida, con cigarros y café...

nuevamente Anglada.

Fader se invita, **siempre Anglada.**

Quien es Anglada y que hace...

Ojeda recurre a Taine, histórico y ensayos de arte.

Saca un bulto grande de erudición literaria para decir que una gama de colores puede tener un adjetivo.

Entiendo que pueda tener varios y uno peor que el otro -pues no basta para que sea pintura... una gama de colores...

Simpática la discusión, respetando ideas ajenas... y la calma de Ojeda a quien yo no conocía me encanta... Polos opuestos: Pagano y Ojeda...

Que miserable música... Y detrás crujen magnas cediendo a movimientos de piernas manoseadas, cual columnas de mármol blanco manchadas por el roce de chusma...

La gente se retira. Quedamos solos y **el mozo observa con asombro estos cuatro locos...**

Y las uñas cuidadosamente pulidas de Pagano dibujan entre la plancha de cristal de la mesa...

Después nos vamos...

Hilera de automóviles... esperan su carga de mujeres aburridas de su marido... buscando con sus ojos de fuego mas disimulado consuelo en las llamas de otros que pasan, desconocidos.

Los motores silenciosos cual siervos discretos para no chocar el fingido silencio de la distinción...

Y la flor sobre el seno de una señora tiembla al ritmo de sus pasos, que entre sus caderas producen un movimiento de deseos sin satisfacer...

Qué bar solitario de noctámbulos y periodistas.

El mozo parece comprender al poner una pequeña alfombra encima de las frías baldosas... Un café con leche.

Después viene Ojeda con otro de Chambergo, rubio sin afeitar... Tanto gusto... Y se sientan.

Una mirada de ojos celestes provoca desdén...

Estar tomando cosas extravagantemente livianas dice Becquer. El de la Nación.

Mozo, un whisky. Sacude la botella con arte consumido de bebedor...

No se quien discurre sobre los héroes de los crímenes y del tamaño (?) del tigre... Que ojos acabadores tenía ella y Pagano aplica su visión de dramaturgo a la circunstancia de la madre paralítica... Ejecuciones, fusilamientos, guillotina y cadáveres de ahorcados con la lengua afuera que Becquer dice ser grotesco y de mal gusto... De acuerdo.

Cuentan cosas fúnebres y hablan de Ripamonti y Collivadino al mismo tiempo... De acuerdo.

Payró, Joaquín de Vedia. Duelos y cosas amenas. Se hace tarde de veras. Los labios curiosos de Becquer asoman irónicamente detrás de un simulacro de barba rubia que parece un campo de trigo mal cosechado... Curioso tipo.

Su corbata sucia ladeada y la pechera sin botón... el chambergo negro oculta la magnitud de una calva prematura.

Juventud y talento en concubinato con Whisky sin soda...

Y vuelven sobre la necesidad de matar gente... Sin más objeto que matar.

La hora avanza son las tres de la mañana y saliendo me meto

en un charco de agua; polveo botines de charrol...
 Tanto gusto a sus órdenes, el tranvía echando furiosamente
 chispas enceguecedoras... un pobre diablo pide limosna, nadie
 le lleva el apunte... Nos vamos a casa.
 Toda la noche me estaban estrangulando y me daba vergüenza
 ante Becquer tener la lengua afuera sin quererlo...
 Tenía razón, es grotesco...

(ADCMFF. "Una comida de cuatro". Manuscrito de Fernando Fader
 fechado el 22 de agosto de 1913).

6.3. "SE ME TOMABA POR LOCO".

Anécdota de Pettoruti recreada en Florencia. El relato está sublimado para darle mayor efusividad y autoadjudicarse el pintor un cierto carácter de heroicidad. Con tal de saciar sus "ansias de artista", Pettoruti se juega el pellejo por una muestra de azul que estaba buscando para reproducir en sus cuadros. Nos recuerda a Salvador Dalí cuando saltó por la vidriera de Bonwitt Teller, en Nueva York, luego de haber destruido el vidrio desde dentro con una bañera llena de agua. Rafael Squirru se refirió al hecho como uno de los hitos en la historia promocional del arte de nuestro siglo.

...A punto de suspender el trabajo, quiso la casualidad que pasara una tarde por un gran bazar de vía Larga y viera en una vitrina un jarrón del color azul que buscaba...

La realidad me entregaba el sueño; trastornado por la emoción entré al negocio repleto de gente y pedí aquel vaso. El empleado me trajo uno igual y estiró el papel para envolverlo. Vi que el paquete abultaría demasiado, además sería molesto para llevar, y le pedí que rompiera el jarrón para hacer un paquete chico. El vendedor sonrió con la comisura de los labios y siguió envolviendo. Repetí mi demanda. Molesto por su sonrisa y por la escasa atención que me prestaba, **le arrebaté el paquete a medio hacer y lo estrellé contra el mostrador rompiendo su contenido en pedazos.** Ahí se armó la gorda. El vendedor abrió los ojos como faroles retrocediendo instintivamente, **la gente huyó de mi vecindad;** vi a las madres azoradas dirigirse hacia la salida con sus vástagos y avanzar hacia mí al encargado del negocio, o lo que fuere, un señor que trataba de calmarme asegurándome que no pagaría el importe del jarrón destruido y que me podría llevar otro entero. Comprendí que **se me tomaba por loco,** capaz de hacer pedazos la casa con sus estanterías y sus cristales.

Rápido como una centella agarré mi paquete envuelto a medias y gané la calle. Quiso la fortuna que pasara un coche libre y salté sobre el estribo dando al cochero mis señas. Estoy convencido que creyó que conducía a un ladrón cuando fustigó violentamente a su caballo.

Esa noche, durante la cena, consciente de que **había escapado raspando a una ducha helada en un cuartel de**

carabineros, conté la aventura. Comía en el restaurante un periodista de un diario florentino, quien la relató en su crónica del día siguiente. Diversos cotidianos de Italia la encontraron divertida y la reprodujeron, agregándole su pizca de sal; he aquí como mi nombre circuló por las gacetas como héroe de un episodio lógico y descabellado.

(PETTORUTI (1968), pp. 65-66).

6.4. "¿TU SABES LO QUE TIENES AHI?".

Anécdota narrada por el pintor mexicano Diego Rivera, ambientada durante sus primeros años de estudio en España, en el taller de Eduardo Chicharro. Ambos, más el valenciano Joaquín Sorolla, son los protagonistas del relato.

...Don Joaquín Sorolla vino a ver los trabajos de los discípulos de su alumno, don Eduardo Chicharro, que él reputaba como el mejor que había tenido. Deteniéndose ante el grupo de mis cuadros de Lequeitio, preguntó con voz de mando:

-¿Quién ha hecho esto?

Chicharro respondió con voz tiplada:

-El mexicano que esta ahí en aquel rincón.

Volviéndose hacia mí, ordenó don Joaquín:

-Ven aquí.

Adelanté y dije:

-Mande usted, don Joaquín.

-¿Con qué mano pintaste esas cosas?

Alargué la diestra, respondiendo:

-Con esta.

-¿Y tú sabes lo que tienes ahí?

-Pues no, maestro; por el momento, nada.

-Te engañas -dijo don Joaquín.

Y tomando mi mano entre las dos suyas, con una ruda y simpática afabilidad de valenciano trabajador, empezó doblando hacia la palma mi pulgar:

-Aquí tienes, hijo, un cuaderno de cheques en francos. Aquí -doblando el dedo siguiente- uno en libras. Aquí -al otro dedo- en marcos. Acá -al otro dedo- en dólares; y aquí en el pequeño, porque el país no da para más, hasta uno en pesetas. Cierra fuerte el puño, que **no es cierto que la miseria sea amiga del artista**, que uno tiene que tener lo necesario para hacer lo que le de la gana, y **vete por el mundo a trabajar, hijo mío**.

(SUAREZ (1962), p. 104).

6.5. "LO QUE LLEVABAMOS PUESTO".

Descarnado testimonio de Fernando Fader recordando los tristes días en que se produjo el quiebre de su empresa familiar en Mendoza y debió empezar de cero. Se aprecia el reconocimiento hacia su marchand Federico Müller, artífice fundamental de su "resurrección" como artista pintor.

Esta deuda mía para con Uds. ha sido incluida en su tiempo y en debida forma, en la planilla que presenté al hacer cesión de todos mis bienes y tengo entendido, que Uds. designaron al Dr. Leal en Mendoza, para tomar la intervención que correspondía. No es del caso recordar la **vía crucis** aquella en sus detalles sino en su consecuencia neta y decisiva: Que de toda mi fortuna, de la de mi señora, de mi madre y de todos mis hermanos, hasta de algunos empleados míos **no ha quedado sino lo que llevábamos puesto**. Nadie mejor que Uds. lo saben. Como Ud. recordará, he hecho para tal efecto cesión de todos mis bienes sin retener otra cosa que mi capacidad para trabajar en mi profesión... **He pasado con mi familia días de tristísima miseria...** Si después he podido **abrirme camino nuevamente, fue con ayuda del señor Federico C. Müller**, quien durante más de un año me sostuvo, adelantándome una mensualidad y luego, tomando a su cargo la venta de mis trabajos. Ello no significa de manera alguna que mi situación actual sea como para volver sobre el asunto de los pleitos, desde que su crédito formaba parte esencial de ellos. Así y todo... ofrecí pintar el retrato de algunos miembros de su familia, no por considerarme obligado a la cancelación de esa obligación... sino por consideración de

orden personal... Parece ser que **se ha exagerado en mucho lo que yo gano actualmente con mis telas**. Nada se opone a que lo averigüe centavo por centavo en la casa del señor Müller, quien lleva **todas mis cuentas sin que yo intervenga en ninguna venta**. He obtenido buenos precios por mis telas, pero **debo hacerle presente que esas telas a mí me cuestan mucho dinero**... Si yo pudiera terminar todas las telas que he trabajado duante el año, cosa imposible dado mi modo de trabajar, me daría por satisfecho. Y aparte de la cuenta de colores, telas, útiles, de mi trabajo, que de un lado mi salud y del otro mi manera de pintar me importan al año, allí está en casa del señor Müller, a cuanto asciende al año y cual es el beneficio que podría considerarse ganancia líquida. Sin ir más lejos, es público y notorio que no he expuesto desde hace dos años, lo que quiere decir que **vivo desde hace dos años del producto de mi última exposición y trabajo**, desde hace dos años con los mismos recursos que, si me alcanzan hasta que pueda realizar la exposición que estoy preparando, me consideraré tranquilo. Además, Ud. sabe que **la venta de cuadros sólo es factible cuando los compradores tengan dinero de sobra**. También podrá el señor Müller decirle como anda la venta de cuadros y de las mejores firmas eropeas desde hace dos años y yo haría muy mal en hacerme la ilusión de obtener un resultado igual o aproximado al de los años pasados. Le he impuesto de estas cosas, con la sinceridad que Ud. me conoce, para hacerle ver que en el supuesto de querer cancelar deudas de la importancia de la que se trata, no me sería posible, sin que tuviese de nuevo la responsabilidad

que del modo más infame, más vil, me ha sido arrebatada. Pero si hace cinco años tenía motivos para guardar a Uds. una consideración especial, nada ha motivado un cambio en mí. Y hoy como ayer, estoy dispuesto a cumplir con mi propósito de recompensarle esta labor, sin que ello signifique otra cosa que una manifestación de personal aprecio. Sólo que ahora ya no podrían ser retratos, porque **no debo permanecer más de lo necesario en Buenos Aires, debido a mi tuberculosis**. Puedo ofrecerles como tal un cuadro importante, como lo hice con los médicos que me operaron y que tuvieron la gentileza de no querer cobrarme, por conocer, entonces, mi situación. Y si es cuestión de cotización en dinero, Ud. sabe que esas cotizaciones dependen de muchas circunstancias, tanto aquí como en otras partes. Sé, que **hoy por hoy ocupo el primer puesto en el movimiento pictórico de nuestro país** y al hacerle esta oferta, no es en el valor en que pienso, sino en su característica y significación.

(AFCM. Copia de la carta enviada por Fernando Fader al estudio Rivarola, de Buenos Aires. Mediados de 1922. En: LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 101-102).

6.6. **"MUDO DE TERROR"**.

Anécdota moralizante relatada por Emilio Pettoruti, de la que fueron

partícipes, entre otros, Augusto Schiavoni, Miguel Angel Negri y Manuel Musto. A través de un relato en el que se deja entrever uno de los aspectos de la vida de los estudiantes argentinos en Europa, en lo que respecta al incorrecto manejo del dinero de las becas, Pettoruti revive la manera en que los propios compañeros lograron "ayudar" al amigo para "enderezar" su vida.

Schiavoni me tenía mucha confianza y me lo consultaba todo; hasta un cierto punto, porque un día Musto me puso al corriente de que pasada la primera mitad de cada mes debía **prestarle dinero**. El caso es que también me lo pedía a mí, pese a recibir mucho más que yo. Musto me dijo que cultivaba demasiado asiduamente la amistad de damas callejeras, las que además de "pelarlo" lo distraían de su trabajo; la salud andaba mal y también el bolsillo.

Me puse de acuerdo con Musto y con el escultor Miguel Angel Negri sobre un plan que se me ocurrió en ese momento destinado a curarlo. Una noche, Musto nos introdujo subrepticamente a Negri y a mí en la habitación que ambos compartían. Negri, provisto de una gran sábana se escondió detrás de un sofá, mientras yo me metía debajo de la cama del amigo Schiavoni. Este llegó, se desvistió y se acostó; Musto leía tendido boca arriba en el lecho.

Una misma lámpara eléctrica sobre la mesa de luz servía a los dos amigos, quienes podían encenderla o apagarla desde sus camas merced a su doble hilo con interruptores. Schiavoni

comenzó a dormitar y Musto declaró en voz alta que salía a comprar cigarrillos. Se levantó de la cama, apagó la luz y de paso aflojó la lámpara.

La habitación quedó en la penumbra, su cielo raso iluminado fantasmagóricamente por la luz del único farol de la calle. De nuestros escondites, Negri y yo aguardamos todavía a que Schiavoni se sumiese en el sueño. Y mi tarea empezó: lentamente, con ayuda de mis espaldas levanté un poquito el somier metálico sobre el que reposaba el colchón. Schiavoni seguía durmiendo. A la tercera vez, mi movimiento lo sobresaltó; sentí que se sentaba en la cama bruscamente. En ese momento, Negri surgió por detrás del sofá agitando su blanca túnica de manera muy pausada, como habíamos convenido, y yo me puse a corcovear bajo el catre.

Nuestro amigo tanteaba desesperadamente el espacio buscando la perilla de la luz mientras Negri, lentamente, como corresponde a un fantasma, estiraba los brazos, sumergiéndose y emergiendo por detrás de su parapeto. **Mudo de terror**, Schiavoni apretaba el botón de la luz que, naturalmente, no se encendía. Por un instante se metió bajo las mantas todo encogido, cubriéndose la cabeza; pero cuando mis ligeras presiones contra el colchón recomenzaron, el hombre no pudo más, pegó un salto y salió disparando de la pieza metido en su camisón que le llegaba a media pantorrilla. En la otra punta del corredor habitaba la patrona, a la que Musto había enterado. Negri y yo

descendimos la escalera donde aquel nos aguardaba.

Al día siguiente a las 7 de la mañana Schiavoni llamaba a mi puerta. Venía a contarme, y lo hizo con pelos y señales, cuanto le había ocurrido. Le respondí gravemente que, como no creía en la existencia de los fantasmas, atribuía lo sucedido a una alucinación de su parte provocada por un *surmenage*; para evitar que el delirio se repitiera debía buscar las causas que lo producían y poner freno a los abusos. En efecto, Schiavoni ordenó su vida y mejoró su salud.

(PETTORUTI (1968), pp. 65-66).

6.7. "SIN RECIBIR UN CENTAVO".

Interesante testimonio de Emilio Pettoruti que ilustra la realidad que debieron soportar los estudiantes argentinos en Italia tras el estallido de la guerra en 1914, los problemas que tuvieron para recibir su paga, viviendo de la caridad ajena, vistos ante la necesidad de trabajar para subsistir y no poder hacerlo en su metier, el arte, sino en oficios de servicio para la guerra.

Se refiere asimismo a la imposibilidad de hacer un envío de cuadros a la Argentina para exponerlos, al no contar con el dinero como para afrontar los gastos del envío y a la

falta total de apoyo por parte del gobierno. A esto puede sumársele otro riesgo que fue el que aquellos jóvenes argentinos, descendientes de italianos, si se encontraban en la península, debían alistarse en los ejércitos nacionales; para evitarlo solían esconderse en zonas apartadas a los centros de combate.

Varios problemas surgieron en el curso de **la temporada que precedió la entrada de Italia en la guerra**. Me encontraba todavía en tierra neutral, pero como el cruce del Atlántico no carecía de riesgos, los barcos se demoraban; por la censura la correspondencia también sufría retardos y lo mismo los giros, base del sustento. Miguel Angel Negri llegó a pasar **siete meses sin recibir un centavo de su beca**. En mi caso, creo que el lapso mayor no superó los tres meses.

Disponía de economías; pero ante la situación insegura me decidí a no gastarlas en previsión de lo que pudiera suceder. **Para subsistir recurrí, como Negri, a los objetos de los que podíamos desprendernos y que fueron pasando poco a poco al Monte de Piedad**. Negri, que no había sido previsor y tenía compromisos extra, llegó a vivir con lo puesto. Como era pequeño y delgado, no podía usar mi ropa.

Cuando la situación se hizo crítica hablé al dueño de la *trattoria* donde comíamos siempre y le pedí, para Negri y para mí (Codegoni y los demás se habían marchado) que nos concediera crédito. Lo hizo de mil amores y su bondad para

conmigo se manifestó a tal punto que los días domingos y festivos, cuando la *trattoria* no funcionaba, Gemmina me traía a casa por orden de su tío y patrón un sobre con cinco liras. ¡Hombre magnífico! Por suerte ni mi compañero ni yo le quedamos debiendo nada.

Distancié todavía un poco más mi concurrencia al café, donde **los temas artísticos habían cedido el paso a los políticos y a los militares**. En el ajedrez mundial se habían producido cambios, después de meses de neutralidad benévola para con Austria y Alemania, el gobierno se hallaba en jaque abocado a lo inevitable: la participación de Italia en el conflicto; todo el país clamaba por ella y llegó en el mes de mayo. El 22, víspera de la declaración de guerra oficial al Imperio austríaco, *Lacerba* sacaba a la calle su último número que era un grito de triunfo y a la vez de agonía. "*¡Evviva la guerra!*", aplaudía Palazzeschi; "*¡Abbiamo vinto!*", exclamaba Papini. La revista murió como mueren los héroes, tras haberse lanzado a la batalla en un cuerpo a cuerpo feroz contra los poderes constituidos.

Como la situación apremiaba, **Negri buscó y encontró trabajo: cosía bolsas destinadas a llevar galletas al frente**. Le pagaban por unidad, y llegó a hacer cantidades, gracias a una lezna especial que él mismo se fabricó recordando las que se usan en el campo argentino. Eran chiquitas y muy curvas, y le permitían trabajar con gran rapidez. Hizo una para mí con la que más de una noche trabajé a la par de él.

Estábamos en esos afanes cuando recibí desde París una carta firmada por el Vizconde de Lascano Tegui, periodista al que conocía de nombre. Me decía que organizaba una exposición de obras de argentinos residentes en Europa que sería llevada a Buenos Aires. Su intención era reunir allí, con su venta, una suma de dinero para **ayudar a los compatriotas desamparados por sus gobiernos**. Me pedía el envío de un par de cuadros, o más, según lo quisiera.

Las condiciones de los becarios eran demasiado estrechas como para afrontar, con vistas a una retribución problemática, gastos de embalaje y transporte; así, cada cual recibió la carta dejándolo para mejor ocasión. Yo hubiera sumado dos telas a un envío único; pero hacer un cajón especial y afrontar los gastos de despacho, era pedir mucho al santo. Puse a mi corresponsal al corriente de la situación, agradeciéndole el gesto. El Vizconde de Lascano Tegui transcribió parte de esa carta en un artículo publicado en *La Gaceta de Buenos Aires*, artículo con el que **pretendió ingenuamente llamar la atención del gobierno argentino acerca de la situación de los estudiantes de arte en Europa**.

(PETTORUTI (1968), pp. 84-85).

Carta inédita enviada en 1924 por Fernando Fader al director del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, refiriéndose a la "situación absorbente" de Buenos Aires, "círculo de hierro" en el que quedaban atrapadas casi en su totalidad las manifestaciones culturales en la Argentina.

No necesito decir que **he contribuido con un esfuerzo continuado** a provocar y a mantener este deseo de **crear un ambiente artístico del más alto nivel posible en nuestro país**. Y tanto más plausible es el esfuerzo de Uds. desde que se trata de crear esta atmósfera en una ciudad de provincia, ya que desgraciadamente, hasta ahora, **nuestra capital ha mantenido y sigue manteniendo una hegemonía casi absoluta en todo orden de manifestaciones de cultura**. No es esta la oportunidad de analizar hasta que punto esta centralización conviene o no al país, pero... es menester reconocer que esta situación de hecho significa para todo artista, para todos los que cultivan su "yo" espiritual la necesidad de reservar toda su producción para exhibirla allí donde encuentra mayor probabilidad de ser apreciada en su verdadero valor.

Este valor se mide por las discusiones o críticas que produce y por la aceptación que tiene en el sentido económico, desde que **todos nosotros vivimos de este esfuerzo intelectual, y dependemos en un todo de su remuneración a fin de poder seguir adelante**.

Sustraer a esta **necesidad espiritual y material** cualquier obra que desde el momento de su iniciación, casi diría desde su concepción, está destinada a afianzar la posición de un artista, significa, pues, necesariamente una "posibilidad" menos.

Si agrego a esta situación la exigencia, diría insensata, de Buenos Aires, de mantener el privilegio brutalmente organizado de su **superioridad como "mercado de valores intelectuales"** considerando sólo obras inéditas o no vistas en ninguna parte (hasta el Salón oficial no admite obras ya expuestas) fácil es deducir, que los iniciadores de un movimiento, desde luego necesario, si ud. quiere hasta indispensable, descentralizado, tendrán que vencer como primero y quizás único obstáculo para la mejor realización de su propósito esta **situación absurda, pero implacable.**

Nada más halagador para los que contemplamos el fenómeno de la naturaleza sin reducirlo a sus dimensiones en hectáreas y su posible rendimiento en pesos moneda nacional de curso legal que observar como en diferentes capitales provinciales se procura romper **este círculo de hierro que se llama Buenos Aires** y todo lo quiere para sí o... lo ignora. Tanto más cuanto la vida en esas aun, siquiera en parte, silenciosas ciudades del interior predispone la contemplación y la meditación.

No quisiera, por cierto, dejar pasar la oportunidad para

expresar mi admiración por todo ese núcleo de personas que dentro de la vida afiebrada de Buenos Aires han sabido cultivar sus aspiraciones espirituales al extremo de imponerse.

Por otra parte no hay que olvidar que todos los que sienten el anhelo de esas aspiraciones espirituales no han tenido ni tienen aun más remedio que buscar su realización en medio de la fiebre de nuestra capital o bien a resignarse a percibir sus ecos allí en algún rincón tierra adentro.

Y es curioso que **son justamente los de tierra adentro que han contribuido y contribuyen con su esfuerzo y con su ambición, si Ud. quiere, a la formación del ambiente intelectual de Buenos Aires.**

No se ha meditado sobre esta **situación absorbente de Buenos Aires** sino superficialmente. No se ha comprendido lo que significa que **los hijos de tal o cual provincia "tienen que irse a Buenos Aires"**. Es una sentencia fatal que lleva cada uno que nace con estas cosas adentro. Ellos **creen que van a conquistar a Buenos Aires y no saben que es Buenos Aires quien los conquista a ellos, quien los domina para siempre...** salvo muy pocas excepciones.

Son los que después de haber librado la batalla saben apartarse, buscando de nuevo el silencio de un rincón solitario, propicio a su labor, y solo establecen el contacto

periódicamente, como los serranos que bajan cada tanto al pueblo...

Este es el caso mío, señor. Y si no he hablado del deber de los artistas de contribuir en la medida de su fuerza a fomentar esas iniciativas, es porque Buenos Aires no lo tolera...

(ADCMFF. Carta de Fernando Fader dirigida al Director del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Fe, fechada en Dean Funes el 7 de junio de 1924).

6.9. **"UNA FERIA FUNAMBULESCA"**.

Fernando Fader nos muestra aquí una faceta poco conocida de su personalidad, aconsejando a su propio marchand Federico Müller en cuestiones de negocios.

Lamento de todas veras el **poco éxito de la exposición alemana**, que no sólo **merecía todo lo contrario en el sentido material** sino que debía haber sido para Ud. un estímulo para seguir trayendo cosas buenas de su país. Pero está visto que no les interesa. ¿Las razones? **¿Acaso alguna vez se conocen las razones de la chusma?** Ni debe haber razones, tampoco, desde que no son capaces siquiera de razonar. Y lo siento por

su esfuerzo que así quedó sin recompensa y... por mi criterio, que en este caso los dos estarían bien, como Ud. dice, en el polo norte. Por otra parte no debe Ud. dejarse abollar demasiado, desde que con un poco de paciencia **se han de colocar las telas menos buenas en diferentes ciudades**, aunque nada más fuera que para recuperar el capital invertido y **para las telas buenas esperar que pase el temporal**. Desde luego, no hay que cerrar los ojos a un hecho que ya se define francamente y que es la **inundación del mercado de Bs. As. con mercadería artística extranjera mala de buena gana**; cuya venta a cualquier precio resultará para sus machantes un gran negocio mientras el cambio del franco y del marco se mantengan tan bajo. Y será, también, imposible, querer colocar buenas producciones a un precio legítimo. Estoy absolutamente convencido que este fenómeno ha podido producirse por la cuestión del cambio; porque en general se había advertido en el público una cierta **reacción contra las cosas mediocres de afuera**; pero desde que el precio bajo viene de nuevo a ser un estímulo para los no entendidos, no hay más remedio que agachar la cabeza. La recaída no ha de durar mucho. Ahora bien, Ud. tiene en su casa dos salones para exposiciones. Esto quiere decir que Ud. está ahora ligado y hasta cierto punto obligado a seguir haciendo exposiciones, salvo una decisión categórica suya de no hacer más exhibiciones, lo que equivaldría a una evidente pérdida de dinero. Pero como se trata para mí de Ud., créame que la cosa me preocupa más que si mía fuera. Y Ud. puede perfectamente seguir el camino emprendido con sólo quitar su

iniciativa personal a las exposiciones a realizarse. Porque además de sus salones Ud. tiene, necesariamente, que defender lo que forma la mejor parte de ellos, su prestigio. Mucho o poco, pero prestigio al fin; y yo no veo otra manera que dejar a los mismos interesados expositores la responsabilidad de su producción, haciendo saber que Ud. **no ha organizado la exposición sino que ha alquilado el salón**, que no es lo mismo. Y yo creo también, que aún en estas condiciones, más duras desde luego que cualquier porcentaje sobre la venta, se ocuparán sus salones durante todo el tiempo que Ud. quiera destinarlos a este objeto. Porque es indudable, si Ud. hiciese el artículo a todos los expositores que se presentasen por el solo hecho de ocupar su salón, otra cosa sería. Pero desentendiéndose de tal obligación, desde que el interesado tendrá que arreglarse como pueda, a lo menos sus salones le producirán en relación a los gastos que Ud. con ellos ha tenido. Y Ud. reaparecerá en escena cuando así le conviene. No hay que ocultarse tampoco que en tales condiciones **su salón se convertirá por algún tiempo en una "feria funambulesca"** como diría Rojas Silveyra, pero también está visto que no pudiendo hacer otra cosa se hace lo que se puede. Y **quiero creer que esta avalancha no ha de durar demasiado...**

(AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 3 de noviembre de 1920. En: LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 86-87).

6.10. "VENDIENDO EN BUENOS AIRES".

Panorama brindado por Fernando Fader con respecto a las ventas de sus cuadros hacia 1926. Se dirige a Federico Müller, en ese momento ex-marchand suyo tras la ruptura de años anteriores, invitándolo a reintegrarse, con ciertas condiciones, al manejo de sus negocios.

...Mas, he quedado convenido con Don Pedro Cerdá que le avisaría con tiempo para buscar un salón desocupado, creyendo que podía haber terminado todas las telas que tenía en la cabeza y parte realizada, porque en este caso, ni Van Riel, cuyos salones no he vuelto a pisar, ni Witcomb, ni tampoco Los Amigos del Arte tenían salón para tal colección. Ahora la cosa se simplifica. Alrededor de 15 telas caben en Los Amigos del Arte. Por más que, dicho entre nosotros, **no me agrada en absoluto el ambiente de allí** y de no ser por la insistencia de Prins y los demás amigos no volvería a exponer allí. Esa es la situación general; ahora en cuanto a su intervención se refiere, Ud. me permitirá hablar con franqueza. Por lo pronto estoy seguro que Ud. **es el marchand que me puede ayudar más que otro, simplemente porque nos hemos hecho juntos. Fader-Müller era una cosa, y no era una mala cosa.** Pero ya esto ha cambiado. He tenido la delicadeza de no vender cuadros sino por intermedio de Pedro, con la indicación de todo (como Ud. sabe, tiene muy poca iniciativa). Los demás los he vendido yo. Ni Van Riel, ni Witcomb (éste último mandó una vez una

tarjeta por intermedio del Sr. Esteves, comprador mucho más tarde de una tela mía) han tenido el privilegio de ocuparse de mis telas. Pero, ¿cree Ud. que una intervención suya en la venta de mis telas, así en esta forma accidental, dará el mismo resultado de antes, mucho más teniendo en cuenta los precios de ahora? Esta intervención se explicaría si Ud. hubiera vuelto a establecerse, de modo de poder atender mi clientela en una forma continuada pero Ud. se ha dedicado a una actividad, por decir así, opuesta a la de **crear valores y de sostenerlos en un ambiente aun reacio**. Créame que, si para Ud. no lo es, para mí es asunto de mucha trascendencia, porque yo **pienso seguir vendiendo en Bs. As.** y nadie mejor que Ud. sabe, que el intermediario entre el artista y el comprador tiene que estar en contacto continuo, siendo esencial no cambiar de personas a cada rato. Ahora, mal que mal, los compradores están acostumbrados a hablar de Don Pedro, que es un hombre servicial, pero de seguro no es el marchand que necesito. Hacerlo de lado, ahora, para entregar a Ud. la venta de mis telas y una vez terminada la exposición volver a llamarlo para todas esas pequeñas diligencias de la cobranza, transportes, etc., no sería correcto. Es así, que sólo puedo, por ahora, aceptar que Ud. se ocupe de la venta a la par de Don Pedro, siempre que Ud. me diga, si quiere hacerlo vaya o no bien el remate suyo, y que sus condiciones me sean comunicadas lo más pronto posible. Porque, además de la venta está el pago de los cuadros y más vale hablar claro antes que después. Si el año aconseja dar facilidades de pago, ¿la cobranza cómo se arregla? Como Ud. ve, para una

intervención suya, así "golondrina" no deja de ser un asunto complejo. Dígame, pues, si Ud. quiere ocuparse en eso, en compañía de Don Pedro, sus condiciones, su idea sobre el modo de cobrar, etc. que todo eso en media hora de conversación pudo haberse arreglado. Le diré al último con toda franqueza, que **a la fuerza tengo que buscar un marchand exclusivo, pero un marchand para la calidad de mis telas**, que se ocupara de mis asuntos como Ud. lo hacía antes. Es natural que en esas condiciones podría también **pensarse en vender en el extranjero, si el público de Bs. As. no absorbiera mi producción**, y se me ocurre que no habría necesidad de desligarme del todo de Don Pedro, para lo cual sería fácil encontrar un arreglo. Si Ud. procede en su próxima carta con la franqueza que merecen estas líneas, me parece que se podría llegar a algo, que convenga a todos. Al fin y al cabo, teniendo quien se ocupe de mis ventas, ha de salir ganando el artista y el marchand. Otro más, le diré. Ha de ser fácil establecer el modo de evitar en lo futuro desinteligencias en cuanto a cuestiones de dinero, por medio de liquidaciones inmediatas, hasta donde sea posible, o bien trimestrales. Quedo, pues, a la espera de sus noticias y mientras tanto lo saludo afectuosamente.

(AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 16 de julio de 1926. En: LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 119-120).

6.11. "CUESTION DE OLFATO".

Interesante análisis del mercado artístico de Buenos Aires, su pasado, su presente y su futuro hacia 1928.

Recibí su atenta el sábado pasado y la he leído con mucha atención. Siento que el éxito pecuniario no le haya correspondido y siento que Ud. llegue invariablemente a la conclusión de que **Bs. As. no es mercado para calidad**. Para ello Ud. ve en las críticas de los diarios una afirmación de la calidad de los conjuntos presentados, pero es extraño que Ud. no haya comprendido al mismo tiempo que casi todas las críticas coinciden en que **esa clase de pintura ya no interesa mayormente**, por buena que sea. Es de ahí donde nace el error de la cuestión de la calidad. Resulta, pues, que **no es una cuestión de criterio sino de orientación**, que no es lo mismo. Por otra parte parece que eso les ha pasado a los ingleses, belgas, etc., sostenidos por sus gobiernos. Y ya hace bastante tiempo que **el reducido mercado de Bs. As. está saturado de estas cosas**, que se vendieron bien -malas o buenas- en un principio, no demuestra sino lo que acabo de decir, no es cuestión de criterio sino de oportunidad. Pero no está en mi mente permitirme hacerle un reproche por ello, sino que señalo un hecho que no puede prestarse a una interpretación diferente. Y lo hago al mismo tiempo, porque considero mi deber decírselo. Toda la vida, si las respectivas colonias extranjeras no han contribuido en primer

término al éxito de esa clase de exposiciones, ellas estaban condenadas desde un principio. Ud. ha insistido, por ejemplo, en los alemanes y estoy convencido que **ni con las mejores obras alemanas, sin compradores alemanes, nunca se hará nada en Bs. As.** Eso será una falta del público argentino, pero Ud. ha visto que a los italianos, españoles, etc., les pasa lo mismo. Y sin embargo, Ud. que conoce tantas colecciones de cuadros en Bs. As. habrá visto las **paredes llenas de italianos, franceses y españoles** -malos si Ud. quiere- pero pagados a gran precio. Por eso repito: **hoy Bs. As. pide otra cosa**, no necesariamente inferior (que sería muy difícil) sino algo distinto. Ahora, si ese algo distinto no existe en Europa, es desde luego muy difícil traerlo. Pero con ello quiero decir que parece ser un mal universal y que los buenos tiempos de los marchants (que no lo sean con grandes capitales que les permitan esperar) se han ido. Y sólo podrán ganar teniendo pocas representaciones directas de grandes contemporáneos. Basta observar que en tiempos donde un Keyserlig u otros mediocres sean considerados figuras de primera fila -no hay nada que hacer- a no ser explotar esas mismas corrientes, que es **cuestión de olfato**. Ud. dirá que con mi modo de ver nada se arregla y tiene Ud. razón. Pero sigo teniendo la mala costumbre de pensar en un fenómeno hasta creer ver el fondo.

(AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico Carlos Müller, 18 de agosto de 1928. En: LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 141-142).

6.12. "¡CUIDADO, QUIROS!".

Manuscrito de Fernando Fader en el que caracteriza con detalle lo sucedido durante y después de la inauguración de la exposición de Cesáreo Bernaldo de Quirós en las salas del Retiro en 1915. De la "gloria" del vernissagge a la decepción por las pocas ventas de los "muy caros" cuadros.

Multitud de lamparitas eléctricas pretenden
sustituir la luz del día sobre las paredes de los salones
cubiertas
de telas...
Mucha gente bien...
El presidente y comitiva se retiraron
Rivalizan (?) las galeras de felpa en brillo con las calvas
cabezas de los personajes...
los fotógrafos hacen de Júpiter...
con rayos de magnesia.
Es necesario fijar tal acontecimiento en las revistas.
Indispensable...
Llega más **gente chic**.
Señoras que hacen trajes y tejidos que no se
pueden ver -que lástima- tanto trabajo de las
modistas y de las mucamas
Lentos suspiros bajo la férrea presión del corset

y del zapato estrecho...

Es injusto

Del centro de un grupo surge la cabeza de Quirós

El ambiente ha coloreado sus mejillas

y la sangre revuelta trasparente su color en sus orejas

Mala seña -cuidado Quirós.

Su frente despejada invadía contento de

verse **rodeado de tantas buenas mozas** y de

sentirse halagado por tantos labios

sedientos de caricias de artista de fama

Es el roce de la gloria... Ay!

lo llevan de un lado a otro para nuevas

presentaciones.

Felicitaciones, shake hands la mar

Frases, muchas frases sobre todo

Maestro aquí y hermoso allá

En el fondo?

Nada.

Entre los hombros de la gente aparecen

cabezas conocidas.

Artistas, literatos, políticos, personajes

unos solos, los más acompañados o bien

rodeados de **circulitos de admiradores.**

No se puede ver nada...

Que caro pide Quirós, oigo decir a mis espaldas,

Quiere mil pesos...

Buen mozo es, verdad, ¿será casado?

Cuentan tantas cosas de él, muy picantes



EN EL MUNDO DEL ARTE

EL VERNISSAGE

DIBUJO DE SIRIO

"El vernissage" (fig.373), dibujo de Alejandro Sirio (*Plus Ultra*, Buenos Aires, julio de 1916).

Que lindo está el prólogo de Pagano...

Es el mejor de los artistas argentinos...

se cruzan las frases en media voz,

no las entiendo.

Las luces y la gente irradian calor y la atmósfera se carga de asfixia...

Perfumes de flores y olor de carne de mujer

Ya la multitud resuelve retirarse...

Al fin puede hablarse con Quirós

Está cansado -lo comprendo.

¿Contento?

¿Contento? si -mucha gente

¿Nada más?

Nada más

Hay un leve timbre de tristeza en su voz que suena a cristal roto...

Gente muy bien, che

Muy bien, muy bien... ¡Qué mujeres!

Lo primero lo dice distraído, lo otro...

Las orejas están como fuego...

Cuidado Quirós con las inauguraciones de exposiciones...

Es natural -repito- **el roce con la gloria...**

Pero ya sabes -querido-

Sie transit gloria mundis...

* * * * *

Ocho días después

Como te va Quirós

Bien chico, bien gracias

Y?

Y? Nada -dicen que pido muy caro

Su voz es irritada, traduce ira y su

frente despejada sufre la sombra de

una nube...

Con tu permiso chico-

Lo tienes

Señoras hermosamente ataviadas lo saludan

lo noto cansado y el rojo no asoma...

En cambio sus ojos se han hundido en

grandes ojeras.

Me retiro...

Al salir oigo dos conocidos artistas

"Pero es muy exagerado el prólogo de

Pagano...

Y Quirós es muy exclusivo...

Pero tiene talento, verdad

Tiene talento sí, no se discute...

Se alejan y se pierden entre las sombras

de la plaza San Martín...

el pedregullo suena secamente al compás de sus pasos...

* * * * *

Te acuerdas Quirós ?

Ellos rozaron la gloria. Tus ojos me
lo dicen y tu ?
Sic transit gloria mundis.

(ADCMFF. Manuscrito a lápiz de Fernando Fader. c.1915).

6.13. "UN PERSONAJE TERRIBLE, EL CRITICO DE UN GRAN DIARIO".

Sobre algunos pormenores de la inauguración de una exposición de pintura en Buenos Aires.

Las paredes del salón cubiertas de telas... los autores reciben las felicitaciones... Entre ellos reina una aparente cordialidad. Que disimulada tan perfectamente **la rabia de los vencidos, las muecas terribles de la envidia de los mediocres...** y el desprecio de los de talento... El público se divierte mirando los expositores. Fulano de tal... "Qué elegante viste sutano", el del retrato! Sonrisas se ahogan junto con la luz con frases murmuradas al oído... Aquel que entró es el joven maestro. Todos miran... Atento un... saluda **"Tanto placer, son hermosas sus telas!"**. Agradece inclinando la cabeza con ademán lento... La mirada vaga por el salón en una expresión de cansancio... El salón se va llenando, **la inauguración es un éxito...** Mas curiosos lo rodean y cada uno

forma un pequeño círculo a su derredor de admiradores. **Entra un personaje temible -el crítico de un gran diario. Los artistas se disputan el honor de saludarlo primero y de atraerlo... El otro espera, lo ve, de lejos lo saluda friamente. Pide un catálogo y comienza su tarea...**

(ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader. Sin fecha).

6.14. "VAYASE Y PINTE LO QUE QUIERA".

Testimonio de Benito Quinquela Martín referido a la importancia que tenía para un artista el contar con alguna publicación sobre ellos en periódicos o revistas. Esto, dice, se convertía en carta de presentación en las situaciones más curiosas e inclusive, en el caso de Quinquela, le sirvió para vender su primer cuadro; el artículo de "Caras y Caretas" titulado "El carbonerito" fue punto de partida para el giro que comenzó a tomar su carrera. La anécdota refleja también el grado de incompreensión al que estaban expuestos los artistas en ciertos lugares. Era la época en que, al requerírsele a uno de éstos por su profesión, y ante la lógica respuesta de "artista pintor", solían recibir como contestación un "sí, de acuerdo, pero en que trabaja?".

Un día estaba pintando a bordo y se me acercó un marinero de la Prefectura, que era correntino por más señas.

-¿Tiene permiso? -me interpeló.

-¡Qué permiso? -le pregunté yo a mi vez.

-Permiso para pintar.

-¿Acaso está prohibido pintar?...

- No se me retobe. **Agarre ese cuadro y dése preso** - exclamó el correntino, decidido a proceder y echando mano al machete.

Yo no me le retobé, pero me negué a cargar con el cuadro. Y los dos fuimos a parar a la Prefectura, aunque sin el cuadro. Allí me entregó al oficial de guardia, que al enterarse de mi delito, inquirió:

-¿Por qué estaba usted pintando en el barco?

Comprendí que el oficial no era más sensible al arte que el marinero correntino, y sin pensar lo que decía, por puro instinto de defensa, le contesté rápido:

-**Soy pintor de "Caras y Caretas"**

-¡Ah!, ¿usted pinta en "Caras y Caretas"?

-Sí, señor -le aseguré yo, lo más tranquilo.

-Haberlo dicho antes -sentenció el oficial; -Entonces, **váyase y pinte lo que quiera.**

Desde entonces siempre llevaba en el bolsillo algunas marinas de "Caras y Caretas", que no eran mías, desde luego; pero que me servían de salvoconducto con la Prefectura Marítima.

También solía usar esas láminas para convencer a la gente de los barcos. Ya llevaba mucho tiempo usándolas como propias, cuando conseguí no sé cómo que la popular revista

porteña publicara una pequeña fotografía de un cuadro mío, que era también una pequeña mancha marina. Y **aquella foto de "Caras y Caretas" me sirvió de credencial**, mucho mejor que las otras, para pintar en todas partes. Ya no necesitaba engañar a nadie. Ahora era un auténtico pintor de "Caras y Caretas". **Subía con mi credencial a bordo y no sólo me dejaban pintar, sino que me servían de modelos y encima me invitaban a comer**. A veces me encargaban algún cuadro, aunque no siempre me lo pagaban.

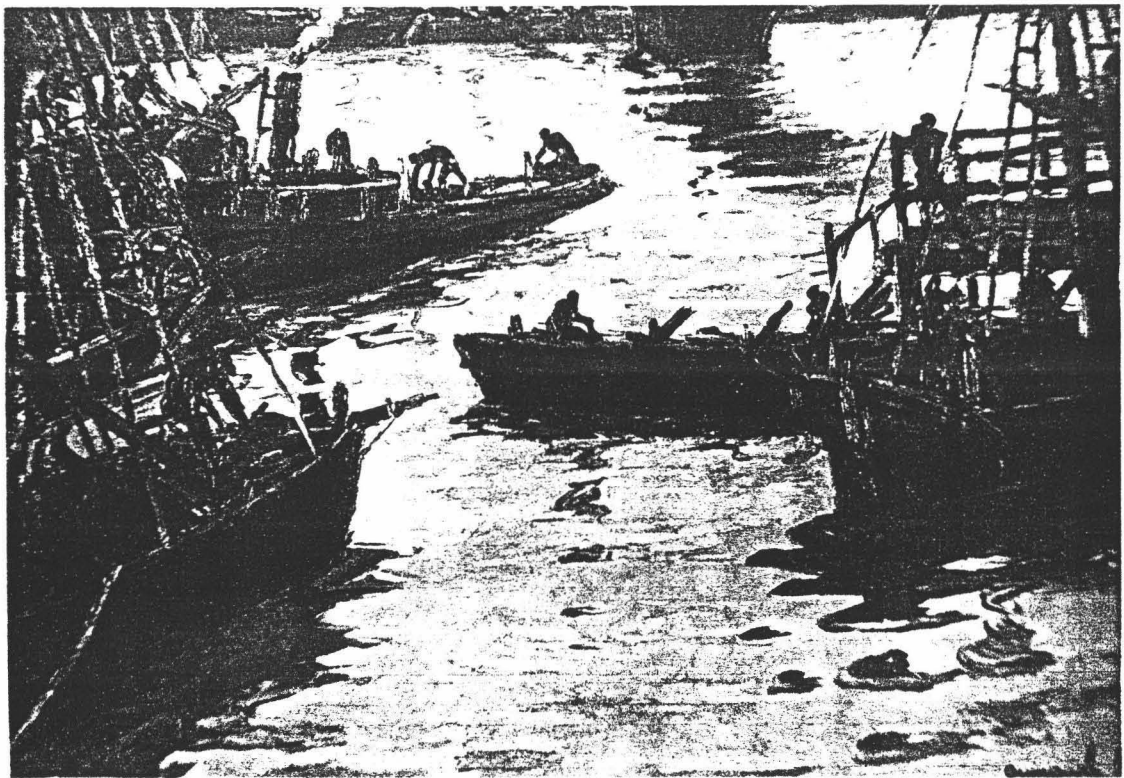
(Testimonio de Benito Quinquela Martín. En: MUÑOZ (1961), pp. 46-47).

6.15. **"ES PARA LA RISA LO QUE SE LEE"**.

Disquisiciones de Fernando Fader sobre las críticas de arte en Buenos Aires, sus males y las soluciones para hacer de ellas un instrumento de utilidad en la educación del gusto.

Tendré que poner el dedo sobre una herida asquerosa en el organismo de nuestra cultura enfermiza desde un principio.

Era a la caída de tarde hermosa y la calle Florida se envolvía en brumas violáceas que disminuyeron suavemente con



"Crepúsculo" (fig.374), lienzo pintado por Benito Quinquela Martín en 1929.

un cielo luminoso de una puesta de sol.

Los carruajes llenaron en largas filas la calle y en las veredas se empujaron los hombres de la Calle Florida, los habitués del corso y se pararon en grupos de tres o más en las estrechas esquinas de las calles. Ascendían mezclándose con una brisa fresca el bullicio nervioso del corso y los aromas de tantas pomadas y perfumes hacia el cielo sereno. Contemplaba pasando las filas de los carruajes los hombres en las veredas, las mujeres en los coches y en cada esquina donde se paraban los grupos... la crítica. La análisis químicamente pura y cínicamente impura, sobre las niñas y señoras en los coches, mientras ambos se saludaron amablemente, cambiando miradas llenas de misterios y cosas inauditas...

La crítica sobre las mujeres. Se contaron riéndose a carcajadas la última "cronique scandalente" (?) haciendo público lo que a ellos les había confiado un amigo, una amiga, tal vez sin tener ninguna seguridad de lo que repetía...

Algunos de los muchachos con los trajes de última novedad -con guantes, bastón y una flor... en el hojal eran conocidos míos. Los conocía en uno u otro diario, donde solían depositar sus conocimientos del mundo social en uno, dos o tres renglones, llenos de interesantes novedades. Eran maestros en materia de crítica de trajes, de moda, de

carreras, de tertulias, de bailes, de banquetes, de política, de ciencias, de artes...

En las tertulias hablaron de otras niñas en los decorridores del teatro de la Walkyria y en las antesalas de política, con igual soltura y "nerve". **De bellas artes no hablaban en ninguna parte**, con escasas excepciones, por ejemplo si la hija de la casa tomaba lecciones de dibujo o de pintura. Entonces ellos se mantenían con suma habilidad a la altura de su insuperable ilustración y **hablaron de Sorolla y de Rodín cuyo "Sarmiento" que era un mamarracho, porque eso no era Sarmiento**. Hablaron de los reyes de nuestras artes criticando y elogiando...

Lo que más convenía.

Seguramente no habían visto ni obras del uno ni del otro, pero a ellos se los había dicho un amigo que era uno de aquellos atorrantes que pintan y que modelan... o que componen una ópera... Se lo había dicho un amigo...

* * * * *

Un día aquel amigo le presentó un artista, que estaba para hacer una exposición de sus cuadros en la Calle Florida.

"Vos tienes tantas relaciones, che, que **te recomiendo**

especialmente mi artista para que le escribas un sueltito en tu diario".

"En tu diario".

Como no, con el mayor gusto, replicó él con las relaciones y tomando un aire serio: qué quiere usted que escriba...

Pocos días después salió en "su diario" un artículo notable sobre aquella exposición de aquel artista.

Hizo sensación entre los amigos del mozo con las relaciones y todos lo admiraron, estupefactos de sorpresa -cuanto entendía ese muchacho- un diablo...

Pues bien.

Este es en 99 % la crítica de arte en nuestros diarios. Los restantes porcientos, poca cosa, afirman por su carácter absolutamente diverso lo dicho.

La crítica de arte es una cosa sumamente delicada y difícil. En una crítica no se trata solamente de hablar de los defectos de una obra de arte -lo que en sí ya requiere muchos conocimientos- ni de hablar de sus méritos, ni del artista, ni de tantas cosas, que son ajenas a una verdadera crítica.

Creo más bien que **criticar una obra de arte es analizar la intención del artista**, definir, saliendo de la base de un entendimiento completo, las cualidades o defectos de los medios con los cuales el autor tentaba realizar su intención artística. Pero **hablar de los defectos de la pintura como factura es sencillamente estúpido**, porque una obra puede ser muy bien una obra de arte con muchos defectos de la técnica y en cambio la técnica puede ser implacable y la obra sin embargo hueca y falsa como sentimiento artístico.

Se comprende que de esa manera criticar obras de arte no es ni fácil, ni al alcance de cualquier individuo. Es cuestión de **ver más que la superficie de una tela... y penetrar la capa material para llegar al fondo de la intención del artista.**

Por qué pues es posible decir en unos dos o tres planos en los labios de una boca, es que ha sufrido un individuo, lo que ha sentido el artista ante esa característica modulación de pocas líneas?

Por qué pues consiste el verdadero mérito de una obra de arte en la interpretación concentrada y profundizada de un sentimiento?

Si fuera la técnica el punto principal de un trabajo artístico, la perfección del dibujo y de la pintura o de la modelación podríamos llegar a una copia fiel del natural-

la fotografía como ideal de la producción artística.

Tal absurdo no puede ser.

Entonces la crítica de arte ya tendrá que ser algo más de lo que se critica generalmente hoy- la técnica.

Es para la risa lo que tantas veces se lee en nuestros primeros diarios y revistas. ¡ Que críticas !. Pero se explica por lo antes dicho, que entre nosotros cualquier individuo que sepa combinar dos o tres frases más o menos bien, se mete a escribir críticas de arte. Impresiones que ni siquiera son de ellos.

Pues bien; aunque fueran de él, y dado la incompetencia de su inteligencia para razonarlas, creo que no debía creerse autorizado para lanzar un fulminante artículo, bastante confuso, para aumentar aún **la confusión que reina ya en el criterio del público. Cada artículo de estos cae como un rayo entre una majada de ovejas** -todos ven una luz sin darse cuenta de nada...

Donde nos llevan con sus críticas los diarios que las publican sin reserva?

No sería mejor de contentarse con una sencilla nota, avisando y llamando la atención del público hacia las exposiciones? Dado la falta de competencia más vale evitar

las famosas producciones de críticas que ni son crítica, ni impresiones.

Impresiones de viaje, por ejemplo, están escritas a base de emociones experimentadas por la naturaleza y razonadas por la descripción de una vista panorámica de un paisaje -si se trata de descripciones de un pueblo serán sus costumbres su aspecto físico, su moral, su política o su cultura.

De todos modos aquellas impresiones publicadas darán una idea de lo que ha visto el autor.

En cambio entre las impresiones que se publican tan a menudo en nuestros diarios se nota **la falta absoluta de la capacidad de los que escriben**, para decir lo que realmente han sentido por la sencilla razón, de que no tienen los conocimientos necesarios para expresarse sobre un punto tan delicado- por ser muy difícil de hablar de impresiones que dejaron sus huellas en el alma de un individuo, sin saber lo que realmente le impresionó.

Tenemos felizmente algunos que saben escribir sobre arte. Pocos son y escriben poco. Será porque a su conciencia repugna la publicación de artículos falsos o será porque no se experimentan muchas emociones en las exposiciones de nuestra metrópoli.

El hecho es que ellos escriban poco... cuando

efectivamente se sintieron impresionados.

Lo que equivale decir:

Que las lluvias de impresiones de arte, escritas por hombres incapaces de hacerlo, desacredita en completo la autoridad que necesita la **crítica severa, para servir igualmente a los artistas como al público**. Nuestros diarios debían de cerrar sus hojas a cualquier artículo de aquellos y más bien confesar que entre su personal no saben hacer críticas de arte. No es nada vergonzoso, por supuesto, que la crítica de arte es muy difícil y mismo en Europa, donde tienen tanta facilidad para cultivar su criterio no brotan tampoco en cada redacción.

Aquí de los que escriban no serán en la mayoría aquellos que han viajado, ni que han estudiado seriamente lo que es arte. **Para criticar hay que comparar y para comparar hay que saber distinguir.**

Han hecho mucho daño los "impresionistas" aquellos, y los que verdaderamente tratan de escribir críticas justas, científicas, no encuentran donde publicarlas. Todo es conveniencia y todo depende tener un amigo que escriba en "su diario".

Allá cortan a veces un párrafo, si por conciencia se ven obligados de alguien (?); agregan o cambian el artículo...

¿Es así como se educa el público?

Arte es arte y nunca se debe confundir una obra de arte con su autor. **No es el autor que se expone sino sus obras que son expuestas.** De manera: hablen los entendidos, que sienten el arte, y déjenlos vuestros diarios, que entonces servirán verdaderamente a los intereses públicos. Tendremos pronto pues un ambiente culto e instruido y se comprende que los verdaderos artistas expondrán sus obras tranquilamente para el adelanto de nuestra educación estética (?) y para el engrandecimiento de nuestra cultura. Tendrán ellos un gran mérito de haber abierto con sus diarios el paso al arte libre y podrán ser orgullosos de su liberalidad y de sus triunfos sobre la mala rutina que nos aplasta y degrada.

Fernando Fader.

(ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader fechado el 7 de agosto de 1906).

6.16. **"SOFISMAS QUE DESLUMBRAN AL PUBLICO"**.

Clasificación y caracterización de las distintas formas de la crítica de arte que Rafael Doménech halla en España hacia 1910. Podrán apreciarse similitudes conceptuales con respecto al texto precedente, escrito por el

pintor argentino Fernando Fader.

Dos tipos de crítica tenemos en España: aquella que, por querer estudiar **casi todas las obras de un certamen**, convierte sus escritos en **un catálogo razonado indigesto**, y del cual, después de su lectura, casi nada queda en la memoria y en la inteligencia del público, o bien está la **crítica ejercida por literatos desconocedores** en absoluto de la técnica artística y del movimiento del Arte en los tiempos pasados y presentes.

La primera es inofensiva y algunas veces puede ser útil al público, si éste la toma como unos modestos andadores para visitar la Exposición, pararse delante de un cuadro, leer lo que de él ha dicho el crítico, y darse luego por satisfecho de su pereza mental. (...).

...Clasifiquemos la crítica de los señores literatos en dos grupos. El primero está formado por **trabajos de apariencia y de realidad modesta. Sus autores escriben de Arte como nota de actualidad, del mismo modo y con la misma pluma con que han escrito una larga información parlamentaria, la comisión de un delito o el viaje de un ministro**; y así como en la información parlamentaria relatan lo que han dicho los oradores, y en la del crimen lo que han oído a los vecinos del lugar del suceso o lo que les han contado en el Juzgado, y en el viaje ministerial lo que han

visto y oído, así en sus escritos de Arte describen el cuadro que ven, y relatan con más o menos fidelidad los juicios emitidos por un artista amigo sobre la obra de arte en cuestión... De este modo no se educa al público y no se hace progresar al Arte; pero **se crean falsas reputaciones**.

El segundo grupo de los críticos literarios (o de sus trabajos; tanto importa) está firmado por hombres de talento, de una buena cultura general, hábiles estilistas, grandes sofistas y mal documentados en materia de Arte. Oyen hablar de éste sin base para comprender bien las palabras que llegan hasta sus oídos; leen escritos de historia, de crítica o de filosofía del Arte, sin poder discernir la calidad de las ideas que llegan hasta ellos; visitan los Museos o las Exposiciones tratando de ver en cada cuadro o en cada escultura un ejemplo vivo de lo que antes han leído; pretenden tener ideas propias sobre Arte, sin darse cuenta de que su caudal es **mezcla de cosa ajena más o menos cierta con ideas propias disparatadas** por falta de base sólida en su origen y proceso mental.

Los móviles que impulsan a esos literatos para escribir de Arte son de oportunismo (no informativo), de lucha por unos ideales mal comprendidos, de defensa contra supuestos o reales ataques a un amigo artista, o simplemente de alabanza desmesurada a éste...

...Se arman con su talento, su cultura general y su

habilidad literaria, y escriben **sofismas que deslumbran al público, hinchan de vanidad a los artistas** alabados por ellos... ¿Necesito presentar ejemplos concretos de lo falsa que es esa crítica? Quizás sí. **Los artistas no creen en ella salvo en el caso de ser alabados por la misma...**

...Pero lo que sí vale la pena es acabar con cuatro cosas: con la **rutina**, con el **afan inmoderado de una falsa personalidad**, con la **carencia de disciplina artística** y con los **definidores de Arte**, cuyos conocimientos en esa materia no les hacen sobresalir un palmo por encima del respetable público, que sólo tiene derecho a decir que una obra le gusta o le disgusta, y a comprarla si cuenta con voluntad y dinero para ello.

(DOMENECH (1910), pp. 9-10 y 18).

6.17. "ANTES DE COMENZAR A PINTAR...".

Consejos del pintor Francisco Bernareggi con respecto a los materiales utilizados en la realización de las obras pictóricas.

Antes de comenzar a pintar... hay que desengrasar la tela, eliminar la capa que pueda haberse producido por la

exudación del aceite de la preparación y por el contacto prolongado con el aire. Con esa precaución la tela resulta permeable; el aceite penetra y la pintura adhiere.

Como existen telas preparadas con demasiado empaste de albayalde, la superficie de las mismas presenta un espesor excesivo, que conviene disminuir. Se aligera el espesor frotando la superficie con papel de lija muy fino; después, se lava la superficie con agua de lluvia y al día siguiente está **en perfectas condiciones para ser pintada**. Antes de hacerlo, es útil humedecer muy ligeramente la superficie con aceite de lino adicionado a una décima parte de esencia de trementina rectificada.

Las pinturas trabajadas con empastes y en una sesión..., son las más sólidas y duraderas. Las pinturas muy trabajadas o que se realizan en muchas sesiones, exigen cuidados atentos. Hay que proceder por superposición de capas de colores, procurando no cansar los colores; si el pintor cambia sin cesar los matices, por inseguridad técnica o cromática, pierden su vivacidad o pureza.

Si se suspende por algún tiempo la obra empezada... al continuarla, si los colores están secos, es preciso humedecer la superficie pintada con ligerísima capa de aceite. Cuando la armonía del cuadro es oscura, hay que emplear el aceite de lino; si es clara, el aceite de adormidera.

El mejor lienzo para pintar es el de fibra de lino. El de algodón y el de otros materiales textiles, ofrecen el inconveniente de que se pudren relativamente pronto bajo la acción del aceite, por más que se aísle la fibra con caseína o cola.

La preparación de los lienzos -los soportes- ha de estar compuesta de albayalde y de aceite de lino. No es aconsejable, en cambio, por sus graves consecuencias, la preparación con blanco de España - tiza y cola. La razón es bien sencilla: la materia animal de la cola, al descomponerse al cabo del tiempo, deteriora irremisiblemente la pintura.

La tela preparada con aceite y albayalde, una vez seca y endurecida, resulta impenetrable al aire y a la humedad. La preparación ha de estar perfectamente endurecida y bien seca, antes de pintar sobre ella; y la imprimación o preparación de la tela, lo más blanca posible.

Se puede pintar también sobre tabla bien estacionada, aunque tiene sus inconvenientes: la madera, además de ser atacada por la carcoma, se abre y se agrieta. Esto último es debido, sobre todo en estos tiempos, al juego de contracción y dilatación, provocado por la temperatura que cambia diariamente a causa de la calefacción. Los bruscos cambios producidos por los radiadores, que a veces alcanzan altas temperaturas y disminuyen rápidamente su calor, cosa frecuente en casas y departamentos modernos, abre la madera

y cuarteaba la pintura.

(Testimonio del pintor Francisco Bernareggi. En: PRO (1949), pp. 163-165).

6.18. "LA IMPORTANCIA DE LA TECNICA".

Reflexiones de Emilio Pettoruti.

...Preparaba en Florencia telas gruesas, arpilleras a las que daba primero una mano de cola para unir los pelos, y después otra de yeso para frenar el pincel, impidiéndole correr por las superficies con las largas pinceladas a las que estaba habituado. Gracias al yeso, el pincel se me atascaba y para resolver cada trabajo debía insistir muchísimo. Como se deducirá, también tuve que cambiar el tipo de pinceles.

Fue una experiencia que terminó por abrirme los ojos hacia **la importancia de la técnica en la obra de arte**, además de corregirme el defecto de "bravura" que mató a tantos pintores de auténtico temperamento, porque no supieron domar la facilidad que me permitía a mí hacer una tela grande en un solo día.

A estas experiencias se agregaron otras, paralelas o no, que uniéndose a las de las copias realizadas en la Galería de los Oficios, fueron permitiéndome poco a poco llegar a un camino más firme; empecé a ensayar los medium, los barnices, los pinceles, adecuándolos a las exigencias de mis nuevos procedimientos.

(PETTORUTI (1968), p. 78).

7.1. "UN SIGNO PRECURSOR".

Las exposiciones de arte, las academias, los sistemas de becas, la crítica y el público puestos en tela de juicio por el historiador Ernesto Quesada con motivo de la apertura de la primera muestra de El Ateneo en 1893.

...Fácil es comprender con cuán profundo interés hemos seguido esta nueva tentativa que se traduce por la formación del Ateneo y la creación del *Salón* anual. ¿Tiene este hecho los caracteres de verdad y estabilidad que permiten considerarlo como **un signo precursor** de que nuestra sociedad entra en un nuevo período de evolución, o se trata tan sólo de un esfuerzo, noble y generoso sin duda, pero artificial y por lo tanto falso y condenado a lánguida vida?

Tal es la cuestión interesante que provoca la apertura del *Salón* de Pinturas y Esculturas. ¿podemos resolverla sin más trámite, vale decir, ha sido la prueba suficientemente elocuente para permitir un juicio claro en un sentido u otro?

Nos parece que el nuevo esfuerzo aun no ha durado lo bastante como para distinguir si se trata de algo real, o simplemente de una tentativa artificial. Todas las apariencias hasta ahora inclinan la balanza en el primer sentido.

El Ateneo se ha formado en medio de una balumba de críticas, de *lazzi* y de chistes burlescos más o menos bien imaginados.

Este hecho demuestra que **la institución nace vigorosa, enérgica y triunfante**: ha respondido, pues, a una verdadera necesidad social; ha encontrado el eterno grupo de hombres de fe que le ha dado vida y ambición de ir adelante siempre: su marcha serena, pero firme, prueba que siente que tiene **una misión social que cumplir**, y que está resuelta a ello. En sus actos ha dominado hasta ahora la mayor generosidad y amplitud de miras.

Resuelta la creación del *Salón* anual de Bellas Artes, ha creído que el primero debía abrirse sin demora, para mostrar lo que existía, sorprendiendo a los artistas y al público mismo; a los primeros, porque no dándoles tiempo para hacer

nada *ad hoc*, muestra cuál es su fuerza con arreglo a lo que silenciosamente producen; al segundo, porque no tenía hasta ahora como formarse idea de lo que aquí se trabaja en arte, y ni siquiera de si algo se hace.

Bajo este punto de vista, reviste el presente *Salón* una importancia de que carecerán los sucesivos, ya que a estos se enviarán obras especialmente preparadas para ello, y de que, de hoy en adelante, **los artistas trabajarán con nuevo estímulo y con mayor amore, pues saben que sus obras serán sometidas al juicio de muchos.** Hoy, la apertura del *Salón* a renglón seguido del anuncio de su creación, los obliga a exhibirse tal como son, sin artificio posible; algunos, apasionados de su arte aun cuando sea en el silencio del taller; otros, más descorazonados, produciendo sólo obras de encargo, hechas un poco *á la diable*, o por lo menos sin ese sello amoroso que imprime a una obra **el alma misma del artista**, cuando trabaja a la par de la mano.

Juzgar este *Salón* con el criterio de los críticos de arte que aprecian un *Salón de París*, es caer en un grosero contrasentido, porque es equiparar dos sociedades en polos opuestos, suponer idéntico el ambiente intelectual de ambos centros, tan afinado y refinado el gusto y el criterio en uno como en otro punto.

Si para el par de millones de almas que viven en París, veinte mil pintores trabajan con afán, y en cada *Salón* al

aceptar unos tres mil cuadros, hay que rechazar siete mil, ¿qué se dirá de Buenos Aires, cuyo medio millón de habitantes encierra apenas una cincuentena de pintores, y en cuyo incipiente *Salón* apenas se ha reunido un centenar de telas, muchas de ellas ya de algunos años de existencia?

Y para esto mismo el *Salón* del Ateneo ha tenido que desplegar una amplia tolerancia: ha aceptado no sólo obras viejas a la par que nuevas, sin contar con que entre ellas hay buenas y bastante malas, sino que ha aceptado artistas profesionales y simples aficionados, sin contar con los artistas dilettantes que forman una categoría intermedia.

Cuando hablábamos antes de la condición de los artistas entre nosotros, es entendido que nos referíamos a los profesionales y a los dilettantes, pero no a los pseudo-aficionados. Porque estos tales aficionados se ocupan del *pastiche* del arte, lo profanan, lo vilipendian, haciéndolo servir como uno de los tantos adornos de cultura social, y ocupándose de él de paso, en el lugar secundario y en la proporción estrictamente necesaria para contribuir con ese barniz al brillo de una educación más o menos de oropel dándole un carácter falso, sin base, verdadero sacrilegio artístico.

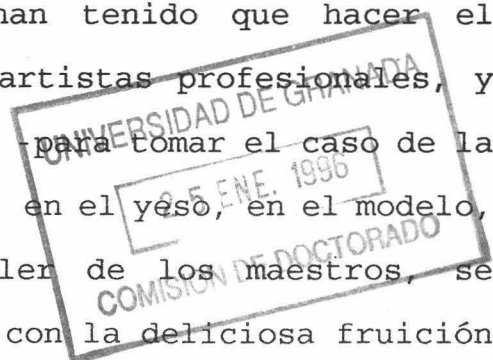
Esos tales aficionados, sin amor por el arte, sin criterio para apreciarlo, que se contentan con lo superficial y que aspiran a ser coloristas sin haber sido dibujantes,

constituyen la peor plaga, la más perniciosa, porque falsea el gusto, lo corrompe y da la más triste idea de esa misma cultura que pretende realzar.

En esa falange de aficionados se ve a la legua que el maestro hace las cuatro quintas partes del cuadro, porque cuando **diversos discípulos mandan telas con composiciones análogas**, con los mismos defectos, el mismo colorido, la misma estereotipía, sube a las mejillas el rubor ante tal sacrilegio de arte, y no se explica como haya falsos sacerdotes que desnaturalicen de tal modo su culto y que se presten a una farsa tan triste como ingenua. (...).

Pero si hemos sido enérgicos en estigmatizar esa plaga de "aficionados", saquémonos el sombrero ante los artistas dilettantes, es decir, ante aquellos que no hacen profesión ni medio de vivir del arte, sino que, poseídos de amoroso culto por él, lo cultivan con fervor, con pasión; trabajan, viven y se ensimisman en su estudio, y brilla en sus obras ese sello característico que, aun a los trabajos más defectuosos, imprime la sinceridad y la pasión.

Esos artistas dilettantes han tenido que hacer el estudio técnico a la par de los artistas profesionales, y sólo después de pasar largos años, ~~para tomar el caso de la~~ pintura, - en el estudio del dibujo, en el yeso, en el modelo, y de haber trabajado en el taller de los maestros, se permiten cultivar ese divino arte con la deliciosa fruición



de los iniciados y con esa fiebre especial de los iluminados, olvidándose de las horas cuando trabaja el pincel sobre el lienzo en presencia del modelo vivo, o de la naturaleza, tratando de sorprender infatigables **el secreto mismo de la vida, -para trasladarlo a la tela, y a veces con un punto, con una pincelada imperceptible, reflejar el alma misma!**

De todo ello hay en el *Salón*, y esos elementos, un tanto heterogéneos, se irán armonizando a la larga, depurándose a las veces en los *Salones* sucesivos. (...).

* * * * *

La actual Exposición de Pinturas, Dibujos y Esculturas con que inaugura el Ateneo la institución anual del *Salón* argentino, tiene una importancia singular, y probablemente será recordada más adelante como **el primer paso dado en una nueva evolución de la cultura nacional.**

Cierto es que antes de ahora han habido aquí exposiciones parciales de cuadros, pero no lo es menos que ninguna ha revestido los caracteres de solemnidad de la presente, ya que es también la vez primera que se ha formado un centro intelectual como el Ateneo, en el que estén reresentados los elementos nacionales de cultura literaria, científica y artística.

En el presente *Salón* se encuentran telas de todos los

pintores argentinos, por lo menos sólo uno no ha podido concurrir por causas ajenas a su deseo. Exceptuando, pues, a Mendilaharsu, tenemos en el *Salón* a Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino y Sívori. Es la verdadera pléyade artística argentina y puede decirse que, salvo contadas excepciones, **muchos de ellos han merecido recibir del Gobierno estipendios para ayudar a costear su educación técnica en Europa. Pero esa intervención oficial ha parado ahí, dejando la obra a mitad de camino, y mereciendo que se censure tal sistema de estipendios si no ha de obedecer a un plan lógico, porque de lo contrario sería un milagro que no se convirtiera en un simple favoritismo, más o menos inteligente, pero no por eso más justificado.**

El método de los estipendios no es el conveniente, por lo menos en su forma absoluta y exclusiva: puede servir para perfeccionar, pero no debe emplearse para formar. Ciertamente, principio quieren las cosas y cuando se trata de echar las bases de una pintura nacional, no había otro temperamento sino el de los estipendios para poder obtener un núcleo de artistas argentinos. Pero hoy que dicho núcleo existe es indispensable utilizarlo, proseguir la obra iniciada ya con tanto éxito. Si **queremos tener pintura nacional** -para concretar una cuestión que en realidad es la del arte nacional y de la educación artística correlativa- es el momento de que nos ocupemos de ello, so pena de esterilizar el resultado obtenido.

El núcleo de artistas nacionales, al regresar a la patria, ha sido al parecer sistemáticamente ignorado por los gobiernos mismos que habían contribuido a formarlo, costeando su educación en Europa. Se ha hecho caso omiso de ellos, se ha afectado no reconocer sus méritos, y en todos aquellos casos en que el Estado está virtualmente obligado a proteger el arte nacional -cuando existe, como en el caso actual- se ha ido a buscar artistas extranjeros, a veces de mérito, no pocas, simples *fatticoni*, según la vigorosa locución italiana. ¿Se le ocurre al Gobierno decorar tal o cual salón de sus Palacios con cuadros que representan tal o cual hecho histórico, o con retratos de tal o cual personaje, o con pinturas murales? No se escatima el dinero: se paga con munificencia, pero se recurre generalmente a algún *fatticone* cosmopolita, como si no existieran artistas nacionales! Pues bien, ese vergonzoso estado de cosas debe cesar.

Esa es justamente la cuestión que plantea elocuentemente el *Salón del Ateneo*. Es tiempo de que demos su lugar en la vida nacional al arte argentino; es preciso organizar la enseñanza artística de una manera normal. ¿Cómo? He ahí la cuestión que debe preocupar a los que, por su participación en el gobierno, están en actitud de realizar esa reforma.

¿Es el núcleo de artistas argentinos suficiente para basar sobre él toda la organización de la enseñanza técnica, a fin de dar a la misma un carácter marcada y exclusivamente nacional? ¿Deben establecerse **Academias locales de dibujo en**

algunas provincias, o es suficiente la creación de una Escuela Central de Bellas Artes? ¿No sería preferible fomentar más bien, subvencionándolos, **talleres libres** en que cada artista pudiera tener un número determinado de discípulos, que estarían así en más íntimo consorcio con el maestro? ¿No será **indispensable crear Museos** escogidos para contribuir a dicha enseñanza y para formar el gusto general? ¿No exige la índole misma de este país nuevo y ultramarino **que se conserve el sistema de estipendios generosos**, para coronar la enseñanza artística premiando a los más meritorios entre los alumnos? Es preciso solucionar el problema en una u otra forma. (...).

...La enseñanza del dibujo en los colgios generales no puede ser más deficiente, y en cuanto a Escuela Central ¿Puede darse ese nombre a la titulada Academia de Bellas Artes, sostenida por una sociedad privada, luchando continuamente con escasez de recursos? El mismo Congreso así parece considerarlo cuando hasta le retiró la mísera subvención que, **a guisa de limosna artística**, le acordaba antes. Meritorio esfuerzo de los maestros que en dicha Academia persisten en enseñar; **noble y generoso empeño** de parte de los miembros de la sociedad que trata de sostener aquel lánguido Instituto; todo ello merece el más profundo respeto, pero desgraciadamente no nos impide reconocer que **carecemos de una verdadera Escuela Central de Bellas Artes**.

Sería menester organizar debidamente una escuela

semejante, y cuidar en ella de la parte práctica y teórica, vale decir, de las clases de dibujo, de yeso y demás cursos, y de **la enseñanza del alma misma del Arte**, es decir, de su filosofía, de su estética. De lo contrario sería como organizar una Escuela de Música en la cual sólo se enseñara la ejecución mecánica y el dominio material de los instrumentos, sin idea de la composición, del contrapunto, ni de la teoría misma de la música. (...).

De una vez por todas es preciso aprovechar la oportunidad, y así como se preocupan los poderes públicos de la educación general, de la misma enseñanza técnica, con Escuelas de comercio etc., debe hacerlo con la educación artística, y organizar a ésta de una manera seria. Una vez establecida la Escuela Central de Bellas Artes, los estipendios que se determinaran serían acordados en concursos anuales o en forma análoga.

Sería desconocer la cuestión misma no adelantarse al argumento que flota en los labios del lector ¿cuál es el resultado que han producido los famosos *prix de Rome* franceses, y los estudios en la *Villa Médicis*? ¿No están acaso plagados los museos galos de obras de aquellos laureados, y no son ellas telas frías, convencionales y sin interés?

Ello es exacto en tesis general. Pero el mal no está en el *prix de Rome*, sino en la institución misma de la *Villa*

Médicis, si es que no reside el carácter estrechamente académico, y por lo tanto un algo convencional, de la enseñanza en los diversos talleres de la Escuela de Bellas Artes de París. **El estipendio, como premio a estudios terminados, es excelente en cualquier parte, indispensable en nuestro país, pero a condición de que los que gozen, trabajen libremente en los talleres de los maestros cuyo estilo más seduzca su espíritu.**

Porque también es preciso evitar el caer en el error cometido en otras partes, donde las Academias oficiales sirven sólo a un arte, por decirlo así, oficial, esto es convencional y alejado de las corrientes de la vida actual. Ese es el defecto en que fatalmente incurren todas las clases de Academias y parece residir en la esencia misma de la institución.

Pero entonces ¿volveríamos al sistema clásico de la *bottega* medieval, en la cual los discípulos de los pintores eran a la vez aprendices del oficio? Revivir esa institución sería quizá anacrónico, por más hermosos que hayan sido los frutos que diera entonces.

Y los talleres libres contemporáneos sólo pueden tener vida propia, cuando hay un gran número de discípulos que se congregan al rededor de famas reconocidas. Este es, sin duda, el mejor sistema, pero ¿sería acaso aplicable entre nosotros, sobre todo en el momento presente?...

* * * * *

¿Puede apreciarse ya el éxito del *Salón*? Creemos que sería prematura la respuesta.

Nuestro público no está habituado a esa clase de espectáculos, ni nuestra prensa cuenta en su cuerpo de redacción con los críticos profesionales que guían, ilustran e interpretan el gusto y el criterio del público. De ahí que en estos primeros días se note algo como una sorpresa en el público que puede interesarse por ello, y que se haya visto la gestación laboriosa de críticos de arte en formación, en casi todos nuestros diarios.

(QUESADA (1893), pp. 380-401).

7.2. "CESAREO BERNALDO DE QUIROS".

Nota escrita por Fernando Fader con motivo de la presentación de Cesáreo Bernaldo de Quirós en el Salón Costa de Buenos Aires, en 1906.

Ya se que en estos tiempos es una maldad que un pintor publique las impresiones que se grabaron en su alma ante los cuadros de otro pintor.

Ya se que todos los que (no) son capaces de elevarse al nivel de un hombre que siente las manifestaciones de la naturaleza en las bellezas de una tela ni de llegar a palpar el espíritu que le dio vida, me dirán que un artista no puede ser un crítico imparcial. Y me apresuro a explicarme ampliamente. Tantas veces hay que darle explicación al público que ya no me incomoda reconocer este deber... ¡El público!... **iba a hacer una descripción del odio con que un artista ve al honorable público...** pero la cosa saldrá fea si lo intento. Mas bien diré que **no hago crítica** ni cosa que se parezca, ni tampoco fabrico impresiones a la manera de los críticos de muchos diarios que desde mucha altura (la del cómodo sillón de su mesa de trabajo por ejemplo) critican, suben o bajan a un artista... (...).

... **Tenemos alma, dicen. ¿Y qué es alma? Es una palabra como la palabra público, que no se puede explicar porque cada ser la entiende a su manera;**... Se me ocurre un ejemplo que en hechos se ve a cada paso: en la alta sociedad, un joven se presenta hecho todo un buen mozo... Se inclina ante una hermosa niña que desde hace tiempo preocupa sus ensueños... una amiga, dijo cierto día que de él se hablaba: es un cretino!... ¿cómo?, le respondieron, ¿no sabes que es doctor?... (doctor buen mozo... como no entregarle el alma?).

Pero la señora mamá sabe mejor lo que hace y no deja prender a ese amorcillo, tiene un candidato mucho más conveniente... un poquito pasado de edad pero, ¿qué importa?

Es persona de dinero y muestra el corazón fresco. Cuando ve a la niña luciendo su hermoso escote, y con trajes vaporosos, transparentes, dice: ¡si es una estrella que vierte luz a través de una luna blanca!... y se le cae la baba...

Ya ves hija, este señor te conviene, te casarás con él, ten confianza en mí y ámale con toda el alma porque serás muy feliz a su lado... Y las almas siguen y siguen también en cuentos...

Nosotros tenemos algo más... pero, ¿no estaría dormitando el lector que me sigue por saber **quién es Cesáreo Bernaldo de Quirós?** El tiene alma, es decir, **sus cuadros reflejan su alma de artista:** voluptuosamente como un día de primavera sus telas están impregnadas de encantos misteriosos. Horas melancólicas que no dejan ver al artista los colores, esos colores que puso en la paleta, y que le hacen buscar instintivamente tonos suaves, movido por una sensualidad intensa llena de profunda tristeza, son sus horas de pasión... (...). **hay que tener alma para sentir y más alma para interpretar!.**

Para el pintor la paleta es el diccionario del lenguaje de la naturaleza. Sus vocablos no están impresos y varían como las horas del día, según la intensidad de las sensaciones del alma. (...).

...La línea, se busca en la figura y la figura puede representar una expresión que la tela fija con la vida que le presta en el arte. Los medios son pues necesariamente secundarios porque los recursos del arte no forman la personalidad artística. (...).

El origen de un cuadro es un misterio, no se sabe como viene, ni lo que resultará una vez que los pensamientos hayan dejado de impulsar al pincel. (...).

Quirós no pinta la luz como hiere con sus efectos nuestra retina. La pinta como color. Interpreta, y fija la interpretación en la tela...

En todos sus cuadros hay una nota decorativa sobresaliente, en el paisaje, en una cabeza de la luz plena o en la sombra, y siempre se ve el esqueleto de la composición notablemente lógica y natural.

En sus lienzos se ve el espacio y vaporización de los tonos y las líneas perspectivas llevan el ojo hasta el horizonte porque Quirós tiene el instinto de la ilusión óptica. Unido a esta un sentimiento de artista de alto vuelo es que encuentro sus cuadros altamente decorativos.

No intentaré un paralelo de Quirós con ningún otro pintor, cada temperamento artístico tiene un acorde dominante que responde a su propia tonalidad. Criticar malamente, es

decir, buscar defectos o aun encontrarlos, no debe ser nunca el alarde de un juicio porque el arte es el sueño de perfección, es la esfera donde los espíritus vagan y los pensamientos se dilatan y suben para ver más y ver siempre que el cielo está más alto... (...).

Quirós es un artista argentino y para no dejar de ser artista se va a París dentro de pocos días.

Ya han dicho los diarios que no hay arte (istas) argentino (s) y el evangelio se debe respetar. Quirós será un artista argentino en París o en cualquier parte del mundo, menos en la República Argentina.

¿Por qué? ¿quién preguntó? no se ha dicho ya que no hay arte (istas) argentino (s)?

Aplaudamos y saludemos al artista Quirós pero no miremos su suerte porque es demasiado triste.

Fernando Fader.

(Artículo periodístico firmado por Fernando Fader. Buenos Aires, 26 de mayo de 1906. En: GUTIERREZ VIÑUALES (1990), pp. 298-299).

7.3. "EL AVISPERO DEL V SALON".

*Impresiones de Fernando Fader con respecto al V Salón Nacional de 1915.
Manuscrito inédito.*

De no ser público y notorio que dos grandes publicaciones matutinas no organizan un trabajo en común podía creerse que mientras el uno lanzaba bombas con gases asfixiantes al **avispero del V Salón**, el otro aprovechaba la oportunidad para apoderarse de toda la miel que allí dejaban las avispas.

Pero luego resultó ser poca y resolvió para su uso particular agregar almíbar en grandes cantidades.

Temperamento excesivamente generoso. Y hay personas a quienes (el) dulce hace mal. Los diabéticos por ejemplo. (Perdonen los médicos pintores que esta afirmación revele la existencia de un pintor-médico por más que sabiendo lo que es un diabético no se es todavía médico; pero también para ser pintor... No, **estoy hablando de críticos!**).

Se me podría observar que todos los confites se envuelven en una espesa capa de azúcar para su conservación; luego comiéndolos uno se apercibe que son de diferentes clases. Pero confites al fin...

Y queda una duda.

¿Esa envoltura reza para la afirmación que transcribo?

...Y estos porque individualizan en su manera respectiva la afirmación de una pintura argentina, sana, sincera y honesta.

Y me pregunto luego si los gases asfixiantes de los proyectiles del otro coloso -póngale 420 mm.- filtrarán a través de la envoltura de azúcar??...

(ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader. 1915).

7.4. "ARTISTICA, FESTIVA Y DE ACTUALIDAD".

Fernando Fader analiza, en manuscrito inédito, el artículo aparecido en la revista Fray Mocho con motivo del V Salón Nacional.

Raras veces una revista ha sabido justificar más ampliamente su característica que F.M. en su crítica del V Salón.

Artística, festiva y de actualidad.

Lo que se quiere es encauzar tendencias, educar aptitudes, despertar el amor a nuestras cosas, crear el ambiente de cultura necesario para que el artista se sienta estimulado y a gusto. (Un paso más abajo). Ocurre con esto de los pintores lo que con muchos literatos: pídenseles que pongan en acción un personaje o dos y lo harán a las mil maravillas, pero vivirán en un "appartement", comerán en restaurant a "la mode" de... París, andarán por las rues tales y cuales de... París, pasarán por el bosque de Albuquerque y al final si el caso se presta se arrojarán al Sena.

Si esta contraposición de ocurrencias no es artística, festiva y de actualidad lo es seguramente la indescifrable intención del último párrafo que me obliga a pensar que el crítico está muy en lo cierto al decir que a eso hemos llegado: a tener ser de lo nacional.

Mozo: "San Martín, para uno". Aplaque su sed tremenda, compañero, y escúcheme.

Si encontró en una tela el retrato de una chica argentina con cara inconfundible, que debe exhibirse un traje de "menina", no debe ud. olvidar que el miriñaque ocultaba en su tiempo los gentiles cuerpos de argentinas, como de españolas, de italianas y de alemanas, y si hoy no se usa esta forma, no solo no quita ni agrega nada de "argentino" lo que ud. así llama al retrato calificándolo arbitrariamente de

menina, sino que nuestras señoritas harían un papelón vestidas de chiripá y de poncho...

No debe llevar la festividad a ese extremo.

Ya me las veo a nuestras señoras en el Colón con un delantalito de arpillera y alpargatas. No embrome...

(ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader. 1915. Hace referencia a las críticas de la revista Fray Mocho).

7.5. "UN ESFUERZO Y UNA CRITICA".

Disquisiciones de Fernando Fader en torno a una crítica aparecida con motivo del al V Salón (ver fig.375).

Un suelto aparecido en uno de nuestros grandes diarios ha tenido la rara virtud de despertar en los círculos artísticos una impresión unánime. Es un caso digno de ser anotado por lo mismo que el mencionado artículo no se dirige en particular contra nadie, en cambio pretender empequeñecer o desconocer un esfuerzo colectivo y sus consecuencias visibles que es la colección de obras artísticas expuestas en el V Salón Nacional.

Un esfuerzo y una crítica.

Un suelto aparecido en uno de nuestros grandes diarios ha tenido la rara virtud de despertar en los círculos artísticos una impresión sumamente. Es un caso digno de ser anotado y por lo mismo que el mencionado artículo no se dirige en particular contra nadie en sentido de pretender supequeñarse ó desmostrar un esfuerzo colectivo y sus consecuencias visibles que es la colección de obras artísticas expuestas en el V Salón Nacional.

Me apresuro en reconocer a toda persona el más perfecto derecho de opinar a su modo, a pesar de que a los artistas ó a los expositores aludidos no les es permitido, según se desprende del artículo, lo que no puede sorcelarse que un gran diario abra sus columnas a tales desahogos, ya que con ello no ~~debe~~ perjudicaría seriamente nuestra poca cultura en general. Hasta que punto y en que forma estas publicaciones hilióreas perjudican el mismo diario no es sino del interés de la empresa que lo dirige.

Y detrás de tan formidable escudo se esconde quien por razones que ignoro acomete a esta ~~obra~~ ~~prueba~~ demostración intelectual, pequeña ó grande, pero hija de un esfuerzo digno de ~~alabanzas~~ ~~mejores~~ ~~conceptos~~.
un examen más atento.

Me apresuro en reconocer a toda persona el más perfecto derecho de opinar a su modo, a pesar de que a los artistas o a los expositores aludidos no les es permitido lo mismo, según se desprende del artículo. Lo que no puedo concebir (es) que un gran diario abra sus columnas a tales desahogos, ya que con ello **perjudica seriamente nuestra poca cultura en general**. Hasta que punto y en que forma estas publicaciones biliosas perjudican al mismo diario no es sino del interés de la empresa que lo dirige.

Y detrás de tan formidable escudo se esconde quien por razones que ignoro, acomete a esta demostración intelectual, pequeña o grande, pero hija de un esfuerzo digno de un examen más atento.

El crítico ha incurrido desde luego en una serie de faltas imperdonables si pretendía ser escuchado con respeto.

Para ser respetado no basta el escudo de ningún diario del mundo, sino la preparación y la moralidad intelectual que inspiran la crítica. Y en estos dos puntos fundamentales falla el crítico de un modo lamentable.

Y analizaré tal estudio crítico.

Para tal objeto no puedo prescindir de las críticas anteriores del mismo autor sobre exposiciones particulares, que si no han sido respetadas ha sido precisamente porque

pocos artistas se atreven a defender su obra con la pluma en la mano.

Por lo general no es tampoco simpático, pero ya cuando un crítico engloba a una colectividad entera bajo apreciaciones que examinaré más adelante y cuando con ello se perjudica a sabiendas o no al país, no ya a los artistas, es necesario que el país sepa que a pesar de que un gran diario haya permitido su publicación como del diario, no es la expresión de la verdad de las cosas. **Nada peor hay en crítica que generalizar.** Pero aún admitiendo esta generalización, ella tendría que ser... de exacto análisis de pura serie de casos aislados. El análisis es objetivo por excelencia, generalización subjetiva en grado sumo.

Sin embargo podría darse el caso rarísimo pero posible al fin, que el análisis de todos los casos aislados diera una conclusión sintética de la especie que el crítico mencionado nos presenta.

Pero no puedo admitir esta conclusión sin conocer las pruebas fehacientes o sea las que en artículos posteriores nos promete ofrecer. No; es a la inversa que debía de haber procedido. Porque de otro modo es prejuzgar y **(el) prejuicio no es objetivo**, desde luego, ni es admisible en quien se impone la tarea de criticar, ni es de "buena moralidad intelectual" y... **es un principio de dogma con sus tristes escalas que llevan al fanatismo.**

Todo eso es bien ajeno a la verdadera misión del crítico. (...).

Con solo examinar las opiniones particulares del autor encuentro que **su preparación en materia artística es vastamente insuficiente**. De otro modo no se explica tan profundo desconocimiento de lo que es arte pictórico o escultórico... (...).

Hubo quien se indignara que estas obras habían sido admitidas por el Jurado y ahora resulta que la complacencia de este había sido providencial para la germinación del artículo mencionado. Menos mal que así se impondrá más prontamente la convicción de la necesidad de un jurado realmente preparado y de la misma moralidad intelectual que reclamo del crítico. Y si el señor crítico en vez de aceptar el conjunto de obras presentado sin preocuparse que por lo mismo que nuestro arte es tan joven necesitaba de una visión segura y de una mano enérgica para su presentación al público, de seguro sus lamentaciones hubiesen sido menos fatídicas.

Y es el verdadero fondo de la cuestión, no solo en esta, sino en todas las exposiciones artísticas.

Y si el Salón de París es generalmente malo, no es porque Francia no tenga artistas, sino porque el jurado no sirve, y si Francia se había impuesto y ha decaído es porque

el jurado era severo y luego ha dejado de serlo.

Porque **toda exposición se compone de diferentes esfuerzos: de los expositores, del Jurado y de su organización general.** De la tela remitida a su colección dentro de una sala, que al fin y al cabo no es más que un espacio comprendido entre cuatro paredes, generalmente con luz de claraboya, no porque esta luz sea la que más favorecen las obras sino porque permite suprimir las ventanas...

A fin de que esta sala forme con sus cuatro paredes cubiertas de telas de diferentes tonalidades y tamaños un conjunto armonioso, discreto, se unen estos esfuerzos; pero deben ser examinados aisladamente por el crítico, a quien incumbe la tarea de hacer de cicerone para el público.

Me impresiona desfavorablemente un crítico que no note al entrar en una sala la falta de armonía en el conjunto, porque dificulto que podrá opinar concienzudamente sobre las obras aisladas.

Todo eso nada tendría que ver con las obras y su crítica si se tratara de exposiciones personales y no colectivas, regidas por el criterio de un jurado compuesto por varias personas. Pero mientras así sea no es justo confundir y aceptar un conjunto de obras sin reserva. El mismo derecho y deber asiste al autor de criticar expositores y sus autoridades.

Con las flores más hermosas una mano torpe no sabrá hacer un ramo que haga valer cada flor y el ramo...

Esto es falta de preparación en un crítico. Pero hay mucho más.

Estas observaciones demuestran la preparación del crítico, ahora veré su moralidad intelectual. Hay un proverbio que dice no basta ser honrado, hay que aparentarlo.

Y para acusar a todos los expositores de un ignoble afán de llamar la atención por medios ilícitos en el sentido de moralidad intelectual, hay que principiar por ser estupendamente sabio y moral, y aparentarlo.

El autor del artículo cumple solo con la exigencia de la última parte del proverbio. Examino.

El modernismo en el arte es para el crítico una pesadilla. Posiblemente porque no lo conoce y tras las cosas desconocidas tienen algo de desagradable. No se sabe a que atenerse con ellas.

Es un estado incómodo. Y cuando un valiente está a solas en la oscuridad suele silbar para demostrarse una "vasta ausencia del miedo"...

Los artistas pueden estar satisfechos; asistimos a un

espectáculo único; todos los "ismos" espíritus llamados por él nos están vengando en la persona del crítico. ¿Por qué los llamaría?.

La verdad es que el conjunto de la exposición no impresiona favorablemente pero es por las razones expuestas.

Hay progreso en el nivel general y un aparente estancamiento en el desenvolvimiento de algunos artistas que en años anteriores presentaban obras de mayor interés. Pero esto es un fenómeno lógico. Si aquellas obras eran término de evoluciones anteriores eran simultáneamente la iniciación de otra, o bien su intensificación, lo que requiere tiempo...

(ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader. 1915).

7.6. "EL VICIO DEL ARTE".

Crítica a la actuación de los miembros del jurado durante el Salón Nacional de 1920.

Bajo un zodiaco funesto inaugúrase este año el Salón Nacional de pintura y escultura. Dentro de la relativa eternidad de los fenómenos cabe suponer que el orden cósmico

no se altera como el hígado de los hombres, y así, desde que la magia existe en el mundo, sábese que cada uno de los signos ejerce una relativa influencia sobre el destino de los seres nacidos en la órbita de sus trópicos.

El Salón Nacional, caía justamente con la entrada del sol en el trópico de Libra, figura benéfica si las hay, que prodiga a mano llena sobre machos y hembras los dones de un padrinazgo justamente famoso en los anales de la nigromancia. Por eso **nuestro Salón Nacional de Bellas Artes era hasta ayer un acontecimiento epicúrico y optimista** que se abría con la dulzura de las flores tempranas bajo los primeros efluvios de la primavera oficial. **Era un saloncito amable y discreto que no hacía mal a nadie.** Era rumoroso. Tenía mucho de colmena. **Lindas mujeres decían cosas banales ante los cuadros** que nunca comprendían bien. Los artistas se pavoneaban como M. Dautchy en su papel de "Chantecler", y allí se estaba en el mejor de los mundos mientras no aparecía en lontananza la pavorosa figura de algún crítico.

Y así era nuestro dulce Salón de Bellas Artes: una especie de fiesta galante hecha a base de recíprocos "propos fâdes". Maya, ilusión pura. El público -salvo honrosas excepciones- la ilusión de ser un público y los artistas -salvo también excepciones honrosas- la ilusión de ser artistas.

Las gentes decían: ya no nos falta nada para ser como París; tenemos un Hipódromo parecido al de Longchamps y un

Salón de Primavera parecido al de Otoño que es el más "chic" de todos.

Esa es la palabra, precisamente. **Nuestro Salón era "chic"**. ¿Qué importa que no fuera artístico si era chic? **Este año no es ni artístico ni "chic"**, porque los señores del jurado han puesto tanta acrimonia y han tomado tan a lo serio sus funciones, que las gentes, las lindas mujeres y los truculentos artistas huyen despavoridos como los buenos burgueses a la llegada de un ejército bolchevista.

Es imperdonable lo que han hecho estos señores del jurado. La renovación de los valores corrientes se les ha subido a la cabeza y en su afán de experimentar las nuevas normas de su kantismo, toman de mingo al **más inocente de nuestros vicios nacionales: el vicio del arte**. Es como si Moisés trepara de nuevo al Sinaí, a riesgo de estrellarse contra una piedra, para legislar luego sobre la velocidad de los automóviles en la Avenida Alvear.

Si es ridículo tomar en serio las grandes cosas -o los grandes hombres- mucho más lo es tomar en serio las pequeñas cosas y los "homúnculos".

El arte es todavía entre nosotros una pequeña cosa. No merece, verdaderamente, el descomunal megalófono con que apostillan su trompeta del juicio los señores del jurado.

Y después de todo, ¿con qué derecho, invocando qué títulos inverosímiles y problemáticos vienen a turbar la acostumbrada placidez de nuestro Salón Anual? Ellos no saben, seguramente, que era algo así como esos drásticos previsores que las gentes del pueblo gustan tomar a la llegada de la primavera, pues con su aspecto amable y florido nos descongestionaba un poco de los inevitables catarros invernales. Y este ya es un reproche serio: ¿por qué nos privan de nuestro drástico?

Personalmente yo **no reprocho a los jurados su insólita severidad de este año**. Creo, más, que en este caso les asiste el derecho que tenemos todos de sentirnos un poco Zaratustra en los momentos culminantes de la vida pública. Lo malo es que la filosófica relatividad de este mundo engañoso en que vivimos no haya sellado un poco más el excesivo entusiasmo de su severidad.

Y, en efecto, por órgano de un periódico más o menos valedero, **los señores miembros del jurado han hecho declaraciones harto categóricas sobre la eficacia de sus propias funciones, manifestado que por primera vez -desde hace diez años- el público de Buenos Aires verá una verdadera manifestación de arte argentino**. Y para subrayar debidamente esta explosiva declaración -eruptiva me gusta más- agregan que **han rechazado muy cerca de quinientas obras**.

Nada es más contagioso que el sarampión del entusiasmo,

y si los jurados de este año declaran que por primera vez hay un jurado ya que por primera vez hay un salón, nosotros -yo, mejor dicho- me apresuro a declarar con igual fundamento (otra erupción entusiasta) que **por primera vez habrá una crítica adecuada a la severidad de los jurados**. Y, en virtud de tal declaración, me apresuro a manifestar dos cosas previas, fundadas ambas en la saludable ley de la relatividad:

I Que el Salón Nacional de Bellas Artes no ha sido nunca más malo que este año.

II Que si los miembros que componen el jurado de pintura - el más severo de todos- se presentaran como expositores al más humilde salón europeo, serían inexorablemente rechazados.

("El X Salón Nacional. Pintura, escultura y arquitectura". *Augusta*, Buenos Aires, año III, vol. 5, N° 27, agosto de 1920, pp. 49-53).

7.7. "LA ACTUALIDAD POR SI SOLA ES UN FRACASO".

Sobre los cuadros "arrinconados" del Salón Nacional, "los cuadros de quien nadie habla, por los que nadie se acalora, ni discute".

Al visitar la Exposición de Pinturas no atraen con tanta emoción mis miradas los cuadros triunfadores, los cuadros discutidos con apasionamiento, como **los pobres cuadros arrinconados**, los cuadros sin espectadores, los cuadros de quien nadie habla, por los que nadie se acalora ni discute. Para muchos de ellos, **ni la carcajada cruel o la sonrisa burlona**, por todo comentario al pasar.

Yo me detengo ante esos cuadros, ante los que sólo de tarde en tarde se detendrá el autor como ante el nicho de sus ilusiones, y sobre la pintura desdichada, de torpe ejecución y vulgar pensamiento, veo como auréola resplandeciente el amor que puso el artista en su obra: la veo, cuando en la quietud del estudio, parecía en su gloria de amor, más gloriosa que todas las obras premiadas.

Siento por ellas la compasión que me inspiran los niños **raqúiticos**, desmedrados. ¿Qué hará de ellos la vida cuando les falte el cariño de sus padres? Y esas pobres criaturas nacieron de un amor, ¡y ya nunca sabrán del amor en su vida!

¿Qué burla, que juego cruel es este de encendernos el alma con divinas armonías de Arte, que suenan a cielo en nosotros y fuera son chirridos y discordancias?

¿De qué ascendencia proceden por atavismos estas vocaciones engañosas? ¿O de qué reencarnación triunfadora, al

fin, son el anticipo balbuciente?

¿Son estertor de agonizante o vagido infantil?

Si esta larga vida, compuesta de tantas horas cortas, fuera toda la vida, la existencia más gloriosa sería un fracaso.

Esas malas pinturas sólo pueden ser la fealdad y el error de un momento.

Yo no distingo en una Exposición de Pinturas modernas entre las buenas y las malas. **La actualidad por sí sola es un fracaso.**

Dentro de algunos años, ¿no serán iguales todas estas pinturas? ¿Cuántas de ellas habrán sido electas para ser actualidad en unos cuantos siglos?...

(BENAVENTE, Jacinto. "Los cuadros arrinconados". *Arte*, Buenos Aires, año III, N° 9, septiembre de 1922).

7.8. **"¿UN DESAGRADABLE DESCUIDO?"**.

Protesta del pintor Atilio Malinverno contra un premio mal adjudicado en el

XVI Salón Nacional de 1926.

Buenos Aires, octubre 1° de 1926

Señor director de LA EPOCA.-S/D.

Distinguido señor:

No quiero dejar pasar en silencio un sintomático episodio, que se registra en **la adjudicación de premios del Salón** Nacional de Bellas Artes, de este año. Me impongo la obligación moral de denunciarlo, porque no puedo ocultar, a la vez, la desagradable impresión que el mismo episodio suscita, ya que desvirtúa fines de corrección y de seriedad, entre los encargados de juzgar el mérito de los trabajos que llegan al salón, con propósitos de estímulo, para lo cual, como es lógico, hay que ajustarse estrictamente al criterio de selección, primero, y de análisis, después.

En el preámbulo de los catálogos que se distribuyen profusamente al público, hay la transcripción de tres cláusulas reglamentarias, como si se quisiera demostrar que gira alrededor de ellas la conducta de imparcialidad, que es de garantía para todos los derechos, con recíprocas obligaciones, como para que no pasen inadvertidas, ante cualquier peligroso descuido o desviación.

Pues bien, una de ellas dice textualmente así:

Art. 25. Los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes y del Jurado no podrán enviar al Salón nada más que dos obras, hallándose sus autores comprendidos dentro de las disposiciones del artículo anterior y no podrán aspirar a ninguna recompensa. Serán, por lo tanto, declarados fuera de concurso.

Y como para no dudar de la autenticidad de los jurados, se da a conocer los nombres de sus componentes, en la página anterior del mismo catálogo. En pintura de este año figuran los señores Ernesto de la Cárcova, Jorge Soto Acebal y Manuel J. Castilla, designados por la Comisión Nacional de Bellas Artes y los señores Arturo Prins y Mario A. Canale por los concurrentes.

Ninguno de ellos pede aspirar a "ninguna recompensa". Está expresamente señalado; se lo recuerda por la propia comisión. Lo saben todos los artistas.

Pero el señor Arturo Prins aparece inopinadamente premiado, con el segundo premio municipal. Es una recompensa que favorece a un miembro de los jurados, que ha debido contar para su adjudicación con los votos de sus compañeros, contrariando el reglamento y las más elementales normas que revisten esa caparazón de imparcialidad que se afana en

puntuar el catálogo, pero que resulta letra muerta.

En defensa del celo que exige el cumplimiento de ese mismo reglamento y en resguardo de los intereses que se comprometen con esta injusticia, ya que es ilegal a todas luces, **quiero dejar constancia de mi protesta**, esperando que el **desagradable "descuido"** vuelva por el camino de una prudente reconsideración, a fin de no postergar otros valores que aspiran a la satisfacción de verse comprendidos.

El señor Prins puede esperar a otra oportunidad, que le llegará sin duda, si por sus méritos así lo conquista.

Por ahora debe y tiene que estar "fuera de concurso".

Nada más, y muy grato a la gentileza del señor director.

Suyo affmo.

Firmado: ATILIO MALINVERNO.

("Un premio mal adjudicado". *La Epoca*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1926).

7.9. "CARACTERES DE UN MEDIO Y DE UNA RAZA".

El conocido crítico francés Camille Mauclair elogia la serie de "Los Gauchos" de Cesáreo Bernaldo de Quirós presentada en el Museo "Jeu de Paume" de París en 1931.

El Museo del Juego de Pelota (Jeu de Paume), reorganizado y ampliado bajo la dirección inteligentísima de André Dezarrois, dedicó el mes de marzo último sus locales situados en la terraza de Las Tullerías y Plaza de la Concordia, a una exposición de treinta grandes cuadros de Cesáreo Bernaldo de Quirós. **Esta exposición fue inaugurada con el mayor de los éxitos por un público numeroso** en el que figuraba al lado de la colectividad argentina en París, el mundo político y artístico parisiense, cuanto de más importante, desde el ministro de Bellas Artes y el personal de la dirección de este ramo y de la escuela del Louvre, hasta los conservadores de museos, pintores famosos, escritores y críticos.

Me apresuro a decir que el deseo unánime de honrar a la Argentina con motivo de la exposición de uno de sus artistas más notable era distinto del aprecio de los cuadros. Bernaldo de Quirós ha disfrutado la ventaja de **una presentación excepcionalmente favorable**. El público acudió por simpatía para con una nación latina que es amada en París, pero inmediatamente fue conquistado por las **cualidades sobresalientes de la pintura exhibida**. Ha encantado penetrar en un mundo completamente nuevo; **el público francés no conoce**

la vida del gaucho y ese placer está aparejado a un colorido soberbio y un dibujo amplio. Y con tanta mayor razón que hoy la gente está hastiada finalmente de los pequeños esbozos, de las cuatro manzanas imitadas de Cézanne, de las fealdades inútiles y de toda la pintura degenerada que no manifiesta ya imaginación, estilo, sensibilidad, alma y sí meramente falsas audacias técnicas y virtuosidad vana.

Es evidente que los interesados por sostenerla aún por razones de snobismo o de clientela no podrían ser sino hostiles a la manifestación de un artista que como Quirós se ocupa de grandes composiciones de tema y cree que la "pintura pura" es una quimera estéril, que el arte de pintar debe servir para expresar los aspectos de la humanidad real, **los caracteres de un medio y de una raza.**

Pero el público se burla de los sofismas y ha festejado en Quirós al revelador de espectáculos imprevistos. **Quirós ha hecho por los gauchos entrerrianos de medio siglo atrás, llamados a desaparecer, lo que Gauguin procuró hacer para los maoríes y lo que Paul Elie Dubois hizo para los tuaregs de Hoggar.** Es documentación muy interesante. Pero sería poca cosa si esa documentación no diera pretexto a una pintura rica y vigorosa, cuya ciencia del aire libre y de los reflejos recuerda a Besnard, cuyo estilo de figura **conserva la tradición de nobleza de los viejos españoles** cuyo impresionismo alía sus hallazgos de luz a una preocupación de materia y de dibujo igualmente sólidos.

Hoy no hay muchos pintores capaces de pintar con tanto vigor y tal exactitud un caballo, un grupo de personajes, un paisaje decorativo y de lograr un conjunto tan sorprendente como la sinfonía en oro y rojo que se llama "Lanzas y guitarras" y que expresa toda la poesía y todo el salvajismo de una raza. Es un cuadro magistral, pero había otros no menos atrayentes en esa exposición en el esfuerzo de treinta grandes telas unidas por una misma idea y capaces de mantenerse en una gama de colores tan intensa. Es el caso de pedir que se ponga en el banquillo a los emborronadores de pequeñas notas que emboban a las gentes o a los imitadores de los acertijos de Picasso, para pedirles que realicen sobre el tema que les plazca, una serie semejante.

(MAUCLAIR, Camille. "La pintura en Francia. Bernaldo de Quirós". *La Nación*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1931).

7.10. "LA PINTURA ARGENTINA EN LA CALLE FLORIDA".

Caracterización de la calle Florida de Buenos Aires y su movimiento artístico a mediados del presente siglo. Los artistas, las galerías, las obras y el público bajo la lupa del uruguayo José Pedro Argul.

Florida, calle de Buenos Aires, es una flor de la

cultura; calle del mundo, concita las fuerzas de alto cultivo de esas grandes corrientes migratorias que de todos los países llegan a la gran metrópoli sudamericana. **La novedad y la última moda documentando el progreso**, lo clásico como cima de perfecciones tiene aquí su esplendor atrayente en los comercios fascinadores. Su aristocratismo, el lujo y el confort, la convierten en un largo salón de mil metros que cuando el porteño no está en él, lo añora. Sede de los grandes clubes sociales, de la Sociedad Rural, donde los criadores de los refinados ganados argentinos toman conciencia de la trascendencia de sus esfuerzos que superan la intención lucrativa, y el palacio del Jockey Club, donde esos mismos ganaderos practican el juego de hacer lucir los dineros. La vanidad en esta calle se ofrece y se provoca, pero el buen gusto, fineza y refinamiento de las exhibiciones, lo preside todo; el arte culmina los aspectos.

Las galerías de arte se repiten y multiplican en la calle Florida: *Müller, Wildenstein, Witcomb, Peuser, Rose Marie, Kraft, Van Riel, Nordiska*, etc. El alemán señor Federico Müller, como para establecer el tono de la nueva Galería, ubicada frente al local que ocupara durante tantos años, acaba de inaugurar su vidriera con un soberbio y goloso bloque de pintura: el cuadro *Muchacha durmiendo* del primer académico inglés, sir Joshua Reynolds. También vidrieras-estuches, consagratorias de las grandes piezas, tiene "Wildenstein Arte", filial de la famosa Galería de París, que dirige ese experto verdadero que es M. Georges Wildenstein.

De un lado y otro de la entrada se exhiben un Fragonard de sugestivas tintas y un Teniers suelto, ventilado, alocado, es decir, legítimo. Dentro de la Galería un Goya aún más libre, un Watteau en el que la vida aparece como en un encantador espejo, una deliciosa Pastoral de J. D. Huet. Luego, su director el señor Lupo Stein nos muestra cien obras más con nombres de autores de museos europeos. Visitamos la antigua Galería Witcomb: en sus largas vidrieras, en sus amplias salas, en los espaciales depósitos, en tienda y trastienda, *pêle mêle* puede el entendido encontrar el caracú del arte y el nuevo rico, el maestro necesario para su urgente colección. Este dibujo acuarelado de José Gutiérrez Solana que señala el animador de Witcomb, pretendemos que un día se le seleccione entre los mejores dibujos de todos los tiempos, así como el paisaje de Darío de Regoyos es testimonio de una sensibilidad excepcional.

Maestros para eventuales coleccionistas hay muchos en Buenos Aires; todos los años Jean Baptiste Camille Corot realiza su póstumo esfuerzo de presentar tres o cuatro nuevos cuadros con suspirados paisajes y al holandés J. B. Jongkind, inspirador de Van Gogh y creador de atormentados cielos, se le obliga a chapotear pintura en las nubes. Pero nada igual como lo que ocurre con Jacques Charles: a cincuenta años de la muerte del divulgado animalista francés, sus rebaños se siguen procreando en suelo argentino y todas las temporadas se transan nuevos Jacques Charles con renovado éxito.

Buenos y malos hay en la calle Florida muchos cuadros; los hay también en las demás calles de la enorme ciudad. **Buenos Aires sufre en estos momentos el mito del cuadro.** Todo lo que está enmarcado, y hay allí muy buenos enmarcadores, produce respeto y admiración; **se ama más el cuadro que la pintura, el artista interesa menos.** Por ello es que **Buenos Aires no es tierra que atrae y retiene a los grandes plásticos extranjeros.** Quedan los literatos de universal nombradía; es cementerio de famosos artistas teatrales; se radican los grandes músicos, pero ningún pintor epónimo viene de tierra extranjera a vivir en ella. **El pintor llega, expone y se va.** Quizás huye. También en la calle Florida **el pintor argentino es un visitante más del lujoso salón. Expone y se va. No permanece.** No lo encierra en las obsesiones vidrieras-estuches. No figura el artista argentino viviente en el elenco famoso que las grandes galerías recomiendan especialmente a su clientela; quien quiera que sea -excepción hecha del sostenimiento de Fernando Fader por Müller- está por hoy más atrás en la consideración comercial de la calle Florida, que aquel creador de disfraces, Salvador Sánchez Barbudo, y el no menos carnavalesco François Roybet. El público grueso y el cliente no más fino, es decir, los más, que sólo buscan en la obra de arte un medio de evasión de las contingencias diarias, **consumen estos autores de antiguallas como favoritos** y el *marchand*, imprescindible contacto entre el pintor de cuadros de caballete y el público, no se detiene a perder un minuto de tiempo para enseñar a su clientela que el arte no es sólo desvarío para un corto momento de placer

del adquirente sino que debe integrar la educación y que para esto nadie dará mejor docencia que el arte actual, y aun más, el moderno arte local. El artista nativo es el encargado de poner a sus contemporáneos en trance de conocer todo el arte, el arte de todas las épocas. Se va a requerir para este proceso la pérdida de un minuto de tiempo en el tráfico incesante del comercio del arte, pero será la gran hora ganada para **cambiar el ocasional comprador de cuadros por los verdaderos gustadores entendidos**, aquellos que adquirirán por necesidad íntima, por resolución propia y con gran voluntad de adquirir.

El arte moderno extranjero visita sin afianzarse en Florida, traído y llevado por empresarios extranjeros o por sus propios autores. El *novecento* italiano; algún mejicano; acaba de estar en Buenos Aires el pintor brasileño Cándido Portinari; pero desde Cézanne hasta Salvador Dalí muchos nombres importantes no han llegado aun a este calle que con tanto celo recoge muchas otras resonancias mundiales.

Inútil es, por otra parte, querer buscar en galerías un claro panorama del arte argentino actual. El artista argentino penetra en ellas en las exposiciones personales bajo su propia responsabilidad y sus exposiciones se suceden sin calificada selección de autores. Véase a este respecto los registros del importante *Anuario Argentino Plástica*. No se estacionan allí ni se consubstancian con los salones las altas presencias de la nueva pintura argentina. En nuestra

recorrida no hemos visto ningún torso femenino de Miguel Carlos Victorica, esos admirables torsos de pintura del maestro boquense; ni la intimidad expresiva de Ramón Gómez Cornet en sus pequeñas cabezas; ni las recreaciones magistrales de Emilio Pettoruti; ni las finas irisaciones de Domingo Proncato; ni tampoco Héctor Basaldúa recoge encargos para alimentar una iconografía con sus bellos retratos ambientados.

Tan de lamentar es que esas y otras obras no se encuentren permanentemente ofrecidas con convicción, bien enmarcadas, bien presentadas, inscriptas en los catálogos propios de los comercios, como **penoso es ver algunas de ellas mezcladas en exposiciones colectivas con pintura de inferior calidad**, con tanto decadente faderista, por ejemplo, por el hecho de ser todas ellas argentinas. A la separación del arte por nacionalista o foráneo, podría caberle a la calle Florida, según su rango, el distingo de valores, que es lo que realmente admite el arte.

Si en la calle Florida no hay arte argentino como para dar de manera continua al viajero el conocimiento de lo mucho y bueno que en Buenos Aires se produce, retardándose en consecuencia y en gran parte por esta culpa la formación de un verdadero ambiente para las artes plásticas, hay hechos importantes que permiten presumir que la evolución favorable puede desarrollarse y culminar en cualquier momento. Desde que José León Pagano escribió la *Historia del Arte de los*

Argentinos, registro crítico como no conocemos otro del arte de un país, hasta hoy, **se ofrecen en las librerías hermosas ediciones sobre los principales artistas argentinos** y se reúnen en las colecciones editoriales los nombres de los mejores pintores nativos con los extranjeros. Hemos visto en librerías **obras de la literatura universal bellamente ilustradas por los artistas locales**; hemos podido ojear un nuevo álbum de notables litografías con *Paisajes del Tigre* de Horacio Butler. Por hoy, es en librerías donde se aprecia el apoyo más certero para el arte argentino y hay que felicitar a los editores por su visión exacta de la necesidad de ir aclarando el panorama de ese ambiente de las artes plásticas.

Periódicamente también Harrod's, la gran tienda porteña, le da sus vidrieras a un seleccionado grupo de pintores que lucen la seguridad de los gustos de la hora. En librerías, en tiendas, y bastante perdidas en el fárrago de las numerosas exposiciones personales, se observan las constancias de **un conjunto de artistas argentinos que mantienen la verdadera vida del arte plástico de Buenos Aires**. Esto, claro está, sin contar la mayor presencia: *la decoración de la cúpula de Galerías Pacífico*, mundo de pequeños comercios. Allí pintaron extensos paneles Antonio Berni, Manuel Colmeiro, Demetrio Urruchúa; en uno de ellos Juan Carlos Castagnino concretó su arte sutil y en otro, Lino Eneas Spilimbergo, le pintó a Buenos Aires, dejándolo clavado al fresco en la calle Florida, con ese grupo de la figura viril que sujeta un brioso caballo, un retrato de su inquietud de progreso y de

su gigante fiebre de acción.

(ARGUL (1952), pp. 127-132).

7.11. "EN UN ALMACEN".

Rafael Doménech reflexiona acerca de algunos vicios de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, como la mala ubicación de las obras y la pérdida de los valores artísticos por parte de los pintores.

Ha sido tan rutinaria y antiartística como las anteriores Exposiciones la instalación de las obras que han constituido este Certamen. Los cuadros y las estatuas se han instalado allí **como en un almacén**; inútil es hablar de delicadezas artísticas, de buen gusto, de ponderación cromática de unos cuadros con otros o de equilibrio de masas entre las esculturas.

¿Quién tiene la culpa de esto? Los jurados dicen que el Estado, al no proporcionarles un local más vasto para colocar holgadamente las ochocientas cincuenta y tres obras admitidas al certamen... (...).

Yo creo que los señores jurados no se han preocupado aún

de que media un abismo entre la **exhibición de chucherías y quincalla de un bazar** y la de obras de arte. Y esto no es extraño que suceda entre nosotros, cuando ese fenómeno de la vida artística se repite en el Extranjero, salvo contadísimas excepciones (Venecia, Barcelona y la Sociedad de los Secesionistas, en Viena).

Una de las muchas causas de la actual decadencia artística es justamente esa tendencia nefasta en organizar las Exposiciones. El artista que concurre a ellas sabe que su obra ha de estar rodeada por otras, tocándose todas, y que la mirada del espectador ha de ir errante de uno a otro lado del salón, sin tener un momento de reposo. Y es muy natural que el artista pretenda atraer la atención del visitante... la cuestión es que su cuadro se distinga enérgicamente de los demás. Y como todos piensan y proceden del mismo modo, **la finalidad del artista no es trabajar para el Arte, sino para la Exposición...**

Un caso idéntico ha sucedido con los anuncios callejeros (el cartel): cada anunciante quería que su reclamo se distinguiera de los demás...

Si nuestros artistas fuesen tan prácticos como los industriales que encargaban carteles, caerían en la cuenta de que la causa más poderosa que aleja al público de las Exposiciones es que en ellas hay demasiadas obras, que no es posible que el visitante permanezca un largo rato en el local

del Certamen sin sentirse mareado, y que al salir de allí, va peor que el negro del cuento: con la cabeza caliente, los pies fríos y las piernas cansadas. Esto, y no una emoción estética intensa, es lo que saca al público al visitar una Exposición.

(DOMENECH y otros (1910), pp. 5-6).

7.12. "EXPOSICIONES DE PRINCIPIANTES".

Análisis realizado por Enrique Lafuente Ferrari respecto de la falta de representatividad de los salones nacionales en España. Se plantea asimismo la necesidad de determinar la verdadera utilidad de estas exposiciones y de las consabidas medallas. Encontramos varios paralelismos con la situación que se daba en la Argentina como por ejemplo la ausencia casi total de las figuras consagradas a tales certámenes.

Observemos que, en lo que a las Exposiciones nacionales se refiere, el Estado fija una especie de estatuto artístico que aspira a marcar un nivel en la producción digna de ser por él acogida y un derecho a establecer una jerarquía entre los artistas, en virtud de unos juicios de carácter oficial que son sancionados o reconocidos de manera pública por lo que llamamos premios o medallas. La Exposición oficial, otorgadora de recompensas, que establecen una especie de

escalafón entre los artistas de un país, es, no lo olvidemos, una creación del Estado democrático y popular nacido de la revolución francesa...

... La vida artística, por motivos probablemente económicos -falta de coleccionismo, de mecenazgo y densidad cultural, quizá- no puede ser muy intensa. Otros países han resuelto su disconformidad con el tinglado estatal organizando periódicas huídas al Aventino; éste ha sido, por ejemplo, el caso de Francia. Cuando las Exposiciones nacionales, o como allí se llamaban, los Salones oficiales, se enquistaron en una reseca e infecunda esterilidad... los artistas perjudicados rompieron sus amarras con la organización oficial y se lanzaron a organizar por cuenta propia Exposiciones colectivas de acuerdo con las normas de cada generación: refusés, independientes, arte vivo..., etc. Este fenómeno ocurrió igualmente en Alemania, en Austria y en Inglaterra, y ello fué, en general, el origen de todas las secesiones... (...).

Nótese que en España tales secesiones no han sido posibles. Artistas disconformes, protestatarios contra la acción de la burocracia del Estado ha habido siempre; pero aquí **la reacción ha sido individual**, e individuales sus soluciones: la soledad, el aislamiento o más frecuentemente la emigración. Roma, primero, y París, después, han estado, desde mediados del siglo XIX, llenas de artistas españoles que han roto sus amarras con el arte oficial y que no han

concurrido a las Exposiciones nacionales...

El defecto capital de las Exposiciones nacionales... es sencillamente que no representan, en absoluto, la producción artística española... Si las exposiciones oficiales y colectivas no sirven para poner en contacto con el gran público a la producción artística contemporánea, ¿para qué sirven, pues?...

Pues es el caso que las Exposiciones nacionales han venido a convertirse en una especie de **oposición de entrada al escalafón artístico oficial**, en un sistema para obtener lo que en términos universitarios llamaríamos el título facultativo, la licenciatura o doctorado que ha de servir al que lo conquiste para luchar, provisto de este instrumento, en el plano superior de la cultura...

Todas estas circunstancias han hecho inevitablemente que las Exposiciones nacionales sean en un 80 por 100 **Exposiciones de principiantes**; sólo el 20 por 100 restante supone el concurso de artistas ya más curtidos... (*El que obtiene la medalla*) respira ya, descansado y satisfecho; ha entrado en el **Olimpo superior del escalafón**, ya no le tose nadie... Del mismo modo, la posesión de la primera medalla, hartamente fácil de conseguir y tantas veces debida a chalanos o a compadrazgos, no prueba nada respecto a la categoría artística del poseedor... Si se tiene además en cuenta que esa primera medalla, como el doctorado universitario, suele

normalmente alcanzarse en una edad de la vida que podemos fijar hacia los treinta años, como término medio, se comprenderá fácilmente que tengamos derecho a decir que las Exposiciones nacionales de arte en España son Exposiciones de principiantes, de gentes que no representan ni la madurez, ni la totalidad del arte contemporáneo en nuestro país.

...Pues la obra que a la Exposición se manda suele necesitar de ciertas circunstancias de énfasis y de formato que restan calidad e intimidad y, por lo tanto, autenticidad a la obra misma... todos saben que si la obra es pequeña, por mucha que sea su excelencia, correrá el peligro de ser probablemente relegada a un rincón donde quede inatendida. Un lienzo o una escultura de gran tamaño, por el contrario, se impondrá por motivos cuantitativos a la atención del Jurado de admisión y exigirá, por lo tanto, ser colocada en un lugar distinguido y visible.

Por otra parte, las Exposiciones nacionales, allá por el siglo pasado, eran en muchos casos el único contacto que un pintor joven o viejo podía tener con el público; la abundancia y aun la prodigalidad con que en nuestros días efectúan los artistas exhibiciones individuales, hacen que la Exposición nacional no sirva ya a estos fines y sí sólo sea utilizada por los artistas para esa **competición oficial de las medallas** de que acabamos de tratar. Cabe aún otra pregunta: ¿Para qué quieren los artistas las medallas? En tiempos pasados la recompensa otorgada por un Jurado a un

pintor o a un escultor suponía, en primer término, la atención pública atraída hacia su obra, la sanción social más deseada siempre por un artista, así como el comentario crítico de los escritores más señalados y, en suma, una especie de apoteosis con trascendencia inmediata en su vida, en sus situación económica y en su producción ulterior.

Hoy, en realidad, **las medallas son simplemente una especie de categoría administrativa**, que puede ser útil para obtener puestos en el Estado, para acumular méritos de los que se estiman en concursos de panllevar, donde pesan mucho más que en la gloria definitiva, o en cosa más modesta, pero más importante: la estimación de los coleccionistas y aficionados. Circunstancias son éstas que han ido, en cierto modo, rebajando el alcance idealista y desinteresado de las medallas... (...).

Cierto es que las Exposiciones de principios de siglo, en las que imperaba un gusto anacrónico y retrasado, con sus cuadros de historia y sus pinturas de ambiente social, no invitaban demasiado a concurrir a los jóvenes artistas que traían una nueva inquietud y una apetencia de estilo común a todas aquellas generaciones, tanto en la literatura como en las artes. A esto fué, sin duda, debido que Zuloaga, Anglada o Sert no concurren a las Exposiciones nacionales, pero séanos permitido creer que si hubieran concurrido con alguna constancia, sin duda hubieran alcanzado los premios que no se regatearon a más atrevidos innovadores... En nuestros propios

días, de vez en vez, intentan formarse capillitas o cenáculos que, en cierto modo, quieren elevarse contra la vida artística oficial, sin que nadie les conceda, en serio, valor polémico en este sentido, pues es normal el caso de que los artistas concurrentes a esas capillas acaban en su mayoría por acudir a las Exposiciones nacionales y por obtener en ellas recompensas más o menos disputadas o merecidas...

El problema de nuestras Exposiciones nacionales es muy otro; no se trata de que el genio vanguardista o la tendencia avanzada sean, como tales, rechazados en la Exposición nacional. El problema es, por el contrario, el bajo rasero a que ha descendido el nivel de admisión. Pudiera decirse que una mera habilidad técnica, sin la menor exigencia estética, basta para que una pintura o una escultura tengan paso franco a las Exposiciones nacionales... Cualquier mediano aficionado puede lograr en España que una obra suya cuelgue fácilmente en un honroso puesto de la Exposición nacional...

Pero con toda esta liberalidad, volvemos a repetir, la Exposición nacional no refleja el nivel más alto de la producción artística española, ni el censo completo de nuestros artistas...

... El Estado tiene la obligación de patrocinar y fomentar otro tipo de Exposiciones, unas asambleas de obras de arte que pudiéramos llamar de segundo grado... aceptándose... las obras de los artistas que tuvieran ya

completo su curriculum de recompensas oficiales, e invitando, por otra parte, a maestros consagrados, contaran o no en su historia con este bagaje de premios. De este nuevo tipo de Exposiciones sí podría, verdaderamente, decirse que representaban la altura, el nivel y el momento del arte español...

...Sería en estas Exposiciones donde el Estado español debería cuidadosamente seleccionar las obras dignas de pasar a los Museos del Estado. Pues ésta es otra copla; en principio, el Estado español no adquiere más obras que las que premia en las Exposiciones nacionales. Dadas las circunstancias de éstas... resulta que España no compra sino obras de artistas jóvenes, de maestros que están aún en trance de llegar a serlo...

(LAFUENTE FERRARI (1948), pp. 339-351).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

ADES, Dawn. *Art in Latin America*. New Haven and London, Yale University Press, 1989, 365 pp.

AIMI, Ismo P.. *Refugio del espíritu (semblanzas de artistas plásticos de la Argentina)*. Buenos Aires, Editorial Lito, 1949, 171 pp.

ALVA NEGRI, Tomás. *Julio Payró*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1979, 189 pp.

ALVES DE SOUZA, Wladimir, y otros. *Aspectos da arte brasileira*. Río de Janeiro, Funarte, 1980, 132 pp.

AMARAL, Aracy. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, 243 pp.

AREAN, Carlos. "El primer encuentro con el cubismo y con la abstracción en la pintura argentina". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1979, N° 349, pp. 48-62.

AREAN, Carlos. *La pintura en Buenos Aires*. Buenos Aires,

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981, 243 pp.

ARGUL, José Pedro. *Exposición de pintura*. Buenos Aires, Argos, 1952, 142 pp.

BARDI, P. M. (coord.). *Pintura en Brasil/Del 660 al Modernismo*. Caracas, Museo de Bellas Artes, 1983.

BAYON, Damián, y otros. *Arte moderno en América Latina*. Madrid, Taurus Ediciones, 1985, 349 pp.

BEDOYA, J.; GIL, N.. *Aproximación al arte de los años 20' en la Argentina*. Buenos Aires, Glauco, 1972.

BOULTON, Alfredo. *Historia abreviada de la pintura en Venezuela*. Tomo II. Epoca Colonial. Caracas, Monte Avila Editores, 1971, 220 pp.

BOZAL, Valeriano. *Historia del Arte en España*. Madrid, Ediciones Istmo, 1972, 470 pp.

BRUGHETTI, Romualdo. *De la joven pintura rioplatense*. Buenos Aires, Plástica, 1942.

BRUGHETTI, Romualdo. *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires, Nova, 1958, 127 pp.

BRUGHETTI, Romualdo. *Historia del arte en Argentina*. México,

Pormaca, 1965.

CALZADILLA, Juan. "Una visión de la pintura venezolana". *Artes de Venezuela*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, N° 1, octubre-diciembre de 1959.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. 5 vols.. Río de Janeiro, Pinakoyheke, 1983.

CAPRILES, María Cristina, y otros. *Arturo Michelena, su obra y su tiempo. 1863-1898*. Caracas, Banco Industrial de Venezuela, 1989, 183 pp.

CARRILLO Y GARIEL, Abelardo. *Las Galería de Pintura de la Academia de San Carlos*. México, Imprenta Universitaria, 1944, 82 pp.

CASTEDO, Leopoldo. *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana. Desde la época precolombina hasta hoy*. Barcelona, Editorial Pomaire, 1970, 344 pp.

CASTRO, Martha de. *El arte en Cuba*. Miami, Ediciones Universal, 1970, 151 pp.

CORDOVA ITURBURU, C.. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958, 276 pp.

CORDOVA ITURBURU, C.. *80 años de pintura argentina*. Buenos

Aires, Librería La Ciudad, 1978.

CORREA, María Angélica. *Quinquela por Quinquela*. Buenos Aires, Eudeba, s/f.

COSTA, Angyone. *A inquietação das abelhas*. Río de Janeiro, Pimenta de Mello y Cía., 1927, 305 pp.

COVARRUBIAS, Miguel. "Arte Moderno". En *20 siglos de arte mexicano*. México, 1940, pp. 141-182.

CRESPO DE LA SERNA, Jorge J.. "Circunstancia y evolución de las artes plásticas en México en el período de 1900-1950". *México en el Arte*, México, N° 10-11, 1950, pp. 81-130.

CHIABRA ACOSTA, Alfredo (Atalaya). *Críticas de arte argentino. 1920-1932*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1934.

CHIAPPORI, Atilio. "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas. (1907-1927)". *Nosotros*, Número Aniversario, N° 219-220, 1927, pp. 220-243.

CHIAPPORI, Atilio. *Maestros y temperamentos*. Buenos Aires, 1943, 235 pp.

DA ROCHA, Augusto. "Un siglo de arte en la Argentina". *Revista de Arte*. Santiago, Universidad de Chile, año II, N° 11, 1936, pp. 1-5.

DE LA FUENTE, Alvaro. *Retrato de un pintor*. Santiago de Chile, Publicaciones "Dial", 1980, 305 pp.

DELBOY, Emilio. *Carlos Baca-Flor. Dos crónicas y una charla*. Lima, Sanmarti y Cía. S.A., 1941, 66 pp.

DELLEPIANE, Antonio. *Estudios de Historia y Arte argentinos*. Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática, W. M. Jackson, Inc. Editores, 1929, 252 pp.

DIESTE, Eduardo. *Teseo. Los problemas del arte*. Montevideo, Biblioteca Artigas, 1964, 232 pp.

DOS REIS JUNIOR, José María. *Historia da pintura no Brasil*. Sao Paulo, Editora "Leia", 1944, 411 pp.

EIRIZ MAGLIONE, Eduardo. *Críticas. Pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1927, 143 pp.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Catalogo Geral das Galerías de Pintura e de Esculptura*. Río de Janeiro, Editora "O Norte", 1923, 221 pp.

Exposición Internacional de Bellas Artes. Catálogo oficial ilustrado. Santiago de Chile, Imprenta Barcelona, 1910, 249 pp.

FAJARDO DE RUEDA, Marta. *Presencia de los Maestros. 1886-*

1960. Exposición en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, 12 de agosto al 11 de septiembre de 1986, 18 pp.

FERNANDEZ, Justino. *El arte moderno en México*. México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937, 473 pp.

FERNANDEZ, Justino. "Arte mexicano del siglo XIX". *México en el arte*, México, N° 12, 30 de noviembre de 1952, pp. 79-86.

FERNANDEZ, Justino. *Arte mexicano de sus orígenes a nuestros días*. México, Editorial Porrúa, 1958, 208 pp.

FOGLIA, Carlos A.. "La pintura argentina y nuestro pasado histórico". *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de enero de 1954.

FOGLIA, Carlos A.. *Arte y mistificación*. Buenos Aires, 1958, 125 pp.

FREDERIC, M.. *El año artístico argentino. 1926*. Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1927, 453 pp.

FUSTER, Antonio F.. *Realismo y expresionismo*. Madrid, Goya, Reaseguros S.A., 1969, 141 pp.

GESUALDO, Vicente. *Como fueron las artes en la Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Inca, 1988, 2 tomos, 949 pp.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La pintura en Colombia*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1948, 248 pp.

GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, 470 pp.

GUAYCOCHEA DE ONOFRI, Rosa T.. "La pintura argentina entre 1904 y 1935". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1986-1987, vol. 12, pp. 117-129.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Fernando Fader. (1882-1935). Del infortunio a la gloria*. Resistencia, Tesis de Licenciatura, 1990, 330 pp.. Inédito.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *El desarrollo de las artes plásticas en la Argentina. (1776-1930)*. Granada, 1994. Inédito.

GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991, 694 pp.

HAEDO, Oscar F.. *Plásticos uruguayos (1920-1945)*, Buenos Aires, 1947, 207 pp.

IBAÑEZ SANTA MARIA, Adolfo, y otros. *"Los Diez" en el arte chileno del siglo XX*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1976, 83 pp.

JUAN, Adelaida de. *Pintura cubana. Temas y variaciones*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, 175 pp.

LAGO, Tomás. *El Museo de Bellas Artes. 1880-1930*. Santiago, Universidad de Chile, 1930, 107 pp.

LAGO, Tomás. *Julio Ortiz de Zárate*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1956, 18 pp.

LAGORIO, Arturo. "La pintura moderna argentina". *Síntesis*, Buenos Aires, N° 14, julio de 1928, pp. 195-208.

LAROCHE, W. E.. "Los Precursores y otras fuentes documentales para nuestra iconografía pictórica". En *Derrotero para una Historia del Arte en el Uruguay*. Tomo II. Montevideo, 1961, 213 pp.

LASCANO GONZALEZ, Antonio. *Fernando Fader*. Buenos Aires, Ediciones Culturales de la Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, 1966.

LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul editores, 1976, 218 pp.

LOZANO MOUJAN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, García Santos, 1922.

LOZANO MOUJAN, José María. *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928, 191 pp.

LLANES, Ricardo M.. *Historia de la calle Florida*. Buenos Aires, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, 2 tomos, 1976.

MAGALLANES MOURE, M.. "Reseña de la pintura en Chile". *Zig-Zag*, Santiago de Chile, año VI, N° 291, 17 de septiembre de 1910.

MASSINI CORREAS, Carlos. "Dos pintores argentinos de la generación impresionista: Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia del Arte, 1970, N° 9.

MERLINO, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XX*. Buenos Aires, Edición del autor, 1954.

MONTECINO MONTALVA, Sergio. "Breve historia de la pintura en Chile". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, año CXVIII, N° 120, 4° trimestre de 1960, pp. 157-170.

MOSQUERA, Gerardo. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, Colección Espiral, 1983, 474 pp.

MOTTA, Edson, y otros. *Coleção Museus Brasileiros - 1. Museu Nacional de Belas Artes*. Río de Janeiro, 1979, 193 pp.

MUÑOZ, Andrés. *Vida de Quinquela Martín*. Buenos Aires, 1961.

NESSI, Angel Osvaldo. *Fernando Fader y la pintura argentina*. La Plata, Tesis doctoral, 1948. Inédita.

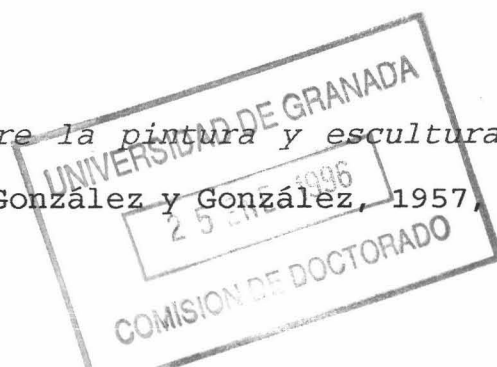
NESSI, Angel Osvaldo. *Situación de la pintura argentina*. La Plata-Buenos Aires, 1956.

NEUVILLATE, Alfonso de. *8 pintores mexicanos. De Velasco a Best Maugard*. México, 1967, 63 pp.

NEUVILLATE, Alfonso de, y otros. *Roberto Montenegro (1885-1968)*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, agosto a septiembre de 1970.

NUCETE-SARDI, José. *Notas sobre la pintura y escultura en Venezuela*. Caracas, Ediciones González y González, 1957, 149 pp.

OSSANDON GUZMAN, Carlos. *Alfredo Valenzuela Puelma (1856-1909)*. Santiago de Chile, Librería "Manuel Barros Borgoño", 1934, 114 pp.



PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del autor, 1937-40, tomo II.

PAGANO, José León. *Motivos de estética*. Buenos Aires, El Ateneo, 1940, 397 pp.

PAGANO, José León. *Formas de vida*. Buenos Aires, El Ateneo, 1941, 413 pp.

PAGANO, José León. *Historia del arte argentino desde los orígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, Editorial L'Amateur, 1944.

PAGANO, José León. *Nuevos motivos de estética*. Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948, 303 pp.

PALOMAR, Francisco. *Primeros Salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962. Cuadernos de Buenos Aires N° XVIII.

PAYRO, Julio. "La pintura". En *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 131-199.

PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986-1988, 6 fascículos.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Precursores extranjeros en la pintura chilena*. Exposición en el Instituto Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 1974.

PEREIRA SALAS, Eugenio. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, 344 pp.

PEREZ CISNEROS, Guy. *Características de la evolución de la pintura en Cuba*. La Habana, Dirección General de Cultura, 1959.

PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1968.

Pintura Chilena. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1977, 85 pp.

PLANCHART, Enrique. "La pintura en Venezuela". En *Tres siglos de pintura venezolana*, Caracas, Museo de Bellas Artes, 1948, 51 pp.

Plásticos uruguayos. Montevideo, Biblioteca del Poder Legislativo, 1975, 259 pp.

POMPEY, Francisco. *Museo de Arte Moderno. Guía gráfica y espiritual*. Madrid, Ediciones Afrodisio Aguado, S.A., 1946, 207 pp.

Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995, 390 pp.

REYERO, Carlos; FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910.* Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, 575 pp.

RINALDINI, Julio. *Críticas Extemporáneas.* Buenos Aires, Talleres Gráficos "Cúneo", 1921, 231 pp.

RIPAMONTE, Carlos P.. *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas.* Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1926, 209 pp.

RIPAMONTE, Carlos P.. *Vida. Causas y efectos de la Evolución Artística Argentina. Los últimos treinta años.* Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1930.

RIVA, Marcela. "Búsqueda e identidad en el arte argentino". En *Rasgos e identidad en la plástica argentina.* Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp. 57-77.

ROMANO, Eduardo. "Cultura y dependencia en América Latina". *Transformaciones,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, N° 76, pp. 141-168.

ROMERO BREST, Jorge. *Pintores y grabadores rioplatenses.* Buenos Aires, Ed. Argos, 1951.

ROSSI, Alberto María. *La camisa de once varas*. Buenos Aires, Taller de Artes Gráficas "Futura", 1931.

SALAZAR MOSTAJO, Carlos. *La pintura contemporánea de Bolivia. Ensayo histórico-crítico*. La Paz, Librería Editorial "Juventud", 1989, 274 pp.

SALTERAIN Y HERRERA, Eduardo de. *Blanes. El hombre, su obra y la época*. Montevideo, Impresora Uruguaya S.A., 1950, 301 pp.

SAN MARTIN, María Laura. *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ed. La Mandrágora, 1961.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina. (1783-1894)*. Buenos Aires, Edición del Autor, 1933, 418 pp.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Recopilado por Godofredo E. Canale. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982, 164 pp.

SQUIRRU, Rafael; GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *40 maestros del arte de los argentinos*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990, 297 pp.

STASTNY, Francisco. "La pintura en Sud América de 1910 a 1945". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1966, N° 19, pp. 9-

25.

STASTNY, Francisco. *Breve Historia del Arte en el Perú*. Lima, 1967, 58 pp.

SUAREZ, Luis. *Confesiones de Diego Rivera*. México, Ediciones ERA S.A., 1962, 192 pp.

SULLIVAN, Edward J.. "Artistas del siglo XX en Latinoamérica: una perspectiva de fin de siglo". En *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla, 1992, pp. 31-143.

TAPIA CLAURE, Osvaldo. *Los estudios de arte en Bolivia*. La Paz, Instituto de Investigaciones Artísticas, Universidad Mayor de San Andrés, 1966, 123 pp.

TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961, 165 pp.

UGARTE, Manuel. *El arte y la democracia*. Valencia, F. Sempere y Compañía, Editores, s/f, 213 pp.

VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Trad. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1980.

VITUREIRA, Cipriano Santiago. *Arte Simple*. Montevideo, Editorial "Nueva América", 1937, 199 pp.

WECHSLER, Diana Beatriz. *Crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)*. Granada, Universidad de Granada, Tesis de Doctorado, 1995.

ZANINI, Walter (Coord.). *História Geral de arte no Brasil*. Sao Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983, vol. I, 490 pp.

INTRODUCCION HISTORICA.

Argentina. La otra patria de los italianos. Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1983, 215 pp.

CARMAGNANI, Marcello. *América Latina de 1880 a nuestros días*. Barcelona, Oikos-tau S.A., 1975, 116 pp.

COSMELLI IBAÑEZ, José Luis. *Historia Cultural de los Argentinos. Tomo II. Desde 1852 a la actualidad*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1975, 706 pp.

DI TELLA, Torcuato S.. *Historia argentina. (1830-1992)*. Buenos Aires, Editorial Troquel, 1993, 350 pp.

GERMANI, Gino. *Política y sociedad en una época de transición. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1962, 266 pp.

Los españoles de la Argentina. Buenos Aires, Manrique Zago ediciones, 1985, 227 pp.

Los franceses en la Argentina. Buenos Aires, Manrique Zago ediciones, 1986, 191 pp.

PEREIRA, Susana. *Viajeros del siglo XX y la realidad nacional.* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984, 98 pp.

ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina.* Buenos Aires, Eudeba, 1965, 96 pp.

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

LOS VIAJEROS Y SU LEGADO ARTISTICO.

AA.VV. *La imagen romántica del Legado Andalusí.* Madrid-Barcelona, Lunwerg Editores, 1995.

ANGRAND, Leonce. *Imagen del Perú en el siglo XIX.* Lima, Editor Carlos Nilla Batres, 1972, 285 pp.

Aquarelas e desenhos de Rugendas. Expediçao Langsdorff ao Brasil. 1821-1829. Río de Janeiro, Edições Alumbamento,

1988, vol. 1, 154 pp.

ARDILA, Jaime; LLERAS, Camilo. *Batalla contra el olvido*. Bogotá, Ardila & Lleras Ltda., 1985, 317 pp.

ARRIAGA OCHOA, Antonio. *Escenas mexicanas del siglo XIX*. México, Octavio Colmenares Editor, 1971.

ARRIETA, Rafael Alberto. "Buenos Aires y los cronistas ingleses. La Plaza de Toros". *La Prensa*, Buenos Aires, 9 de julio de 1936.

BINDIS, Ricardo. *Rugendas en Chile*. Santiago de Chile, Editorial Los Andes, 1989, 111 pp.

BOGHICI, Jean. *Missao Artística Francesa e pintores viajantes*. Río de Janeiro, Fundação Franca-Brasil, noviembre a diciembre de 1990, 142 pp.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza Editorial, 1995, 213 pp.

CHACON TORRES, Mario. "La pintura boliviana del siglo XIX". *Estudios Americanos*, Revista de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Sevilla, abril-mayo de 1957, vol. XIII, N° 67-68, pp. 239-254.

DEL CARRIL, Bonifacio; AGUIRRE SARAVIA, Aníbal G..
Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852.
Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires,
1982, 256 pp.

FERNANDEZ, Justino, y otros. *Artistas británicos en México.*
1800-1968. México-Jalisco, Instituto Anglo-Mexicano de
Cultura, 1968, 58 pp.

FERNANDEZ SALDAÑA, J.M.. "Temas nacionales en los billetes de
banco". *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de junio de 1941.

FOURNEAU, Francis. "Viajeros en Andalucía y representaciones
turísticas de un cierto paisaje mediterráneo". En *Paisaje
mediterráneo.* Milán, Electa, 1992, pp. 204-207.

HALM, Peter, y otros. *J. M. Rugendas en México. 1802-1855.*
México, 1959, 38 pp.

HORZ DE VIA, Elena, y otros. *Crónica de México. Estampas
mexicanas del siglo XIX.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1992,
67 pp.

LONDOÑO, Julio. *Album de la Comisión Corográfica.* Bogotá,
Suplemento de "Hojas de Cultura Popular Colombiana", s/f.

MESA, José de; GISBERT, Teresa. *La pintura en los Museos de
Bolivia.* La Paz, Editorial "Los Amigos del Libro", 1991, 281

pp.

MOORES, Guillermo H.. *Estampas y vistas de la ciudad de Buenos Aires. 1599-1895*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1945, 189 pp.

NAVARRO, José Gabriel. *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Quito, Dinediciones S.A., 1991, 260 pp.

OBREGON, Gonzalo. *Tipos y paisajes mexicanos del siglo XIX*. México, Fomento Cultural Banamex, 1976.

PAYRO, Julio E.. *El pintor Juan León Pallière. (1823-1887)*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961, 69 pp.

Pintura española y cubana y litografías y grabados cubanos del siglo XIX (Colección del Museo Nacional de La Habana. Madrid, Museo del Prado, marzo-abril de 1983.

Río de Janeiro capital d`além-mar. Lisboa, Museu Rafael Bordalo Pinheiro, octubre a noviembre de 1994, 67 pp.

ROMERA DE ZUMEL, Blanca. "Aportes para una historia del arte de la Provincia de San Juan". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1964, N° 4, pp. 45-65.

RUGENDAS, Juan Mauricio. *El Perú romántico del siglo XIX*.

Estudio preliminar de José Flores Araoz. Lima, Editor Carlos Milla Batres, 1975, 282 pp.

SALGUEIRO DE SOUZA, Valéria. *Gosto, sensibilidade e objetividade na representação da paisagem urbana nos álbuns ilustrados pelos viajantes europeus: Buenos Aires, Rio de Janeiro e México (1820-1852)*. Tesis de Doctorado. Inédita. Universidade de Sao Paulo, 1995. 2 vols.

VARGAS, José María. *El arte ecuatoriano en el siglo XIX*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1984.

VIDAL, Teodoro. "Un pintor sanjuanero del siglo XIX: Pío Casimiro Bacener". *La Torre*, Universidad de Puerto Rico, año XXIII, N° 87-88, enero-junio de 1975, pp. 11-21.

VILLACORTA PAREDES, Juan. *Pintores peruanos de la República*. Lima, Librería Studium, s/f (hacia 1970), 127 pp.

VILLALOBOS, Delia. "Contribución al estudio de la obra pictórica del siglo XIX en Mendoza". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1962, N° 2, pp. 61-72.

LAS ACADEMIAS DE BELLAS ARTES.

ARIAS DE SOLIS, H.. *El arte francés y su influencia en la*

civilización moderna con los métodos racionales aplicados en el Perú. Lima, 1919.

BRU ROMO, Margarita. *La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914)*. Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1971, 399 pp.

CAMBIAGGIO, María. *El Arte en la Escuela*. Buenos Aires, 1923, 20 pp.

COMISION NACIONAL DE BELLAS ARTES. *Resumen de la obra realizada durante la presidencia del arquitecto Martín S. Noel*. Buenos Aires, 1931, 116 pp.

D'ONOFRIO, Arminda. *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1944, 116 pp.

GARCIA MARTINEZ, J. A.. *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985, 202 pp.

GOMEZ, Juan. *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX. 1840-1899*. Buenos Aires, Abadía Editores, 1986.

HARTH-TERRE, Emilio. "Los estudios del arte peruano en la Escuela Nacional de Bellas Artes". *VI Congreso Panamericano*

de Arquitectos. Lima, 1947, pp. 32-36.

HENARES, Ignacio. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Con la colaboración de Juan Calatrava. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, 230 pp.

MANZI, Ofelia. *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires, Publicaciones Atenas, c.1968, 52 pp.

Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial. Lima (Perú), 1922, 139 pp.

RAMIREZ, Fausto. "Tradición y modernidad en la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1903-1912". En *Las Academias de Arte*. VII Coloquio Internacional en Guanajuato. México, UNAM, 1985, pp. 207-259.

REYES, Víctor M.. "La enseñanza de las artes plásticas en México en el siglo XX". *México en el Arte*, México, núms. 10-11, 1950, pp. 81-130.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. "Crisis de la Academia en el siglo XX en México". En *Las Academias de Arte*. VII Coloquio Internacional en Guanajuato. México, UNAM, 1985, pp. 267-282.

TROSTINE, Rodolfo. *La enseñanza del dibujo en Buenos Aires. Desde sus orígenes hasta 1850*. Buenos Aires, Universidad de

Buenos Aires, 1950, 143 pp.

URGELL, Guiomar de. *Angel Della Valle*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación de Arte Argentino, 1990, 162 pp.

LA PINTURA ITALIANA EN LA ARGENTINA.

Argentina. La otra patria de los italianos. Buenos Aires, Manrique Zago ediciones, 1983, 215 pp.

BLUM, Sidward. *Faustino Brughetti*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, 34 pp.

BRUGHETTI, Romualdo. *Veinte expresiones de arte humanista*. Buenos Aires, Imprenta López, 1946, 33 pp.

BRUGHETTI, Romualdo. *Italia y el arte argentino. Itinerario de una emulación plástico-cultural*. Buenos Aires, Asociación Dante Alighieri, 1952, 81 pp.

BRUGHETTI, Romualdo. *Brughetti. Juicios y testimonios ordenados por...* Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988, 94 pp.

BUDIGNA, Luciano. *Juan Segantini*. Buenos Aires, "Pinacoteca de los Genios", Editorial Codex S.A., 1965.

DEL CAMPO, Cupertino. *Forma y color. Impresiones de viaje*. Buenos Aires, Editorial Idea Latina, 1925, 2 vols.

Exposición Carlos Federico Sáez. 1878-1901. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, diciembre de 1951.

Exposición Carlos María Herrera. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, noviembre-diciembre de 1961.

GALERIA SCOPINICH S.A., MILAN. *Catálogo de la exposición y venta de "arte moderna" en el Salón "Van Riel"*. Milán, Oficinas Gráficas A. Rizzoli & C., 1927.

LAROCHE, Walter E.. *Pintores italianos del siglo XIX. Su permanencia y su obra en el Uruguay*. Montevideo, Instituto Italiano di Cultura, 1963, 29 pp.

PUCCINI, Mario. *Faustino Brughetti*. Buenos Aires, Imprenta López, 1946, 36 pp.

QUESADA, Mario. *Museo de Arte Italiano de Lima*. Venecia, Marsilio Editori, 1994, 229 pp.

RODRIGUEZ BRITO, Marta G. de.. "Faustino Brughetti en Mendoza a través del periodismo". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1988-1989, N° 13, pp. 71-89.

SERGI, Jorge F.. *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires, Editora Italo-Argentina S.A., 1940, 537 pp.

PINTURA DE HISTORIA.

ALICE, Antonio. "*Los Constituyentes del 53*" en la sesión nocturna del 20 de abril. Buenos Aires, 1935, 78 pp.

BERUETE, Aureliano de. *El cuadro como documento histórico*. Discurso de recepción en la Real Academia de la Historia. Madrid, Blass S.A., 1922, 51 pp.

BERRA, Francisco A.. "El Juramento de los Treinta y Tres". *El Siglo*, Montevideo, 9 de enero de 1878. Reproducido en *Exposición de las obras de Juan Manuel de Blanes. Catálogo I*, Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, pp. 68-76.

BINDIS, Ricardo, y otros. *La Historia de Chile en la pintura*. Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 1 al 26 de julio de 1981, 32 pp.

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

COSTA, Angel Floro. *La Conquista del Desierto. Una visita al taller del pintor Blanes. Su cuadro alegórico "La Revista sobre el Río Negro"*. *Reflexiones históricas, políticas y*

artísticas alrededor del gran cuadro. Montevideo, Imprenta de "El Siglo", 1893.

DEL CARRIL, Bonifacio. *Iconografía del General San Martín.* Buenos Aires, Emecé editores, 1971.

DIEZ, José Luis. *La pintura de historia del siglo XIX en España.* Madrid, Museo del Prado, 1992, 494 pp.

Exposición de las obras de Juan Manuel Blanes. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, junio de 1941, 2 tomos.

FERNANDEZ ASTRADA, Miguel. "Don Juan de Garay y la verdad histórica". *El Hogar*, Buenos Aires, 4 de julio de 1924.

FERRARI, Gustavo, y GALLO, Ezequiel. *La Argentina del 80 al Centenario.* Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1980.

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

GELLY Y OBES, Carlos María. "El Museo Municipal de Buenos Aires y la personalidad de su organizador, el doctor Jorge A. Echayde". En *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, 1977, vol. L.

GELLY Y OBES, Carlos M.. *La fundación de la ciudad de Buenos Aires a través del pintor José Moreno Carbonero.* Buenos

Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980.

GELLY Y OBES, Carlos María. "Inferencias sobre la iconografía de Juan de Garay". En: *VI Congreso Internacional de Historia de América*, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, 1982, tomo III.

GUTIERREZ BURON, Jesús. "La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, t. II, N° 4, 2° semestre de 1989.

GUTIERREZ, Ramón, y otros. *El Convento de San Carlos en San Lorenzo*. Buenos Aires, Instituto Nacional Sanmartiniano, 1979.

GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Matthis*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1992.

LAGO, Catalina E.. *Buenos Aires 1858. Panorama artístico de la ciudad a través de sus diarios*. Biblioteca de Historia del Arte, Serie Argentina. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.

LEGUIZAMON, Martiniano. *La casa natal de San Martín. Estudio crítico presentado a la Junta de Historia y Numismática*. Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1915.

Léonie Matthis. *Cuadros históricos argentinos*. Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1960.

MACCHI, Manuel E.. *Blanes en el Palacio San José*. Concepción del Uruguay, Ed. Offset Yusty, 1980.

MONTES, Victoriano E.. *El pintor de batallas*. Buenos Aires, Félix Lajouanne, 1893.

QUESADA, Ernesto. "Un estudioso ejemplar: Don Enrique Peña". En: *Boletín de la Junta de Historia y Numismática Americana*, Buenos Aires, 1924, vol. I.

REYERO, Carlos. *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid, Espasa Calpe, 1987, 467 pp.

RICCI, Franco María (editor). *Cándido López. Imágenes de la Guerra del Paraguay*. Milán, 1894.

SALAVERRIA, José María. "La Fundación de Buenos Aires. Historia de un cuadro". *Plus Ultra*, Buenos Aires, marzo de 1924.

SANCHEZ CABRA, Efraín. *Ramón Torres Méndez, Pintor de la Nueva Granada. (1809-1885)*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1987.

SAURET, Teresa. "Metodología de la pintura de Historia: el

ejercicio de Moreno Carbonero". *Baética*, Málaga, Universidad de Málaga, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, pp. 47-56.

SAURET GUERRERO, Teresa. *El siglo XIX en la pintura malagueña*. Málaga, Universidad de Málaga, 1987.

TROSTINE, Rodolfo. *La pintura en las provincias argentinas. Siglo XIX*. Santa Fe, 1950.

TROSTINE, Rodolfo. *Franklin Rawson. El pintor*. Buenos Aires, 1951, 52 pp.

PINTURA DE TEMATICA RELIGIOSA.

BRUGHETTI, Romualdo. *Alfredo Gramajo Gutiérrez y el realismo ingenuo*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978, 75 pp.

FURT, Jorge M.. *Butler (1970)*. Córdoba, 1974, 89 pp.

MONTES I BRADLEY, R-E., y otros. *Las lacas y los dibujos de Carlos Valdés Mujica*. Buenos Aires, Editorial Atenea, 1948, 104 pp.

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

AA.VV. *El Nacionalismo y el arte mexicano*. México, IX Coloquio de Historia del Arte, UNAM, 1986, 410 pp.

CHIAPPORI, Atilio. *La inmortalidad de una patria*. Buenos Aires, 1942.

DOMENECH, Rafael. *El Nacionalismo en Arte. Notas sobre la vida artística contemporánea*. Madrid, Editorial Páez, c. 1921, 218 pp.

FADER, Fernando. *Gedanken eines argentinischen Malers*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de J. Weiss & Preusche, 1918. (Trad. Mary Massuh).

GUIDO, Angel. *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940, 349 pp.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El nacionalismo en la pintura argentina (1900-1925)". *Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*. León, 29 de septiembre-2 de octubre de 1992, t. I, pp. 449-453.

HANKE, Lewis. "La americanización de América". *Ars*, México, vol I, N° 3, marzo de 1943, pp. 53-57.

LOPES, Joaquim. *Do regionalismo ao nacionalismo na arte*. Porto, Imprensa Portuguesa, 1940, 44 pp.

MALHARRO, Martín A.. "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional". *Ideas*, Buenos Aires, 1903, año I, N° 1, p. 56-61.

MALOSETTI COSTA, Laura. "La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes". En *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Las Artes en el debate del Quinto Centenario", Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 156-163.

MAS Y PI, Juan. "El arte en la Argentina (cuestión de ambiente)". *Renacimiento*, Buenos Aires, año II, N° 6, enero de 1911, pp. 307-309.

MONETA, Raúl, y otros. *Artes plásticas y cultura nacional*. Buenos Aires, La Cebolla de Vidrio Ediciones, 1984.

MONSIVAIS, Carlos. "El arte y la cultura nacional entre 1910 y 1930". En SCHAVELZON, Daniel (Compil.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 301-305.

MUÑOZ, Miguel Angel. "El "Arte Nacional": un modelo para armar". En *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "El arte entre lo público y lo privado", Buenos Aires, C.A.I.A., 1995, pp. 166-177.

NOEL, Martín S.. *Fundamentos para una estética nacional*.

Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana. Buenos Aires, 1926, 238 pp.

PAGANO, José León. "El nacionalismo en el arte". Conferencia de J. L. Pagano. En FREDERIC, M.. *El Año Artístico Argentino*, Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1927, pp. 215-238.

PAYA, Carlos; CARDENAS, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1978, 151 pp.

RIBEIRO, Darcy. *Configuraciones histórico-culturales americanas*. Montevideo, Centro de Estudios Latinoamericanos, 1972, 141 pp.

ROJAS, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

ROJAS, Ricardo. *Discursos*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

ROJAS, Ricardo. *La Guerra de las Naciones*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

ROJAS, Ricardo. *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1930, 251 pp.

ROJAS, Ricardo. *La Restauración Nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*. Prólogo de Fermín Chávez. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, tercera edición, 1971. (Primera edición: 1908).

WECHSLER, Diana Beatriz. "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti". En *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "El arte entre lo público y lo privado", Buenos Aires, C.A.I.A., 1995, pp. 344-358.

ZUM FELDE, Alberto. *Estética del novecientos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1927, 207 pp.

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

AA.VV. *José María Velasco. Homenaje*. México, Universidad Autónoma de México, 1989, 345 pp.

BERNARDINO DE PANTORBA. *El paisaje y los paisajistas españoles. Ensayo de historia y crítica*. Madrid, Antonio Carmona editor, 1943, 158 pp.

BURUCUA, José Emilio; TELESKA, Ana María. "El impresionismo

en la pintura argentina. Análisis y crítica". *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, N° 3, 1989, pp. 67-112.

CASADO NAVARRO, Arturo. *Gerardo Murillo. El Dr. Atl*. México, UNAM, 1984, 245 pp.

DIAZ DE LEON, Francisco. *Escuelas de pintura al aire libre*. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, noviembre a diciembre de 1965.

DOMINGUEZ, Elena. "Progreso y miseria, dos caras de la ciudad. Collivadino y Berni". *3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica", Buenos Aires, C.A.I.A., 25 al 27 de septiembre de 1991, pp. 110-117.

ENCINA, Juan de la. *El paisajista José María Velasco (1840-1912)*. México, El Colegio de México, 1943, 207 pp.

Exposición A. Malinverno. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, junio de 1928, 35 pp.

GARCIA MARTINEZ, José A.. *Malharro*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, 8 pp.

GARCIA MARTINEZ, José A.. *Silva*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980, 8 pp.

GONZALEZ ARRILI. *Cupertino del Campo. Biografía, seguida de una antología en prosa y verso*. Buenos Aires, 1973, 135 pp.

GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *El genio de Fader*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1993, 69 pp.

GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *El paisaje en el arte de los argentinos*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1994, 87 pp.

HAES, Carlos de. "De la pintura de paisaje antigua y moderna". *Discursos leídos ante la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*. Madrid, 1860, 46 pp. (Contestación de Federico de Madrazo).

MALOSETTI COSTA, Laura; PENHOS, Marta. "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa". *3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, "Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica"*, Buenos Aires, C.A.I.A., 25 al 27 de septiembre de 1991, pp. 195-204.

MARTINEZ VAZQUEZ, Eduardo. *La pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de... el día 18 de enero de 1959*. Madrid, 1959, 21 pp.

MASSINI CORREAS, Carlos. "Dos pintores argentinos de orientación impresionista: Luis I. Aquino y Francisco

Bernareggi". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1968, N° 7, pp. 9-37.

Monografía de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. México, Editorial "Cultura", 1926.

MONTES I BRADLEY, R. E.. *El camino de Manuel Musto*. Rosario, Hipocampo, 1942, 197 pp.

PENA, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, Taurus Ediciones, 1982, 142 pp.

PERAZZO, Nelly. *120 años de pintura en Córdoba. 1871-1991*. Córdoba, Museo Caraffa, 1992, 80 pp.

RODRIGO MATEO, Angel. *La psicología en mi pintura*. San Juan (Argentina), 1950, 121 pp.

RODRIGUEZ, Antonio. *Dr. Atl*. Colección "Pinacoteca de los Genios", N° 128. Buenos Aires, Editorial Codex S.A., 1966.

ROMERO BREST, Jorge. "Los paisajes". En *Argentina en el Arte*, Buenos Aires, vol. 1, N° 5, pp. 65-80.

TAMPIERI DE GHIRARDI, Rosa Dolly. *Dos pintores en la Córdoba del siglo XX: Malanca y Spilimbergo*. Córdoba, Junta Provincial de Historia, 1994, 53 pp.

VENTURI, Lionello. *Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, 247 pp.

WECHSLER, Diana B.. "Paisaje, crítica e ideología". 3as. *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica", Buenos Aires, C.A.I.A., 1991, pp. 342-350.

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

LA PINTURA COSTUMBRISTA.

ANASTASIA, Luis Víctor. *Pedro Figari. Americano integral*. Montevideo, Ediciones del Sesquicentenario, 1975, 243 pp.

ARIN, Lourdes Graciela. "El campo y sus personajes en la obra de Angel Della Valle". 3as. *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica", Buenos Aires, C.A.I.A., 25 al 27 de septiembre de 1991, pp. 3-10.

CANAL FEIJÓO, Bernardo. *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*. Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, S.A., 1937, 137 pp.

DIAZ USANDIVARAS, Julio. "Arte Argentino. La obra de un gran pintor argentino". *Nativa*, Buenos Aires, 1934, pp. 17-22.

FOGLIA, Carlos A. *Cesáreo Bernaldo de Quirós*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

FRANCES, José. "Bernaldo de Quirós y su arte racial". *Cesáreo B. de Quirós. Exposición de sus obras*, Barcelona, Círculo Equestre, 18 de octubre de 1929.

FUSTER, Antonio F.. *El costumbrismo. Su proyección en la pintura*. Madrid, Goya, Reaseguros, S.A., 1978, 146 pp.

GHIRALDO, Alberto. "El regionalismo en el arte". En *Crónicas argentinas*. Buenos Aires, 1912, pp. 92-98.

GONZALEZ ARNAL, María Antonia. "La obra de artistas nacionales y extranjeros en la primera mitad del siglo XIX". En *Escenas épicas en el arte venezolano del siglo XIX*. Caracas, Fundación Galería de Arte Nacional, 1992, 87 pp.

IBARGUREN, Carlos. "Del Dr. Carlos Ibarguren". En *Quirós. Discursos y conferencias pronunciadas con motivo de la Exposición-homenaje de la obra del pintor*. Buenos Aires, 1948.

Jorge Bermúdez. En homenaje a la memoria del pintor...
Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1926.

MARQUEZ, Narciso. "Carlos P. Ripamonte". *Universidad*, Santa Fe, N° 64, junio-abril de 1965, pp. 101-116.

MONTERO BUSTAMANTE, Raúl. "Los pintores del Uruguay. Juan Manuel de Blanes". *Vida Moderna*, Montevideo, año X, 2a. época, t. I, N° 2, noviembre de 1910, pp. 185-190.

Ricardo Sánchez. Su obra. La Plata, Rincón de Artistas, 1939, 25 pp.

ROJAS, Ricardo. *Cesáreo B. de Quirós. "Exposición de sus obras"*. Prólogo. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 24 de mayo de 1929.

ROMERO GRASSO, Francisco. *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina.* Vicente López (Buenos Aires), Editorial Pedagógica Vicente López, 1972, 61 pp.

LA PINTURA INDIGENISTA.

BOVISIO, María Alba. "Cuando de indios se trata... cuando a los indios se pinta...". *2as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX", Buenos Aires, C.A.I.A., Editorial Contrapunto, 1° al 3 de octubre de 1990, pp. 72-81.

CIFUENTES, J.L.. *Algunos pintores contemporáneos de Guatemala*. Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1956, 110 pp.

COSSIO DEL POMAR, Felipe. *Nuevo Arte. Curso sobre las teorías de la pintura contemporánea, dictado en el Colegio Libre de Estudios Superiores*. Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1924, 205 pp.

COSSIO DEL POMAR, Felipe. *Nuevo arte. Teorías de la pintura contemporánea*. México, Editorial América, 2a. ed., 1939, 232 pp.

COSSIO DEL POMAR, Felipe. *La rebelión de los pintores. Ensayo para una Sociología del Arte*. México, Editorial Leyenda, S. A., 1945.

DEL CARRIL, Bonifacio. *Los indios en la Argentina. 1536-1845*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1992, 156 pp.

FORD, Karen. "José Guadalupe Posada y su imagen del indígena". En SCHAVELZON, Daniel (Compil.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 282-290.

FRIDE, Juan. *Luis Alberto Acuña. Pintor colombiano. Estudio biográfico y crítico*. Bogotá, Editorial Amerindia, 1946, 60 pp.

INSTITUTO SABOGAL DE ARTE. *José Sabogal*. Colección Arte-Perú, vol. I. Lima, 1986, 40 pp.

LUJAN MUÑOZ, Luis. *Carlos Mérida, precursor del arte contemporáneo latinoamericano*. Guatemala, Cuadernos de la Tradición Guatemalteca, 1985, 294 pp.

MAJLUF, Natalia. "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa". *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, "Arte, Historia e Identidad en América", Zacatecas, 22 al 27 de septiembre de 1993.

PENHOS, Marta N.. "Indios del siglo XIX. Nominación y representación". *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Las Artes en el debate del Quinto Centenario", Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 188-195.

PENHOS, Marta. "Indios de salón: aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional". *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Arte y Poder", Buenos Aires, 8 al 11 de septiembre de 1993, pp. 23-30.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. "La figura del indio en la pintura del siglo XIX: fondo ideológico". En SCHAVELZON, Daniel (Compil.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 202-217.

SARTI, Graciela C.; RODRIGUEZ OTERO, Mariano E.. "Imagen de

un "otro" para una nueva conquista. Transformaciones en la representación del indio en la iconografía del Río de la Plata - Siglo XIX". *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Las Artes en el debate del Quinto Centenario", Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 215-218.

SCHAVELZON, Daniel. "La imagen del indígena en Saturnino Herrán". En SCHAVELZON, Daniel (Compil.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 306-313.

STASTNY, Francisco. "El indigenista y sus fuentes". *Sabogal y el grupo indigenista*, Museo de Arte de Lima, 30 de mayo de 1993.

TAMAYO HERRERA, José. *El pensamiento indigenista*. Lima, Mosca Azul Editores, 1981, 210 pp.

TOVAR Y R., Enrique D.. *Francisco González Gamarra*. Lima, Ediciones "Forma", 1944, 123 pp.

WIESSE, María. *José Sabogal. El artista y el hombre*. Lima, 1957.

CAPITULO 5. VINCULOS ARTISTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

AA.VV. *Relaciones artísticas entre España América*. Madrid, C.S.I.C., 1990.

ALTAMIRA, Rafael. *España y el programa americanista*. Madrid, Editorial América, 1917, 252 pp.

Arte y cultura vasca. Montevideo, Liga de Amigos de los Vascos, Montevideo, 1943, 112 pp.

BONET CORREA, Antonio. *Los cafés históricos*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1987.

CAMBA, Francisco; MAS Y PI, Juan. *Los españoles en el Centenario argentino*. Buenos Aires, 1910, 336 pp.

FRANCASTEL, Pierre. *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Valencia, Fomento de Cultura, Ediciones, 1961, 357 pp.

GALVEZ, Manuel. *El Solar de la Raza*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1943.

GOMEZ DE RODRIGUEZ BRITO, Marta. "Manuel Gálvez, crítico de arte". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1968, N° 7, pp. 47-54.

GUIDO, Angel. *América frente a Europa en el Arte*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936, 19 pp.

"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.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1953.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid, Revista de Occidente, 2ª edición, 1972.

LARRETA, Enrique. *La gloria de Don Ramiro. (Una vida en tiempos de Felipe Segundo)*. Madrid, Victoriano Suárez, 1908, 446 pp.

MAEZTU, Ramiro de. *Defensa de la Hispanidad*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1941, 319 pp.

ROJAS, Ricardo. *Retablo Español*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1938, 361 pp.

SALAVERRIA, José María. *Tierra argentina. Psicología, tipos, costumbres y valores de la República del Plata*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1910, 231 pp.

SALAVERRIA, José María. *A lo lejos. España vista desde América*. Madrid, Renacimiento, 1914, 195 pp. (Escrito en Buenos Aires en 1913).

SALAVERRIA, José María. *Paisajes argentinos*. Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1918, 221 pp.

UGARTE, Manuel. *Burbujas de la vida*. París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1908, 292 pp.

PINTURA.

AA.VV. *120 años de pintura española*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991, 307 pp.

ARGUL, José Pedro. "Pedro Blanes Viale. Mercedes 1879 - Montevideo 1926". *Revista del Museo Municipal de Bellas Artes "Juan Manuel Blanes"*, Montevideo, 1958, año I, N° 1, pp. 59-62.

BERUETE Y MORET, Aureliano de. *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid, Ruiz Hermanos editores, 1926, 163 pp.

BLANES VIALE, P.. *Exposición retrospectiva de sus obras realizada en el Salón de Artes Plásticas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo los auspicios del Gobierno de la República*. Montevideo, enero de 1938.

BRASAS EGIDO, José Carlos. "Notas sobre la actividad de

artistas americanos en España y de españoles en América en el primer tercio del siglo XX". En *Actas del V Simposio Hispano Portugués de Historia del Arte*, "Relaciones artísticas entre la península ibérica y América". Universidad de Valladolid, 1990, pp. 47-52.

CASADO ALCALDE, Esteban. *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*. Barcelona-Madrid, Lunwerg Editores, 1990, 331 pp.

CITTADINI, Tito. *Pretextos y aforismos*. Palma de Mallorca, Círculo de Bellas Artes, 1982, 46 pp.

D'ANDREA, Héctor. *150 años de pintura argentina*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1961.

DIEGUEZ MUÑOZ, Manuel. *Alvarez de Sotomayor y la docencia de las artes plásticas en Chile*. Madrid, 1982. Monografía inédita, Biblioteca Nacional de Madrid.

DURET, Teodoro. *Manet y España*. París, Bernheim-Jeune Editores de Arte, s/f, 112 pp.

Exposición de Arte Español Contemporáneo. Pintura y Escultura. Buenos Aires, 1947, 111 pp.

FERNANDEZ GARCIA, Ana María. *Pintura Española en Buenos Aires (1880-1930)*. Universidad de Oviedo, Tesis de Doctorado, c.

1993, 3 vols.

FLORES KAPEROTXIPI, M.. *Arte vasco. Pintura, escultura, dibujo y grabado*. Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin S.R.L., 1954, 329 pp.

GALAN, Eva V.. *Pintores del romanticismo andaluz*. Granada, Universidad de Granada, 1994, 415 pp.

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.

Gustavo Bacarisas. 1873-1971. Exposición Antológica. Sevilla, Palacio Mudéjar, febrero de 1972.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura. (1920-1930)". *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Las Artes en el debate del Quinto Centenario", Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 120-127.

José de Larrocha, maestro de pintores. Exposición Centro Cultural Gran Capitán, Granada, 13 de junio al 5 de julio de 1992, 118 pp.

LARCO, Jorge. *La Pintura en España. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947, 78 pp.

LARCO, Jorge. *La pintura española moderna y contemporánea*. Madrid, 1964.

LAROCHE, W. E.. *Pintores uruguayos en España. 1900-1930*. Montevideo, Galería de la Matriz Editor, 1992, 192 pp.

MORENO, Salvador. *El pintor Antonio Fabrés*. México, UNAM, 1981, 226 pp.

Pedro Blanes Viale. Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, julio-agosto de 1991, 38 pp.

PEREZ, Alberto. *Fernando Alvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos*. Exposición en el Instituto Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 1977.

PETRINA, Alberto, y otros. *Carlos Alberto Castellanos. Simbolismo y exotismo en la pintura uruguaya*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco", 1993, 54 pp.

PRO, Diego F.. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*. Tucumán, Imprenta López, 1949.

PRO, Diego F.. "Francisco Bernareggi". *Cuadernos de Historia*

del Arte, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1961, N° 1, pp. 11-41.

QUESADA, Luis. *La vida cotidiana en la pintura andaluza*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1992, 458 pp.

RAMIREZ, Fausto. "La presencia de los modernistas fuera de México: el tránsito de la marginalidad provinciana al protagonismo cosmopolita". *México en el mundo de las colecciones de arte. México Moderno*. México, Grupo Azabache, 1994, pp. 279-311.

RIPOLL, Luis; PERELLO PARADELO, R.. *Las Baleares y sus pintores (1836-1936). Ensayo de identificación y acercamiento*. Palma de Mallorca, 1981.

SABATER, Gaspar. *La pintura contemporánea en Mallorca. Del impresionismo a nuestros días*. Palma de Mallorca, Ediciones Cort, 1981, 223 pp.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa. "Artistas gallegos en la Argentina: imágenes y signos de una identidad cultural". En *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "El arte entre lo público y lo privado", Buenos Aires, C.A.I.A., 1995, pp. 268-281.

VIDAL ISERN, José. "Pintura mallorquina de ayer y hoy". *Semana Santa en Mallorca*, N° 13, abril de 1963, 18 pp.

ZAMORANO PEREZ, Pedro Emilio. "Fernando Alvarez de Sotomayor y la pintura chilena". *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, N° 2, 1990, pp. 209-221.

DIBUJO, CARICATURA Y CARTELISMO.

BOZAL, Valeriano. *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Historia 16, Colección Historia del Arte N° 40, 1989, 161 pp.

COPPOLA, Norberto. *Sirio*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, 16 pp.

CHRISTOPHERSEN, Alejandro. *25 Aniversario. Sociedad de Acuarelistas y Grabadores*. Buenos Aires, 1939.

DELL'ACQUA, Amadeo. *La caricatura política argentina. Antología*. Buenos Aires, Eudeba, 1960, 149 pp.

FRANCES, José. *El mundo ríe. La caricatura universal en 1920*. Madrid, Renacimiento S.A., 1921, 259 pp.

FRANCES, José. *El arte que sonrío y que castiga (humoristas contemporáneos)*. Madrid, Editora Internacional, 1924, 152 pp.

JARDI, Enric; MANENT, Ramón. *El cartelismo en Cataluña*. Barcelona, 1983, 157 pp.

MORENO, Daniel. "El humorismo mexicano". *Artes de México*,

México, año XVIII, N° 147, 1971, 127 pp.

RUFFINELLI, Jorge. *La revista Caras y Caretas*. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1968, 192 pp.

SANTOS TORROELLA, Rafael. *El cartel*. Barcelona, Argos, 1949, 54 pp.

CAPITULO 6. COMPONENTES DEL AMBIENTE ARTISTICO ARGENTINO.
ARTISTAS, MARCHANTES, COLECCIONISTAS E INSTITUCIONES.

LOS ARTISTAS.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, 133 pp.

LOPEZ NUÑEZ, Juan. *Románticos y bohemios*. Madrid, Editorial Ibero-Americana, 1929, 299 pp.

LOPEZ-ROBERTS, Mauricio. *Impresiones de arte (Colecciones particulares)*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A., 1931, 253 pp.

MURGER, Henri. *Escenas de la vida bohemia*. Trad. José de Palma y Rico. Madrid, J. Velada, 1891, 256 pp.

MURGER, Henry. *La bohème. Escenas de la vida bohemia*.

Barcelona, La Editorial Artística Española, 1901.

RICO, Martín. *Recuerdos de mi vida*. Madrid, Imp. Ibérica, 1906, 127 pp.

RICHARDSON, J.. *The Bohemians: La vie de Bohème in Paris, 1830-1914*. London, 1969.

RUSIÑOL, Santiago. *Impresiones de Arte*. Barcelona, La Vanguardia, c. 1897.

GALERIAS, COLECCIONES, INSTITUCIONES.

ALBUERNE, José. *Pinacoteca del Señor Don Juan G. Molina*. Buenos Aires, 1927.

Colección Antonio Santamarina. Cuadros antiguos y modernos. Dibujos y esculturas. Buenos Aires, Adolfo Bullrich y Cía., 1955, 63 pp.

CHIAPPORI, Atilio. *Luz en el templo*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1942, 279 pp.

DE OLIVEIRA CESAR, Lucrecia: *Coleccionistas argentinos. "Los Guerrico"*. Buenos Aires, Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, 1988.

MORAN, Miguel; CHECA, Fernando. *"El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas"*. Madrid, Ed. Cátedra, 1985.

PEREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio. *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*. Buenos Aires, Nordiska Kompaniet, 1927, 299 pp.

RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida. "Arte, mercado, tecnología". En *La dicotomía entre arte culto y arte popular*. México, UNAM, 1979, pp. 231-252.

SOSA, Juan Benito. *Proyecto Nacional de Bellas Artes para la ciudad de Buenos Aires por Juan Benito Sosa presentado al Ministerio de Instrucción Pública en noviembre de 1886*. Buenos Aires, J. Peuser, 1889, 150 pp.

CAPITULO 7. EXPOSICIONES DE ARTE EN LA ARGENTINA. DEL ATENEO AL SALON NACIONAL.

BERNARDINO DE PANTORBA. *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Prólogo de Eduardo Chicharro. Madrid, Ediciones Alcor, 1948, 564 pp.

DEL CAMPO, Cupertino. "El Salón Nacional". *Síntesis*, Buenos

Aires, N° 6, noviembre de 1927, pp. 329-340.

DOMENECH, Rafael, y otros. *Exposición Nacional de Bellas Artes. Año MCMX*. Madrid, 1910, 70 pp.

GUTIERREZ BURON, Jesús. "Artistas extranjeros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes en el siglo XIX". *Fragmentos*, Madrid, N° 15-16, 1989, pp. 36-57.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Las Exposiciones Nacionales y la vida artística en España". *Arbor*, Madrid, N° 31-32, julio-agosto de 1948, pp. 337-356.

WECHSLER, Diana B.. "Salón de Bellas Artes, promoción de vocaciones nacionalistas (1920-1930)". *2das. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y latinoamérica. Siglos XIX y XX", Buenos Aires, C.A.I.A. - Contrapunto, 1990, pp. 88-102.

SIGLAS UTILIZADAS

SIGLAS UTILIZADAS.

ADCMFF - Archivo Documental de la Casa Museo "Fernando Fader". Loza Corral, Ischilín, Córdoba, Argentina.

AFCM - Archivo Federico Carlos Müller. (Gentileza Flia. Lascano González, Buenos Aires, Argentina).

AMAEEL - Archivo del Museo de Arte Español "Enrique Larreta". Buenos Aires, Argentina. (Gentileza Lic. Elisa Radovanovic).

AMSN - Archivo Martín S. Noel. (Gentileza Zurbarán Galería, Buenos Aires, Argentina).

AZG - Archivo Zurbarán Galería. Buenos Aires, Argentina.