

Sig. 82-9-4

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 III

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
Nº Documento 4870430x
Nº Copia 20332087

UNIVERSIDAD DE GRANADA
25 ENE. 1996

Tesis doctoral que presenta
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Granada, enero de 1996

Vº Bº del Director
Dr. Rafael López Guzmán

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

habrían de desembocar de inmediato en la realización, en el mes de abril, de la Exposición de Artistas Hispanoamericanos en Madrid-, se sumó la acción de su compañero en la Junta, José Francés, de marcada inclinación por la Argentina, tal como lo demostró con expresiones como la siguiente: *"dibujantes argentinos colaboran en las revistas españolas; canciones argentinas son aplaudidas en el teatro, y más allá de los utópicos floripondios de los Comités intra o extraoficiales de aproximación se empiezan a obtener los resultados prácticos. En la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad, los artistas, los estudiantes iberoamericanos disfrutan de los mismos derechos que los españoles. En los concursos nacionales del Ministerio de Instrucción pública, los artistas, los escritores de América hispánica pueden optar a los premios, y ya la Real Academia de San Fernando ha exigido la modificación de los Reglamentos de las Exposiciones nacionales en el sentido de que un argentino, un mejicano, un chileno, etcétera, puedan optar a las medallas con igual derecho que un catalán, un vasco, un asturiano o un andaluz"*⁹².

La acción conjunta de artistas y críticos propició la deseada modificación de la reglamentación de los Salones en 1924, promoviendo además Sotomayor, en 1925, la presentación

⁹². FRANCÉS, José. "Argentinismo". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1923, pp. 61-61.

en España del paisajista chileno Valenzuela Llanos⁹³. En ese mismo año Manuel Sierra Escudero, representante de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en México, propició la realización de una exposición de arte español en ese país con cuadros, en su mayoría, de los siglos XIX y XX⁹⁴.

Cuando en julio de 1924 llegó a la Argentina para exponer sus obras el español Julio Moisés, no sólo vino con propósitos personales sino también con una misión de intercambio artístico en la que estaba interesada el Gobierno de su país. *"En España -declaró Moisés- se proyecta, mediante la colaboración de instituciones oficiales y de los artistas, realizar simultáneamente exposiciones de arte argentino en Madrid y de arte español en Buenos Aires. De este modo se llegará a profundizar el intercambio que ahora sólo existe por las iniciativas aisladas de artistas argentinos que llevan cuadros a la Península y de españoles que abren exposiciones en Buenos Aires"*⁹⁵.

En aquel año expuso también en Buenos Aires el pintor Juan Carlos Alonso, conocido director de las revistas *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*. Su serie inspirada en el pasado

⁹³. FRANCES, José. "Un paisajista chileno: Valenzuela Llanos". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1925, pp. 95-97.

⁹⁴. FRANCES, José. "Una exposición de pintura española en México". *El Año Artístico*, Madrid, septiembre de 1925, pp. 173-174.

⁹⁵. INSTITUCION CULTURAL ESPAÑOLA. *Anales*. Buenos Aires, tomo segundo, 1921-1925, segunda parte, p. 449.

colonial rioplatense demostró el interés vigente por las reconstrucciones de carácter histórico a las que habría de abocarse con mayor dedicación Léonie Matthis, pero que ya contaba con antecedentes en nuestro Salón Nacional como el cuadro "*Amalia*" de Gregorio López Naguil, presentado en 1915, en donde el artista retrató a una dama colonial con peinetón, en cuya mesa lucía un mate de plata.

En 1916 Alfredo Benítez había presentado asimismo una obra de ciertas similitudes con la de López Naguil, titulada justamente "*El mate de plata*", en donde a la elegante dama con peineta acompaña una criada negra que sostiene el delicado implemento. La sirvienta de color aparece también en "*La amita*" (fig. 213), cuadro expuesto por Ana Weiss de Rossi en 1917, en donde su patrona exhibe un abanico. La típica peineta vuelve a hacerse presente en "*La niña de los mantones*" y "*Manto verde*", obras enviadas por Enrique Prins en 1917 y 1920, respectivamente.

Después de la muestra de Alonso en el 24, otros artistas españoles continuaron con la costumbre de exhibir su obra en Buenos Aires. En 1925 expuso el sevillano Gonzalo Bilbao. En dicho año se realizó también, en el Palacete del Retiro, la primera *Exposición de Artistas Ibéricos* que incluyó obras del uruguayo Rafael Barradas, de Joaquín Peinado, de Antonio Guezala y de J. Moreno Villa; la misma alcanzó escasa repercusión. "*No se ve por ninguna parte la pretendida audacia innovadora de este Salón. Si acaso, su mérito único*



El abanico, elemento en común en "La amita" (fig.213) de Ana Weiss de Rossi y en "Las señoritas" (fig.214) de Gastón Jarry.

reside en la fuerza humorística, en la extravagancia pintoresca que se desprende de la obra de algunos expositores. Los cuadros son, sencillamente, o pobres imitaciones de las técnicas tradicionales, cuadros en los que parece frustrado el propósito de dibujar o pintar con arreglo a las normas académicas, o francos disparates que semejan, de intento, buscar un efecto cómico en quien los contempla"⁹⁶.

Al año siguiente, en 1926, realizaron exposición en la capital argentina el granadino Gabriel Morcillo, el leridés Miguel Viladrich -su tercera exposición en la capital argentina- y los vascos Ramón de Zubiaurre y José de Bikandi, quien decidió radicarse en la Argentina y volvió a exponer sus obras al año siguiente, temporada en que también lo hizo otro vasco, Juan Echevarría.

En su exposición del 26, Morcillo exhibió solamente seis obras en un pequeño salón de la casa Witcomb; *"tres son retratos del poeta árabe Harum-Al-Raschid. El primero le representa "en su costumbre más oriental", según reza el catálogo. Es de entonación verde. De entonación roja es el que representa "haciendo música en su vihuela". De armonía varia es el que le reproduce "con el tulipán simbólico"..."*⁹⁷.

⁹⁶. "En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos. He aquí algunos cuadros de los innovadores que vienen a hacer olvidar las glorias de los clásicos". *Nuevo Mundo*, Buenos Aires, año XXXII, N° 1.640, 26 de junio de 1925.

⁹⁷. FREDERIC (1927), p. 87.

Además de estos tres retratos, completaron la muestra los lienzos "*Arqueros*", tema oriental cantado por el poeta árabe Ben-al-Jabit, "*Fructidor*" y "*Granadina*".

Los cuadros de Morcillo produjeron interés en el ámbito artístico argentino; inclusive antes de su presentación en 1926 la revista *Plus Ultra* había reproducido en sus páginas "*El moro y el halcón*" (fig.215), cuadro fechado en 1924 y que pertenecía a la colección del doctor Angel Luis Sojo, director del diario *La Razón*. Esta obra está reproducida bajo el título de "*El peregrino del amor*" en un libro sobre el artista aparecido en 1975⁹⁸, en el que también se aprecian cuadros vinculados con la Argentina como "*Arabe*", de la colección del presidente Juan Domingo Perón -a quien también había pertenecido un cuadro de Zuloaga, "*Retrato de la actriz Soler*"-; "*Desnudo*", de la colección de los señores Pérez Valiente, de Buenos Aires; y "*Mantilla blanca*".

La obra de Morcillo, en la que se refleja un decorativismo inspirado en autores como el holandés, aunque residente en Londres, Frank Brangwyn, y en la que inclusive se manifiestan similitudes con ciertos lienzos del mexicano Saturnino Herrán -a menudo relacionado con la producción de Zuloaga lo mismo que su compatriota Angel Zárraga-, tuvo importante mercado en la Argentina, reflejándose su

⁹⁸. AA.VV. *G. Morcillo*. Granada, Ediciones Anel, 1975, 187 pp.



La pintura del granadino Gabriel Morcillo y su presencia en las páginas de la porteña revista *Plus Ultra* (fig.215).



MORCILLO (Gabriel). — 63. *Frutidor*.

MEIFREN (Eliseo)

- 55. *Natura* (óleo).
- 56. *Casa Sí Sí* (óleo).

MENENDEZ PIDAL (Luis)

- 57. *Margaritina* (óleo).
- 58. *Los abuelitos* (óleo).



MORCILLO (Gabriel). — 64. *Granadina*.

Reproducción de obras de Gabriel Morcillo en el catálogo de la exposición de arte español llevada a cabo en el Salón Witcomb de la ciudad de Rosario en 1932 (fig.216).

importancia en la exposición organizada en Witcomb de Rosario en 1932 en la que dos cuadros del granadino aparecieron reproducidos en el catálogo (fig.216).

En diciembre de 1925 se inauguró el I Salón Universitario de La Plata, cuyo objeto fue el de reunir un conjunto de obras argentinas para ser llevadas luego a Madrid, París (*Museo "Jeu de Paume"*), Venecia y Roma. El 11 de febrero de 1926, en *Amigos del Arte* de la capital española, se abrió al público la mayor exposición de artistas argentinos presentada en España. Compuesta por 160 lienzos y 32 esculturas, fue visitada diez días después de la inauguración por Alfonso XIII. En forma paralela, se produjo el arribo a Buenos Aires, proveniente de Palos de Moguer, del hidroavión "Plus Ultra".

Críticos españoles de prestigio como Francés, Alcántara y Juan de la Encina destinaron largos párrafos a los artistas argentinos. El primero resaltó, entre otros, los "*tipos catamarqueños y cuzqueños de Centurión*" y "*los episodios rurales y el fuerte hálito de creencia popular de Gramajo Gutiérrez*". Alcántara destacó a Cordiviola, "*el más notable pintor animalista de la Argentina*" y los "*tipos mestizos*" de Spilimbergo. De la Encina se inclinó por Guttero, Guido, Gramajo Gutiérrez, Fray Butler, Tapia, Bernareggi, Botti,

Riccio y Riganelli⁹⁹. José María Salaverría dedicó también una larga nota a la exposición hablando de ella como de "*la hermosa realidad de una conquista lograda*"¹⁰⁰.

Por el contrario, la revista *Arte Español* afirmó que "*el concurso no ofrece fuertes personalidades artísticas... y que la generalidad de las obras carecen de acento personal, como corresponde a un pueblo nuevo, que ha recibido influencias distintas...*"¹⁰¹. Era una manera de reafirmar lo dicho cuatro años antes por Fernando Alvarez de Sotomayor, respecto de los artistas americanos, de que no habían conseguido aún "*para el arte nacional el valioso distintivo de la personalidad*"¹⁰².

Para José Francés, conocedor de la realidad artística argentina, no pasaron inadvertidas ciertas falencias: "*en este conjunto faltan varias primeras figuras de indisculpable omisión. Otras, notables, aparecen deficientemente expresadas con envíos de exigua importancia*"¹⁰³. Entre los ausentes puede

⁹⁹. INSTITUCION CULTURAL ESPAÑOLA. *Anales*. Buenos Aires, tomo tercero, 1926-1930, primera parte, pp. 77-82.

¹⁰⁰. SALAVERRIA, José María. "El arte argentino en Madrid". *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1926.

¹⁰¹. "Exposición de arte argentino". *Arte Español*, Madrid, año XV, t. VIII, N° 1, p. 25.

¹⁰². ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don... el día 12 de marzo de 1922*. Madrid, 1922, p. 15.

¹⁰³. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1925-1926, p. 263.

nombrarse a Collivadino, Ripamonte, Lynch, Quirós y Quinquela Martín.

En los años siguientes no hubieron en Madrid exposiciones colectivas argentinas de importancia. Sí son destacables las reconstrucciones del Viejo Madrid presentadas por Larrañaga en el Salón de Otoño de 1927 y las exposiciones del matrimonio Alberto M. Rossi y Ana Weiss en 1929. Este fue también el año en que irrumpieron en España "*Los Gauchos*" de Quirós y las figuras indigenistas del pintor boliviano Cecilio Guzmán de Rojas.

De Quirós ya se habían ocupado algunas publicaciones en España. Recordemos por ejemplo la nota publicada por Bernardino de Pantorba en 1922, en la *Gaceta de Bellas Artes*¹⁰⁴, en la que el crítico hizo referencia al artista enterrriano destacando que alcanzaba su "plenitud" en los interiores de muebles lujosos, tapices y jarrones cargados de flores. Pantorba, tras su paso por Buenos Aires, recordó haber visto seis lienzos de Quirós en el *Museo Nacional de Bellas Artes* y sin duda le impactó el "*Retrato de familia*" ejecutado en 1912 en Florencia en el que aparecían su mujer y los dos hijos de ambos, que era en ese entonces el cuadro más significativo de este artista con que contaba el Museo.

¹⁰⁴. BERNARDINO DE PANTORBA. "Arte extranjero. Artistas argentinos. Cesáreo Bernaldo de Quirós". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 183, 1° de enero de 1922, pp. 10-11.

Sus afirmaciones marcan un desconocimiento de la labor costumbrista que Quirós encausaba en esos primeros años de la década del veinte, a través de las cuales alcanzó verdaderamente esa "plenitud" que el escritor creía ver en las obras de interior. Inclusive en la citada nota aparecieron reproducidos dos cuadros presentados por Quirós en 1919 en la muestra titulada *"De mi taller a la selva"*, exposición realizada en el Salón Müller: *"Coquitos"*, un bodegón con flores, cortinados, manteles, bandejas y otros elementos, y *"El río de mi pueblo"*, paisaje entrerriano que vislumbra el colorido de algunos cuadros de la serie *"Los Gauchos"* como el ramaje entre el que se ocultan los personajes de *"Aves de presa"*.

De la exposición de *"Los Gauchos"* de Quirós en Madrid quedaron variados testimonios en la prensa española. En la extensa nota publicada por la *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, se afirmó que la misma era *"no sólo la más importante, sino la que ante nuestros ojos y ante nuestra sensibilidad acusa la posesión por su autor de uno de los temperamentos más recios, más firmes y de más altos vuelos. (...). ...En el desfile considerable por España de artistas hispanoamericanos, el nombre ilustre de Bernaldo de Quirós, el gran pintor argentino, ha sido, sin disputa, el más importante de los que nos llegaron del nuevo*

continente"¹⁰⁵.

Muy pronto se extendió al mundo la crisis producida en Nueva York en 1929. En 1930 cayó en la Argentina el Presidente Hipólito Yrigoyen y en el 31 terminó el reinado de Alfonso XIII en España. Pocos años después este país se vio azotado por la Guerra Civil. El viejo sueño de José Francés se quedó en deseo, al menos en lo inmediato: *"en la Argentina habrá de hacerse una magna exposición de arte español, libre del industrialismo de los marchantes, de las trabas y lindes de los grupos antagónicos, cabal y diversa, con una homogeneidad nacional que recoja sin prejuicios ni reservas las heterogéneas contribuciones artísticas. Y lo mismo en España: una magna exposición de arte argentino respondiendo a igual criterio de elevado eclecticismo"*¹⁰⁶.

Más allá del fructífero intercambio que hemos venido reseñando, no todas fueron mieles en las relaciones artísticas entre ambas naciones. En la Argentina, salvo los emprendimientos privados de las galerías y la actuación de los *marchands*, no habían existido actuaciones oficiales que equiparasen las concesiones hechas a los artistas iberoamericanos en España. Con la excepción de las obras

¹⁰⁵. E.N.. "Nuestras páginas artísticas. El pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VIII, N° 74, junio de 1929, pp. 288-291.

¹⁰⁶. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1925-1926, p. 262.

españolas periódicamente adquiridas por la *Comisión Nacional de Bellas Artes* para el Museo, la reciprocidad con respecto a la actitud española de abrir el salón a los pintores americanos, a los que se dejó de considerar "extranjeros" en el certamen madrileño, no se había hecho realidad¹⁰⁷.

Así pues surgieron las quejas de un sector de la prensa artística española hacia este desinterés manifestado por los argentinos con motivo de la celebración en la ciudad de Rosario, en julio de 1929, de un salón de arte al que podían concurrir "*todos los artistas de la América Latina*" y los de Estados Unidos, sin mencionarse a los españoles. En la *Gaceta de Bellas Artes*, de Madrid, se reflexionó: "*Nuestro país concede a los artistas hispanoamericanos el derecho a optar a recompensas en Exposiciones y concursos nacionales, al igual que si fueran españoles. Más aún: concede becas a artistas americanos para estudiar en España. Pero, en cambio, como decíamos, la reciprocidad no existe. La Argentina celebra un Salón Nacional en el cual el artista español sólo puede aspirar al premio para extranjeros (de cualquier nacionalidad). Y, ahora, en esta exhibición a que nos*

¹⁰⁷. Por contrapartida pueden destacarse dos hechos: entre 1922 y 1924 en el Salón Anual de Buenos Aires fueron premiadas obras de temas españoles ejecutadas por Bernareggi, Franco y Cittadini. Por otro lado cabe la posibilidad de que los artistas españoles no se vieran tentados por competir en igualdad de condiciones con los pintores argentinos, lo cual podría haber ido en detrimento de la posición alcanzada en la sociedad argentina.

referimos, no figura el nombre de España. Lo lamentamos"¹⁰⁸.

Casi paralelamente la *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes* se sumó a la protesta afirmando que, "en efecto: es sencillamente inexplicable la actitud de la Argentina en esta cuestión artística... España, a pesar de su formidable significación artística, no ha sentido jamás la soberbia de su alcurnia privilegiada, y tiene desde hace mucho tiempo concedida a los artistas hispanoamericanos condición de españoles para optar a recompensas en Exposiciones y concursos nacionales... Esta nobilísima conducta de España... debe obligar al menos, a una reciprocidad fraterna..."¹⁰⁹.

No fue la primera vez que esta publicación se había manifestado en contra de alguna actitud argentina. En 1927 llegó a acusar el hecho de que el Himno Nacional argentino se reprodujo íntegro en las cartillas militares de enrolamiento. Debe recordarse que el 30 de marzo de 1900 el presidente Julio A. Roca había decretado la supresión, al entonarse públicamente, de numerosas estrofas de la canción patria (escrita pocos años después de la Independencia nacional) "en las que palpita un sentimiento apasionado y sañudo contra el

¹⁰⁸. "Sobre una Exposición argentina". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XX, N° 355, 1° de marzo de 1929, p. 4.

¹⁰⁹. "A los organizadores de la Exposición Argentina en Rosario". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VIII, N° 71, marzo de 1929, p. 129.

adversario (España), disculpable en los momentos que siguieron a la contienda, pero injusto después de la revisión histórica, e inoportuno y extemporáneo cuando el adversario circunstancial está reconocido... como el progenitor augusto de pueblos y naciones que luego se emanciparon"¹¹⁰.

Destacamos a lo largo del presente apartado la importancia alcanzada por los emprendimientos privados en la consolidación de los lazos entre el arte español y la Argentina. El Salón Witcomb, receptor de las mejores exposiciones colectivas e individuales de pintores hispanos, en gran medida gracias a la labor de los marchantes Artal, Pinelo y Bou, mantuvo su interés por continuar esta línea, más aun al ver que el nivel de ventas, inclusive después de la crisis del 29, mantuvo respetables niveles.

En ese año se realizó una exposición compuesta por 96 obras, entre las que se destacaron seis lienzos de Joaquín Sorolla y dos de Gabriel Morcillo, "*Fructidor*" y "*Granadina*", ambos reproducidos en el catálogo de la muestra, lo cual ratificó la gran aceptación que el pintor de Granada tenía en la Argentina. En septiembre de 1931 hizo una muestra el pintor andaluz y discípulo de López Mezquita, Pedro Antonio, con catálogo prologado por José Francés.

¹¹⁰. "Serenamente. Una apelación a la lealtad argentina". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VI, N° 49, mayo de 1927, pp. 158-159.

Ya en 1932, en la sala que Witcomb había abierto en la ciudad de Rosario, se realizaron dos nuevas muestras de arte español: la primera, en junio, con cuadros provenientes de la colección de Justo Bou y de Alejandro Witcomb (97 en total), y la segunda, en septiembre, organizada por las Galerías Linares de Madrid con 62 cuadros entre los que se contaban seis de Apperley. La Galería madrileña, quien intentó erigirse en continuadora de la actividad emprendida desde hacía años por Artal, Pinelo y Bou, realizó también la exposición llevada a cabo en los meses de julio y agosto de 1933 en la que las piezas más codiciadas fueron cinco telas de Sorolla.

En el prólogo del catálogo de la muestra del 33, Arturo Linares aclaró que *"hemos tratado de dar a éste (conjunto de obras españolas) un ponderado eclecticismo, aunque eliminando las exaltadas audacias vanguardistas que hubiesen desentonado junto a firmas que ya disfrutaban un sólido e indiscutible prestigio"*¹¹¹. Valga la cita como referencia al pensamiento de un comerciante de arte español en la Argentina y que reafirma en gran medida algunas de las premisas de este contacto, como ser el vigente interés de los compradores argentinos por cuadros que en poco o nada se diferenciaban con las producciones que se presentaban al público de Buenos Aires a principios de siglo, la visión de los mercaderes de arte

¹¹¹. LINARES, Arturo. *Cuarta exposición de pintura española*. Galerías Witcomb, Buenos Aires, 24 de julio al 5 de agosto de 1933.

españoles respecto de la Argentina como potencial mercado para ubicar las obras sobrantes y la intención de estos de no salirse de ciertos cánones, no "contaminar" sus conjuntos con expresiones modernas que pudiesen poner en riesgo su pingüe negocio.

Los puntos más altos alcanzados con posterioridad fueron la "*Exposición de arte español contemporáneo*" celebrada en Buenos Aires tras la finalización de la segunda guerra, en 1947¹¹², compuesta por 474 pinturas y 92 esculturas, y la muestra denominada "*150 años de pintura argentina*", que con 91 obras provenientes del *Museo Nacional de Bellas Artes* y de colecciones privadas se realizó en Madrid en mayo de 1961. Otro contacto destacado fue, indudablemente, la I Bienal Hispanoamericana de Arte, también celebrada en la capital española en 1951.

5.3. La huella de la pintura española en los artistas argentinos. Influencia de Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y otros pintores.

Tras haber analizado las relaciones artísticas existentes a principios de siglo entre España y los países

¹¹². En este mismo año el pintor argentino Jorge Larco publicó el estudio titulado *La pintura en España. Siglos XIX y XX*, lo cual es también un indicativo de la intención existente por reanudar los lazos entre la Argentina y España.



Aunque no fue un tema abordado con asiduidad durante su carrera, los mantones de Manila estuvieron presentes en la obra del insigne paisajista Fernando Fader. Además del cuadro enviado al Salón de 1914, titulado justamente "*Los mantones de Manila*", encontramos en su producción un lienzo ejecutado en 1905, "*La chula*" (fig.217), y "*Las colchas*" (fig.218), de 1919.

iberoamericanos, y en forma particular con la Argentina, manifestadas especialmente a través de la gran cantidad de exposiciones realizadas en ambas márgenes del Atlántico, parecería lugar común decir que las mismas no sólo sirvieron para educar el gusto artístico de muchos interesados en la pintura, repercutiendo asimismo en nuestro incipiente mercado de arte, sino que también proporcionaron a los artistas argentinos la oportunidad de entrar en contacto con la obra de maestros españoles que quizá hubieran conocido, de no mediar aquel amplio número de exhibiciones, en mucho menor escala.

Las formas de contacto entre artistas y producciones de ambas nacionalidades fueron variadas: gracias a las publicaciones periódicas se tuvo noción de las labores pictóricas que se iban desarrollando; las exposiciones permitieron la observación directa de las obras e incitaron, en el caso de muchos argentinos, a trasladarse a España para conocer *in situ* a los autores y aprender de sus experiencias. Situaciones como estas produjeron la formación de grupos de artistas argentinos e iberoamericanos en torno a pintores españoles, siendo el caso más destacado el de los que se congregaron en Mallorca en derredor de Anglada Camarasa, como veremos en el próximo apartado.

Existieron otras modalidades para relacionarse, como la experimentada por Cesáreo Bernaldo de Quirós en Roma a principios de siglo. En la capital italiana el joven

entrerriano compartió vivencias con estudiantes de la *Academia Española de Bellas Artes*, en especial con el gallego Fernando Alvarez de Sotomayor, cuyo estilo habría de manifestarse en las obras que Quirós ejecutó hacia 1904 en la costa amalfitana y en Salerno. En sus obras de esta etapa se aprecia cierta influencia del valenciano Joaquín Sorolla -en los temas de playa-, y la de Sotomayor y el vasco Ignacio Zuloaga en las figuras humanas. En estos cuadros fueron sus modelos personas enfermas, ciegos, deficientes mentales, etc. A pesar de haber pasado por Mallorca, la luz de Anglada no le había atrapado aún.

Fue a partir especialmente de 1908, temporada en la que se radicó en Cerdeña, cuando se hizo evidente en Quirós su pasión por el arte español y por la pintura de Zuloaga. En la *tierra de venganzas*, como algunos conocían a la isla, ejecutó numerosos cuadros en los que plasmó esa "Italia negra" de tantas similitudes con su homónima española. Cabe destacar entre ellos al titulado "*Ave de Presa (Zío Lino)*", retrato de un anciano que le sirvió de guía por aquellas tierras, y otros lienzos en los que abundan figuras de borrachos.

En 1908 Quirós presentó en Madrid, en la Exposición General de Bellas Artes¹¹³, dos obras traídas desde la Argentina -ambas habían sido expuestas en el Salón Costa de

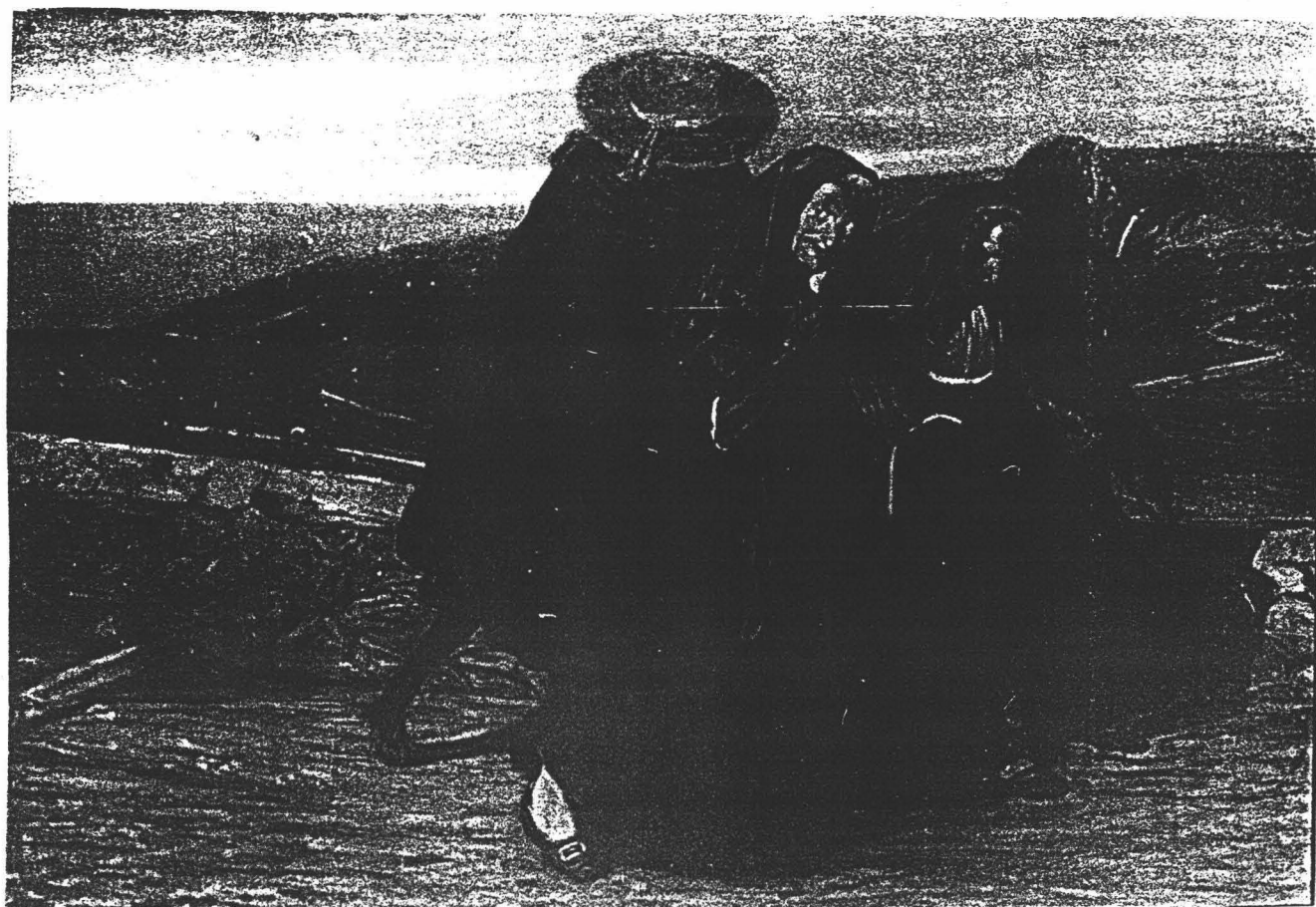
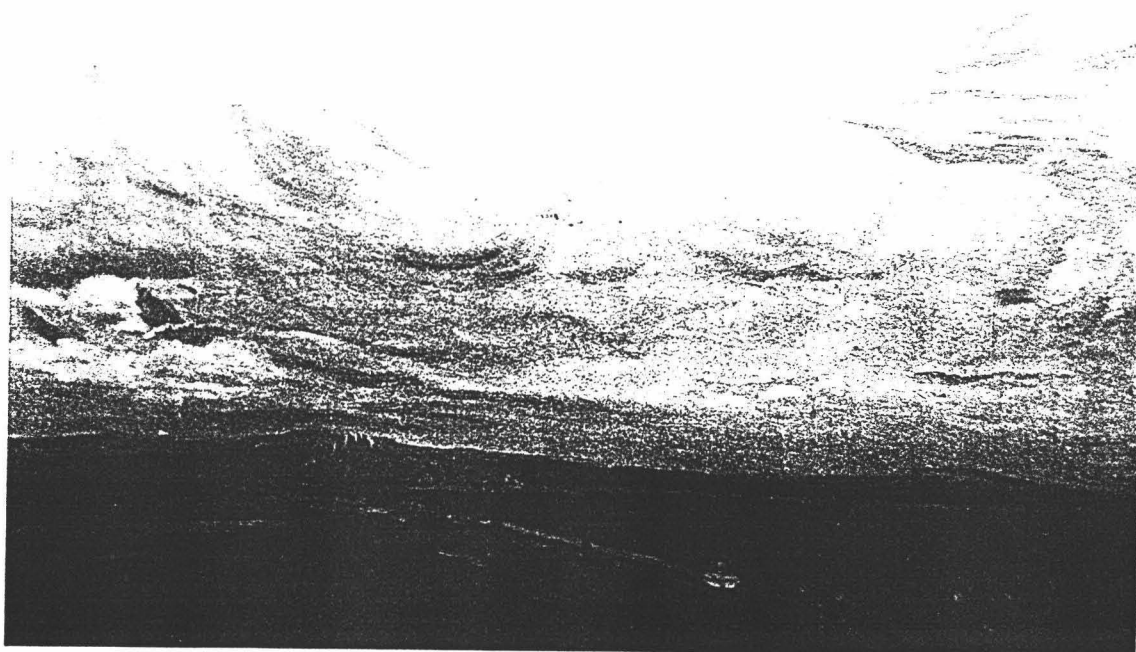
¹¹³. *Exposición General de Bellas Artes de 1908. Nombres y apellidos de los autores y títulos de todas sus obras*. Madrid, 1908.

Buenos Aires en 1906-, "*Segadoras*" y "*Los guachitos*". Compartió sala con nombres consagrados como Benedito, Zubiaurre, Pinazo, Beruete y Carlos Vázquez -con quien había coincidido durante algunos meses en Amalfi en 1904-, lo que da la pauta del progreso alcanzado en España por el entrerriano.

El marinista Eliseo Meifrén también habría de dejar su huella, aunque no en la medida que lo hicieron Zuloaga, Anglada, Rusiñol o Sorolla en el arte de los argentinos; baste recordar los estudios de nubes que Quirós realizara en 1907 en Mallorca (fig.219), obras que lo sitúan cerca de lienzos como la "*Marina de Cadaques*", cuadro de Meifrén perteneciente a la colección del Banco Exterior de España.

A principios de 1909 Quirós exhibió un conjunto de obras en el Salón Parés de Barcelona¹¹⁴, contándose entre ellas "*Regreso de la Romería*" (fig.220), en la cual se reflejan ciertas similitudes con "*Las brujas de San Millán*", notable cuadro que Zuloaga había ejecutado en los últimos meses de 1907, y con los lineamientos de algunos lienzos exhibidos por el vasco en la Exposición Internacional realizada en la capital catalana durante ese año.

¹¹⁴. Durante la Guerra Civil Española los archivos de Parés fueron en su mayoría perdidos por lo que no se halla allí constancia de esta exposición. La única referencia sobre la misma fue encontrada en la revista *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVIII, N° 1.420, 15 de marzo de 1909, p. 194.



Dos ejemplos de la influencia española en la pintura del argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós: "*Nubes (Palma de Mallorca)*" (fig.219), estudio inspirado en la obra de Eliseo Meifrén, y "*Regreso de la romería*" (fig.220), que recuerda a Ignacio Zuloaga. Ambos cuadros fueron realizados hacia 1907.

Para la realización de *"Las brujas de San Millán"*, cuadro cuya historia quedaría definitivamente entroncada con la Argentina tres años después de su realización, Zuloaga se había valido de un grupo de viejas segovianas y criadas de su tío Daniel. El lienzo fue presentado, junto a *"Gregorio el botero"* y *"Carmen"*, en el salón de la *Société Nationale* de París en 1908. Fue también expuesto en Nueva York en 1909, para ser adquirido finalmente por el *Museo Nacional de Bellas Artes*¹¹⁵ de Argentina durante la celebración de la Exposición del Centenario en 1910.

Lafuente Ferrari se refirió a *"Las Brujas"* de Zuloaga como un cuadro teatralmente concebido, con fondo de telón plano con indicación de paisaje. La espectacularidad de la iluminación sobre las cabezas de las *"arrugadas y reseca*s *mujerucas"* resultaron *"recursos de un verdadero tenebrismo, en el que la fría luz de cueva de los secuaces de Caravaggio está sustituida por la luz eléctrica, de mayores recursos y*

¹¹⁵. No solamente a Quirós había fascinado este lienzo; el pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez también se manifestó impresionado: *"Zuloaga fue para mí una ratificación, con sus brujas y sus tontos, de mis adivinas y mis beatas criollas. Comprobé que en mi pueblo argentino existen también, bajo el agobio del renunciamiento y la agonía"* (BRUGHETTI (1978), p. 13). Años después reafirmó la idea: *"mi ideal sería el hacer cuadros tales como el titulado Las Brujas de S. Millán, de Zuloaga. Cuando ví ese cuadro en el año del centenario, creí que era una cosa nuestra... Y créame que la vida que a mí me interesa de nuestras provincias, es hermana, en superstición y en ambiente, de la vida que palpita en esa obra de Zuloaga"* (HERREROS, Pedro. "Nuestros artistas. Un cuarto de hora con Gramajo Gutiérrez". *Revista de Arte*, Buenos Aires, marzo de 1926).

más cómodo manejo"¹¹⁶. Destacó también la tendencia a los triángulos clásicos, manejados con una libertad absoluta.

Similar análisis puede hacerse sobre el cuadro de Quirós titulado "*Mendigos (Cerdeña)*", de 1908, que consta también de composición triangular. Se aprecia la coincidencia en la vestimenta oscura de los personajes, dos en el caso del cuadro del argentino, siete (una de espaldas) en la obra de Zuloaga. Se observa, además, la presencia de algunos objetos como un huso, un cesto de mimbre y un farol de lata, en el caso de "*Las brujas*", y un cubo metálico y una vasija de cerámica vidriada en los "*Mendigos*" de Quirós, tomando también protagonismo y sirviendo de auxilio para una mayor definición de la composición, el bastón que sostiene el personaje colocado del lado izquierdo. Como diferencia puede señalarse que el fondo es en Quirós de interior -con la referencia de una ventana incluida- y gris claro, mientras es infinito y tenebroso en el de Zuloaga.

Cuando en 1910 Zuloaga presentó sus 36 cuadros en la Exposición del Centenario, convirtiéndose así en el artista más representado de la muestra¹¹⁷, venía de exponer en la *Hispanic Society* de Nueva York. Presentada entre marzo y abril de 1909, 70.000 personas habían visitado las salas que

¹¹⁶. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 250.

¹¹⁷. El argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós fue, con 26 cuadros expuestos, el segundo artista en cuanto a cantidad de obras presentadas.

albergaron un total de 50 cuadros del artista vasco. Allí ya había expuesto con notable éxito Sorolla, pintor de quien Zuloaga estaba distanciado, enfrentamiento que continuó y se acentuó durante la realización del Salón de Roma de 1911, en donde el de Eibar y Anglada fueron invitados directamente por Italia y no estuvieron en el pabellón español, invadido por los artistas madrileños.

Tras la presentación en la *Hispanic Society*, Zuloaga siguió su andadura por Estados Unidos en 1909, exponiendo en Buffalo y Boston. Al año siguiente, además de Buenos Aires, en donde fue galardonado con Gran Premio, México y Chile pudieron disfrutar de algunos de sus cuadros.

El 11 de julio de 1910, poco antes de la inauguración de la Exposición del Centenario en Buenos Aires, se produjo el fallecimiento de Plácido Zuloaga, padre de Ignacio. La noticia corrió por el cable hasta América, originándose un malentendido, ya que muchos pensaron que era el pintor el fallecido. Los periódicos argentinos se llenaron de artículos necrológicos de Ignacio. *"La colonia vasca puso crespones en su local, se dieron detalles del supuesto entierro del pintor y se celebraron actos en la Argentina en honor del creído muerto; cuando la Exposición se inauguró, una solemne Comisión se apresuró a depositar, en homenaje inaugural, una corona de laureles con negros crespones en la sala donde se*

exponían las pinturas de Zuloaga"¹¹⁸.

Recién al tercer día de producido el tragicómico suceso pudo saberse la verdad. Para esa entonces habíanse ya vendido cuatro cuadros del maestro. Zuloaga cablegrafió a Buenos Aires pidiendo a su agente que anulase aquellas ventas que se hubieran producido a causa de la noticia.

Federico Carlos Müller, partícipe de la sección alemana de la exposición, futuro *marchand* del pintor argentino Fernando Fader, y comprador a la sazón de una de esas obras de Zuloaga -casualmente de la "*Vuelta de la vendimia*", obra ejecutada en 1906 y que habría de ser adquirida para el *Museo Nacional de Bellas Artes*-, quiso rescindir el contrato, originándose un litigio, lo que es indicativo de que el agente de Zuloaga no tomó muy en serio la orden de su representado.

En la sección argentina de la Exposición estuvieron presentes los artistas más destacados del país a excepción de los pintores Fernando Fader y Martín Malharro, y el escultor Rogelio Yrurtia. Cesáreo Bernaldo de Quirós, honrado con una sala especial para sus cuadros, sirvió de enlace entre el arte de su país e Ignacio Zuloaga, presentando obras con reminiscencias del vasco como el retrato del pintor mallorquí Ribas o "*La hilandera*". Como dato curioso podemos recordar

¹¹⁸. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 106.

que Zuloaga contaba entre sus cuadros más conocidos el titulado "*Las hilanderas*", llamado también "*Parcas*", y que el tema habría de ser abordado en 1925 por Jorge Bermúdez en un lienzo que se conserva en el *Museo Provincial de Bellas Artes* de Santa Fe.

Terminada la magna Exposición, Quirós presentó una individual en el Salón Costa en la que la línea zuloaguesca se prolongó con la exhibición de lienzos como "*Las Brujas*" - también llamado "*Regreso de la romería*"-, el "*Retrato de la Actriz Victoria Lepanto*", "*La escultora Luisa Isabel Isella*" y "*Los Ciegos*".

Por su parte, la sección española en el Centenario, para cuya organización ofició de comisario el sevillano Gonzalo Bilbao, constó de 260 obras entre las cuales se destacaron, además de los cuadros de Zuloaga, los retratos ejecutados por Ramón Casas, Fernando Alvarez de Sotomayor y José María López Mezquita. No obstante los artistas que más impactaron a los jóvenes pintores argentinos fueron, además del vasco, Anglada Camarasa -un miembro del jurado llegó a intentar impedir su admisión, colgándose su obra finalmente en un pasillo¹¹⁹- y

¹¹⁹. Sobre la obra presentada por Anglada Camarasa en el Centenario escribió Mas y Pí: "*fuera de las salas de España, fuera del catálogo, fuera hasta de las costumbres y poco menos que fuera también de la lógica, hay unos cuadros que el público mira con sorpresa, que vuelve a mirar con asombro y que abandona con espanto. Son verdaderamente terribles los cuadros estos. Tienen un colorido muy extraño, tienen una luz muy rara, están hechos de una manera casi agresiva... (...). Lo único español en ellos es el autor... La tendencia, la finalidad y el*

Joaquín Mir. Se extrañó la ausencia de Joaquín Sorolla, artista que ya poseía cierto éxito en la Argentina.

Tras su paso por Buenos Aires, el éxito artístico de Zuloaga tuvo su justa extensión en las compras que realizó la *Comisión Nacional de Bellas Artes* de algunos de sus cuadros, invalorable legado de que hoy disfruta el *Museo Nacional*. Al citado lienzo "*Vuelta de la vendimia*" deben sumarse el también referido "*Las brujas de San Millán*" y "*Españolas y una inglesa en el balcón*".

Otras obras que habrían quedado en la Argentina en aquel entonces fueron "*Paulette la cupletista*" y "*Mi prima Cándida*", en la colección Santamarina; "*Carmen*", en la colección Semprún; "*El cómico Antonietti*", en la colección Leloir, y "*El requiebro*", en la colección de don José Artal¹²⁰.

Paralelamente algunos coleccionistas argentinos, interesados ya en las labores del maestro eibarrés,

procedimiento, son absolutamente franceses; y son, sin ningún género de duda, lo mejor y lo más francés de la sección de Francia. (...). En tales cuadros el buen público sólo ve extravagancia y pedantería. Pero sobre ellos hay un friso de obras perfectamente razonables, normales y académicas. Quien así dibuja, con tanta fuerza, con tanto vigor y de manera tan magnífica, no puede pintar en la inconsciencia y en el desmaño... (...). Anglada es un enamorado del color y es un estupendo colorista..." (CAMBA-MAS Y PI (1910), pp. 135-137).

¹²⁰. Datos extraídos del artículo de Serafín Oteo Hervias, titulado "Zuloaga, pintor de raza", publicado en el periódico *Eco de España*, Buenos Aires, 8 de julio de 1928.

incrementaron sus pinacotecas con obras de éste. Se dio la circunstancia de que estas adquisiciones no se produjeron en Buenos Aires sino en París, lugar de residencia de Zuloaga y de numerosas personalidades argentinas que gozaron del contacto directo con el artista. Cabe citar entre ellas a Juan Gironde, a José Santamarina y a Enrique Larreta, todos los cuales, además, habrían de ser retratados por el maestro.

Fue justamente Gironde quien en 1911 le compró a Zuloaga el lienzo titulado "*Carmen la Gitana*", que éste había ejecutado durante alguno de sus viajes por Andalucía entre la última década del diecinueve y los primeros años del veinte. Ambas obras, el retrato y la *bailaora* andaluza, serían donadas por Gironde al *Museo Nacional de Bellas Artes* de Argentina en 1933.

Ignacio Zuloaga, probablemente decidido a concentrar todos sus esfuerzos en conquistar París, no llegó a aprovecharse de esta tan propicia situación del mercado artístico de Buenos Aires, circunstancia que sin duda le habría asegurado un buen porcentaje de ventas. Paradójicamente, el contacto del maestro con el mundillo cultural y artístico argentino vivió sus momentos de mayor intensidad, aunque esta relación hubo de producirse justamente en la capital francesa.

Vale destacar aquí que ya desde finales del XIX y hasta bien entrado el XX, "lo español" estuvo de moda en París.

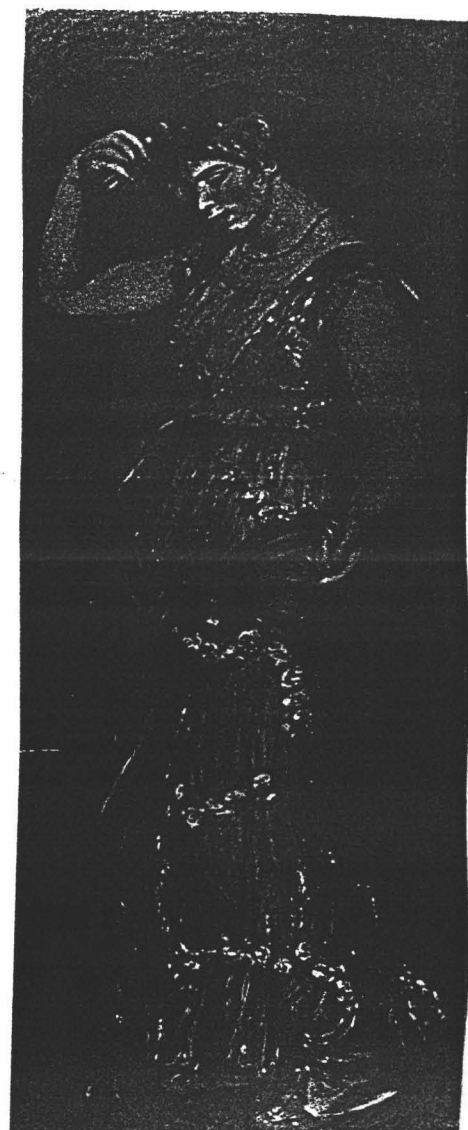
Obviamente la presencia de Zuloaga acentuó el interés por lo hispano, redundando, en un juego de causa-efecto, en beneficio del propio artista, quien logró éxito en el Salón parisino.

Tal "españolismo" se había manifestado mucho tiempo antes en los cuadros de artistas como Edouard Manet y Pierre-Auguste Renoir (fig.222). Manet viajó a España en 1865¹²¹ pintando obras como *"Combate de toros"*, en donde se aprecia la influencia de Goya. Anteriormente, en 1862, había ejecutado *"Lola de Valencia"* (fig.221); ambos cuadros se encuentran en el *Museo de Orsay* en París. También se recuerda la presencia en Andalucía y Marruecos, ya en nuestro siglo, de otro francés, Henry Matisse, quien viajó junto al vasco Ignacio Iturrino. *"Independientemente de los posibles trasfondos ideológicos, es un hecho incuestionable (el) nuevo interés despertado por la pintura española, gracias a la actividad de Richard Ford y el barón Taylor, pero sobre todo a partir de la creación del Museo Español de Luis Felipe"*¹²².

En la "Ciudad Luz", contó Alejandro Christophersen, arquitecto argentino (fue uno de los primeros en hablar de "arquitectura neocolonial" en la Argentina, en 1913), nacido en Cádiz, de padres noruegos, *"se organizaban "juergas", y la*

¹²¹. Ver: DURET, *Manet y España...*

¹²². GRACIA, Carmen. "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano". *Fragmentos*, Madrid, N° 7, 1986, p. 57.



La seducción ejercida por los temas españoles en la obra de los artistas franceses. "*Lola de Valencia*" (fig.221), de Edouard Manet, hoy en la colección del *Museo de Orsay* en París, y "*Bailaora con castañuelas*" (fig.222), lienzo de Pierre-Auguste Renoir que se halla en la *National Gallery* de Londres.

"gente flamenca" -no sólo "cantaoras" y "bailaoras", y guitarristas "maestros de la sonata", sino también "mataores de cartel", "espadas" famosos, de Sevilla o de Ronda- era solicitada e invitada en todas partes, desde los altos de Montmartre hasta los salones del barrio de la Estrella"¹²³. Valiéndose de aquellas imágenes de *tablao*, en 1909 Christophersen ejecutó en París la que a la postre habría de ser su obra más importante, "*Peteneras*" (fig.223), el que presentó en el Salón de París de 1909 (ver figs.224-225).

Por su parte, a principios de la segunda década de siglo Zuloaga se dedicó febrilmente a la ejecución de retratos, haciendo algunos paréntesis para presentar sus obras, ya sea en la Exposición de Roma de 1911, en donde su enfrentamiento con los artistas madrileños produjo una huella tan profunda que el eibarrés tuvo que aguardar hasta 1926 para exponer por primera vez en la capital española, o bien en el salón de la *Société Nationale* del mismo año, en donde su triunfo fue absoluto.

El taller de Zuloaga, situado en la parisina rue Caulaincourt, poseía la atmósfera ideal para que todo aquel que ingresara en él no dejara de respirar arte. Era amplio y austero. Colgaban de las paredes dos retratos femeninos del siglo XVII de Carreño de Miranda, un "*Apocalipsis*" de El

¹²³. GONZALEZ OLMEDILLA, Juan. "Una vida consagrada al arte". *Leoplán*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1944, p. 96.



Una escena de la vida cotidiana andaluza pintada en Francia.
"Peteneras" (fig.223), cuadro presentado por Alejandro Christophersen en el Salón de París en 1909.



Paris, le 6 Mai 1909
(16^e Arrond.)

Monsieur,

Voulez vous nous permettre de reproduire
A USAGE DE PUBLICATIONS ILLUSTRÉES SEULEMENT
votre tableau.

Peteneras - Chant populaire andalou -

exposé au Salon de cette année, N° 418 du catalogue.

Dans l'affirmative, nous vous serions obligés de
nous faire le renvoi de notre formule, ci-jointe, après.

l'avoir revêtue de votre signature; à titre gracieux ou contre un
droit d'auteur de vingt francs avec autorisation pour le Journal acquiescent de la
gramme de, cedar, le bas s'échant; le cliché à des Confères Illustrés,
Veuillez agréer, Monsieur, l'expression

de nos sentiments dévoués.

R. Brend'Amour

Monsieur Christophersen

Artiste-Peintre

à Paris

Solicitudes enviadas en mayo de 1909 al pintor Alejandro Christophersen para reproducir su lienzo "Peteneras" (figs. 224-225).

SYNDICAT
DE LA
PROPRIÉTÉ ARTISTIQUE

Agence générale
3 bis, Rue d'Athènes, 3 bis
PARIS (9^e).

Bureaux ouverts de 9 heures à 6 heures

P. CHAPPELLE

AGENT GÉNÉRAL
(de 4 heures à 6 heures)

CORRESPONDANTS :

BERLIN
LA HAYE
LONDRES

MILAN
VIENNE (Autriche)
NEW-YORK
MULHOUSE

Paris, le 14 Mai 1909

Monsieur,

J'ai vu hier le Représentant de la
Maison Sirey, et lui ai demandé le genre
de reproduction qu'il se proposait de faire de
votre tableau :

« Petenias »

Comme il m'a répondu que c'était pour des
Calendriers commerciaux, et que de votre côté,
vous m'avez dit ne pas vouloir laisser faire
votre tableau en reproductions commerciales, il
a été décidé qu'aucune suite ne serait donnée
à cette affaire et je m'empresse de vous en
aviser.

Truilly agréé, Monsieur mes très sincères
salutations.

J. Chappelle

Monsieur Christophersen
Artiste Peintre
14 Rue de l'Échelle.

Greco y una fotografía tamaño natural del Papa Inocencio X, reproducción del cuadro de Velázquez. Solía ser, además, lugar frecuente de reuniones de artistas como el japonés Paul Foujita, el orfebre Paco Durrio, otro de sus amigos españoles, Fermín Arango¹²⁴, y el francés Edgar Degas, a la sazón prácticamente ciego.

Entre estos asiduos visitantes del *atelier* del pintor vasco, se encontró, a partir de 1913, el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós. Instalado en la rue Saint Senoch de París, luego de un par de temporadas en Mallorca, adonde había regresado para cumplir su propósito de captar la luz de la "isla dorada" y trasladarla a sus lienzos, Quirós se dejó emparar nuevamente por el magnetismo que en él provocaba el arte de Zuloaga.

Uno de los cuadros que más impactaron a Quirós, lo mismo que a otro argentino, Jorge Bermúdez, discípulo y seguidor de las líneas zuloaguescas, debe de haber sido "*La cortesana del papagayo*" (fig.226), perteneciente a una serie de grandes composiciones en las que Zuloaga fue creando "un esquema personal cuyos principios esenciales son: primer término acusado, muy próximo al borde inferior del cuadro; fondo decorativo o simbólico tratado a manera de telón, y utilización de una embocadura; es decir, empleo de

¹²⁴. Radicado desde su infancia en la Argentina y habiendo realizado su primera exposición en Buenos Aires en 1904, Arango se encontraba en París desde hacía poco tiempo.



Esquemas compositivos que se repiten. "La cortesana del papagayo" (fig.226) del vasco Ignacio Zuloaga y "Azules" (fig.227) del entrerriano Cesáreo Bernaldo de Quirós.

*descansaderos laterales que dan un esquema vertical, limitan la composición y encaminan la mirada desde el primer término al fondo". El vasco, en lienzos como éste, mantenía, al decir de Lafuente, "su afición por el descentramiento"*¹²⁵.

En muchas obras de Zuloaga se aprecia la intención de llenar los espacios vacíos con detalles de telas, flores, ornamentos o bordados. En las decoraciones de cortinas o tapices se inclina a los motivos curvos, *"cuya más típica representación la encontramos en los motivos de las telas que cubren el sofá sobre el que se reclina, con indolente descaro, la cortesana del papagayo"*¹²⁶.

El interés provocado por lienzos como éste, tanto en Quirós como en Bermúdez, puede apreciarse en importantes obras del primero, especialmente en la titulada *"Azules"* (fig.227), en donde una modelo desnuda reposa sobre mantillas, rodeada de pequeños bodegones, dejándose ver un fondo de versallescós jardines, y, aunque en menor medida, en *"Paños, flores y frutos"*, cuadro que no posee figura humana alguna, pero cuya composición esta basada en grandes mantones de Manila dispuestos a lo largo de las escaleras y en las flores y las frutas que descansan sobre una mesa cubierta por fino mantel. Completan la escena dos objetos, un enorme espejo de plata en el que se reflejan los cortinados de la

¹²⁵. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 221.

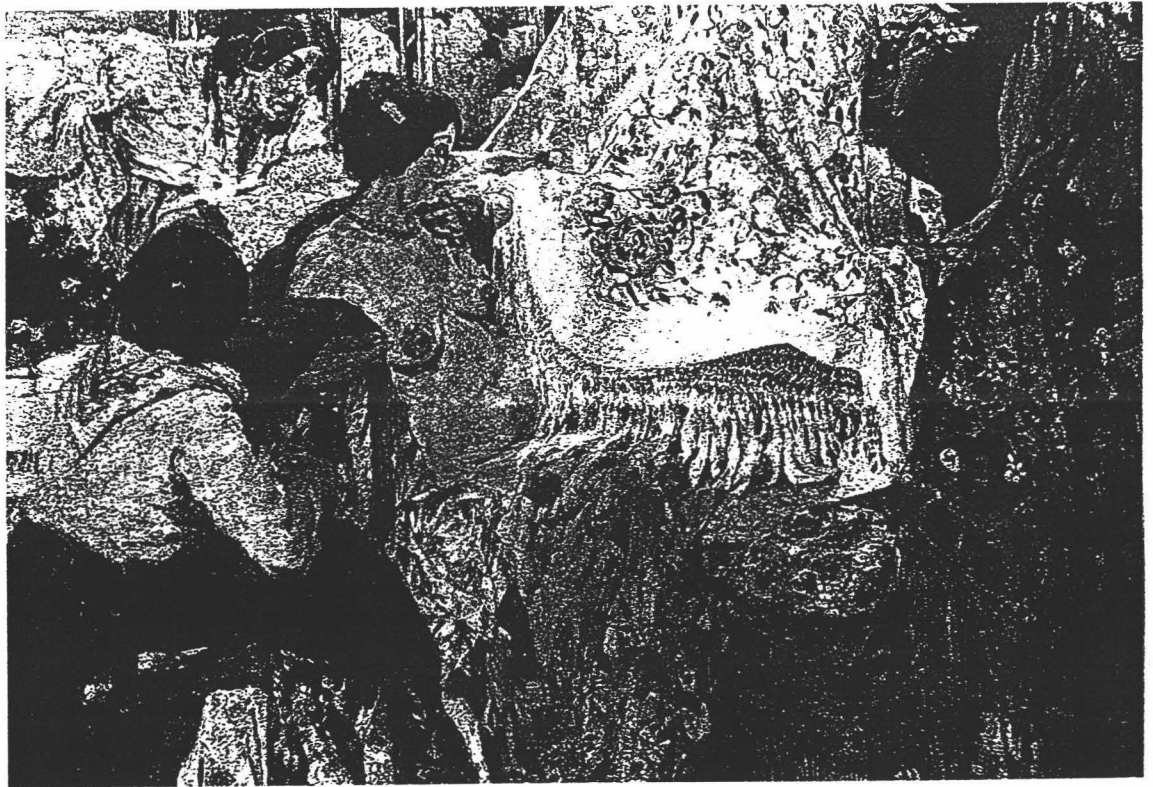
¹²⁶. *Ibíd.*, p. 223.

casa-taller de Quirós, y una pieza de cerámica esmaltada, señales ambas del lujo que habían alcanzado estos artistas en París, lejanos ya los tiempos de la bohemia.

En el caso de Jorge Bermúdez, la influencia de Zuloaga se reflejó, entre otras realizaciones, en "*La dama del vestido verde*" y "*La maja*", obra esta presentada en el Salón Nacional argentino de 1915 y en el que también son evidentes las reminiscencias de Manet. Una sonriente dama española, ataviada con mantón de Manila y con un abanico abierto sobre el pecho, aparece cómodamente sentada en un sillón y ligeramente recostada sobre almohadones. Detrás de la figura, un cortinado divide el salón de un paisaje exterior. "*La dama del vestido verde*" siguió lineamientos similares. Presentado en el Salón de 1917, el cuadro muestra también a la modelo en actitud de reposo, con la diferencia de que el ámbito espacial es en este caso uno solo.

No sabemos si estaba en el ánimo de Bermúdez pintar desnuda a su modelo, tal como lo habían hecho Zuloaga o Quirós. Pudo, quizá, haberse atemorizado ante la posibilidad de recibir duras críticas en Buenos Aires, como las que Rinaldo Rinaldini, encargado de las crónicas de arte en la revista *Nosotros*, había endilgado a Fernando Fader durante la realización del Salón de 1914 por su cuadro "*Los mantones de Manila*" (fig.228).

En el citado lienzo, con el que Fader fue condecorado



"*Los mantones de Manila*" (fig.228), lienzo del argentino Fernando Fader con el que se otorgó a éste el Premio Adquisición del Salón Nacional de 1914, galardón rechazado por el artista al ser la recompensa ofrecida menor al valor que, con anterioridad, Fader había puesto al cuadro.

con el Premio Adquisición del Salón Nacional que luego rechazó, puede verse a una modelo desnuda, aun más regordeta que la "*cortesana*" de Zuloaga, rodeada de algunas damas de compañía que extendían ante su vista amplios mantones de Manila. Fader asumió entonces una disputa dialéctica con el crítico Rinaldini, quien le acusó por la "*falta de belleza*" de la modelo central¹²⁷.

En el Salón de 1919, Gregorio López Naguil, artista cuya producción de aquellos años transcurrió en gran medida en Mallorca, integrando el grupo que se aglutinó en derredor de Anglada Camarasa, presentó "*El chal negro*", obra con la que obtuvo el Primer Premio. El influjo de Zuloaga así como la similitud con los cuadros presentados por Bermúdez en 1915 y 1917 es aquí bastante clara: una mujer se presenta recostada, abanico en mano, como en el caso de "*La Maja*", pero a diferencia de ésta, aparece desnuda, como "*La cortesana del papagayo*" o la figura central del lienzo "*Azules*" de Quirós¹²⁸.

Retornado nuestra mirada a Ignacio Zuloaga, debemos

¹²⁷. RINALDINI, Rinaldo. "El cuarto salón". *Nosotros*, Buenos Aires, N° 66, octubre de 1914.

¹²⁸. "*El chal negro*" no fue la única obra de López Naguil de clara filiación hispana de las que presentó en nuestros Salones nacionales: en 1914 expuso "*La cala de San Vicente*", pintada en Mallorca; en 1916 una "*Manola*", retrato de mujer que trasunta una marcada inclinación hacia Anglada Camarasa, lo mismo que el "*Retrato*" presentado en 1917; en 1918 exhibió una "*Laca china*", en la que, sobre un fondo de decoraciones orientales, aparece una mujer desnuda tendida sobre unos mantones de Manila.

decir que el pintor vasco, además de sus contactos con los numerosos artistas que concurrían a las tertulias de Caulaincourt, estrechó vínculos con sectores sociales de destacado poder adquisitivo. En ellos se contaban algunas personalidades argentinas residentes en París en aquellos años de pre-guerra, a quienes honró ejecutando sus retratos.

Al ya señalado *"Retrato de Don Juan Gironde"*, realizado en 1911, deben agregarse los retratos de Adela Quintana de Moreno¹²⁹, sobrina del presidente argentino Roque Sáenz Peña, el de María Teresa Llavallol de Atucha, el de Sara Wilkinson de Santamarina, el de Antonio Santamarina, el de Lola A. de Santamarina, y el de José Santamarina. Los Santamarina solían organizar espléndidos banquetes en su residencia del "Quai Devilly" a los cuales asistían millonarios, especialmente sudamericanos, y representantes de la nobleza europea.

A menudo tuvo Zuloaga que enfrentarse con personajes como estos, que no le invitaban fácilmente al retrato. Esto le sucedió sobre todo con los hombres, y más aun, con los del mundo banal de París. *"Zuloaga satisface al modelo y a su deseo de caracterización, haciéndole endosar, en aquel París de los primeros decenios de nuestra centuria, el frac o chaquet de los mundanos; y para contrapesar la banalidad de esta indumentaria, no compensada tampoco por otros rasgos*

¹²⁹. Cuadro que, habiendo sido expuesto en el Salón de Otoño de París, fue donado por Zuloaga al Museo de Bilbao en 1915.

característicos en el modelo, le basta el empleo de un chambergo o una capa, o la evocación de un parque impreciso en el fondo del cuadro"¹³⁰.

De esta serie de retratos ejecutados por el pintor vasco a personalidades argentinas, es sin duda el más conocido el de Enrique Larreta, prestigioso literato y a la sazón representante plenipotenciario de la Argentina en la capital francesa. Realizado en 1912, se aprecia en él la figura del escritor argentino enmarcada por un notable paisaje de Avila, la ciudad castellana en la cual transcurría, en tiempos de Felipe II, su famosa novela titulada "*La Gloria de Don Ramiro*".

En este cuadro, lo mismo que en los fondos de otros varios retratos, queda en evidencia la afición de Zuloaga por las grandes curvas de amplio radio, que Lafuente cree derivadas de la escuela de Pont Aven. "*La disociación, tan frecuente en Zuloaga, entre paisaje y retrato, queda aquí corregida por su estudio de nubes en torbellino, que parecen girar en torno al representado y centran la atención en la figura... Larreta, tendido con cierta indolencia en primer plano, ocupaba el campo principal del gran lienzo, porque su relación con el fondo, esto es, con el paisaje de Avila, queda suficientemente indicada; Avila es ciudad cuya silueta exterior apenas necesita para definirse más que la evocación*"

¹³⁰. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 288.

de su corona de murallas; lejano y distante, sólo se acusa, sin demasiada personalidad, el cuadrado torreón semimilitar de la catedral abulense"¹³¹.

En sus "*Memorias*", Larreta evocó aquellos años de París describiendo los círculos literarios y artísticos que fueron habituales tanto para él como para Zuloaga. Recordaba en especial a Maurice Barrès, otro de los retratados por el artista vasco, y el hecho de que aquel no comprendiese por qué Larreta había escogido a Avila como escenario de "*La Gloria de Don Ramiro*" y no Toledo, ciudad que seducía profundamente al francés y que habría de servir como fondo para su retrato.

Solían reunirse en lo de Madame Bulteau, convites a los que también asistía la Condesa de Noailles, poetisa y modelo del pintor eibarrés¹³². Relata Lafuente una anécdota recogida muchos años después en casa de los Zuloaga, y que cuenta que un día en lo de la Noailles, se citaron varios amigos para oír la lectura de una obra que el argentino acababa de terminar; "*en medio del silencio, y en una pausa del lector, la dama, con la indiscreción llena de humor de un enfant terrible, se encara con el pintor vasco y le dice: "Zuloaga,*

¹³¹. Ibídem, pp. 255-256.

¹³². Zuloaga pintó en 1913 el retrato titulado "*Condesa de Noailles*", perteneciente a la colección del Museo de Bilbao.

vous dormez" "133.

Larreta narró otro suceso que tuvo como protagonista a Zuloaga, y que fue el que ambos vivieron junto a Rostand, el autor de *Chanteclair*. Sucedió hacia 1912 en Cambó, localidad del país vascofrancés. Larreta y Zuloaga fueron a visitarle a su casa de Arnaga; al despedirse le comunicaron que al día siguiente partirían hacia España. Zuloaga le había hablado de las bondades de una merluza que preparaban en una taberna de Mondragón que frecuentaba en sus excursiones. Rostand se entusiasmó y les pidió acompañarles.

Aceptado el pedido, al día siguiente pasaron a buscarle en el coche. Larreta realizó una descripción contrastada de sus dos amigos: *"Rostand iba de veinticinco alfileres, como para un té mundano parisién; un camafeo lucía sobre su gran plastrón; Zuloaga, pañuelo al cuello, boina, chaqueta que olía a pintura al óleo y gruesos zapatos de aldeano..."*¹³⁴.

Al llegar a la villa de Mondragón y al sitio en cuestión, pudieron comprobar que se trataba de una auténtica posada. La mesa fue puesta por el propio posadero en el comedor, y sobre ella fue colocando los platos de típica cocina española, exquisitos para el pintor vasco pero que hicieron terrible efecto en el delicado paladar de Rostand.

¹³³. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 174.

¹³⁴. *Ibíd.*, p. 39.

Apenas consumidos los primeros trozos de aquella merluza frita, el escritor francés palideció y todo lo que vino a continuación fue nada más que un permanente suplicio para él. No obstante habiendo tomado algunas píldoras de éter, no aguantó más y cayó desmayado.

La relación entre Ignacio Zuloaga y Enrique Larreta se prolongó a la distancia durante más de dos décadas después de producida aquella convivencia directa en París. Hacia finales de aquel decenio y principios de los años veinte, Zuloaga tentó a Larreta sin aparente éxito, para realizar en París una escenificación teatral de "*La Gloria de Don Ramiro*" en la que el argentino habría de adaptar el texto redactando un guión apto para ser representado, corriendo las decoraciones e indumentarias a cargo del vasco y la música por cuenta de Manuel de Falla.

Falla, y Zuloaga se habían conocido en 1917 durante la inauguración del Museo Goya, en la casa de la familia del artista en Fuendetodos. En el acto ambos tuvieron participación directa, el músico a través de una ejecución al piano y el pintor con la lectura de unas líneas preparadas para la ocasión. Falla había estado residiendo en París en los mismos años que el vasco y el argentino, y en la "ciudad luz" habíase estrenado con "*La vida breve*", en 1913.

Según refleja la correspondencia hallada en el *Museo de Arte Español Enrique Larreta* de Buenos Aires y en el *Museo*

SANTIAGO-ECHEA
ZUMAYA
ESPAGNE

29 Agosto 33

Mi querido amigo
Encantado! Adjunto diez pa-
labras de cariño y admiracion
para el gran Larreta.

= Arte eterno es; Enrique Larreta
con su gloria de Don Ramiro =
Ignacio Zuloaga

Ignacio Zuloaga, de Zumaya, el pintor y Falla se encontraban entusiasmados con la idea de hacer la obra teatral sobre "*Don Ramiro*", sin encontrar el eco esperado en el escritor argentino. El vasco acababa de ser aclamado en París por la realización de la escenografía para los dos primeros actos de "*Las Goyescas*" de Granados, y Falla triunfaba con su obra "*Los Corregidores*", preparada para los Ballets Rusos en la Opera¹³⁵.

Al estallar la guerra en 1914, Zuloaga contaba ya con su casa-estudio de Zumaya. Su elección consistió en pintar allí durante largas temporadas, dejando de ser Segovia su dilecto taller otoñal. No obstante esta radicación en el País Vasco, el artista no se apartó definitivamente de París, regresando con cierta regularidad a su *atelier* de la rue Caulaincourt.

Más allá de estas apariciones por la capital francesa durante la época de la contienda y su decisión de volver a radicarse allí tras la conclusión de la misma, en Zuloaga se habían producido algunos cambios de relevancia, tal como se encargó de apuntar Lafuente Ferrari. "*La guerra vino a cerrar, acaso con gran oportunidad, tan espectacular capítulo de la carrera del pintor. Ganado el triunfo internacional, ahora el artista emprende, a marcha lenta y segura, la*

¹³⁵. MUSEO DE ARTE ESPAÑOL ENRIQUE LARRETA, Buenos Aires, Argentina. Cartas dirigidas por Zuloaga a Larreta, 1920-1921. (Gentileza de Elisa Radovanovic). MUSEO IGNACIO ZULOAGA, Zumaya (Guipúzcoa), España. Cartas dirigidas por Larreta a Zuloaga, 1920.

reconquista de España. (...). *Zuloaga ya no será el pintor de los éxitos parisienses del Salón de la Nationale. La guerra le ha atraído cada vez más a España...*¹³⁶.

La influencia de Zuloaga a lo largo de aquellos años no se había limitado, en el continente americano, a los pintores argentinos. En México la obra del vasco impactó, con motivo de la Exposición del Centenario de México en 1910, a Saturnino Herrán (fig.230). Este dato confirma la importancia que tuvieron las muestras del "Centenario" de 1910 -recordar las de Buenos Aires y Santiago de Chile- como punto de acercamiento cultural y artístico entre España e Iberoamérica, y en especial la consideración que alcanzaron tres artistas como Zuloaga, Sorolla y Anglada.

Vale agregar que dentro del programa de festejos del Centenario mexicano, el día 9 de septiembre estuvo dedicado a España, inaugurando el presidente de la República, en el Pabellón Español, un certamen artístico organizado por la *Junta Central Española del Centenario*. Participaron del mismo varios artistas españoles, adquiriéndose obras de Eduardo Chicharro, José Benlliure y Gil, José Villegas, "La juerga" de Gonzalo Bilbao, dos obras de tipos bretones de Manuel Benedito Vives¹³⁷ y "Tejiendo las redes" de Joaquín Sorolla,

¹³⁶. Cfr.: LAFUENTE FERRARI (1972), pp. 116 y 257.

¹³⁷. Entre ellas la titulada "*Pescadoras bretonas*", obra cumbre de la producción de este pintor, y que fue adquirida por el Gobierno de México. (Repr.: FUSTER, Antonio F.. *Realismo y*



"La ofrenda" (fig.230), cuadro del pintor mexicano Saturnino Herrán en cuya trayectoria se aprecian notas similares a las de algunos artistas españoles contemporáneos como Zuloaga o Morcillo.

cuadro que había figurado en la V Exposición Internacional de Venecia.

La exhibición de los cuadros de Zuloaga marcó a partir de ese momento la trayectoria pictórica de Herrán, tal como quedó testimoniado luego en algunas obras suyas que pasaron a formar parte de la colección de la *Galería del Palacio de Bellas Artes* de México, especialmente en "*La trajinera*" y "*El jarabe*". En otro de sus cuadros, "*La criolla del mango*", Herrán se acercó más al decorativismo amanerado de Gabriel Morcillo, incluyendo elementos mexicanos como la fachada colonial, el sombrero de charro y un mantón típico. Herrán, quien "*fue el primero en llevar seriamente a la pintura las escenas típicas de la vida mexicana, captando las actitudes lánguidas de las criollas y las contorsiones de los bailes populares*"¹³⁸, mantuvo su inclinación por lo hispano hasta su muerte acontecida en octubre de 1918.

En Venezuela el arte de Zuloaga quedó impregnado en Tito Salas, recordado iconógrafo de la gesta bolivariana, quien, tras su viaje a Europa en 1905 y al entrar en contacto con la obra del vasco y la de Sorolla, ejecutó lienzos como "*La San Genaro*", obra que aportó un nuevo lenguaje pictórico para el país caribeño, con la que obtuvo la tercera medalla de oro en el Salón de París de 1907, y en la que también se aprecia la

expresionismo. Madrid, Goya, Reaseguros S.A., 1969).

¹³⁸. FERNANDEZ (1937), p. 187.

luminosidad de Sorolla. A este cuadro, que representa una fiesta campestre en Frascatti (Italia), le siguió pronto "*Juerga en Sevilla*" con el que Salas se presentó en el Salón parisino de 1908.

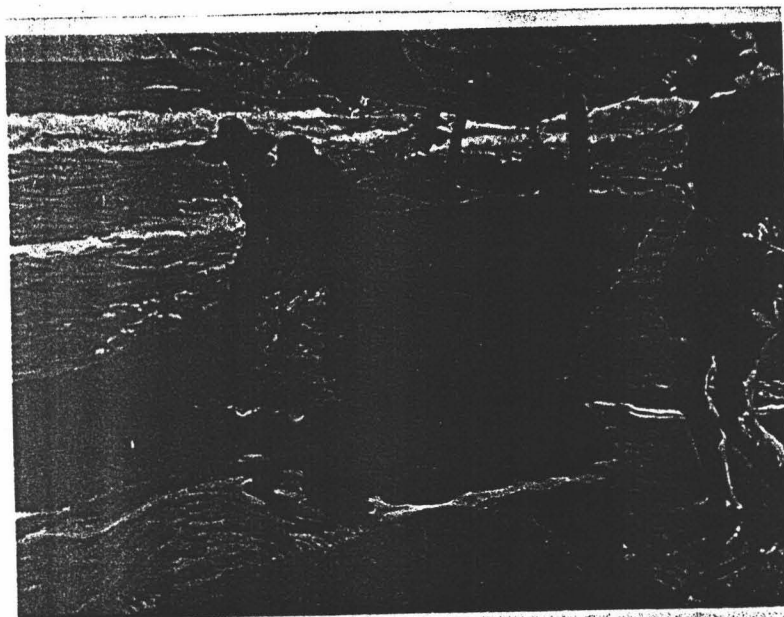
Sin embargo, en Venezuela las influencias hispanas se dieron en casos individuales, como el de Salas o el de Federico Brandt, en cuyas primeras obras se aprecian reminiscencias de Anglada y Benedito Vives. El verdadero cambio artístico lo produjeron el ruso Nicolás Ferdinandov y el rumano Samys Mützner, arribados tras el estallido de la primera guerra mundial. Ferdinandov trabajó en la Isla Margarita la cual a partir de allí gozó de fortuna como motivo de inspiración. Entre sus seguidores se destacaron el paisajista Rafael Monasterios y Armando Reverón, pintor de gran significación para Venezuela e Iberoamérica durante el siglo XX.

En lo que respecta a Colombia, la presencia hispana había hecho ya camino con la labor educativa que habían desempeñado en la *Escuela de Bellas Artes* de Bogotá Luis de Llanos -encargado de las clases de paisaje desde 1894- y Enrique Recio y Gil. Poco después, Andrés de Santa-María, pintor a quien el historiador Giraldo Jaramillo consideró como "*el más universal*" de los artistas colombianos, estudió con Sorolla y Zuloaga, y, al igual que el vasco, murió en 1945.

Otro artista colombiano, Roberto Pizano Restrepo, formado en la *Real Academia de San Fernando*, en Madrid, tuvo por maestros, entre 1918 y 1920, a Sorolla, Moreno Carbonero y Romero de Torres; hacia 1923 estudió junto a Alvarez de Sotomayor. Interesado en la cultura colonial sudamericana, Pizano publicó una serie de escenas populares entre ellas la titulada "*Misa de pueblo*" que recuerda a los Zubiaurre y Zuloaga. Señalemos también que el primer premio del Salón Nacional de Bogotá de 1931 fue otorgado a Ricardo Gómez Campuzano por su "*Retrato de andaluza*".

Si bien hubieron artistas del continente que contactaron con Joaquín Sorolla, bien a través de la observación de sus cuadros, o, como en el caso de los colombianos Santa-María y Pizano Restrepo, por haber estudiado en el taller del valenciano, ninguno se acercó tanto a su estética como el chileno Benito Rebolledo Correa (fig.232), carácter claramente reflejado en obras como la titulada "*Ante el mar*", presentada en la sección chilena de la Exposición del Centenario de Chile en 1910.

De los argentinos, Quirós había sentido su influjo, tal como destacamos con anterioridad, hacia 1904, durante la temporada que permaneció en Amalfi (Italia), cuyas playas le proporcionaron motivos similares a los de la Malvarrosa valenciana que inspiraba a Sorolla. Dicha impronta se manifiesta en "*La vuelta de la pesca*" con la que Quirós se lució en la Exposición de Venecia de 1905, aunque su colorido

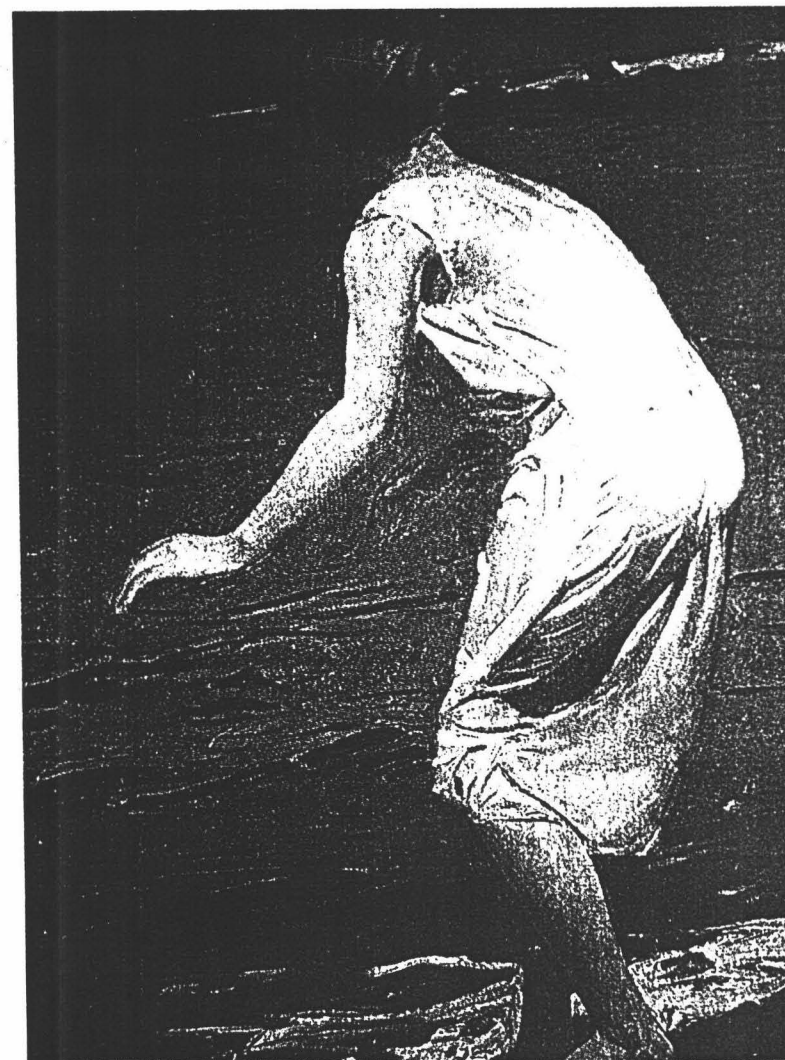


SACANDO LA BARCA

OLEO DE SOROLLA

De la

COLECCION DEL DE FRANCISCO LOBET



La difusión y el éxito obtenido por la pintura de Joaquín Sorolla (fig.231) en los países iberoamericanos llevó a numerosos pintores del continente a seguir los lineamientos estéticos del valenciano. En tal sentido fue destacada la labor del chileno Benito Rebolledo Correa, autor de "*Bañista*" (fig.232).

amarronado recuerda más a otros contemporáneos españoles como Alvarez de Sotomayor o Zuloaga. Alejandro Christophersen también se acercó en sus obras de la segunda década de siglo al arte luminoso del valenciano; ejemplo de ello es el cuadro "Plein Air" expuesto en la muestra permanente del *Museo Nacional de Bellas Artes*, en Buenos Aires.

Años más tarde otro pintor argentino, Cleto Ciocchini, de largo y fructífero paso por España donde intimó con el crítico Bernardino de Pantorba¹³⁹, habría de sentir el influjo del valenciano, de quien había sido alumno, al punto de llegar a ser denominado, con los años, como "el Sorolla de América"¹⁴⁰. Antes de su relación con ese artista, Ciocchini había estudiado con Eduardo Chicharro, pintor de cámara de los Reyes de España, en la *Real Academia Española* de Roma a partir de 1918 y después en la *Real Academia de San Fernando*, haciéndolo también allí con Julio Romero de Torres. En 1922 la *Asociación de Pintores y Escultores de Madrid* lo había nombrado corresponsal argentino de su órgano oficial, la *Gaceta de Bellas Artes*¹⁴¹.

¹³⁹. Ciocchini, inclusive, escribió sobre la "Exposición Pantorba" que se llevó a cabo con 31 paisajes, 18 retratos y un desnudo, en el *Ateneo* de Madrid y en la que figuró un retrato del argentino pintado por Pantorba. (*Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 192, 15 de mayo de 1922, pp. 8-9).

¹⁴⁰. SOLARI, Juan Antonio. "Cleto Ciocchini, el Sorolla de América". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1976.

¹⁴¹. BONAZZA DE CIOCCHINI SOLA, María. "Cleto Ciocchini, un "clásico"". *La Capital*, Mar del Plata, 19 de agosto de 1990. Ver también: "La Gaceta de Bellas Artes en la Argentina". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 198, 15 de agosto de 1922, p.

En el caso de la pintura de la tardíamente independizada Cuba, también se manifestó el fuerte influjo de Sorolla. Ya hacia 1908, con Blanche Z. de Baralt, inspirado por el valenciano al igual que Domingo Ramos y Esteban Valderrama, se manifestaron las primeras preocupaciones por el estudio de la luz. Un índice del importante intercambio artístico que se produjo entre la isla y la vieja metrópoli queda reflejado en la gran colección de cuadros españoles que hoy posee el *Museo Nacional de La Habana*, una parte de la cual se exhibió recientemente -en el mes de abril de 1995- en las salas de Mapfre en Madrid. De dicho acervo destácase un conjunto de 32 cuadros de Sorolla¹⁴².

Otras expresiones de acercamiento cultural entre ambas naciones fueron las exposiciones que los españoles José González de la Peña y José Pinazo realizaron en La Habana, en 1916 y 1921 respectivamente, y cuando en 1926, tras el catastrófico ciclón que asoló a la capital cubana, hecho recordado como "*el desastre del Maine*", se celebró en el *Palacio de Bellas Artes* de Madrid una Exposición de artistas españoles, inaugurada por Alfonso XIII, con el fin de recaudar fondos para los damnificados¹⁴³, aunque el resultado

7.

¹⁴². Según relación facilitada en 1993 por el Curador de la Colección de Pintura Española del *Museo Nacional de La Habana*, Licenciado Manuel Crespo Larrazábal.

¹⁴³. Ver: "La catástrofe de Cuba. Una exposición de los artistas españoles". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año V, N° 43, noviembre de 1926, pp. 257-259;

en lo que a ventas se refiere resultó magro¹⁴⁴.

Párrafos atrás mencionamos la labor llevada a cabo en Chile por el pintor Rebolledo Correa y su admiración por la obra de Sorolla. Sin embargo, Fernando Alvarez de Sotomayor fue quien produjo destacado cambio estético en los artistas del país trasandino, a través de sus actividades docentes. *"De la conducción francesa se pasó, de improviso, a la atracción hispánica y aparecen los valores goyescos y velazqueños en la "generación del trece"¹⁴⁵ que formó Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960), el pintor español contratado en 1908 como profesor de pintura para la Escuela de Bellas Artes de Santiago. El artista peninsular, de fuerte personalidad, inculcó a los jóvenes a su cuidado artístico el estudio del realismo hispánico, pero aplicándolo a los temas nacionales, a las escenas costumbristas y los tipos populares..."¹⁴⁶.*

y "Un acontecimiento artístico. Su Majestad el Rey inaugura la Exposición de Artistas Españoles, organizada por esta "Revista". En favor de los damnificados de Cuba". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VI, N° 45, enero de 1927, pp. 11-43.

¹⁴⁴. Cfr.: "Después de la Exposición de Artistas Españoles". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VI, N° 46, febrero de 1927, pp. 69-76.

¹⁴⁵. Llamada así porque en 1913 estos artistas, alumnos de Sotomayor, hicieron una exposición conjunta en los salones del diario *El Mercurio*, lugar de exhibiciones pictóricas muy habitual en la capital chilena.

¹⁴⁶. BINDIS, Ricardo. "Alvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos". *Bellas Artes*, Madrid, año IV, N° 24, Junio-Julio de 1973, p. 12.

De los discípulos del gallego Sotomayor¹⁴⁷ quien más se acercó a él fue Arturo Gordon, figura principal del costumbrismo en Chile, y autor entre otras obras de "*Los jugadores de brisca*" y "*El velorio del angelito*", ambas pertenecientes a una de las mayores colecciones de arte de Chile, la de Eugenio Mandiola del Solar, y expuestas en Santiago de Chile en abril de 1992¹⁴⁸.

Además de Sotomayor, otros artistas españoles fueron fuentes de enseñanza para los pintores chilenos. Ernesto Molina había sido seguidor de Mariano Fortuny, realizando varias obras de temática orientalista. De Molina pueden verse en el *Museo Nacional de Bellas Artes* de Santiago de Chile una "*Calle de Tánger*" que confirma tal influjo, y una vista de Venecia. Alfredo Valenzuela Puelma, una de las figuras del arte chileno de fines del XIX y principios del XX, contó también entre su producción lienzos en los que abordó temas morunos y andaluces, varios ejecutados durante su estancia en Sevilla. El cuadro más conocido de este autor es "*La perla del mercader*" (fig.233) ejecutado en 1894 y conservado en el

¹⁴⁷. Vale mencionar la presencia de otros pintores gallegos en Iberoamérica como Modesto Brocos y Gómez, y Domingos García y Vázquez, quienes actuaron en el Brasil a finales del XIX ejecutando paisajes y escenas regionales. (Cfr.: DOS SANTOS, Ricardo Evaristo. "Pintura gallega en Brasil (1890-1935)". *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, N° 65, 2° semestre de 1987, pp. 245-251.

¹⁴⁸. ARMENDARIZ AZCARATE, Maite. "Colección Eugenio Mandiola Solar. Obras maestras de la pintura chilena". *El Mercurio*, Santiago de Chile, 12 de abril de 1992.



"La perla del mercader" (fig.233), obra en la que el pintor chileno Alfredo Valenzuela Puelma representó una escena de carácter orientalista, típica de las academias a finales del XIX.

citado Museo¹⁴⁹.

Varios pintores uruguayos habían estudiado también en España, país al que eligieron en lugar de Italia. Carlos María Herrera había comenzado sus estudios en este último país aunque bajo la supervisión del español Salvador Sánchez Barbudo a finales del XIX, influyendo también en él la estética de José Pradilla y Mariano Fortuny. Ya en la primera década del XX se dirigió a España para estudiar con Joaquín Sorolla. El valenciano había sido también referencia importante en los inicios de Pedro Blanes Viale (fig.234) aunque después la afirmación de éste como paisajista se produjo de la mano de Santiago Rusiñol y de Hermenegildo Anglada Camarasa, cuya labor como colorista también dejó huella en Herrera.

La formación adquirida por Herrera se reflejó en su labor como educador, al hacerse cargo en 1905 del recién fundado *Círculo de Fomento de las Bellas Artes*. Allí ejerció la docencia entre los años 1906 y 1913, asociando su enseñanza a la obra de los coloristas españoles de su momento, especialmente de Anglada Camarasa; entre 1919 y 1922 ejerció funciones en el *Círculo* el pintor Vicente Puig, de tendencia más bien zuloaguesca¹⁵⁰.

¹⁴⁹. Algunos cuadros suyos como "*Chula madrileña*" fueron reproducidos en el *Album Salón*, Barcelona, Miguel Seguí, 1905, pp. 158-162.

¹⁵⁰. PELUFFO (1987), fasc. III, p. 51.

5.4. En torno a Hermenegildo Anglada Camarasa y Santiago Rusiñol. Pintores americanos en Mallorca.

"Aquel paisaje de Mallorca... es extraordinario. Usted no se imagina lo que es aquello. Olivos milenarios sombrean la playa, como en cala de Tuent, y a sus troncos amarran las barcas los pescadores: hay olivos de la época de los Apóstoles. Olivos monumentales, de siglos patriarcales, llenos de carácter, retorcidos, torturados, con signos de la lucha contra el tiempo, los vientos y las tormentas. Olivos de formas caprichosas, increíbles, inverosímiles. Olivos locos, que se retuercen y se arrastran. Olivos plateados, bruñidos, airosos, levísimos. Olivos que se levantan como cohetes junto a peñascales enormes, rojos, llameantes. Arenales de lirios en flor. Valles de almendros y naranjos, de cerezos y durazneros. Mallorca en una canasta de flores. Su paisaje es de enorme sugestión poética, pictórica, musical y estatuaria..."

(Palabras del pintor argentino Francisco Bernareggi. En PRO, Diego F.. *Conversaciones con Bernareggi*. Tucumán, 1949, pp. 77-78).

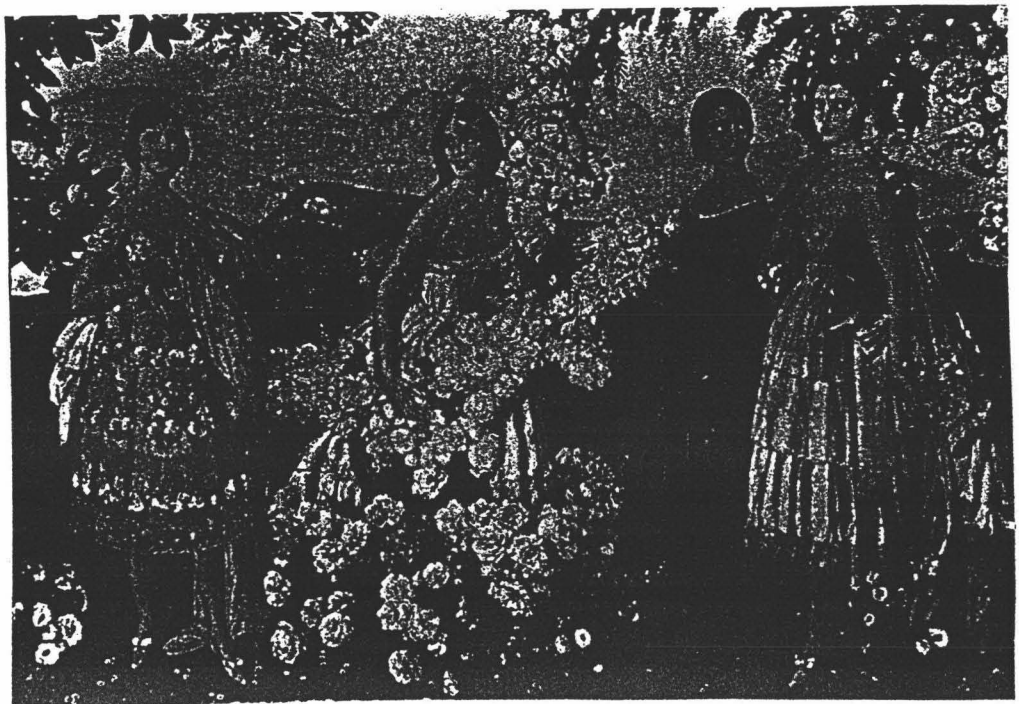
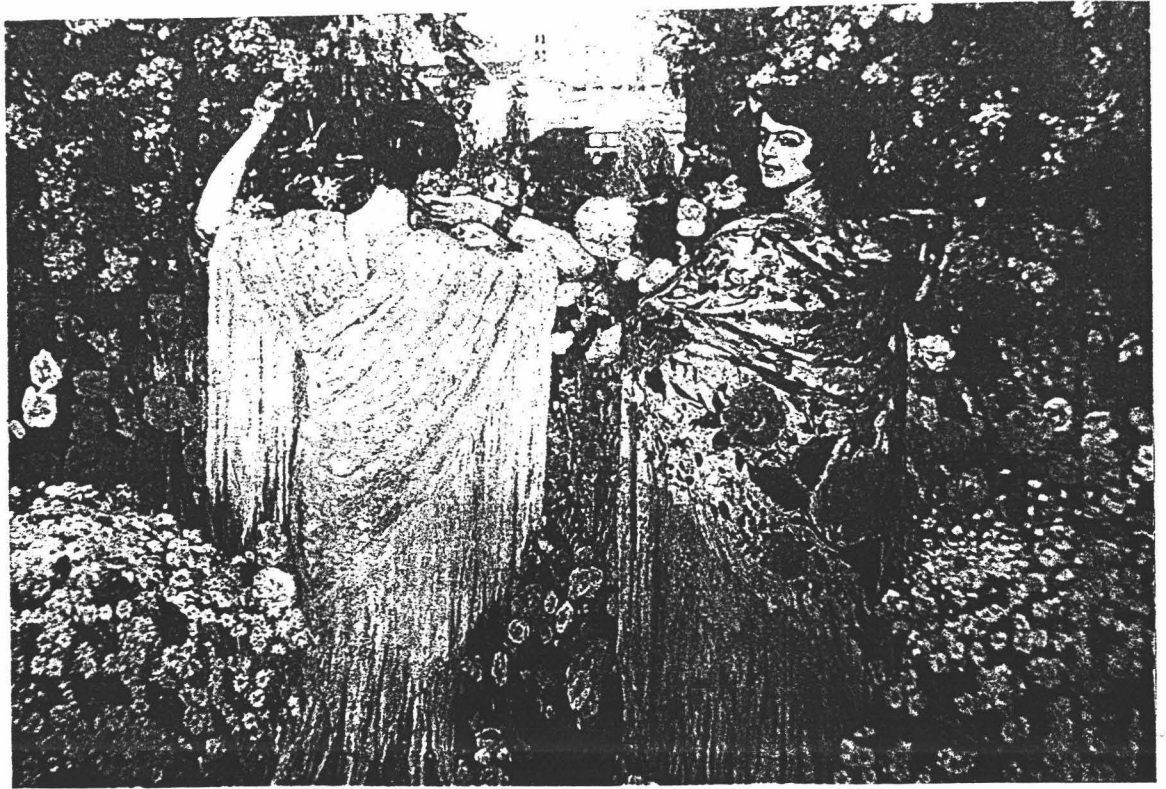
Al comenzar a delinear el presente apartado, la idea que nos guiaba era la de hacer referencia a la presencia de artistas argentinos en Mallorca. Profundizando en el análisis del material recopilado, tomamos la decisión de no obviar la

importante labor del uruguayo Pedro Blanes Viale (fig.236) ni la de sus compatriotas Carlos Alberto Castellanos, Andrés Etchebarne Bidart (fig.237) y Humberto Causa¹⁵¹ en la isla, por lo que decidimos ampliar el campo de acción y referirnos a una "presencia rioplatense".

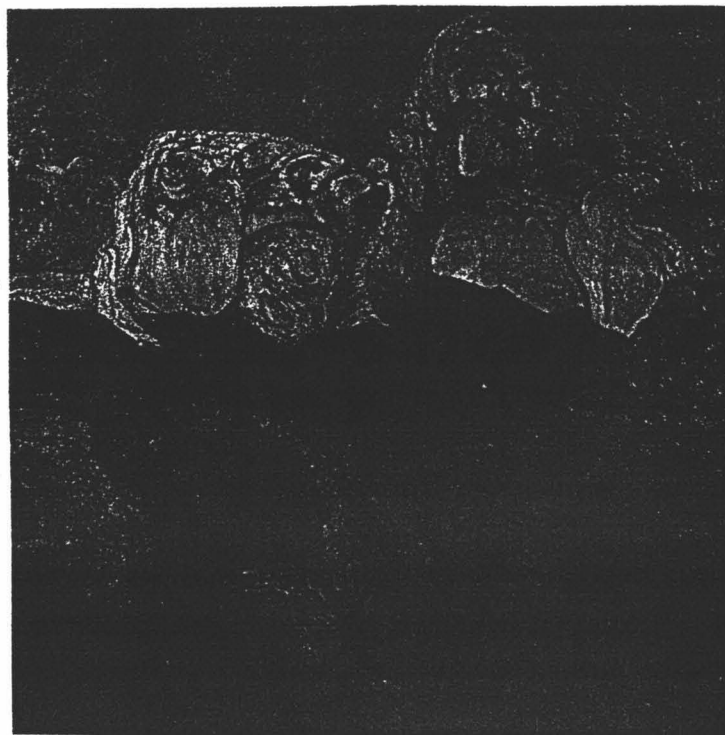
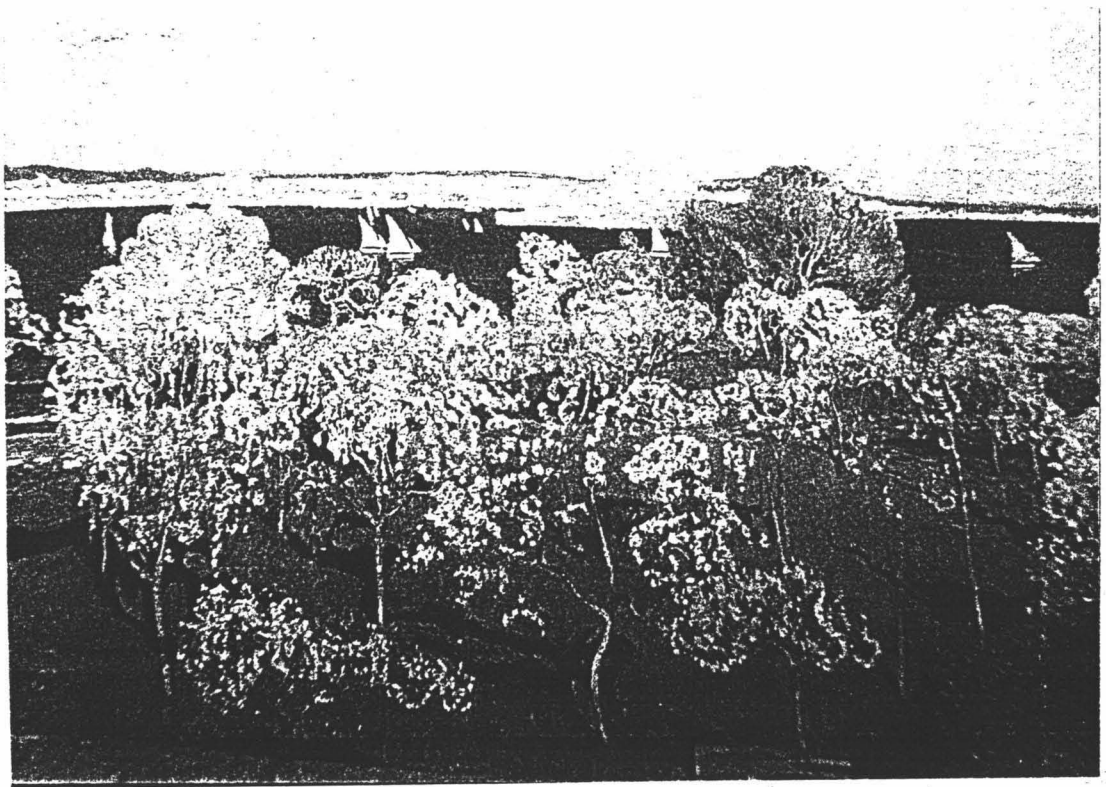
El contacto con fuentes consideradas en principio como secundarias, nos mostraron la necesidad y el interés que podría adquirir una visión más abarcativa del asunto y que habría de llevarnos a globalizar el proyecto original. Así, finalmente, decidimos considerar la actuación de una pléyade de artistas iberoamericanos en Mallorca, lo que nos llevó a hablar de "*los americanos de Mallorca*".

Si bien hubieron muchos pintores iberoamericanos que desarrollaron sus labores en otras regiones de España, ninguna inspiró tanto, como Mallorca. Brindar un listado cuantitativo respecto de quienes trabajaron en la Península requeriría mucho espacio, aunque es válido destacar el interés por Castilla, en donde trabajaron pintores argentinos como Octavio Pinto (fig.238) -más recordado por su etapa mallorquí-, Francisco Vidal -premiado por "*Vieja castellana*" en la Exposición madrileña de 1924-, Juan Bautista Tapia -quien presentó en el Salón argentino de 1919 un "*Paisaje de Castilla*"-, Antonio Berni, Jorge Soto Acebal -también trabajó

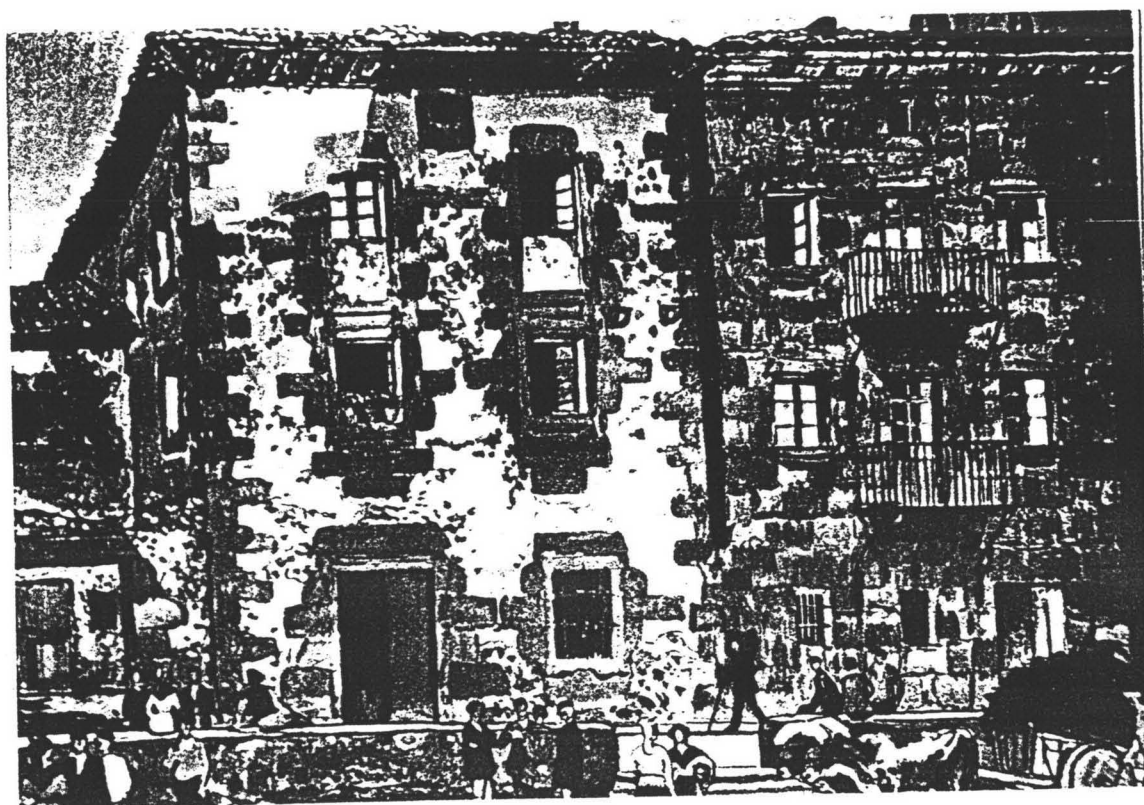
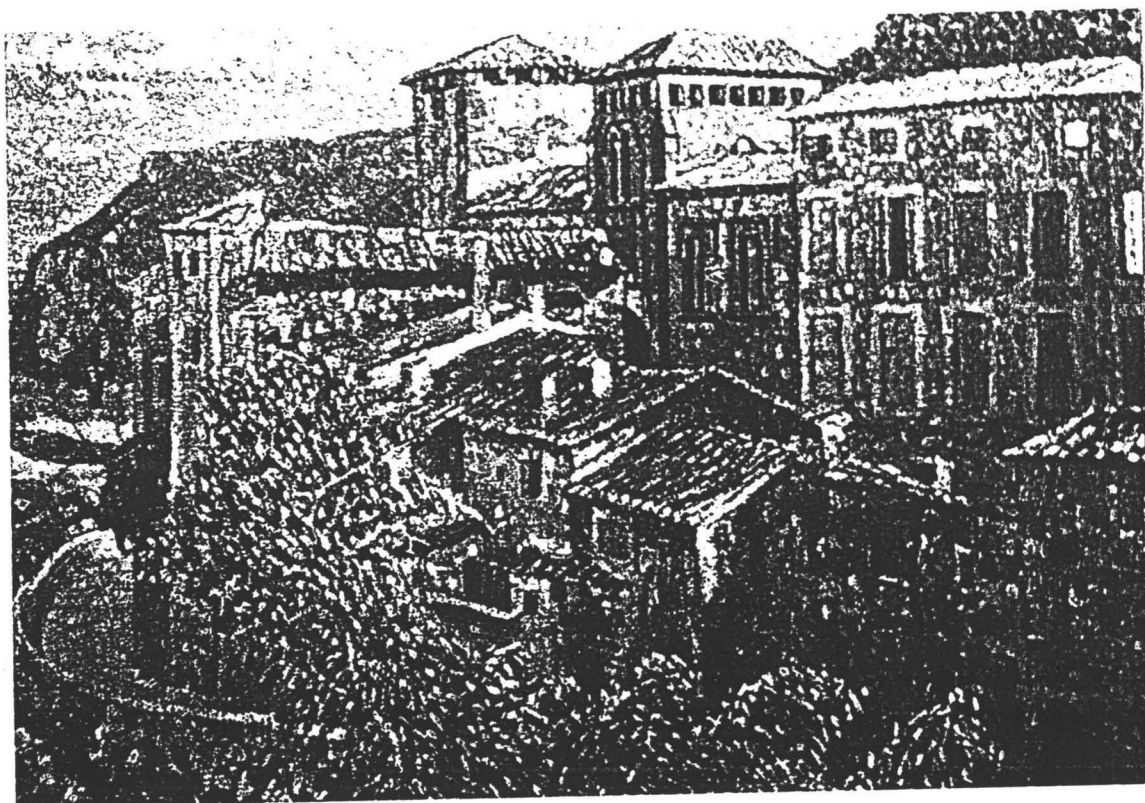
¹⁵¹. Importante en este reconocimiento fue el contar con el libro de Walther Laroche titulado *Pintores uruguayos en España. 1900-1930*, publicado en Montevideo en 1992.



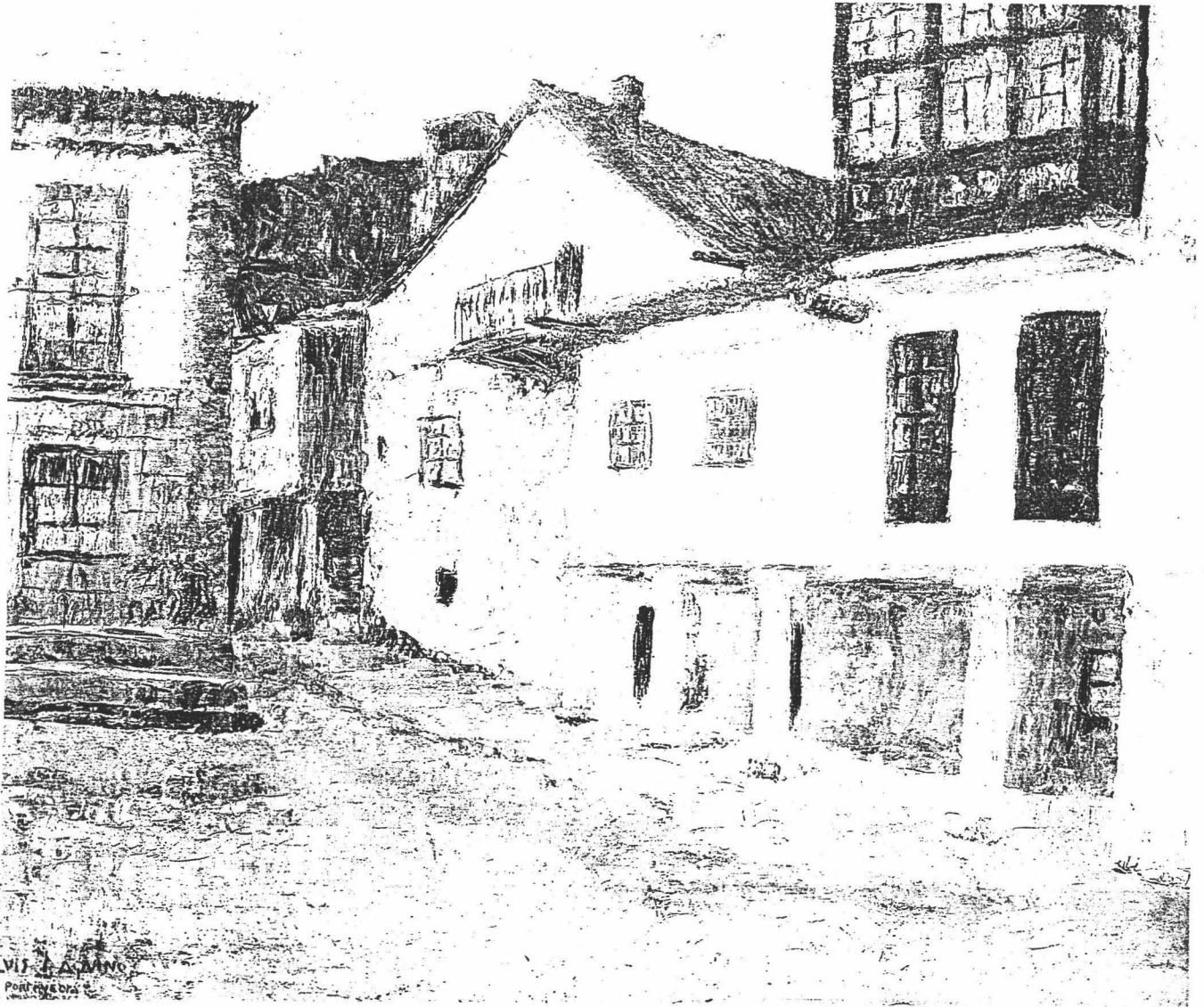
Las damas españolas, protagonistas en el cuadro "Manolas" (fig.234) del uruguayo Pedro Blanes Viale y en el lienzo titulado "Primavera" (fig.235) del mexicano Alfredo Ramos Martínez.



La presencia de los artistas uruguayos en Mallorca. "*Bahía de Palma de Mallorca*" (fig.236) de Pedro Blanes Viale y "*Vall de Bocca*" (fig.237) de Andrés Etchebarne Bidart.



"Las torres del Rey Don Pedro" (fig.238) de Octavio Pinto y "Viejas casas de Usurbil" (fig.239) de Jorge Soto Acebal, dos ejemplos de la participación de artistas argentinos en la pintura regionalista española durante el primer cuarto de siglo.



"Pontevedra" (fig.240), cuadro realizado hacia 1960 por el pintor argentino Luis Isabelino Aquino, recordado por su labor como paisajista en la provincia de Córdoba.

en el País Vasco (fig.239)-; los cubanos Esteban Doménech - cónsul de su país en Toledo-, Manuel Montilla y Roberto Caballero y el hondureño Pablo Zelaya.

En lo que respecta a otras zonas, en el País Vasco pintaron, además de Soto Acebal, otro argentino, Ernesto Riccio (presentó su cuadro "*Guetaria*" en la Exposición de Madrid de 1926, donde los artistas argentinos eran mayoría con respecto al resto de los iberoamericanos), quien también viajó por las demás regiones de España, el uruguayo Carmelo de Arzadun y la guatemalteca María Aída Uribe. En Andalucía permaneció cerca de tres años el también argentino Rodolfo Franco.

Antes de referirnos específicamente a los artistas iberoamericanos que trabajaron en Mallorca creemos necesario esbozar un sintético panorama de la pintura de las Baleares en aquellos años. Remitiéndonos a Gaspar Sabater, distinguió éste dos centros fundamentales, Deyá y Pollensa. "*Deyá ha sido la cuna del paisajismo mallorquín*", siendo Antonio Ribas, paisajista y exquisito marinista, el precursor de la pintura de paisaje en Mallorca. Sabater reconoció, no obstante, algunas diferencias: "*si en Deyá es el tema, en Pollensa podríamos decir que es la escuela. De la mano del gran Anglada Camarasa ha surgido en Pollensa una gran pléyade de artistas... Los demás centros de atracción existentes en*

Mallorca han sido esporádicos"¹⁵².

En Deyá, además del precursor Ribas¹⁵³, realizaron notable labor Joaquín Mir¹⁵⁴ y Santiago Rusiñol, otros de los dos puntales reconocidos de la pintura en Mallorca. Junto a ellos había llegado Francisco Bernareggi¹⁵⁵. Rusiñol arribó a la isla hacia 1892. Anglada Camarasa recién lo haría en 1907¹⁵⁶ siendo mérito suyo el atraer a Mallorca a numerosos artistas iberoamericanos que frecuentaron su taller de la Rue Gannerón de París: Gregorio López Naguil (figs.241-242), Tito Cittadini -llegó en 1913-, Rodolfo Franco -bajo la dirección

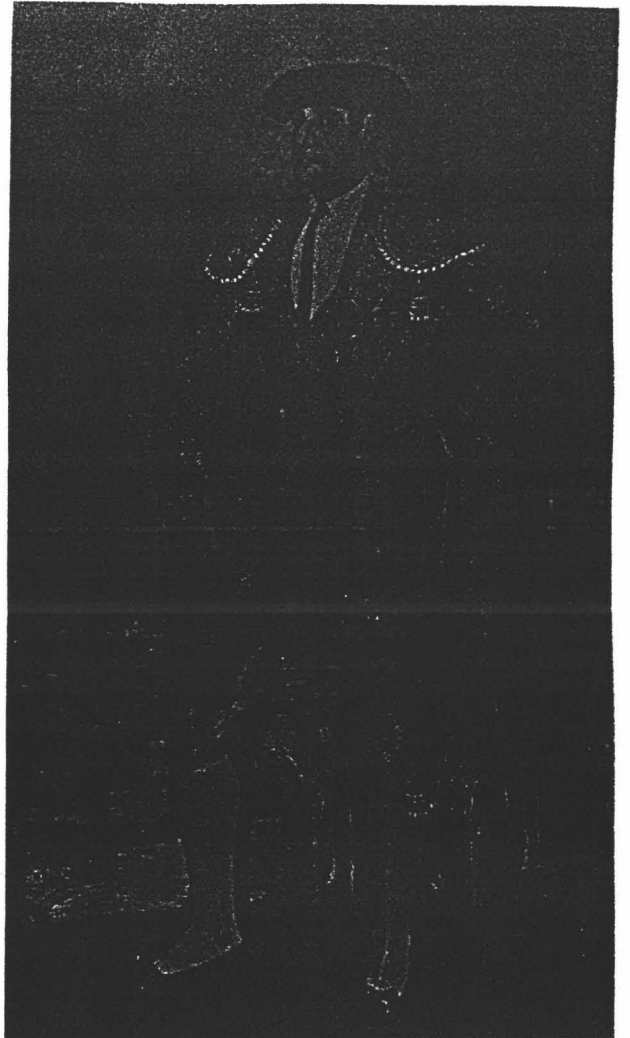
¹⁵². SABATER (1981), pp. 47-48.

¹⁵³. Retrato por el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1908. (Ver: GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), p. 420).

¹⁵⁴. Aun cuando artistas compenetrados con Mallorca como nuestro Tito Cittadini pensarán lo contrario. Refiriéndose a "*La Cala Encantada*" de Mir expresó que fue el cuadro "*que durante tantos años comprometió nuestras digestiones en el comedor del Gran Hotel*" y que "*representa, a mi entender, un ampuloso fracaso... Fue sin duda Joaquín Mir el que sembró aquí la peor semilla, aun siendo uno de los más recios paisajistas de nuestro tiempo. Con su descabellada carrera hacia lo espectacular, nos dejó el germen de un momentáneo trastorno mental...*". (CITTADINI (1982), p. 16. Texto tomado de la *Revista del Círculo de Bellas Artes*, Mallorca, año II, N° 3, febrero de 1945).

¹⁵⁵. Bernareggi había permanecido en Madrid realizando copias de Velázquez, Goya, los venecianos y Greco en el *Museo del Prado* junto al joven malagueño Pablo Ruiz Picasso. Con éste volvió a encontrarse en París más tarde, conociendo a Paco Iturrino, Isidro Nonell y Joaquín Sunyer. (PRO (1949), p. 23).

¹⁵⁶. Adquirida en el año 1988 por la Fundación La Caixa, la colección de Anglada Camarasa, compuesta por 84 pinturas y 123 dibujos, y que había permanecido hasta ese momento en su casa-museo de Pollensa, fue exhibida en julio de 1993 en el Gran Hotel de Palma de Mallorca. (Ver: CALDERON, Manuel. "Anglada Camarasa, bohemio fin de siglo". *ABC de las artes*, Madrid, 30 de julio de 1993, pp. 24-26).



De larga permanencia en España, en especial en Mallorca, Gregorio López Naguil estudió junto a Hermen Anglada Camarasa cuya huella se observa en esta "*Manola*" (fig.241) presentada en el VI Salón Nacional de 1916, aunque mucho tiempo después habría de inspirarse en Ignacio Zuloaga para realizar "*El maleta*" (fig.242), obra con la que consiguió el Gran Premio de Honor "*Ministerio de Educación*" en el XL Salón, en 1950.



Bernareggi



Cittadini, por F. B.

Probablemente los dos pintores argentinos más recordados en Mallorca por su larga residencia y actividad en la isla sean Francisco Bernareggi (fig.243) y Tito Cittadini (fig.244), caricaturizado en este caso por el primero.

de Anglada realizó cuadros como "*La iglesia de San Hermenegildo*"¹⁵⁷-, Roberto Ramaugé -"*el pintor de la tierra y de sus hombres*"¹⁵⁸, cuya producción fue presentada en Buenos Aires en 1934, años en los que Mallorca se había visto "invadida" por pintores provenientes del parisino Montmartre¹⁵⁹- y el mexicano Roberto Montenegro -llegado en 1914-.

Acudieron también a Mallorca Octavio Pinto -quien residió en la isla entre 1918 y 1920 y que fue homenajeado en la exposición que la galería Palatina de Buenos Aires organizó con sus obras en los meses de abril y mayo de 1995-, Atilio Boveri, Aníbal Nocetti -quien al contrario que la mayoría, se inclinó por los tipos mallorquinos más que por el paisaje¹⁶⁰. Inclusive quien fue uno de los mejores animalistas argentinos, Luis Cordiviola, pasó brevemente por Valldemosa en 1914, en tiempos en que estudiaba en París¹⁶¹. Con unos y otros se confirmó la ligazón de esta escuela mallorquina con

¹⁵⁷. ANDRES, Víctor. "Rodolfo Franco". *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 25, mayo de 1918. Esta obra fue presentada por Franco en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1915, junto a "*Jardines del Alcázar*" y "*En el jardín de María Luisa*", ambas ejecutadas en Sevilla.

¹⁵⁸. SABATER (1981), p. 63.

¹⁵⁹. CICOTTI, Francisco. "El pintor Roberto Ramaugé". *Atlántida*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1933.

¹⁶⁰. Ver: MARS. "Tipos mallorquinos por A. Nocetti". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 6, noviembre de 1918, pp. 339-340.

¹⁶¹. Dos obras suyas, "*Olivos de Valldemosa (Mallorca)*" y "*La cartuja de Valldemosa*", fueron presentadas en su gran exposición retrospectiva realizada en el Palais de Glace en 1937. Otra, titulada "*Huerta en Mallorca*", había sido enviada al V Salón Nacional en 1915.

la estética del modernismo catalán y francés. El propio Joaquín Sorolla se vio atraído por Pollensa, dirigiéndose a la isla en 1919. En 1910 lo había hecho el célebre retratista americano-inglés John Singer Sargent aunque sin llegar a influir en la pintura de Mallorca¹⁶².

El año 1903 marcó la presencia en la isla del joven pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós. Un *"Nocturno mallorquí"* realizado en esta época (fig.245) patentiza el influjo del norteamericano James McNeil Whistler y sus nocturnos, con cuyos pequeños puntos lumínicos daba a sus cuadros un halo de misterio y romanticismo. El porqué de la decisión del entrerriano de trasladarse allí puede buscarse en el contacto que tenía con los pintores de la *Academia Española de Bellas Artes* de Roma, dado el hecho de residir a pocos metros de la Piazza del Popolo.

En 1905 con motivo de la presentación de su cuadro *"La vuelta de la pesca"* en la Bienal de Venecia¹⁶³, conoció en esa ciudad al uruguayo Pedro Blanes Viale con quien simpatizó y

¹⁶². VIDAL ISERN, José. "Influencia en Mallorca de pintores no mallorquines". *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1956, p. 48.

¹⁶³. Premiada con Mención en dicha muestra, y adquirida por el Gobierno argentino con motivo de su primera exposición individual, en el Salón Costa de Buenos Aires, en esta obra -hoy ubicada en el Ministerio de Guerra de la Nación- Quirós combinó el amarronado colorido de Alvarez de Sotomayor con la temática de playa de Sorolla; la luminosidad de éste se manifestó en el cuadro *"Los pescadores (Amalfi)"*, ejecutado en 1904, y que pertenece a la colección de la Municipalidad de la ciudad de Gualeguay, provincia de Entre Ríos.



"*Nocturno (Mallorca)*" (fig.245), cuadro ejecutado por Cesáreo Bernaldo de Quirós durante su primera estancia en la isla, en el año 1903, la misma temporada en que se radicó allí Francisco Bernareggi quien, al igual que aquél, había nacido en la localidad entrerriana de Gualeguay.

junto a quien reverdeció el interés por Mallorca. Blanes Viale estaba contactado con el catalán Santiago Rusiñol cuya influencia se apreciaba en sus cuadros de esta época como el de "*La escalera de Raixa*" (fig.246), expuesto en 1907 en Montevideo. En la producción de Quirós hallamos dos obras ejecutadas años después en Fiésole (Italia) en donde se aprecia el influjo de Rusiñol: "*Jardines de Fiésole (Florenia)*" (fig.248) y "*Fuente (Fiésole)*"¹⁶⁴.

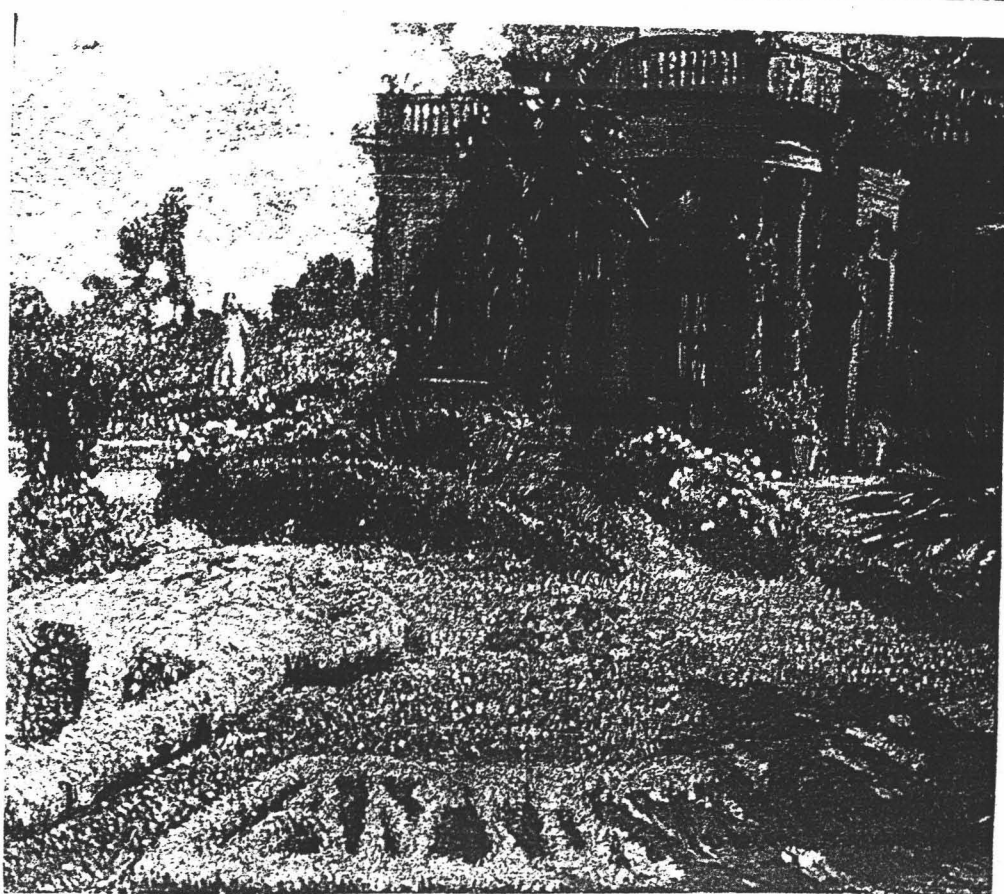
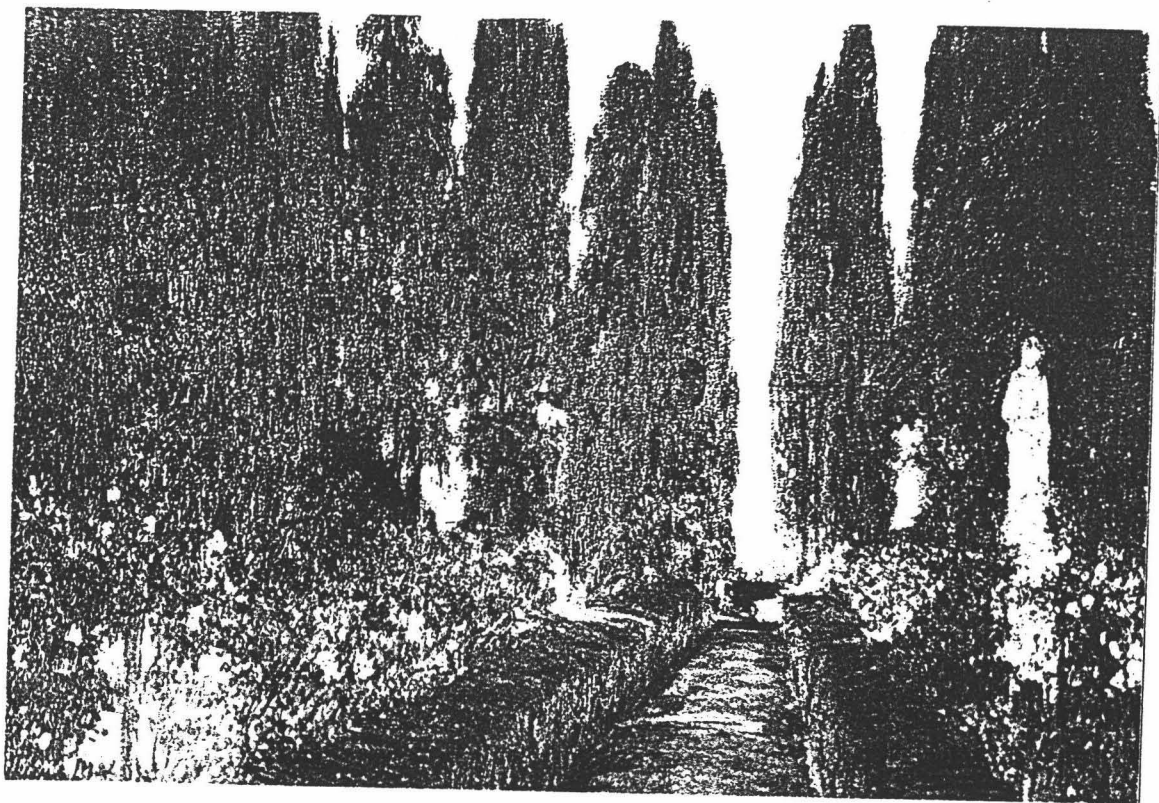
Pedro Blanes Viale (fig.250), caratulado en el Uruguay como "introducción del impresionismo", llegó a ser muy aceptado en los círculos artísticos y sociales de su país durante la segunda década del siglo, no obstante ciertas reticencias sufridas durante la referida muestra de 1907, en la que, para acallar las discusiones, resolvió colocar al lado de sus cuadros algunos de Rusiñol.

Cuando en abril de 1918 realizó una nueva exposición individual en las salas del Retiro, en Buenos Aires, invitado por la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, Blanes Viale alcanzó unas cifras de ventas oficiales solamente inferiores a las del Salón Nacional y a las del Salón de Otoño de Rosario, incluyendo aquí ventas y premios. Con sus 13 cuadros vendidos por un total de 12.780 pesos, superó ampliamente los ingresos por compras oficiales del primer Salón de Artes Decorativas y del Salón de Acuarelistas juntos. Podemos

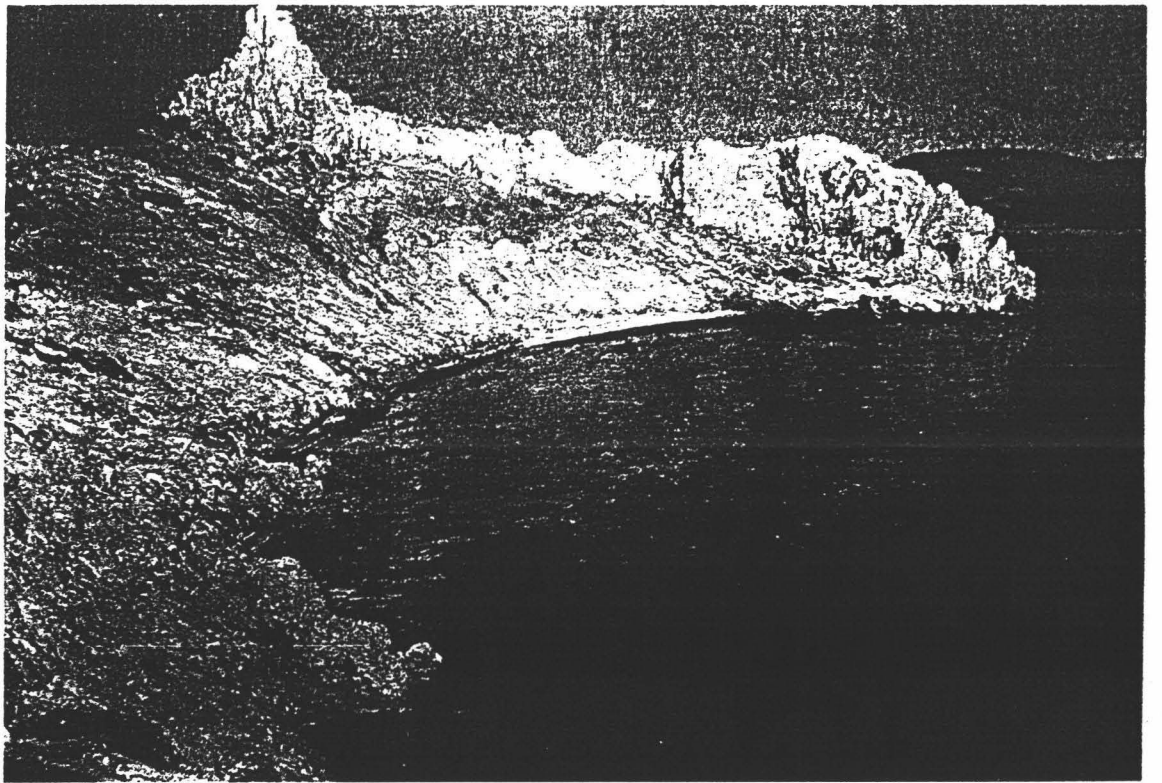
¹⁶⁴. Cfr.: GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), pp. 422-423.



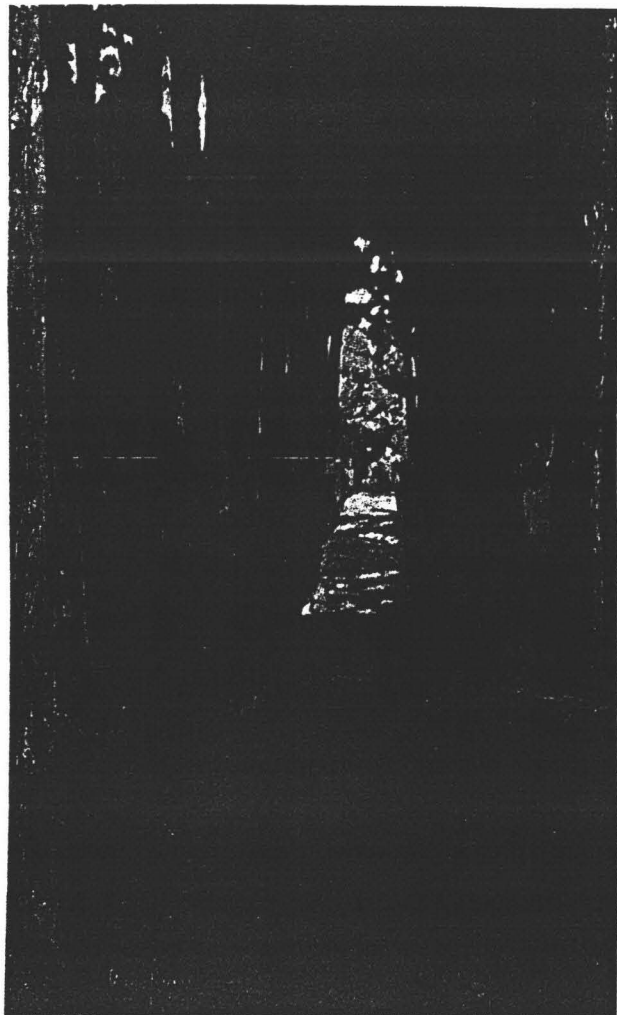
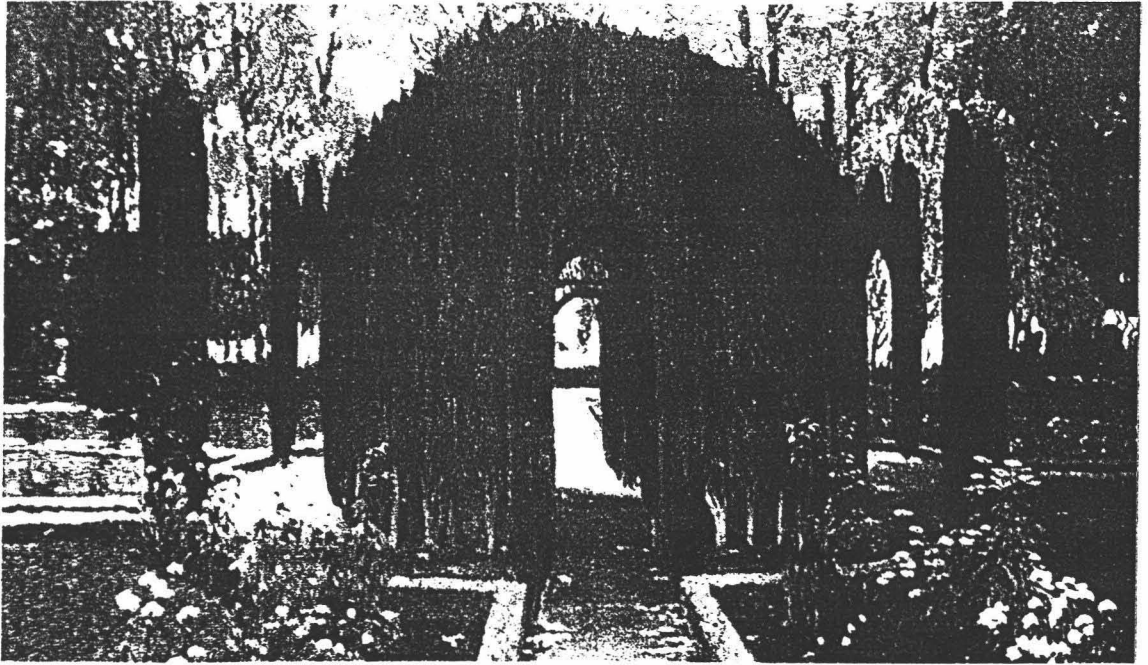
La escalera y los jardines de Raixa, en Mallorca, a través de la visión del uruguayo Pedro Blanes Viale (fig.246) y de su maestro, el catalán Santiago Rusiñol (fig.247) (Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVIII, N° 1.415, 8 de febrero de 1909, p. 113).



La representación de jardines, modalidad característica de la pintura del español Rusiñol, y su presencia en dos obras del argentino Quirós realizadas en 1909 y 1918, respectivamente: "*Jardines (Fiésole)*" (fig.248) y "*Viña del Mar (Chile)*" (fig.249).



"Cala del castillo (Cabrera)" (fig.250), cuadro de Pedro Blanes Viale.



"*Jardín de Aranjuez*" (fig.251), obra de Santiago Rusiñol perteneciente al *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires. El influjo del maestro catalán en la pintura iberoamericana se manifestó también en los inicios del mexicano Diego Rivera, consagrado a partir de los años veinte a su recordada labor como muralista; de 1904 data este "*Paseo de los melancólicos*" (fig.252).

recordar también que la *Comisión de Bellas Artes* de Rosario, el año anterior, había pagado 7.200 pesos por la serie de 8 cuadros del argentino Fernando Fader titulada "*La vida de un día*".

El reconocimiento alcanzado por el paisajista uruguayo - como lo tuvieron en su momento Quirós o Fader en la Argentina- hizo que muchos le siguieran, por caso Manuel Rosé. La huella que dejó Rusiñol en Blanes Viale, especialmente en la pintura de jardines (fig.251), tema que continuó en Montevideo, se transfirió a través de Rosé a un grupo de jóvenes pintores uruguayos. En la pintura chilena podemos señalar como ejemplo del interés por los cuadros de jardines a Luis Johnson, autor de "*Rincón de mi jardín*", obra que se halla en el *Museo Nacional de Bellas Artes* de Santiago.

Seducido por las representaciones de Rusiñol, a quien probablemente había conocido durante su estancia en Mallorca, el argentino Atilio Boveri regresó al país pasada la mitad de la segunda década del siglo y fue designado Director de Paseos y Jardines de la ciudad de La Plata, proyectando crear jardines a la manera de los que había conocido en Europa.

A la manera del catalán, Boveri realizó los diseños de los jardines que imaginaba para su ciudad, viéndose en ellos similitudes con las obras pictóricas de aquél; es este el caso de la "*Avenida de Cipreses*", claramente inspirado en los

jardines del Generalife granadino. Otros de sus proyectos fueron "El templo de Almafuerte" y "El templo de Ameghino", homenajes al poeta y al científico argentinos, el "Hemiciclo de los poetas" y el "Jardín circular"¹⁶⁵.

Diego Rivera, el pintor mexicano cuyo punto culminante fue indudablemente su labor muralista de los años veinte y treinta, concibió en los inicios de su carrera, aun sin haber viajado a Europa, al menos una obra ("*Paseo de los melancólicos*", 1904) (fig.252) en donde se aprecian semejanzas temáticas y de color con los jardines de Rusiñol. Puestos a buscar algún dato que pudiera sustentar la teoría de un contacto entre ambos, encontramos en la formación de Rivera la presencia del pintor catalán Antonio Fabrés, llegado a México en 1902. Fabrés era amigo de su coterráneo Rusiñol, quien había pintado el retrato de su hija Julieta, el cual figuraba en el inventario de los bienes que Fabrés había traído consigo a América¹⁶⁶. Posiblemente Rivera haya conocido la obra de Rusiñol a través de su maestro.

En 1907, dijimos, llegó a Mallorca Anglada Camarasa, dejándose seducir por Pollensa. Ya en ese año hallamos cuadros de Quirós en los que se manifiesta la influencia del catalán: "*Acantilados*", expuesto en la Exposición

¹⁶⁵. BLAKE, Pedro V.. "El arte en la naturaleza". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 2, N° 11, abril de 1919, pp. 163-169.

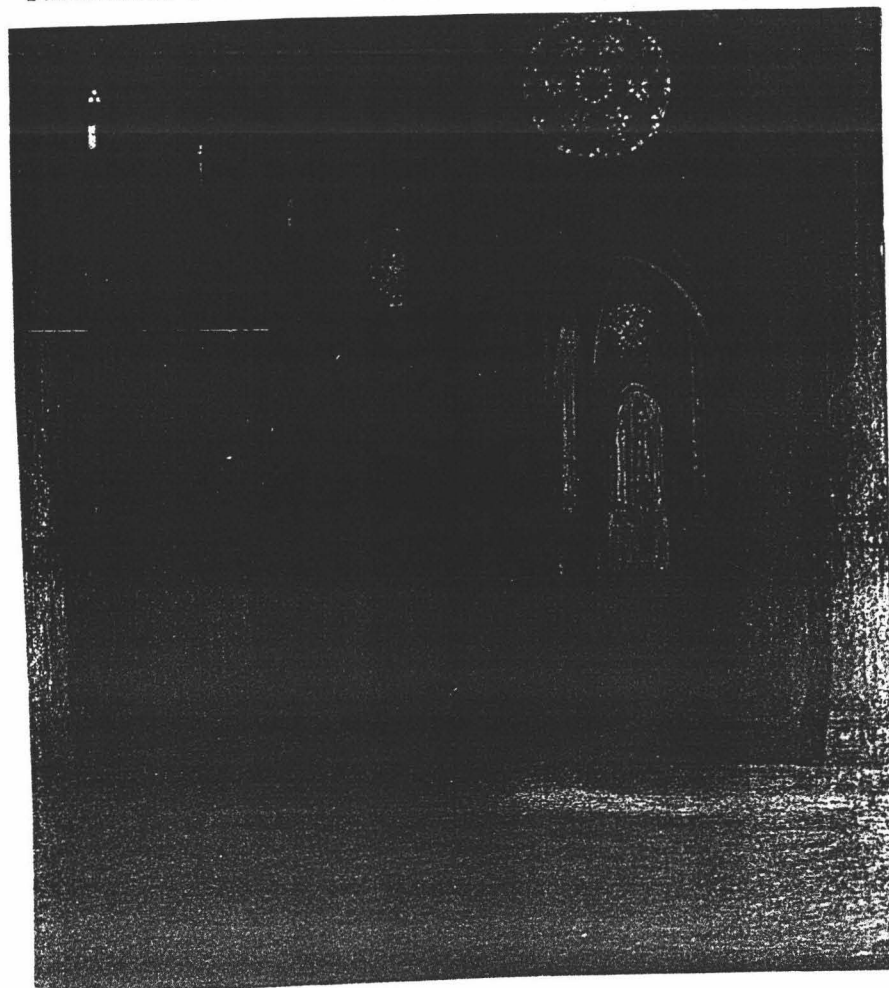
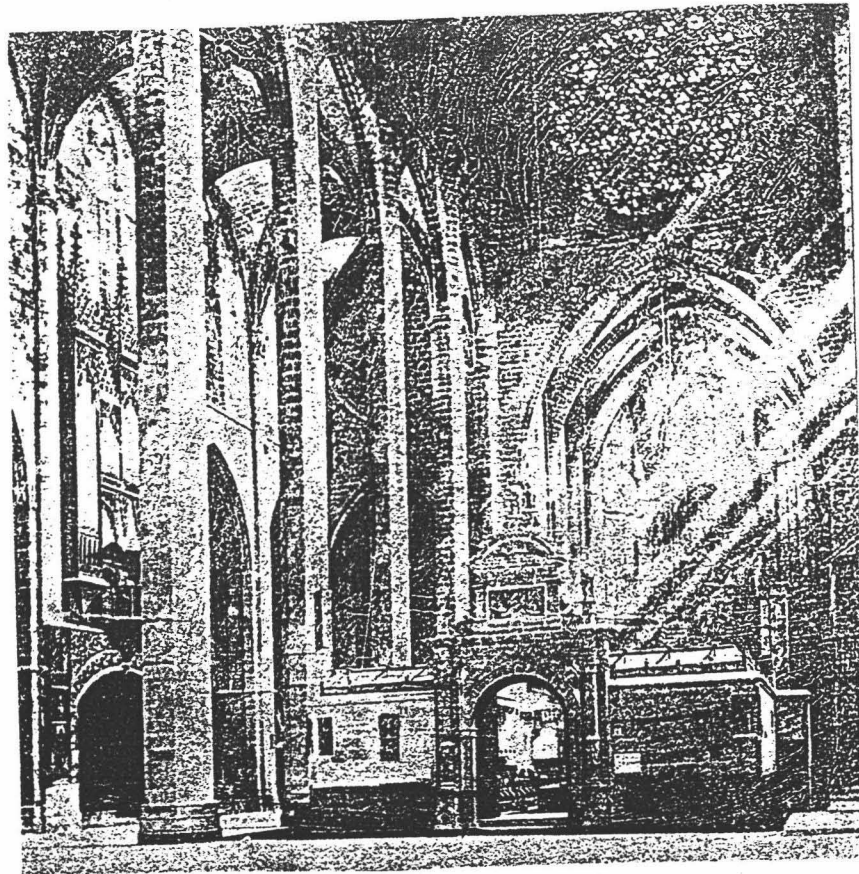
¹⁶⁶. Una relación de este inventario puede verse en: MORENO (1981), p. 65.

Internacional del Centenario, en 1910, y "*Peñón antiguo (Mallorca)*"¹⁶⁷. El pintor argentino mantuvo su interés por la obra de Anglada Camarasa, en quien vio el ejemplo a seguir respecto de las "búsquedas lumínicas", su preocupación de esos años. En 1909 ejecutó un retrato de su mujer "*María*" (fig.256) que le acercan al decorativismo del catalán al igual que el uruguayo Pedro Blanes Viale al pintar el conocido "*Retrato de la Sra. Castro de Figari*", esposa del pintor Pedro Figari.

El "re-descubrimiento", por parte de Quirós, de la obra de Anglada, producido gracias a la Exposición del Centenario, sumado a las críticas que paralelamente debió soportar aquél debido a los tonos azulados de sus obras mallorquinas - influjo de Whistler- y amarronados de sus cuadros de Cerdeña -huella de Zuloaga- (fig.258), presentados en el mismo evento y en su muestra individual del Salón Costa poco después, fueron señales clarificadoras para el entrerriano en el sentido de incentivar nuevos rumbos.

Para tal "búsqueda" decidió volver a Mallorca, con el deseo confesado de "*aprender de Anglada*". En un amplio conjunto de obras ejecutadas la mayoría en 1913, Quirós halló los efectos lumínicos tan deseados (fig.259); los halagüeños comentarios de la crítica argentina con motivo de su exposición individual en las salas que la *Comisión Nacional*

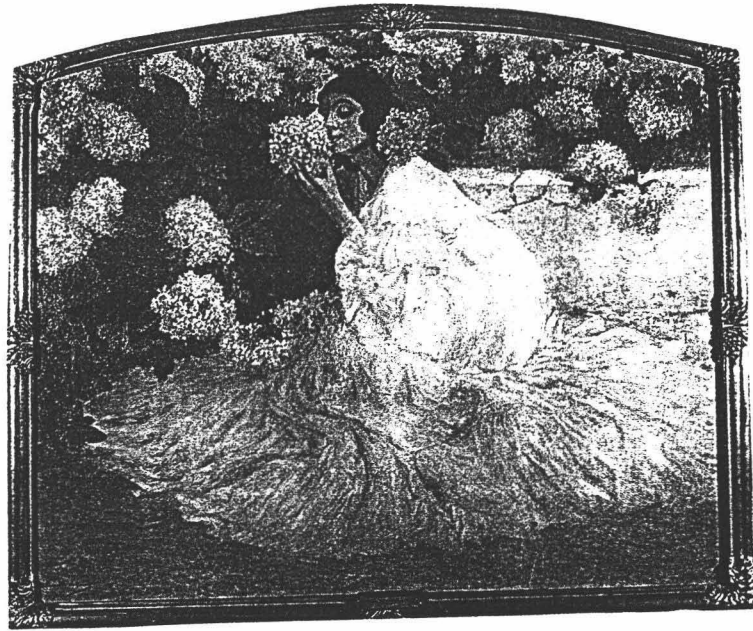
¹⁶⁷. GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), p. 412.



El interior de la Catedral de Palma de Mallorca en una fotografía del año 1907 (fig.253) y en la visión pictórica de Cesáreo Bernaldo de Quirós (fig.254), en cuadro realizado ese mismo año.



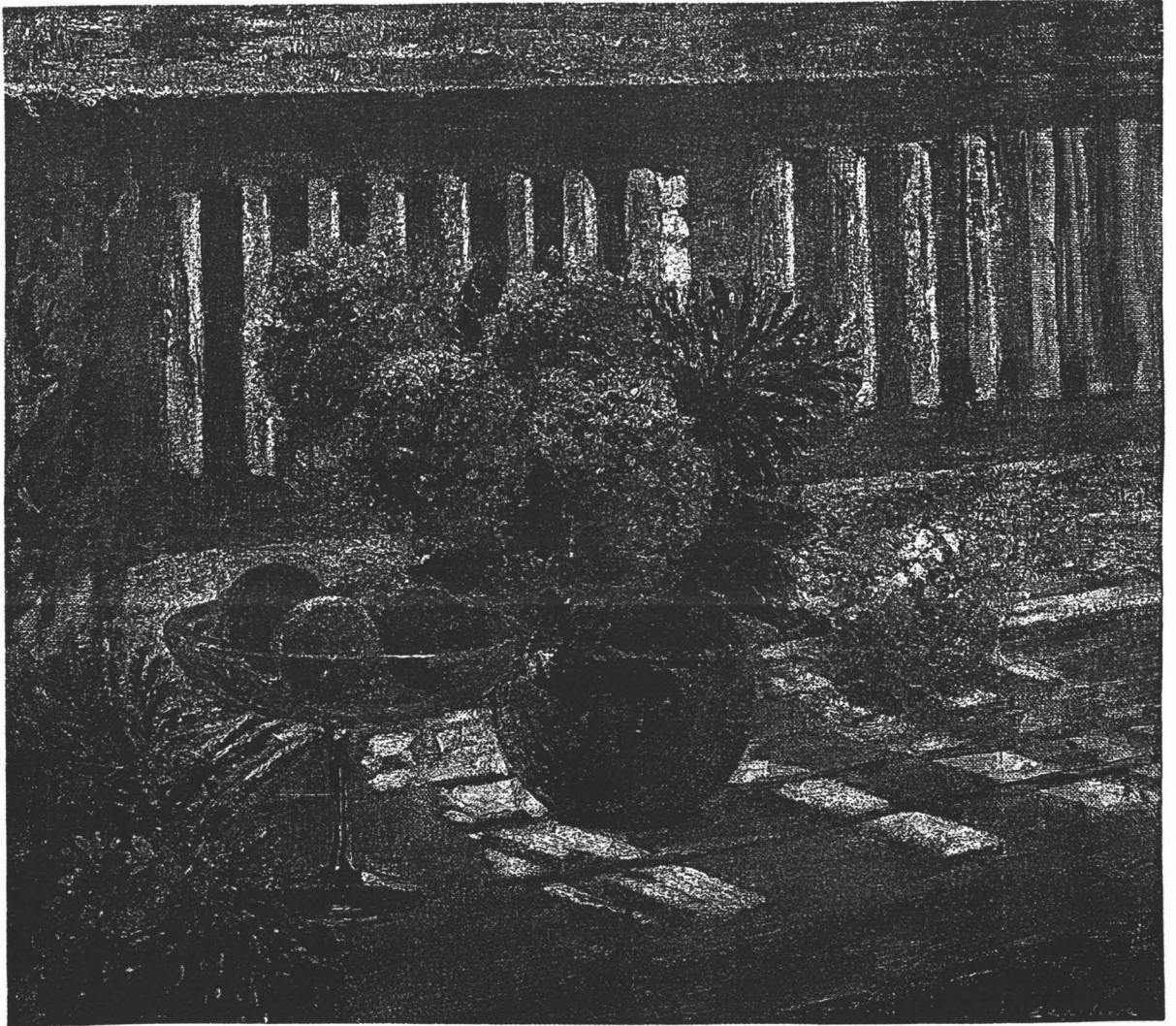
La "Plaza de Mallorca" (fig.255), con un detalle externo de la Catedral de Palma, pintada por Quirós en 1907.



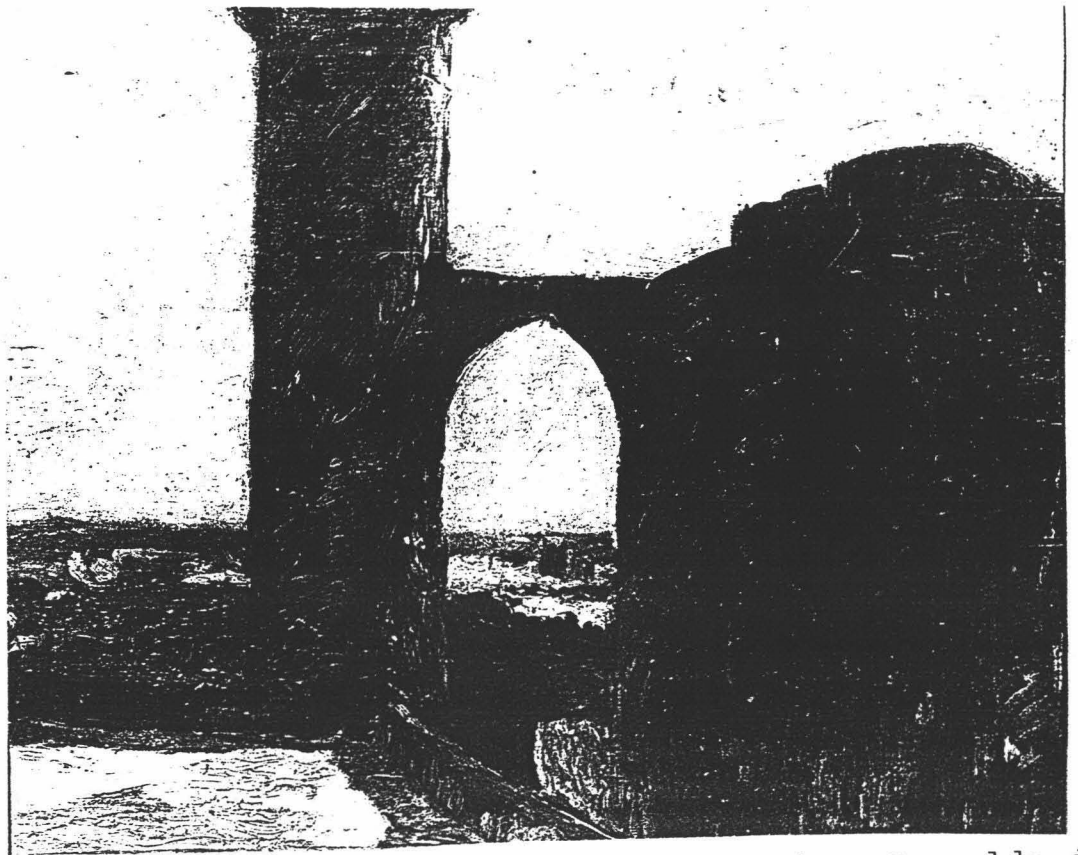
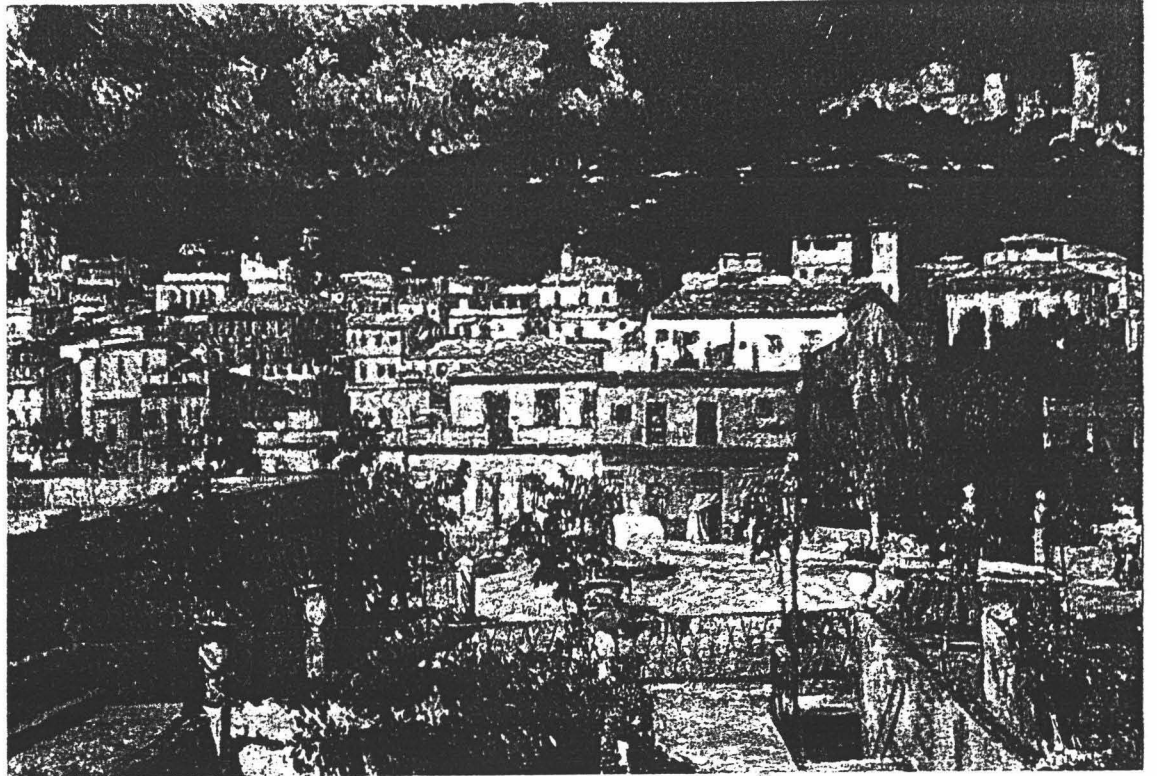
El decorativismo de Hermen Anglada Camarasa y sus reminiscencias en "María" (fig.256), retrato de la mujer de Quirós hecho por el pintor argentino, y en "Recuerdo de la isla de Madeira" (fig.257) del uruguayo Blanes Viale.



Dos cuadros en los que se pone de manifiesto el cambio producido luego de la Exposición del Centenario de 1910 en la obra de Cesáreo Bernaldo de Quirós. "*El hombre del mandolín*" (fig.258), obra ejecutada en Cerdeña en 1908, y en la que se aprecia claramente la presencia de los colores rojizos y amarronados que le fueron criticados durante aquella muestra y en su individual del Salón Costa del mismo año, y "*En la hamaca*" (fig.259), realizada un lustro después en Florencia, y en la que demuestra haber "*encontrado la luz*" que las obras de Anglada le habían transmitido y que representaba su mayor ambición estética de aquellos años.



Ernesto De la Cárcova fue uno de los pocos artistas relacionados con la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* que logró desprenderse de la rigidez académica. "El banco del jardín" (fig.260), de interesantes cualidades lumínicas, es una muestra de ello, aunque una de las pocas, ya que sus actividades educativas le impidieron a este pintor llevar a cabo una producción más numerosa.



Dos vistas de Mallorca realizadas por Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1913. En la primera de ellas (fig.261) se aprecia a uno de los barrios más distinguidos de Palma, "El Terreno", y la plaza Gomila. Al fondo, sobre el monte, se reconoce al Castillo de Bellver, motivo a su vez del segundo de los cuadros (fig.262).

de Bellas Artes tenía en el Retiro así lo certifican.

Coterráneo de Quirós, también nacido en Gualeguay, Francisco Bernareggi, recordado por sus paisajes de Santanyí en especial los ejecutados en la Cala Figuera y Es Pontás, fue considerado por el historiador Sabater como el iniciador de lo que él llamó la "*estructuración del paisaje*" en Mallorca, y quien dijo también que "*no ha tenido discípulos*".

En el verano de 1914 permaneció en la isla el mexicano Diego Rivera, debiendo retirarse presuroso al estallar la guerra. Para ese entonces Rivera conocía la obra de Santiago Rusiñol en la que se había interesado lo mismo que en la de Ignacio Zuloaga, ésta última especialmente a través de su maestro en España, Eduardo Chicharro, a quien había acompañado en sus viajes por Castilla la Vieja pintando paisajes y asuntos regionalistas¹⁶⁸. Tras asistir a los hechos de la Revolución mexicana de 1910, regresó a Europa donde entró en contacto con el cubismo¹⁶⁹, aprestándose a una larga estancia en París entre 1915 y 1920. En 1921 retornó a México participando al año siguiente del surgimiento del muralismo mexicano en el que alcanzó su consolidación artística.

¹⁶⁸. Cfr.: BRASAS EGIDO (1990), p. 47.

¹⁶⁹. Rivera fue uno de los cuatro artistas que participaron durante 1915 en la Exposición cubista celebrada en Madrid. (*La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1915, t. I, pp. 146-147).

También mexicano, Roberto Montenegro tuvo una participación más activa en la "isla dorada". Habiendo llegado a Madrid en 1906 y expuesto allí en 1907, a sus 22 años de edad, conoció la obra de Sorolla y Zuloaga antes de partir, ese mismo año, con rumbo a París. Montenegro se instaló en Mallorca a partir de 1914 -igual que Rivera- permaneciendo hasta el año 1919, temporada en la que realizó en Palma una exposición de sus cuadros.

Con una muestra de Montenegro se había producido la inauguración, en 1917, del Salón de Exposiciones de La Veda, situado en el paseo del Borne de la capital mallorquina -al igual que la *Sociedad Fomento de la Pintura y la Escultura*, pionera en este tipo de realizaciones y fundada en 1876-, y en el que más adelante exhibirían su producción otros artistas iberoamericanos como el paisajista y retratista cubano Domingo Ramos García en 1919¹⁷⁰, el argentino Tito Cittadini con sus ninfas, náyades y odaliscas en 1920, Bernareggi y Nocetti.

El más importante vínculo que estrechó allí Montenegro fue con Anglada Camarasa de quien se advierte el influjo en "*Pescador de Mallorca*", considerada la mejor obra realizada por el mexicano en la isla. Tras el éxito de su exposición de 1917, llevó a cabo decoraciones murales en el *Círculo*

¹⁷⁰. Quien también expuso paisajes de Mallorca con notable suceso en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1924.

Mallorquín de Palma (actual sede del Parlamento de las Islas Baleares), en el hoy llamado "Salón Montenegro", siendo este un antecedente de las labores muralistas que habría de desarrollar tras su vuelta a México en 1920, es decir un año antes que Rivera.

Con anterioridad a dicho regreso, en 1918, año en que también se conoció su obra en Buenos Aires¹⁷¹, realizó Montenegro una exposición en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, en forma paralela a la presentación del uruguayo Carlos Alberto Castellanos. Este, quien ya había expuesto el año anterior en el Salón Iturriz de la capital española, exhibió sus decorativas obras con temas de Mallorca, en las que, acercándose a las visiones fantásticas de Tito Cittadini, "*los dioses vuelven a poblar la tierra y el mar...* Los cuadros mallorquines de Carlos Castellanos, tanto como los nombres de sitios y lugares determinados, lleva otros nostálgicos y clásicos: "*Dionisios, niño*", "*Licoria, Ligea y Parténope*", "*Ulises en la isla de Ogigies*", "*Apolo y Dafne*" y "*Orillas del Egeo*"¹⁷².

Respecto del citado Tito Cittadini, publicóse en Buenos Aires en 1918, un artículo en el que se destacó la

¹⁷¹. AMADOR, Fernán Félix. "Algunos dibujos de Roberto Montenegro". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 3, agosto de 1918, pp. 109-114.

¹⁷². FRANCES, José. "Un pintor uruguayo: Carlos Alberto Castellanos". *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1918, p. 102.

inclinación de su pintura hacia el decorativismo, claro influjo de Anglada Camarasa. Tal característica podía apreciarse en cuadros como *"El Puig de Erian"*, uno de sus más conocidos y que fue presentado en el Salón Nacional argentino de 1916. El influjo del catalán en Cittadini pareció ser aun mayor que en López Naguil. *"Sabemos que en sus últimos meses de Mallorca, se ha dedicado al estudio completo del mar, más allá de la onda fugitiva, hasta el raro secreto de su flora y de su fauna, buscando en ellas, como lo hicieran Verneuil en Francia y Stevensons en Inglaterra, una aplicación directa de aquel maravilloso y múltiple capricho decorativo"*¹⁷³.

En cuanto a la muestra llevada a cabo por Francisco "Paco" Bernareggi en Palma de Mallorca en 1920, dedicada a Marconi y al "árbol"¹⁷⁴, la misma estuvo compuesta por siete cuadros y diez estudios, obteniendo, al decir de Pagano, *"loas y adquisiciones"*. La comentaron con asombro maestros como Rusiñol y Anglada, y el crítico José Francés destacó al argentino como *"un maravilloso pintor llegado en el instante*

¹⁷³. AMADOR, Fernán Félix de. "Tito Cittadini". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 6, noviembre de 1918, p. 314.

¹⁷⁴. En el catálogo de la muestra escribió Bernareggi: *"A Marconi: No hay creación humana comparable a tu invento... La antena, obra de tu ingenio, ha redimido del hacha a los reyes más gentiles de los bosques, los grandes árboles condenados a transformarse en postes telegráficos... Aceptad, ¡oh señor!, este homenaje de admiración y agradecimiento de quien ha consagrado lo mejor de la vida, la juventud, a pintar lo más hermoso que para él existe en la naturaleza: los árboles"*. (El texto completo puede verse en: FRANCÉS, José. "El paisajista Bernareggi y sus poemas pictóricos de Mallorca". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920, pp. 114-116).

que mejor se pinta en España"¹⁷⁵, resaltando a la vez su originalidad: "la Mallorca de Bernareggi no es la romántica de Rusiñol, la exaltada de Anglada, la extasiada de Joaquín Mir... Es la Mallorca lírica..."¹⁷⁶.

Casi treinta años después se recordaba en un diario mallorquín que, con motivo de aquella muestra, "las obras de Bernareggi alcanzaron inmediatamente, de la noche a la mañana, como quien dice, a partir de aquellos días, una cotización que jamás había sido igualada en Mallorca... La potente personalidad de Bernareggi ejerció en los artistas mallorquines, peninsulares, y en algunos pintores de otros países una influencia extensa y profunda. Hubo empeño en pintar "a la manera de Bernareggi" y entre quienes más servilmente le imitaron hay que contar a Antonio Brussotto, que en dicha modalidad consiguió algunos lienzos estimables"¹⁷⁷.

La labor de Bernareggi en las islas se completó con la decoración del salón de fiestas del *Círculo Mallorquín*, telas decorativas en las que estaban presentes ciertas reminiscencias persas, aun tratándose de asuntos regionales. Eran tres paneles, uno representando un baile popular, otro

¹⁷⁵. *La Esfera*, Madrid, 16 de octubre de 1920.

¹⁷⁶. FRANCES, José. "El paisajista Bernareggi y sus poemas pictóricos de Mallorca". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920, p. 118.

¹⁷⁷. *Hoja del Lunes*, Palma de Mallorca, 26 de abril de 1948.

con motivos de una fiesta mayor de un pueblo de Mallorca, y un tercero inspirado en la leyenda popular mallorquina *El borino ros* -abejorro de oro-. Estas obras sirvieron de inspiración años más tarde al autor de las decoraciones de los salones del Palacio Real de Pedralbes, en Barcelona¹⁷⁸.

La labor de Bernareggi en Mallorca no se limitó a sus actividades pictóricas. Comprometido como ciudadano, defendió el Torrente de Soller con conocimientos de urbanista y paisajista, presentando además el proyecto del paseo Raimundo Lulio en cinco maquetas. En homenaje a sus esfuerzos, el Ayuntamiento de Santanyí acordó el 17 de junio de 1928 dar el nombre de Francisco Bernareggi a la Plaza de la Cruz¹⁷⁹. En 1956 Vidal Isern se refirió a la huella que había dejado el argentino: *"La influencia de Bernareggi en Mallorca, más que pictórica, ha sido personal. El hizo sentir la emoción de la pintura a sencillos campesinos, a peyeses montaraces, a rudos contrabandistas y a pescadores que nunca se les había ocurrido analizar el color del cielo y de la mar"*¹⁸⁰.

El interés de los artistas iberoamericanos por Mallorca, pues, se había ido acentuando gradualmente hasta alcanzar su punto culminante durante los años veinte. Respecto de esta

¹⁷⁸. PRO (1949), p. 225.

¹⁷⁹. *Ibídem.*, pp. 74 y 76.

¹⁸⁰. VIDAL ISERN, José. "Influencia en Mallorca de pintores no mallorquines". *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1956, p. 51.

atracción por la isla, José Francés señaló: *"esta sugestión pictórica de Mallorca sobre las cualidades visuales y sensuales de los americanos, y más concretamente de los argentinos, acaso dañe tanto como la otra sugestión literarizante de Vasconia sobre las cualidades sensoriales, a la cabal identificación emocional, al justo conocimiento etnográfico de España..."*¹⁸¹.

Otro de los factores que había seducido a los nuestros fue, además del descubrimiento de nuevas posibilidades estéticas, el desarrollo de un rico ámbito cultural y de debate del que participaron literatos como Gabriel Alomar, Rubén Darío, Miguel Santos Oliver; los pintores ya mencionados, Hermenegildo Anglada Camarasa, Joaquín Mir, Santiago Rusiñol, John Singer Sargent, Luis Bagaría; y los músicos Manuel de Falla, Granados y Albéniz.

El grupo de artistas de Mallorca logró consolidarse en la Argentina y en España. *"Tarde"* de Cittadini y *"Sol de abril"* de Bernareggi obtuvieron el Primer Premio en el *Salón Nacional* de la Argentina en 1921 y 1923, respectivamente; éste último artista logró asimismo el Premio Adquisición en 1926 con *"Casa payesa"*. El broche de oro fue la exposición internacional sobre Mallorca realizada en las salas del Retiro, en Buenos Aires, en julio de 1928, muestra a la que

¹⁸¹. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 61.

asistieron pintores españoles, argentinos, ingleses, alemanes y escandinavos; la misma significó el punto fuerte de un proyecto titulado "*Misión de Arte*" que comprendió también una serie de conferencias sobre figuras de la poesía mallorquina como Costa, Alcover y Alomar¹⁸².

Cuando se ven las obras de los argentinos, reflexionó *La Prensa* en su edición del día 29 de aquel mes, "*en sostenida paridad con las del maestro e inspirador, Anglada Camarasa, adquieren tal importancia, que hasta parecería justo hacer de ese llamado "período de Mallorca"... un capítulo aparte en la historia de nuestras artes plásticas*"; esperamos con este apartado haber contribuido a escribirlo.

5.5. Otros puntos de contacto hispano-argentinos. Dibujo, caricatura, cartelismo y artes decorativas.

5.5.1. Dibujantes y caricaturistas españoles en la Argentina.

"La historia de la caricatura española del siglo XIX tiene uno de sus capítulos más importantes en la Argentina".

(FRANCES, José. *El mundo ríe. La caricatura universal en 1920.*

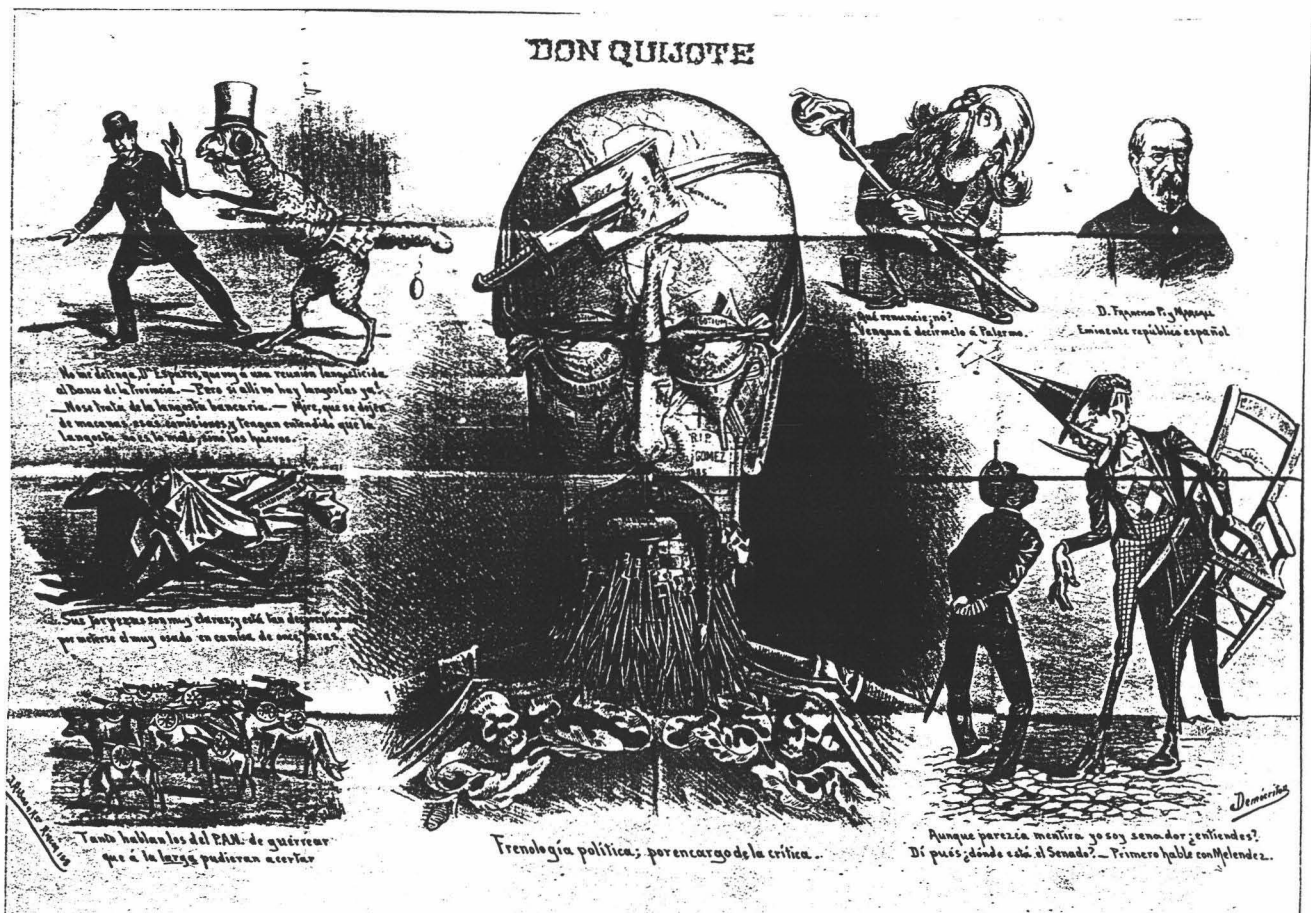
¹⁸². "La Missió d'art a l'Argentina". *La Nostra Terra*, Mallorca, año I, N° 6, junio de 1928, pp. 209-210.

Madrid, Renacimiento S.A., 1921, p. 125).

Para realizar una historia de la caricatura en la Argentina debemos señalar como importante antecedente la labor de los franceses Enrique Meyer y Enrique Stein (fig.263), durante la segunda mitad del XIX, en revistas como *Tom Pouce*, *El Mosquito*¹⁸³, *El sombrero de don Adolfo* y otras publicaciones de índole popular, en cuyos dibujos prevalecieron recursos como el de dotar a los personajes de cabezotas grotescas y cuerpos de enanos. Luego de estos dibujantes hizo su aparición otro francés, Malet, quien fue celebrado por sus trabajos en *Tam-tam* y *María Cachucha* (1871). En *La Tijera* (1874) y *La Presidencia* aparecieron caricaturas firmadas por N.C.; posiblemente se trataba del valenciano Vicente Nicolau Cotanda¹⁸⁴.

¹⁸³. Fundado en 1864, el periódico *El Mosquito* tuvo a Stein no sólo como caricaturista político, sino también como director entre 1868 y 1893.

¹⁸⁴. PAYRO (1988), pp. 153-154. Respecto de Cotanda vale destacar la presencia, en el Club Español de Buenos Aires, del cuadro "*Presentación del cadáver del general Alvarez de Castro ante el pueblo de Figueras*", tema también abordado por Tomás Muñoz Lucena en 1887, en un lienzo que se halla expuesto en el Casón del Buen Retiro, en Madrid. La especialidad del valenciano fueron los temas académicos, religiosos e históricos, como lo demostró en "*Santa Rosa de Lima*", obra expuesta a finales de 1897 en *La Colmena Artística* (cuadro reproducido en *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XVII, N° 838, 17 de enero de 1898, p. 56), "*El fusilamiento de Dorrego*" y "*La herida del General Mitre*". (Ref.: MONNER SANZ, R.. "Vicente Nicolau Cotanda". *La*



Julio A. Roca, Bartolomé Mitre y Roque Sáenz Peña, tres presidentes de una Argentina en proceso de modernización, caricaturizados por el francés Enrique Stein para la revista *El Mosquito* (fig.263). Junto a ésta, el periódico *Don Quijote*, dirigido por el español Eduardo Sojo, se convirtió en publicación de importancia dentro del género satírico en la Argentina del XIX; en ella descolló su compatriota José María Cao, dibujante que firmaba bajo el seudónimo de Demócrito II (fig.264).

El citado periódico *El Mosquito* adquirió una fama que trascendió las fronteras, inspirándose en él el diseñador Cándido Aragonés de Faría para editar en Río de Janeiro, desde 1869, el homónimo *O Mosquito*. En julio de 1875 el caricaturista portugués Rafael Bordalo Pinheiro fue desde Portugal a Brasil invitado a un convite por el propietario de la revista, siendo contratado para colaborar a partir de ese momento con dos diseños semanales¹⁸⁵.

La caricatura tomó vuelo en la Argentina después de 1880, con la actuación de los dibujantes españoles¹⁸⁶ de la revista *Don Quijote*, aparecida en 1884 y que habría de adquirir una relevancia impensada durante la Revolución de 1890, es decir solamente seis años después de su creación. Este periódico, cuyo fundador fue Eduardo Sojo ("*Demócrito*"), quien, junto a Manuel Mayol ("*Heráclito*") y José María Cao ("*Demócrito II*") (fig.264) tuvieron larga actuación, prolongada luego en *Caras y Caretas* y otras publicaciones,

Ilustración Artística, Barcelona, t. XVII, N° 879, 31 de octubre de 1898, p. 699. Reproducidos, respectivamente, en la misma publicación, en: t. XIV, N° 717, 23 de septiembre de 1895, p. 644, y en t. XVI, N° 833, 13 de diciembre de 1897, p. 816).

¹⁸⁵. FRANÇA, José-Augusto. "Rafael Bordalo Pinheiro no Brasil". *Coloquio Artes*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, N° 38, 2ª serie, 20º año, septiembre de 1978, p. 5.

¹⁸⁶. La presencia de dibujantes y caricaturistas españoles en Iberoamérica tiene otros ejemplos como los de Juan Martínez Villegas en Cuba, quien dirigió los periódicos humoristas *La Charanga* y *El Moro Muza*. También en la isla caribeña se destacó el bilbaíno Víctor Patricio de Landalauze, quien además de las dos publicaciones citadas, trabajó en *Don Junípero*.

siguió en líneas generales a los periódicos de Madrid y Barcelona surgidos a partir de la aparición de *La Flaca*. También dibujó para *Don Quijote* Perico Rojas, caricaturista español, recordado por sus típicas figuras de gordos de gran boca y pantalones cortos y por su posterior actuación en el diario *Crítica* que lo mostró como "aliadófilo" en la guerra de 1914.

El francés Stein y el español Sojo, se dijo, rivalizaron "en arte y en política". Cuentan que en cierta ocasión Sojo "andaba perseguido por enemigos peligrosos; y, con esa clara intuición que a veces da el miedo, fue a verle (a Stein) demandando auxilio. "Escóndase aquí en mi casa, donde nadie pensará en buscarlo", le dijo Stein. Y en el domicilio del dibujante rival se refugió Sojo hasta que pasara la tormenta"¹⁸⁷.

En 1892 apareció *El Cascabel*, incluyendo en su elenco de dibujantes a Arturo Eusevi, Francisco Fortuny, Vaamonte y el ya nombrado Nicolau Cotanda; al aparecer *Caras y Caretas* se sumaron a ellos Aurelio Giménez, Zavattaro, Steiger, Vaccari, Cándido Villalobos, Sartory, José Foradori y Alfonso Bosco¹⁸⁸.

A finales del siglo pasado se comenzó a publicar en

¹⁸⁷. "Enrique Stein". *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1919.

¹⁸⁸. PAYRO (1988), p. 154.

Buenos Aires *Caras y Caretas*, inspirada claramente en la revista madrileña *Blanco y Negro*, al igual que la mexicana *Multicolor*. *Caras y Caretas*, cuya aparición semanal venía dándose desde 1890 en Montevideo bajo la dirección del humorista Eustaquio Pellicer, decidió su traslado a Buenos Aires tras desaparecer *Don Quijote*. Con Pellicer colaboraron en Buenos Aires Mayol (fig.265) y Cao -quien también tuvo revista propia, *El Cid Campeador*, además de dibujar para *Arlequín*-, agregándose el argentino José S. Alvarez, más conocido como *Fray Mocho*, cuyo seudónimo alcanzaría gran trascendencia pocos años después con la aparición de la difundida revista que llevó ese título¹⁸⁹. Entre estos dibujantes hubieron colaboraciones conjuntas; podemos citar los dibujos ejecutados por Cao con temas pamperos para ilustrar un cuento de Fray Mocho titulado "*Fraternidad criollo-española. Episodio Nacional Argentino*"¹⁹⁰.

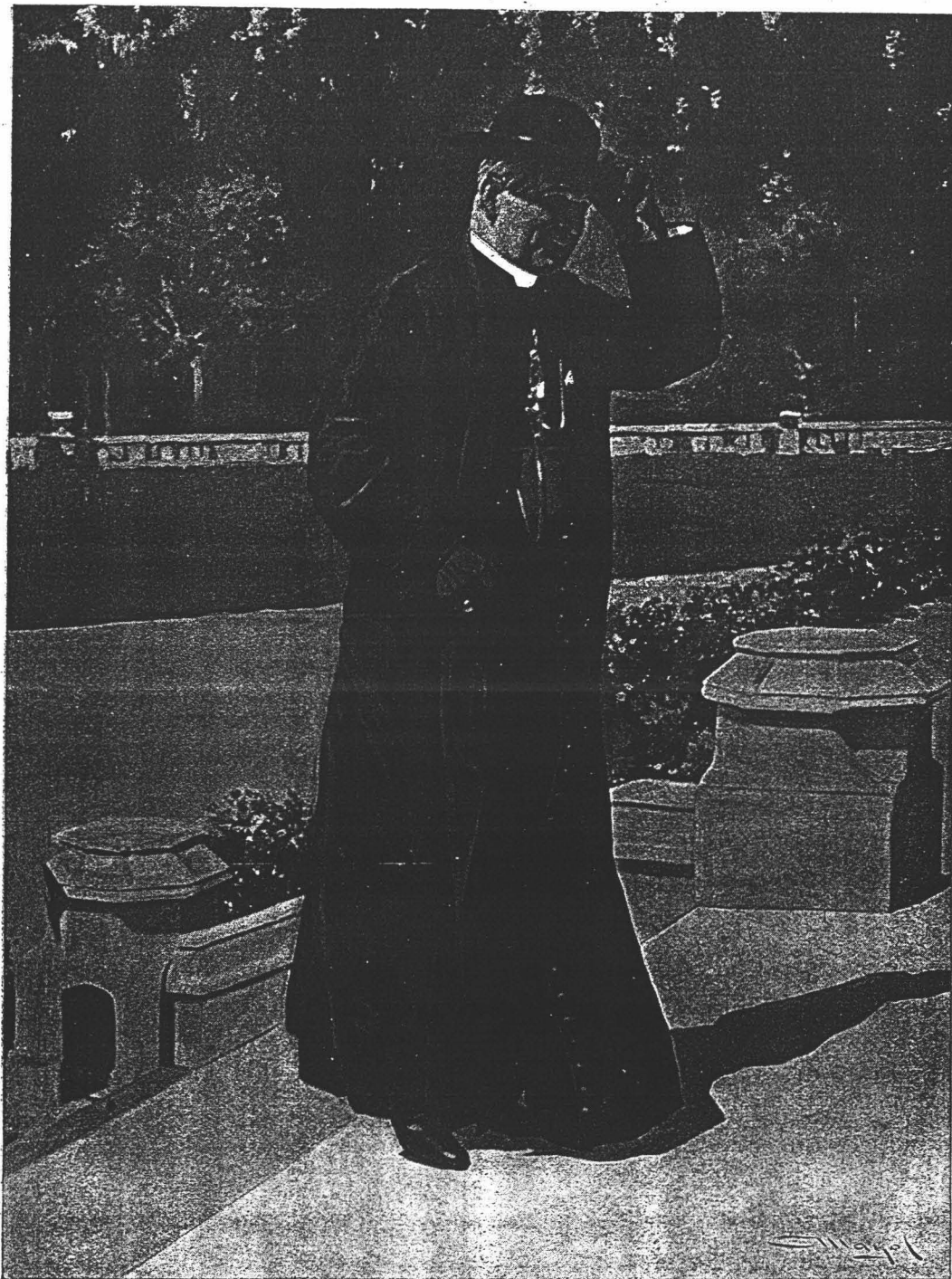
Diseñadores también de *Caras y Caretas* fueron el uruguayo Aurelio Giménez, los españoles Cándido Villalobos y Francisco Redondo -autor de la primera tira cómica publicada en la Argentina- y el italiano Mario Zavattaro, gran intérprete del gaucho nacional. Cao, al igual que otros dibujantes destacados, se separó de la revista en 1912; el

¹⁸⁹. Sospechamos que al instituirse Alvarez el seudónimo de "Fray Mocho" lo hizo en homenaje a los españoles "Fray Gerundio", de la España liberal de principios del XIX, y "Fray Liberto", conocido protagonista del periódico *El Cencerro*.

¹⁹⁰. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 992, 31 de diciembre de 1900, pp. 18-20.

FIGURAS DE ACTUALIDAD

Monseñor AQUILES LOCATELLI, por MAYOL



Las actividades del dibujante jerezano Manuel Mayol estuvieron ligadas, en la Argentina, a numerosas publicaciones periódicas. Trabajó a finales del XIX junto a Sojo y Cao en *Don Quijote* -bajo el seudónimo de Heráclito-, fue fundador de *Caras y Caretas* en las postrimerías de siglo y de *Plus Ultra* en 1916. Sus dibujos y caricaturas son recordados en la Argentina, especialmente los publicados en *Caras y Caretas* (fig.265) (Repr.: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 11 de abril de 1914).

año anterior había ingresado el ovetense Nicanor Alvarez Díaz conocido popularmente como Alejandro Sirio¹⁹¹. Cao aparecerá nuevamente trabajando en el renovador diario *Crítica* junto a Perico Rojas y al muy popular Diógenes Taborda.

De esta época data también el ingreso del gallego Juan Carlos Alonso -quien habría de llegar a ser director de la revista y también de la llamada *Plus Ultra*- y del peruano Julio Málaga Grenet. Se incorporaron asimismo los jóvenes porteños Ramón Columba -después trabajará en *La Nota*, logrando luego publicar revista propia (fig.266)- y Juan Carlos Huergo (fig.267), Eduardo Alvarez (fig.268), el boliviano Víctor Valdivia (fig.269) y los españoles Federico Ribas y Luis Macaya (fig.270), catalán.

El asturiano Alejandro Sirio había llegado a Buenos Aires en 1910, pasando a colaborar al año siguiente, y hasta 1924, en *Caras y Caretas* (figs.271-272), de donde decidió salir por desavenencias con los responsables. En ese año fue contratado por el diario *La Nación* donde tuvo a su cargo la dirección artística del suplemento de los domingos. Gustaba de hacer "escenas callejeras con sus aglomeraciones, accidentes... las notas portuarias en las que el principal protagonista es, con frecuencia, el inmigrante... Ha sido allí donde encontró... la mejor fuente para desparramar su

¹⁹¹. Quien habría de contraer matrimonio en 1932 con la también artista Carlota Stein, hija del recordado dibujante y director de *El Mosquito*, Enrique Stein.

(POR COLUMBA)



¡ESTE NO ES EL PUEBLO ARGENTINO... FELIZMENTE!

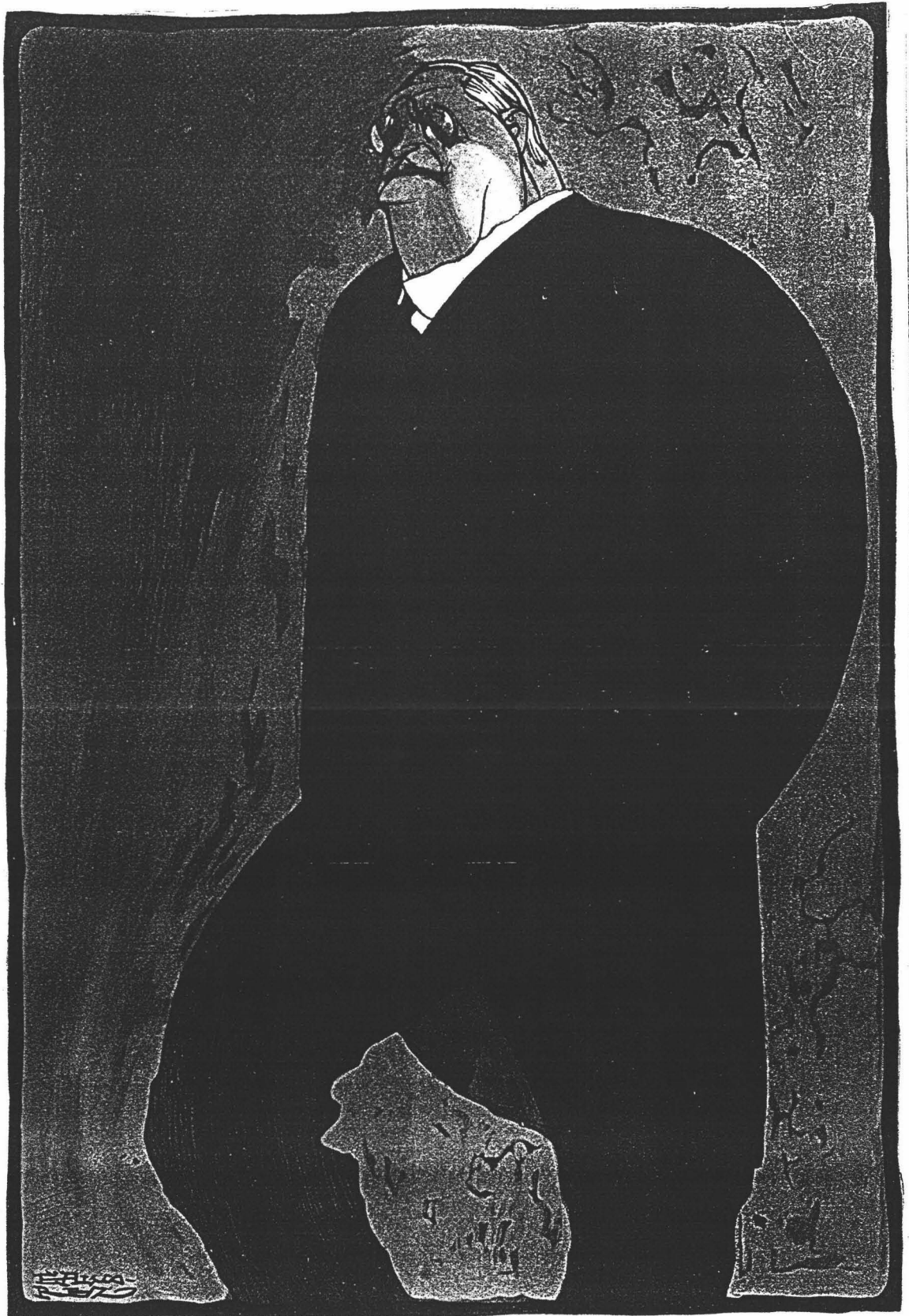
El dibujante cordobés Ramón Columba tuvo destacada actuación, durante los años en que duró la Primera Guerra, en la revista *La Nota*. De 1917 data la presente ilustración (fig.266), año en que organizó junto al caricaturista "Pepele" un Salón de Humoristas en Buenos Aires, experiencia que repitieron en 1918. En 1922 Columba creó la Editorial que lleva su nombre. (Repr.: *La Nota*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1917).



Diseño orientalista realizado por el dibujante argentino - nacido en París- Juan Carlos Huergo, para publicitar una marca de cigarrillos en la revista *Plus Ultra*, en septiembre de 1917 (fig.267).

FIGURAS DE ACTUALIDAD

JOSE LUIS CAO, I.D. EDUARDO ALVAREZ



Caricatura realizada por el argentino Eduardo Alvarez, sobrino de José María Cao, y cuya labor más importante la llevó a cabo en la revista *Caras y Caretas*, a la que ingresó como dibujante en 1906 y de la que fue, años después, director artístico (fig.268) (Repr.: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1919).

LA NOVELA DEL JUEVES
ESPECIAL PARA "CARAS Y CARETAS"



LA - PARRIDA
BAILCÁRCE
- (NOVELA HISTÓRICA) -
DE
HÉCTOR PEDRO BLOMBERG

Ilustración de temática costumbrista realizada en 1931 por el boliviano Víctor Valdivia para *Caras y Caretas* (fig.269).

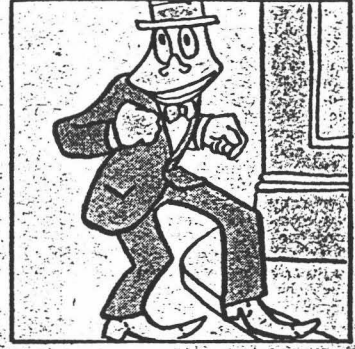
El L. C. Timoteo
y el pesquisa Doroteo.
BOTINES NUEVOS



— Son muy lindos y elegantes
estos botines flamantes.



Va con los botines nuevos
como si pisara huevos.



— Dice al llegar a la esquina:
— ¡Caspitina! ¡Caspitina!



Estos botines ¡qué extraño!
me aprietan y me hacen daño.



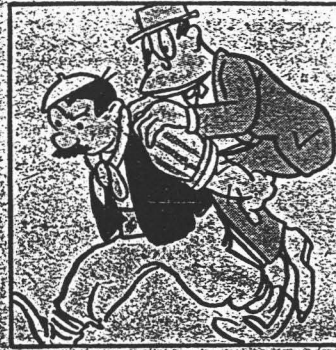
— ¡Me quiere sacar, señor,
los botines! ¡Por favor!



— Amigo: hay que circular
— ¡Si no puedo caminar!



— Tengo un juanete y un callo
enorme como un zapallo.



Por fin le lleva a babucha
un changador que le escucha.



A éste le ataca la tos
y caen al suelo los dos.



Se los saca con esfuerzo
hinchado como un escuerzo.



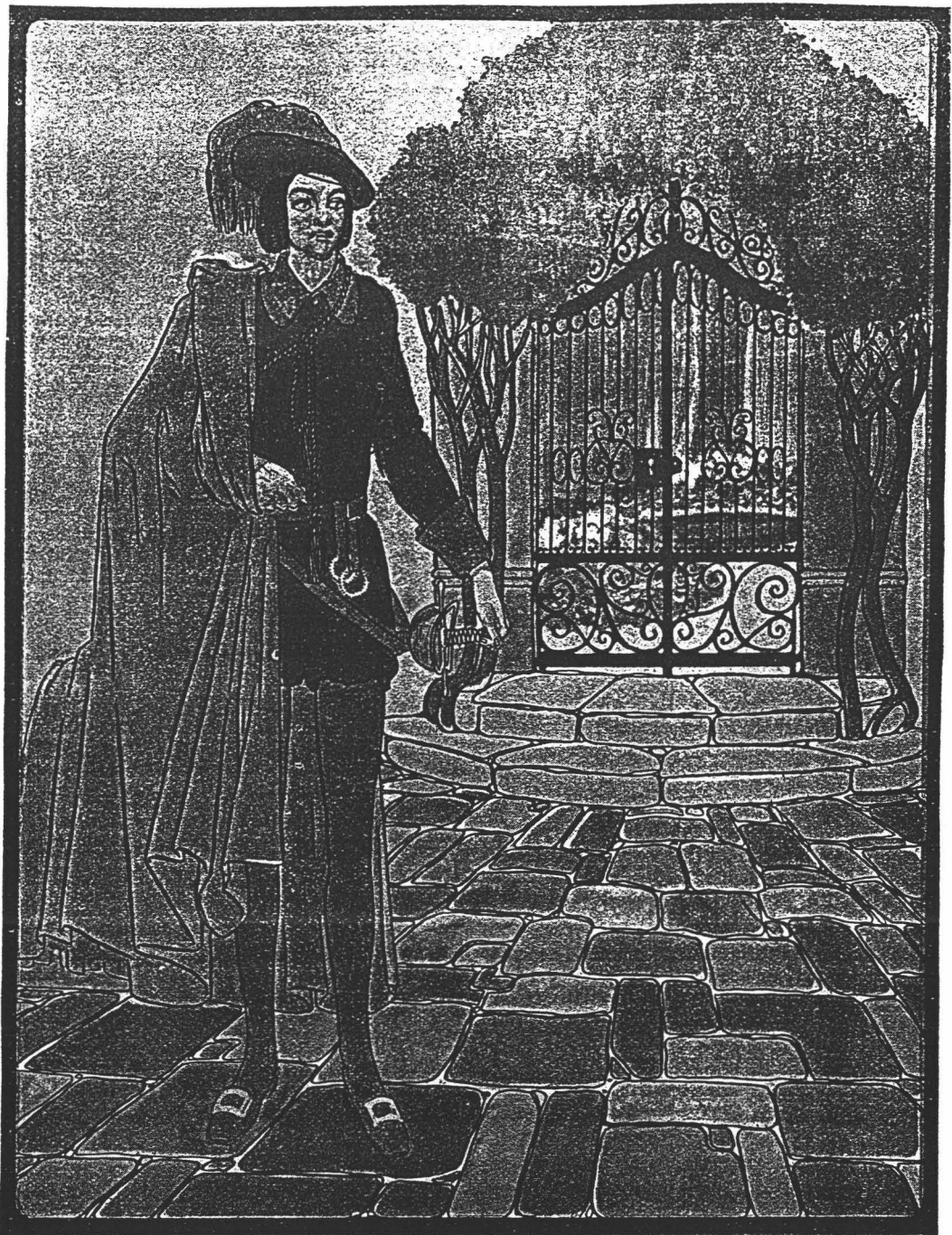
Después endereza el busto
y grita alegre: — ¡Qué gusto!



Venga a bailar. Bailaré,
pero sin botines ¿eh?

Dib. de Macaya.

Tira cómica del dibujante español Luis Fernando Macaya (fig.270) (Repr.: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 13 de diciembre de 1919).



PAGI-
NA-
LITERA-
RIA.

EL CRIADO: E. D. MAN

POR JACINTO BENAVENTE

TE LVZ. INTERIOR.

POR SANTIAGO RUSINOL

MEDIODIA. POR RICARDO

JAIMES FREYRE

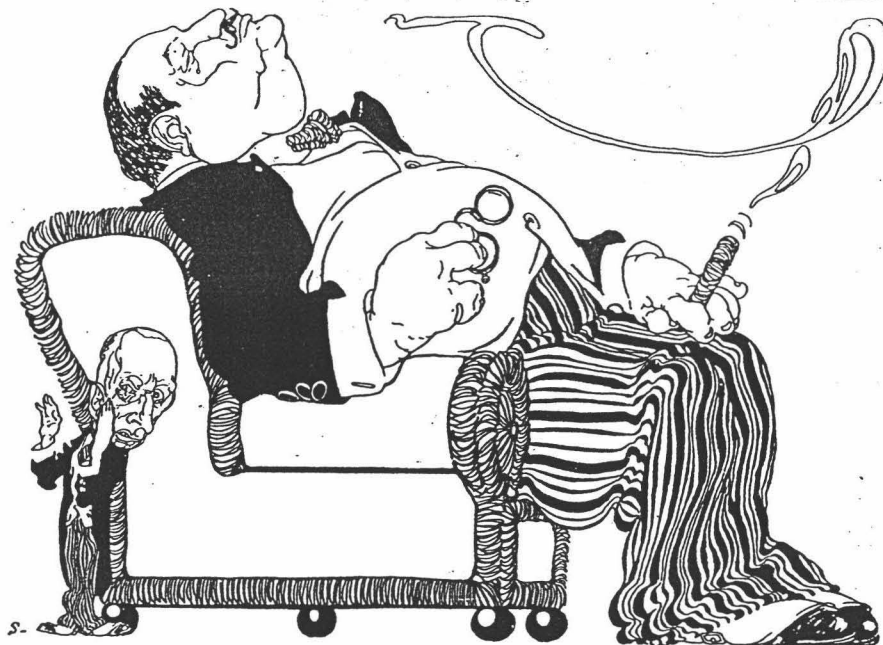
DEBUTOS
DE ALE-
JANDRO
SIRIO.



Posiblemente el más importante ilustrador de cuantos trabajaron en la Argentina durante la primera mitad de siglo fue el ovetense Alejandro Sirio. En el año 1912 ingresó como dibujante de *Caras y Caretas* (fig.271), marchándose en 1924, por desavenencias con la dirección de la revista, al diario *La Nación*. (Repr.: *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 11 de abril de 1914).

DICHO Y HECHO

¡ASI CUALQUIERA!



Llambias. — Se conoce que aquí, para intendente, necesitaban un hombre de peso, ¡de mucho peso!

CARICATURA DE SIRIO.



LAS ILUSTRACIONES INEDITAS

DE

ALEJANDRO SIRIO

PARA

"LA GLORIA DE DON RAMIRO"

DE

ENRIQUE LARRETA

Dos expresiones del arte de Alejandro Sirio: una caricatura aparecida en *Caras y Caretas* en diciembre de 1919 (fig.272) y detalles del que fue posiblemente su momento culminante, las ilustraciones para la edición de "La Gloria de Don Ramiro" de Enrique Larreta (fig.273).

buen humor e ironía"¹⁹². Probablemente el trabajo más importante realizado por Sirio fueron las ilustraciones para el libro "*La Gloria de Don Ramiro*" de Larreta (fig.273), tarea que le demandó tres años y medio¹⁹³.

5.5.2. Los Salones de Humoristas.

"Todas las artes son difíciles, aun las que lo parecen menos, como la caricatura. Es lo común creer que es arte de deformación, la deformación del espejo cóncavo o convexo. No se trata de deformación física. Es obra de inventiva y de transformación creadora. Existen caricaturas de concentración y penetración. Hay caricaturas incisivas, suaves, tiernas, cariñosas. Las hay punzantes, satíricas, que parecen trazadas con estilete... Lo malo de la caricatura, sobre todo de la política, consiste en que agota muy pronto la obra de los mejores caricaturistas. La rapidez con que deben comentar los acontecimientos del día, impide la concentración y condensación psicológicas. Corren a la par con los linotipistas para ilustrar las distintas ediciones del día. Resultado: amaneramiento que quita jerarquía y anula la personalidad..."

(Palabras de Francisco Bernareggi. En: PRO, Diego F.. *Conversaciones con Bernareggi*. Tucumán, 1949, p. 13).

¹⁹². LOZANO MOUJAN (1928), p. 166.

¹⁹³. La importancia de la misma queda reflejada en estudios posteriores entre los que podemos señalar: HERRERA MAC LEAN, C.A.. "El Sentimiento de la Arquitectura en los Dibujos de Alejandro Sirio". *Ars. Revista de Arte*, Buenos Aires; y BERENGUER CARISOMO, Arturo. "A los sesenta años de una edición memorable". *Bellas Artes*, Madrid, año VI, N° 39, enero de 1975.

El primer salón de humoristas llevado a cabo en la Argentina fue el organizado en mayo de 1896, en el Salón del Bon Marché, por *La Colmena Artística*. Esta sociedad, formada en su mayoría por artistas extranjeros, especialmente españoles (podemos citar a los Prieto, los Pardo, los Pellicer, Mayol, Cao, Capuz, Cotanda, Gomara y a Calzada), nació en 1893. Se dijo que esto ocurrió a consecuencia del rechazo de los no argentinos en la primera exposición de *El Ateneo*, lo cual no es exacto. Algunos de los miembros de esta institución como Angel Della Valle y Ernesto De la Cárcova participaron del Salón de Humoristas como asimismo lo hicieron José Bouchet¹⁹⁴ y el conocido caricaturista Enrique Stein.

La primera sede de *La Colmena Artística* fue el sótano del teatro *Onrubia* -más tarde llamado "Maravillas"- ubicado en la esquina de las actuales calles Hipólito Yrigoyen y San José. Su primer presidente fue Carlos Santa Fe, músico y profesor español. Hacia 1897, al año siguiente de la exposición, la presidía el doctor Cobos y la sede estaba en

¹⁹⁴. PAYRO (1988), p. 153.

Suipacha 444¹⁹⁵.

La exposición de humoristas ocupó tres salas y dos pasillos del Bon Marché, e inclusive se editó un catálogo de dieciséis páginas cuya tapa, prólogo, títulos y descripción de trabajos fueron redactados con intención humorística¹⁹⁶. Incluida en la exposición, una sección de *Arqueología* presentaba *la sopera con que almorzaban los sitiadores de Troya* y otros objetos de intención risueña¹⁹⁷.

"A un paso de la "virtud" del pensar -reseñó años después Ripamonte-, se formó el "pecado" bullicioso de la Colmena, donde fueron los artistas y los amigos a relacionarse y en busca de un recreo que les hiciera más pasable la incomprensión y la amargura. Y fueron como criaturas largamente contenidas en la abstinencia: a figurar alegrías que en otros ambientes del mundo, más aptos, transcurren sin mirarlas, pero que aquí debían impresionar de licenciosas, facilitando la desconfianza desenfrenada con que se desvalorizaría el riente y estimable consorcio colmenar.

¹⁹⁵. COSMELLI IBAÑEZ (1975), p. 223.

¹⁹⁶. Nos cuenta Palomar: "...La leyenda de la portada es como sigue: "Catálogo general de la 1ª Exposición Humorística de la América del Sud y sus alrededores, celebrada por la Colmena Artística en sus salones calle Florida N° 753, 2° piso. (Hay un ascensor... en proyecto). Buenos Aires. Precio: 50 centavos"". (PALOMAR (1962), p. 110).

¹⁹⁷. COSMELLI IBAÑEZ (1975), p. 223.

Los espíritus vulgares, los insanos del vivir, desapuntalaron la simpática asociación que reunía en el esparcimiento a la familia artística, y por antagonismos de nombres y de nacionalidad malentendida "se hizo" la dispersión de lo que tanto había costado reunir: Santa Fe, calumniado groseramente en el secreto de su dolor noblemente abroquelado; los amigos en su torno, sin ánimos ya para proseguir sin él; los contrarios, en un aparte con fuerzas sin divisa, incapaces de reconstruir la ruina!"¹⁹⁸.

La experiencia se repitió a finales de 1902 en el Círculo Italiano, por iniciativa del escultor italiano Ettore Ximenez que se encontraba en Buenos Aires dando los últimos toques al monumento funerario del General Manuel Belgrano, inaugurado ese mismo año en la iglesia de Santo Domingo. Participaron, entre otros, el también escultor Mateo Alonso, quien habría de realizar más adelante "el *"Cristo Redentor"* levantado en la Cordillera de los Andes¹⁹⁹, José Casella, Delle Vedove, Felipe Galante, Antonio Vaccari, Torcuato Tasso, además de dos grandes decoradores, Francisco Parisi y Nazareno Orlandi²⁰⁰.

No obstante el interés por las exposiciones de humoristas, no alcanzaron estas a tener en la Argentina una

¹⁹⁸. RIPAMONTE (1930), pp. 138-139.

¹⁹⁹. PAYRO (1988), pp. 154-155.

²⁰⁰. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 20 de diciembre de 1902.

continuidad como sí se logró en España a partir de 1907²⁰¹ con la organización del Primer Salón de Caricaturistas de Madrid en el Salón Iturrioz. Promovido por la revista *Por el Arte*, tomaron parte de la muestra recordados artistas como José Gutiérrez Solana con siete trabajos y nuestro conocido Eduardo Sojo ("Demócrito") con las obras "En el Museo", "Bailarina" y "Opera"²⁰². "Pero aún contando con este valioso precedente, el verdadero promotor de la difusión y valoración del humorismo y la caricatura en España va a ser el escritor y crítico de arte José Francés, organizador de los salones de humoristas que anualmente, desde 1914, reunieron las firmas más significativas de la producción española en este género"²⁰³.

Barcelona, por su parte, había dedicado a la caricatura una sección especial en su Exposición Internacional de Bellas Artes de 1907, creando su Primer Salón de Humoristas en 1916, acontecimiento organizado por el caricaturista Juan Grau Miró y celebrado en la Sala Mozart, y en el que José Francés dictó

²⁰¹. ... "Con unos meses de retraso, después de le Salón des artistes humoristes, de París y después de la Exposición celebrada en Berlín por los artistas secesionistas alemanes...". (*Heraldo de Madrid*, Madrid, 15 de octubre de 1907).

²⁰². Ver: "Primer Salón de Caricaturas de Madrid". *Por el Arte*, Madrid, año I, N° 10, pp. 147-156; CARRETERO, Manuel. "La risa triunfante. El Primer Salón de Caricaturas de Madrid". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVI, N° 1.348, 28 de octubre de 1907, pp. 710-711.

²⁰³. BAZAN DE HUERTA, Moisés. "Humorismo y caricatura en la escultura española de la primera mitad del siglo XX". *Norba Arte*, Universidad de Extremadura, Cáceres, t. IX, 1989, p. 205.

una conferencia sobre la caricatura²⁰⁴.

Finalizada la guerra europea, el arte del "humorismo" en París, tras los años de "sufrimientos" y "horrores", manifestó cierta decadencia que habría de repercutir en otros centros. *"La última Exposición celebrada en el "Salón de Humoristas" -escribió Joaquín Pera en julio de 1922-, y en cuyas paredes se exponen las obras de las más autorizadas firmas francesas nos ha dado una idea de la crisis interna que sufre... El arte Humorista en Francia se tambalea precisamente por falta de ideal"*²⁰⁵.

En Madrid comenzaron también a sumarse las objeciones al Salón de Humoristas que promovía José Francés. *"En el Palacio de cristal del Retiro se ha celebrado este año la Exposición que el literato señor Francés celebra anualmente con los que él llama humoristas, y que, nosotros llamaríamos "Exposición de muestras de toda clase de intentos artísticos"; tal es el batiburrillo de estas Exposiciones, pues en ellas se exponen muñecos de cartón y trapo, dibujos decorativos, dibujos del natural, bocetos para retratos y para cuadros, aguafuertes, esculturas, ilustraciones, muchas imitaciones y muchos y malos plagios de muchas y buenas obras reproducidas en*

²⁰⁴. "Barcelona. Primer Salón de Humoristas". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXV, N° 1.780, 7 de febrero de 1916, p. 95.

²⁰⁵. PERA, Joaquín. "Crónica de París. La decadencia del arte Humorista en Francia". *Revista de Bellas Artes*, Madrid, año II, N° 9, julio de 1922, p. 20.

LA "KULTUR" EN LA ARGENTINA



-- Preparemos, Gretchen, a estos futuros súbditos hablándoles de Kant, Schiller, Goethe . . .
— Creo, Fritz, que es al «Goethe».

La Primera Guerra y su repercusión en la Argentina, un tema repetido en la obra de los dibujantes y caricaturistas argentinos durante los años en que duró la contienda (fig.274) (Repr: *La Nota*, Buenos Aires, 14 de julio de 1917).

Pototo y Mechita



MONÓLOGO DE HAMLET

¡Guau! ¡Guau! Yo soy el perro preferido de Pototo y Mechita. El es un mozo bien, muy distinguido, ella es una preciosa figurita, yo soy Hamlet, el perro más valiente del Nuevo Continente. Medito algunas veces y me aterro con mis meditaciones.

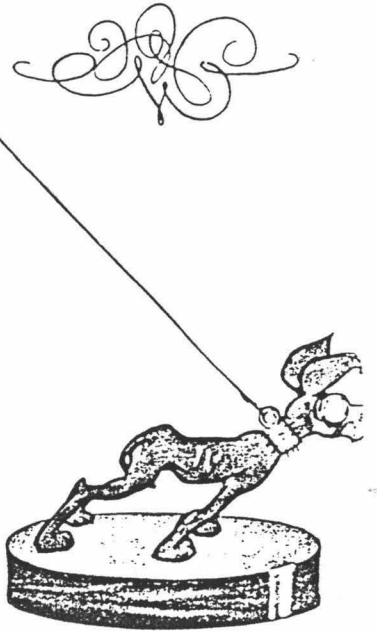
El *ser o no ser*... perro se presta a hondas ¡muy hondas! reflexiones. Ser perro de Mechita y de Pototo representa una suerte escandalosa.

Ahí pasa una pareja fastidiosa que arma con su presencia un alboroto. Mal vestida, sin perro y pretenciosa, al lado de los «tres» es un pototo. Mechita es elegante y graciosa. ¿Que tipo interesante! Desprecia a los burgueses, porque es aristocrática Mechita, y habla con una voz muy delgadita un trances... que no entienden los tranceses. ¿Y Pototo? Enamora la sonrisa que a todas rinde, como yo me rindo. Nadie hay como Potito. Su camisa es un tablero de ajedrez. ¡Qué lindo! A algunos les parece un monigote; ¡pero tiene un vigor!... ¡Vaya! ¡Que venga el que presume y que, como él, sostenga el peso formidable del garrote!

Hay *rasta* que nos mira turibundo, somos aquí y allá lo más notable y, por nuestra elegancia insuperable, llamamos la atención de todo el mundo. ¿Como no ha de envidiar el mundo entero a Pototo, Mechita y su taldero? ... ¡Disculpe el que se sienta fastidiado. Mi monólogo *¡guau!* ha terminado.

LUIS GARCÍA.

EMILIO CENTURIÓN



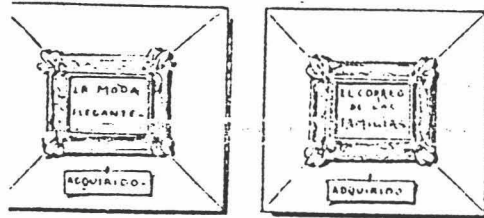
Centurión

Ilustración de Emilio Centurión aparecida en *Plus Ultra* en abril de 1919 (fig.275).



La pervivencia de los temas españoles en las revistas argentinas. "Bailaora" (fig.276), obra del pintor y dibujante argentino Cesáreo Federico Díaz reproducida en la portada de *El Hogar*, en su edición del 5 de junio de 1931.

BRICODANO.—Mira, dite á tu madre que me mudo
 y cama, porque aqui no me puedo ostar.



739 y 740. MIRALLER.—Dos marcos.



326. INURRIA.—Una limosna por el amor de Dios!



1.357. QUEROLA.—¡Al higuí, ¡Al higuí!



1.202. VALENZUELA.
 El retrato de Anita
 sacando la patita.



135. BERUETE.—Paseo á la miel.



1.022. ROMERO JIMÉNEZ.—Un ahogado.

Ejemplo del arte del humorismo en la España de finales del
 XIX. "La Exposición", conjunto de dibujos de "Mecachis"
 aparecidos en la madrileña revista *Blanco y Negro* (fig.277)
 (Repr.: *Blanco y Negro*, Madrid, N° 215, 15 de junio de 1895).

La historia de un hogar y la historia de Chile

(PARALELO)



1.. El Descubrimiento.

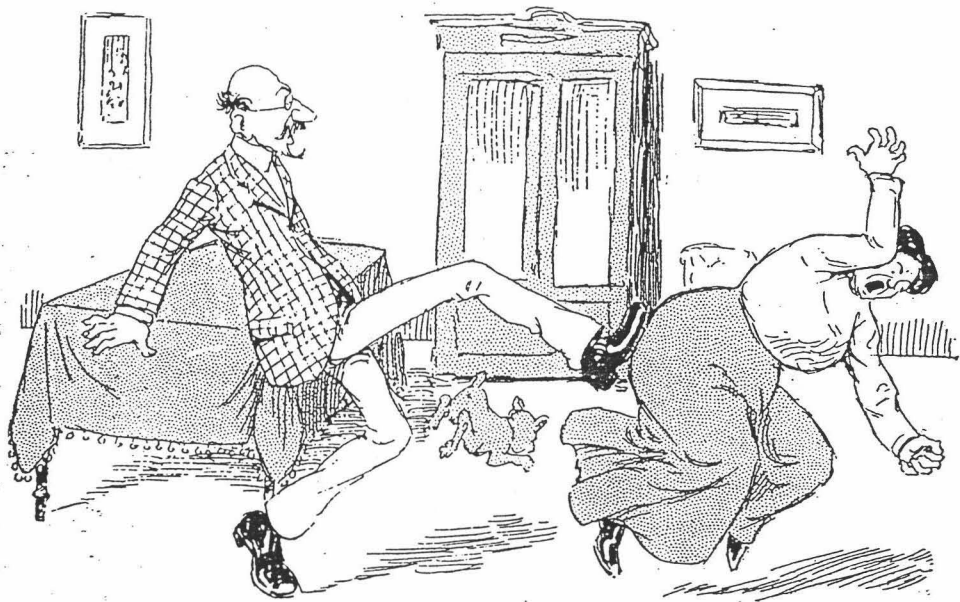
2. La Conquista.



3. La Colonia.

En 1910, año en que se produjeron en países como México, Argentina y Chile festejos para celebrar los respectivos centenarios de la Independencia, dibujantes y caricaturistas tomaron como motivo de inspiración los temas relacionados con el pasado colonial de sus países y del continente. Ejemplo de ello este "Paralelo" publicado en Chile por "Moustache" (figs.278 y 278 bis) (Repr.: *Zig-Zag*, Santiago, año VI, N° 291, septiembre de 1910).

LA HISTORIA DE UN HOGAR Y LA HISTORIA DE CHILE



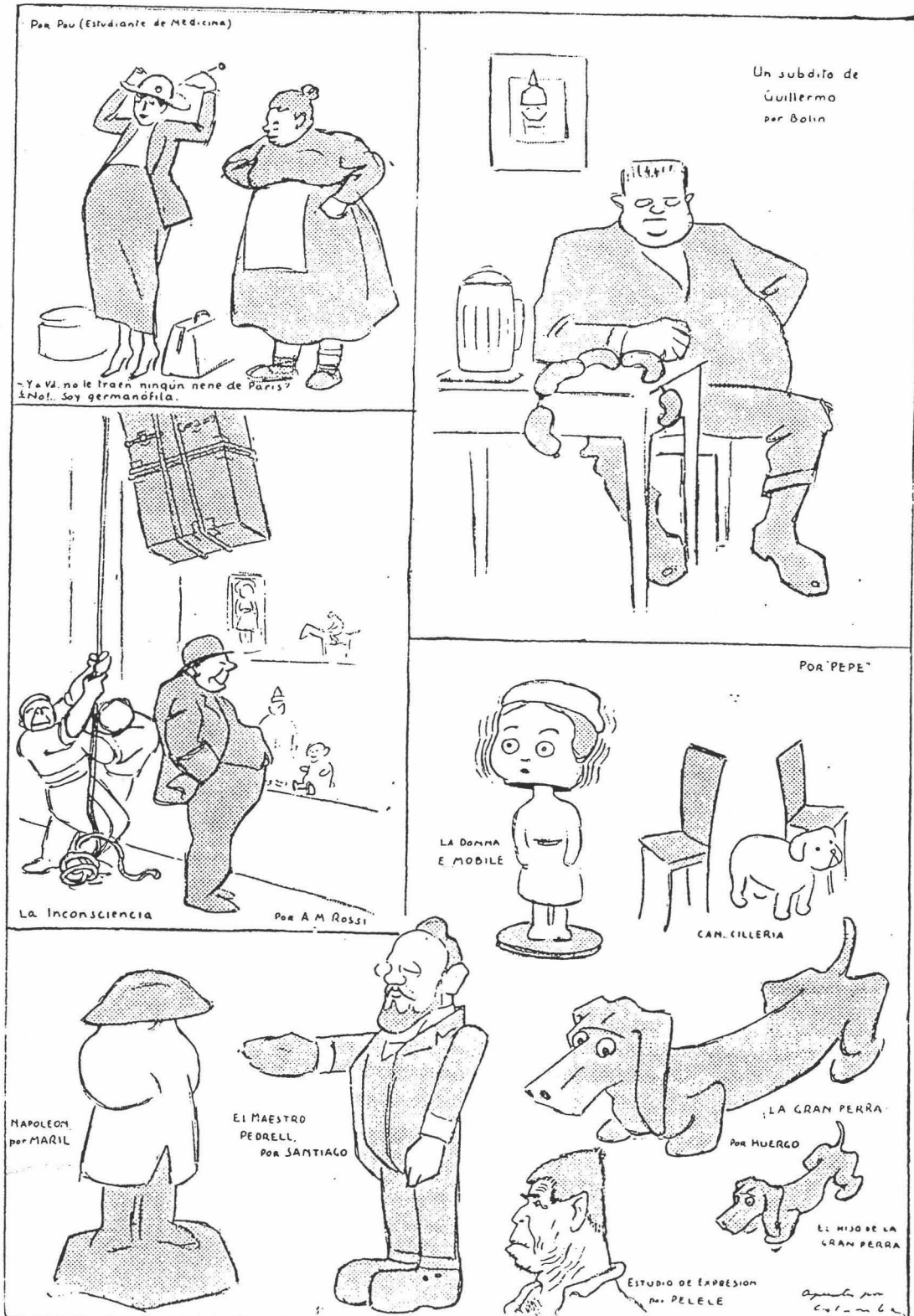
4. El primer acto de soberanía.



5. La proclamación solemne de la Independencia.

SALON DE HUMORISTAS

(APUNTES DE COLUMBA)



Apuntes del dibujante argentino Ramón Columba sobre el primer Salón de Humoristas que organizó junto al caricaturista apodado "Pepele" en el año 1917 (fig.279) (Repr.: La Nota, Buenos Aires, 11 de agosto de 1917).



Portada de *La caricatura universal* (fig.280), semanario humorístico aparecido en la Argentina en 1925.

revistas extranjeras; a todo esto el señor Francés llama "Salón de humoristas"; verdaderamente el único humorista resulta ser el organizador"²⁰⁶.

En 1923 se inauguró en La Habana (Cuba) un Salón de Humoristas²⁰⁷; ese mismo año marcó el inicio en la Argentina de la realización anual de un acontecimiento similar -ya habían existido intentos como los de 1917 y 1918, organizados por los caricaturistas y dibujantes Ramón Columba y Pelele-, aunque su repercusión fue limitada con respecto a los otros certámenes más tradicionales como el Salón Nacional o el Salón de la Sociedad de Acuarelistas.

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

El "cartelismo" o arte del *affiche*, estrechamente relacionado con la publicidad comercial dada su finalidad de incidir en las masas, el mismo objetivo perseguido por la pintura mural, tuvo su primera manifestación en la Argentina en 1900, año en el que el empresario catalán Manuel Malagrida convocó a un concurso para proveer de un cartel anunciador a los Cigarrillos "París", "*deseando la empresa elaboradora...*

²⁰⁶. "Salón de Humoristas". *Revista de Bellas Artes*, Madrid, año III, N° 19, mayo de 1923.

²⁰⁷. Ver: *Revista de Bellas Artes*, Madrid, año III, N° 16, febrero de 1923.

adquirir un cartel de propaganda que, a la novedad y eficacia del anuncio, reúna el atractivo del arte, siendo a la vez que estímulo para los que lo cultivan, expresión del grado de cultura artística a que el país alcanza..."²⁰⁸.

Del certamen, en el que el lema "*Cigarrillos París. Tabaco Habano*" debía estar incluido en la obra, que además habría de medir 1,25 metros de alto por 0,88 de ancho y para la que no podrían usarse más de seis colores, tomaron parte 118 trabajos. Hablando de los carteles, expresó Justo Solsona "*que gran parte de los mejores no se circunscribían a las bases del certamen; porque más que affiches o carteles modernos anunciadores, eran cuadros, verdaderos cuadros que, quitándoles las letras, resultaban propios para sala o galería artística*"²⁰⁹.

El jurado estuvo compuesto en la ocasión por diversas personalidades como el escritor Miguel Cané, el doctor Francisco Ayerza, el caricaturista español Manuel Mayol, el arquitecto -nacido en Cádiz- Alejandro Christophersen y otro español, Enrique Casellas, redactor de *El Correo Español*, quien actuó como secretario. En cuanto a los premios, "*viendo*

²⁰⁸. "Primer concurso artístico para un cartel anunciador de los cigarrillos París". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 104, 29 de septiembre de 1900.

²⁰⁹. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Concurso artístico de carteles anunciadores de los Cigarrillos "París", organizado por D. Manuel Malagrida". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 996, 28 de enero de 1901, p. 86.

D. Manuel Malagrida que el éxito había superado a todas las esperanzas, aumentó la cantidad hasta seis mil pesos, de tres mil que eran los ofrecidos en la convocatoria, a fin de que el jurado premiara en la forma que creyera más oportuna todos aquellos que le parecieren mejores después de cumplidas las prescripciones del concurso"²¹⁰.

El dibujante español Cándido Villalobos recibió el primer premio por el cartel titulado "*Shagu Sharra*". Un ignoto y joven Fernando Fader de sólo dieciocho años de edad, a poco de iniciados sus estudios en Munich junto a Heinrich Von Zügel y lejanos aún los tiempos en que habría de convertirse en el primer paisajista de la Argentina, recibió el quinto premio por el cartel "*Matilde*" (fig.281). Otros ilustres premiados fueron los españoles José María Cao y Francisco Fortuny con "*Levántate y fuma*" y "*Ars Musarum Filia*", respectivamente, y el pintor Decoroso Bonifanti con "*Boulevardier*".

Tras el éxito logrado, Malagrida resolvió llamar "nuevamente a un "Gran Concurso Universal" para otro cartel anunciador de los cigarrillos "París", el que se cerrará en agosto de 1901 y en el que podrán tomar parte todos los artistas del mundo. (...). El jurado se compondrá de un miembro de cada colectividad... A ese fin, en el "Alfonso XIII", vapor que saldrá de Buenos Aires el 31 de diciembre,

²¹⁰. *Ibídem.*, pp. 86-87.

Quinto premio

CIGARRILLOS

PARIS



"Matilde" (fig.281), proyecto de cartel anunciador presentado por el joven Fernando Fader al concurso organizado por los Cigarrillos "París" en 1900. Dicho certamen, en el que Fader obtuvo el quinto premio siendo esta su primera satisfacción en el ámbito de las artes, fue organizado por el empresario catalán Manuel Malagrida.

partirá para España y otros puntos de Europa D. Enrique Casellas, delegado del Sr. Malagrida, a fin de que el próximo certamen sea de verdadera resonancia en el mundo artístico"²¹¹.

Aprovechando el interés que el primer concurso de cigarrillos "París" había concitado tanto en los artistas como en el público, el Coñac Domecq, a través de los señores Laclaustra y Sáenz, representantes en la Argentina de la casa fundada en Jerez de la Frontera en 1823, organizaron en 1901 un concurso de carteles publicitarios para la firma, llegando a concurrir "131 obras de verdadero arte, habiendo sido la exposición de ellas un acontecimiento porque han desfilado por el local de la Avenida de Mayo, donde estaba instalada, todo el público inteligente de Buenos Aires"²¹².

Los tres primeros premios fueron entregados, respectivamente, a los artistas Aurelio Jiménez -segundo premio del concurso de los cigarrillos "París"-, José María Cao y Cándido Villalobos, que como vimos, también fueron galardonados en el mismo concurso. Fueron discernidos por un nutrido jurado en el que se encontraban Antonio Atienza, redactor de *La Prensa*; Carlos Gutiérrez, de *La Nación*; G. A. Manni, de *La Patria degli Italiani*; Emilio Vera, de *El Correo*

²¹¹. Ibídem., p. 87.

²¹². "Concurso de carteles del Coñac Domecq". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 27 de julio de 1901.

Español; Manuel Mayol, director artístico de *Caras y Caretas*; Abel Elizagaray, jefe de la Oficina Municipal de avisos, y José Artal, destacado organizador de exposiciones de artistas españoles en las salas de Witcomb²¹³.

El segundo concurso de Cigarrillos "París" superó ampliamente en concurrencia a los dos anteriores, el primero propio y el de Domecq. Varios artistas iberoamericanos, europeos y asiáticos presentaron obras que, junto a las de los locales, sumaron un total de 555 trabajos. Se premiaron los titulados "*Amor*" y "*Fifí-Lulú-Mimí*" del milanés Aleardo Villa; "*Irredento*", de Leopoldo Metticovitz -también de Milán-; "*Montmartre*" del conocido artista Ramón Casas, de Barcelona²¹⁴; "*Santa Rosa*" del argentino Pío Collivadino; "*Pos fata resurgem*" de Vaccaro y Tasso; "*Aniversario*" de Alvin Gasparly; y "*Macte Animo*" de Charles Michel, de Bruselas. Al andaluz Manuel Mayol, al catalán Laureano Barrau -en 1909

²¹³. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Concurso de carteles para anunciar el "Coñac Domecq". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 1.034, 21 de octubre de 1901, p. 695.

²¹⁴. Casas realizó también la ilustración publicada en la portada de la IX Exposición Artal de pintura española, llevada a cabo en Buenos Aires en octubre de 1901. Para ese entonces su actividad como cartelista era de corta data: en Barcelona había diseñado a partir de 1897 los afiches de la cervecería modernista *Els Quatre Gats* y ganado el concurso de carteles del célebre *Anís del Mono* organizado por Vicente Bosch en 1898, año en el que también había obtenido el segundo premio con un cartel para anunciar el espumoso *Codorniú*. En 1900 proyectó un cartel para el Sanatorio de Sifilíticos del doctor Abreu y comenzaba a diseñar anuncios para las revistas *Pèl y Ploma*, *Forma e Hispania*. (Ver: JARDI-MANENT (1983), pp. 30-39, y AZNAR ALMAZAN, Sagrario. "Carteles y catelistas". *Espacio, Tiempo y Forma*, Madrid, t. 4, 1991, pp. 412-413).

realizaría una exposición individual en el Salón Costa en la que se le apodó "el Sorolla catalán"- y al porteño Alvin Gasparry les fueron adjudicados accésits.

El lema "*Los Cigarrillos París son los mejores*" fue elegido para ser incluido en los trabajos que debían calificar los miembros del jurado, Miguel Cané y Ernesto de la Cárcova, escritor y pintor argentinos respectivamente; el italiano Angel Tommasi; el francés Emilio Hugé; el alemán José Turtl; el español José Solá; el inglés W. Ferris Biggs; el uruguayo Ernesto Frías, y el suizo Godofredo Nüesch²¹⁵, pudiéndose apreciar el cumplimiento del deseo de Malagrida de que los electores representaran a las distintas colectividades.

La importancia fue tal que se anunció que "*en el próximo mes de Marzo, el organizador del concurso se embarcará con rumbo al viejo continente, con el propósito de exhibir los carteles premiados, en Barcelona, Madrid, París, Milán y algunas otras ciudades importantes de Europa*"²¹⁶. En efecto, Malagrida llevó los carteles premiados en 1901 a Europa,

²¹⁵. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Gran Concurso Universal de carteles anunciadores de los cigarrillos "París"". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 1.040, 2 de diciembre de 1901, p. 782.

²¹⁶. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1901. Ver también: SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Gran Concurso Universal de carteles anunciadores de los cigarrillos "París"". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 1.040, 2 de diciembre de 1901, p. 786.

quedando luego depositados en el catalán *Museo de Olot*. Es, pues, innegable el valor que debe otorgarse al cartelismo como antecedente del modernismo en la Argentina²¹⁷.

También a principios de siglo, en 1900, celebróse en el Ateneo de Montevideo (Uruguay) un concurso de afiches, en cuya organización participaron los pintores Pedro Figari y Carlos Federico Sáez. Recién regresado a su país, Sáez había tomado contacto en Roma con los carteles del checo Adolphe Mucha entusiasmándose con su labor. Este gusto quedó plasmado en el cuadro representando el estudio de Sáez pintado por el argentino Pío Collivadino, a quien frecuentaba en la Ciudad Eterna, apreciándose en la pared el afiche que Mucha había realizado para Sarah Bernhardt en el papel de Gismonde que la artista francesa representaba junto a Monsieur de Max²¹⁸. Sáez ganó el primer concurso de carteles de su país poco tiempo antes de morir, otorgándosele tal vez éste debido a que se sabía de su grave enfermedad. El segundo premio lo obtuvo Pedro Blanes Viale con el lema "*Verted vino nuevo en odres viejos*".

En 1901 fue la casa Martí y Cía. de Montevideo, dedicada

²¹⁷. Como dato curioso, relacionado con Iberoamérica, podemos citar las dos muestras realizadas por el mexicano Luis Plandiura Pou en el *Círcol Artístic de Sant Lluc* de Barcelona en 1901 y 1903, las dos primeras exposiciones de carteles llevadas a cabo en la Ciudad Condal que tuvieron resonancia internacional. (Ver: SANTOS TORROELLA (1949); RAFOLS, J. F.. "Los Carteles "1900"". *Destino*, Barcelona, N° 960, 31 de diciembre de 1955, pp. 35-36).

²¹⁸. ARGUL (1952), pp. 94-95.

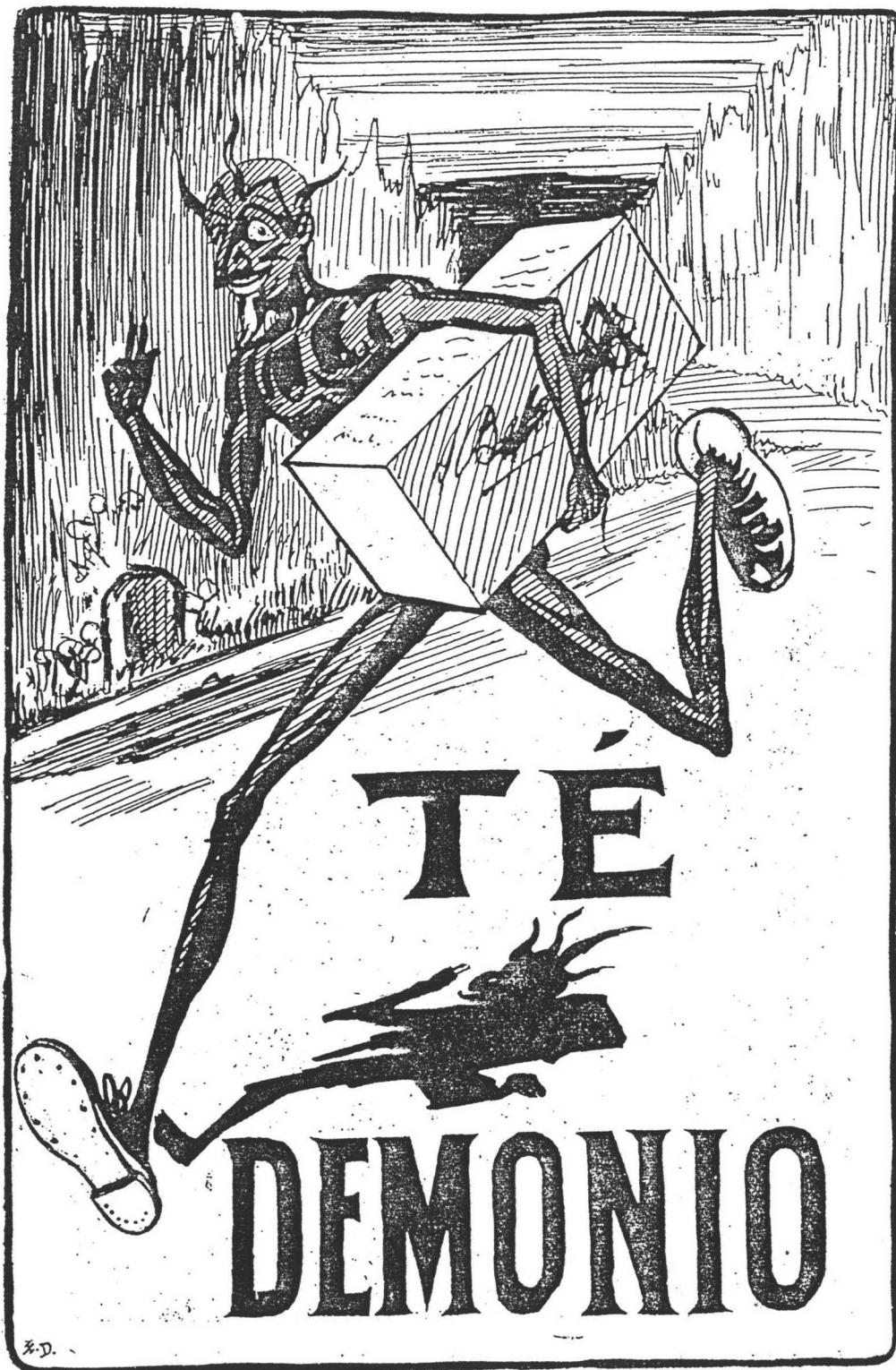
a la importación de productos españoles y representante exclusiva del Xerez Quina -preparado por los Sres. Feliú Ruiz y Ruiz y Cía., de Jerez de la Frontera- la promotora de un concurso de carteles para este "*aperitivo tónico y digestivo*" tal la frase que debía acompañar en el diseño al Xerez Quina. El primer premio fue otorgado al conocido retratista Carlos M. Herrera por su obra "*Pintamonas*"²¹⁹.

En la Argentina, con posterioridad, y además de los Cigarrillos París y el Coñac Domecq, hubieron otras firmas comerciales que dieron importancia al hecho de contar con carteles artístico-publicitarios, entre las que podemos citar al Aceite Bou cuyas propagandas diseñadas por Torcuato Tasso aparecen recurrentemente en revistas como *Caras y Caretas* a partir de 1904.

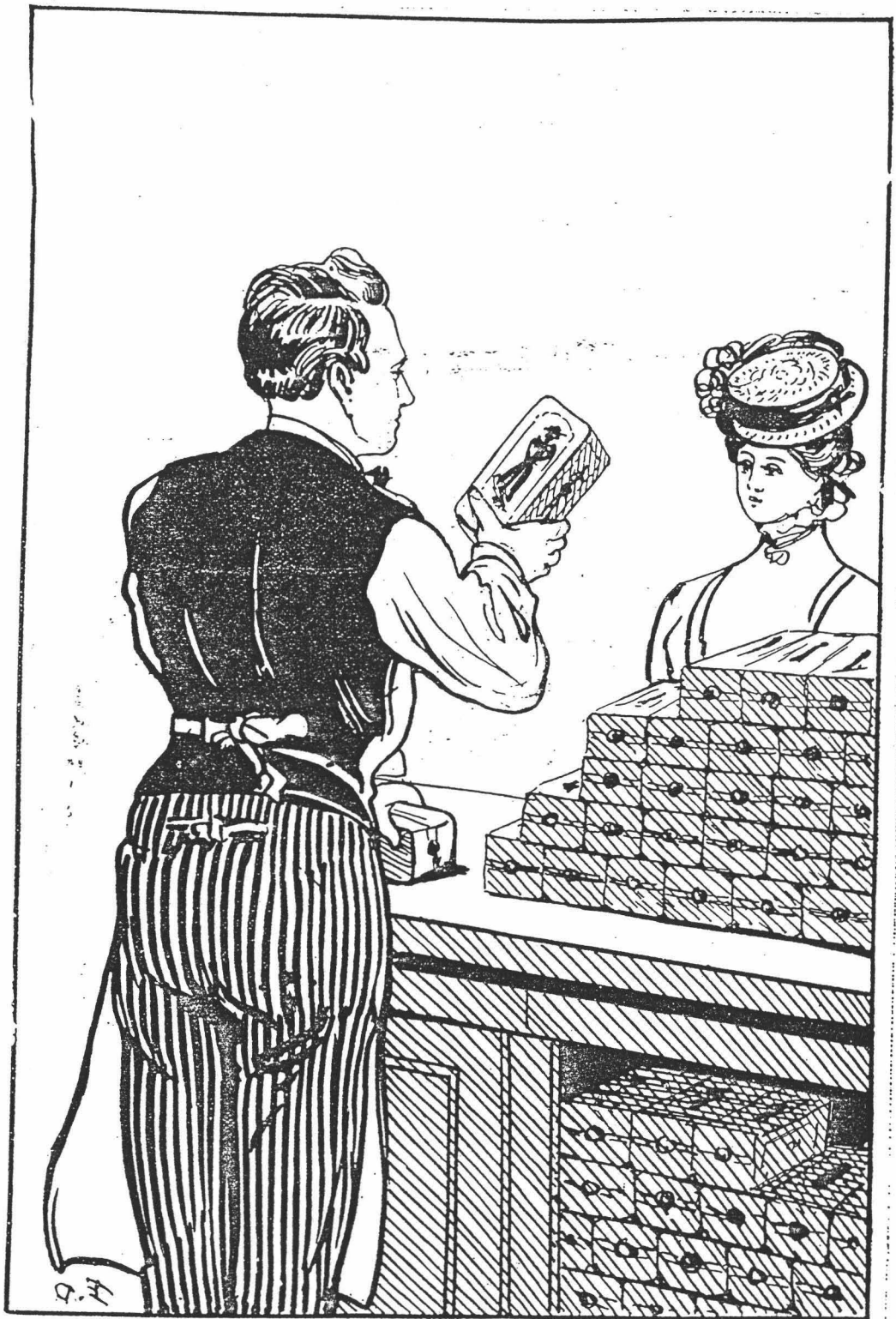
En diciembre de 1909 se realizó una exposición en el Palacio Guerrero de Buenos Aires con los afiches que concursaron para el cartel publicitario de la afamada firma comercial Gath y Chaves. En ella participaron los españoles Juan Carlos Alonso y Luis Sánchez de la Peña -uno de los primeros maestros del pintor Cleto Ciocchini-, Guillermo Kraft y el conocido dibujante italiano Enrique Sacchetti²²⁰.

²¹⁹. X. "Concurso de carteles artísticos en Montevideo". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XX, N° 1.018, 1° de julio de 1901, p. 438.

²²⁰. *La Nación*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1909.



Dos ejemplos de carteles publicitarios de principios de siglo, en este caso aparecidos en la revista chilena *Zig-Zag*, en 1910 (fig.282-283).



—.....¿Té Dulcinea?

—¡El único! No vendemos otro té; nadie desea otro.

8 HERMANOS



De formación italiana, primero junto a su maestro en la Argentina, el genovés Decoroso Bonifanti y más tarde en la *Real Academia Albertina* de Turín, Antonio Alice, recordado por sus cuadros de historia y en especial por el lienzo "*Los Constituyentes del 53*", dedicó parte de sus actividades a la elaboración de afiches publicitarios. Así lo atestigua este anuncio aparecido en la revista *Plus Ultra* apenas iniciados los años veinte (fig.284).

5.5.4. Presencia española en las artes decorativas de la Argentina.

El paso más importante dado por las artes decorativas en la Argentina se produjo con la creación, en 1915, de la *Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas*. En esta venturosa iniciativa, España volvió a dejar patentizada su importante huella, ya que la idea fue concebida, hacia 1914, poco antes del estallido de la guerra, por el arquitecto Jorge Soto Acebal regresado de la Península luego de sus estudios de decoración en el taller de Remón y entusiasmado con intentar la formación de un Círculo Artístico en Buenos Aires similar a los que existían en otros centros europeos.

También arquitecto y pintor, Alejandro Christophersen recordó que la *Sociedad* nació con la idea de crear un "*Salón donde los pintores pudieran exhibir, no tan sólo sus cuadros, sino las hojas íntimas de sus estudios*". Reunidos en el *Museo de Bellas Artes* alrededor de 70 artistas, quedó integrada en marzo de 1915 la primera comisión directiva de la institución, que pasó a presidir Christophersen, siendo vicedirector Cupertino del Campo; secretarios José León Pagano y Enrique Prins; tesorero Carlos de la Torre; y vocales Cesáreo Bernaldo de Quirós, Alberto M. Rossi, Ceferino Carnacini, Jorge Bermúdez y Ernesto De la Cárcova.

Poco después la Comisión se completó con Jorge Soto Acebal²²¹.

En mayo de ese año, con 120 obras, se realizó el primer Salón de Acuarelistas en los salones de la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, en el Retiro, cedido por su presidente, el Dr. José R. Semprún. El segundo Salón, al año siguiente, exhibió 148 trabajos, llegando a 160 en 1917 (ver fig.285). En esta ocasión expusieron entre otros, la artista francesa Léonie Matthis, con sus dos dibujos, "*Puerta de la Justicia (Granada)*" e "*Interior*"; el "*caricaturista impagable de los pibes*" Juan Carlos Huergo (fig.286); Alejandro Sirio, autor de "*Conserve su izquierda*" con el que siguió su habitual línea de imágenes urbanas, y Jorge Larco, "*quizá el más joven de nuestros artistas*" y recién llegado de España, quien presentó una serie de acuarelas (fig.288) de mujeres legendarias²²².

Rodolfo Franco y sus imágenes sevillanas, como asimismo Ramón Silva con sus evocaciones parisinas, también tomaron parte del destacado conjunto²²³. Franco presentó el aguafuerte titulado "*En el Café de Novedades*" en el que representó a una bailaora flamenca, y en el que "*las figuras del fondo,*

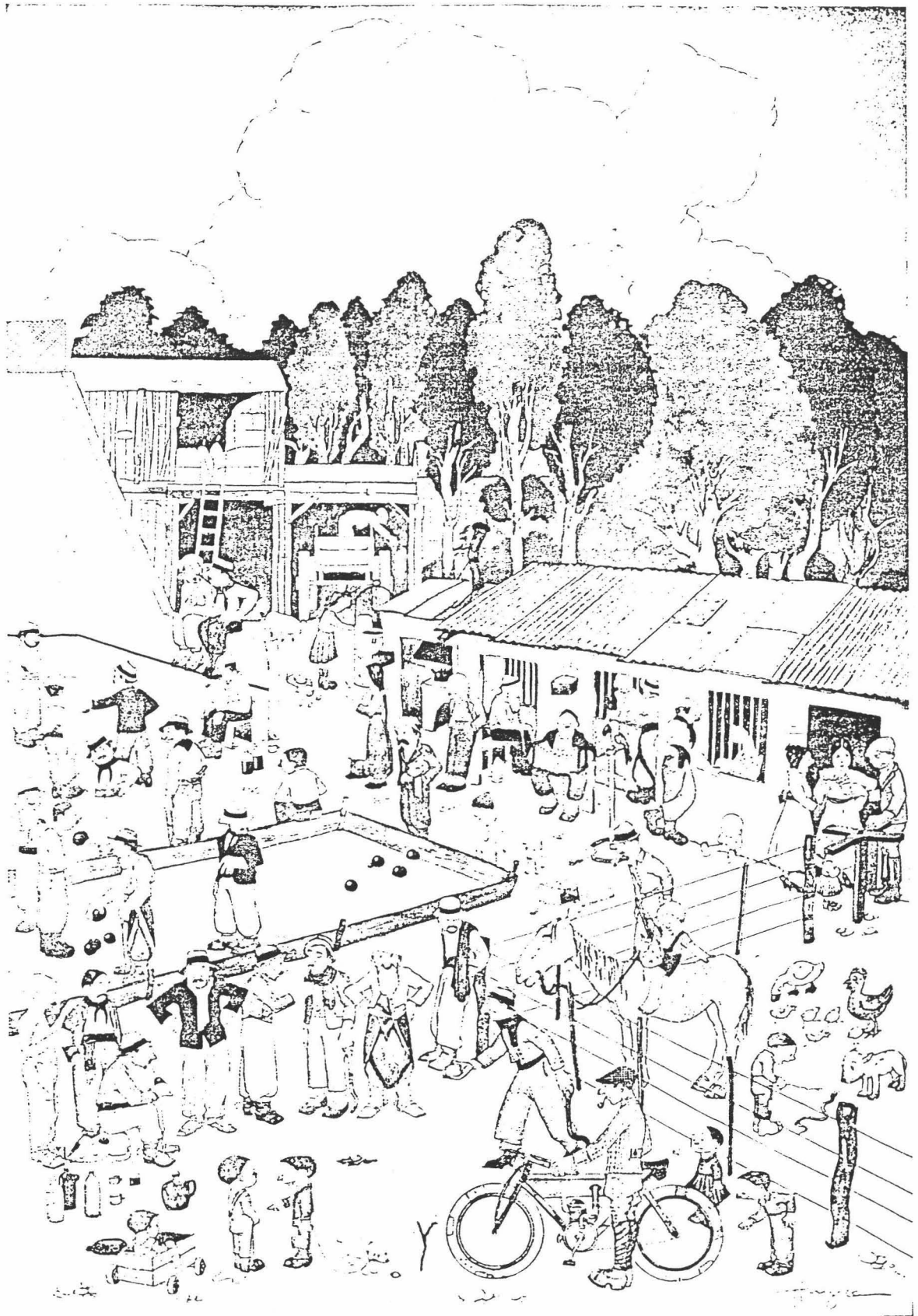
²²¹. CHRISTOPHERSEN (1939).

²²². CHIAPPORI, Atilio. "Salón de Acuarelistas". *La Nota*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1917, pp. 1843-1844.

²²³. CHIAPPORI, Atilio. "Salón de Acuarelistas. II". *La Nota*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1915, pp. 1862-1864.



Dibujo de Jorge Larco representando la visita del público al III Salón de Acuarelistas en 1917 (fig.285) (Repr.: *La Nota*, Buenos Aires, 26 de mayo de 1917).

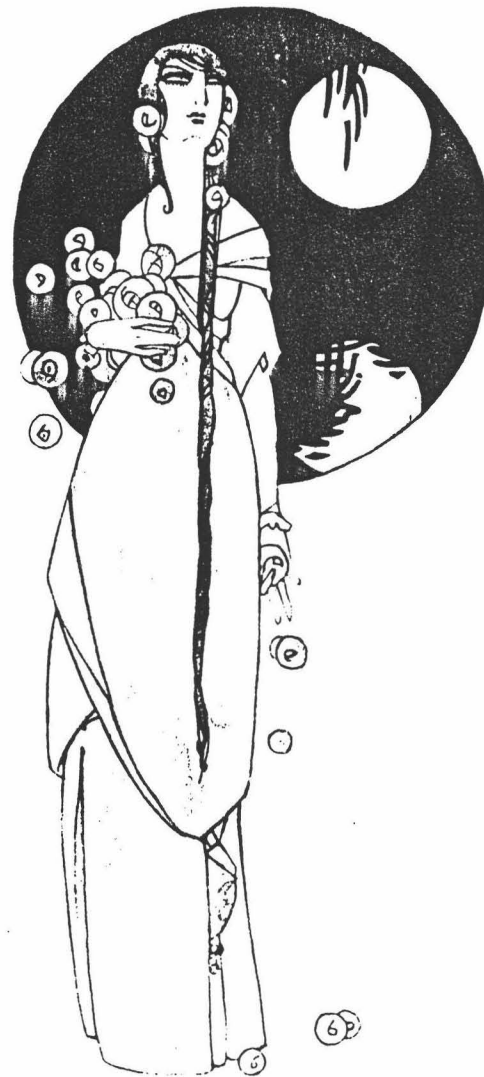


LA VIDA EN CAMPAÑA

EL DOMINGO EN LA ESQUINA

JUAN CARLOS HUERGO

"El domingo en la esquina" (fig.286), dibujo de Juan Carlos Huergo. (Repr.: *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916).



Prácticamente treinta años separan a estas dos obras entre sí: "Nenúfares" (fig.287), anunciado como "dibujo prerrafaelista de G. E. Chiorino" en la revista Blanco y Negro (Madrid, 11 de noviembre de 1919), y "Claro de luna" (fig.288) del argentino Jorge Larco.

parecen estar sacadas de los "Caprichos" de Goya"²²⁴. En 1918 Franco se convirtió en el artista de mayores ventas del año en la Argentina, logrando la nada despreciable cifra de 62 aguafuertes vendidas. Entre sus compradores se anotaron la señorita Gath con cinco obras y la señora Zelmira Paz de Gainza con cuatro.

La carrera de Franco siguió con firmeza en la senda de las artes decorativas, llegando a ejercer el cargo de Director Escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires entre 1924 y 1934, y luego, desde 1936 hasta su muerte acaecida en 1954, trabajó en la sala del Teatro Odeón de la misma ciudad. Entre sus obras escenográficas pueden citarse "*Khovanchina*", "*Petrouschka*" -ballet de Igor Stravinsky-, "*Pulcinella*", "*Ollantay*", "*La Walkyria*" y "*Goyescas*". Con anterioridad había participado, junto a sus compatriotas Alfredo Guido y Alfredo Gramajo Gutiérrez, y el sevillano Gustavo Bacarisas²²⁵ en la decoración del Pabellón Argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. Vale recordar que Franco había residido en la capital hispalense formándose junto a

²²⁴. ROJO DE SATURNO. "Tercer Salón Anual de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas". *Plus Ultra*, Buenos Aires, junio de 1917.

²²⁵. Sus obras decorativas para el Pabellón argentino realizadas entre 1927 y 1929 incluyeron numerosos motivos típicos del país sudamericano. Ejecutó también seis temples sobre papel que fueron luego reproducidos en cerámica: "*Salida de la Iglesia*", "*Figuras y diligencia*", "*Carreta con bueyes*", "*Soldados y guitarrista*", "*Cabaña y campesinos*" y "*Parejas bailando*". (Ver: *Gustavo Bacarisas...* (1972), números de catálogo 384-388, 391-393, 397-399, 416-421 y 446-450).

Bacarisas.

Volviendo las miradas al Salón de Acuarelistas, en 1917 fue importante la exhibición de cuarenta y seis láminas de Alfredo González Garaño, notable trabajo de documentación destinado al decorado del ballet "*Caaporá*", obra que Ricardo Güiraldes realizó inspirándose en una leyenda guaraní, y que fue musicalizada por el maestro Pascual de Rogatis. Fue esta la primera presentación del artista en el país, elogiada en nota profusamente ilustrada con las imágenes de "*Caaporá*", por Enrique Prins quien presidía el Salón de Acuarelistas de 1918²²⁶. Las decoraciones para bailes fueron también labor principal del pintor Héctor Basaldúa, autor de las del ballet en un acto "*Ariana y Dionysos*", musicalizado por Felipe Boero sobre un poema mitológico de Leopoldo Díaz.

En 1920, tres años después de su muestra en la Argentina, González Garaño expuso en el Salón Vilches de Madrid aquellas decoraciones y accesorios del bailable indígena que, al decir de José Francés, estaba concebido "*a la manera suntuosa y orquestal de los bailables rusos*". Para el crítico español las obras del argentino tenían "*el valor ideológico de su reintegración al alma de la raza... Dentro de poco podremos decir: la pintura americana, la escultura americana, sin que haga pensar, como antes, en esnobismos*".

²²⁶. PRINS, Enrique. "Las decoraciones indígenas de González Garaño. El baile Caaporá". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 2, julio de 1918, pp. 72-79.

*afrancesados o españolizados o -lo que sería peor aún- yanquimizados"*²²⁷.

En 1918, se produjo la aparición, en el marco del Salón, de Alfredo Gramajo Gutiérrez, *"figura nueva que, con marcado carácter y con un procedimiento personalísimo, se impone a la atención del público y de la prensa en general"*²²⁸. Gramajo habría de participar asimismo en la sección de artes decorativas del Salón Nacional de 1919 con las obras *"Vendedoras de sandías en Añatuya"* y *"El chuse rojo"*. También en ese año se presentó en el Salón de Acuarelistas con obras de asuntos de las provincias de Salta y Santiago del Estero, destacándose de los demás expositores *"por la originalidad de su estilo y el valor americanista de su obra"*²²⁹.

El crítico José María Pérez-Valiente resaltó a la par de la participación de Gramajo Gutiérrez en el conjunto de 1919, la de Gregorio López Naguil (fig.289) con varios ex-libris y dibujos coloreados; la de Léonie Matthis con dos rincones pintorescos de las plazas Congreso y San Martín, y finalmente *"la modalidad netamente americana de los estilos azteca e incásico"* que *"se halla representada por Travascio y Blake, los cuales exponen: el primero, acuarelas sobre fondos de*

²²⁷. FRANCES, José. "El decorador González Garaño". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920, pp. 125-126.

²²⁸. *Ibídem*.

²²⁹. PEREZ-VALIENTE, José María. "Notas de arte. V Salón de Acuarelistas". *Plus Ultra*, Buenos Aires, mayo de 1919.

ANXIETÉ



G. LOPEZ
NAGUIL

La huella del decorativismo de Anglada en esta "Anxiété" del argentino Gregorio López Naguil (fig.289) (Repr.: *La Nota*, Buenos Aires, 2 de junio de 1917).



Anuncio de la exposición de cinco artistas argentinos realizada en las salas de la *Comisión Nacional de Bellas Artes* en 1917 (fig.290) (Repr.: *La Nota*, Buenos Aires, 16 de junio de 1917).

oro, y ambos en colaboración, urnas, yuros, huacos y otras piezas de cerámica con decoraciones y motivos de ornamentación precolombina"²³⁰.

Ya para esas fechas se habían impuesto ciertas modas decorativas en la Argentina. Jorge Larco recordó décadas después que en 1918, prevalecía en el dibujo "*un decorativismo oriental, efectista y chillón, que derivaba, por lo menos entre nosotros, de los bailes rusos y de la pintura de Hermenegildo Anglada Camarasa*"²³¹. El propio Larco (figs.291-293), Alfredo González Garaño y Alfredo Guido, por citar solamente tres figuras paradigmáticas, reflejaron en sus obras estos influjos, especialmente los últimos dos en sus obras de temática y simbolismo americanista. En lo que respecta a los bailes rusos, su estética gozaba entre los artistas y aficionados de Buenos Aires de notable difusión²³², y su influencia, combinada con elementos autóctonos originó un arte decorativo de gran originalidad.

El decorativismo de Anglada quedó reflejado también en numerosos dibujos, aguafuertes y grabados del mexicano Roberto Montenegro, quien permaneció en Mallorca entre 1914 y 1919, siendo también estas obras testimonio claro de su

²³⁰. *Ibídem*.

²³¹. LARCO (1954), p. 14.

²³². Como lo demuestra el texto de Camille Mauclair titulado "*Los bailes rusos*", publicado en *Augusta*, Buenos Aires, vol. 2, N° 8, enero de 1919, pp. 28-32.



Los últimos
modelos

¿se visten
o se desnudan?

"Los últimos modelos, ¿se visten o se desnudan?", se pregunta Jorge Larco en este dibujo de tinte orientalista publicado en la revista *Plus Ultra* en noviembre de 1919 (fig.291).

EL PÚBLICO DE LA TEMPORADA

GOUACHE DE LARCO



En una comedia de alta sociedad.



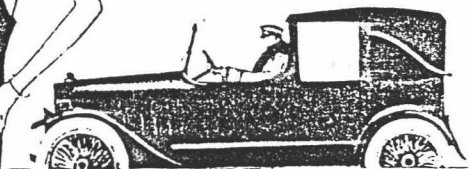
Das admiradoras de los hijos rusos.



Listos para una audición del «Barbero».



Das «toilettes» propias para un «vaudeville» de corte francés.



Das «habitués» a las series de Pearl White y Moreno.



Das entusiastas de las «matinées» de Frank Brown.

Caricaturización de la sociedad porteña realizada por Jorge Larco (fig.292) (Repr.: *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1920).

AZUL



JORGE
LARCO

Carátula para AZUL, por Jorge Larco

Diseño decorativista de Larco que sirvió de portada para la revista *Azul* (fig.293), publicada en la localidad bonaerense homónima.

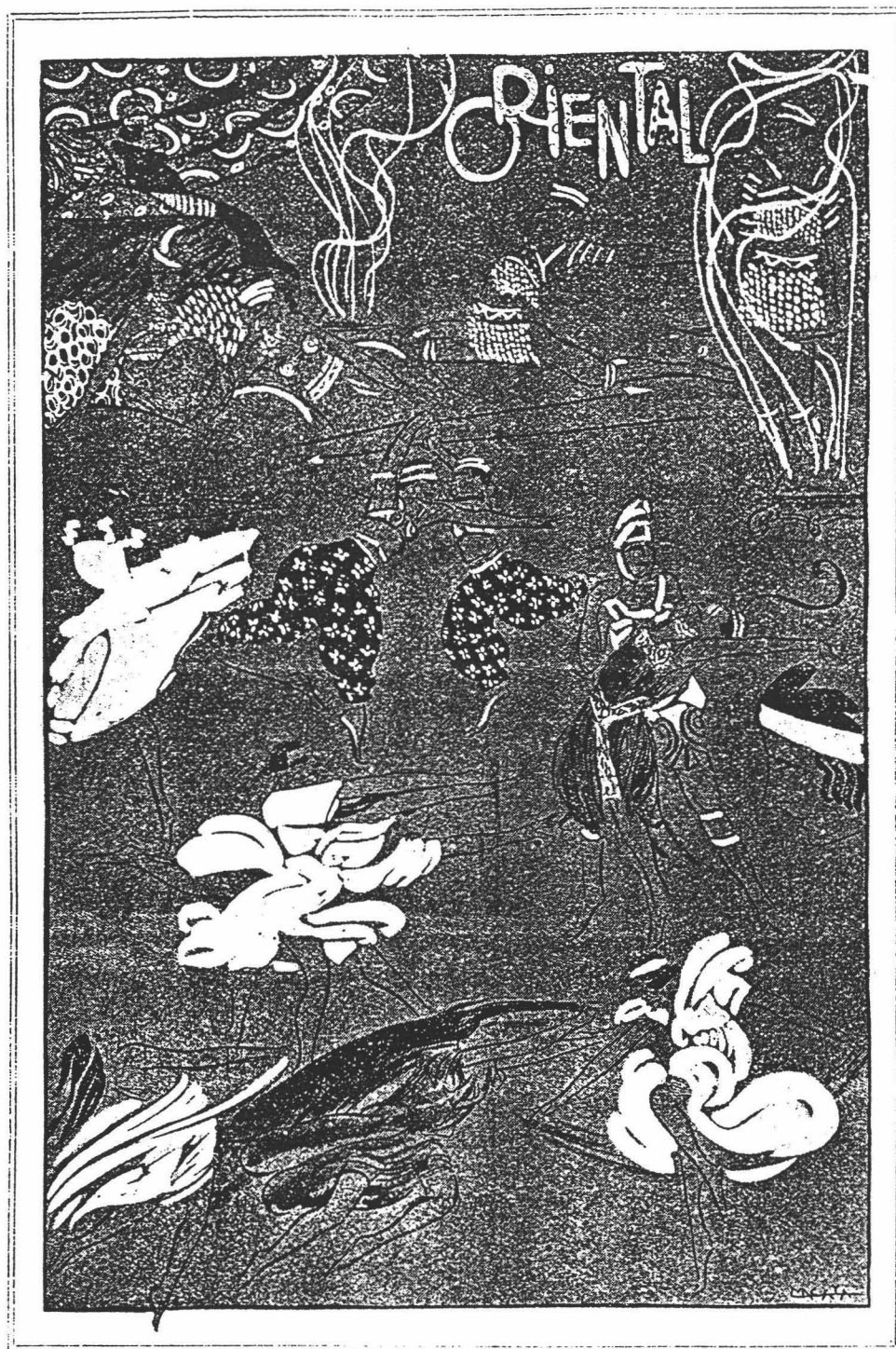
admiración por los ballets rusos de Diaguilev, con Nijinsky y la Karsavina, cuyo orientalismo estimularon su imaginación. Al regresar a México en 1920, entró muy pronto en contacto con el movimiento muralista que allí se estaba gestando, aportando una serie de obras ejecutadas entre 1924 y 1928 en las que manifestó una novedosa forma de expresión basada en la decoración y su fantástico estilo.

En los dibujos de Montenegro se advierte como nota típica del arte mexicano la inclusión de calaveras (fig.296), clara reminiscencia de los diseños ejecutados en el siglo anterior por José Guadalupe Posada, popular dibujante que halló justa revalorización a partir de la Revolución de 1910, y los más contemporáneos de Julio Ruelas. A través de esos dibujos, en donde el indio se manifiesta en su cruda realidad, Montenegro denunció arbitrariedades, arrimándose al arte de compromiso de los muralistas.

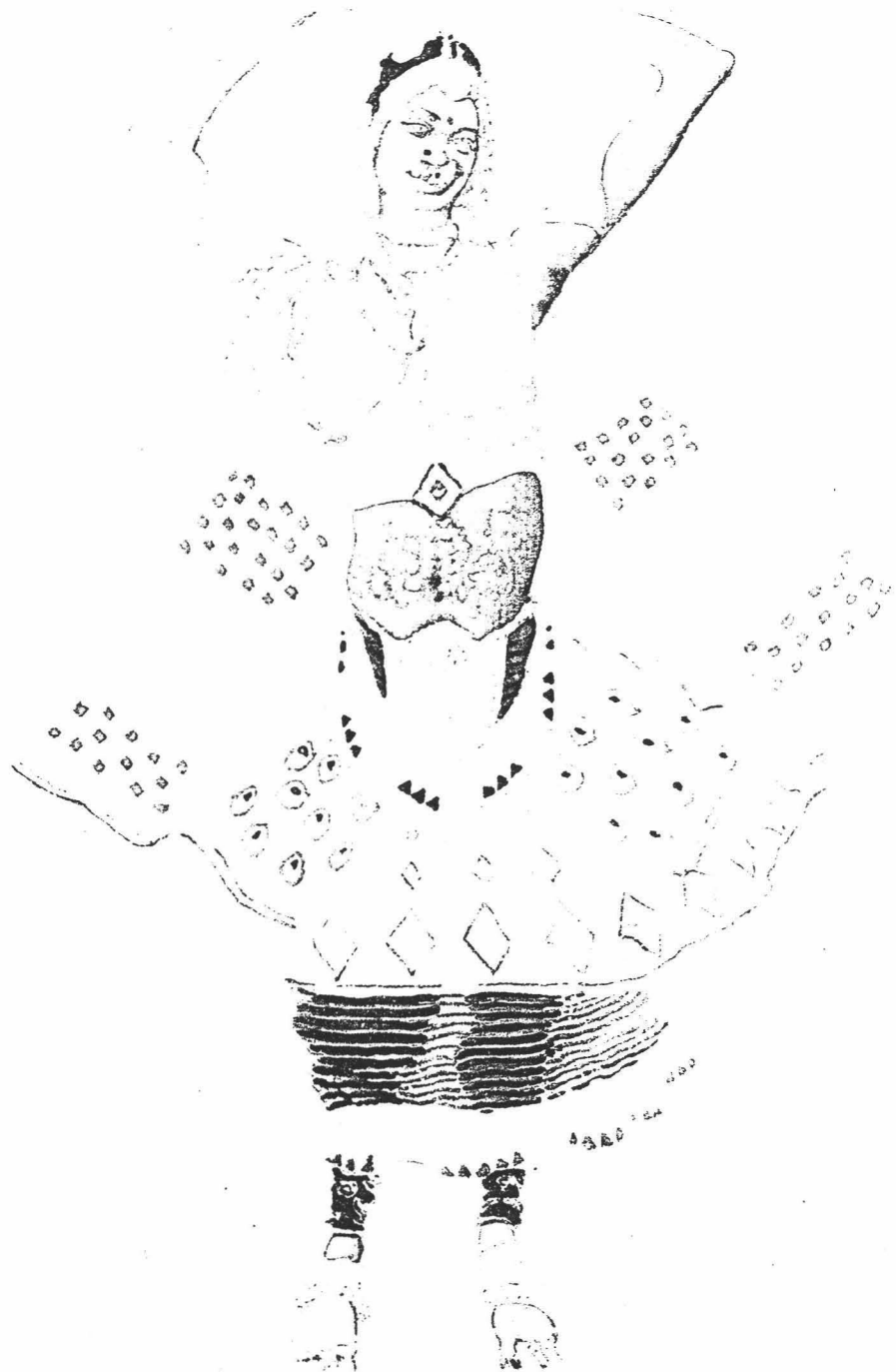
Al exponer en el Salón de Arte Moderno de Madrid en 1919, José Francés había visto en los intentos escenográficos del mexicano cierta familiaridad con los del argentino Alejo González Garaño, y afirmó que el artista *"responde a la tradición del arte precolombiano, a los jeroglíficos de los teocallis primitivos y a los signos cruciformes y las figuras simbólicas de las primitivas miniaturas mexicanas"*²³³.

²³³. FRANCÉS, José. "El pintor mejicano Montenegro". *El Año Artístico*, Madrid, octubre de 1919, p. 345.

LOS "BALLETS" RUSOS



Las decoraciones escenográficas de los Ballets Rusos y su capacidad de seducción en los dibujantes que trabajaron en la Argentina durante el primer cuarto de siglo, características que confluyen en estos apuntes del español Luis Macaya (fig.294) (Repr.: *La Nota*, Buenos Aires, 1° de septiembre de 1917).



"Baiadere" (fig.295), diseño realizado en 1911 por el pintor ruso León Bakst, cuyas obras, al igual que las de sus compatriotas decoradores de los Ballets, gozaron de especial preferencia en la Argentina.



Las calaveras del mexicano José Guadalupe Posada y un esquema compositivo que puede apreciarse en numerosas obras del vasco Ignacio Zuloaga, dos características que confluyen en este dibujo ejecutado por el mexicano Roberto Montenegro en 1919 (fig.296), año en que aun permanecía en España.

De inclinaciones semejantes, y con curiosas coincidencias como la de haber expuesto simultáneamente con Montenegro en las salas del *Círculo de Bellas Artes* madrileño en marzo de 1918, podemos destacar la labor del uruguayo Carlos Alberto Castellanos. También en él la huella de Anglada Camarasa -que le llevó a residir algún tiempo en Mallorca- y de los ballets rusos quedó patentizada. Com motivo de su primera incursión por Madrid -exposición en el Salón Iturriz en 1917- José Francés expresó: "*después de los bailes rusos y de las exposiciones Beltrán y Anglada, llegan oportunamente los cuadros del ilustre artista uruguayo para contribuir a desentenebreceer la retina y a depurar la sensibilidad*"²³⁴.

Para ese entonces, en la Argentina, el éxito de las artes decorativas había llevado a la concreción, a finales de 1918, del primer Salón Nacional de Artes Decorativas, con características similares al Salón de Acuarelistas y en el que expusieron en líneas generales los mismos autores. José Gerbino y Alfredo Guido, estudiosos de la alfarería incaica y de la del Noroeste argentino, que habían realizado poco antes una exposición de cerámica calchaquí en Buenos Aires²³⁵, exhibieron en el naciente Salón cofres "incaicos" y cacharros

²³⁴. FRANCÉS, José. "Un artista uruguayo: Carlos Alberto Castellanos". *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1917, p. 200.

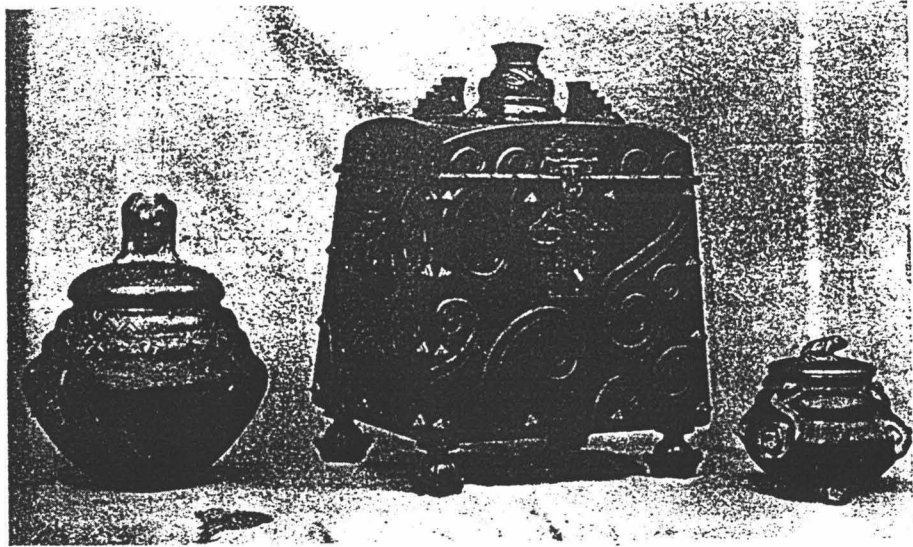
²³⁵. Ver: AMADOR, Fernán Félix. "Alfarería americana". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 5, octubre de 1918, pp. 238-243.

cerámicos (figs.297-299); María Fierro presentó cerámicas y tejidos; Félix Pardo de Tavera, uno de los mayores impulsores del evento, un conjunto de joyería, y Clemente Onelli, alfombras -es recordada su muestra de alfombras y tapices americanos en julio de 1919-. El éxito de estos artistas quedó demostrado en las ventas alcanzadas; diez obras de Gerbino y Guido cambiaron de manos, lo mismo que cinco de Onelli y otras tantas de Pardo de Tavera.

Se destacaron también los dibujos orientalistas presentados por Alejandro Sirio, Gregorio López Naguil, Jorge Larco, Alfredo Gramajo Gutiérrez y Carlos M. Viale. López Naguil, amigo y discípulo de Anglada Camarasa, presentó las decoraciones realizadas para el libro "*Diálogos olímpicos*" de Carlos Reyles, incluyendo tres figuras calavéricas²³⁶ que nos recuerdan al mexicano Roberto Montenegro, a quien quizá conocía de su estancia en Mallorca.

En los siguientes salones de la Sociedad Nacional de Artes Decorativas, en donde la figura de Pardo de Tavera se mostró consolidada al frente del emprendimiento, los nombres de los expositores volvieron a ser prácticamente los mismos que en el primero, además de otros como Esilda Olivé o Adolfo Travascio, y el tipo de obras presentadas giró nuevamente en torno a los biombos, almohadones, muebles calchaquíes,

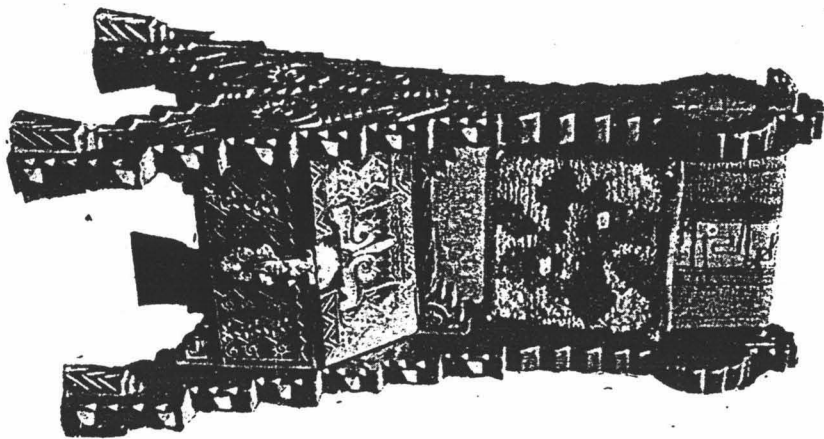
²³⁶. MOI, L. E.. "Primer Salón Nacional de Artes Decorativas". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 7, diciembre de 1918, pp. 342-356.



"BOMBOÑERAS Y COFRE CALCHAQUÍ"

Alfredo Guido y José Gerbino

Sala III

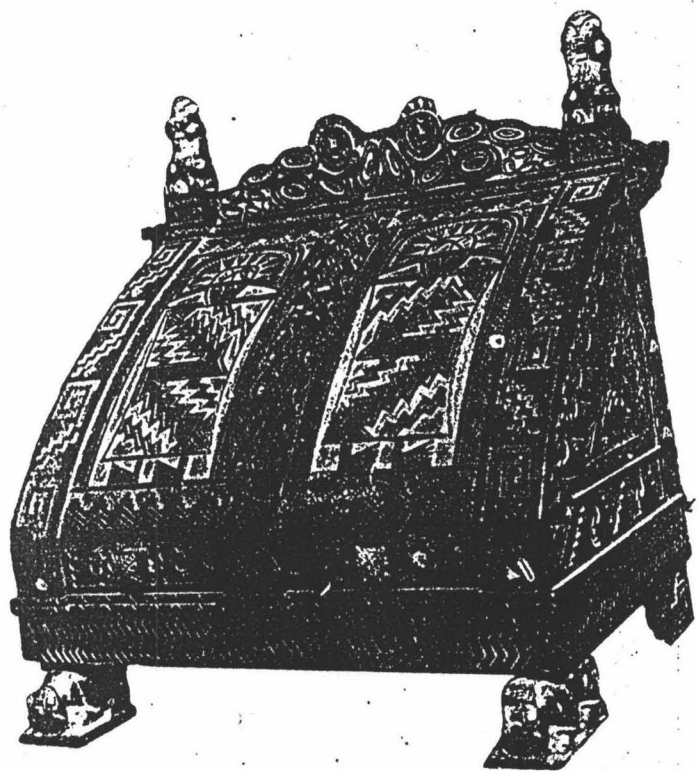


"COSTURERO CALCHAQUÍ"

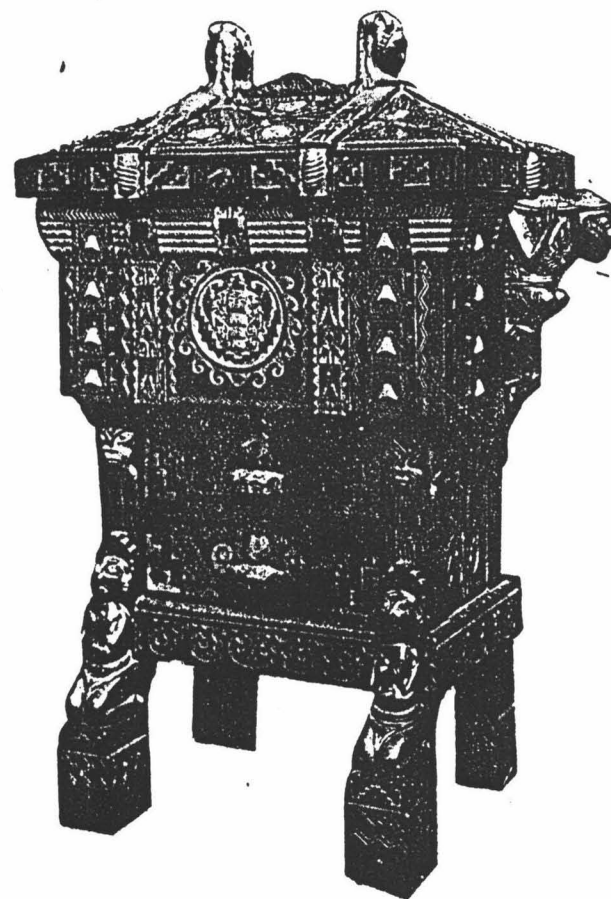
Alfredo Guido y José Gerbino

Sala III

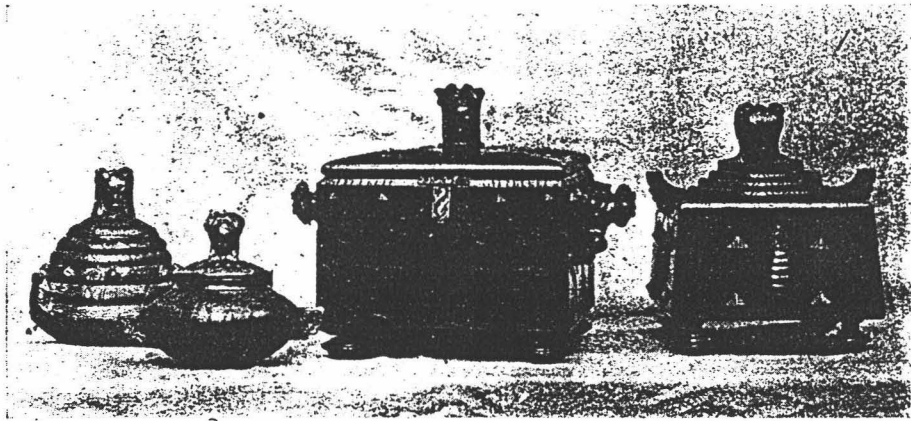
Muestras del arte mobiliario inspirado en los diseños de las culturas indígenas de los valles Calchaquíes, en Argentina, que dos artistas residentes en la santafesina ciudad de Rosario, Alfredo Guido y José Gerbino, presentaron en la sección de artes decorativas del IX Salón Nacional, en 1919 (figs.297-299).



"PAPELERA CALCHAQUI"



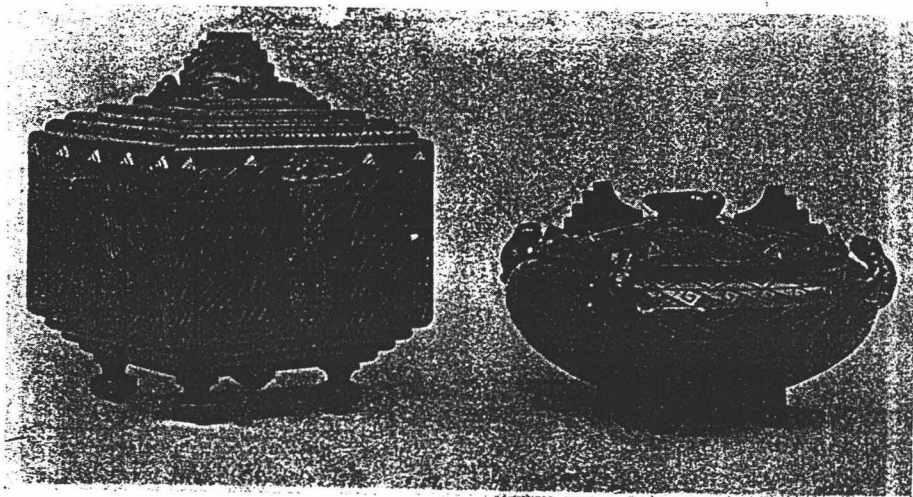
"COFRE BARGUESO" (Calchaqui)



"MUEBLES CALCHAQUI"

Alfredo Guido y José Gerbino

Sala III



"MUEBLES CALCHAQUI"

Alfredo Guido y José Gerbino

Sala III

telares, bargueños, costureros, etc., abordados todos a través de decoraciones inspiradas en el arte precolombino.

Alejo González Garaño participó activamente en el Salón de Acuarelistas de 1919, concretando la primera exposición retrospectiva que incluyó un alto número de obras -251 en total-, entre ellas acuarelas y dibujos de Charles Pellegrini prestadas por su hija, Ana Pellegrini de Galeano y que habría de ser donada años más tarde al *Museo Nacional de Bellas Artes* por sus sucesores. Grabados de Brambilla; acuarelas de Vidal y D'Hastrel; dibujos y litografías de Bacle y Morel, y dibujos y grabados de Pallière y Prilidiano Pueyrredón, fueron otras notas salientes de la muestra.

La moda de las retrospectivas o salas especiales continuó en 1921 con un conjunto de estampas antiguas del Japón, en 1924 con la sala de Alfredo Guido y en 1925 con la de Alejandro Christophersen de quien se dijo que *"al exhibir una serie de obras... muestra varios aspectos de su personalidad. Las condiciones del ejecutante, las cualidades del colorista, las virtudes del compositor, la variedad de los motivos nos lo muestran entero, en amplia visión de conjunto y permiten apreciarle según su verdadero significado"*²³⁷.

En el XII Salón de Acuarelistas celebrado en 1927, se

²³⁷. CHRISTOPHERSEN (1939).

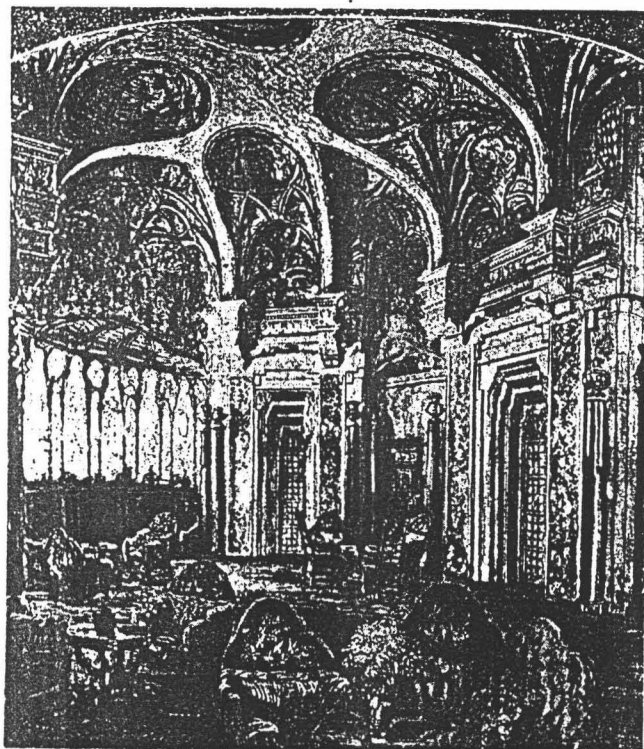
otorgó el "Premio de humoristas" a Lino Palacio, quien habría de tener una trayectoria ejemplar como dibujante en la Argentina. *"Ingeniosas y hábiles, pero más conformes con los modos tradicionales, son las caricaturas de Lino Palacio, cuya "Sonata de Invierno" y "La conciérge", deben citarse con preferencia a las dos restantes del mismo autor. La caricatura tiene allí otro representante: Francisco A. Palomar..."*²³⁸. Vemos también pues, la curiosa presencia de Palomar, autor de un trabajo sobre *"Los primeros salones de arte en Buenos Aires"* publicado en 1962 y que aun surge como referencia ineludible al estudiar el origen de las exposiciones de arte en la Argentina.

En 1930 el arte japonés volvió a hacer acto de presencia con la exposición de ocho grandes *panneaux* del siglo XVIII con estudios de animales pintados a la acuarela, pertenecientes a la colección de Alfredo González Garaño, lo que nos da la pauta del interés de este artista por los motivos orientales. En noviembre de ese año la *Sociedad de Acuarelistas* organizó la primera exposición de Dibujos de Niños, inaugurada por el presidente José Félix Uriburu, asumido dos meses antes tras la Revolución que derrocó a Hipólito Yrigoyen. *"Los dibujos de los niños argentinos fueron una sorpresa de enseñanza y sensibilidad, sobre todo los libres donde había obras extraordinarias de color y de*

²³⁸. FREDERIC (1927), p. 67.

gracia, muchas de ellas inspiradas en la reciente revolución"²³⁹.

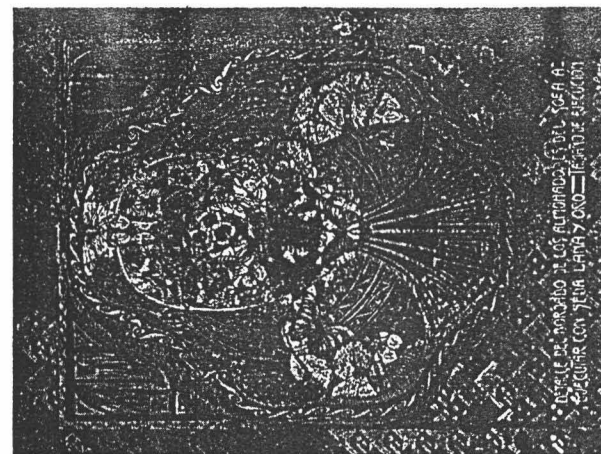
²³⁹. CHRISTOPHERSEN (1939).



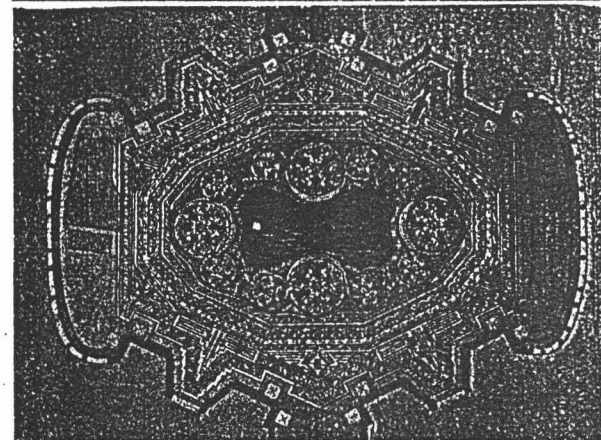
"PROYECTO DE SALA DE MÚSICA DECORADA CON ELEMENTOS AMERICANOS".

Lorenzo Piqué

Sala VIII



Detalle de un elemento decorativo de la sala de música decorada con elementos americanos y con un diseño de decoración.



"PROYECTO DE SALA DE MÚSICA DECORADO CON ELEMENTOS AMERICANOS".
DETALLES

Lorenzo Piqué

Sala VIII

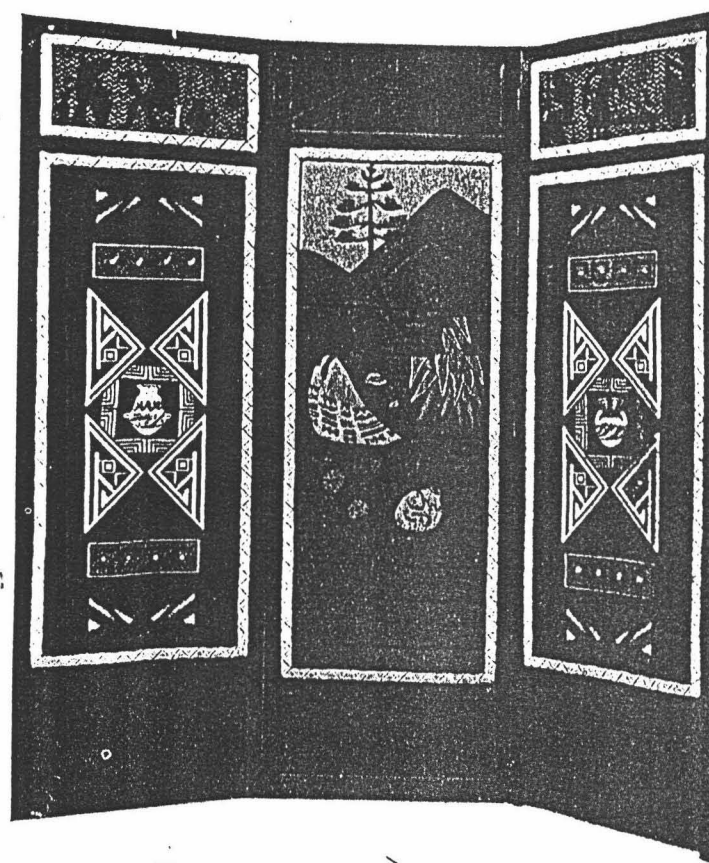
"Proyecto de sala de música decorada con elementos americanos" (fig.300) presentado por el pintor catalán Lorenzo Blas Enrique Piqué en el Salón Nacional de 1915.



"INDIO ALFARERO"
(Núm. 71)

Cayetano Donnis

Sala VII



"BIOMBO ESTILO INDIGENA" (Bordado)

Irene Henkel

Sala III

Dos ejemplos de decoraciones inspiradas en el antiguo arte indígena americano: "*Indio alfarero*" (fig.301), que el pintor Cayetano Donnis presentó en el Salón de 1918, y el "*Biombo estilo indígena*" (fig.302), bordado por Irene Henkel y expuesto en el Salón del 19.



Portada del X Salón Nacional (1920) diseñada por el dibujante argentino -de origen italiano- Fernando Catalano, ejemplo de la utilización de elementos autóctonos en la confección de obras de carácter decorativo (fig.303).



EXPOSICIÓN
MALINVERNO

ASOCIACIÓN
AMIGOS DEL ARTE

FLORIDA 659

BS. AIRES JUNIO
DE 1928

Portada del catálogo de la exposición llevada a cabo por el paisajista Atilio Malinverno en 1928 (fig.304), en la que se aprecian detalles característicos del paisaje y la cultura americanas como los ranchos típicos del campo argentino y el jarrón decorado con elementos indígenas.



Portada del libro "El hombre de América" publicado por Octavio N. Gallo en Buenos Aires, en 1932 (fig.305), significativa muestra del aprovechamiento de las decoraciones indígenas que tan en boga estuvieron durante aquellos años.

CAPITULO 6.

COMPONENTES DEL AMBIENTE ARTISTICO ARGENTINO.

ARTISTAS, MARCHANTES, COLECCIONISTAS E

INSTITUCIONES

6. COMPONENTES DEL AMBIENTE ARTISTICO ARGENTINO. ARTISTAS, MARCHANTES, COLECCIONISTAS E INSTITUCIONES.

6.1. Introducción.

Tras analizar la evolución del arte en la Argentina desde los primeros síntomas de organización institucional, en el XIX, los debates ideológicos en torno a los conceptos que se consideraba debían regir las producciones artísticas, las consecuencias prácticas de ellos canalizadas a través de lo que se dio por denominar "arte nacional" y cuyas máximas expresiones fueron la pintura de paisajes y de costumbres, y finalmente la importante presencia del arte español en la Argentina, hemos creído conveniente incluir un capítulo que, aun siendo independiente del resto, conforma un complemento de utilidad para englobar a aquellos temas anteriores.

En efecto, hemos juzgado provechosa la inclusión de datos y análisis orientados a determinar el papel jugado por diferentes estamentos del ambiente artístico argentino en la concreción y progresión del mismo, desde el artista, figura principal e irremplazable, hasta las instituciones públicas, pasando por las galerías de arte, los marchantes y los coleccionistas. Cada uno, a su manera y desde su lugar, propició el crecimiento de un ámbito que aun a principios de la centuria parecía diluirse.

Quisimos ver y examinar, pues, al pintor, al creador, inmerso en su propia leyenda, la del "genio" romántico y bohemio, sus pensamientos, su discurso y su trabajo. Los mitos y las verdades de su marginalidad, sus limitaciones económicas, sus sueños y sus logros.

A continuación hemos acometido el estudio del mercado de arte en la Argentina refiriéndonos a la aparición de las galerías y salones de exposiciones; a la actividad de los marchantes, centrándonos en la figura de quien consideramos fue el más importante de todos, el alemán Federico C. Müller, responsable del éxito artístico del paisajista Fernando Fader y sobre el que han quedado numerosos testimonios que nos permitieron sacar conclusiones válidas; a la formación de las importantes colecciones de pintura que existieron en aquellos años en el país; y finalmente a la institución pública de mayor renombre, el *Museo Nacional de Bellas Artes*, a su gestación y cristalización.

6.2. Los artistas, protagonistas fundamentales.

6.2.1. Escenas de la vida bohemia.

"¿ Hablaba usted de bohemia ?... No soy bastante rico para permitirme esos lujos".

(Palabras de Fernando Alvarez de Sotomayor. En: SALAVERRIA, José María. "Artistas españoles. En el estudio de Sotomayor". *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1922).

El inicio de la "bohemia" por parte de artistas argentinos está ligado al sistema de becas instauradas por el Ministerio de Instrucción Pública en 1899. Su otorgamiento permitió que viajaran a Europa, ya no pintores de manera aislada sino en grupo, propiciando la formación de pequeños cenáculos en el Viejo Continente en donde, empapados con los resabios de las modas *dandystas* aun vigentes allí, intentarán adoptar ciertas recetas de la bohemia para luego, al regresar al país de origen, aplicarlas como modelos a seguir.

Entre los premiados con aquella beca o "Premio Europa" - conocido más popularmente como "Premio Roma" ya que la capital italiana siguió siendo el destino habitual de los artistas al considerársele el centro para una adecuada formación- se encontraban Carlos Pablo Ripamonte y Cesáreo Bernaldo de Quirós. A ellos se sumaron José León Pagano, quien también viajó con ellos en el vapor "*Orione*" en 1900, Pío Collivadino, que ya permanecía en la Ciudad Eterna, y Alberto María Rossi, además de una pléyade de artistas sudamericanos como el uruguayo Carlos Federico Sáez y el

paraguayo Juan A. Samudio.

Quirós y Ripamonte habitaban un viejo caserón en las afueras de Roma, residencia de muchos otros artistas, situado en la Vía Flaminia. En esta calle, situada cerca de la Piazza del Popolo, habían tenido sus estudio algunos artistas españoles como Mariano Fortuny, Joaquín Agrasot, Mariano Barbasán y José Tapiró.

Para cumplir con las obligaciones que habían asumido tras el otorgamiento de las becas, concurrían a algunos talleres de la Vía Magutta, muy cercana al sitio donde residían, utilizando modelos comunes para dibujar del natural. Esta calle, a pesar de su corta extensión, albergaba la Academia Chigi y el Centro Internacional de Arte, y en ella habían tenido sus estudios los españoles José Villegas, José Benlliure, Domingo Muñoz Cuesta y Luis Jiménez Aranda, entre otros, además de Fortuny y Barbasán.

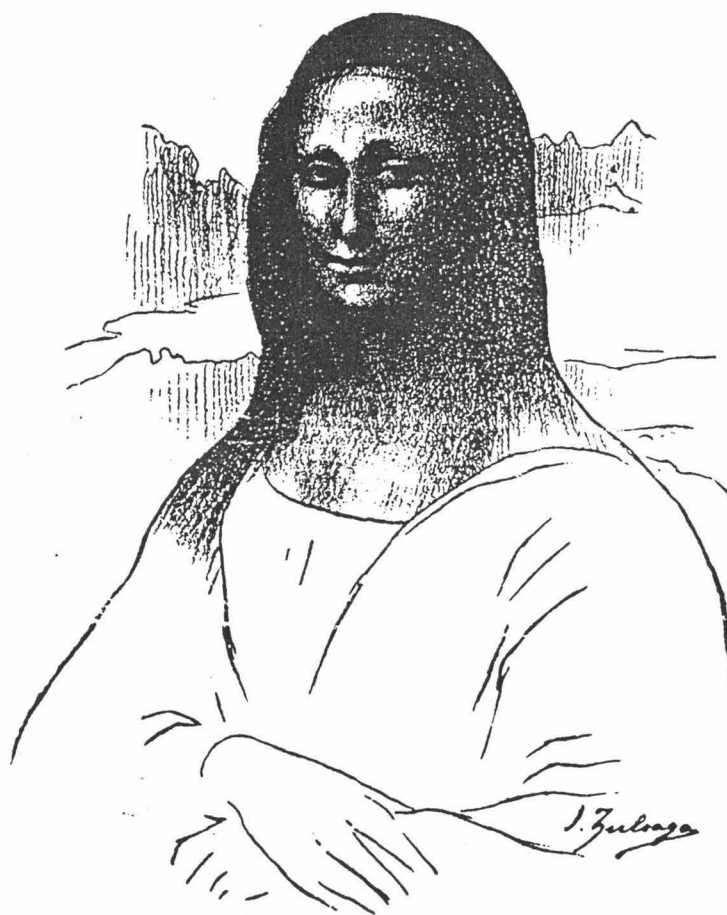
En los ratos de esparcimiento, los miembros del grupo argentino se reunían para intercambiar sus impresiones sobre los trabajos de arte y evocar a la patria distante; visitaban museos, galerías particulares y talleres de amigos, agrandando así el círculo de amistades. De Collivadino *"se recuerdan las travesuras de aquel estudiante que traía revuelta la colonia artístico-criolla de la Ciudad Eterna. Fue el alegre compañero que ayudaba a disipar las nostalgias*

con bromas ingeniosas"¹. Las propias experiencias de vida servíanles como motivos pictóricos. Testimonio de ello son algunos cuadros de nocturnos mostrando las calles donde estos jóvenes solían armar sus juergas, y en donde se ven algunas mujeres de la vida, parte del paisaje que estos artistas frecuentaban.

Para formarnos una idea más cercana respecto de esta vida "de bohemia" podemos tomar el ejemplo de un conocido caso de artistas españoles en París, cuyas vivencias quedaron reflejadas por uno de ellos, el catalán Santiago Rusiñol, en el breve ensayo titulado "*Impresiones de arte*", publicado en Barcelona hacia 1897. Rusiñol estaba alojado por esos años en un piso situado en San Luis, en la capital francesa, una de las dos islas que se hallan sobre el Sena. Allí residió junto a los vascos Pablo Uranga e Ignacio Zuloaga y al catalán Jordá, autodenominándose "*los cuatro mosqueteros de la isla*".

Refirióse Rusiñol a las pintorescas peripecias del grupo, las carencias, los sueños, los viajes de estudio por Italia, la "triumfal" entrada de un "*San Pedro*" y una "*Santa Magdalena*" de El Greco al hogar, y en fin, un cúmulo de vivencias que ilustran su situación de "bohemos". Dijo, en cuanto a los bienes materiales, que "*deseamos un bienestar pasadero para alimentar nuestras manías; la inspiración de*

¹. DUPUY DE LÔME, Emilio. "Nuestros pintores. Pío Collivadino". *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.



LA GIOCONDA DE LEONARDO DE VINCI



Dos dibujos realizados por el pintor vasco Ignacio Zuloaga durante su etapa de estudiante en París; el primero representando a la Gioconda de Leonardo (fig.306), y el segundo mostrando a uno de sus compañeros de aventuras en plena labor pictórica (fig.307).

vez en cuando de un comprador de obras modestas...". Sobre Uranga recordó que *"comió a trueque de retratos de fondistas... no pintaba más que hombres o mujeres acostadas porque los modelos no cabían de pie en su estudio..."*². Hizo asimismo referencia a Pedro, el *"criado loco"* de Zuloaga, que le declaraba su amor a un maniquí del estudio del vasco y citaba permanentemente a Pí y Margall.

Relató también el catalán sus idas nocturnas a la *"Sociedad de la Paleta"* en Clichy, academia libre de arte a la que acudían numerosos extranjeros. *"Entran las señoritas artistas... perdiendo la fragancia de su sexo...; entran los extranjeros, norteamericanos, tiesos como postes telegráficos...; los ingleses, amigos de hablar poco; los austríacos y alemanes, fríos hijos del Norte, soñando y durmiéndose casi delante de su dibujo; los italianos y españoles, habladores en demasía...; los americanos del Sud, meticulosos de su arte, enclenques de talento, artistas degenerados y excelentes soñadores; entran los pensionados, llegados de tierras lejanas que no se encuentran en el mapa, con algunas pesetas mensuales arrancadas a un benévolo Ayuntamiento que quiere genio en su pueblo..."*³.

"...Los viernes viene el maestro a corregir y entonces hay un momento de absolutísimo silencio. Mientras pasa

². RUSIÑOL (1897), pp. 14-18.

³. *Ibídem.*, p. 48.

alargando brazos o estirando piernas del dibujo que corrige, reina como un estupor, un murmullo de iglesia, un respeto profundo; pero apenas se ha marchado, vuelve el jaleo de antes... "4.

Así como lo hicieron Rusiñol, Zuloaga y tantos otros, generalmente en períodos de formación, grupos de argentinos y sudamericanos supieron juntarse en las ciudades europeas a que estuvieron destinados. En Florencia, en los años previos al estallido de la primera guerra mundial, una trattoria sirvió de lugar de reunión habitual a artistas como el pintor Emilio Pettoruti y los escultores Pablo Curatella Manes, Nicolás Lamanna, Miguel Angel Negri y José Luis Zorrilla de San Martín. En París uno de los sitios favoritos resultó la rue de la Grand Chaumière, en donde transcurrieron los ratos de ocio, en los años veinte, de Horacio Butler y otros compañeros. Allí se encontraban los talleres de pintura, los negocios que les abastecían de colores y un buen número de hoteles baratos que albergaban a los amigos de paso. En la puerta de la *Academia*, situada en la misma calle, se reunía el mercado de modelos a la espera de artistas que les contratasen⁵ (ver fig.308).

Diversas causas dispersaron estos círculos extendidos a lo largo de la geografía europea, principalmente el deseo

⁴. *Ibíd.*, p. 51.

⁵. BUTLER (1966), p. 60.

Lista de Modelos.

MUJERES

Visitación Oliva (v.); Fernando VI, 19.
Josefa Olmedo (rubia, d.); Molino de Viento, 24, 2.^o
Emilia Hernando (d.); Galileo, 1, interior.
Natividad Fernández (B. v.); Minas, 23, interior.
María Soriano (d.); San Ildefonso, 30, 4.^o, 6.
Carmen de la Puente (B. v.)
Carmen Gallardo (B. v. y d.); Eloy Gonzalo, 9.
Concha Rute (v.); Embajadores, 15.
Matilde Rute (d.); ídem, íd.
Ángeles Briones (v.); Plaza de las Comendadoras, 4.
Emilia Anglora (B. v.); Eloy Gonzalo, 29, 2.^o izquierdo.
Emilia Navas (d.); Hernán Cortés, 8, 3.^o, número 2.
Prudencia Gallego (d.); Casto Plasencia, 15.
María Sanz (d., medio cuerpo para arriba); San Bernardino, 7, 4.^o
Manolita Espasandín; Magdalena, 3, portería.
Dolores Merino (v.); Castelló, 14, bajo.
Manuela Peláez (v.); Costanilla de Capuchino, 1, 2.^o
Paulina Moret (d.); Jacometrezo, 27, principal izquierda.
Antonia Rivas Manzano (gitana, v.); Hipódromo, 3.
Guadalupe Martín (v., rubia, veinte años); Concepción Jerónima, 19, 3.^o derecha.
Milagros Martín (v., morena, diecisiete años); Concepción Jerónima, 19, 3.^o derecha.
Caya Martín (v. morena, 15 años); Concepción Jerónima, 19, 3.^o derecha.
Magdalena Mirabé (B. v.); Andrés Borrego, 16, 2.^o izquierda.
Isabel Melero (d. 13 años); Pontevedra, 1.
Emilia García (d. 18 años); calle de Pontevedra, 1, bajo izquierda (Vallehermoso).
María Montero (vieja), Santa Isabel, 50, entresuelo, núm. 11.
Marcela Erenia (21 años), trajes cupletista, valenciana, charra y otros. Niño de pecho; calle de Gil y Baus, 3 (Prosperidad).

HOMBRES

Primitivo Miguel (viejo); Carolinas, 22.
Luciano Miguel (viejo); Almansa, 4.
Félix Fernández (d.); Claudio Coello, 87.
Anastasio Blázquez (viejo, barba); Pizarro, 13.
Rufino Muñoz (gitano); Hipódromo, 2.
Eugenio Álvarez; plaza de la Cebada, 9.
Luis Muñoz (gitano); Hipódromo, 2.
Manuel Hernando (v.); Valverde, 31.
Manuel Mayo (d.); Amparo, 69.
Julio de Elola (d.); Ventas del Espíritu Santo, Cerro del Aire, calle de San Blas.
Luciano de Miguel (d. y chica vestida); Las Carolinas, 22 (Cuatro Caminos).
Luis Muñoz (gitano, d.); Sta. Engracia, 123.
Rufino Muñoz, ídem, íd., íd.
Antonio Nieto Suárez (gitano, d.); Hipódromo, 3.
Manuel Montero (23 años); Santa Isabel, 50, entresuelo, núm. 11.

NIÑOS

Ramona Sama (d.); Espoz y Mina, 24, 2.^o, 2.
María Sánchez (d.); Silva, 12 dupl.^o
Natividad Piñero (niña de cinco años); Claudio Coello, 87.
Francisco Miguel; Almansa, 4.
Molino de Viento, 7, portería.

Peculiar manera que tenían los potenciales modelos para ofrecer sus servicios a los pintores, detallando sus características físicas. (De *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, Madrid, año I, N^o 15, agosto de 1911) (fig.308).

personal de los artistas, una vez formados académicamente, de tentar fortuna como pintores de profesión. En general se dirigieron a realizar sus tareas a otras ciudades y más aun al producirse el estallido de la guerra que provocó que muchos se volvieran al país de origen. Se dio también el caso de que el estar en una ciudad en la que, llegado cierto nivel de avances, no otorgaba los medios necesarios para seguir progresando, determinaba el traslado; esto sucedió con Pettoruti en Florencia que hubo de irse a Milán pues en la ciudad del Arno *"mal podía soñar en vivir únicamente"* de la pintura.

Estos cambios de sitio significaron a menudo el tener que desprenderse de numerosos objetos, ante la dificultad de llevarlos consigo; fue una constante la necesidad de "aligerar" el equipaje dejando dibujos, estudios y cuadros en el sitio que se abandonaba. No fue el caso de los estudiantes europeos quienes las más de las veces pudieron apoyarse en la propia casa familiar.

Aquellos artistas, argentinos y americanos, que tomaron la decisión de no abandonar Europa a pesar de la guerra, se unieron a los cenáculos y tertulias promovidos por los hombres de artes y letras locales. El mexicano Diego Rivera, quien resolvió regresar a su país recién en 1921, recordaba a menudo las reuniones de la peña del Café del Levante, en Madrid, junto al escultor Julio Antonio -que murió prematuramente cuando apuntaba a convertirse en alta

manifestación de la escultura española-, al pintor catalán Miguel Viladrich, y a sus compatriotas Angel Zárraga y Roberto Montenegro, y las que se producían en el Café y botillería de Pombo en derredor de Ramón Gómez de la Serna. Otros "templos bohemios" de Madrid fueron el Café Suizo, la Fonda de París -ubicada en la calle Carmen- y el Café de Sevilla de la calle Atocha⁶.

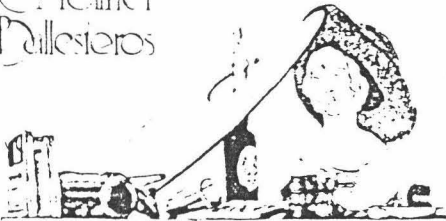
Extasiados por las "*Escenas de la vida bohemia*" que en 1851 había relatado Henry Murger, sumadas a la experiencias "de bohemia" que traían de su estancia en Europa, principalmente de París, y el contacto con el *dandysmo* aun de moda que habían conocido y asumido como propio, hubieron artistas iberoamericanos que se esmeraron en trasladar esa imagen aprehendida a sus respectivos países, a veces con éxito y otras no tanto.

Pese a las continuas referencias a las "condiciones miserables" entre las que desarrollaban su labor artística la mayoría de estos pintores, en la vieja Europa y también en América, prácticamente no hay fotografía en la que no se les vea vestidos elegantemente, a la manera de aquellos *dandys* murgerianos. Los ejemplos son harto numerosos como para hacerse necesaria la mención de algunos de ellos. En Buenos Aires, desde tempranas épocas, grupos de jóvenes artistas poblaron el Bon Marché y los cafetines aledaños, remedos del

⁶. LOPEZ NUÑEZ (1929).

Vida Bohemia

Por
Montiel
Ballesteros



EL INVENTARIO

No pasara, seguro, de una blanca cuartita.
La nomina completa de nuestro mobiliario.
Tres camas, una mesa, dos tapanes de esterilla.
Los cajones, el primus... se azoto el inventario.

Un don Quijote de Dore, catalano...
Perez Barradas firma unas caricaturas...
(Esto va como anexo). El clavo del sombrero.
Y una vela que hace las sombras claroscuroas.

Sobre la anciana mesa ser biblioteca intenta
Una caja en que lucen libros de compra venta.
Lo que si que selectos, de preclados autores.

Que sabiendo su alta y sesuda importancia,
Presiden las veladas, en que, con arrogancia
Magistral, repartimos mas manobles que flores.



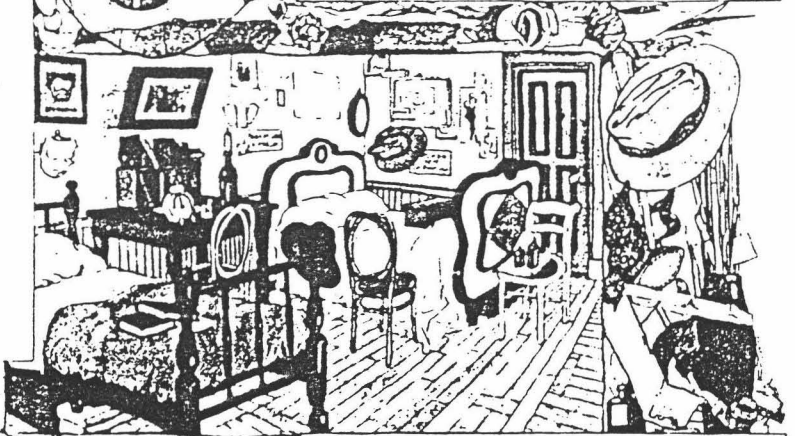
SOLO

Estoy tomando mate; entre dientes me digo
Cuatro cosas vulgares: Precisamente, hay dias
En que uno pagaria por tener un amigo
Que paciente escuchara nuestras filosofias.

Cansado de leer a meditar me obligo:
(El amor, las mujeres, los versos)... Tonterias...
(Pero que deliciosas horas traen consigo!
(Como llenan de vida tantas vidas vacias!

Cuscurece. La sombra por la puerta se cueca;
Recurro a la eficacia del cabito de vela.
Afuera la ciudad se lamenta... Prosigo...

Borroneo papeles; asi el tiempo transcurre.
(Cuanta trivialidad a un hombre se le ocurre!
(Maya, si pagaria por tener un amigo...!



CUADRO

A uno de los amigos una pena le agobia:
Ha perdido el empleo, se esta dando a los diablos,
Rempiendo con el filo doble de sus vocablos
Unos versos palantes que hizo para mi novia.

El primus monacorde hace un largo rezongo,
Mientras calienta el agua para el clasico mate;
Cto de los amigos, jovial, un disparate
Me busca en consonancia al verso que compongo.

Se dicen cuentos criollos de picante factura;
No falta algun don Juan que narre una aventura;
Luego a todos contagia el amable optimismo.

Entre frases y risas se comenta con mofa
La gravedad de Perez, que, serio, filosofa
Con un aire de enfasis: «todo es uno y lo mismo!»



EL DOMINGO

Es tarde de domingo, y ¿quien no se acocila?
Hay que pasear y ver por ahí... la dragona.
Uno de los muchachos le anda arrastrando el ala.
A una costurera tizpireta muy mona.

Perez se alesta, claro que por economia,
La cosa esta dimeci, evita desaliarros.
Que se van los vintenes en vueltas de tranvia,
En lustiar los zapatos y en humo de cigarros.

Uno, tras mil esfuerzos de precaucion, se ata
En el cuello ajustado la rebelde corbata
Y echa pestes, rabioso, maldiciendo la moda.

Vamos como la gente, donde buenan, mas ruidos...
(Se pasea! Se vive!... Unos whiskys and soda...
(Que tristeza de tantos torqueros bien vestidos...!



DIBUJOS
DE

Conjunto de cuatro sonetos que Montiel Ballesteros tituló "Vida bohemia" y publicó en *Plus Ultra* con ilustraciones de Alejandro Sirio. De ellos se desprenden algunos caracteres típicos de la bohemia como la soledad del poeta, sus escasas pertenencias, el optimismo que se transmite al amigo en pena, las galanterías y las banalidades de la moda. (*Plus Ultra*, Buenos Aires, junio de 1916) (fig.309).



Una de las ilustraciones que Camps realizó para "*Escenas de la vida bohemia*" de Henry Murger. El pintor demuestra su destreza y genialidad ejecutando un cuadro a ciegas (fig. 310).

VII SALÓN
NACIONAL

Fig. 71



"DE LA BOHEMIA"

Emilia Bertolé

Sala VI

"De la bohemia" (fig.311), cuadro presentado por Emilia Bertolé en el VII Salón Nacional de Bellas Artes, de 1917. La moda del *dandysmo* y su presencia en la pintura argentina.

Montmartre parisino. Ripamonte recordó en su libro "Vida" el Café de Luzio, el Aue's Keller, el Cocodrilo y los boliches de la Cortada Carabelas.

Uno de los pintores argentinos que se caracterizó por su permanente elegancia fue Fernando Fader. Puede señalarse al respecto que dada su buena posición económica, no supo durante sus años de principiante de aquellas "condiciones miserables" con que sí se habían encontrado muchos de sus colegas. En su muestra del Salón Costa de 1906 Fader expuso un cuadro titulado *"Un bohemio"*, prueba de que habíale alcanzado los resabios de Murger.

En Chile, Ezequiel Plaza, seguidor del pintor gallego Fernando Alvarez de Sotomayor, llamó la atención del Jurado de la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada en Santiago en 1910 con dos obras, una titulada *"En la taberna"* y la otra, familiarizada con la de Fader citada en el párrafo anterior, *"Pintor bohemio"*. La misma, *"obra de la Casa de Arte, de Concepción, hoy podemos considerarlo un cuadro-estandarte, ya que refleja tan profundamente el aire de desamparo de la "generación trágica". Es preciso destacar, eso sí, que se había adentrado muy fuertemente en ellos (se refiere a los artistas de su generación) el libro de Henry Murger sobre la vida bohemia y se vivió en una mezcla de dandismo y pobreza muy intensa. Gozaban del momento fugaz, sin pensar en el mañana, siempre con el "rubí en las copas", como gustaba decir uno de los pintores de la época, que*

estaba contagiado con la metáfora delicada, de versos que siempre brotaban espontáneamente de los labios, ya que eran muy amigos de la recitación ritmada. El "Pintor bohemio", de tintas oscuras y ojos acuosos, tristes, nos muestra la pobreza material, pero la hidalguía profunda, la riqueza interior"⁷.

En Buenos Aires, Benito Quinquela Martín mencionó en su biografía el estudio que el pintor y compañero boquense Santiago Stagnaro compartía con Adolfo Montero en un salón de la calle Olavarría al 700. "Además de asistir al estudio de Stagnaro empecé a frecuentar otro que quedaba cerca de la Ribera, en Pedro de Mendoza y Patricios. Allí se habían instalado Guillermo Facio Hebécquer y José Torre Revello, que entonces sentía más afición por la pintura que por la historia. Clima intelectual y bohemio. El libro de Murger estaba en la pequeña biblioteca y la sombra del cantor de la bohemia flotaba en el estudio"⁸.

Puede apreciarse pues, como nota común entre ambos testimonios, chileno y argentino, la presencia del libro de Murger, lo cual es claro indicativo de que el mismo fue referencia constante para estos idealistas y jóvenes pintores sudamericanos en su intento de adoptar las modas del *dandysmo*

⁷. BINDIS, Ricardo. "Alvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos". *Bellas Artes*, Madrid, año IV, N° 24, Junio-Julio de 1973, p. 14.

⁸. MUÑOZ (1961), p. 38.

y la bohemia. Quinquela habla del *"libro de Murger"* con absoluta naturalidad, como dando por sentado su conocimiento, lo cual es demostrativo de la difusión que esta obra tuvo en aquellos años.

Henry Murger, en el prefacio de *"Escenas de la vida bohemia"* afirmó que *"la Bohemia es el examen de aptitud de la vida artística; es el prefacio de la Academia, del Hospital o de la Morgue"*, añadiendo que *"la Bohemia sólo existe en París y no puede existir más que en París"*⁹. Esta síntesis muestra claramente el lado trágico de la bohemia que, al ser ésta "heredada" o practicada por los artistas, generalmente se dejó de lado, recurriéndose mas bien al lado alegre y festivo, con el halo de romanticismo característico. Quizá, pues, la bohemia entendida a la manera de Murger sólo podía darse en París; lo que no puede negarse es la existencia, en numerosos centros artísticos, de formas de bohemia adaptadas al medio o a las personalidades.

Murger clasificó a la bohemia en tres grados diferentes: la bohemia "ignorada", los bohemios "aficionados" y la bohemia "oficial". La primera, que era también la más numerosa, comprendía a los artistas pobres *"para quienes el arte es más bien una fe que un oficio"*, que *"llamábanse los discípulos del arte por el arte"* y que *"mueren jóvenes, dejando alguna vez detrás de sí una obra que el mundo admira"*

⁹. MURGER (1901), p. VIII.

más tarde, y que hubiera aplaudido antes si no hubiera permanecido invisible"¹⁰.

La vida para los bohemios "aficionados", es decir la segunda de las clasificaciones murgerianas, era "una existencia llena de seducciones: no comer todos los días, acostarse al raso bajo las lágrimas de los días lluviosos y vestirse de verano en el mes de diciembre...". Por último, la "verdadera Bohemia", la bohemia "oficial", estaba compuesta por quienes "son verdaderamente los llamados del arte, y tienen además la suerte de ser los escogidos... sus nombres están en el cartel, son conocidos en el mercado literario y artístico..."¹¹.

Sobre la bohemia, escribió en la Argentina tardíamente, ya que lo hizo en 1930, Carlos Ripamonte. "La bohemia es natural en el artista; acaso su fatalidad", teorizó el pintor-escritor para agregar luego: "de cualquier modo, la bohemia del artista verdadero es interesante, pintoresca, y no exenta de provechosas enseñanzas, bien distanciada tal bohemia de esa superficial y mañosa de que se revisten los mediocres para mejor figurar de excéntricos, o a la de los pobres "tarados" que pasean su indigencia mental por los sitios propectos para confundirse o para "codearse" en alardes de cofrades. (...). Se ha querido que la

¹⁰. Ibídem., pp. VIII-X.

¹¹. Ibídem., pp. XIII-XV.

extravagancia fuera signo de genialidad, y que el desorden fuera una consecuencia de su vivir intranquilo"¹².

En Chile, además de aquella representación del "*Pintor bohemio*" hecha por Ezequiel Plaza, podemos señalar las expresiones vertidas por Ossandon Guzmán en la biografía que realizó sobre el "*artista loco*" Alfredo Valenzuela Puelma -en la Argentina este mote le fue adosado al inglés Stephen Koek Koek-, quien vivió momentos de extrema pobreza, y que, "*consumido por el desaliento, empezó a agriarse su carácter y a dejarse llevar por la pereza y la bohemia*"¹³.

En lo que respecta a las reuniones de artistas y literatos, son recordadas en Chile numerosas capillas literarias, entre ellas el Grupo Montparnasse, en 1923, pero especialmente el denominado "Grupo de los Diez", entre quienes se contaban los pintores Juan Francisco González y Julio Ortiz de Zárate. Estos artistas se reunían ora en tranvías ora en cafés, reuniones en las que "*nuestro alto tono de conversación era tan vehemente que escandalizaba a las gentes en la calle; nos creían ebrios*"¹⁴. Llevaban a cabo una actuación que consideraban secreta, hallando un cierto paralelo con la sociedad existente en la Argentina autodenominada "*Verdad*", cuya acción en pro del "arte

¹². RIPAMONTE (1930), pp. 81-82.

¹³. OSSANDON GUZMAN (1929), p. 23.

¹⁴. LAGO (1956), p. 11.

nacional" ha quedado registrada en los anales de la historia del arte de los argentinos.

También en Montevideo se había impuesto entre los artistas la moda del *dandysmo* esbozada en la obra de Murger y difundida desde París a los demás centros artísticos de Europa. En la capital uruguaya se reunía la peña "Teseo", inspirada por el crítico Eduardo Dieste y que agrupó a un conjunto de artistas interesados en promover un arte nacional. Este grupo se reunía en el café "Al Tupí Nambá". Otra peña se formó en el café Ateneo, destacándose en ella la presencia del pintor Alfredo de Simone.

Además de los cafés, otro de los lugares típicos de reunión en los años veinte en el Uruguay fueron los propios talleres de los artistas que se convertían, a falta de salas de exposición adecuadas, en habituales sedes de exhibiciones de pintura y escultura. Las tertulias compartidas por literatos y plásticos y las amistades surgidas en las mismas, originaron a menudo un intercambio artístico, testimoniado a través de retratos que han quedado, hechos en forma mutua por los contertulios y la participación conjunta en publicaciones en donde los pintores ilustraron las obras de sus camaradas escritores como ocurrió, por citar un ejemplo, con los poemas de Sabat Ercastry publicados bajo el título de "*El vuelo de la Noche*", con viñetas y grabados de Federico Lanau¹⁵.

¹⁵. PELUFFO (1987), fasc. IV, p. 71.

En Venezuela, tras un período de crisis que se extendió desde 1909 a 1912, se constituyó el *Círculo de Bellas Artes* que agrupó a literatos y artistas en un ambiente de franca camaradería. El *Círculo* logró atraer el apoyo oficial pudiendo así organizar algunas exposiciones, aún cuando su vigencia fue decreciendo hasta llegar a su pronta desaparición, en 1916.

Para esa época la moda de la bohemia en Europa ya se hallaba en franca decadencia, proceso acentuado debido a que las preocupaciones sociales de preguerra iban originando nuevos compromisos entre los artistas, cada vez menos propensos a mantener ideales románticos y a buscar nuevas formas de expresión más acordes con su realidad.

De manera contraria, en la Argentina la moda fue convirtiéndose en costumbre. Horacio Butler recordaba "*el fervor por aprender*" que tenían él y otros compañeros en aquellos años y que, considerando insuficientes las dos horas de clase, alquilaron "*un cuarto en un inquilinato en el que, desnudos y por turno, posábamos ante una mísera estufa de querosén. Aún tengo ante mis ojos esos cuerpos escuálidos y cansados por el trajín del día, que ofrecían sus pobres anatomías hasta la madrugada. Luego, felices y extenuados, salíamos sucios de carbonilla por las calles dormidas, prolongando a lo largo de extensas caminatas los temas*

reprimidos por años de incomprensión y soledad"¹⁶.

El citado texto de Butler manifiesta una riqueza de imágenes románticas, de épocas de bohemia. Habla de la necesidad de posar ellos mismos ante la imposibilidad de pagar a modelos. Palabras o frases como "*inquilinato*", "*mísera estufa*", "*cuerpos escuálidos*", "*pobres anatomías*", "*calles dormidas*" y "*años de incomprensión y soledad*" constituyen un cabal muestrario de algunos de los casi míticos caracteres con que los artistas, en este caso Butler, fueron edificando su propia leyenda a los ojos del público, imagen que tiene su origen en el Romanticismo y que aun hoy no ha perdido totalmente su vigencia.

Butler hizo referencia también a su "*primer ensayo de bohemia*", producido tras la muerte de su padre y con la instalación de taller propio en un galpón de la avenida Santa Fe. Sus palabras al respecto son ejemplo de otra de las ideas frecuentes en los artistas, la de la convivencia entre el sufrimiento causado por un contratiempo¹⁷ y la alegría "*incomparable*" de ser pintores. Comentó asimismo Butler la terminación de sus tareas al final del día y como se encontraban "*felices y extenuados*" al cabo de ellos. Al

¹⁶. BUTLER (1966), p. 25.

¹⁷. En un reportaje, el pintor Fernando Fader afirmó que todo artista, para ser realmente pintor, necesitaba "*haber sufrido*"; "*la verdadera belleza está siempre mezclada al dolor*". (PRINS, Enrique. "Con Fernando Fader". *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1917).

hablar del galpón-taller dijo que *"era tan tórrido en verano como helado en invierno; sin embargo me sentía feliz en ese hallazgo, por darme la impresión de estar al margen del mundo ultraburgués en que vivía"*¹⁸.

La vida de bohemia, en muchas ocasiones, y dadas las carencias económicas a que estaban sometidos los jóvenes principiantes, fue también sinónimo de solidaridad. Así, en el caso del barrio porteño de la Boca, Guillermo Facio Hebécquer, según testimonios de Benito Quinquela Martín, supo prestar albergue al amigo que se quedaba sin techo e inclusive a alguna comisión de huelga en apuros. *"Tampoco era raro que se quedaran de huéspedes más o menos permanentes los modelos que reclutaba, Dios sabe dónde, y que no se caracterizaban justamente por su pulcritud. Me acuerdo de uno que se fue indignado, porque Montero -por razones de higiene- le había quemado lo que él llamaba las sábanas: un ejemplar de La Nación y otro de La Prensa con los que se cubría"*¹⁹.

Ejemplo de desprendimiento fue también el de Valentín Thibon de Libian, para quien ganar un premio *"era sólo la momentánea situación de millonario, que se escurría alegremente, en tres días, de sus pródigas manos. Cuando le acordaron el premio municipal de 5.000 pesos por su tríptico "Bambalinas", vendió el panel del centro, regaló a dos amigos*

¹⁸. BUTLER (1966), p. 31.

¹⁹. CORREA, *Quinquela...*, p. 16.

las partes que restaban y salió resuelto a que le abrieran cuenta en un Banco. Pero no tuvo ni tiempo de ir a registrar la firma..."²⁰.

Como para demostrar que la bohemia no tiene edad surge la figura del pintor italiano Alfredo Lázzari, que había llegado como tantos otros europeos en las últimas décadas del XIX con encargos para decorar edificios. Maestro de los pintores del barrio de la Boca durante las dos primeras décadas del siglo, no realizó su primera exposición individual hasta 1935 y por iniciativa de dos de quienes habían sido sus alumnos, ya consagrados en nuestro ambiente, Benito Quinquela Martín y Alfredo Lacámara.

La "bohemia" tal como se entendió y vivió en la Argentina, solía ser abandonada cuando el artista pasaba a vivir de lo producido por las ventas de sus cuadros, logrando así una posición más cómoda. Ejemplo de ello, Quirós habló de sus "*tiempos de bohemia*" recordando los años de estudio en Roma y los malabarismos que debió realizar para mantener sus labores pictóricas a flote. Esta situación cambió pronto: ya en 1906, vuelto a Florencia tras su exposición en el Salón Costa, en la que el Gobierno argentino le adquirió tres obras, puede vérselo en fotografías vistiendo lujosas ropas, y más adelante, en 1913, en la misma ciudad, al recibir la

²⁰. GUTIERREZ, Ricardo. "El artista y el hombre". En diario *La Prensa*, sin referencias (AZG; Caja Thibon de Libian).

visita de Pettoruti recordó éste haber sido atendido en la puerta por una mujer de servicio, *"almidonada de cabeza a tobillos"*. Ya en esos años se le consideraba un maestro.

Otro de los casos que rememoró Pettoruti fue el del taller de Emilio Centurión, honrado con el Primer premio del Salón de 1920, poseedor de una mansión en la porteña calle Belgrano. También podemos citar aquí a los arquitectos Alejandro Christophersen y Jorge Soto Acebal, dueños ambos de elegantes residencias, y, que gracias a su profesión, lograron llevar una vida cómoda.

El pintor italiano Enrique Sacchetti, quien había estado en Buenos Aires durante largas temporadas, fue clasificado como *"uno de los últimos y más auténticos bohemios. Pero qué bohemio! Sin embargo, dentro de algunos años Sacchetti tendrá un niño, una casita recogida y se habrá cortado la barba bajo uno de los modelos más comunes..."*²¹. Así pues, la bohemia se entendía como una experiencia de vida de carácter temporal y que habría de finalizar como parte de un proceso natural.

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

²¹. FANGIULI, Giuseppe. "El Humorismo de Enrique Sacchetti". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 2, N° 13, junio de 1919, p. 264.

En el apartado anterior hemos hecho referencia a una de las creaciones románticas que más fortuna obtuvieron y que fueron las "escenas de la vida bohemia", ideas con las que se compenetraron varias generaciones de artistas y de las que se valieron para marcar sus diferencias con el resto de los mortales, aumentando a la vez la leyenda del "genio". Debe señalarse que en torno a esta surgió un conjunto de variados matices, mitos que, alimentados primeramente en el continente europeo, llegaron a difundirse de manera tal que propiciaron su introducción a la Argentina a través de los propios artistas y los críticos de arte que les sirvieron de apoyo. Uno de esos "mitos" fue el de la rivalidad que surgía entre los maestros y sus discípulos, o el que trataba de la emancipación de éste con respecto a aquél.

Carlos Foglia, autor que en 1961 escribió la primera biografía extensa sobre Cesáreo Bernaldó de Quirós, aportó en la misma numerosos condimentos románticos y entre ellos no faltó el párrafo dedicado a reseñar la destreza del discípulo que deja extasiado al maestro. Así, pues, relató Foglia que el primer maestro de Quirós en Buenos Aires, el valenciano Vicente Nicolau Cotanda, le situó frente al modelo y luego de ver los resultados *"le manifiesta que poco o nada podrá enseñarle"*²².

Ejemplo similar encontramos en la historiografía del

²². FOGLIA (1961).

arte en Uruguay con Carlos Federico Sáez, cuya madre, Luisa Sánchez de Sáez, se acercó en una ocasión al taller del prestigioso pintor Juan Manuel Blanes con un rollo de dibujos y acuarelas de su hijo. Cuenta la leyenda que Blanes, al ver aquellos estudios, exclamó: *"quien ha manchado esta acuarela nada tiene que aprender conmigo"*, e incitó a que el niño partiera con rumbo a Italia²³.

Encontramos también el caso del maestro que se topa con un potencial artista dándose el casual "encuentro decisivo", antesala para una "brillante carrera". Así, Miguel Victorica *"recuerda que, una vez, se hallaba abocetando un paisaje, que lo mantenía en éxtasis, cuando sintió que detrás de él se había parado una persona dedicada a observar lo que estaba haciendo con tanta concentración. Cuando esta persona le dirigió la palabra para preguntarle su nombre y para elogiarle su labor, tembló todo como una hoja sacudida por el viento."*

*"Miguel Carlos -le dijo-, yo también soy pintor. Creo que tienes condiciones y estaría encantado de desbrozar, en tus primeros pasos, el camino enmarañado del arte. Y entre otras cosas, te podría enseñar también a pintar a la acuarela y al pastel"*²⁴. Así relató el pintor, dibujante y escritor Jorge Larco el encuentro entre Victorica y su maestro

²³. ARGUL (1952), p. 92.

²⁴. LARCO (1958), p. 9.

italiano Ottorino Pugnaroni, agregándole a la narración, imágenes poéticas y románticas como el "éxtasis" del joven artista, y el temblor que, "como una hoja sacudida por el viento", experimentó.

Larco, exagerando en su retórica, contó que Victorica, luego de aquel encuentro, visitó un templo, "se inclinó de rodillas ante el altar, y alzando los ojos al Altísimo, pidió una sola cosa, con el mismo fervor con que pedían los Santos de antaño la salvación de su alma y la Gloria eterna: ¡Quiero ser pintor! ¡Dios mío, quiero ser pintor nada más! ¡Nada más que pintor, nada más!"²⁵.

Relató asimismo Larco los tiempos en que Victorica recibió enseñanza junto a Desiré Lucas en la academia "Studio" de París, sitio adonde acudían otros artistas argentinos. "Pero conociendo su temperamento, podemos estar seguros que no atendía ni escuchaba más consejos ni guías que los que bullían en su interior. Su maestro no pudo ejercer sobre él la más leve influencia. Desde los comienzos fue él y sólo él"²⁶. Aquí se ve reflejado una vez más el mito de la independencia del discípulo con respecto al maestro lo cual se invocaba como virtud importante en un artista.

A menudo no bastó con haber sido un joven destacado,

²⁵. Ibídem., p. 10.

²⁶. Ibídem., p. 12.

genial unas veces, irreverente otras, capaz de emanciparse del maestro y hasta de superarlo. Admiración causaba el oír hablar sobre artistas que -se decía- habían mostrado desde pequeños clara inclinación por el arte. De Pío Collivadino se dijo que a la edad de trece años curioseaba las obras de la empresa de carpintería que poseía su padre, y quedábase embobado viendo las obras que allí realizaba un humilde pintor, decorador de las rosas de yeso de uno de los cielorrasos de la carpintería. Un día, viéndose impulsado por el deseo de pintar, pidió permiso al maestro para ayudarle en la tarea y aquel hecho marcó el comienzo de su carrera.

Más precoz aún que Collivadino, el marinista Cleto Ciocchini ya había realizado a los doce años su primera exposición en las salas del diario *Buenos Aires* de La Plata, durante la cual algunas publicaciones le habían comparado con Mozart por tal precocidad. A los trece años, en 1913, se hallaba **dictando** clases en la *Escuela Italiana*, en el *Instituto de Sordomudos* y a los primeros hermanos maristas llegados a la Argentina²⁷.

La ejecución del dibujo fue una de las manifestaciones que más habitualmente "atrapó" a estos niños precoces para iniciarse en las artes plásticas. Ceferino Carnacini sintió vocación por la misma utilizando las paredes, las aceras y

²⁷. BONAZZA DE CIOCCHINI SOLA, María. "Cleto Ciocchini, un "clásico"". *La Capital*, Mar del Plata, 19 de agosto de 1990, 3a. sección, p. 4.

los mármoles, para demostrar su habilidad a los compañeros de infancia en el barrio de la Boca²⁸.

Por su parte, Horacio Butler, con trece años de edad, admirando los notables cambios estéticos que sufría Buenos Aires a principios de siglo, dijo haber dibujado *"minuciosos palacios, tratando de imitar los estilos franceses que invadían los barrios del centro"*²⁹.

En el caso de Cesáreo Bernaldo de Quirós, su vocación se despertó mirando las láminas de *La Ilustración Artística* de Barcelona, revista a la que estaba suscrito su padre en la localidad entrerriana de Gualaguay, ciudad natal del artista³⁰. Luego, se dijo, dio pruebas de habilidad como dibujante y muy buena memoria visual, poco antes de cumplir los siete años, cuando gracias a un dibujo suyo pudo identificarse a un delincuente. *"Han cometido un robo en una casa vecina; nada se sabe al respecto. "-Yo vi salir a un hombre"- dice el chiquillo. -"¿Quién era?"- le preguntan y, por toda respuesta pide un lápiz y dibuja una cabeza. -"¡Es fulano!"- exclaman varios a un tiempo. Efectivamente, horas*

²⁸. FOGLIA, Carlos A.. "Ceferino Carnacini, el artista que hace poesía con el color". *El Hogar*, Buenos Aires, 15 de mayo de 1953.

²⁹. BUTLER (1966), p. 18.

³⁰. En este sentido, otro artista, Horacio Butler recuerda el impacto que en él habían causado las láminas de la revista inglesa *"The Studio"* -de la que en la Argentina hubo una publicación siguiendo sus directrices, *"Augusta"*- y especialmente las de Frank Brangwing.

después lo detienen"³¹.

Otros casos de precocidad artística registrados en los anales del arte de los argentinos fueron los de Miguel Carlos Victorica, Antonio Berni -quien llegó a aparecer en las páginas de la revista infantil *Billiken* como "el pintorcito precoz"- y Fernando Fader. Jorge Larco escribió de Victorica que, al cumplir ocho años de edad, recibió de regalo una caja de colores con la que "se creyó dueño del mundo". "Al colocar -agregó- la primera pincelada de materia grasa sobre la tela, le acometió un temblor parecido al que experimentara en el altar de Santo Domingo, cuando el sacerdote le dio la primera comunión. En el colegio Lacordaire andaba como sonámbulo, se distraía durante las clases... pensando en lápices y pinceles"³².

En cuanto a Fader, estando en Munich, Heinrich Von Zügel le encargó pintar durante todo el verano de 1900 para ver si estaba en condiciones de ser admitido, en caso de ser buena su producción, en la Academia. El joven Fader se retiró a sus labores con optimismo pero tuvo la mala suerte de enfermarse, pasando buena parte del período en cama. Al restablecerse, quedábale solamente un mes. "Pintó hasta cansarse; volvió a la Academia y comenzó por pedir disculpas: No he podido trabajar más. He estado enfermo; sólo he dispuesto de un mes.

³¹. FOGLIA (1961), p. 8.

³². LARCO (1954), p. 8.

- ¡Un mes! ¿Y esto lo ha pintado en un mes?. Entonces el viejo Zügel abrió tamaños ojos de sorpresa..."³³.

Los casos de artistas convertidos poco menos que en "niños prodigio" son incontables. Entre ellos diéronse ejemplos relacionados con historias personales, desarrolladas en forma paralela a sus primeros balbuceos artísticos, que adicionaron a menudo una cuota de dramatismo. Al escribir sobre Quinquela, María Angélica Correa no obvió mencionar "*su historia folletinesca de niño pobre y sin familia que acaba colmado de honores y riqueza parecía hecha de medida para la leyenda*", ya que el niño había repartido carbón de casa en casa y descargado bolsas en el puerto³⁴.

Por ser de clase obrera y de un barrio donde los problemas sociales se sintieron con hondura siendo a la vez asumidos por los trabajadores, la mayoría genoveses que solían realizar huelgas y manifestaciones en reivindicación de sus derechos, jóvenes como Quinquela hallaron con el tiempo, en los trabajos del puerto, motivos de inspiración, posta que será tomada más adelante por el marinista Oscar Vaz.

En línea similar, biografías de Martín Malharro (ver

³³. *Homenaje a Fernando Fader*. Buenos Aires, Colegio Nacional Juan Martín de Pueyrredón, 1936, pp. 14-15. Palabras del rector Eduardo Héctor Duffau.

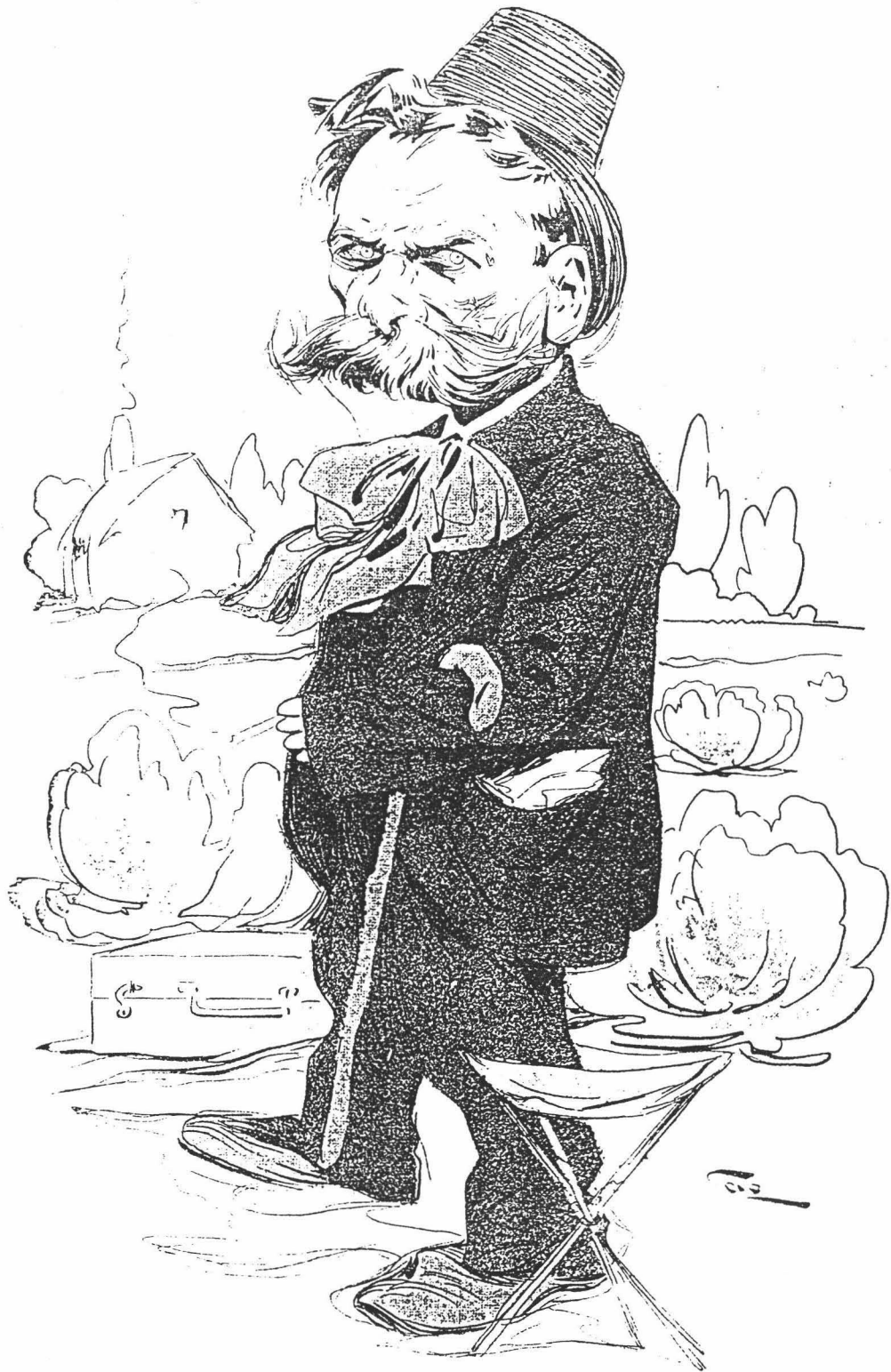
³⁴. CORREA, *Quinquela...*, fecha, p. 9.

fig.312) cuentan que *"empezó su carrera ganando el pan de vendedor callejero de diarios; ascendiendo después a tipógrafo, luego a grabador, litógrafo más tarde, y por último, dibujante; pasando, como consecuencia de sus gustos, de sus instintos, de su fuerza de voluntad y de su perseverancia, de los lápices a los pinceles..."*³⁵.

Al igual que en el caso de Quinquela se presentó pues la infancia de Malharro como un arduo camino lleno de sinsabores, en el que de a poco se fue vislumbrando una salida al ponerse en contacto con la pintura. En el caso de este último, como vimos, fue su contacto con los periódicos que vendía, y en el caso de Quinquela, por obra y gracia de la presencia del maestro Alfredo Lázzari en el puerto de la Boca. El caso de Antonio Alice, iniciado en el arte a los once años de edad, se ha planteado de igual manera: era ilustrabotas del pintor Cupertino del Campo quien lo presentó, sin saber de sus potenciales cualidades, al maestro italiano Decoroso Bonifanti.

En biografías publicadas sobre Alice se habló de su infancia, no pasando desapercibidas las continuas alusiones a su origen humilde, citándose por ejemplo el que en algunos de sus cuadros el mismo había tenido que tallarse los marcos, *"labrando en la madera su escudo de armas, que consiste en un*

³⁵. SOLSONA, Justo. "El pintor argentino Martín A. Malharro". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXI, N° 1.078, 25 de agosto de 1902, p. 555.



Artista concienzudo y laborioso,
pinta bien; pero es hombre tan nervioso
que si empieza á pintar un monigote,
quienes le observan notan
que las chispas eléctricas le brotan
del pincel y el bigote.

Caricatura de Martín Malharro realizada por el español José María Cao en 1902, año de la legendaria exposición llevada a cabo por el artista argentino en las salas de Witcomb (fig.312).

tarro de betún sobre dos cepillos de lustrar botines, cruzados como dagas"³⁶.

En las reseñas biográficas publicadas en las primeras décadas del siglo, encontramos a menudo referencias a la soledad del artista y al *"alejamiento del mundo que le rodea"* que algunos pintores, se decía, experimentaban con el fin de contactarse e interiorizarse con el motivo pictórico elegido y realizar sus obras que alcanzarían de esta manera ribetes de genialidad y un ínfimo grado de *"contaminación externa"*.

Se impuso así la idea de que el artista estaba "muerto" para el mundo exterior en los momentos en que se hallaba inmerso en su arte, el cual era elaborado en su interior. *"Este proceso -nos cuentan Kris y Kurz-, que no concluyó hasta fines del siglo XIX, culminó con la tendencia a considerar la obra de arte cada vez más como una expresión del "alma" del artista. (...) Los pintores chinos se dice vivían durante semanas y semanas en montes y bosques, entre animales, e incluso en el agua, con el fin de fundirse por completo con la naturaleza"*³⁷.

Al respecto, los ejemplos hallados en la Argentina son numerosos. Podemos citar una nota publicada por Emilio Dupuy

³⁶. RUIZ PALAZUELOS, Ataliva. "Pintorescas aventuras de artistas". *El Hogar*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1927, p. 13.

³⁷. KRIS-KURZ (1982), pp. 108-109.

de Lôme en *Plus Ultra*, en la que describe a Pío Collivadino pintando en el barrio porteño de Nueva Pompeya. "*¡Pintar allí en aquella soledad, a esa hora y ante aquel panorama de sombras interrumpido sólo de cuando en cuando por la luz de un farol parpadeante!*"³⁸. Pintor también de escenas urbanas, Miguel Carlos Victorica, al decir de su biógrafo y colega Jorge Larco, "para poder concentrarse en lo suyo trata de eludir, vanamente muchas veces, las visitas de paso (pues todo el mundo quisiera conocer al maestro famoso) encerrándose, ciego y sordo al llamado de los importunos"³⁹.

Distinta, por aparecer como más determinante, se nos presenta la "soledad" vivida por Fernando Fader, alejado de la muchedumbre para poder encontrarse consigo mismo y ponerse en contacto con el espíritu del paisaje serrano. Fader, sin duda un ávido lector de Nietzsche, en un reportaje publicado por la revista *Caras y Caretas*, afirmó que "todos los que nacen para ser grandes se aíslan totalmente. Son solitarios en medio del tumulto de los centros poblados y se hacen intolerables de orgullo al decir de la gente. Y son solitarios en medio de la espantosa grandeza cordillerana, por que no se ven sino a sí mismos... Y yo soy de esos"⁴⁰.

³⁸. DUPUY DE LÔME, Emilio. "Nuestros pintores. Pío Collivadino". *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.

³⁹. LARCO (1958), p. 19.

⁴⁰. "Reportajes del momento. Con el pintor Fernando Fader". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 14 de abril de 1917.

El pintor Faustino Brughetti fue caracterizado por su hijo Romualdo, crítico e historiador de arte, como el "*más solitario*" entre los artistas de su generación, "*el que recorrió solo y sin apoyos de moda o de ambiente*" su carrera artística. No se trata pues de una soledad *espiritual* necesaria para llevar a cabo sus obras sino de una aparente incomprensión de su arte. En España, Santiago Rusiñol rememoró los inicios de Ignacio Zuloaga cuando, con veinte años, se trasladó desde Roma a tentar suerte en Montmartre: "*para vivir en silencio, para trabajar en la sombra esperando la claridad, alquiló un estudio con vistas al cementerio, rodeóse de soledad, quedóse sólo con su pintura, haciéndole la corte a todas las horas del día y soñándola por la noche*"⁴¹.

Julio Díaz Usandivaras, en nota aparecida en la tradicionalista revista argentina *Nativa*, hablando de los paisajes ejecutados por Antonio Alice, reflexionó: "*Ni figuras ni arboledas, o muy poco de ambas, dentro del dilatado marco. ¿Y para qué? Para dar la sensación de soledad, de silencio, de grandeza del campo, no es menester de más*"⁴². La soledad, pues, ya no es solamente la del pintor sino también la del paisaje; ambos son solitarios y por ello puede darse una consustanciación.

⁴¹. RUSIÑOL (1897), pp. 20-21.

⁴². DIAZ USANDIVARAS, Julio. "Arte argentino. La obra de un gran pintor argentino". De la revista *Nativa*, Buenos Aires (AGZ. Caja Alice).

Hemos venido haciendo referencia a un conjunto de mitos derivados del concepto de "artista-genio" como la supuesta rivalidad entre maestros y discípulos, la precocidad manifestada por los pintores en sus primeros años de vida y el sentimiento de soledad experimentado por algunos como carácter determinante de su producción. A ellos podemos agregar otros que también alcanzaron significación y de los que hallamos testimonios en el arte de los argentinos, como ser situaciones de riesgo sorteadas por los artistas para llevar a cabo algún cuadro, casos de incompreensión sufridos dentro del propio entorno, actos de rebeldía, muestras de rapidez en la ejecución de obras, etc.

De marcado acento romántico, el tema de los peligros a los que los artistas debieron exponerse para realizar su obra, tiene ejemplos en la Argentina ya en el siglo XIX. Julio Fernández de Villanueva, conocido como "el pintor de las batallas", halló la muerte el 26 de julio de 1890, durante los desórdenes acaecidos en el marco de la "Revolución del 90", en Buenos Aires, al ir en busca del "cuadro fiel entre los hombres de lucha... ávido de impresionarse directamente". Manifestó este artista estar al tanto de las nuevas tendencias consistentes en representar hechos sociales contemporáneos⁴³.

⁴³. GRAIVER, Bernardo. "Hoy en la pintura: el desorden ocupa el lugar del orden; lo trivial, el lugar del buen gusto. Opina Carlos P. Ripamonte". Suplemento *El Nacional*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1958.

De los artistas consagrados en el XX, encontramos referencias a hechos arriesgados y hasta dramáticos en las biografías de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Benito Quinquela Martín, Francisco Bernareggi y otros. Del primero data una anécdota de su infancia, cuando contaba con ocho años de edad, y que el propio artista relató: *"peleó el gaucho Souza con Camargo en la fonda de la estación. Falté al colegio para presencia la pelea. Ese asunto fue motivo de mi primer cuadro. Aparecía Camargo tendido en el suelo y Souza, que, limpiando el cuchillo en la ropa, le decía: "mocoso compadrón, qué te metés con un hombre". Las agitaciones que tuvo mi espíritu favorablemente... fueron las que asustaban al pueblo. Los duelos a cuchillo entre los gauchos bravos, Souza, Galarza, Coronel y otros que no dejaban enmohecer sus armas sin provocar lo que ellos llamaban una "tanteada" y que a veces terminaba quedando uno tendido en el suelo"*⁴⁴.

Estos sucesos que se habrían producido en Guaaleguay, Entre Ríos, causaron impacto en Quirós y él mismo los consideró como antecedentes de su interés por reproducir las imágenes y los hechos heroicos ocurridos en torno a los gauchos, al igual que sus experiencias junto al bandido Zío Lino en Cerdeña, la *"isla de la venganza"*, hacia 1908⁴⁵.

Por su parte, Benito Quinquela Martín recordó sus días

⁴⁴. GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), p. 18.

⁴⁵. *Ibíd.*, pp. 52-53.

entre los "malandras" de la Isla Maciel, reducto de numerosas pandillas de ladrones, profesionales del delito que habitaban carpas escondidas entre los pajonales, las que les resguardaban visiblemente de las miradas de la policía. Quinquela, a quien gustaba pintar en esa zona, logró entrar en confianza con esa gente, haciéndoles entender el porqué de su vocación artística, y logrando así no ser atacado. "A veces me utilizaban como maniquí viviente, o sea que me tomaban de "candidato". Mientras pintaba tranquilamente, me sometían a la operación de la "punga". Sin que yo me diera cuenta, con una habilidad de prestidigitadores, me sustraían la cartera con los pocos pesos que tenía adentro, el reloj de níquel, o cualquier otro objeto que llevara encima. Luego me devolvían lo robado, eso sí, pues aparte de su escaso valor, conmigo siempre fueron unos ladrones honrados"⁴⁶.

La siguiente anécdota, sucedida en Mallorca, tuvo como protagonista a Francisco Bernareggi. Pintando en el Torrent de Pareys -rememoró el artista-, se desencadenó una tormenta. "Los pescadores me habían advertido el peligro de aquel lugar en tiempo de lluvia. Empezó a llover torrencialmente y las aguas a bajar veloces de las ventosas cumbres, de la cordillera de Lluch. Recogí rápidamente bastidores, caballetes, los pinceles, los guardé en las grandes cajas que tenía repartidas en diferentes sitios y me eché con el Gualeguay a atravesar los "gorchs". Las aguas se

⁴⁶. MUÑOZ (1961), p. 32.

arremolinaban por la furia del vendaval huracanado y el Gualeguay apenas si avanzaba.

Vadeé a duras penas las aguas, cuando ya entraban abundantes y con fuerza de cataratas se precipitaban a pico de las montañas. Amarré el Gualeguay al tronco de un frondoso laurel silvestre, que crecía en el contrafuerte de un enorme peñasco, verdadero refugio entre las rocas y la playa. Trepé por los acantilados, con peligro de caer al mar, alcancé la cumbre y recién me consideré a salvo. En la aldea había zozobra y alarma; temían que la tormentada me hubiera deshecho"⁴⁷.

De similitudes con el relato de Bernareggi, contó el marinista Cleto Ciocchini acerca de una ocasión en que quiso pintar la "tormenta" marplatense, haciéndolo en alta mar y a pesar de "la tremenda descompostura" de dos marinos que le acompañaban, y logrando "un cuadro impresionante"⁴⁸.

Además de los citados, se dieron más casos "de riesgo" como los narrados en sus respectivas autobiografías de 1966 y 1968 por Horacio Butler y Emilio Pettoruti. El primero de ellos recordó que solía faltar a clase para frecuentar los museos de pintura y soñar con el viaje a Europa, mientras que

⁴⁷. PRO (1949), p. 100.

⁴⁸. SOLARI, Juan Antonio. "Cleto Ciocchini, el Sorolla de América". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1976.

Pettoruti corría el riesgo, a menudo, de faltar al colegio para ir al Bosque de La Plata a dibujar árboles y plantas, o al *Museo de Historia Natural* donde copiaba a hurtadillas los pájaros que allí se conservaban.

En lo que respecta a la incomprensión del artista por parte de su entorno, las anécdotas en la Argentina también son numerosas, llegándose a extremos como el de hallar algunas como la del escultor Francisco Cafferata, quien se suicidó en 1890 en actitud de *"protesta contra el medio hostil"* en el que intentaba desarrollar sus actividades artísticas.

Casi un lustro después de tan trágico suceso, el pintor Martín Malharro partió hacia Europa, *"tan rico de esperanzas como pobre de francos, a conquistarse un puesto en el gran centro intelectual"*. A los pocos meses de encontrarse allí llegaron noticias de *"que casi desde su primer día en París encontró trabajo en abundancia"*⁴⁹.

Las posibilidades que, se decía, brindaba la capital francesa, aparecen reseñadas años más tarde, en 1906, en un escrito publicado por Fernando Fader a propósito de su amigo y congénere Cesáreo Bernaldo de Quirós. Durante la realización de la exposición de éste en el Salón Costa de Buenos Aires, Fader afirmó que *"Quirós es un artista*

⁴⁹. *La Nación*, Buenos Aires, 3 de julio de 1895.

*argentino y para no dejar de ser artista se va a París... 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"*⁵⁰.

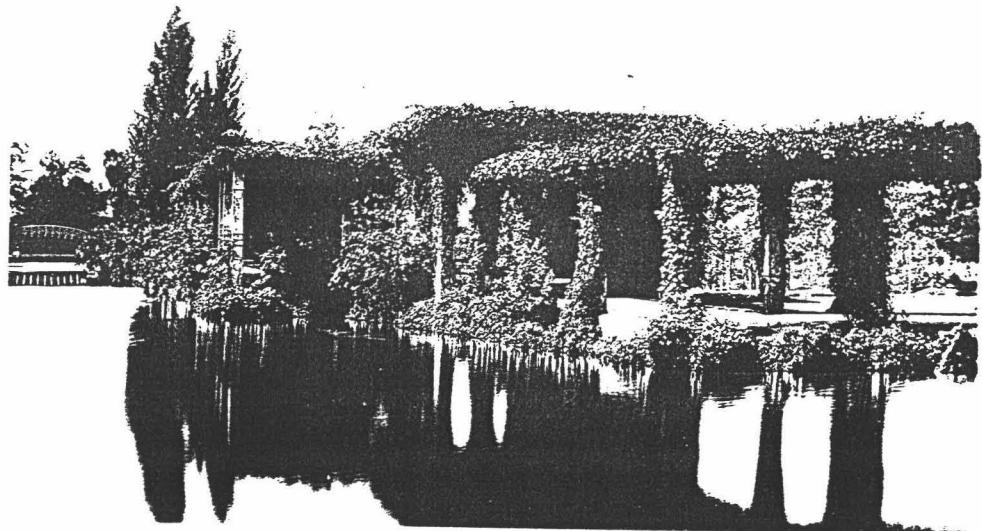
Por otro lado, Faustino Brughetti relató que tras haber regresado de Europa, a principios de siglo, un día, "al instalarse con su caballete en un terreno baldío para pintar unas "manchas", le echaron los perros por brujo"⁵¹. Asimismo, Luis Isabelino Aquino narró que en una ocasión se hallaba pintando en Palermo (figs.313-314), mientras le custodiaban dos agentes de la policía montada que aguardaban a que terminara para llevarle detenido⁵².

Si bien existieron casos en que los jóvenes artistas encontraron en sus padres el ansiado apoyo, como Fader al dirigirse a estudiar a Munich en 1901 u Horacio Butler cuando su progenitor le aconsejó estudiar la pintura aun más a fondo, esto no se dio de manera invariable. Quinquela Martín, quien sí tuvo una aliada en su madre adoptiva, halló en su padre un rechazo casi total. Para él, Quinquela y sus otros compañeros artistas de la Boca eran "unos vagos de profesión"

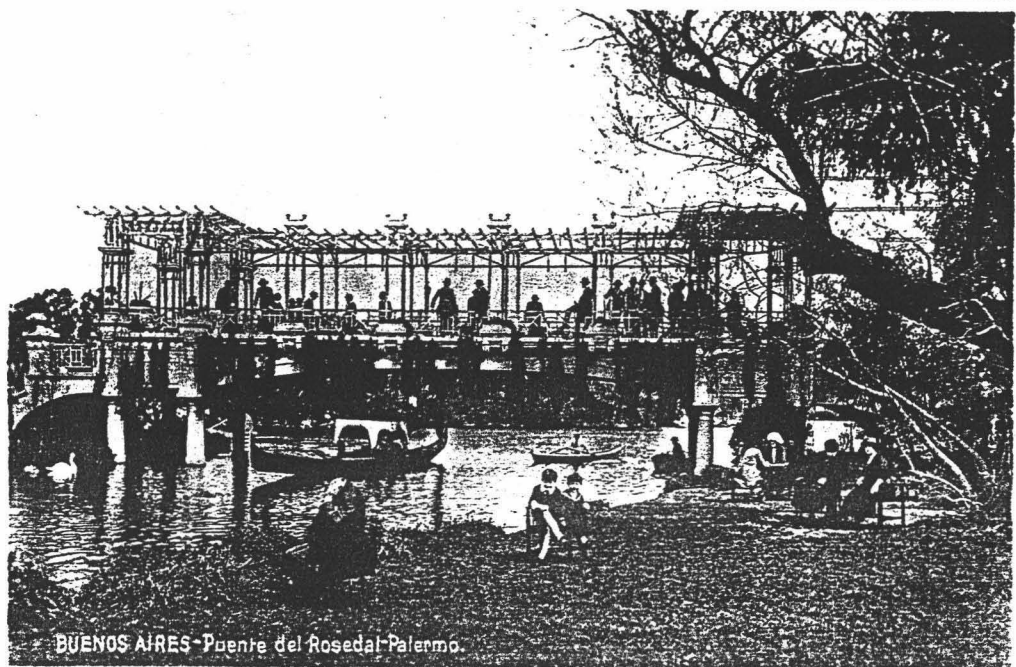
⁵⁰. GUTIERREZ VIÑUALES (1990), p. 37.

⁵¹. BRUGHETTI (1952), p. 26.

⁵². FOGLIA, Carlos A.. "El pintor Luis Aquino es un enamorado del Viejo Buenos Aires". *El Hogar*, Buenos Aires, 20 de febrero de 1953.



BUENOS AIRES - PALERMO - EL LAGO



BUENOS AIRES - Puente del Rosedal - Palermo.

El Lago (fig.313) y el Rosedal (fig.314) de Palermo, centros de reunión social en la Buenos Aires de principio de siglo. Ambos sitios fueron motivos pictóricos para numerosos artistas argentinos que a menudo acudían a estos parques del centro de la ciudad para plantar sus caballetes.

al decir del propio pintor. Sólo llegó a aceptarle y hasta a enorgullecerse de él como artista cuando apareció un artículo sobre su pintura, titulado "El Carbonero", en la revista *Caras y Caretas*.

En sus memorias recordó también Quinquela sus tiempos iniciales en la Boca: *"un pintor pintando en la calle era entonces un bicho raro. Los chicos le tiraban piedras y le gritaban: "¡Pintor!"... Y agregaban una frase procaz, que era como otra pedrada"*⁵³. Evocó asimismo la circunstancia en que un italiano, al ver sus obras, le espetó: *"¿no siente "vergogna" de pintar esas cosas?... ¡Dejá la pintura e andá a trabajar al puerto!"*⁵⁴.

Otros mitos que encontraron sus reflejos en las historias de los pintores argentinos aun cuando los ejemplos hallados no son tan numerosos como en los casos anteriores, fueron el de la supuesta rebeldía de los artistas en determinadas ocasiones y el de la rapidez con que llegaron a ejecutar sus obras, mostrando así notables rasgos de habilidad.

En cuanto al primero de los señalados, vuelve a aparecer en escena la figura de Quirós. En cierta ocasión, relata Foglia, y por conveniencia, debió retratar a la familia de un

⁵³. MUÑOZ (1961), p. 31.

⁵⁴. *Ibíd.*

Ministro argentino. Tal obra, que iba a realizarse al aire libre y titularse *"La hora del té"*, le demandó largas horas de trabajo. Casi finalizando, y habiendo ya posado todos los integrantes del núcleo familiar a excepción del propio ministro, cuyas tareas oficiales le demandaban mucho tiempo, comenzaron a sucederse una y otra vez los aplazamientos de las citas acordadas para su culminación, situación que hizo perder la calma al pintor. Quirós recriminó al funcionario cerrándole las puertas del estudio, raspando a continuación la tela, y pintando sobre ella una multitud de caballos embravecidos, en plena pampa, cuadro que tituló *"Libertad"*⁵⁵.

Como casos de la rapidez demostrada por determinados artistas en la realización de sus obras, de lo que encontramos ejemplos en la historiografía del arte español en relatos como el de Martín Rico sobre una apuesta ganada por Genaro Pérez de Villaamil a Eugenio Lucas Velázquez y que consistió en realizar en un solo día *"...cuarenta acuarelas y dibujos a la tinta del tamaño de unos cincuenta centímetros cada uno..."*⁵⁶, podemos citar a Fernando Fader, de quien Carlos Piriz Arechaga escribió en 1935, en el diario *La Libertad* de Mendoza, que le vio *"pintar y llenar una tela frente a su vivienda, en una hora, con una vigorosidad febril, en la que sólo necesitaba una o dos sesiones para*

⁵⁵. FOGLIA (1961), p. 47.

⁵⁶. RICO (1906), p. 12.

terminarla"⁵⁷.

Ejemplo similar hallamos en Quinquela Martín, que afirmó que *"para pintar un cuadro de gran tamaño, dos o tres metros de pintura, raramente empleaba más de tres o cuatro días. Nunca más de una semana... Sentía dentro de mí una fuerza, una inspiración, una orientación artística, que me movían los brazos y las manos y me mezclaban los colores. A veces me parecía como si el cuadro se pintara solo"*⁵⁸.

6.2.3. Los talleres, centros de la producción artística.

Lugares primordiales y necesarios para el desarrollo de las tareas artísticas, los talleres de los pintores argentinos se destacaron por las variopintas peculiaridades que les distinguieron según los casos. Los hubieron grandes y pequeños, luminosos y oscuros, prolijos y desordenados, silenciosos y ruidosos... En el presente apartado reseñaremos algunos casos que pueden servir de ejemplos para acercarnos a una idea más aproximada respecto de la importancia y el carácter que los ateliers tuvieron en nuestro país.

Para empezar el análisis, citaremos dos conceptos

⁵⁷. PIRIZ ARECHAGA, Carlos. "Un artista, un carácter, un alma: Fernando Fader". *La Libertad*, Mendoza, 11 de mayo de 1935.

⁵⁸. MUÑOZ (1961), p. 50.

diferentes de taller encontrados en el arte europeo de finales del XIX, uno perteneciente al holandés Vincent Van Gogh y el restante describiendo lo visto en el atelier que Fortuny poseía en Venecia. El primero de ellos, Van Gogh, hizo referencia sobre como debía ser su "casa de artista": "quiero hacer realmente una casa de artista, pero no afectada, al contrario nada afectada, pero que todo, desde la silla hasta el cuadro, tenga carácter... En el suplemento literario del Fígaro del sábado... leí la descripción de una casa impresionista. Esta casa estaba construida como serían los fondos de botellas con ladrillos de vidrio combados, de vidrio violeta. Al reflejarse el sol allí adentro, al quebrarse los reflejos amarillos, resulta un efecto inaudito"⁵⁹.

En cuanto al *Palazzo Fortuny* de Venecia, antiguo taller del pintor catalán que aun se conserva como museo, pueden verse dispuestos allí numerosos bustos y trabajos escultóricos que le sirvieron de modelos para sus estudios, además de copias de las obras de los grandes maestros, en especial de Tintoretto, grandes reflectores que fueron auxilio lumínico para algunas composiciones y numerosas obras llegadas como producto de los propios intercambios que los artistas hacían entre sí.

Habiendo reseñado ambas variantes, la citada por Van

⁵⁹. VAN GOGH (1980), pp. 326-328.

Gogh y la disfrutada por Fortuny, podemos señalar que el estudio de un pintor argentino de cierto renombre se acercó más al modelo fortuniano que al taller "impresionista" descrito por el holandés. Artistas como Fader o Quirós tuvieron ateliers cuyas características se asemejaron al del español tal como se aprecia en algunas fotografías de la época o bien en sus propias obras en las que reprodujeron su entorno (fig.316).

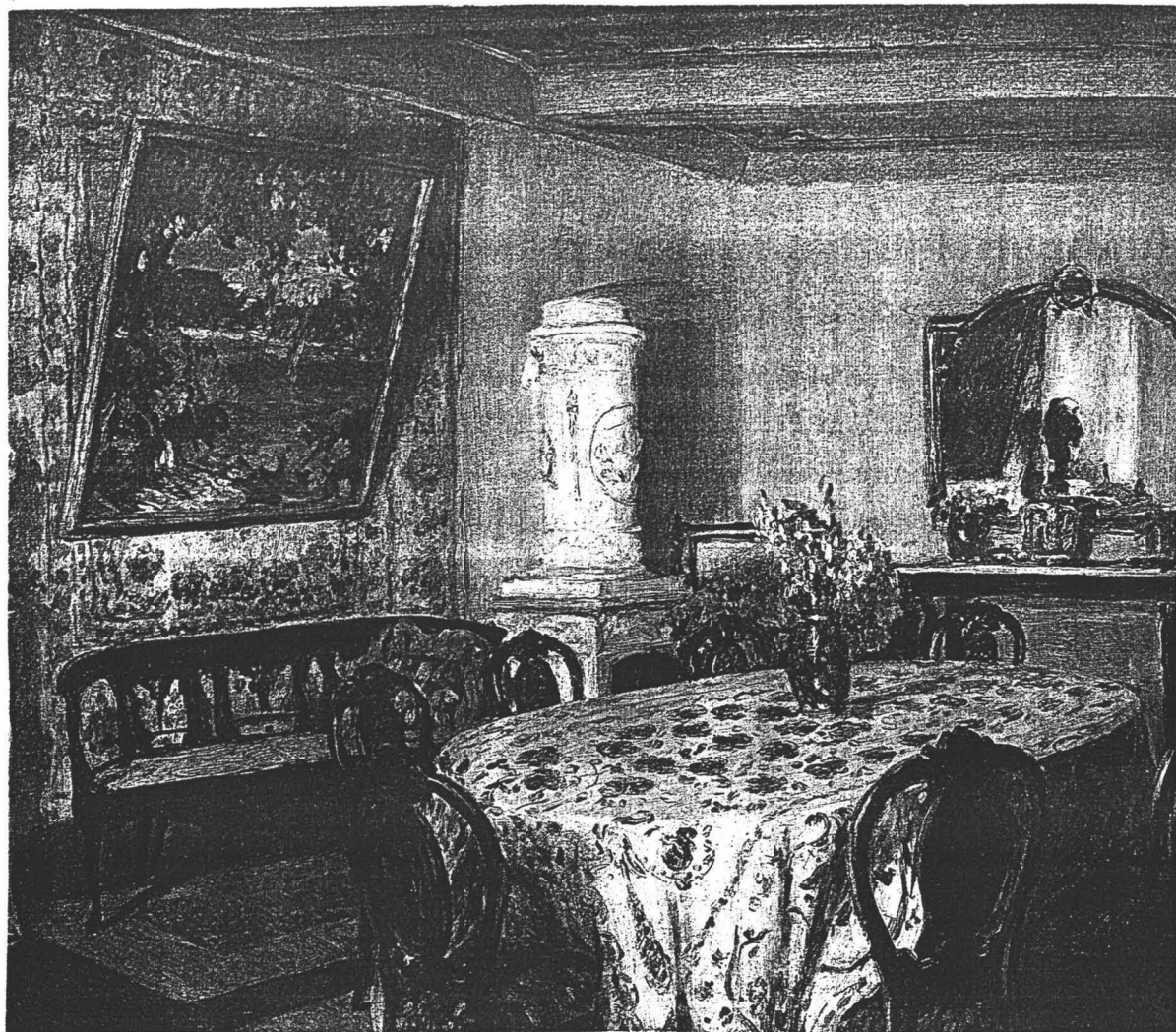
Pedro Blanes Viale, uno de los pintores uruguayos que formaron parte del grupo de artistas iberoamericanos que desarrollaron labor en Mallorca, pintó en 1903 un cuadro representando su atelier de Montevideo, en el que se aprecian cinco figuras entre ellas la modelo ataviada a la manera de una dama de salón. Dos hombres se encuentran sentados, uno leyendo un ejemplar del diario *La Razón* de la capital uruguaya, y otros dos parados, en actitud contemplativa, uno de ellos fumando.

Los cuatro hombres aparecen ataviados a la manera de los *dandys* caracterizados por Henry Murger, cuyas "*Escenas de la vida bohemia*" habían creado una imagen del artista que, habiéndose puesto de moda en París y luego en otros centros europeos, tuvo su debida repercusión en los ambientes artísticos de América.

Uno de los artistas que poseyó un taller de considerable importancia en Mallorca, llevando a la par una "*vida*



El atelier, espacio elegido para la producción de la obra artística, y algunas de sus características ideales: los estudios de pintura dispuestos en las paredes, la ejecución del piano y la lectura de un libro que acercan otras manifestaciones del espíritu como la música y la literatura, y una botella desparramada en el piso, probablemente el recuerdo de una noche de juerga (fig.315).



"*Mi comedor en Florencia*" (fig.316), cuadro ejecutado por Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1912 que muestra algunos objetos de su residencia: el elegante mobiliario, el florido mantel haciendo juego con el tapiz que ocupa un amplio sector del muro y sobre el que está dispuesto un lienzo -en este caso "*Mi patio en Mallorca*", realizado por el propio Quirós en 1909-, los jarrones de porcelana y vidrio, una pieza escultórica y el espejo.

señorial" fue el argentino Francisco Bernareggi. Pedro de Répide, en un diario de Madrid, hizo referencia al mismo señalando que *"la casa del pintor Bernareggi es de las mansiones más bellamente decoradas. Sus cuadros luminosos destacan sobre brocateles del siglo XVII y antiguas telas mallorquinas. Preciosos muebles de estilo y de época dan un ambiente de selecta distinción a la morada. Su colección de cerámica es de magníficas piezas hispano-árabes, talaveras, catalanes, terueles, Savonas, Delft, etc., todo dispuesto con refinamiento y elegante personalidad. Su casa... es el centro de intelectuales y artistas, sobre todo de la colonia argentina"*⁶⁰.

Este ejemplo de artista-coleccionista tiene destacados antecedentes como el del propio Mariano Fortuny y su taller en Roma, verdadero santuario donde se exhibían gran cantidad de objetos de arte, lo mismo que en el caso del argentino Quirós. Este pintor llegó, en los años cuarenta, a ofrecer al gobierno de Entre Ríos el convertir su casa-taller en un museo en donde, a su legendaria serie de cuadros gauchescos, acompañarían numerosos implementos de nuestro campo, aperos y adornos, muchos de los cuales le habían servido para la realización de los mismos. Recordamos haber visto con motivo de la organización de su gran retrospectiva llevada a cabo en el Palais de Glace en Buenos Aires en 1991 el mortero de madera que aparece en el cuadro *"El gavián"*, actualmente en

⁶⁰. PRO (1949), pp. 116-117.

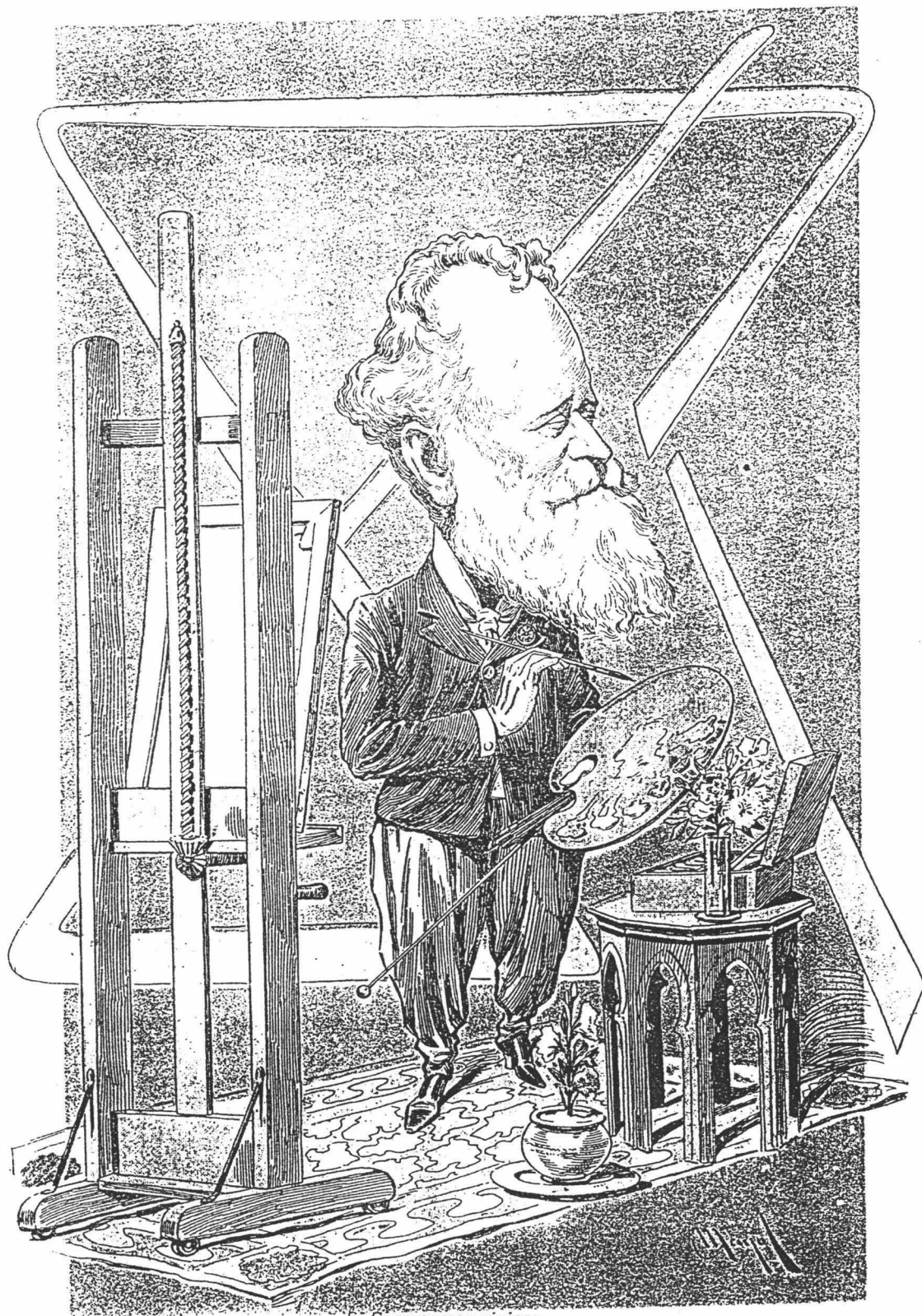
una casa vecina al destruido estudio de El Brete, cerca de Paraná, y la pequeña vitrina que aparece en los lienzos "El patroncito" y "La ofrenda" y que se encuentra en poder de sus descendientes.

La importancia del coleccionismo por parte de los artistas fue analizado por Carmen Gracia quien se refirió al citado caso de Fortuny. *"El estudio de las colecciones y, sobre todo, del fenómeno del coleccionismo, constituye una de las vías más importantes de aproximación a la cultura artística del siglo XIX. Las colecciones afectaron profundamente a la formación del gusto y, por tanto, contribuyeron de manera decisiva a promover determinadas tendencias artísticas. Por ello, el conocimiento de algunos aspectos del coleccionismo en un artista, como es el caso de Fortuny, aparece como materia doblemente sugerente; por un lado, puede ayudar a conocer la influencia de la moda en el gusto del propio artista y, consiguientemente, en la selección de los objetos coleccionables; por otro lado, puede evidenciar la influencia de dicha colección en su propia producción artística... (...). No podemos considerar estas particularidades del coleccionismo de Fortuny como un hecho insólito en su tiempo; en realidad, coincide con ese ecléctico gusto del momento que impide un análisis de las colecciones como expresión de temperamentos*



PREPARATIVOS

"Preparativos" (fig.317), óleo en el que Marín representa los diversos instrumentos de los que se valía el pintor para la realización de sus obras: el caballete sosteniendo el lienzo, la caja de colores, el recipiente con los pinceles, la paleta, la confortable silla y la carpeta de dibujos y estudios previos.



Si Campoamor viviera,
(aunque algo mejor dicho) esto dijera:
—Madrazo, el más *smart* de los pintores,
pinta mujeres y retrata flores;
pero hay diversidad de pareceres
al juzgar si más bellas ó mejores
son las flores que pinta ó las mujeres.

Caricatura del pintor español Raimundo de Madrazo ejecutada por su compatriota Manuel Mayol y unos versos en los que se resalta la afición de aquél por los cuadros de flores y los retratos femeninos (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1901) (fig. 318).

*individuales..."*⁶¹.

Compañero de Quirós en la época de estudios en Roma y en el grupo "Nexus" en la Argentina, el pintor costumbrista Carlos Pablo Ripamonte, al igual que aquél, contó con un taller de características similares. Su quinta en Villa Ballester, que aun se conserva como museo, atesora un interesante conjunto de piezas criollas, destacándose una serie de armas utilizadas en las guerras civiles del siglo XIX, "*morrones de Chacabuco y boleadoras de Pincén, chusos de Facundo y recados de montonero...*"⁶². Otro coleccionista de armamentos fue el artista uruguayo Diógenes Hequet, tal como puede apreciarse en el cuadro que pintó representando su taller y que se encuentra en el *Museo Nacional de Artes Visuales* de Montevideo.

Por su parte, fue Alfredo Gramajo Gutiérrez dueño de un "*auténtico museo indígena*" integrado por piezas de las que se valió para la realización de sus cuadros, lo mismo que el animalista Luis Cordiviola, en cuyo "rancho de barro" de San Isidro albergó, entre otros objetos, antiguas verjas, un campanario del siglo XVIII, faroles a kerosene, mantas de Tilcara (Jujuy), una petaca de cuero de vacuno, abanicos de pluma, candiles de bronce, rebenques, sables, unas enormes

⁶¹. GRACIA, Carmen. "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano". *Fragmentos*, Madrid, N° 7, 1986, pp. 56-57.

⁶². LIMA, Félix. "Un poco de color (Los pintores de Villa Ballester)". Buenos Aires, 1917. (AZG. Caja Ripamonte).

llaves de 1832 y algunos ladrillos que habían pertenecido al palacio de San Benito⁶³.

Estas descripciones nos traen a la memoria las características de las colecciones particulares conformadas por artesanías, antiguas y de reciente confección, que proliferaron en países como Perú, en especial a partir de la década del veinte, acompañando el auge del nacionalismo e indigenismo, y entre las que se contaban las de literatos y pintores como Mariategui y Sabogal.

Entre estos artistas poseedores de "pequeños museos" encontramos también en la Argentina al pintor y decorador italiano Nazareno Orlandi, de quien Ernesto Dodds describió el taller como si se tratase de un espacio en donde *"todo es arte, hasta en el aire se respira un perfume de respeto por las manifestaciones superiores del espíritu; y cada objeto, cada mueble, cada cuadro, parece querernos decir al oído, su admiración por ese venerable artista... Nos muestra sus obras de antes, sus cuadros de hoy, sus más recientes dibujos "al carbón", desnudos maravillosos... Y de cada rincón emerge algo que trae recuadros de una vida tan proficua..."*⁶⁴.

⁶³. MAFFEI, Armando. "El rancho de Cordiviola en San Isidro". *El Hogar*, Buenos Aires, 12 de marzo de 1938. Ver también: BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Luis Cordiviola". *Atlántida*, Buenos Aires, noviembre de 1943, p. 34.

⁶⁴. DODDS, Ernesto. "...Para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino...". *La Peñola*, Buenos Aires, 23 de junio de 1936.

Referencias parecidas nos brinda Jorge Larco respecto de Miguel Carlos Victorica, artista que producía *"sin descanso"* y sorprendía *"a sus amigos habituales, el núcleo selecto de sus íntimos, sacando de los cajones, de debajo de los muebles o de los rincones más ocultos e imprevisibles, bocetos, apuntes y manchas... Extiende más y más trabajos ante los ojos atónitos de sus visitantes, que los contemplan con la misma maravilla con que Alí Babá descubriera los tesoros en la cueva de los cuarenta ladrones"*. Este testimonio cargado de imágenes romanicistas, que convertían al taller en poco menos que una "caja de sorpresas", era también el medio para justificar *"el caos aparente que rige su vivienda"*, *"preanuncio de su credo estético, de su técnica pictórica, en la que gobierna el desorden"*⁶⁵.

Distinto fue el estilo, debido también a la circunstancia en que se hallaba, lejos de la ciudad, aislado y hasta en una actitud de vida autosuficiente, con que Fernando Fader erigió su casa-taller en Ischilín, la que conserva actualmente muchos de los objetos que la integraron en los años de vida del artista en las serranías cordobesas. Los aperos de campo y los objetos necesarios para la supervivencia reemplazaron a los lujosos objetos característicos de los buenos talleres de la ciudad.

Lo mismo puede decirse al evocar el pequeño taller que

⁶⁵. LARCO (1958), p. 19.

Quirós instaló en los años veinte en la estancia de El Palmar, donde realizó la serie de "Los Gauchos". Las fotografías de ese período muestran, lejos de aquellas esculturas clásicas, de los jarrones decorativos, los mantones de Manila y los espejos de plata entre otros objetos -que pueden verse reflejados en el lienzo *"Paños, flores y frutos"* ejecutado en París en 1914- que compusieron su ámbito natural de trabajo en París o Florencia, los aperos de campo y demás enseres gauchescos de los que se valió para decorar sus grandes cuadros.

Respecto de los estudios que tuvo Fader en Córdoba, y dadas las circunstancias de aislamiento y clima señaladas, fueron totalmente atípicos a los de los pintores que radicaron en centros urbanos. El rancho-taller que habitó en la localidad de La Peña hacia 1918, tenía techo de paja y estaba expuesto a las continuas lluvias del lugar. El agua se filtraba en las habitaciones y afectaban lógicamente a la sala pensada como estudio *"Las telas están en un estado deplorable de humedad, a más la pintura sufrirá a lo largo"*, le escribió en ese año a Müller.

El definitivo taller de Fader, Loza Corral, no estuvo condicionado por el carácter provisional que sí tuvo el de La Peña. La descripción de aquél hecha por Armando Maffei en 1932, lo acerca más a la concepción de un verdadero atelier, aun siendo de campo. *"...Las paredes cubiertas de telas, algunas de grandes dimensiones, inconclusas las más..."*

estanterías con libros de estudio, de ciencia y de literatura, cacharros de alfarería, un hermoso piano de cola y frente al ventanal que da al oriente, sentado en un sillón de mimbre, el notable artista... Cuelga a su costado el "gon-gom" de los llamados... Encima, la lámpara a petróleo. El termómetro registra la temperatura de la habitación... observo un aparato de singular sencillez y combinación que le sirve como calentador a ocasiones y depósito de yuyos y de azúcar"⁶⁶.

Para determinar la importancia que la posesión de un taller tuvo para nuestros artistas durante el período estudiado, basta con decir que un alto porcentaje de la pintura argentina de esos años se realizó en interiores, aunque en muchos casos se haya falseado la realidad persiguiendo el objetivo de caracterizar a aquellos como si de *pleinairistas* se tratase, mostrándolos inclusive en fotografías trabajando a pleno sol.

Encontramos así el caso del paisajista Carlos de la Torre, cuya figura fue contrapuesta a la del "renovador" Emilio Pettoruti por Juan José de Soiza Reilly, en una nota aparecida en la revista *El Hogar* a finales de 1924.

No sin cierta sorna, Soiza Reilly se refirió a un

⁶⁶. MAFFEI, Armando. "El homenaje a Fernando Fader". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1932.

comentario que le habían hecho con respecto a De la Torre: *"Debe saber usted -le dijeron- que De la Torre no necesita encuadrar su visión en los ojos de las cerraduras. Por un raro milagro de su admirable talento creador, reproduce, sin tenerlas delante, las cosas que ha visto. Pinta todas las mañanas, en la cama, para no resfriarse. Se ha mandado a construir un caballete especial, y en los días de invierno, bien arropado y con los pies en un porrón de agua caliente, llama a la inspiración desde la cama"*⁶⁷.

Otra variante fue la del *"taller movible"*. Al igual que Fader, quien contaba en Ischilín con un coche Ford para encaminarse a los sitios elegidos para los apuntes previos y los primeros trazos de pintura, Pío Collivadino tuvo un coche-taller del que se valía para sus excursiones pictóricas por la ciudad de Buenos Aires. El propio Collivadino le comentó en 1921 a Bernardino de Pantorba: *"nadie se da cuenta, porque el coche está cubierto por sus cuatro costados y yo pinto dentro, ...mirando por un agujerito. Eso es lo que hago yo: obra de sabor argentino, cosas de mi tierra"*⁶⁸.

Por su parte, Benito Quinquela Martín, quien solía decir que *"la Boca entera"* era su taller, recordó haber trabajado

⁶⁷. SOIZA REILLY, Juan José de. "Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti". *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8.

⁶⁸. BERNARDINO DE PANTORBA. "Artistas argentinos. Pío Collivadino". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XII, N° 178, 15 de octubre de 1921, p. 7.

en el "Hércules", una pequeña embarcación-residencia perteneciente a un amigo español, que habitualmente se encontraba anclada en la Vuelta de Rocha, y en una lancha que él mismo había adquirido en San Fernando. Como si quisiera acentuar ese halo de tragedia que destilan lagos párrafos de su autobiografía, relatada a Andrés Muñoz, evocó Quinquela que el primero de los barcos se hundió en una tormenta con todas sus telas y sus útiles de pintor, inclusive se ahogó el dueño, y que su propio lanchón llegó a incendiarse con gente a bordo, algunas veces estuvo a punto de naufragar y, al final, la gota que colmó el vaso y le llevó a vender la máquina, se produjo en una ocasión en que fallaron la dirección y el freno, salvándose el pintor "*de la muerte por milagro*" al evitar caerse sobre la hélice de un barco que pasaba.

Un grupo de jóvenes compañeros boquenses de Quinquela, entre los que se contaban Guillermo Facio Hebécquer, José Torre Revello, Gonzalo del Villar, Adolfo Montero y otros circunstanciales, poseyeron taller en común, siendo éste una pieza de cinco metros por seis. Además del atelier compartieron estos artistas a los modelos, siguiendo cada uno la orientación estética que creyese más conveniente.

En un dibujo publicado en *Plus Ultra* (fig.319) puede verse reflejada en cierta manera la libertad creativa de que gozaban los pintores. Se observa a cuatro de ellos trabajando sobre el mismo modelo e interpretándolo cada uno según su



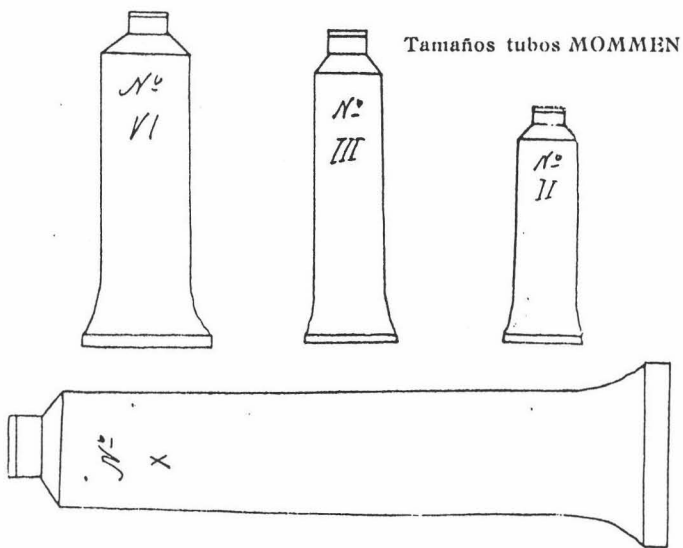
"Modos de ver el arte según el temperamento" (fig.319),
dibujo del uruguayo Orestes Acquarone publicado en *Plus
Ultra*.

	Uno	Precios para la Asociación.			Precios para la Asociación.	
		Pesetas.	Centimos.		Pesetas.	Centimos.
Del 10.....	Uno	1,15		Número 24, 210 X 100.....	8,60	12,00
• 12.....		1,55		• 25,	8,65	12,00
				• 26,	8,60	14,00
				• 27,	9,60	15,00
				• 28,	9,90	15,00
				• 29,	9,90	15,00
				• 30,	11,05	18,00
				• 32,	6,10	10,00
				• 33,	5,45	12,00
				• 34,	6,30	12,00
				• 35,	6,00	16,00
				• 33 Z,	5,65	16,00
				Cartones preparados:		
				Número 0, 18 X 14.....	0,15	0,25
				• 1, 21 X 15.....	0,20	0,30
				• 2, 24 X 19.....	0,25	0,40
				• 3, 27 X 21.....	0,30	0,50
				• 4, 32 X 24.....	0,40	0,75
				• 5, 35 X 27.....	0,45	0,90
				• 6, 40 X 32.....	0,55	2,40
				• 8, 40 X 38.....	0,65	1,00
				• 10, 55 X 46.....	0,95	1,00
				Papel preparado:		
				Hoja de 108 X 72.....	0,65	1,00

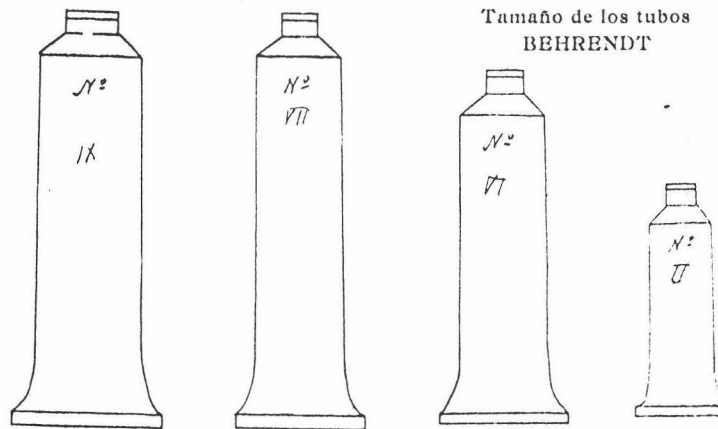
Lienzos preparados para pintar al óleo, CLAESSEUS:

Número	210 X 100.....	3,80	5,00
5		4,95	7,00
6		4,95	7,00
7		5,65	8,00
8		5,80	10,00
9		6,30	8,50
10		7,95	11,00
11		8,75	12,00
12		11,55	16,00
13		11,55	16,00
14		7,55	13,50
15		8,60	14,00
16		8,60	14,00
17		8,60	15,00
18		10,40	15,00
19		8,75	14,00
20		9,60	13,50
21		8,95	15,00
22		5,65	10,00
23			

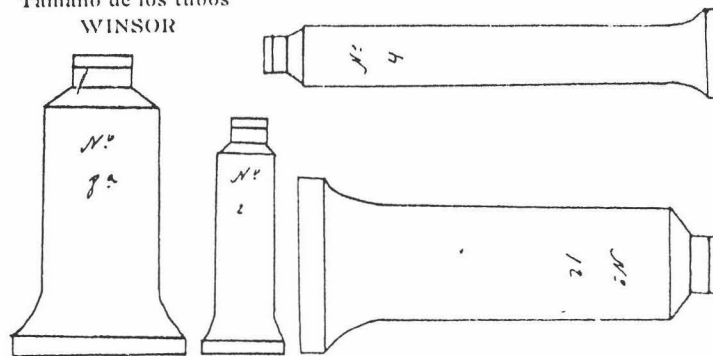
MODELOS DE TUBOS



Tamaño de los tubos BEHRENDT



Tamaño de los tubos WINSOR



Aviso de venta de tubos de pintura (Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, año I, N° 11, mayo de 1911) (fig. 320). Las facilidades brindadas a los artistas para la realización de sus obras fueron aumentando con el correr de los años.