

Sig. 32-9-4

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

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

TOMO IV

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
GRANADA
Nº Documento 1870430x
Nº Copia 20332105

UNIVERSIDAD DE GRANADA
25 .NE. 1996
GRANADA

Tesis doctoral que presenta
Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Granada, enero de 1996

Vº Bº del Director
Dr. Rafael López Guzmán

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

gusto particular. Algo de esto se manifiesta en la producción de estos muchachos boquenses dado que, salvo algunas enseñanzas esporádicas como las que les impartió Alfredo Lázzari, no tuvieron escuela pictórica y su formación se basó a menudo en las propias ganas de trabajar; de allí la heterogeneidad de sus obras.

Hemos hecho referencia a tres de los artistas argentinos que a principios de siglo se encontraban instalados en las cercanías de la Piazza del Popolo en Roma para realizar sus estudios, Quirós, Ripamonte y Collivadino, y a sus "talleres". El último de los citados llegó a intimar con Pagano, pero llegó a intimar con el pintor uruguayo Carlos Federico Sáez, realizando inclusive un cuadro describiendo su estudio.

Al decir de Peluffo, *"Sáez tuvo en Roma un taller, donde los cuadros se amontonaban entre pesados cortinados, aterciopelados tapices, alfombras orientales, cueros de animales salvajes, y él mismo enjoyaba sus manos con ricos anillos ofreciendo múltiples pruebas de su gusto por lo barroco, lo suntuoso y lo antiguo. En varios de sus retratos, los elementos ambientales que rodean al personaje adquieren una relevancia compositiva y una seducción visual (no ajenas a la fruición decorativa) que las convierte en los verdaderos protagonistas plásticos del cuadro"*⁶⁹.

⁶⁹. PELUFFO (1987), fasc. III, p. 53.

Sobre talleres de estudiantes rioplatenses en Italia contamos también con el testimonio de Emilio Pettoruti, quien describió su taller de Florencia comentando haberlo pintado de blanco *"por una especie de reacción, debido a que los talleres que iba conociendo eran todos tétricos y me dejaban idéntica impresión de mugre, no explicándome como se podía trabajar en ellos. En el curso de los meses mi idea llamó la atención, sobre todo a algunos jóvenes italianos que empezaron a seguir mi ejemplo, desoyendo mis advertencias; fui comprobando, en efecto, que se hacía difícil pintar en un ambiente totalmente blanco, a causa de los reflejos..."*⁷⁰.

6.2.4. Los artistas y sus limitaciones económicas.

Durante el siglo XIX, en Francia y otros países europeos, fueron numerosos los artistas que gozaron de un buen pasar y pudieron ir aspirando gradualmente a mejorar su nivel de vida. Como ejemplos en la nación gala pueden señalarse los de varios pintores que, siendo de extracción humilde, pudieron convertirse en celebridades "bien pagas": Thomas Couture, Bouguereau, Jean Paul Laurens, maestro de una pléyade de artistas americanos desde México al sur...

El ascenso social de los artistas, producido junto al de la burguesía adinerada convertida en clientela, puede

⁷⁰. PETTORUTI (1968), p. 29.

reflejarse perfectamente a través de Meissonier, poseedor de una suntuosa vivienda, quien con su muerte provocó que el Kaiser enviara sus condolencias al Presidente de la República francesa. Si bien es cierto que muchos, como los célebres Daumier, Millet, Van Gogh o Gauguin, vivieron y murieron en la miseria, debe reconocerse *"que durante la segunda mitad del siglo, un pincel o un buril representaban un medio más seguro para remontar la pirámide social que una pluma o, inclusive, que ser ingeniero"*⁷¹.

Los artistas en la Argentina heredaron en cierta medida esta situación; si bien hubieron algunos que por uno u otro motivo pudieron vivir de su trabajo, a veces hasta holgadamente, también estuvieron quienes se vieron obligados a realizar su obra con muy pocos recursos, incidiendo este factor en su producción. Como ejemplo de esto último, en 1903, en *Caras y Caretas* apareció una caricatura de la escultora Lola Mora -artista revalorizada en los últimos años y de quien se está rodando actualmente una película sobre su vida y obra- junto a su conocida *"Fuente de las Nereidas"*, inaugurada en el mes de mayo de ese año. La nota adjunta transcribió un diálogo imaginario en el que se le pregunta a la artista *"¿por qué ha puesto usted las mujeres desnudas?"*, contestando Lola Mora que *"porque no me alcanzó la plata para*

⁷¹. FAMELART, René-Pierre. "Michelena y los "pompiers". Francia en tiempo de Arturo Michelena". En CAPRILES, María Cristina, y otros (1989), p. 156.

vestirlas"⁷².

Años después, en 1919, *Plus Ultra* publicó en sus páginas un relato ficticio, ilustrado por Miguel Petrone y firmado por Edmundo Montagne, que narraba las desventuras de Laura Dambré, pintora de veintiséis años. No se trataba más que de un cuento pero, más allá del halo de romanticismo con que Montagne describió la vida de la joven, este autor creó a la par una imagen que bien podría haber sido cierta. Así, refiriéndose a las inquietudes de la artista, dijo que estas eran *"el encarecimiento del color, cada pomo del cual casi le llevaban los ahorros de un mes; la carencia del dinero para alquilar local donde exponer sus obras que ahí permanecían arrinconadas unas sobre otras; el terror de ser rechazada otra vez del Salón..."*⁷³.

Las limitaciones económicas se sintieron de diferentes maneras y en todas épocas. Martín Malharro, a finales del XIX, se trasladó *"a París con su mujer e hijos, embarcándose en un vapor de tercer orden y en tercera clase, sin otra fortuna que sus pinceles"*⁷⁴; Carlos Ripamonte escribió en 1926 que *"en la época presente la lucha ciega por la vida no*

⁷². *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 6 de junio de 1903.

⁷³. MONTAGNE, Eduardo. "La viejecita del Salón". *Plus Ultra*, Buenos Aires, marzo de 1919.

⁷⁴. SOLSONA, Justo. "El pintor argentino Martín A. Malharro". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXI, N° 1078, 25 de agosto de 1902, p. 555.



La imagen del artista menesteroso; ¿realidad o ficción?.
Dibujo de Camps incluido en "Escenas de la vida bohemia" de
Henry Murger (fig.321).

¡Pobres artistas!



— ¡Con que quietes adelante á la pintura, se puede... que todos habrán el 'pobre' para!



Verás á una persona muy rica pedir á un pintor una tela para su sala. Este se ve.



Y esa misma persona no osaría decir á su carnicero: — Ya que es usted tan amable, deme una buena pierna de chanchito.



Un neg chinto te vende una tela blanca y, sin mayor esfuerzo, obtiene un beneficio.



Tú la cultura de color y, al revenderla, apenas si sacas la mitad de lo que por ella pagaste.



Una dama del feo más subido será impenable contigo si la pides delusivo parecerá en un retrato...



... sin que se le ocurra mirarse al espejo, que no está acostumbrado á mirarse.



¡Cuántas veces, sacrificando tu dignidad, tendrás que suplicar á un colega de más nombradía que firme una obra tuya!



Ve á decir á un sombrerero que inscriba el nombre de otro en un sombrero de su fabricación. ¡Te pagarán!... ¡Y tú, á pesar de todo, quieres ser artista!

Los sacrificios, los sufrimientos y las humillaciones a las que se veían sometidos los artistas, satirizados por el dibujante Motet. (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1908) (fig.322).

permite entregarse de lleno a la labor desinteresada"⁷⁵... Y como estos, incontables casos y testimonios.

Cabría, pues, preguntarse de que forma incidieron estos contratiempos en la actividad creadora de los pintores. Podríamos mencionar, en primer término, las dificultades para contar con modelos vivos, no tanto por la falta de disponibilidad sino por el alto costo que suponía el contratarlos. Emilio Pettoruti recordó como en Italia se juntaba con los escultores Nicolás Lamanna y Pablo Curatella Manes para trabajar el desnudo, *"entre las 19 y las 20 horas, cuando las modelos están más libres y encontraríamos seguramente una que quisiese venir por sólo una hora, pagándole un poco más; dividiríamos los gastos, incluida la calefacción, proporcionalmente"*⁷⁶.

Entre los modos que adoptaron los artistas para reducir gastos, vale mencionar una decisión que tomaron a menudo los pintores argentinos de principios de siglo, y que consistió en dejar la ciudad para trasladarse al campo, donde el costo de vida era relativamente menor y en donde encontrarían innumerables motivos que se encuadraban perfectamente en la idea del "arte nacional". No fue esta migración un fenómeno privativo de la Argentina; el mismo Van Gogh había pensado de acuerdo a lo expuesto, escribiéndole a su hermano Theo que

⁷⁵. RIPAMONTE (1926), p. 144.

⁷⁶. PETTORUTI (1968), p. 60.

"en estos tiempos consideré la posibilidad de ir a establecerme al campo, por el lado del mar o en otra parte, allí donde se trabaja realmente la tierra, porque creo que esta decisión me permitiría limitar mis gastos"⁷⁷.

No obstante los beneficios económicos y hasta artísticos, la radicación en zonas alejadas trajo aparejados otros inconvenientes. Como ejemplo valga el de Fernando Fader, instalado en las sierras cordobesas, y para quien se hizo de imperiosa necesidad el contar con lienzos y colores para pintar, elementos que sólo se conseguían en Buenos Aires y, con mucha suerte en Córdoba capital, aunque no siempre de la calidad esperada. *"Me quedan apenas cinco pomos de cobalto, lo que determinará un nuevo paro"*, le escribió en una ocasión a su marchand Müller, siendo este tipo de comentarios moneda corriente en la vasta correspondencia que ambos mantuvieron.

Asimismo, otra de las inversiones que fue menester de los artistas realizar, fue la de contar con un lugar donde pintar, un estudio que, en el caso de Fader, llegó a ser durante algún tiempo una tienda de campaña, hasta la instalación en Loza Corral. En el caso de nuestro máximo paisajista, los problemas económicos también determinaron cambios de motivos en sus obras, tal como lo manifestó a Müller: *"...Le expliqué el mecanismo de las telas de aliento,*

⁷⁷. VAN GOGH (1980), p. 125.

figuras, animales en paisajes especiales, como ser potrero con parva, terreno arado, terreno desmontado, etc.. Cada paisaje de estos presupone una labor material. Hay que segar el pasto, secarlo y emparvarlo; para ello yo tengo que tomar el tractor, las máquinas, etc. y si tengo que hacerlo yo, llego rendido físicamente a la tela y si lo mando hacer hay que tener y pagar el personal...

...En vista de las dificultades de dinero estoy liquidando los animales, el Aguadita está sin colonos (entre ellos el modelo de "La Reja") y veré de reducir todos esos famosos gastos, que antes pude hacerlos enriqueciéndome artísticamente"⁷⁸.

Para solventar los problemas y poder hacer frente a las carencias monetarias a que se veían sometidos, viéronse los pintores obligados, en ocasiones, a malvender sus cuadros. En este sentido contamos con el testimonio de Fray Guillermo Butler quien aseguró que *"en los principios de mi carrera, llegué a pasar incluso hambre... En una ocasión en que me encontraba con un compañero, lejos de la Argentina... sin tener nada para comer, conseguí vender, no sin grandes esfuerzos, uno de mis cuadritos. Con el importe de la venta compramos unas docenas de huevos, para hacer un sambayón que nos durase varios días. No nos duró ni veinticuatro horas; por turno, íbamos nada más que a probarlo para engañar el*

⁷⁸. LASCANO GONZALEZ (1966), p. 136.

estómago. Cuando nos dimos cuenta, a fuerza de probarlo nos habíamos quedado sin sambayón".

"Otra vez, nos sorprendieron las fiestas de Navidad en París y pobres como siempre. Las gentes se preparaban a recibir con júbilo el santo advenimiento, sólo nosotros sentíamos el peso de la soledad, y sin embargo no nos resignábamos a pasar la Navidad sin un brindis. Nuevamente uno de mis cuadros nos sacó de apuros y compramos una botella de "spumante", excuso decirles que el más barato; la botella fue descorchada con gran solemnidad sin pensar en la burla que nos preparaba el destino: saltó el corcho, y a continuación desbordó el "spumante" siendo inútiles cuantos esfuerzos hicimos para llenar las copas; apenas si pudimos gustar unas gotas..."⁷⁹.

En muchos casos, desarrollaron los artistas argentinos actividades paralelas a sus labores pictóricas para poder llevar a cabo las mismas. En la mayoría de los casos se debió a la necesidad de costear los materiales aunque hubo pintores cuya situación resultó menos asfixiante y pudieron lograr un *status* más independiente. Alejandro Christophersen sostuvo su pintura gracias al ejercicio de su verdadera profesión, la de arquitecto, a la que se había inclinado tras ser aconsejado por su familia, "que temía que con la pintura el pequeño

⁷⁹. GARCIA, Teresa M.. "Un rato de charla con el poeta de los pinceles". *Estampa*, Buenos Aires, enero de 1959.

Alejandro se diese a la bohemia"⁸⁰. La misma profesión tuvo Jorge Soto Acebal cuyos medios de vida facilitaron su producción.

Christophersen, nacido en Cádiz por obra de las circunstancias ya que su padre era el cónsul noruego en la ciudad española, concluyó sus estudios de arquitectura en Amberes a los 19 años de edad, embarcándose tres años después hacia la República Argentina en donde alcanzó gran renombre con obras como el palacio de los Anchorena, el Hospital de Niños, varias sucursales del Banco de la Nación en el interior, la escuela de Flores, la capilla del Hospital Español, el Panteón Español y el sepulcro del general Alvear.

Este arquitecto-artista, paralelamente a sus labores de constructor y pintor, ejerció la docencia y a él se deben numerosos escritos sobre el arte argentino y americano. Muy loada fue, entre otras, su conferencia acerca "*De la arquitectura colonial y de su origen*" llevada a cabo en la sala Madariaga del Museo de Bellas Artes en 1913⁸¹.

La otra cara de la moneda fue también la más corriente; los artistas que no pudieron sostener económicamente sus

⁸⁰. "Un gran artista español. Don Alejandro Christophersen. Su vida y su arte". *La Tribuna Española*, Buenos Aires, 18 de julio de 1918.

⁸¹. "Museo de Bellas Artes. "La arquitectura colonial"". *La Nación*, Buenos Aires, 14 de octubre de 1913.

labores con lo producido únicamente por las mismas, fueron mayoría. Un caso harto ilustrativo fue el de los integrantes de la llamada "escuela boquense": *"eran muchachos del bajo del río; de la Boca y de las inmediaciones de la plaza Patricios, en Buenos Aires. Todos eran humildísimos y todos obreros de la más variada artesanía. Quinquela Martín, era carbonero del puerto; Agustín Riganeli, hoy eximio escultor, vendía ollas y las componía; Juan de Dios Filiberto, popularísimo músico, era calderero; Luis Perlotti, gran escultor, era albañil; Ernesto Soto Avendaño, brillante escultor también, era peón agrícola, y cosa semejante podría decirse de Abraham Vigo, Guillermo Facio Hebécquer y Armando Discépolo, magníficos grabadores los dos primeros y celebrado músico el último"*⁸².

Quinquela, para poder pagarse el material de trabajo, limpió durante una temporada las ventanas e hizo normalmente la limpieza general de la oficina de muestras y encomiendas de la Aduana, en la Dársena Sur. Era una hora diaria de escoba, gamuza y plumero. Por la tarde llevaba el dinero recaudado en la oficina a la oficina central de la Aduana de Buenos Aires.

En el caso de los argentinos que estudiaban en Europa, muchos de ellos, ya sea por falta de becas o por

⁸². "Un himno al trabajo son los cuadros de Quinquela Martín". *Los Andes*, Mendoza, 20 de marzo de 1949.

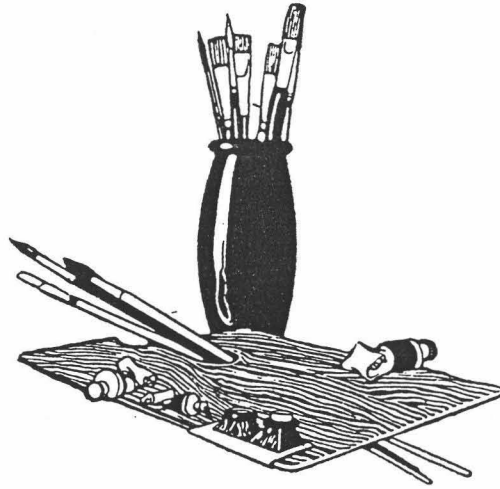
insuficiencia de las mismas, debieron recurrir a la realización de trabajos paralelos para poder mantenerse. El pintor cordobés Emiliano Gómez Clara, a mediados de la segunda década del siglo, habitó un altillo cercano a la romana Piazza del Popolo en el que había instalado una pequeña pieza que le sirvió como cuarto oscuro ya que se ocupaba de hacer fotografías para sustentarse⁸³.

En otras ocasiones esas actividades alternativas fueron afines con las labores artísticas; Emilio Pettoruti y Xul Solar realizaron series de tarjetas postales de temáticas como el Amor, la Maternidad, la Primavera o la Vida del Soldado, muy en boga en la Italia de los años diez. Otras dedicaciones fueron las ilustraciones de libros, la ejecución de afiches o la colaboración en revistas. Pettoruti trabajó también, durante un tiempo, en la milanese Casa de Modas Palmer donde le pagaron "*magníficamente*" creaciones de diverso tipo, modelos de vestidos, almohadones, biombos y otros elementos del hogar⁸⁴.

Los estudiantes de pintura y escultura argentinos, por lo general, pudieron mantenerse en Europa gracias a las becas otorgadas por el Estado o, en menor medida, por instituciones privadas. Si bien es cierto que en el último cuarto del XIX contados jóvenes artistas gozaron de ayudas económicas del

⁸³. PETTORUTI (1968), p. 97.

⁸⁴. *Ibíd.*, p. 124.



ESTUDIO DE DIBUJO Y PINTURA

DE _____

A. MALINVERNO

CURSOS DE ENSEÑANZA DIURNOS Y NOCTURNOS PARA VARONES Y SEÑORITAS. _____

BELGRANO 2966

Publicidad de Atilio Malinverno ofreciendo cursos de dibujo y pintura (fig.323). Los pintores debieron con frecuencia dedicarse a labores paralelas para solventar los gastos de su producción artística.

gobierno, el apoyo gubernamental a los mismos se acentuó notablemente bajo la presidencia de Julio A. Roca. Su ministro de Instrucción Pública, Osvaldo Magnasco, dio inicio a las becas para perfeccionamiento de estudios en el Viejo Continente al convocar el concurso de 1899, en el que resultaron agraciados Cesáreo Bernaldo de Quirós y Carlos P. Ripamonte. Las becas del gobierno intentaron ser suspendidas en 1914 tras el estallido de la guerra, lo que se evitó gracias a la firmeza, entre otras, de la sociedad secreta "Verdad".

Existieron asimismo algunas becas instituidas por los gobiernos provinciales entre las que se destacaron las otorgadas, en especial en los años veinte, en Córdoba. Así viajaron a Europa artistas como José Malanca o Antonio Pedone. En la Provincia de Buenos Aires, gracias a la amistad con el diputado y Presidente de la Comisión del Presupuesto Rodolfo Sarrat, Emilio Pettoruti, a pesar del pedido del Gobernador de *"economías y más economías"*, pudo contar con una ayuda para estudiar en Europa. También Héctor Basaldúa contó con una beca de la Provincia.

Como antecedentes lejanos podemos señalar las ayudas recibidas por Graciano Mendilaharsu en 1881, por parte de la Legislatura bonaerense, quien le facilitó una pensión mensual de tres mil pesos, que le sirvió para prolongar su estadía en Francia. Es de notar que con respecto a otros países iberoamericanos, Argentina estaba aún en desventaja; por

citar solamente un caso, en Venezuela, a mediados de los setenta, el Presidente Antonio Guzmán Blanco permitió la concesión de becas para jóvenes artistas, además de prestar especial apoyo a pintores como Martín Tovar y Tovar.

En la Argentina, también recibió beca del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires Reinaldo Giúdice, el cual se dirigió en 1876 a proseguir sus estudios en Italia. Sus biografías suelen hablar de esa *"miserable pensión"* con que se costó *"penosamente los estudios"*.

No es el único ejemplo de pensión insuficiente que encontramos en los anales del arte de los argentinos; es más, quizá en la mayoría de las veces las becas constituyeron un apoyo mínimo para la realización de los estudios programados. Francisco Bernareggi, tras obtener en 1923 el Primer premio del Salón, en Buenos Aires, recibió en 1925 una subvención para pintar en los lagos del Sur. Trescientos pesos apenas si cubrieron los gastos suyos y los de su mujer.

El propio Bernareggi se quejó de las ínfimas cantidades que recibían los becarios en aquellos años e inclusive quienes se beneficiaban con algún premio de los salones nacionales o provinciales, cuantías que sólo servían de estímulo personal pero no cubrían las preocupaciones materiales de los artistas ni permitían desarrollar con cierto respiro sus labores y, por ende, superarse a sí mismos. *"El artista argentino que quiera preservar la*

independencia y la dignidad de su arte con el estudio asiduo, ha de tener un temple heroico para no desmayar y menos sucumbir por las más angustiosas necesidades de la vida. Los incapaces de seguir esta conducta llena de sacrificios, estancan o adulteran su arte. Nada invalida tanto la personalidad del artista como un empleo: anula todo impulso libre y vigoroso de creación. Nuestro país desgraciadamente, a pesar de sus inmensas riquezas, no está todavía en condiciones de sostener a sus intelectuales y artistas quienes para subsistir se ven obligados a desempeñar funciones públicas o dedicarse a la enseñanza"⁸⁵.

Esta situación denunciada por Bernareggi en 1949 era la misma que se venía arrastrando desde los inicios de nuestra historia plástica. Iguales limitaciones habían acompañado la labor de los pintores de la generación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* a finales del XIX y sólo variaron, en cierta medida, en la segunda mitad de nuestro siglo. Actualmente existen otros mecanismos, en especial el mecenazgo o la afirmación de la importante figura del *marchand*, que han logrado paliar en gran medida esos "sacrificios" a que hizo referencia el artista entrerriano.

Otros artistas, de familias pudientes, no tuvieron que padecer la necesidad de depender de becas para ir a estudiar a Europa y poder mantenerse allí dignamente. Por caso,

⁸⁵. PRO (1949), p. 116.

Fernando Fader contó con la solidez de las empresas de su padre Carlos como respaldo para trasladarse a Munich, en donde sus gastos se redujeron sensiblemente debido al hecho de que tenía familia en esa ciudad alemana.

Con anterioridad, Eduardo Sívori había podido acceder también a un aprendizaje académico en Francia en 1883 y a la posibilidad de permanecer un lapso considerable de tiempo en París donde logró dar aires nuevos a su pintura. El propio artista reconoció años después, poco antes de su fallecimiento, que *"nunca pinté mis cuadros con idea de venderlos, porque no necesitaba la profesión para vivir, sin que por esto hayan dejado de alcanzar buenos precios"*⁸⁶. Respecto de esto, podemos ejemplificar citando su exposición individual realizada en 1905 en el Salón Castillo, en donde de los 42 cuadros expuestos se vendieron todos a excepción de una media docena de retratos pertenecientes a colecciones particulares⁸⁷.

6.3. El mercado del arte en la Argentina y sus componentes.

6.3.1. Introducción.

⁸⁶. ANDRES, Víctor. "El decano de los pintores argentinos. Eduardo Sívori". *Plus Ultra*, Buenos Aires, marzo de 1918.

⁸⁷. SOLSONA, Justo. "El pintor argentino Eduardo Sívori". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIV, N° 1.239, 25 de septiembre de 1905, p. 619.

Habiendo hecho referencia al principal motor del arte, al único verdaderamente irremplazable, es decir el propio artista, a sus logros y frustraciones, sus oportunidades y sus límites, destacaremos a continuación el papel jugado por otros componentes del mercado artístico en la Argentina. Entre estos incluimos a una figura de novedosa aparición, la del marchand o mercader de arte, a los coleccionistas, a las instituciones privadas -en especial las galerías y salones de arte- y públicas -representadas por la de mayor importancia, el *Museo Nacional de Bellas Artes*-.

Este amplio espectro fue heredado de Europa, en donde hacia ya tiempo que el vuelco se había producido. *"La creación de los salones..., donde a partir de la segunda mitad del XVIII, periódicamente se exponían a la contemplación del público las obras de arte, fue un claro antecedente de las galerías comerciales actuales y supuso para el artista tener que enfrentarse con una hasta entonces insólita situación de consumo anónimo, esos clientes sin rostro del mercado, la libertad conquistada frente al encargo a priori... propició el pintoresquismo, a veces trágico de la bohemia..."*⁸⁸.

Con los salones y el ánimo de apertura de artistas y

⁸⁸. CALVO SERRALLER, Francisco: "La pintura de las Luces". *El País*, Madrid, 31 de Julio de 1984, Suplemento "Diderot y la Ilustración", p. VIII.

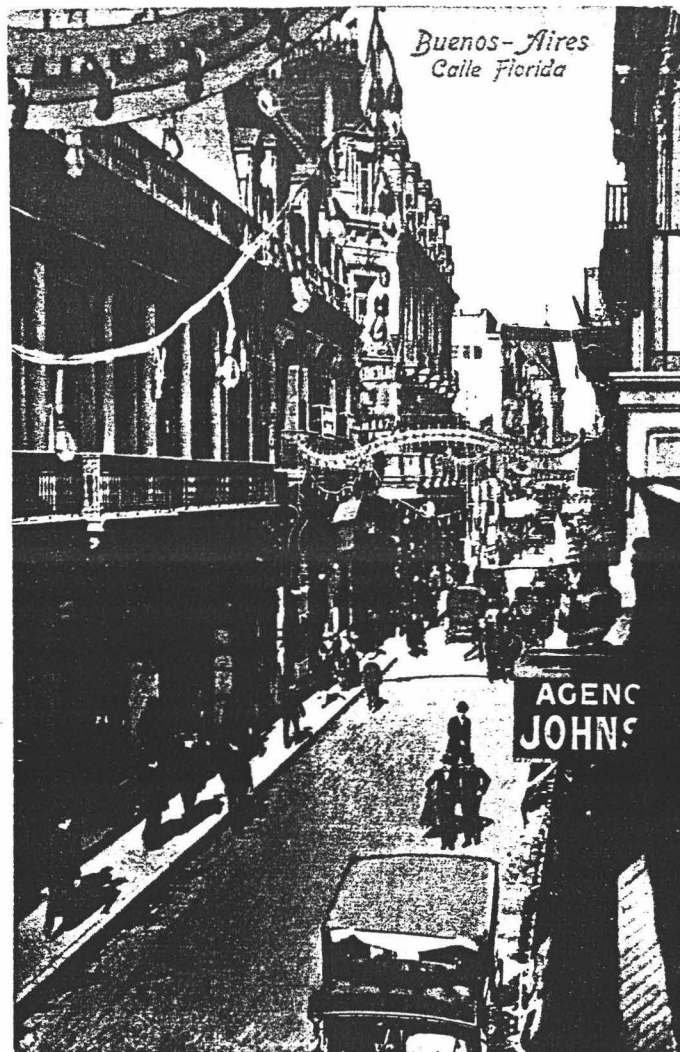
comitentes aparecieron las exposiciones de arte, primero las colectivas y más adelante "se inauguró la era de las exposiciones particulares, que se fueron haciendo cada vez más frecuentes en el curso del siglo XIX... En verdad, el interés del artista por exponer aisladamente conjuntos de su producción y el deseo del público de conocer tales obras, impulsaron la creación, al margen de las organizaciones oficiales, de las galerías de exposición particulares y de la nueva industria del marchand..."⁸⁹.

"En resumen -afirmó Payró-, gracias a la Revolución Francesa, aparecieron tres formas nuevas de comunicación del artista con el gran público: el Museo, propiedad colectiva, el Salón oficial, abierto periódicamente a vastas multitudes y la exposición particular. La intensificación del contacto del artista con las masas tuvo trascendencia..."⁹⁰.

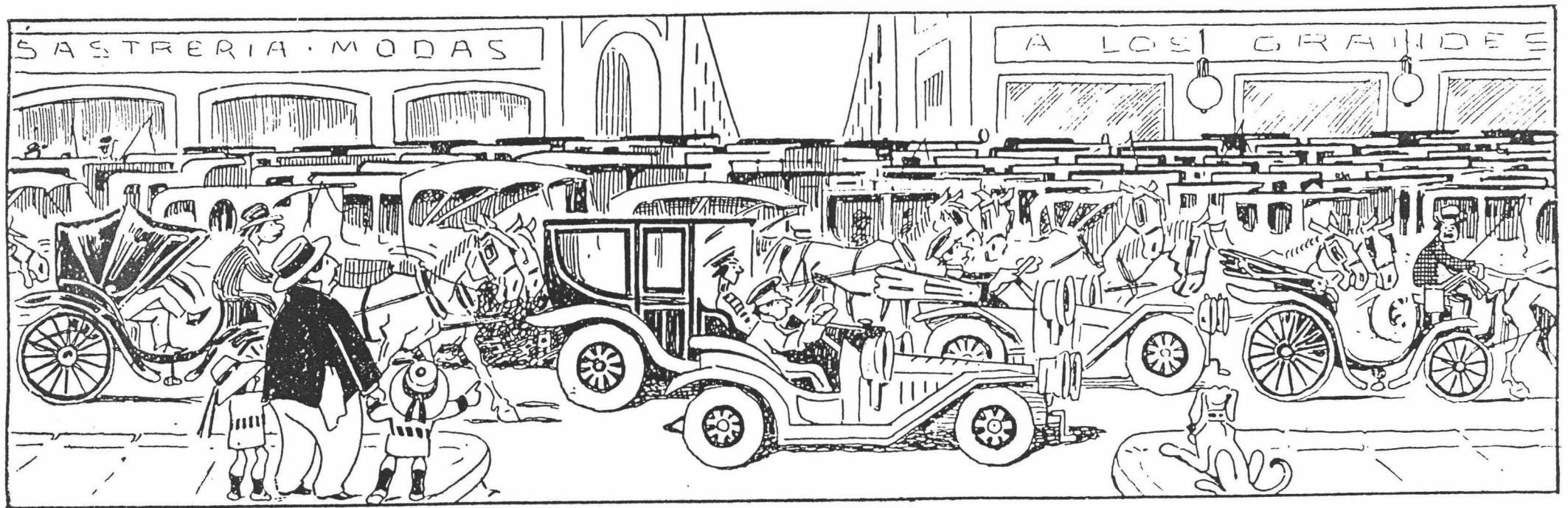
En la Argentina siempre se ha tomado a las exposiciones de El Ateneo, Nexus, Aficionados, etc., como los antecedentes del Salón Nacional, deseo primordial perseguido por nuestros artistas desde la creación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* en 1876 y concretado en 1911. Es importante remarcar un aspecto y es que los salones donde se llevaron a cabo aquellas exhibiciones siempre fueron salas privadas, como Witcomb (ver figs.326-327), Costa, Ruggero & Bossi, etc., y

⁸⁹. PAYRO, *Pintura moderna...* p. 19.

⁹⁰. *Ibídem.*, p. 20.

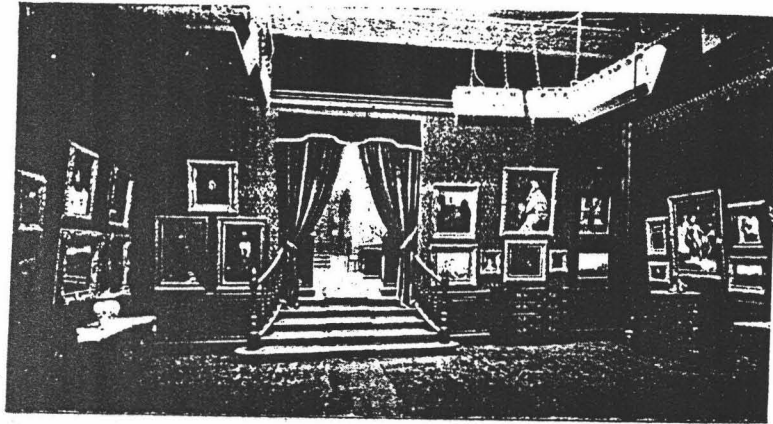


Vista de la calle Florida (fig.324), escenario principal de los acontecimientos artísticos y culturales de Buenos Aires a principios de siglo.



"Aspecto que presentan ciertas calles a la salida de los teatros. (Apunte del natural dedicado al jefe de tráfico)", dibujo de Poliman caricaturizando un aspecto de la vida urbana de Buenos Aires (*Caras y Caretas*, 11 de abril de 1914) (fig.325).

Salón Witcomb



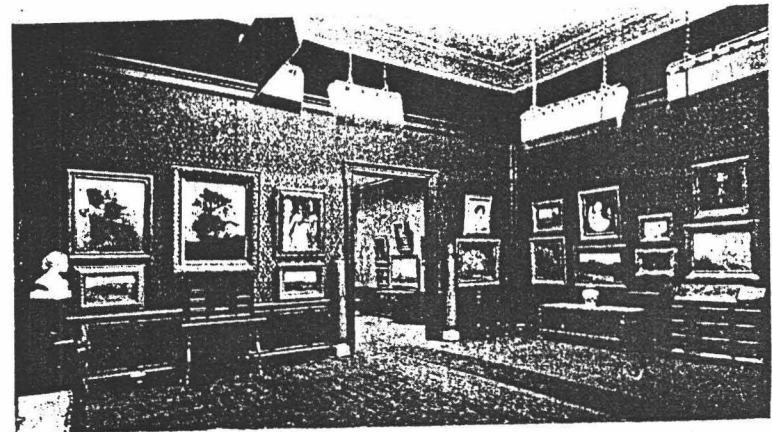
Exposición de Arte



Venta permanente

Publicidad del Salón Witcomb de Buenos Aires aparecida habitualmente en los catálogos del Salón Nacional (fig.326).

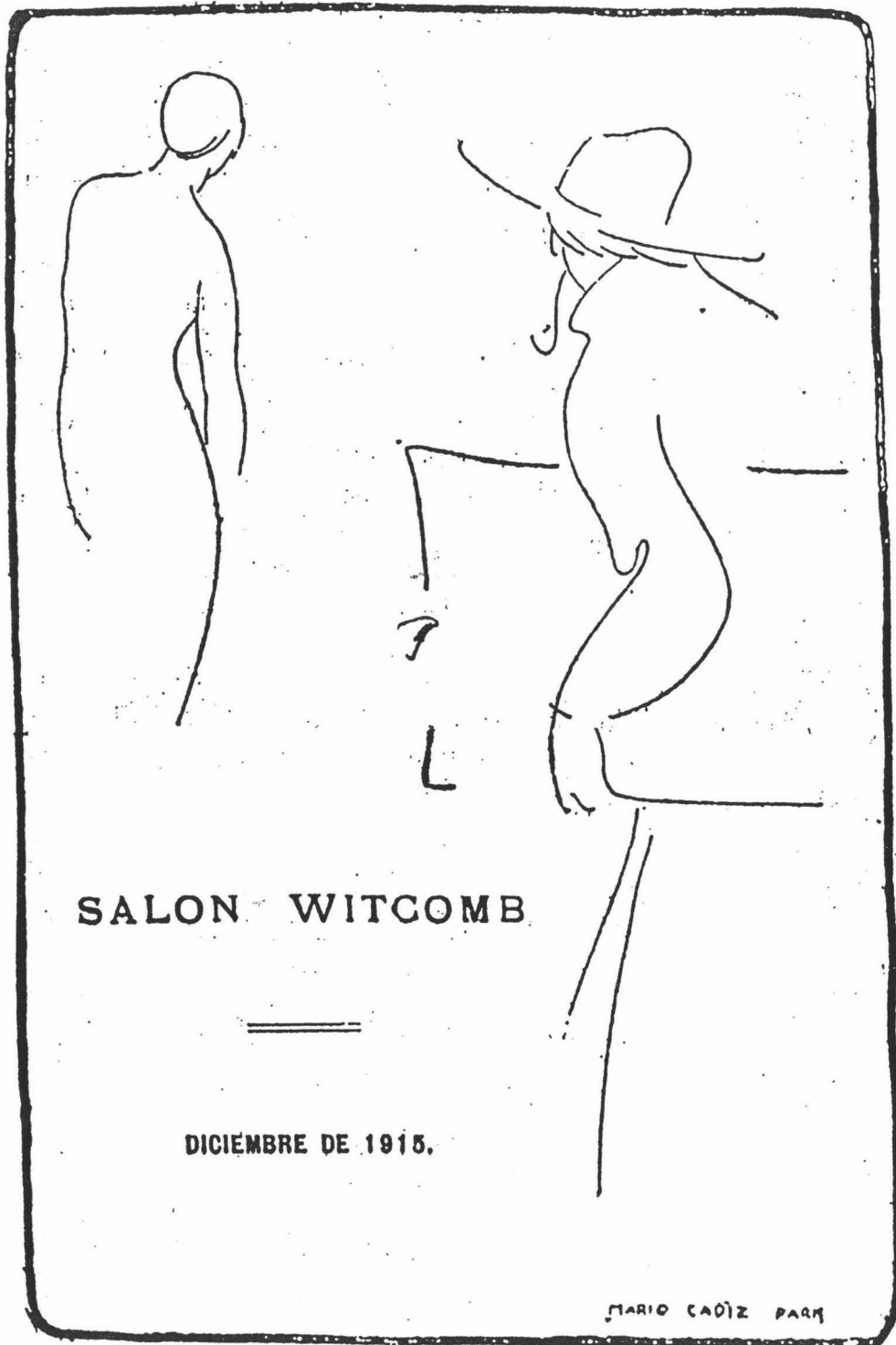
Calle Florida 364



Antiguo y Moderno



Unión Telef. 1526, Avenida

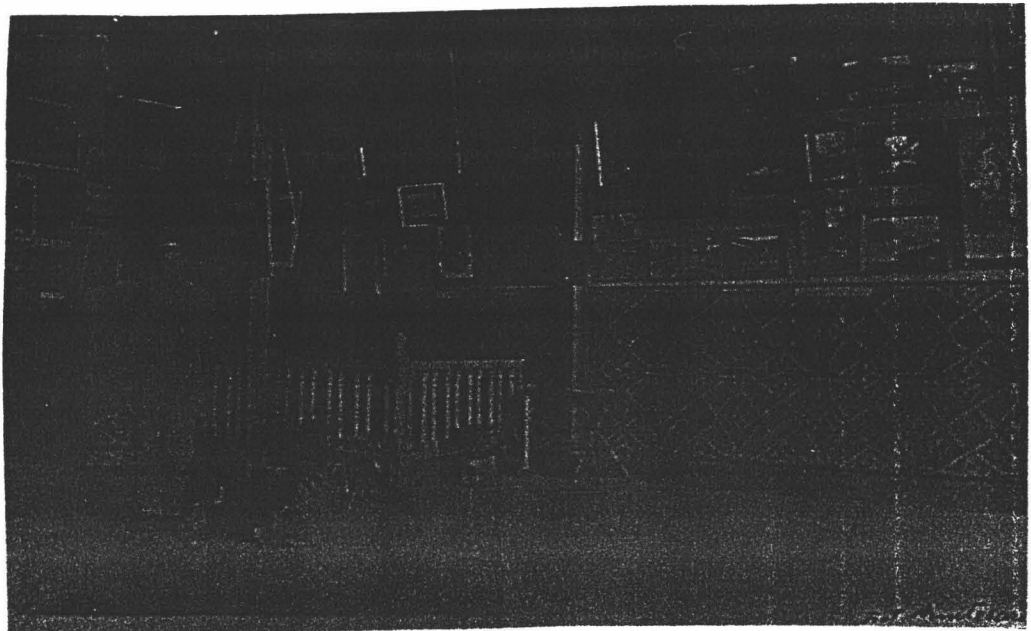
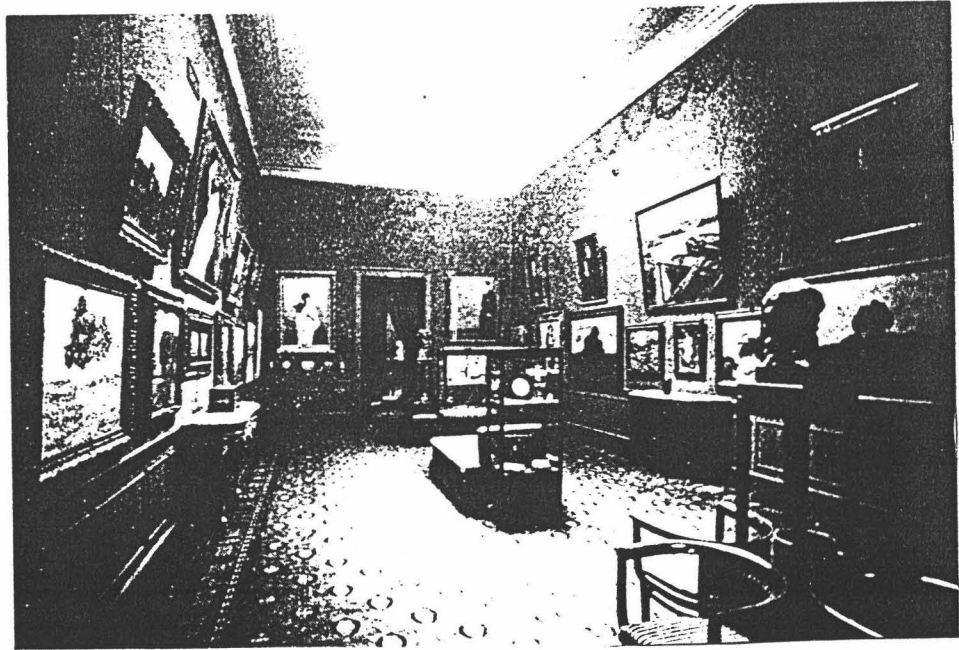


Portada del catálogo de la exposición de artistas argentinos realizada en Witcomb en diciembre de 1915 (fig.327).

no en sedes oficiales, puesto que la oficialidad, esto es el Estado, tardó cerca de veinte años en convertirse en partícipe de las actividades artísticas en el país, terminando con dicha situación en 1895 al nacionalizarse el Museo de Bellas Artes. Witcomb y Costa hicieron un "esfuerzo" por convertirse en salas exclusivas de arte, lo que demuestra los lazos existentes entre académicos y empresarios privados.

Las características físicas de los salones fueron de lo más variadas. En el caso del Salón Costa, y para llegar al amplio salón donde expuso Fader en 1905 y 1906, debía trasponerse primero la parte central del negocio, atiborrada de porcelanas, marfiles, bronce y caireles de la época. Los cuadros aparecían colgados unos encima de otros, con un concepto más cercano al de una *trattoria* napolitana (ver figs.328-329), en donde la falta de espacio llevaba a que la posibilidad de una correcta colocación quedase supeditada al deseo de exponer la mayor cantidad de obras posibles.

En España la situación se planteó en términos similares. Bernal Muñoz describió la sala de Carlos de Haes en la Exposición de Bellas Artes de 1899 como *"una larga sala cuyo eje aparece ocupado por grandes divanes de terciopelo y en cuyo centro aparece el busto del pintor, presenta sus muros totalmente tapizados de cuadros de diferentes tamaños, puestos sus marcos en contacto, sin orden ni concierto, en*



Dos ejemplos típicos de como se solían disponer los cuadros en las muestras de principios de siglo en Iberoamérica, encimados unos sobre otros, según el modelo del Salón de París. La primera imagen corresponde a una exposición de artistas rioplatenses en el Salón Witcomb de Buenos Aires (fig.328), mientras que la segunda al I Salón del *Círculo de Bellas Artes* de Caracas, Venezuela, en 1913 (fig.329).

forma abigarrada..."⁹¹.

Podemos hacer referencia a lo que ocurría en este sentido en la ciudad de Mendoza, a la que a principios de siglo arribaron artistas-mercaderes con cuadros europeos junto a algunos argentinos para exhibirlos en algún salón comercial, en el hotel donde se hospedaban o en algún club. Aquellas obras que no se habían vendido se terminaban rematando el último día.

Fue este el caso del pintor español Pedro Blanqué, quien habiendo llegado por primera vez a la capital cuyana entre 1885 y 1886, regresó en 1903 trayendo cuadros de historia, costumbres y paisajes suyos, más una colección de cerca de doscientas obras entre autores locales y europeos. Más adelante, en 1908, presentó sus obras *Desiré Bourrely*. En 1912, con el profesor italiano De Conciliis, arribaron obras de Favretto, Segantini, Morbelli y hasta una del Canaletto, "*La tumba de Petrarca*", que fue rifada a beneficio de una institución de caridad. Dos años después presentó su producción el barón Eschaseriaux du Ramet⁹².

⁹¹. BERNAL MUÑOZ, José Luis. "Museos y exposiciones en el cambio del siglo. 1897-1903". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, t. III, N° 5, 1er. semestre de 1990, p. 88.

⁹². RODRIGUEZ BRITO, Marta G. de.. "Extranjeros en el campo de las artes plásticas a principios de siglo en la Provincia de Mendoza". *Cuadernos de Historia del Arte*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1986-1987, vol. 12, pp. 103-105.

En el Uruguay, la situación se presentó aun bastante peor, inclusive organizando los artistas sus muestras en los propios talleres. Peluffo cita un testimonio acerca de la sede en la que expusieron en 1930, a su regreso a Montevideo provenientes del extranjero, el pintor paisajista José Cúneo y el escultor Bernabé Michelena, en donde se habla del *"inmundo antro que es el sótano del Ateneo -pulgas, humedad, ratas, oscuridad, aire viciado-..."*⁹³.

En la segunda década del siglo, en Buenos Aires, ya la situación había cambiado y las salas de exposición, y por tanto las posibilidades de presentar obras para los artistas -esto sin contar al Salón Anual inaugurado en 1911-, habíanse multiplicado. Un texto de la época destacó que durante el invierno *"las exposiciones, principalmente de pintura, abundan, y los más afamados artistas sólo pueden disponer de diez o quince días para darnos a conocer los frutos de su ingenio"*⁹⁴.

Para ese entonces surgían en Buenos Aires galerías como la de Philipon, sucursal de la parisina del mismo nombre, que albergó en 1912, año de su inauguración, una muestra del sevillano Gustavo Bacarisas, y la Galería de Londres dedicada

⁹³. Cartel, Montevideo, agosto de 1930, N° 8. En: PELUFFO (1987), fasc. IV, p. 74.

⁹⁴. MONNER SANZ, R.. "Léonie Matthis". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, N° 1.656, 22 de septiembre de 1913, p. 620.

a difundir la pintura inglesa. Philipon, organizada por Ignacio Caride y Pedro Bercetche, habría desaparecido hacia 1914; la segunda, regenteada por Eduardo Haynes, tampoco llegó a alcanzar renombre, lo mismo que las denominadas L'Eclectique, abierta en 1912 por el pintor francés Pierre Calmettes que antes había estado ligado al Salón Fumières, y Casa Brunner sucursal de la parisina del mismo nombre⁹⁵.

Hallábase en las vecindades de Fumières, existente en los días del Centenario, la Cooperativa Artística, establecimiento comercial dedicado a la venta de útiles artísticos y habilitado como sala de exposiciones en la que albergó muestras como la de los trabajos rechazados en el Salón Nacional de 1914 -también llamada *Primer Salón de Recusados*- o varias de las realizadas por Stephen Koek-Koek. Los nombres de Walter de Navazio y Víctor Torrini están también ligados a la Cooperativa; el primero como habitué de las tertulias que allí se hacían, y Torrini por su labor de *marchand* y mecenas vinculado directamente a la tienda.

Tras el surgimiento en la misma sede de "Boliche de Arte", en 1927, la Cooperativa habría desaparecido. El nuevo comercio se inclinó por apoyar las manifestaciones artísticas de avanzada, encontrándose así las nuevas tendencias con sala propia en Buenos Aires. En ese año funcionó también el Salón Florida, dirigido por el escritor Raúl Scalabrini Ortiz, que

⁹⁵. PALOMAR (1962), pp. 142-143 y 150.

vino a agregarse a otros instalados en 1926: la agrupación de gente de letras y artes autodenominada con el muy madrileño nombre de "La Peña", cuya sede fue el Café Tortoni; la librería El Bibliófilo, que organizó exposiciones a través de los señores Viau y Zona; y, finalmente, la Nordiska Kompaniet, cuya existencia como sala de muestras llegó a prolongarse por cinco lustros⁹⁶.

Debemos señalar también el surgimiento de otros salones como el de Chandler y Thomas, al 200 de la calle Florida, que hacia 1930 pasó a denominarse "Chandler y Zuretti" y finalmente "Zuretti" a solas. En 1924 surgió la Galería Van Riel, emprendimiento del dibujante y pintor italiano Franz Van Riel dedicado desde hacía un tiempo a la fotografía. Este *marchand* había trabajado como ilustrador en el diario *La Prensa* de Buenos Aires donde habría trabado amistad con el crítico de arte del periódico, Manuel Rojas Silveyra, decidiendo ambos editar y conllevar la dirección, desde 1918, de la distinguida revista de arte *Augusta*. Las salas de Van Riel pasaron a ser ocupadas en 1927 por los *Amigos del Arte* hasta su extinción en 1943, año en que el *marchand* reabrió su galería⁹⁷.

A finales de los años veinte los progresos se manifestaban con evidencia y la situación de crecimiento se

⁹⁶. Ibídem., pp. 135-140 y 148-150.

⁹⁷. Ibídem., pp. 143-145.

hallaba consolidada por completo. "Amigos del Arte, están desarrollando un programa extraordinario de intensa actividad. Tal es la demanda de sus salas, que las muestras se abrevian para dar lugar a los innumerables pedidos. Así vemos, que actualmente ocupan su local obras de seis artistas y, si agregamos que otros se encuentran representados en Witcomb, Müller, Camuatí y La Peña, únicamente, podemos advertir que, en el momento, doce pintores exponen esta semana en Buenos Aires, donde también se realizan varias exhibiciones de conjunto; a lo que debemos agregar, el Salón de Santa Fe, inaugurado el sábado, y, el Nacional, que en estos instantes se prepara. Resulta pues -en este año malo- más desproporcionado que nunca a nuestro ambiente tal cantidad de exposiciones, por la imposibilidad de que un público preparado, en relación, las apoyen en la medida de que ellas no resulten un verdadero sacrificio, pues esa desproporción desequilibra hasta los presupuestos oficiales, cuyo monto, en tal rubro, no permite extralimitaciones"⁹⁸.

6.3.2. Los marchantes de arte y las ventas de cuadros.

"Cuanto más totalmente te vuelves marchand, más te vuelves artista".

(VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Trad. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1980, p. 302).

⁹⁸. "En las salas de Amigos del Arte". *La Razón*, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1929.

"Amigos del Arte" realiza una feliz

La prestigiosa entidad porteña, presidida por el selecto espíritu de ropa, con una hermosa edición de 164.000 tarjetas postales, el nombre



"La presentación", de Valentin Thibon de Libian.



"Desnudo", de Jorge Soto Acebal.



"Tipo primitivo de Tilcara", de José A. Terry.



"El patroncito", de Cesáreo Bernaldo de Quiroz.



"Celo", de Luis Cordiviola.



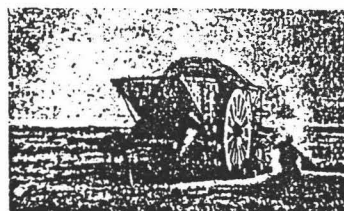
"El bautismo", de Alfredo Gramajo Gutiérrez.



"Tarde triste", de Atilio Malinverno.



"Paisaje" (España), de Ernesto Riccio.



"Noche pampeana", de Pio Colli-vadino.



"Guachito", de Luis L. Aquino.



"Misia Mariquita", de Emilio Centurión.



"En la sombra", de Carlos P. Ripamonte.



"Trabajo nocturno", de Alberto M. Rossi.



"El parral", de Fray Guillermo Butler.



"Elena la judía", de P. López Buchardo.



"Paquita", de Mario A. Canale.



"Cabeza de mujer", de Emilia Bertolé.



"Autorretrato", de Eduardo Sivori.



"Retrato de Fernando Fader", de Antonio Alice.

La Asociación Amigos del Arte, fundada en 1924, constituyó uno de los órganos fundamentales en la promoción del arte de los argentinos. Además de las continuas exposiciones que organizó, se recuerda la edición de una serie de tarjetas postales representando obras de pintores argentinos, las cuales son hoy codiciados objetos de colección (fig.330).

Tras hablar del surgimiento y la proliferación de las galerías de arte en la Argentina durante las primeras décadas de siglo, señalaremos en el presente apartado algunas consideraciones y noticias al respecto de la labor de los marchantes de arte, en su doble función de organizadores de exposiciones y de mantenedores, económicamente, de la labor de los artistas.

El destino ha querido que entre los pocos testimonios escritos que han quedado como fuentes para abordar el tema, se conserve una buena parte de la correspondencia entre quienes fueron el marchand y el pintor más importantes del período, Federico Carlos Müller y Fernando Fader respectivamente, y que sin duda alcanzaron ese merecido rango el uno gracias a el otro y viceversa.

Müller comenzó ejerciendo una suerte de mecenazgo con respecto a un Fader derrumbado económicamente tras el fracaso de sus empresas hidroeléctricas en Mendoza. Otros casos aislados de manutención fueron los de Víctor Torrini con el propio Fader y con otros artistas argentinos, el del doctor Alejandro Carbó, de Córdoba, apoyando a José Malanca al decidir este estudiar en Italia, el más lejano aun en el tiempo de Juan Manuel Blanes que fue ayudado por Urquiza, o el del mecenas de Emilio Pettoruti en Milán, que fue el que

era considerado "*mejor crítico de arte*" de la ciudad, Raffaello Giolli, quien contrató al joven platense para ilustrar libros infantiles y le puso en contacto con los artistas milaneses.

Otro sistema que funcionó a la perfección fue el de la realización de cuadros por encargo. Esta situación se dio mucho con los cuadros de historia. En la Argentina fueron empleados pintores como José Moreno Carbonero, Pedro Subercaseaux y Antonio Alice, entre otros. El retrato también recuperó el prestigio perdido en la segunda mitad del siglo XIX como consecuencia de su momentánea absorción por la fotografía, cuya novedad sedujo a la clientela haciendo a un lado, en cierta manera, la exclusividad del retrato pictórico.

En el XX, pues, volvió a ser éste una señal de reputación, tanto para el retratado como para el artista, quien además de sus beneficios por vender la obra, supo ganar consideración en el ambiente por haber retratado a tal o cual personalidad. Esto quedó demostrado en la importante presencia de retratos en los primeros veinte salones nacionales (1911-1930), donde sólo fueron superados en número por los paisajes.

Cesáreo Bernaldo de Quirós, más allá de los problemas económicos que sufrió Estados Unidos a partir del "*crack*" de la bolsa neoyorquina de 1929, pudo incrementar sus cuentas

realizando retratos de aristócratas del país del norte entre 1932 y 1933. Algo similar le había ocurrido al vasco Ignacio Zuloaga en París durante la primera mitad de la segunda década de siglo donde realizó numerosísimos retratos, especialmente de millonarios sudamericanos y damas de buena posición.

Volviendo la mirada sobre la figura de los marchantes en la Argentina, en esta rama ninguno alcanzó la excelencia del alemán Federico C. Müller. Su accionar, sin precedentes en nuestro ambiente artístico fue decisivo en la imposición de la pintura de Fader como "primer pintor nacional". Su dedicación motivó que éste tuviera los medios económicos para poder producir sus obras que de otra manera hubiese sido posiblemente muy difícil, salvando las etapas en que Müller tuvo problemas monetarios, en especial en el período de post-guerra, dado que tenía negocios en Alemania, sumida a la sazón en una profunda crisis. De ahí la ruptura temporal con Fader quien se había acostumbrado a vivir sin sobresaltos.

Müller llegó a Buenos Aires en 1905. Primeramente se asoció con un anticuario, independizándose en 1909 al instalarse por cuenta propia en un local de Florida al trescientos, al que llamó "Renacimiento". Se dedicó a la importación y venta de objetos de arte, sobre todo porcelanas de famosas manufacturas centroeuropeas. Hizo algunas muestras de pintura en los sótanos del local. Participó en la organización de la sección alemana en la Exposición

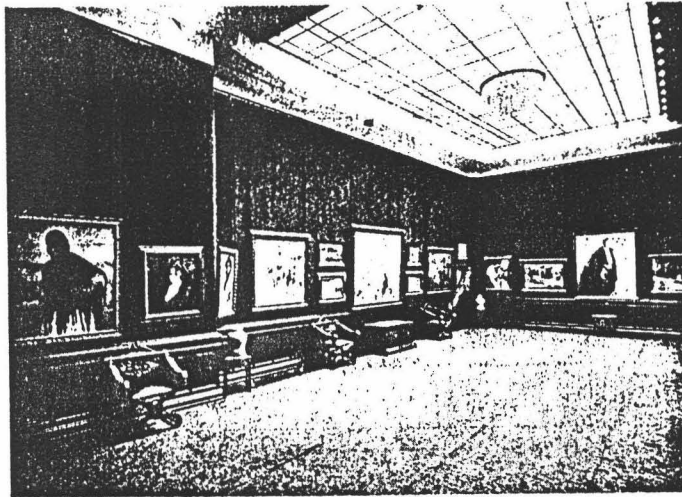
Internacional del Centenario de 1910, en la que mostró su habilidad de comerciante al adquirir, tras el anuncio de la muerte de Ignacio Zuloaga, *"La vuelta de la vendimia"*, cuadro que devolvió al confirmarse el error de la noticia.

En 1912 y 1913 organizó dos muestras de pintura germana en el Club Alemán de la calle Córdoba de Buenos Aires. El éxito que obtuvo le animó a instalar una galería dedicada exclusivamente al arte en el año 1914, ahora en Florida 935⁹⁹ (ver figs.331-332) Esta fue inaugurada con una muestra colectiva de artistas argentinos entre los que se contaban Fader, Quirós, Ripamonte y Bermúdez, *"con sala, catálogos e invitaciones gratis"*, y en la que se vendieron *"sólo dos cuadros y el señor Müller percibió 110 pesos, el diez por ciento de la venta"*¹⁰⁰.

Tras su descalabro económico, Fernando Fader se vio amparado por Müller. El pintor reconoció años más tarde, cuando su consagración era una realidad, haber podido abrirse camino con la ayuda del marchand quien le sostuvo durante más de un año, adelantándole una mensualidad que le permitió atender su delicada salud y tomando a su cargo la organización de las exposiciones del artista y la venta de sus telas. Antes Torrini y Pedro Garmendia habían sido

⁹⁹. LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 26-27.

¹⁰⁰. "Treinta años de arte en Florida". *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1946, p. 32.



SALÓN MÜLLER

935 - FLORIDA - 935

EXPOSICIONES DE PINTURA

OBJETOS DE ARTE

ANTIGÜEDADES

ARTE DECORATIVO

FEDERICO C. MÜLLER

BUENOS AIRES

La presencia del *marchand* alemán Federico C. Müller en Buenos Aires aportó nuevos y desconocidos métodos para la manutención de artistas plásticos. Su relación con el pintor Fernando Fader se tradujo en beneficios económicos sin par dentro del ambiente artístico argentino durante el primer tercio de siglo (figs.331-332).

SALÓN MÜLLER

935 - FLORIDA - 935

EXPOSICIÓN: Fernando Fader

EN LA SEGUNDA QUINCENA DE SEPTIEMBRE



Exposición Colectiva

— de —

Artistas Alemanes

En la Primera Quincena de Octubre



VENTA PERMANENTE

DE CUADROS ANTIGUOS Y MODERNOS

DE PRIMER ORDEN

intermediarios en la venta de sus obras; Garmendia, inclusive, en 1920, encontrándose en una posición económica complicada, decidió vender por su cuenta catorce telas de Fader que tenía depositadas. Además aportó las obras que conformaron la primera retrospectiva de Fader, en las recientemente inauguradas salas de la *Asociación Amigos del Arte* en 1924, época en las que el paisajista se encontraba distanciado de Müller.

En sus cartas de 1916 y 1917 a Müller, Fader manifestó haber estado proyectando la realización de una exposición en España, a lo que después rehuyó ante la casi seguridad de no tener éxito financiero; la guerra europea cerró las puertas a este tipo de concreciones. La idea inicial era hacer la muestra enviando a alguien desde la Argentina con los cuadros o contratando una firma comercial dedicada al arte en España. El artista y su marchand pretendieron reflotar el plan, aunque sin éxito, en 1927.

En 1926, cuando Müller se encontraba presto a abrir nueva galería en Buenos Aires, tras su crisis iniciada en 1924 con el cierre del salón anterior, Fader le aconsejó: *"Releyendo su carta me olvidé de contestarle su pregunta referente a un prólogo para la inauguración de su nuevo local. Creo mejor no. Hacer como si nada hubiera sucedido. Ud. ha cambiado de local, pero no de propósito. Ahora si se puede conseguir que Pagano o los críticos aprovechen la exposición para decir dos palabras de su vuelta tanto mejor.*

*Pero esos catálogos con prólogo casi siempre resultan un poco ingenuos y se prestan más a comentarios maliciosos que a otra cosa. En todo caso asegúrese la presencia de Alvear ya sea en la inauguración o después, más por Ud. que por mí y entonces se le puede hablar de su intención de hacer buenas exposiciones, etc...."*¹⁰¹.

Este texto nos brinda la posibilidad de reflexionar sobre varios aspectos. En primer lugar el carácter de relación que unía a Fader con su marchand, en la cual vemos al artista aconsejando al propio Müller sobre su "metier". Sin duda, repetimos, es una bendición para los historiadores del arte de los argentinos el poder contar con la existencia de esta correspondencia entre el artista y su marchand. Ayudó en gran parte el hecho de que ambos no residiesen en la misma ciudad y se vieran obligados a comunicarse a través de cartas, las cuales por suerte han sido conservadas. Esto no es lo habitual ya que los artistas por lo general residían en Buenos Aires y no debían recurrir a la pluma para comunicarse con colegas y afines, pudiendo hacerlo personalmente, por lo que no han quedado muchos testimonios.

En el buen funcionamiento de la relación que unió a los artistas con los compradores, se manifestaron ciertas situaciones que, si bien no pueden considerarse

¹⁰¹. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller. 18 de septiembre de 1926. En: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 130.

imprescindibles, el acontecer de ellas supo colocar en mejor posición a los pintores. Entre ellas debe señalarse la importancia de contar con un artículo crítico firmado por una pluma de prestigio en algún diario importante. Obviamente la presencia en la exposición del eventual presidente de la Nación se manifestó también como un signo de vital importancia en el éxito de la misma. Figueroa Alcorta y Alvear fueron, en tal sentido, propensos a hacer acto de presencia en los acontecimientos artísticos.

Estos detalles incidieron a menudo en los potenciales compradores y fueron determinantes en las ventas de obras de arte en la Argentina. No todos fueron tiempos de vacas gordas al respecto. En 1906 Cesáreo Bernaldo de Quirós solamente logró vender tres obras de su exposición en el Salón Costa, las que fueron adquiridas por el Gobierno de la Nación a instancias del diputado Federico Pinedo. Se dijo en la ocasión que si no vendía más ello se debía a los altos precios en que había cotizado sus cuadros, aunque no hay que dejar de tener en cuenta que el tamaño de sus mejores obras era, en general, bastante grande y de difícil colocación en un público más acostumbrado al pequeño cuadro de género y de paisaje.

Sin embargo, el momento de los cambios se fue acelerando. En el tiempo que transcurrió entre el desarrollo de Exposición Internacional del Centenario de 1910 y el estallido de la guerra europea de 1914, el ambiente artístico

nacional vivió un *"frenesí de adquisiciones"* de obras de arte, al decir de Chiappori¹⁰², lo que trajo una reacción asombrada y azorada de los intermediarios europeos quienes, al tener noticias de tal fenómeno, comenzaron a enviar a modo de ensayo lotes de obras para la venta. Inicióse una *"corriente migratoria de marchands"*, multiplicáronse las salas para exposiciones y aumentó notoriamente la cantidad de *"vernissages"*. En un par de años Buenos Aires se convirtió en el principal mercado transoceánico de pinturas, sólo superado por Nueva York.

El *"boom"* del arte en la Argentina tuvo también otras características importantes tales como la difusión de las distintas manifestaciones artísticas a través de las páginas de revistas de actualidad y álbumes de lujo, medios que mostraron la predilección de las clases de *"élite"* europeas por los cuadros y las estatuas. De esta manera, el público argentino -conforme a sus posibilidades- pujó por asegurarse tales testimonios de distinción, disputándose las obras a golpes de precio.

"Hubo momento en que los compradores no esperaron, siquiera, el día de inauguración de las exposiciones. Al simple anuncio de una próxima muestra, anticipábanse los adquirentes a elegir sus cuadros entre cajones a medio desembalar... Un "marchand" más listo que sus congéneres

¹⁰². CHIAPPORI (1927), pp. 233-234.

aprovechó enseguida tan peregrino apremio e introdujo la novedad de las exhibiciones "privadas"... El coleccionista en ciernes recibía una invitación manuscrita y particular, sentíase, implícitamente, reconocido "conocedor" y rara vez abandonaba el recinto de la sigilosa cita -de ordinario un cuarto de hotel- sin dejarlo patentizado con la adquisición de una o dos telas¹⁰³.

Aquellos "importadores de belleza" amasaron grandes fortunas en Buenos Aires, mientras que en el *Salón Nacional del Retiro*, creado en 1911, los más destacados artistas argentinos apenas pudieron cubrir sus malas temporadas con las recompensas y las adquisiciones oficiales.

Así como hubieron comerciantes honestos, pulularon también en el mercado gran cantidad de oportunistas que, aprovechando tan repentino entusiasmo del público, hicieron su negocio vendiendo telas falsas y mediocres copias a las incipientes pinacotecas particulares. Al conocerse la frecuencia de tales maniobras, además de la divulgación hecha por los publicistas de arte de los mil trucos existentes en Europa para "fabricar" cuadros falsos, el público saltó de la ingenua credulidad a la suspicaz desconfianza. Este fue el ánimo con que la guerra encontró a los coleccionistas argentinos, con la consecutiva ausencia de los "marchands" de antiguos. Era ya un poco tarde: la mayoría de nuestras

¹⁰³. Ibídem., p. 234.

galerías hallábanse comprometidas con un porcentaje más o menos elevados de telas falsas o dudosas¹⁰⁴.

No obstante hacia 1915 se dio una sensible baja en el ritmo de adquisiciones debido a factores externos, como la guerra europea, que repercutió en la economía del país, limitándose las exportaciones e importaciones y alterando así el ritmo que estas tenían en la Argentina, y factores internos como la preparación para las elecciones nacionales, mezcladas con la miseria y los despidos en masa de trabajadores. La exposición colectiva de la que participaron los artistas argentinos de mayor renombre, realizada por Müller en ese año, sólo llegó a vender dos obras.

Los momentos d bajas en las ventas fueron superados gradualmente y para ello sirvió de móvil principal la acción de aquellos comerciantes que se vieron obligados a mostrar así su valía. Aun con la "desventaja" de ser alemán, Federico C. Müller logró demostrar que daba la talla a la perfección, mostrándose a la par como el más preparado y supo salir adelante en sus negocios. Arrastró consigo a Fernando Fader al que equilibró definitivamente sus finanzas con la venta hecha a la recientemente creada *Comisión de Bellas Artes* de Rosario de la serie de ocho lienzos titulada "*La vida de un día*" a finales de 1917 en 7.200 pesos.

¹⁰⁴. Ibídem., p. 236.

Müller tenía desde un par de años antes la exclusividad de ventas de obras de Fader. En 1920 Pedro Garmendia, amigo y antiguo mecenas del artista, se vio necesitado de vender algunos cuadros de éste que tenía en depósito, hecho que crispó los nervios de Müller, pero aquí quien mostró más visión de comerciante fue curiosamente el propio Fader, diciéndole a su *marchand* que se tranquilizase y fuera hábil para sacar tajada de la situación: *"creo que Fader en su obra y en sus precios ha de subir aún y que la actual venta propuesta podría más adelante, proporcionarle mayor beneficio. Pero no haga nada para persuadirlo (a Garmendia) de que no debe vender. Al contrario. En sus manos será un experimento sumamente interesante. Y si realiza la venta en otra parte, asegúrese un hombre de confianza para saber los precios obtenidos.*

Si la venta se hace en su casa, sin perjuicio de ella, no estaría de más el anuncio de la exposición nueva -la que Fader presentaría durante ese año en el Salón Müller- , porque no se olvide que la gente, y es el mismo temor que tengo en toda esta historia, podría creer que es una maniobra mía para vender clavos viejos o a lo menos en combinación con nosotros. Esto me incomoda un poco. Porque también darán curso a la suposición de que ya no trabajo como antes o que mis cosas nuevas desmerecen las anteriores.

Ya verá Ud. todo lo que van a combinar e inventar. Lo principal es que Ud. tome bien el pulso a los amigos de su

casa que compran mis cuadros si siguen acompañándome o no. Porque antes de exponernos a un retroceso en las ventas, que en nuestro ambiente significa una depreciación de la calidad artística, prefiero no exponer aquí..."¹⁰⁵.

Años después, en 1924, cuando la relación entre Müller y Fader se hallaba deteriorada por diferencias de tipo económico, el primero le escribió al pintor: *"Ud. ha sido en los últimos ocho años favorecido por la suerte en cuanto a la venta de sus cuadros con un resultado no igualado, ni aquí ni en Europa, por artista alguno de su edad -en ese momento Fader tenía 42 años- y en este punto de su carrera artística, salvando al mismo tiempo su completa independencia y su prestigio de artista... Ha sido posible esto porque Ud. ha tenido también la suerte de encontrar un marchand, quien, sin ser exagerado en sus pretensiones, no ha ahorrado sus esfuerzos para valorizar su obra, pero este marchand ve con pesimismo su porvenir si Ud. no consigue hacer cortes radicales en sus gastos..."*¹⁰⁶.

Cuando en 1926 Müller regresó de Europa adonde se había marchado para intentar encauzar sus alicaídos negocios, escribió a Fader comentándole que llevaría a cabo un remate

¹⁰⁵. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller. Loza Corral, agosto de 1920. LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 83-84.

¹⁰⁶. AFCM. Carta de Federico C. Müller a Fernando Fader, Buenos Aires, 30 de mayo de 1924. LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 115-116.

de unos cuarenta cuadros en la casa Naón, y que planeaba organizar en la *Asociación Amigos del Arte* una exposición de estampas japonesas de los siglos XVIII y XIX y de cerámica del Extremo Oriente, y que lo que no vendiera allí también lo enviaría a remate. Es interesante resaltar esto como una de las soluciones a las que recurrió el marchand para paliar su situación, ya sin su galería de la calle Florida, y solicitando a *Amigos del Arte* el alquiler de las salas y, en caso de que no vendiera las obras de la exposición, mandarlas a subasta.

En 1932, año de la gran retrospectiva de Fader en el Palais de Glace, realizada con motivo de festejarse los cincuenta años del pintor, este le escribió a Müller diciéndole que el cuadro "*La Mazamorra*", de 1926, "*no debiera venderse por menos de 20.000 \$, no tanto por la importancia de la tela sino por ser una expresión mía definitivamente pasada*"¹⁰⁷. Aquí se ve una nueva pauta de cómo se definían los precios de ciertos cuadros; el hecho de que una obra perteneciera a un período definitivamente acabado en la trayectoria de un artista podía incidir en el aumento de su precio.

Las producciones y ventas de obras de arte supieron estar conectadas con el éxito de determinadas escuelas y

¹⁰⁷. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller. Loza Corral, 9 de agosto de 1932. En: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 160.

temáticas. Por casos en la Argentina tenemos el del propio Fader al pintar en 1914 *"Los mantones de Manila"* emulando en gran medida a los pintores españoles que de tanta aceptación gozaban en el país, o ya en los años veinte cuando reconoció haber hecho todo lo contrario de lo que quería y resultando de ello *"cuadros de venta"*.

En el año 1924, Juan José de Soiza Reilly afirmó sobre Carlos De la Torre que era *"el único pintor argentino que vende todos los cuadros que expone"*. Agregó no sin cierta sorna: *"Y ¡con qué habilidad estética el público rico los adquiere! Esa habilidad me permite calcular el grado de cultura artística de los compradores distinguidos. En la última exposición exhibió cuarenta y nueve cuadros. Vendió cuarenta y ocho. (Precisamente, el único que no vendió, el número 28, era el mejor hechito!...)"*

*-El señor De la Torre -me decía uno de los porteros de Witcomb- es el más célebre de todos los pintores. Sus cuadros se venden sin necesidad de esperar el juicio de los diarios. Los compradores, sin ver las telas, piden con antelación, y por teléfono, que se las reserven, como las localidades de los teatros"*¹⁰⁸.

Contamos, pues, con la afirmación de que De la Torre es

¹⁰⁸. SOIZA REILLY, Juan José de. "Carlos De la Torre frente a Emilio Pettoruti". *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8.

"el único pintor argentino" que vendía todos sus cuadros en una exposición. Habría aquí que hilar más fino ya que eran varios los artistas que lograban colocar sus pinturas en el mercado en un alto porcentaje. Se nota, además, cuan lejos habían quedado los tiempos de escasez de ventas.

En el citado testimonio del portero de la sala Witcomb se habla de De la Torre como de "el más célebre" de los pintores argentinos, basando la afirmación en que vende todas sus obras. La calidad, por lo que se aprecia, quedaba así supeditada al éxito de ventas en lo que respecta a la valoración de los artistas. Sin negarle valor a De la Torre, había en aquel momento muchos pintores a nuestro entender de mayor envergadura, por casos Atilio Malinverno o Luis Cordiviola cuyas obras engrosaron numerosas colecciones particulares durante los años veinte y bien entrados los treinta.

Se deja entrever, asimismo, que las preocupaciones pictóricas para el público no pasaban por cuestiones de estética sino de temática. Compraban por teléfono, sin ver antes las obras, a sabiendas de que se trataba de imágenes del campo argentino.

En España, en el último cuarto del XIX, se habían producido situaciones similares con respecto a la pintura de Mariano Fortuny, a quien siguieron estéticamente artistas como José Casado del Alisal, Antonio Gisbert y Vicente

Palmaroli. Al decir de Lafuente Ferrari, "*Casado estaba cansado de no vender*" y "*no ha de extrañarnos que el gran pintor palentino, medallado por sus cuadros de historia y excelente retratista, cayera también en la tentación de hacer un fortunysmo que tan rentable era económicamente...*"¹⁰⁹. Jorge Larco señaló también en esta línea a Francisco Pradilla, "*que se convierte en el más típico ejemplo de la tendencia caracterizada por el preciosismo técnico, "viciosa herencia" que había implantado el éxito logrado por Fortuny, usa en esta obra de "Doña Juana la Loca" una pintura de precioso fortunysmo*"¹¹⁰.

En 1910 Rafael Doménech reflexionaba: "*Romero de Torres tratando de imitar la técnica de los maestros del siglo XV al XVI, Santamaría plagiando a los venecianos, y Corredoira al Greco, ¿ no comprenden que por un miserable plato de lentejas viejas venden su personalidad, que es como si renegaran de sus nombres y de su tiempo ?... ¿ no han pensado esos pintores que sus cuadros vienen al mundo muy viejos para que su conservación sea posible durante muchos años ?...*

¿ Qué será, dentro de pocos años, de esos cuadros de la actual Exposición, que salen de las manos de sus autores más viejos que los cuadros de un Museo ?... Está bien que para el negocio de chamarilero se hagan habilidades, no sólo por

¹⁰⁹. LAFUENTE FERRARI (1953), p. 204.

¹¹⁰. LARCO (1964), pp. 96 y 104.

imitar a un maestro o a una época, sino también para convertir un cuadro moderno en viejo, con cuarteados y desconchados, patinas, suciedades, veladuras, manchas de barniz enranciado, etc., etc.; pero cuando se trata de hacer una obra de arte original, en que el artista ha de poner todo lo que es él y todo lo que sabe, esas habilidades y trampas están fuera de lugar"¹¹¹.

6.3.3. Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina.

Si bien es cierto que ya en el siglo XIX existieron algunos y hasta muy importantes ejemplos de coleccionismo de arte en la Argentina, en especial el caso de José Prudencio Guerrico al que nos referiremos a continuación, debe destacarse que fue a principios del XX, con la continuidad cada vez mayor de las exposiciones, especialmente extranjeras, cuando se activó con fuerza la formación de pinacotecas públicas y privadas.

La citada colección de Guerrico puede considerarse pionera en la Argentina como acervo privado de obras de mérito, manteniendo tal condición hasta bien entrada nuestra centuria. Una de las primeras referencias que se tiene

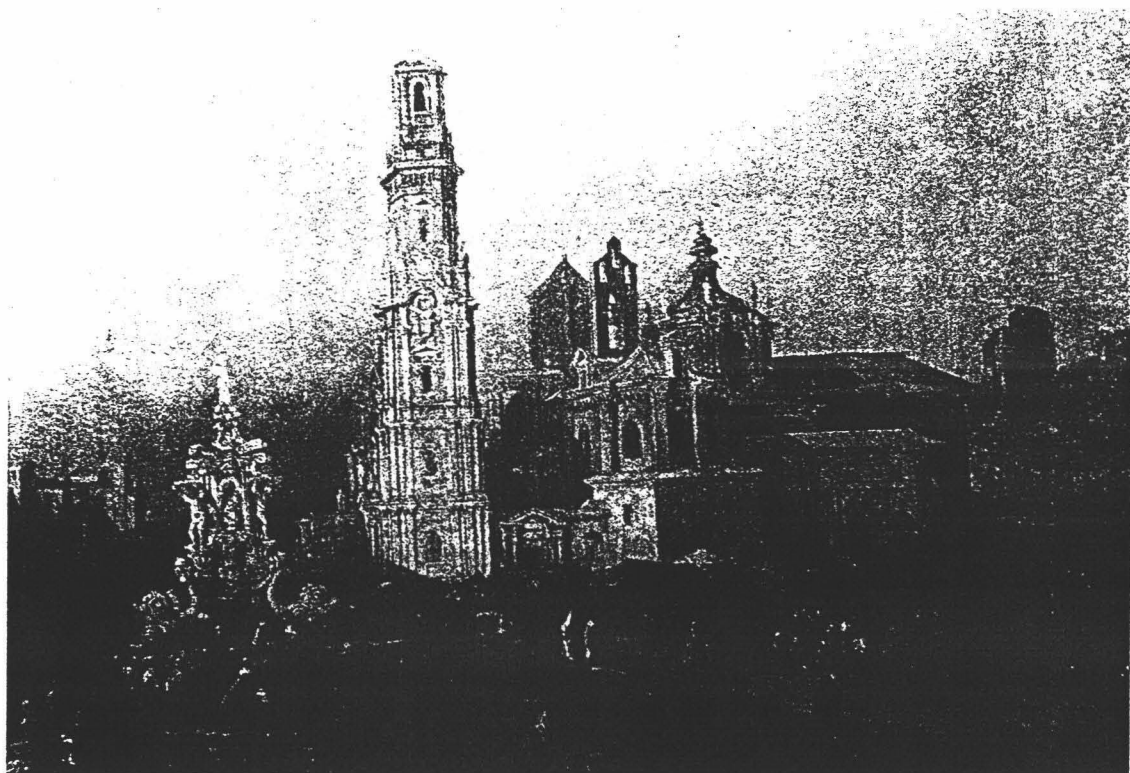
¹¹¹. DOMENECH (1910), p. 32.

respecto de la colección Guerrico data de la época de Juan Manuel de Rosas, allá por 1847 cuando su propietario, luego de adquirir un conjunto de 14 obras del español Genaro Pérez Villaamil (fig.333), entre ellas algunos paisajes, representaciones de torreones árabes y escenas religiosas que se conservaron en su poder por casi un siglo, habría sido menospreciado por el gobernante federal con esa expresión de que *"ya viene este zonzo con cosas de gringos"*.

Además de las obras de Villaamil, pueden señalarse otros importantes cuadros españoles que pertenecieron a la colección Guerrico como un *"Paisaje"* de Carlos Haes; los óleos *"Mariposa"* y *"Odalisca"* de Mariano Fortuny; *"Ataque de una diligencia"* de Francisco de Goya; una *"Vista de San Sebastián"* de Joaquín Sorolla; *"El viático"* de José Villegas, y un retrato del coleccionista argentino ejecutado por Federico de Madrazo. Fuera de los españoles, sobresalieron siete trabajos de Charles Jacques y dos obras venecianas de Félix Ziem¹¹².

Como hemos destacado, en la historia del arte de los argentinos debe mencionarse el que una parte de esta colección privada integró el lote fundacional del *Museo Nacional de Bellas Artes* en 1895. En efecto, el acervo del Museo se fue formando gracias a este tipo de donaciones que

¹¹². "Colección Guerrico". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, septiembre y octubre de 1934, pp. 12-17.



"Un mercado en España" (fig.333), una de las obras de Genaro Pérez de Villaamil traídas a la Argentina por Manuel José de Guerrico en tiempos de Juan Manuel de Rosas y que actualmente pertenece a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes.

se dieron gradualmente y también con las obras compradas en el transcurso de viajes especiales como el que el director de la naciente institución, Eduardo Schiaffino, realizó a Europa en 1905. A partir sobre todo de los años veinte existirán nuevas vías para adquirir cuadros y esculturas de importancia. En la Argentina, a partir de la Exposición del Centenario de 1910, se pudieron comprar obras de primera calidad como *"Las brujas de San Millán"* de Ignacio Zuloaga, de actual propiedad del Museo.

En lo que respecta a las ofertas locales, será importante la realización de exposiciones organizadas por los marchands Artal y Pinelo en el caso español y Stefani en el italiano, fuentes de proveeduría para nuestros museos y coleccionistas privados. Gracias a ellos conservamos hoy en la Argentina una larga nómina de cuadros españoles e italianos que enriquecen nuestro patrimonio, aun cuando muchos de ellos hayan salido ya del país, recomprados por coleccionistas y comerciantes de los respectivos países de origen.

En los años veinte el señalado aporte tendió a acentuarse y se brindó al público una mejora cualitativa, llegándose a la posibilidad de adquirir importantes obras, especialmente de pintores españoles como Romero de Torres, Miguel Nieto, los Zubiaurre, etc. Las galerías Witcomb y Müller, emprendimientos privados de larga tradición el primero y novedoso el segundo, se convirtieron en centros

destacados para la adquisición de obras de arte, ahora no solamente de cuadros europeos sino también de pinturas argentinas que habían ido gradualmente mejorando su aceptación entre nuestros compradores.

Federico C. Müller, a quien recordamos por su acción junto a Fernando Fader, presentó en Buenos Aires, desde 1928, conjuntos de pintura impresionista y postimpresionista franceses en los que figuraron obras de Cézanne, Monet, Pissarro, Renoir y Sisley entre otros. *"Trajo a Buenos Aires un Van Gogh, un Gauguin y un Modigliani que hoy se encuentran en el Museo Nacional. Hizo en 1934 la primera y única gran exposición de obras de Edgar Degás realizada en la Argentina (con 68 dibujos, pasteles y bronce) y presentó el primer conjunto de Pablo Picasso: 76 producciones que representaban su evolución de 1900 a 1933. Se apreciará la significación de esa muestra si se recuerda que, en Londres, Picasso ha expuesto por primera vez en 1946"*¹¹³.

Para ese entonces, otra de las colecciones de cuadros destacada en la Argentina era la de Antonio Santamarina, importante pinacoteca que contenía una importante colección de maestros franceses del siglo XIX y que fue objeto, inclusive, de un estudio publicado en *Plus Ultra* y firmado por el conocido arquitecto neocolonialista Martín Noel.

¹¹³. "Treinta años de arte en Florida". *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 12 de diciembre de 1946, p. 33.

Gracias a la gestión de aquél, llegaron a Buenos Aires piezas como un *"Retrato de Isabey"* por Gerard, elogiado por Noel lo mismo que la *"Mise au Tombeau"* de Eugéne Delacroix, *"Le Moulin"* de Jules Dupré, dos *"Venecias"* de Félix Ziem, artista cuyos cuadros gozaban de gran fortuna en la capital argentina, *"La Danse"* de Fantin Latour, y dos telas de Eugéne Carriere, entre otros. *"El altruismo del señor Santamarina - escribió Noel - lo convierte en bien nacional; no se trata del hermético joyel cerrado a las miradas investigadoras y curiosas, sino que, por el contrario, ofrece sus luces y riquezas a todos cuantos busquen en él la herencia de los eruditos de antaño y de hogaño"*¹¹⁴.

En 1955, en Buenos Aires, se subastó en forma parcial la colección de Santamarina, ofreciéndose a remate un total de 211 obras entre las que fueron las *vedettes* *"La prairie"* de Alfred Sisley, cuadro ejecutado en 1875 y que había pertenecido a las colecciones Doria, de París, y a la de Jules Strauss; *"Le régisseur dans les Coulisses"*, de Henry de Toulouse Lautrec; *"L'hiver, effet de neige"*, ejecutada por Gustave Courbet en 1874, y *"En la playa"*, realizada en Valencia en 1905 por Joaquín Sorolla. Destacábanse además 59 trabajos de Juan León Pallière incluidos en la sección de "pintores nacionales, foráneos y costumbristas", y, por la popularidad que alcanzaría en 1990, el *"Retrato del torero*

¹¹⁴. NOEL, Martín S.. "Los maestros franceses del siglo XIX en la colección de don Antonio Santamarina". *Plus Ultra*, Buenos Aires, junio de 1916.

José Romero", "copiado del original de Goya" por Luis Osorio aunque adjudicado durante años, inclusive en el catálogo de este remate, a Eugenio Lucas¹¹⁵.

La familia Santamarina demostró constantemente su apego por las obras de arte y el apellido se convirtió en sinónimo de coleccionismo en la Argentina. Además de la de Antonio, otras dos colecciones importantes pertenecían a la familia: la de José y Sara Wilkinson de Santamarina, retratados por el vasco Ignacio Zuloaga y residentes en París, y la de Mercedes Santamarina, poseedora de importantes obras de autores impresionistas.

De la colección de José y Sara Santamarina se ocupó Mauricio López-Roberts en su obra *"Impresiones de arte (Colecciones particulares)"*, señalando como importantes las dos obras citadas de Zuloaga -hoy en el *Museo Nacional de Bellas Artes* gracias a la generosidad de sus dueños- y un "Autorretrato" dedicado por el vasco a sus ricos clientes. Entre las obras españolas destacaba también el "retrato de D. Félix Colón de Larriategui" realizado por Goya, y entre las inglesas un conjunto de retratos ejecutados por Lawrence,

¹¹⁵. Una controvertida declaración publicada el 20 de septiembre de 1990 por un grupo de investigadores del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires respecto de la posible existencia de una obra de Goya en el Museo, originó una tan corta como intensa polémica que tuvo como centro de miras a esta obra de Luis Osorio. (Ver: "El caso del supuesto Goya/"Argentinos, a las cosas"". *La Gazeta de Zurbarán*, Buenos Aires, N° 3, noviembre de 1990 a febrero de 1991).



"Una gitana" (fig.334), lienzo del vasco Ignacio Zuloaga que perteneció a la colección de don Antonio Santamarina.

Reynolds y Romney¹¹⁶.

En cuanto a la colección de Mercedes Santamarina, inferior en número a la de sus familiares, trascendieron cuatro óleos de Juan Baptiste Camille Corot, cinco obras de Jean-Louis Forain, dos de Edouard Manet y otro par de Claude Monet, un *"Portrait de dame"* de Pierre-Auguste Renoir, ocho obras de Auguste Rodin -6 esculturas y 7 acuarelas-, *"La Seine a St. Mammés"* de Alfred Sisley, tres trabajos de Henry de Toulouse Lautrec y una *"Venecia"* de Félix Ziem¹¹⁷.

Lorenzo Pellerano¹¹⁸ fue considerado *"el más importante de todos los coleccionistas de Sud América"*. El inicio de su colección, compuesta por más de mil doscientas telas hacia 1917, databa de alrededor de treinta años antes de esta fecha. La misma se incrementaba durante los frecuentes viajes de Pellerano a Europa, tras los cuales se iban *"cubriendo las paredes de su palacio de la calle Talcahuano"*, y se caracterizaba por su eclecticismo en cuanto a escuelas

¹¹⁶. LOPEZ-ROBERTS (1931), pp. 63-91.

¹¹⁷. A.C.. "Galerías privadas. Colección Mercedes Santamarina". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, junio de 1934, pp. 8-11.

¹¹⁸. Sobre él reseñó Ripamonte: *"deja su violín y se contrata viniendo de Italia en orquesta lírica de espectáculos, y se queda en el país para ocuparse de menesteres más utilitarios, empezando en carrera de empleado. Llega a banquero, a coleccionista de obras de arte, a millonario!..."*. (RIPAMONTE (1930), p. 102).

pictóricas se refiere¹¹⁹.

Entre las obras más destacadas de esta colección, "un verdadero museo de pinturas, al que van ya con frecuencia todos los extranjeros que nos visitan"¹²⁰, puede señalarse a "La Sagrada Familia" de Rubens, "El Duque de Alba en traje de garrotín" de Goya y a "El mercado de San Paolo" de Favretto.

Hemos hablado de las colecciones de las familias Guerrico, Santamarina y Pellerano, y señalado asimismo la importancia de la de Antonio Santamarina como acervo de obras francesas del siglo XIX, condición que también alcanzó la pinacoteca del Decano de la Facultad de Ciencias Médicas de Buenos Aires Rafael A. Bullrich, iniciada por éste poco después del Centenario de 1910.

Cinco óleos de Jean Baptiste Camille Corot, tres de ellos autenticados y catalogados, "Trouville. Ensenada con una barca de pesca", "Vaca pastando" y "Ville D'Abroy"; tres paisajes de Eugène Boudin; "Cardenal y monje" del español Salvador Sánchez Barbudo, pintor sorprendentemente cotizado en el mercado argentino, y un "Caballo" del argentino

¹¹⁹. DUPUY DE LÔME, Emilio. "La galería de cuadros de don Lorenzo Pellerano". *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1917.

¹²⁰. *Ibíd.*

Fernando Fader, eran representativas de la colección Bullrich¹²¹. Señalamos a la obra de Fader no tanto por su importancia pictórica sino mas bien como una excepción entre el vasto muestrario de obras extranjeras, ya que en esta pinacoteca, como en la mayoría de las reseñadas, no era frecuente que se destacasen cuadros argentinos, aun cuando los hubiera, como en el caso de la de Antonio Santamarina.

Señalamos con anterioridad la presencia de cuadros españoles en las colecciones argentinas, especialmente en las de Guerrico y la de José Santamarina. Sin embargo, los mayores coleccionistas de obras hispanas en la Argentina fueron don Juan Gregorio Molina, español, nombrado en 1926 Caballero Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica a solicitud de numerosos artistas¹²² y Parmenio Piñero, argentino, que donó la mayoría de sus obras al *Museo Nacional de Bellas Artes* en agosto de 1907.

Nacido en 1854 y radicado en la Argentina veinte años después, figuraban en la colección de Molina, hacia 1928, 279 cuadros. Hacer una reseña sintética de sus posesiones pictóricas resultaría difícil pues correríamos el riesgo de dejar muchas obras y autores al margen; basta con decir que

¹²¹. DA ROCHA, Augusto. "Galerías privadas. Colección Bullrich". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. 1, año 1, mayo de 1934, pp. 5-11.

¹²². "Pinacoteca Juan G. Molina". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XX, N° 363, 1° de julio de 1929, p. 16.

autores decimonónicos como Eugenio Lucas o Mariano Fortuny hasta pintores de nuestro siglo como Joaquín Sorolla, Fernando Alvarez de Sotomayor, Julio Romero de Torres o los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre estaban representados en la misma.

Otras obras españolas pertenecientes a colecciones argentinas fueron el *"Retrato de Tórtola Valencia"* de Anselmo Miguel Nieto; *"Mujeres en el palco"* de Hermenegildo Anglada Camarasa; *"La joven de la Tanagra"* y *"Las dos sendas"* de Julio Romero de Torres, y un paisaje de Joaquín Mir, pertenecientes todos a la colección del novelista Carlos Reyles, ubicada en su casa de la calle Montevideo de Buenos Aires. La fascinación que este escritor sentía por "lo español" se cristalizaba además en las características del baño "neoárabe" de su residencia, en el que *"los azulejos del basamento proceden de Triana y pertenecieron a un antiguo palacio de Lima"*¹²³.

Amigo de Ignacio Zuloaga, poseyó Reyles un retrato suyo pintado por el vasco. Tal honor le cupo también a Enrique Larreta, cuyo retrato ejecutado por Zuloaga en 1912, uno de los más importantes de los que salieron de su pincel, se conserva actualmente en el *Museo Larreta* de Buenos Aires. Otros argentinos retratados por Zuloaga fueron Juan Gironde,

¹²³. PEREZ-VALIENTE, Antonio. "Mansiones artísticas. La casa de Don Carlos Reyles". *Plus Ultra*, Buenos Aires, junio de 1917.

los citados José y Sara Santamarina y doña Zelmira Paz de Gainza, familiar de Ezequiel Paz, director del diario *La Prensa*, poseedora de dos majas pintadas por el vasco, y que fue retratada también por Dagnan Bouveret y por el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, en escena montmartriana¹²⁴.

Para finalizar este apartado referiremos a la colección de doña Victoria Aguirre, clasificada y estudiada en 1927 por el granadino Antonio Pérez-Valiente de Moctezuma y que componían numerosos cuadros europeos, esculturas, muebles y variados objetos desde cristal hasta platería. Destacábanse cuadros de artistas ingleses como Joseph Turner, Thomas Gainsborough y John Constable; franceses como J.B. Camille Corot, León L'Hermitte y Charles Jacque; españoles como Eugenio Lucas, Mariano Fortuny, Ignacio Zuloaga (un "Retrato" de maja) y Joaquín Sorolla ("*Procesión en la Catedral de Burgos*"), además de un conjunto de obras italianas, holandesas y argentinas.

También hubo obras españolas en las colecciones de los doctores Blanco Casariego y Semprún. Francisco Llobet, inclinado mayoritariamente a la pintura francesa contó en su pinacoteca con una "*Corrida de toros*" de Eugenio Lucas y "*Sacando la barca*" de Joaquín Sorolla. Instituciones como el Laurak Bat, el Centro Asturiano, el Centro Gallego y, en

¹²⁴. Cfr.: DUPUY DE LÔME, Emilio. "El palacio de la familia Paz". *Plus Ultra*, Buenos Aires, mayo de 1916.

especial, el Club Español de la calle Bernardo de Yrigoyen adquirieron asimismo una cantidad apreciable de pintura española¹²⁵.

6.3.4. Las instituciones públicas. Formación del Museo Nacional de Bellas Artes.

Al referirse al origen de los museos de Bellas Artes, Julio Payró calificó al surgimiento del Museo Central de París, más conocido como Museo de Louvre, en 1793, como *"el paso inicial hacia la mudanza de los núcleos aficionados al arte... Por fin el pueblo, privado de arte desde la Edad Media -desde que, de propiedad colectiva, se convirtiera en propiedad individual- tuvo libre acceso a un palacio en que se ofrecían a sus ojos maravillados las mejores producciones de los maestros antiguos protegidos por la monarquía centralizadora y absoluta..."*

*"A ese fin tendía la creación del Museo del Louvre: a educar al pueblo, a mejorarlo, a enriquecerlo de belleza, poniéndole democráticamente en presencia del arte otrora encerrado en las galerías de los coleccionistas"*¹²⁶.

¹²⁵. Un análisis detallado de esta rama del coleccionismo puede verse en la Tesis de Doctorado sobre *"La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)"* que presentó recientemente Ana María Fernández García en la Universidad de Oviedo.

¹²⁶. PAYRO, *Pintura Moderna...*, pp. 18-19.

En la Argentina los intentos de alcanzar una situación similar comenzaron cerca de ocho décadas después de la creación del Museo francés. A partir de la creación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* en 1876 tomó cierto impulso la idea de formar un Museo de Bellas Artes que cobijara obras representativas del arte europeo en sus distintos períodos a fin de que sirvieran como modelo a los nuevos artistas que se estaban formando en el seno de la *Academia de Bellas Artes* dependiente de aquella asociación.

El 20 de septiembre de 1877, tras la donación de cuarenta y nueve pinturas que había realizado en 1870 el coleccionista Juan Benito Sosa con la finalidad de que se convirtiesen en la base del soñado Museo, el senador Bernabé Demaría, hombre de las letras y de las artes, presentó ante el Senado bonaerense el proyecto de creación de un "*Museo de Pinturas de la Provincia de Buenos Aires*", el cual incluyó la designación de dinero para adquirir y restaurar cuadros. El plan fue rechazado como lo serían otros intentos posteriores.

El propio Sosa elaboró un nuevo proyecto para erigir un Museo, esta vez de carácter nacional. Este plan, de 1886, comprendió la creación de un "*Museo público nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, con Escuela Nacional de enseñanza pública y Biblioteca técnica, en el Municipio de la Capital*".

El coleccionista justificó el proyecto afirmando que *"necesitamos un Museo público de Bellas Artes, con modelos excelentes en lo antiguo y lo moderno; -con escuela pública nacional de enseñanza bien dirigida, y biblioteca técnica, para que de allí surjan los artífices argentinos que han de trazar con gloria en el lienzo gigante de nuestro pasado, los grandes perfiles de nuestra historia nacional, desde su descubrimiento-conquista-virreinato y vida independiente; o modelando en la piedra y metales de nuestra tierra, a los próceres de toda esa larga historia de sacrificios y de abnegación"*¹²⁷.

Entendía Sosa que la persona más importante en la formación y desarrollo del Museo debía ser el *"Director restaurador y conservador"*, y que lo mejor sería que fuese *"una notabilidad europea, de competencia reconocida y general en lo posible en las tres principales partes de las Bellas Artes: en la Pintura, en la Escultura y en la Arquitectura"*¹²⁸.

Este Director restaurador y conservador debía, en primer lugar, y según lo señalado en el articulado redactado por Sosa, presentar al director del Establecimiento *"un catálogo detallado de los modelos antiguos más selectos y necesarios, para formar la selección (copias exactas) de ejemplares*

¹²⁷. SOSA (1889), p. 12.

¹²⁸. *Ibídem.*, pp. 127-128.

distinguidos de las Bellas Artes, como base indispensable y fundamental para el mejor resultado de la escuela nacional" (art. 21). Asimismo, ambos directores determinarían "*el modo más ventajoso para la adquisición de los modelos más distinguidos de la Escultura Griega y de la Pintura del Renacimiento...*" (art. 24)¹²⁹.

Las 81 obras de las escuelas flamenca e italiana donadas por Sosa fueron depositadas en la Biblioteca Nacional, en Buenos Aires, pero no llegaron a cumplir la misión a la que se habían destinado. En 1893 ocurrió prácticamente lo mismo con otra colección aun mayor, también de cerca de ochenta cuadros, donada al Estado por voluntad póstuma de su dueño, el señor Adriano Rossi.

José Prudencio Guerrico fue otro de los coleccionistas que ofreció al estado una parte de su pinacoteca, en su caso de 22 cuadros adquiridos en sucesivos viajes a Europa, especialmente copias de maestros franceses, ingleses e italianos, distinguiéndose de ellas dos óleos de Prilidiano Pueyrredón y dos de Ernest Charton. El grueso de la colección Guerrico ingresaría al Museo en 1936, contándose en ese momento cuadros de Boudin, Corot, Courbet, Fantin Latour, Pérez de Villaamil y Sorolla, entre otros.

Con la creación de *El Ateneo* la idea volvió a cobrar

¹²⁹. Ibídem, pp. 118-120.

vigencia ahora de la mano del intendente de Buenos Aires Federico Pinedo quien presentó el 11 de marzo de 1894 un nuevo proyecto, esta vez para crear un *Museo Municipal de Bellas Artes*, especializado sobre todo en pintura. "Los cuadros originales -rezaba el texto dirigido al Honorable Concejo Deliberante- serán obtenidos principalmente por donaciones de particulares... y los recursos que os dignéis sancionar, los que se obtengan del Gobierno Nacional y de las fiestas que se organicen a beneficio de esta institución, serán empleados en su mayor parte en la compra de excelentes copias de los grandes maestros de todas las escuelas"¹³⁰.

El proyecto, que como puede apreciarse estaba basado en las ideas que había esbozado Juan Benito Sosa en años anteriores, no halló el eco esperado entre los representantes de la comuna quienes rechazaron el mismo debiéndose archivar la idea hasta mejor ocasión. "Uno de los miembros de la comisión del Ateneo que hace pocos días visitó al ministro de instrucción pública solicitando la buena voluntad del gobierno para crear el museo nacional de pintura con sólo instalar debidamente las donaciones artísticas y las obras dispersas que aguardan desde tiempo inmemorial una mano piadosa que las exhume del olvido en que yacen, habiendo encontrado una favorable acogida por parte del Dr. Bermejo, a fuer de intelectual, -comenzó ayer el catálogo y nomenclatura de los cuadros que, por donación de los Sres.

¹³⁰. SCHIAFFINO (1933), p. 348.

Adriano Rossi y Benito Sosa, están depositados actualmente en la Biblioteca Nacional"¹³¹.

Finalmente en julio de 1895, y luego de las presiones ejercidas por los hombres de *El Ateneo* y especialmente los de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, se fundó el *Museo Nacional de Bellas Artes* quedando la dirección de la institución al cargo de Eduardo Schiaffino a quien sucedieron en el cargo Carlos Zuberbühler y Cupertino del Campo. *La Nación* reflexionó a la sazón: "*Las manifestaciones del progreso que van siempre a la par nos revelan un crecimiento tan vigoroso como importante; nuestra riqueza aumenta, las industrias que ya existían y las nuevas que se les incorporan toman cada día proporciones más considerables. La educación pública, la prensa, la cultura social se difunden y acentúan con líneas inequívocas que marcan su adelanto... ¿Y no será hora de que la cultura estética tienda a producir sus manifestaciones y a echar los fundamentos de sus progresos futuros?*"¹³².

El Museo fue inaugurado oficialmente en la Navidad de 1896 y ocupó las salas del Bon Marché hasta el año 1910 en que se estableció en el "Pabellón Argentino", frente a la Plaza San Martín. En 1897, año en que concluyeron las

¹³¹. "El museo de pintura. Los primeros pasos". *La Nación*, Buenos Aires, 14 de junio de 1895.

¹³². "Museo de Bellas Artes". *La Nación*, Buenos Aires, 1° de agosto de 1895.

muestras anuales de *El Ateneo*, quedó constituida la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, a la que se encomendaron los asuntos artísticos del país incluyendo el control de todos sus establecimientos educativos. El *Museo Municipal de Buenos Aires* habría de fundarse en 1921 bajo la intendencia del doctor Cantilo.

En los primeros años de siglo, *"Schiaffino puso en marcha una política de compras directas a artistas argentinos aprovechando las exposiciones personales y de conjunto que cada vez se organizaron con mayor frecuencia... Cuadros "revolucionarios" de Malharro entraron al Museo Nacional por esta vía. La gran exposición del Centenario dio pie para que el Estado realizara grandes adquisiciones de obras argentinas y europeas... Desde 1911 y hasta los años 70', el Salón Nacional sería una fuente permanente de piezas para el Museo gracias al recurso de los premios-adquisición"*¹³³.

En 1905, Schiaffino, tras acompañar las obras argentinas expuestas el año anterior en la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos), primera presentación de arte argentino en el exterior durante el siglo XX¹³⁴, fue enviado

¹³³. BURUCUA, José Emilio. "El Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y su patrimonio". Inédito.

¹³⁴. A la presentación en Saint Louis siguieron como destacados los envíos argentinos a la Exposición del Centenario de Chile (1910), a la Exposición de San Francisco, California (1915), a la Bienal de Venecia (1922), a la Exposición Centroamericana organizada en Costa Rica por Enrique Loudet (1922), a las reediciones del Salón Universitario de La Plata de

a Europa con el fin de realizar adquisiciones para incrementar el acervo del Museo. Entre las obras que trajo consigo figuraron "*Nouchalance*" de Raphael Collin, "*Santa Catalina a los pies de la Virgen*" de T. Van Thulden, "*Retrato de hombre*" de Jacob Van Oost, "*El fumador*" de Adriaen Van Ostade, el retrato de "*Don Juan Manuel de Rosas en 1842*" de Raymond Quinsac Monvoisin, cuadro grato para la historia argentina, aun cuando Schiaffino habría de reconocer años después la nefasta influencia del gobernante para el desarrollo de las artes en la Argentina, y "*Henri Monier creando la caricatura de Luis Felipe*", obra de C. L. Léandre¹³⁵.

Junto a estas obras, Schiaffino trajo de París una importante colección de medallas artísticas, entre las que se encontraban algunas realizadas por Dupuis, Dupré y Rotty. Para ese entonces el Museo contaba con 17 salas, trece más que en el año de su inauguración, aunque se hacía necesario contar con cuatro más para la realización de exposiciones, lo cual se veía con cierta resignación debido al poco apoyo que

1925 llevadas a cabo en centros españoles, franceses e italianos (1926), a la Exposición del Centenario de Bolivia (1926) y a la Exposición Panamericana realizada en el Museo de Baltimore, Estados Unidos (1928), cuya selección fue realizada por Cupertino del Campo.

¹³⁵. Revista *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 6 de mayo de 1905.

del gobierno se recibía¹³⁶.

La situación comenzó a cambiar a partir de 1906 cuando, tras la muerte del presidente Manuel Quintana asumió el máximo cargo de la Nación José Figueroa Alcorta quien mostró no solamente predisposición sino también un particular interés en cuestiones de arte, como lo demuestra su presencia en la inauguración de la exposición del joven Cesáreo Bernaldo de Quirós en el Salón Costa pocos meses después de acceder al poder.

En 1907 el Gobierno adquirió para la pinacoteca del Museo la colección de John Bayley, conjunto compuesto por cerca de 600 obras. A pesar de la construcción de tres nuevas salas, aún en 1908, y destacándose que *"la República Argentina no es un país de arte"* y que *"es mayor el ambiente mercantil que el artístico"*, se remarcó el hecho de que no existiera sitio para colocar las obras de dicha colección. A esta deben sumarse los 74 cuadros ingresados como parte del legado de Parmenio Piñero y la donación realizada por Angel Roverano¹³⁷.

Ante esta falta de espacio se encargó a Julio Dormal el

¹³⁶. "Medallas artísticas de la nueva sección del Museo de Bellas Artes". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 12 de agosto de 1905.

¹³⁷. "El Museo de Bellas Artes". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9 de julio de 1908.

proyecto de construcción de un nuevo palacio que habría de construirse en la barranca de la Recoleta entre el Paseo de Julio y la Avenida Alvear, cuyo costo subiría a los cuatro millones de pesos¹³⁸. En aquellos meses se realizó en Buenos Aires un conjunto de exposiciones de arte francés mientras se aceleraban los preparativos para la Exposición Internacional, que con motivo del Centenario de la Independencia, habría de brindar al mundo la imagen de una Argentina potencia.

El *Museo Nacional de Bellas Artes* quedó instalado en el inadecuado Pabellón Argentino del Retiro¹³⁹ hasta el año de 1933 en que se procedió a su destrucción, trasladándose la sede al edificio en el que actualmente se encuentra, en la avenida del Libertador, en Buenos Aires. Este cambio trajo aparejados nuevos aires para el Museo, entre ellos la aparición del *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, que en su número de agosto de 1934 incluyó una nota de Atilio Chiappori referida a la orientación de la institución.

Fueron tiempos en que se abordó con insistencia el tema de la adecuada colocación de las obras, es decir su *mise en valeur*, lo mismo que la necesidad de "*resolver las*

¹³⁸. Ibídem.

¹³⁹. Este carácter de "inadecuado" fue reflejado por Atilio Chiappori en su libro *Luz en el templo* de 1942, obra en la que se exployó sobre una de las grandes deficiencias contra la que tuvieron que luchar los directores del Museo hasta su instalación en el edificio actual: la falta de espacio para exhibir convenientemente las obras de arte.

adquisiciones con un criterio amplio, ecléctico". "La rotulación de las obras -afirmó Chiappori- ...ayuda a la identificación de las diversas piezas de interés. (...). Es fundamental para el buen conocimiento de las obras expuestas, la posesión de un catálogo", como así también las clases dedicadas a "explicar las diversas tendencias, escuelas, estilos y particularmente las nuevas orientaciones...". En definitiva, "toda actividad que tienda a estrechar las relaciones entre el público y el museo de arte, debe ser cultivada con esmero..."¹⁴⁰. El convertirlo en "una institución docente" había sido señalado como fundamental por el citado crítico y escritor un par de años antes¹⁴¹.

Los "nuevos aires" trajeron otras noticias esperanzadoras. "Después que el Museo Nacional de Bellas Artes inauguró sus nuevos recintos, no ha transcurrido un mes, en el que no se formalizara una nueva donación", anticipaba a la presentación del legado dejado por María Jáuregui de Pradere en 1934 y en el que se incluían obras mayoritariamente francesas y españolas, entres estas dos de Fernando Alvarez de Sotomayor, "La gallega" y "Monje dominico"; "El rosario de la Aurora" de José García y Ramos; "Los celos" de Julio Romero de Torres, y un "Retrato" y "Nube

¹⁴⁰. "La orientación actual del Museo". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, vol. I, año I, agosto de 1934, pp. 1-4.

¹⁴¹. "El Museo Nacional de Bellas Artes". *La Nación*, Buenos Aires, 9 de diciembre de 1932.

de verano" de Joaquín Sorolla¹⁴².

Casi a la par, el *Museo Provincial de Bellas Artes* de Córdoba publicaba, a través de su director, el pintor Antonio Pedone, sus pautas de funcionamiento, manifestando también una postura abierta a las nuevas tendencias. *"El criterio que guía a la actual Dirección, es completamente ecléctico, y no puede ser de otra manera, dado que, un Museo actual tiene que representar el momento actual del arte y recibir en sus salas todas las obras que tengan un valor representativo, sin tener en cuenta el gusto personal de la Dirección, sino la calidad de la obra dentro de cualquier tendencia o escuela que ella sea"*¹⁴³.

¹⁴². "El legado de Doña María Jáuregui de Pradere". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, año I, N° 3, diciembre de 1934, pp. 1-2.

¹⁴³. PEDONE, Antonio. "El Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba". *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, año 2, Nos. 1 y 2, enero-febrero de 1935, p. 5.

CAPITULO 7.

EXPOSICIONES DE ARTE EN LA ARGENTINA. DEL ATENEO
AL SALON NACIONAL

7. EXPOSICIONES DE ARTE EN LA ARGENTINA. DEL ATENEO AL SALON NACIONAL.

7.1. Las exposiciones de El Ateneo (1893-1897).

Las exposiciones organizadas por El Ateneo a partir de 1893 pueden ser consideradas el primer paso serio hacia la concreción del Salón Nacional en la Argentina, logro cristalizado dieciocho años después. Sin embargo, con anterioridad, se había proyectado la realización de exposiciones nacionales como cuando a mediados de 1858 se propuso llevar a cabo en Buenos Aires una muestra de artistas argentinos y extranjeros. El 20 de julio de ese año el gobernador de la provincia doctor Alsina hizo pública su complacencia por la exposición, participando asimismo en la comisión organizadora el pintor Prilidiano Pueyrredón. *"Cuando decimos Nacional -expresó La Tribuna- entendemos la exhibición de las obras artísticas ejecutadas por los artistas, sean nacidos, sean residentes, entre nosotros, puesto que el genio, ese ciudadano universal, no tiene patria"*¹.

Tras varios cambios de fechas y de sede, la exposición

¹. D'ONOFRIO (1944), p. 80.

no llegó a realizarse siendo postergada por sucesos políticos de importancia mayor. Primero iba a hacerse el 25 de mayo, aniversario patrio, en los nuevos salones de los altos del Fuerte que iban a agregarse a la Aduana; después se habló del Teatro Colón, pero se dijo que allí no porque las salas no eran adecuadas... *"En medio de todos los aprestos bélicos, cuando la mayor parte de la actuación pública está embebida en limpiar fusiles, en ceñirse espadas, en preparar todos los elementos posibles para dar en tierra con el caudillaje, no era natural que el gobierno se dedicase a llevar a cabo la iniciada exposición de pinturas. Era preciso cerrar las puertas del templo de las artes, para abrir la de los almacenes, porque imposible sería atender a todo a un mismo tiempo"*².

A partir de dos décadas después, fundada ya la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, los llamados pioneros *"sufrieron muchas penurias: escaseaban los encargos oficiales, faltaba una clientela capaz de apreciar y adquirir cuadros o esculturas. No existían auténticas galerías en que el artista pudiera mostrar sus obras al público. Tenía que hacerlo en bazares, casas de óptica o de provisión de artículos navales, en negocios como el de Fusoni Hermanos y Maveroff, o el de Corti y Francischelli, donde se exhibía la producción artística local hasta que se abrieron el célebre Salón Costa, la memorable Galería Witcomb y otros*

². *Ibídem.*, p. 81.

establecimientos de tal índole..."³.

Carlos P. Ripamonte afirmó que el cuadro de bazar era el que más directamente impresionaba a la masa del público, deseoso de hallar la nota agradable a sus ojos. La evolución de la tienda hasta convertirse en Salón de Exposiciones contribuyó a acelerar el cambio de los aficionados al arte poniéndolos en contacto con la obra exclusiva de los artistas. *"Antes, el bazar era una especie de depósito de obras diversas, en que el cuadro era estorbado por una lámpara, un almohadón o viceversa. (...). El público acude a los bazares porque allí adquiere sus jarrones, cortinados, estatuas, cuadros y demás objetos de adorno con que paga cierta disposición de mejoras para la casa"*⁴. En una situación así se presentó, en los escaparates de Nocetti y Repetto, *"La vuelta del malón"* de Angel Della Valle.

Hemos referido en capítulos anteriores al desarrollo del arte pictórico en la Argentina hasta llegar al surgimiento de la primera organización importante, la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, en 1876. Al mismo tiempo y al igual que los artistas, los literatos argentinos, cuyo campo de acción mostraba aparentemente mejores perspectivas dado que contaban con mayores recursos y las bibliotecas estaban a su alcance, luchaban cada uno por su cuenta y por

³. PAYRO (1988), p. 134.

⁴. RIPAMONTE (1926), pp. 145-146.

sus ideales. Fue a raíz de la crisis económico-política de 1890 cuando sintieron la necesidad de unirse y organizarse para defender y fortalecer la cultura nacional intentando hacer prevalecer el interés colectivo sobre el individual.

Con tal espíritu nació en 1893 *El Ateneo*, en donde los autores se reunieron en torno de Carlos Guido Spano, hombre de larga experiencia en el terreno de las artes, que en 1848 había estado en París mezclado en las huestes de Lamartine y de Hugo y tres años después había asistido al golpe de Estado del príncipe Napoleón tomando parte activa en la protesta popular. Regresado a la Argentina demostró sus dotes humanitarios abogando en favor de los prisioneros paraguayos durante la injusta Guerra de la Triple Alianza y poniéndose al servicio de la Comisión Popular durante la epidemia de fiebre amarilla en 1871⁵.

La primera reunión, en la cual quedó resuelta la creación de *El Ateneo* bajo la presidencia de Guido Spano, se realizó en la casa del escritor Rafael Obligado y participaron de la misma numerosas personalidades de las artes, de la cultura y hasta de la política como el General Lucio V. Mansilla, militar que se había destacado en la guerra contra el Paraguay y trabajando como jefe de frontera y explorador en el sur del país, etapa sobre la cual dejó testimonio en su libro "*Excursión a los indios Ranqueles*".

⁵. SCHIAFFINO (1933), pp. 306-310.

Entre los hombres de letras debe destacarse la presencia, además de los nombrados, de Calixto Oyuela, Ricardo Gutiérrez, Roberto J. Payró y Enrique Larreta, y entre los artistas las de Angel Della Valle, Augusto Ballerini, Eduardo Schiaffino y Eduardo Sívori.

Las reuniones iniciales de *El Ateneo* se realizaron en el local del Consejo Nacional de Educación situado en la calle Esmeralda de Buenos Aires, hasta que se produjo la apertura del local en la moderna Avenida de Mayo, esquina Piedras, el 25 de abril de 1893. Para ese entonces Guido Spano se había retirado dejando la presidencia en manos de Calixto Oyuela.

La sala de conferencias, conciertos y exposiciones de la nueva institución cobijó durante los seis años siguientes, hasta la desaparición de *El Ateneo*, disertaciones de escritores y artistas -entre ellas las primeras discusiones en torno al nacionalismo en el arte, a partir de 1894, con Obligado, Oyuela y Schiaffino como mayores animadores-, conciertos como los organizados por el maestro Alberto Williams, y las exposiciones de pintura y escultura de carácter anual, pioneras del Salón Nacional que habría de crearse en 1911.

La primera exposición de *El Ateneo* reunió 106 pinturas y 30 esculturas, siendo inaugurada el 15 de mayo de 1893. Entre las obras presentadas en aquella ocasión se destacaron

algunas de las que Augusto Ballerini había ejecutado durante sus excursiones al interior del país como "*Cascada del Iguazú*", "*Boca del río Iguazú*" y "*Toldería de indios Tobas*", "*La corrida de sortija*" de Angel Della Valle -expuesta en 1992 en el Pabellón Argentino de la Expo Sevilla- y "*Fiesta de la Pura, en Santa Fe*", del valenciano Vicente Nicolau Cotanda quien estaba radicado en el país desde hacía cuatro años y habría de ser, a partir de 1897, el primer maestro de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Entre las escasas notas periodísticas aparecidas a raíz de esta exposición vale destacar la reseña publicada por la *Revista Nacional*⁶ en la que se augura que la muestra "*marcará una data digna de histórico recuerdo en el desenvolvimiento intelectual argentino, como que ha sido la primera manifestación pública de vida artística nacional... (...).* Sabemos... que algunas obras han sido vendidas; hemos averiguado los nombres de los compradores y constatado con la sorpresa consiguiente que entre ellos no figura el de ninguno de nuestros coleccionistas; éstos y el Gobierno han dejado pasar esta primera manifestación oficial de vida artística nacional, sin una sola demostración de interés efectivo, como que ni los unos, ni el otro se han dado cuenta de lo que importa la fundación que nos ocupa".

⁶. "Notas acerca de la Exposición". *Revista Nacional*, Buenos Aires, 1° de julio de 1893. Cit.: SCHIAFFINO (1933), pp. 321-323.

Este párrafo marcaba una realidad que, con honrosas excepciones, se mantuvo hasta prácticamente la segunda década del siglo XX, en la que el público y los coleccionistas alternaron su interés por adquirir las obras extranjeras -en general de segunda categoría- que llegaban periódicamente a Buenos Aires, con la compra de obras de autores locales. Por este motivo los marchantes europeos eligieron a la Argentina como el paraíso de sus negocios, sabiendo que allí podían hacer su agosto con exhibiciones de artistas del Viejo Continente.

El naciente interés creado por la primera muestra de *El Ateneo* trajo como consecuencia inmediata la realización de una nueva exposición artística, esta vez en el Palacio Hume de la porteña Avenida Alvear, en la que se incluyeron cuadros antiguos y modernos, muebles y objetos de arte pertenecientes a las más prestigiosas colecciones privadas de Buenos Aires, muchas de las cuales se habían formado durante los tiempos de Juan Manuel de Rosas y que el público nunca había tenido la ocasión de conocerlas.

En la sección de pintura se destacaron los lienzos de Villaamil que había traído desde España Manuel de Guerrico durante el gobierno de Rosas, las pinturas flamencas y holandesas reunidas por don Francisco J. Brabo y otras también importantes, muchas de las cuales estaban en vías de ser subastadas. Figuraron en la muestra algunos cuadros españoles como "*El sueño del Niño Dios*" atribuido a Alonso

Cano, el "*Retrato de Don Antonio Porcel*" de Francisco de Goya, perdido durante el presente siglo en el incendio del Jockey Club de Buenos Aires, y una "*Odalisca*" de Mariano Fortuny.

Sin embargo, prevalecieron las obras francesas e italianas, destacándose entre las primeras "*El sacrificio de la Rosa*" de Honoré Fragonard, la "*Danza del Arlequín*" de Edgar Degás, actualmente en el *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires, y que fue calificada como la nota más moderna entre las pinturas de la exhibición. Esta muestra, que solamente habría de ser superada por la Exposición Internacional del Centenario en 1910, no tuvo prácticamente repercusión en la prensa porteña salvo tres artículos aparecidos en *La Nación* en noviembre de 1893.

El 3 de noviembre del año siguiente, y luego de la exposición póstuma de Graciano Mendilaharsu abierta el 26 de septiembre, fue inaugurada la segunda muestra anual de *El Ateneo*, ya bajo la presidencia de Carlos Vega Belgrano quien había reemplazado a Calixto Oyuela en la dirección de la institución. En la exposición, compuesta por 176 cuadros, se destacaron obras como "*Las guachitas*", cuadro de corte costumbrista realizado por Eduardo Sívori, el "*Corsario la Argentina*" de Martín Malharro, "*La vuelta del malón*" de Angel Della Valle, y "*Sin pan y sin trabajo*" de Ernesto De la Cárcova. Estas dos últimas fueron galardonadas ese mismo año en la Exposición de Chicago, la primera -lo mismo que

"La sopa de los pobres" de Reinaldo Giúdice- con Medalla de Oro y la de De la Cárcova con Gran Premio de Honor.

La exposición de 1894 tuvo mayor eco que la anterior en lo que a prensa se refiere y los principales diarios le dedicaron amplio espacio. *"Ha sido efectivamente un éxito - rezaba un comentario en La Nación- la apertura del Salón del Ateneo, visitadísimo ayer por damas y caballeros. Desde las dos de la tarde comenzaron a afluir los concurrentes, que se renovaban sin cesar, manifestando al unísono la satisfacción que les producía este esfuerzo del arte nacional; no puede amarse al país sin ver con íntima alegría que los artistas argentinos se agrupan"*⁷.

La nota destacada de la segunda muestra del Ateneo fue, a diferencia de la primera exposición, la casi nula afluencia de artistas extranjeros quienes comprendiendo los propósitos nacionalistas de la misma optaron por agruparse en torno a *La Colmena Artística*, sociedad que a pesar de haber organizado algunas exhibiciones, no llegó a tener influencia decisiva en la evolución del arte argentino que se estaba gestando, al decir de Schiaffino.

Ante la falta de interés de los coleccionistas, del Gobierno y de los asistentes por adquirir obras, se optó por encargar a los martilleros Guerrico y Williams que las

⁷. *La Nación*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1894.

remataran en subasta pública. La afluencia de la gente al acto fue notable pero a la hora de las ventas solo dos de los cuadros hallaron un comprador, el Senador y coleccionista Aristóbulo del Valle. El ambiente no estaba aún preparado para acoger estas iniciativas locales y los compradores siguieron optando por los cuadros de comercio traídos por mercaderes extranjeros de poca competencia.

A esto debemos sumar la falta de organismos oficiales que estimularan el afán de los artistas y el interés del público como pudieron haber sido una *Academia* y un *Museo Nacional de Bellas Artes*, como así también el poco apoyo que encontraron a su vuelta los jóvenes artistas que, becados por el mismo Gobierno, habían ido a estudiar a Europa y dieron, al regresar, pruebas suficientes de su preparación.

Este panorama tan desalentador para las artes y la cultura argentinas del momento fue ilustrado en mayor medida por Eduardo Sívori quien expresó: *"un pintor va a Europa, estudia y trabaja allí durante años, hace cuadros de composición, piensa en hacerlos en su tierra, cuando regresa, vuelve y se encuentra con que no hay mercado... Para qué va a pintar cuadros de costumbres que nadie le comprará?... Entonces, con esta triste convicción, se dedica al retrato, y hace retratos y más retratos, alternando con lecciones de pintura, que tiene generalmente que dar a precios módicos, único medio de ganarse la vida. He aquí por qué los pintores hacen en Europa obras de aliento, y no*

siguen, a su vuelta, haciéndolas aquí"⁸.

El Ateneo realizó dos exposiciones más, una en 1895⁹ (ver fig.335) y la otra en 1897, suspendiéndose su continuidad debido a la insuficiencia de fondos para su organización y por verse cumplidos sus objetivos, en cierta medida, al llevarse a cabo la Exposición Nacional de 1898.

Las exposiciones colectivas continuaron al comenzar nuestro siglo. Al decir de Payró, en 1901 surgió el primer grupo *Nexus*, integrado originalmente por los pintores Ballerini, Caraffa, Della Valle, Rodríguez Etchart, Schiaffino y Sívori, quienes exhibieron conjuntamente sus obras en la galería de Freitas y Castillo. Si bien no hemos encontrado referencia a la autodenominación de "*Nexus*" por parte de estos artistas, sí podemos corroborar la certeza de la muestra llevada a cabo en el mes de septiembre, en donde Della Valle presentó su conocido "*Incendio en la pampa*", Ballerini la "*Sierra de la piedra movediza (Tandil)*" y Caraffa el fortuniano cuadro titulado "*Bendición episcopal*"¹⁰.

⁸. *La Nación*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1894. Cit.: SCHIAFFINO (1933), p. 376.

⁹. Para la que el Ministerio de Instrucción Pública acordó la cantidad de 2.000 \$ para premios de estímulo (Ver *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1895).

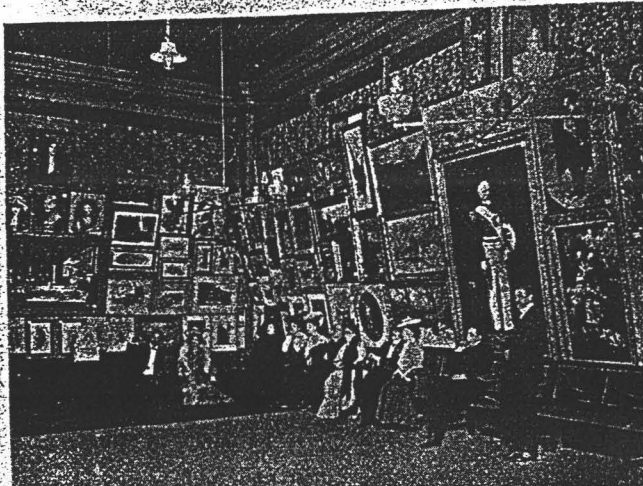
¹⁰. "La exposición argentina en el salón de Freitas y Castillo". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1901.



"Una visita a la Exposición del Ateneo" (fig.335), dibujo realizado por Ernesto de la Cárcova (*La Ilustración Sudamericana*, Buenos Aires, 1895).

CÓRDOBA.—EXPOSICIÓN DE BELLAS ARTES

En el Ateneo de esta ciudad realizase la exposición de pintura organizada por los miembros de la Academia de Pintura que dirige el señor Caraffa. Figuraron en la exposición más de 500 cuadros, entre los cuales se destacan algunos, cuya factura y composición revelan en sus autoras, pues que señoritas son casi todas ellas, condiciones muy apreciables y que han sido aprovechadas y bien encaminadas por el director de la Academia. Esta tiene al rededor de cincuenta alumnas, todas procedentes de conocidas familias



EL SALÓN

Córdoba, en su historia, tiene por el pío de la pintura, la Academia de Pintura que dirige el señor Caraffa. Figuraron en la exposición más de 500 cuadros, entre los cuales se destacan algunos, cuya factura y composición revelan en sus autoras, pues que señoritas son casi todas ellas, condiciones muy apreciables y que han sido aprovechadas y bien encaminadas por el director de la Academia. Esta tiene al rededor de cincuenta alumnas, todas procedentes de conocidas familias

Reseña de la exposición de Bellas Artes realizada en el Ateneo de la ciudad de Córdoba y que fue organizada por Emilio Caraffa en 1903, con obras de los miembros de la *Academia de Pintura* que estaba a su cargo. En la imagen se refleja notoriamente la inadecuada colocación de los cuadros, lo que dificultaba su correcta apreciación. (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 17 de octubre de 1903) (fig.336).

Las obras de Augusto Ballesterini, ahora en forma individual, retornaron al mes siguiente y al mismo salón ofreciendo una visión más completa de la trayectoria del artista. En dicha producción se destacaron lienzos de marcado tinte academicista como los retratos "*Circasiana*", "*Veneciana*" y "*Una dulce sonrisa*", o el amanerado "*Interior marroquí*"¹¹.

En junio de 1902, en el salón Castillo, se realizó una nueva exposición de artistas argentinos en la que intervinieron Eduardo Schiaffino, Angel Della Valle -con "*Enlazando*"-, Emilio Caraffa, Ernesto De la Cárcova, Eduardo Sívori, Severo Rodríguez Etchart y el "resistido" Martín Malharro, con la obra "*Parvas en setiembre*"¹². La rueda estaba girando...

7.2. Dos exposiciones históricas. La presentación de Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós en Buenos Aires (1905-1906).

Las exposiciones de artistas argentinos organizadas entre 1893 y 1897 por *El Ateneo* fueron las más importantes

¹¹. "La exposición Rodríguez Etchart. En el salón de Freitas y Castillo". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1901.

¹². "Salón Castillo. Exposición de artistas argentinos". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 21 de junio de 1902.

realizadas en Buenos Aires durante el XIX. En esos años se produjo también la primera muestra individual de un pintor en el país, que fue la de Graciano Mendilaharsu justamente en la sede de *El Ateneo* en 1894. En 1896 lo hizo el marinista uruguayo Manuel Larravide, exhibición con la que inició su historia como sala expositora de arte el Salón Witcomb. Con hechos como éste quedó demostrado que el terreno estaba preparado y las muestras comenzaron a sucederse.

Iniciado el XX, las exposiciones individuales de pintores extranjeros y nacionales fueron alcanzando cada vez mayor notoridad; de los últimos, son especialmente recordadas las de Faustino Brughetti y Martín Malharro en 1901 y 1902 respectivamente, que fueron tildadas como introductoras del impresionismo en la Argentina.

No obstante ello, hemos elegido como objeto de estudio a la muestra que Fernando Fader llevó a cabo en el Salón Costa en 1905 y la que realizó Cesáreo Bernaldo de Quirós en el mismo local al año siguiente. A tales puestas en escena las consideramos emblemáticas en el sentido de que habrían de pasar a la historia como puntos de partida de dos trayectorias ejemplares dentro del arte de los argentinos, la de Fader como paisajista y la de Quirós como costumbrista.

Fernando Fader nació en Burdeos, Francia, en 1882. Era

hijo del ingeniero naval alemán Carlos Fader quien se destacó en numerosos emprendimientos industriales entre ellos la explotación de pozos de petróleo en Cacheuta (Mendoza), hecho que obligó a la familia a instalarse en la región cuyana.

Fader realizó sus estudios primarios en Francia a partir de 1888 y los secundarios en Alemania en 1892. Entre 1901 y 1904 estudió pintura con el animalista alemán Heinrich Von Zügel en la *Escuela de Artes y Oficios* de Munich y en la *Academia de Bellas Artes* de la misma ciudad.

En 1905 regresó a la Argentina instalándose en la casa paterna de Mendoza, ciudad en la que realizó ese mismo año una exposición de las obras ejecutadas en Alemania, entre ellas "*La comida de los cerdos*", cuadro con el que fue premiado en Munich tras finalizar sus estudios en la *Academia* y que hoy se conserva en el *Museo Nacional de Bellas Artes* en Buenos Aires.

El 27 de noviembre de 1905 inauguró Fader su primera exposición en Buenos Aires, en el Salón Costa de la calle Florida (fig.337). '*Para las artes en general, Florida ha sido algo así como la sala consagradora. Ella fue la que, en buen grado, impuso el celoso sentimiento cultor de lo jerárquico, pues el sólo hecho de exponer en salones de esta calle ya impresionaba índice de categoría en la muestra del expositor. Y por ello no hubo artista de nota, o de*



Raro testimonio gráfico en el que se ve a Fernando Fader (izq.) junto a un amigo, durante la realización de su primera exposición en Buenos Aires, en el Salón Costa, en diciembre de 1905 (fig.337).

aspirante a la alta crítica, que no desfilara por entre el renombre de sus salones y galerías"¹³.

Este ambiente de la calle Florida fue el escenario en donde hizo su aparición el joven Fader. Para analizar su producción artística no existían en Buenos Aires antecedentes o puntos de referencia anteriores. La violencia cromática de su pintura chocó a un público acostumbrado a una pintura más fácil y sensiblera, de un realismo casi fotográfico. *"Aquel rudo vigor de su pintura veraz, esquemática, espontánea, golpeaba y sorprendía la comodidad habitual del espectador, obligándolo a una concentración interpretativa desusada y desde luego inaccesible para muchos*"¹⁴.

No obstante lo novedoso de la muestra, la misma tuvo destacada repercusión en la prensa porteña. *La Razón*, el día posterior a la inauguración de la exposición, resaltó como condición fundamental en casi todas las telas, una *"independencia digna que advierte en el pintor cualidades de artista puro... Hay que volver a ver estos trabajos, que costaron largas horas de paciencia al artista para concluir en una crítica detallada y seria"*¹⁵.

¹³. LLANES (1976), tomo II, p. 291.

¹⁴. LASCANO GONZALEZ (1966), p. 19.

¹⁵. "Exposición Fader". *La Razón*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1905.

Con esta apreciación coincidió *Tribuna* quien señaló que "las obras de Fader no se aprecian a la primera ojeada; es necesario buscar, observar, persistir, para descubrir sus bellezas. (...). Volveremos a verlas, y tal vez modifiquemos entonces nuestra opinión"¹⁶.

En un extenso reportaje aparecido en *El Tiempo* Fader dejó entrever algunas de sus concepciones estéticas, definiendo además su posición respecto del valor del paisaje argentino, tendiendo hacia una posición nacionalista entendida como de pintura de la naturaleza del territorio. "Concibo a la pintura como manchas de color, que dispongo convenientemente", dijo. Ante la pregunta del periodista si prefería Alemania o Mendoza, los dos lugares en los que había trabajado, Fader contestó sin dudar que "Mendoza. Creo que el extranjero que quiera regenerarse de la decadencia del arte moderno, debe venir principalmente a Mendoza, donde hay motivos que no se agotarán ni durante tres generaciones"¹⁷.

Como era previsible, un sector de la crítica no simpatizó con las renovadoras obras de Fader. *El País* señaló que "el señor Fader profesa en pintura el moderno credo impresionista... Confesamos nuestro mediocre entusiasmo por

¹⁶. "Gran arte. Exposición Fader". *Tribuna*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1905.

¹⁷. "Exposición Fader. Conversando con el artista". *El Tiempo*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1905.

esta tendencia... Fader es "modernista" y a modo de modernista pinta. Lo preferimos ecléctico. (...). Nos ha parecido notar en el señor Fader particulares disposiciones de retratista. ¡Un impresionista retratista!"¹⁸. Paradójicamente esta vena de retratista no gustaba a *La Razón*, uno de los periódicos que se había puesto de su lado; "las virtudes del artista flaquean sin dar con exactitud en el tipo"¹⁹.

El mayor respaldo logrado por Fader en aquella ocasión provino del fundador de la *Sociedad Artística de Aficionados*, Cupertino del Campo, crítico a la sazón de *La Nación*, uno de los diarios más importantes de Buenos Aires.

El 5 de diciembre Del Campo publicó un elogioso artículo titulado "*Fernando Fader. Un gran pintor argentino*". De Fader dijo: "*es rápido, es suelto y es sincero: muestra su alma desnuda: no busca: encuentra. Por eso resulta poderoso y sugerentemente personal*". Expresó además que no era "*el caso de estudiar la técnica o la escuela*" sino que debía analizarse al hombre y a su manera de sentir, "*sencillo, y que se comprende desde el primer golpe de vista y desde el primer golpe de vista se impone... es un hombre joven, vigoroso, que ama la vida y siente la*

¹⁸. "Exposición Fader. En el Salón Costa". *El País*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1905.

¹⁹. "Exposición Fader". *La Razón*, Buenos Aires, 28 de noviembre de 1905.

naturaleza, que la admira tal cual es, porque la ve directamente sin fatigar el pensamiento y con sólo abrir los ojos..."²⁰.

Agregó Del Campo que "no hay otro pintor en el país capaz de exhibir una obra semejante. (...). En esta exposición hay mucho que ver, que admirar y que aprender". Al ver la obra, dijo, se "está en presencia de un gran artista argentino, que hace honor a su patria"²¹.

Los diarios mendocinos se hicieron eco del éxito alcanzado por Fader en la Capital. *El Comercio* declaró que Fader era "el más grande artista argentino". Transcribió conceptos del escultor catalán Torcuato Tasso quien afirmó que "el artista Fader no es para mí una esperanza, sino un artista completo... si realiza su ideal de hacernos una nueva exposición el año próximo, ha de aplastar a todos esos mercachifles que importan mercadería, y será el primero en crear un nuevo rumbo para bien del arte nacional"²².

Para resumir todo lo que significó aquella presentación de Fernando Fader en Buenos Aires, basta con citar las palabras que Atilio Chiappori, director del *Museo Nacional*

²⁰. DEL CAMPO, Cupertino. "Fernando Fader. Un gran pintor argentino". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1905.

²¹. *Ibídem*.

²². *El Comercio*, Mendoza, 23 de diciembre de 1905.

de Bellas Artes entre 1931 y 1941 -reemplazando a Cupertino del Campo-, expresó en 1935 recordando la muestra. *"El gran público, que no conocía la calidad sino en el "artículo" importado, rió de buena gana. Nuestros pintores jóvenes, recientes ex-becados, se encogieron de hombros para seguir pintando como en Roma, en Madrid, o en París su anécdota histórica o lugareña o su pintoresco paisaje internacional"*²³.

En otra ocasión comentó el mismo Chiappori: *"la gran mayoría buscaba ante todo y sobre todo, el asunto mitológico, heroico, truculento, sentimental, lo mismo daba. Fernando Fader daba el grito de alerta frente a esos cuadros"*²⁴.

En julio de 1906 Fader celebró su segunda exposición en Buenos Aires con la cual confirmó sus progresos. Para dicha ocasión presentó los cuadros que había pintado en Mendoza durante los primeros meses de ese año. Cupertino del Campo, nuevamente en *La Nación*, dijo que *"sus cuadros son cuadros argentinos"*, y expresó que *"los tonos fríos y oscuros que trajo de Alemania en su paleta han sido reemplazados por colores más claros y alegres, por los colores de nuestro*

²³. Extracto del discurso pronunciado por Atilio Chiappori en el homenaje tributado por el Colegio Nacional "Juan Martín de Pueyrredón", de Buenos Aires, a la memoria de Fernando Fader, el día 9 de abril de 1935.

²⁴. "Realizóse un acto de homenaje a la memoria de Fernando Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de marzo de 1935.

cielo"²⁵.

Esta presentación de 1906 se llevó a cabo en un ambiente ya renovado con la aparición de Brughetti y Malharro, de los *Aficionados*, del propio Fader y de Quirós. *El Diario*, uno de los periódicos que apoyaron estas manifestaciones artísticas, expresó en ese entonces que "*en otro tiempo, una exposición de arte... apenas si excitaba la curiosidad de un reducido círculo de amateurs. El público indiferente... o ignorante en materia artística, pasaba de largo por los salones consagrados... Hoy, -sea que el público ha progresado en su cultura, sea que los artistas producen obras mejores-, el hecho es que una exhibición de pinturas atrae gente, y la gente no sólo se interesa, critica, y discute sobre las obras, sino que las compra y las paga a buen precio. El número de nuestros coleccionistas aumenta incesantemente*"²⁶.

Con estas palabras se pone de manifiesto la notable evolución que iba experimentando el ámbito artístico argentino desde la década anterior, cuando las muestras de *El Ateneo* se realizaban con la casi permanente indiferencia del potencial público comprador. Ahora existía un mayor

²⁵. BALSAMO, José (Cupertino del Campo). "Exposición Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 12 de julio de 1906, Suplemento Ilustrado N° 202.

²⁶. "Exposición Fader". *El Diario*, Buenos Aires, 13 de julio de 1906.

interés por la cultura nacional y más teniendo en cuenta que se acercaba la Exposición Internacional del Centenario, la cual debía ser el muestrario del progreso alcanzado en los últimos años por el país.

En uno de los párrafos citados con anterioridad se habló de que el público de Buenos Aires compraba obras y las pagaba "*a buen precio*". No obstante tal afirmación, si bien Fader vendió sus cuadros en 1906 en un nivel aceptable respecto de lo acostumbrado, no hay que olvidar que meses antes, en su primera presentación en Buenos Aires, Cesáreo Bernaldo de Quirós apenas pudo vender tres lienzos, los que fueron adquiridos, después de la muestra, por el Gobierno de la Nación.

A diferencia de Fader, que se formó artísticamente en Alemania, Quirós siguió en sus telas una línea hispanista e italianizante. Su primer contacto con el arte fueron, según su propio testimonio, las láminas de "*La Ilustración Artística*" de Barcelona, revista a la que su padre Julio, oriundo de la localidad vasca de Eibar, el pueblo de los Zuloaga, estaba suscrito en Gualeguay, provincia de Entre Ríos.

Quirós realizó sus primeros estudios de pintura en Buenos Aires en el último lustro del XIX (ver fig.338), primero junto al maestro valenciano Vicente Nicolau Cotanda y luego con Angel Della Valle. Del primero habíale impactado

la obra titulada "*Exposición del cadáver del general Mariano Alvarez ante el pueblo de Figueras (Cataluña)*", exhibido en el Club Español de Buenos Aires en 1897. Cotanda falleció al año siguiente.

En 1899 Quirós fue becado por el Ministerio de Instrucción Pública de la Nación (ver fig.339), partiendo hacia Roma al año siguiente. En Italia permaneció hasta 1905, año en que, luego de un corto viaje a España en el cual entró en contacto con la pintura de Hermenegildo Anglada Camarasa, Joaquín Sorolla, Ignacio Zuloaga y Fernando Alvarez de Sotomayor, regresó a la Argentina.

Durante los años de Roma, estuvo obligado a enviar anualmente dos o tres obras a la *Comisión Nacional de Bellas Artes* en Buenos Aires para justificar su beca. Estas obras fueron generalmente paisajes o temas académicos típicos, los cuales realizó más por compromiso que por vocación, ya que estaba subyugado por las obras del norteamericano James A. Whistler.

En 1904 pintó en la costa amalfitana y en Salerno. En sus obras de esta etapa se aprecia la clara influencia de Sorolla -en los temas de playa-, y la de Zuloaga y Sotomayor 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.



Dos de las escasas obras realizadas por Cesáreo Bernaldo de Quirós a finales del XIX: "*Un viejo*", estudio ejecutado hacia 1896 (fig.338), y "*Paisaje de Palermo*", cuadro con el que fue galardonado en 1899 con el "Premio Europa" (fig.339).

Con este repertorio de obras ejecutadas en Europa y algunas, como una de grandes dimensiones titulada "*Los guachitos*", la cual realizó al volver al país quizá en honor de Sívori, autor de "*Las guachitas*", Quirós se presentó en mayo de 1906 en el Salón Costa, el mismo que había albergado la muestra de Fernando Fader a fines del año anterior.

Entre ambas exposiciones se produjeron dos hechos destacables en el panorama nacional. Primero fue la muerte de Bartolomé Mitre, ex-presidente de la Nación, y casi inmediatamente la del presidente en ejercicio del poder, Manuel Quintana. A Quintana le suplió José Figueroa Alcorta, hombre que apoyó al arte argentino asistiendo a las inauguraciones -visitó la muestra de Quirós de 1906 a los pocos días de iniciada- y a través de otras manifestaciones. Figueroa Alcorta y Marcelo T. de Alvear, quienes gobernaron el país en los años 1906-1910 y 1922-1928 respectivamente, fueron los dos presidentes más interesados por la evolución del arte en la Argentina.

Al igual que lo había hecho con Fader, Cupertino del Campo, bajo el seudónimo de "José Bálsamo", analizó en *La Nación* la exposición de Quirós, señalando la amplitud de los lienzos, cuyo tamaño obligó a colocar los cuadros muy juntos entre sí y a unos encima de otros debido al escaso espacio del Salón Costa. Destacó en su artículo que Quirós "*ama la luz, el golpe violento del sol que inunda las cosas de la tierra*", afirmación que sólo podía aplicarse a algunos de

los cuadros de Amalfi pero no al conjunto. Los luminosos cuadros que Quirós habría de realizar en Mallorca en la década siguiente demostrarían lo equivocado de lo dicho por el artista y crítico.

Del Campo definió a Quirós como *"el pintor de los crepúsculos"* por su interés en la pintura de paisajes oscuros apenas iluminados por pequeños focos de luz, a la manera de Whistler. Le acusó asimismo de dejarse llevar por *"impresionistas de segunda mano y simbolistas enigmáticos, fabricantes de cuadros literarios que nos fatigan los ojos con sus colores crudos y sus grises borrosos"*, idea que calificó de *"simple impresión personal"*.

De todas maneras el balance de la muestra fue positivo para Del Campo. *"La impresión del conjunto -dijo- es muy favorable para el artista. Se trata de un hombre fuerte que domina la técnica, que siente fuertemente y que con el pincel en la mano sabe traducir sus emociones, y provocarlas. Es un pintor fuerte que aborda la gran tela de composición, una verdadera excepción entre nosotros, que es necesario estimular, porque será un factor eficacísimo para el adelanto del arte nacional, y que es justo aplaudir sin reservas, porque bien merecen aplauso sus relevantes condiciones de pintor y su indiscutible talento de artista"*²⁷.

²⁷. GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), pp. 48-50.

Fernando Fader, quien conoció a Quirós cuando éste visitó a finales de 1905 su exposición en Costa, apenas vuelto de Europa luego de los seis años de ausencia y antes de marcharse a su tierra natal, Gualeguay, para reencontrarse con su familia, realizó ciertos escritos, algunos de ellos publicados, en los que elogió la labor del pintor entrerriano.

El 26 de mayo de 1906 Fader publicó en un periódico de Buenos Aires un análisis personal de la exposición de Quirós, cuyos cuadros, dijo, *"reflejan su alma de artista... en todos sus cuadros hay una nota decorativa sobresaliente, en el paisaje, en una cabeza de la luz plena o en la sombra, y siempre se ve el esqueleto de la composición notablemente lógica y natural"*.

Fader aprovechó la ocasión para atacar a los críticos de arte, quienes *"desde mucha altura (la del cómodo sillón de su mesa de trabajo por ejemplo) critican, suben o bajan a un artista"*. Agregó por último: *"Quirós es un artista argentino y para no dejar de ser artista se va a París dentro de pocos días. (...). Ya han dicho los diarios que no hay arte (istas) argentino (s) y el evangelio se debe respetar. Quirós será un artista argentino en París o en cualquier parte del mundo, menos en la República Argentina. (...). Aplaudamos y saludemos al artista Quirós pero no*

miremos su suerte porque es demasiado triste"²⁸.

Cesáreo Bernaldo de Quirós recibió la ayuda del Gobierno Nacional quien, a instancias del Ministro de Instrucción Pública Federico Pinedo -a quien vimos en la década anterior presentando uno de los proyectos para crear un Museo de Bellas Artes para Buenos Aires-, le adquirió tres cuadros de grandes dimensiones: "*Angelus Domini*", obra que había sido admitida y colocada en el Salón de Honor de la Exposición Internacional de Roma en 1905, "*La vuelta de la pesca*", pintada en Amalfi y con la que había obtenido una Mención en la Bienal de Venecia del mismo año, y "*Pax*".

Debe señalarse asimismo que Fader también había recibido apoyo económico por parte de la "oficialidad del arte" encarnada en el director del *Museo Nacional de Bellas Artes*, Eduardo Schiaffino, quien le contrató en diciembre de 1905, tras su primera exposición en Buenos Aires, para realizar decoraciones en el Teatro Colón de la ciudad.

No obstante este afán por ayudar a los artistas más jóvenes y destacados, muy pronto quedaron en evidencia las desavenencias entre éstos, con su arte renovador, y las autoridades, cuya mayor pretensión era la de controlar todas las actividades artísticas y, obviamente, sujetar a estos artistas que pugnaban por gozar de independencia en

²⁸. GUTIERREZ VIÑUALES (1990), pp. 37-38.

cuestiones de estética y organización.

La *Comisión Nacional de Bellas Artes*, "cerebro de nuestra cultura" como irónicamente la llamó Fader, fue acusada por éste de haber "aplastado por completo cada acción libre de arte independiente dentro de su radio de acción". Fader criticó duramente la protección de las autoridades hacia ciertos artistas a los que consideraba inferiores, y cuyo único mérito radicaba en adular a los miembros de la *Comisión* y a otros "mecenas".

En un manuscrito fechado en agosto de 1906²⁹, Fader expresó que "no cuadra en el carácter de un verdadero artista el adular a individuos que, ni como hombres ni como artistas, están a la altura de él. Podrán adular una inteligencia inferior solamente individuos que hacen de su arte un negocio... El adular y doblegarse ante hombres que no entienden ni comprenden el ser del arte, y menos el ser infinitamente delicado de un artista, constituye una falta absoluta de la conciencia de su deber sagrado".

Fader combatió las manipulaciones de estos protectores de artistas, "tontos e incompetentes inútiles", que elevaban a éstos a la altura de genios: "quedan los medios más decentes de ganarse el pan modestamente, no tan cómodamente

²⁹. ADCMFF. FADER, Fernando. *La influencia de la Comisión de Bellas Artes*. Manuscrito fechado el 5 de agosto de 1906. (Cit.: GUTIERREZ VIÑUALES (1990), pp. 45-46).

quizás; pero, ser artista es ser un mártir en varios sentidos".

No pasó desapercibido para Fader el porqué del facilismo adoptado por los artistas, o "semiartistas" como gustaba llamarles. "Claro que no es lo mismo de ponerse en contacto directo con un público preparado en materia de arte a hacerse poner en relación con el mismo público pero por los que gozan de la autoridad ilegalmente adquirida, para hacer comprender a la gran masa del pueblo que las obras del artista fulano de tal son verdaderamente notables, etc. (...). Se explica fácilmente de esa manera los triunfos de artistas que no lo merecen, y derrotas completas de otros que eran dignos de coronar sus sienes con los laureles de la gloria". Expresó asimismo que algunos de esos "verdaderos artistas", sabedores de ello, se enfrentaron "contra aquella camarilla que lucha con bajeza y desde una altura insuperable".

Criticó también el artista la labor de la Comisión tachándola de no haber "hecho absolutamente nada que valga", acotando además que "todo lo que vale aquí se ha formado lejos de aquél foco de ignorancia". "Qué le importa a la C. de B. A. que pocos, muy pocos de los verdaderos artistas se quedan en el país, escasas energías varoniles, y que el país pierda sus primeros factores de cultura y engrandecimiento moral. A ellos conviene el proletariado de semi-artistas que ha costado tanto a la nación y que ha perjudicado hasta un

extremo el renombre de nuestra cultura y que conserva a ellos en sus puestos que ya no debían ocupar siendo inútiles. (...). Se ha visto subir músicos, literatos, pintores, escultores que no sirven para nada...".

No fueron pocas las veces que Fernando Fader hizo referencia a los grandes problemas del quehacer artístico metropolitano. En un manuscrito posterior al mencionado³⁰ volvió a manifestarse sobre las Bellas Artes en Buenos Aires, tomando como punto de partida las producciones de los artistas residentes en el país y las muestras de los extranjeros. Habló largamente sobre los salones de exposiciones a los que consideró poco adecuados, y en los que los artistas se habían visto obligados a presentar sus obras dado que la *Comisión de Bellas Artes* poco había hecho "*en el sentido de facilitar los medios de la instrucción y educación estética del público*".

Fader volvió a referirse más adelante a los artistas que supeditaban la realización sincera de sus obras al gusto y al dinero del público, ganándose la vida "*pintando cuadros baratos y bonitos*" con los que conquistaban a los compradores. "*Las inundaciones de dichas obras, verdaderas lluvias de mercaderías, han dejado una honda huella en el criterio del público, y tanto es así, que todo lo que no era*

³⁰. ADCMFF. FADER, Fernando. *Las bellas artes en Buenos Aires*. Manuscrito fechado el 6 de agosto de 1906. (Cit.: GUTIERREZ VIÑUALES (1990), pp. 47-49).

arte fácil provocaba enseguida una crítica apasionada del público, y aún de los que miraron las cosas con cierta calma".

El pintor estimó además que con el trabajo de muchos artistas y con la *"inteligencia de nuestro pueblo"*, podía lograrse encauzar el extraviado gusto de la gente. *"Se podrá conseguir solamente presentando con insistencia lo mejor de la producción artística, lo más selecto, y lo más serio posible"*.

En el citado texto continuó con sus impresiones sobre las exposiciones de artistas extranjeros realizadas en nuestro medio, a las que no consideraba la real expresión de las obras de esos pintores y escultores foráneos. *"Muy pocas obras buenas se han visto aquí de las tantas que producen en Europa. En cambio nos han dicho que el famoso o célebre artista fulano de tal mandó una obra colosal, soberbia..., que se la podía admirar en el Salón tal. (...). Claro, el público va; la ve y la admira porque le han dicho que es soberbia. He visto aquí cuadros de J. Sorolla, que el maestro español -que efectivamente es de los muy buenos pintores en Europa- debía haber tenido vergüenza en firmarlos..."*.

En aquellos años el público adquiría a altos precios esas obras de artistas foráneos que la crítica *"no se animaba a rechazar públicamente"*, y, con resignación, Fader

veía que allí se había perdido *"una oportunidad para dirigir la educación del público llamándole la atención sobre tal y tal punto"*.

Como antes habían sido los miembros de la *Comisión*, en ésta ocasión las autoridades del *Museo* fueron las receptoras de las críticas de Fader. Este se manifestó en contra de la actitud de los dirigentes de comprar los cuadros para dicha institución como consecuencia de un *"político tiro de ajedrez personal"*, con lo que no sólo evitaban un crecimiento bien calificado del conjunto de las obras del *Museo*, sino que también provocaban nuevas desviaciones en el gusto del público, siendo al final los más perjudicados los *"verdaderos artistas"*.

Expresó también Fader que *"las exposiciones buenas se vieron a veces atacadas en una forma indecente por manipulaciones de los pseudo entendidos del poder ejecutivo artístico, hasta sugestionar al público, que con la crueldad que lo distingue, llevaba por delante a la meritoria producción de un artista libre e independiente"*.

Al concluir el extenso texto, Fader dio sus ideas sobre el estado del ámbito artístico nacional y las posibles soluciones a los problemas. *"Las exposiciones siguen en la calle Florida, buenas, malas y regulares. De vez en cuando una muy buena. El público no sabe nada, entra, sale, discute a veces. Los que debieran hablar, solamente hablan cuando"*

les conviene hablar. (...). Es el resultado de nuestra producción artística, de tantas exposiciones (en) que lo malo predomina...". "No es cosa de prohibir las malas exposiciones, sino de instruir científicamente, con justicia y alteza, al pueblo argentino, que por su inteligencia y sus aptitudes está autorizado de reclamar un buen gobierno en el imperio de las artes".

En este sentido leemos en *La Ilustración Sudamericana*: "no nos hagamos ilusiones y digamos la verdad sin ambages: aquí se habla mucho de arte pero muy poco se le siente y estima. Se abren los Salones: ...Entran cuatro gatos a visitarlos; aparecen algunas "críticas" más o menos complacientes cuando no ignorantes del tema, ciérrase la exposición en medio de una indiferencia completa y sigue la música... La sentida afición al arte es todavía un mito entre nosotros... El salón Costa ha sido y seguirá siendo "un velorio", además la moda no es entrar allí: el salón consagrado es el de Witcomb, donde se puede admirar las últimas "creaciones" fotográficas y de paso las más interesantes aún, para el bello sexo, de la última moda"³¹.

7.3. Las exposiciones colectivas de artistas argentinos en

³¹. "En las exposiciones de arte". *La Ilustración Sudamericana*, Buenos Aires, 1907, p. 292.

la primera década del XX. La *Sociedad Artística de Aficionados* (1905-1909) y el grupo *Nexus* (1907-1908).

Retornando nuestra mirada sobre las exposiciones colectivas en la Argentina, recordaremos que en 1897 se llevó a cabo la última muestra de *El Ateneo*. La Exposición Nacional Argentina del Retiro, que le siguió en 1898, fue a su vez la última exhibición de un conjunto de obras de artistas argentinos durante el XIX. A principios del XX se celebró la exposición conmemorativa de los 25 años de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* (1901) a la que sucedió un paréntesis hasta el año 1905 en que, con la primera exposición de la *Sociedad Artística de Aficionados*, las colectivas de artistas locales se reanudaron en el país. Vale recordar que en 1904 se presentaron obras de varios pintores argentinos en la Exposición Internacional de Saint Louis (Estados Unidos), primera experiencia de los mismos en el exterior durante el decenio inicial de la centuria.

La *Sociedad de Aficionados* realizó cinco exposiciones entre los años 1905 y 1909, manteniendo su acción siempre al margen de la oficialidad. La *Sociedad* dio por cumplidos sus objetivos, al igual que el *Nexus* que se creó dos años después, con la Exposición Internacional del Centenario en 1910 y con la creación del Salón Nacional en 1911. Asimismo, Cupertino del Campo, inspirador de los *Aficionados*, se encargó de redactar el reglamento de dicho Salón por pedido del doctor José R. Semprún, presidente de la *Comisión*

Nacional de Bellas Artes. Con esto queda en evidencia el valor de *Aficionados* como institución precursora del Salón.

Una de las características de la *Sociedad de Aficionados* fue que la mayoría de sus integrantes pertenecieron a profesiones ajenas al mundo del arte. Carlos de la Torre, en cuyos óleos de pequeña dimensión evocó el campo criollo, la escena costumbrista, el paisano, el rancho y el ombú, era escribano; Alberto V. López, marinista a la manera de Eduardo De Martino, abogado; y Cupertino del Campo y Enrique Prins médicos.

Carlos de la Torre se graduó como escribano en 1880. Al decir de Rafael Squirru "*la pintura fue ganando espacio en su vida hasta que logró sin duda convertirse de un escribano que pintaba, en un pintor que preparaba escrituras*"³². Alberto V. López fue hijo del historiador Vicente Fidel López y nieto de Vicente López y Planes, autor del Himno Nacional Argentino.

Enrique Prins se doctoró en medicina en 1898, es decir un año antes que Cupertino del Campo a quien conoció en la Facultad. Dentro de su profesión fue jefe de sala en el Hospital Durand. Al tener que optar por una cátedra de medicina en la Facultad o por una de estética en la *Escuela de Bellas Artes* no dudó y lo hizo por la segunda. Entre los

³². SQUIRRU (1990), pp. 85-86.

géneros abordados por Prins están el retrato, la pintura de historia y la naturaleza muerta. Su pintura alcanzó su punto más alto con el "plein-air", en donde adoptó la técnica del puntillismo, acercándose más a Henri Le Sidaner que a Georges Seurat.

Cupertino del Campo estudió dibujo y pintura con el artista genovés Decoroso Bonifanti, quien llegó a la Argentina en 1884 para instalar una obra suya titulada "*La defensa de Roma del año 1849*" en el Hotel de los Inmigrantes de Buenos Aires. Del Campo conoció a Bonifanti en 1892 y con él realizó sus primeras pinturas, durante largos recorridos por poblados suburbanos como Morón, Tigre o San Fernando. Del Campo le presentó a su lustrabotas Antonio Alice quien estudió con Bonifanti y se convirtió años más tarde en uno de los pintores argentinos de mayor renombre.

De Cupertino Del Campo, puede decirse que, además de la pintura, se destacó en la novela y en la poesía. En 1899 se graduó de médico ejerciendo a partir de 1906 como profesor de anatomía, fisiología e higiene en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario. Sus inclinaciones artísticas y literarias le alejaron de la práctica de su profesión en 1911, año en que, con la creación del Salón Nacional, comenzó sus actividades dentro de las asociaciones rectoras del arte de los argentinos.

Sobrino de Estanislao del Campo y de Ricardo Gutiérrez,

dos de los escritores de mayor renombre en el panorama nacional, Cupertino ejerció la dirección del *Museo Nacional de Bellas Artes* entre 1911 y 1931. En cuanto a su labor pictórica fue un apasionado del plein-air y de las conquistas impresionistas, convirtiéndose el paisaje en su especialidad.

La labor de la *Sociedad Artística de Aficionados*, a la que además de los nombrados pertenecieron los escultores Alberto Lagos y Gonzalo Leguizamón Pondal, y los pintores Rodolfo Franco, Tito Cittadini -ambos de destacada actuación en años posteriores en España, especialmente en Mallorca- y Américo Panozzi, entre otros, fue de vital importancia en la evolución de las artes plásticas en la Argentina.

En la primera exposición de los Aficionados, inaugurada el 15 de septiembre de 1905 en el Salón Costa, figuraron, además de pinturas al óleo y esculturas, acuarelas, pasteles, dibujos al carbón y a la sanguina, miniaturas, esmaltes, porcelanas, cartones de *vitraux* y pirograbado, grabado de medallas y cincelado, aguafuertes, fotografías artísticas, tapicerías, cuero estampado, cincelado, modelado y repujado³³. Se destacaron, además de los pintores citados con anterioridad, las fotografías artísticas de Ricardo Gutiérrez Sáenz Valiente, las esculturas "*de las que puede*

³³. "Exposición Artística de Aficionados. Salón Costa". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1905.

*calificar de buenas cualquier jurado", y los bordados, entre los que "se presentan verdaderas obras de arte, lo que da alta idea de la cultura de la mujer argentina"*³⁴.

Al producirse la segunda presentación colectiva de la agrupación en 1906, Fernando Fader, de exitosa aparición en Buenos Aires el año anterior, publicó un extenso artículo sobre la misma³⁵, en donde aseveró que con ella los artistas argentinos habían *"recibido una lección muy dura, pero merecida"*. Afirmó que si bien la primera exposición había pasado desapercibida, con la segunda, los aficionados demostraron que era *"posible exhibir trabajos artísticos de unos cuantos autores en un conjunto"*.

"Los aficionados demuestran por segunda vez que no están en la creencia que el público no tiene interés por el arte, lo que hasta hoy los artistas argentinos en su gran mayoría sostienen. (...). ... dan un ejemplo que merece todo aplauso... (...). Pero no por eso deja de haber cosas inferiores y malas también entre tantos trabajos. (...). Estoy convencido que los aficionados... constituyen un factor poderoso en nuestra vida artística".

³⁴. "Exposición artística de aficionados". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de septiembre de 1905.

³⁵. FADER, Fernando. "2da. exposición de aficionados". Buenos Aires, 1906. (Cit.: GUTIERREZ VIÑUALES (1990), pp. 49-50).

En septiembre de 1907 se llevó a cabo la primera muestra de Pintura y Escultura organizada por **Nexus**, cuando aún no habían pasado dos años desde la primera presentación de Fernando Fader en Buenos Aires. Fue a partir de este hecho en que el ambiente artístico de la capital argentina prestó a Fader, como también a Cesáreo Bernaldo de Quirós, al escultor Rogelio Yrurtia y a los otros miembros de la asociación, Pío Collivadino, Justo Máximo Lynch, Carlos Pablo Ripamonte, Alberto María Rossi y el escultor Arturo Dresco, la suficiente atención como para que se ganaran la estima de los entendidos. Debe señalarse que Carlos M. Herrera y Juan M. Ferrari fueron representantes del grupo en el Uruguay. Los artistas no buscaron coincidir en las técnicas artísticas, las cuales eran propias de cada uno: les bastó para conformar un conjunto homogéneo el compartir la idea de reflejar en las obras lo autóctono, de intentar, según su entendimiento, *"ser artistas argentinos"*.

El público del arte acogió con respeto la labor de los artistas, a pesar de que sus renovadoras obras poco se asemejaban a las que aquél estaba acostumbrado. Con esta actitud parecieron quedar atrás las épocas en que, al decir de Ricardo Gutiérrez, *"la indiada criolla colocaba furtivamente en las exposiciones la siguiente leyenda: ¡cuidado con la pintura!"* y la educación ganaba lugar a pesar de que el "cuadro de comedor" continuaba con su reinado.

No obstante los progresos, las perspectivas para los artistas siguieron siendo pobres; el ambiente lo era, como también la mentalidad para juzgar el merecimiento de las obras. Por otro lado, la oficialidad no les fue favorable. Las autoridades defendían la pintura de academia en contraposición a las nuevas tendencias practicadas por los jóvenes pintores y escultores, pretendiendo a la vez acaparar a estos bajo su control.

Este desprecio de la dirigencia artística hacia los "nuevos" se trasladó también a algunos personajes del Gobierno. Respecto de ello, Carlos P. Ripamonte recordó varios años después: *"cuando un grupo de muchachos entrevistamos a un ministro para pedirle que se interesara por el arte argentino nos dijo que el país necesitaba hombres trabajadores y no haraganes. A quienes aspirábamos seguir un rumbo distinto al de las demás profesiones liberales, reclamadas por el comercio y la política, nos negaban derecho"*³⁶.

Diversos motivos confluyeron entonces en la creación del *Nexus*: por un lado el deseo de fomentar, sobre las huellas de *El Ateneo*, la creación de un Salón Anual de artistas argentinos, al no poder encauzarse la acción dentro de la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, y por el otro el

³⁶. FOGLA, Carlos A.. "La pintura argentina y nuestro pasado histórico". *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de enero de 1954. Reportaje a Carlos Pablo Ripamonte.

empuje y el nuevo ánimo infundido por Fader en el espíritu de los otros artistas tras pronunciar su conferencia sobre las "*Posibilidades de un arte nacional y sus principales caracteres*", el 24 de julio de 1907 en la sede de la Sociedad Científica Alemana de Buenos Aires. Dicha disertación se convirtió en el compendio ideológico del *Nexus* y el desencadenante inmediato de la primera muestra del grupo.

Al principio, la aparición del *Nexus* fue algo resistida "*porque el ambiente no podía comprender que un grupo animoso de jóvenes artistas pudiera actuar... sin la idea de combatir la apatía oficial*"³⁷, aunque resultó evidente que al Buenos Aires artístico no le vino nada mal una acción organizada de los nuevos valores de la plástica.

De las instituciones no oficiales, *La Colmena Artística* y *El Ateneo* habían desaparecido; *Nexus* debió afrontar el problema de dar sustento a los artistas libres e independientes que obraban bajo las ideas de reemplazar maestros fatigados y estimular la producción artística, guiados por la consigna de crear un "arte nacional".

En anteriores oportunidades hemos reseñado la trayectoria de Pío Collivadino y de Fernando Fader por lo cual sólo referiremos aquí a los otros miembros del *Nexus*.

³⁷. RIPAMONTE (1930), pp. 125 y 159-160.



SALON WITCOMB



Presentación de la exposición realizada por Fernando Fader en el Salón Witcomb en 1908, al año siguiente de su participación como miembro fundador del grupo "Nexus" (*La Nación*, Buenos Aires, junio de 1908) (fig.340).

Justo Máximo Lynch inició sus estudios de dibujo y pintura en la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, siendo más adelante discípulo del marinista Eduardo De Martino, también orientador inicial de Martín Malharro. Los tres nombrados más el uruguayo Manuel Larravide fueron los cuatro marinistas más destacados de fines del siglo XIX, y Lynch, junto a su discípulo Oscar Vaz, lo fueron en el XX. Lynch participó en las exposiciones anuales de *El Ateneo* entre 1893 y 1896. En 1905 viajó a Europa residiendo en París y en Madrid e interesándose sobre todo por los museos navales. A su regreso se integró a las ideas y a la acción del *Nexus*.

Carlos Pablo Ripamonte comenzó sus estudios con el retratista Juan Bautista Curet, siguiendo con el pintor italiano Miguel Cármine y pasando luego, al igual que Lynch, a la *Sociedad Estímulo*. Expuso en las muestras de *El Ateneo*, siendo su primera presentación en 1894. Su trayectoria posterior tuvo cierto paralelismo con la de Quirós. En 1899 ganó una de las becas instituidas por el Ministerio de Instrucción Pública para estudiar en Europa³⁸. Al año siguiente ambos artistas viajaron juntos a Italia en el "Orione", barco en el que también lo hicieron José León Pagano y los escultores Arturo Dresco y Rogelio Yrurtia. Ripamonte, como Quirós, se instaló en Roma, ciudad desde donde partió de viaje hacia diferentes puntos del

³⁸. Ripamonte obtuvo el premio en el rubro "figura" mientras Quirós logró el de "paisaje".

continente. En la capital italiana fue discípulo de Arístides Sartorio.

En 1907, vuelto ya al país, Ripamonte se integró al *Nexus*. A partir de 1908 ocupó la cátedra de pintura y la vicedirección de la *Academia Nacional de Bellas Artes*, cargo que ejerció hasta 1928. Desde este año y hasta 1931 fue director de la *Escuela Superior de Bellas Artes*. Además de la docencia se dedicó a escribir libros siendo sus obras más recordadas las tituladas "*Datos de historia artística argentina*" (1918) y "*Vida*" (1930); en esta última planteó el desarrollo de las artes plásticas en la Argentina desde 1900.

Ripamonte abordó en sus pinturas una temática criolla. Recreó en sus lienzos la Pampa argentina y las costumbres, personificando el espíritu del gaucho, su poesía y su plástica. Con el óleo "*Canciones del pago*" obtuvo uno de los premios de la Exposición Internacional del Centenario en 1910.

Alberto María Rossi nació en Bolonia pero se radicó en la Argentina a los nueve años de edad. Realizó sus primeros estudios en la *Sociedad Estímulo* con Sívori y De la Cárcova. En 1899 partió hacia Europa para completar su aprendizaje, instalándose en Roma y París aunque también viajó por España, Bélgica y Holanda. La temática de las obras de Rossi se diferenció notoriamente de las de sus compañeros del

Nexus. Si Collivadino fue el pintor de los temas románticos, Fader el de los paisajes y animales, Lynch el de las marinas y Ripamonte el de los gauchos, Rossi se inclinó por las imágenes urbanas, buscando temas recios y fuertes que fueran expresión de la vida de Buenos Aires, incluyendo numerosas recreaciones de los trabajos en el puerto. "*En pleno trabajo*" fue su óleo más laureado, alcanzando con él el Gran Premio Nacional de Pintura en 1919.

Rossi pintó algunos cuadros de historia como así también otros de temática gauchesca, género en el que siguió a Ripamonte durante los años del *Nexus* y con el que inclusive fue premiado en la Exposición del Centenario por el lienzo "*El veterano*". Cuando más adelante abordó los temas portuarios -tal era su afición que durante una temporada permaneció pintando en Venecia-, Rossi dejó su huella en pintores como el propio Justo Lynch y Benito Quinquela Martín, éste último el más destacado de los pintores del puerto que dio la Argentina.

El 23 de septiembre de 1907 fue inaugurada en el Salón Costa de la porteña calle Florida, la primera exposición del grupo *Nexus*. En la muestra estuvieron representados los artistas argentinos más laureados de la nueva generación, a excepción del pintor Cesáreo Bernaldo de Quirós y del escultor Rogelio Yrurtia, cuyas ausencias fueron notorias. Quien sí participó fue el marinista Arturo Méndez Taxo, artista que trabajaba en la costa del Atlántico,

principalmente en las ciudades de Mar del Plata y Pinamar, y que, al igual que Quirós y Ripamonte, había sido becado para estudiar en Europa en 1899.

El acontecimiento artístico fue reflejado en las páginas de los periódicos de Buenos Aires. *La Razón* dijo que *"hace tiempo que se venía echando de menos una exposición de esta naturaleza, que desautorizara las que habían venido ofreciéndonos como genuina representación del arte nacional, por lo que están de parabienes cuantos se interesan en estos asuntos"*³⁹.

La crítica de arte de los diarios, inclusive la que hasta entonces había retaceado comentarios por considerar que no debía hacerse "propaganda gratuita", se mostró interesada por la muestra y su desarrollo. Los comentarios fueron en su mayoría favorables a la exposición, viéndose además en ellos un esfuerzo por comprender los motivos que orientaban la acción de los artistas.

"Ocho artistas argentinos, los únicos tal vez que luchando con tesón, disciplinando su inteligencia y templando su espíritu en la fragua del trabajo, han logrado sobresalir en el campo del arte nacional... (...). Entramos al Salón Costa, no sin cierto íntimo temor! Tanto mal se ha

³⁹. "Acontecimiento artístico". *La Razón*, Buenos Aires, 7 de septiembre de 1907.

dicho de nuestros artistas!... La primera impresión, el conjunto, nos tranquiliza"⁴⁰.

El columnista de *La Nación*, seguramente Cupertino del Campo quien habitualmente lo hacía allí, habló del "interés muy vivo (que) ha despertado entre nosotros la exposición nacional inaugurada hace algunos días en el Salón Costa... Si a ella hubiesen concurrido Yrurtia y Quirós, el arte argentino estaría representado allí en todo su floreciente vigor. (...). El éxito de esta exposición ha sido completo y unánime. Su conjunto hace pensar en una sala europea, como que algunos de los expositores lograron distinguirse en Munich y Venecia"⁴¹.

Si analizamos el citado párrafo vemos como se hace directa referencia a la "exposición nacional", lo cual vale como muestra de que algunos consideraban al *Nexus* como el vivo reflejo del arte argentino. Se advierte asimismo una vinculación del arte nacional con el europeo, asunto que a pesar de no ir de acuerdo con la ideología del grupo, con la idea de Fader de que era necesario un arte totalmente genuino y el evitar "mirar afuera", guardaba directa relación con la aspiración de la clase dirigente del país de convertir a la Argentina en una "nación europea".

⁴⁰. "Notas de arte. Exposición "Nexus"". *La Razón*, Buenos Aires, 27 de septiembre de 1907.

⁴¹. "Bellas Artes. Exposición Nacional". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1905.

La primera exposición de *Nexus* reportó no sólo prestigio individual a los artistas sino que significó también el punto de partida para muchas otras iniciativas. Para ese entonces ya habían logrado imponer la enseñanza del dibujo en las escuelas y oficializar los cursos de pintura y escultura; a partir de allí se intensificó el intercambio con artistas europeos, dándose una rápida y beneficiosa transformación; nacieron instituciones particulares consagradas a la labor artística, y, sobre todo, se logró el objetivo de fomentar un arte auténticamente argentino.

Con posterioridad a ésta de 1907, el *Nexus* organizó dos nuevas exposiciones, ambas en 1908. Una fue la anual, que, al igual que la primera, se realizó en el Salón Costa, y otra fue la de obras en "*blanco y negro*", organizada en el Salón Witcomb, y en la cual participaron numerosos artistas argentinos y extranjeros, entre éstos el caricaturista español José María Cao.

Para la exposición anual se seleccionaron 35 obras de las 59 que fueron presentadas. Participaron, además de los fundadores del grupo, artistas pertenecientes a otras instituciones o movimientos, éntre ellos Eduardo Schiaffino, director del *Museo Nacional de Bellas Artes*, y el conductor de la *Sociedad Artística de Aficionados*, Cupertino del Campo, como así también jóvenes promesas como Jorge Bermúdez

y Ceferino Carnacini⁴².

Debe citarse asimismo la muestra organizada por Herrera y Ferrari y que se celebró en Montevideo en 1909, la que no logró la trascendencia de las anteriores. Con la Exposición del Centenario en 1910 y la creación del Salón Anual en 1911 *Nexus* consideró cumplidos sus objetivos y se disolvió.

Entre los resultados inmediatos del *Nexus* debemos señalar la importante difusión que tuvo el mensaje que los artistas del grupo quisieron transmitir. Carlos P. Ripamonte se refirió a esta valiosa conquista en su libro "*Vida*" publicado en 1930. "*El "Nexus" -dijo- consiguió de tal modo convencer a los artistas, al público y al crítico de que la labor bien fundada era el mejor recurso para provocar en el ambiente la reacción que definiría nuestro complemento estético, capacitando para un seguro avance en procedimientos y en acierto espiritual. (...). El Nexus reeducó el gusto... proclamando la absoluta libertad de procederes técnicos y la completa independencia de la mente*"⁴³.

En la faz comercial el *Nexus* no alcanzó éxito alguno al no ser adquiridas las obras expuestas en las sucesivas

⁴². "Exposición Nexus". *La Nación*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1908, p. 8.

⁴³. RIPAMONTE (1930), p. 127.

muestras. Esto no opacó en absoluto una labor donde primó el buen sentido y se logró un cambio notable en la opinión de la gente. Se demostró asimismo lo equivocado del rumbo seguido por los organismos oficiales.

"Las exposiciones de arte comercial se "arrebataban", cuando aparece el Nexus a poner coto a la acomodación de la crítica y a la de los ciegos coleccionistas. (...). Hasta los desconfiados o adversos "entienden" la lección y resuelven hacer causa común variando de rumbo: "evolucionan" por partida doble: con la "visión" y con las "ideas". El Nexus consigue rodearse con envíos prestigiosos de los viejos maestros demostrando la bondad y la necesidad del movimiento operado, admitiéndose de hecho que la Comisión Nacional estuvo equivocada. (...). Con el acuerdo demostrado, el Salón Anual tendría su organización inmediata. Y así fue, con satisfacción para los hombres del Nexus, que en lucha breve y lucida lograron hacer zafar del estancamiento". A partir de la acción de Nexus se vio la necesidad de renovar la enseñanza de la Academia Nacional de Bellas Artes. Las ideas penetraron y, con ellas, los hombres que las sustentaban. A excepción del marinista Justo Lynch, todos los integrantes del Nexus fueron profesores de la Academia⁴⁴.

⁴⁴. Ibídem., p. 132.

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

"Mi primera visita, realizada en compañía del colegio, transcurrió entre burlas obscenas y asombros deshonestos; las chulas ojerosas sobre caballos verdes, los paisajes violetas y las damas distraídas que paseaban sin asomo de pudor sus desnudeces... eran lo menos indicado para los ojos neófitos. Anglada Camarasa, Zuloaga, y uno que otro ejemplar de la escuela francesa, provocaron escándalo, destaron polémicas y dejaron por tiempo indefinido soñadores desvelos".

(BUTLER, Horacio. *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, pp. 18-19).

Las sucesivas exposiciones de la *Sociedad Artística de Aficionados* a partir de 1905 y las del *Nexus* en 1907 y 1908 fueron preparando el terreno, primero para la realización de la Exposición Internacional del Centenario de 1910 y fundamentalmente para la ansiada cristalización del Salón Anual de Bellas Artes -más conocido como Salón Nacional- a partir del año siguiente.

A aquellas exposiciones y a las de artistas españoles e italianos que se celebraban periódicamente en Buenos Aires, se sumó en 1908 una muestra de arte francés organizada en el Pabellón Argentino, enorme estructura de

hierro, vidrio y cerámica, y notable ejemplo de la mentalidad "modernista", que fue construido en París en 1889 -al mismo tiempo que la Torre Eiffel- y que acogió la sección argentina en la Exposición Universal que durante ese año se desarrolló en la capital francesa (fig.342).

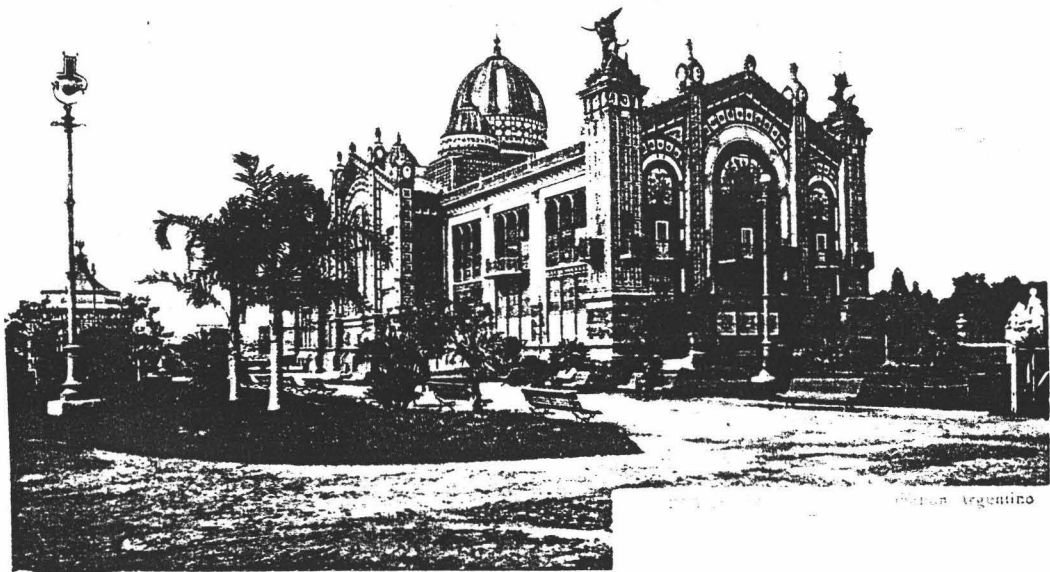
El Pabellón había sido realizado por el arquitecto francés Roger Ballu. Luego de la Exposición de París fue desarmado y transportado a Buenos Aires, y erigido en la Plaza San Martín, en los terrenos ocupados por el Parque del Retiro. En 1910 albergó la Exposición de Bellas Artes del Centenario, pasando luego a ser la sede del *Museo Nacional de Bellas Artes*. "Recuerdo perfectamente -expresó Buscchiazzo-, la cantidad de goteras que en los días de lluvia obligaban a cerrar el Museo, o el calor insoportable en verano y el frío en invierno, que deterioraban las telas conservadas. No obstante lo inapropiado, sirvió para tal fin por más de veinte años..."⁴⁵. En 1933 el Pabellón Argentino fue desarmado tras proponer el Intendente José Guerrico la creación del Parque del Retiro, uniendo la plaza San Martín con la Británica.

Volviendo a la Exposición del Centenario, Francia, con 480 obras, resultó el país más representado. "El movimiento impresionista y sus alrededores estaban representados, pues,

⁴⁵. BUSCCHIAZZO, Mario J.. "El "Pabellón Argentino"". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1963, N° 3, pp. 9-18.



Cartel anunciador de la Exposición Internacional del Centenario de 1910, obra del conocido pintor argentino Alberto María Rossi (fig.341).



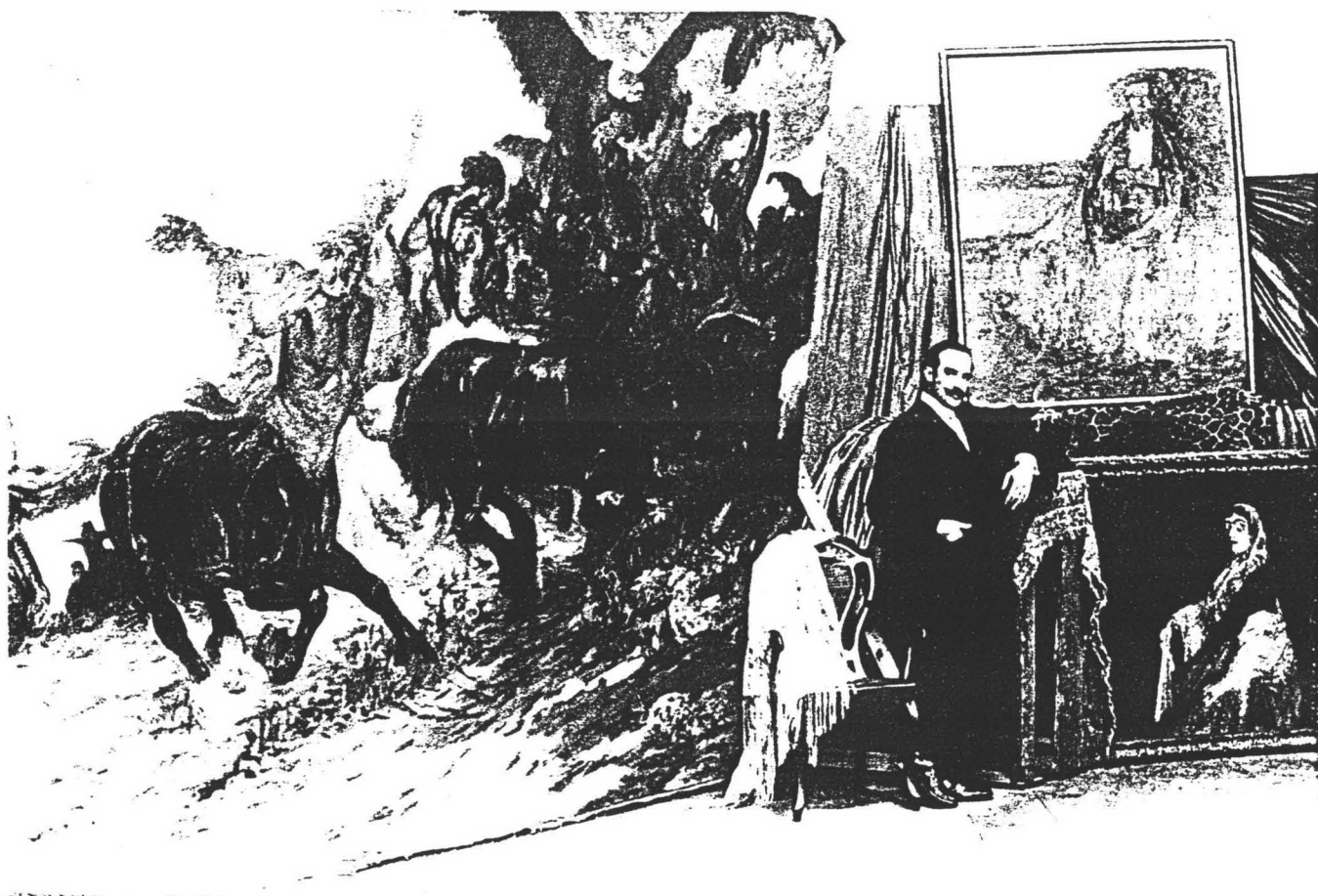
El Pabellón Argentino, edificio construido por el arquitecto francés Roger Ballu en 1889 para albergar la sección argentina de la Exposición Universal de París (fig.342).

con dignidad. Era el conjunto francés, por consiguiente, no sólo una expresión bastante aceptable de algunas de las corrientes modernas más avanzadas del siglo XIX sino, asimismo, una lección de excelente pintura"⁴⁶. Había pinturas, entre otros, de Monet, Renoir, Bonnard, Vuillard, Henri Martin y Maurice Denis.

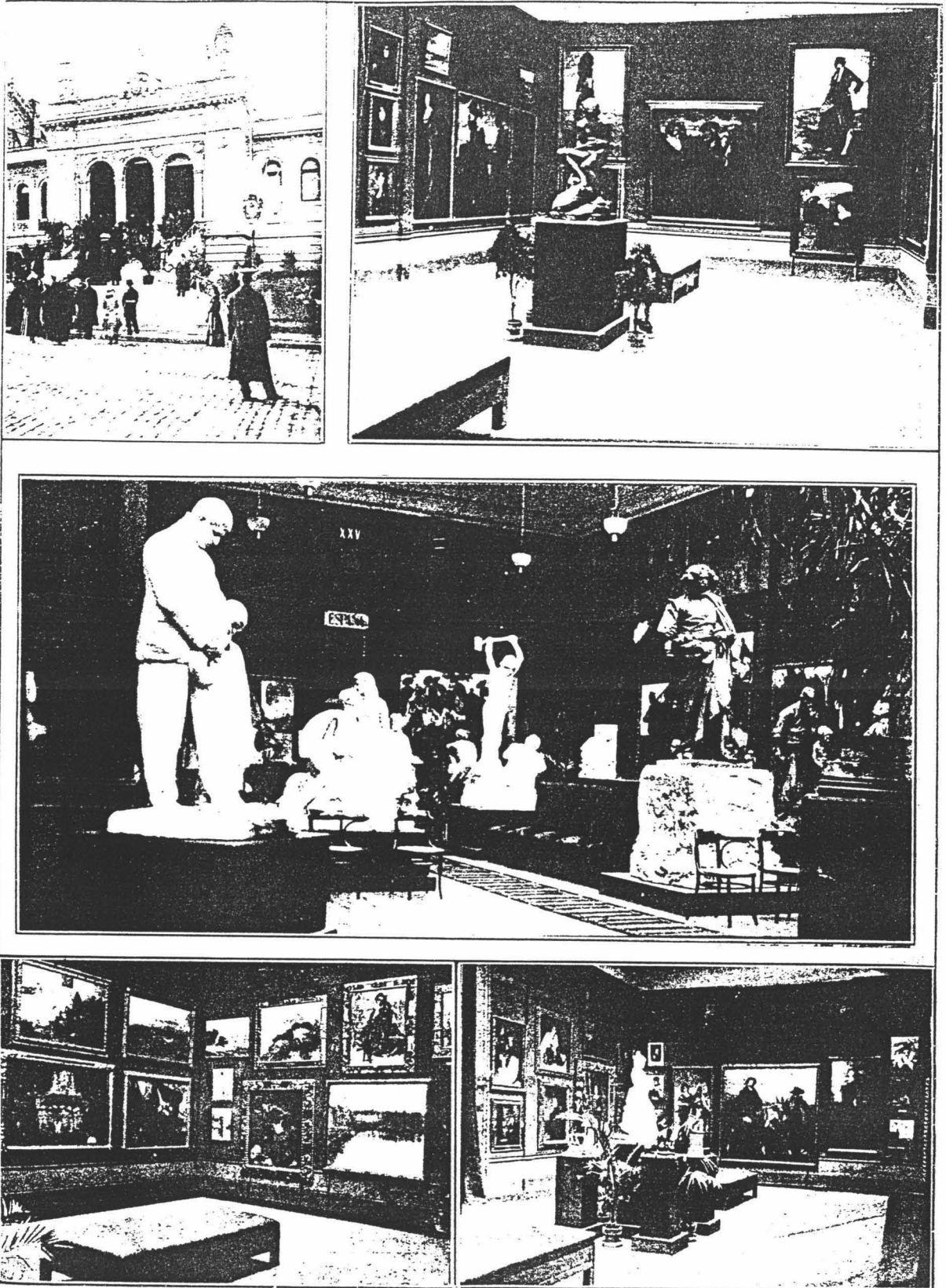
En la sección argentina se exhibieron obras de los artistas más destacados del país a excepción de los pintores Fernando Fader y Martín Malharro, y el escultor Rogelio Yrurtia. Paradójicamente, a Cesáreo Bernaldo de Quirós (fig.343), ausente en la muestra inaugural del *Nexus* en 1907, se le otorgó una sala especial en la cual expuso 26 obras, cantidad solamente superada por el español Ignacio Zuloaga que presentó 36. Quirós fue premiado con Medalla de Oro y Gran Premio por "*Carrera de sortijas en día patrio*", obra inspirada en la del mismo tema realizada por su maestro Angel Della Valle.

La sección española (ver fig.344), 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,

⁴⁶. CORDOVA ITURBURU (1958), p. 43.



Cesáreo Bernaldo de Quirós posa junto a algunas de las obras que integrarían su envío a la Exposición Internacional del Centenario y a su muestra individual del Salón Costa en 1910 (fig. 343).



Entrada principal de la Exposición de Bellas Artes.—Saia Zuloaga.—Gran Salón central.—Salas españolas
(De fotografías remitidas por D. R. Monner Sans.)

Conjunto de instantáneas de la Exposición del Centenario (*La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIX, N° 1.510, 5 de diciembre de 1910, p. 785) (fig. 344).

Anglada Camarasa -un miembro del jurado llegó a intentar impedir su admisión, colgándose su obra finalmente en un pasillo- y Joaquín Mir. Extrañó la ausencia de Joaquín Sorolla, artista que ya poseía cierto éxito en la Argentina.

El impulso esperanzador dejado por la Exposición del Centenario aceleró los ánimos y permitió la creación, un año después, del Salón Nacional o de Primavera, llamado así debido a que habría de inaugurarse anualmente el día 21 de septiembre. La primera sede fueron las salas que la *Comisión Nacional de Bellas Artes* tenía en la calle Arenales, a pocos metros del Pabellón Argentino. El Centenario trajo también consigo el crecimiento del mercado de arte y hasta cambios importantes en lo pictórico; los artistas nuestros, al apreciar los acentos de cada nacionalidad, comprendieron que únicamente en la tierra nativa encontrarían su campo y su meta.

Este fue el espíritu que inspiró a Cupertino del Campo cuando redactó el reglamento del Salón, en cuyo artículo 22 se leía que los *"premios serán discernidos únicamente a las obras de autores argentinos, y de preferencia, a las que tengan carácter nacional"*. El carácter de "argentinos" que debían tener los candidatos para concursar por los premios, esto es ser *"autores nacionales, o extranjeros con más de dos años de residencia en el país"*, habría de traer reclamos en los años veinte, por parte de algunas publicaciones españolas, exigiendo reciprocidad de trato, dado que la

Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid se había abierto a la participación de los artistas iberoamericanos en igualdad de condiciones que los peninsulares.

Una de las normas establecidas para el Salón argentino fue justamente la de que los premios se otorgarían preferentemente a aquellas obras que poseyeran un "carácter nacional", al decir de Cupertino del Campo. "Fueron muchos los aspirantes a las recompensas que acudieron a preguntar en qué consistía ese carácter nacional. En general, sospechaban que era necesario pintar o esculpir gauchos...

En este sentido es pues también evidente la influencia del Salón, ya que los que se dedicaron a reproducir nuestro ambiente... hicieron desmerecer, a fuerza de sinceridad y de inspiración directa, las obras inconsistentes de aquellos que cultivan el exotismo superficial o de los que, faltos de personalidad, se someten a las imposiciones de la moda.

El Salón ha permitido, además, seleccionar, a través del tiempo, las obras nacionales que hoy decoran nuestro Museo, muchas de las cuales, remitidas a certámenes celebrados en Europa y en América del Norte, han modificado favorablemente el concepto que se tenía en el exterior de nuestra cultura artística"⁴⁷.

⁴⁷. DEL CAMPO (1927), pp. 333-334.

Los artistas "*libres e independientes*", como llamó Fader a aquellos pintores y escultores que se abrieron camino sin la ayuda de los organismos oficiales, lograron con el Salón llegar a un acuerdo más o menos estable con la dirigencia artística. Sin embargo, el Salón fue perdiendo calidad año tras año al no presentarse los mejores nombres de la plástica argentina o enviar éstos obras de categoría inferior a la de sus producciones más destacadas.

Ante esta situación, el Salón no logró convertirse en la verdadera imagen del momento artístico nacional, resultando a la vez el sistema de premios un servicio a favor de los intereses de camarillas, ajeno a las finalidades que lo hicieron nacer. Se recompensaron intentos que ni siquiera reflejaron temas de la "tierra argentina", como estaba explicitado en el reglamento, o, como dijo Ripamonte, se consagraron "*engendros que distan de las condiciones que debe reunir toda obra de arte*"⁴⁸, siendo los únicos responsables de ello los jurados⁴⁹.

⁴⁸. FOGLIA (1954).

⁴⁹. En España se dieron también conflictos respecto de la entrega de premios. Anselmo Miguel Nieto participó en una sola ocasión de la Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1904, donde obtuvo una tercera medalla con el cuadro titulado *El café* o *La hora verde*. "*Sorolla, que formaba parte del Jurado, le dijo que merecía una primera, pues su cuadro era muy bueno, pero que había un pintor viejo al que se la tenía que dar. Anselmo le preguntó qué edad tenía aquel que le había postergado, contestándole el genial artista valenciano que setenta años, replicándole entonces Miguel Nieto que cuando tuviera él setenta años volvería a la Nacional*". (VALVERDE MADRID, José. "En el centenario del pintor Anselmo Miguel Nieto, retratista y amigo de Julio Romero de Torres". *Academia*, Boletín de la Academia de

El conflicto más grave en la Argentina se suscitó en el V Salón de 1915 en el que sólo fue concedido el premio adquisición a la tela de Héctor Nava "En familia", declarándose desierto los demás galardones. El "avispero" del V Salón -denominación que le dio Fader (ver fig.345)- produjo el definitivo alejamiento de éste de la cita anual organizada por la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, y a manera de protesta, a partir de 1916, hizo coincidir sus exposiciones individuales en el Salón Müller con el desarrollo del Salón Nacional. Si una década atrás Fader se había manifestado en contra de la *Comisión*, ahora, tras el cambio producido en 1910, con el que llegaron a los cargos artistas de su propia generación -entre ellos quien había sido su amigo, Cupertino del Campo-, se mostró aún más enojado, provocando una escisión definitiva.

El diario porteño *La Unión* declaró en aquella ocasión: "los premios de nuestro V Salón... han sido discernidos. El jurado y la Comisión Nacional de Bellas Artes haciendo causa común con la crisis, han declarado en crisis al arte nacional. (...). No sólo se han declarado desierto los premios mayores, sino que no se han dado a pintores que lo merecían ni esos ridículos premios de estímulo. (...). La falta es irreparable y puede decirse que la Comisión... se ha declarado con su fallo en crisis también, siendo sólo necesario que el señor ministro de Instrucción Pública se

San Fernando, Madrid, N° 54, 1° semestre de 1982, p. 92).



Diseño de la portada del Catálogo del V Salón Nacional (fig.345) realizado en 1915 por Fernando Fader, para lo cual se inspiró en "El agua de los buitres", obra suya presentada en la ocasión. Fader, premiado el año anterior por "Los mantones de Manila", fue apartado de los honores en 1915, originándose una ruidosa polémica que terminó con el artista poniendo fin a sus participaciones en el evento anual.

interese en decretarla oficialmente"⁵⁰.

La decadencia del Salón continuó en los años posteriores, y el debate sobre la calidad de los conjuntos exhibidos se planteó dialécticamente en las publicaciones que a él se refirieron. En 1916 Salazar reflexionó: *"como la independencia artística argentina aun no se proclamó, debemos sufrir pacientemente las enfermedades que sufren los maestros y aprendices del mundo, las anemias paisajistas, las histerias del retrato, la neurastenia de la composición, el daltonismo, la discromatopsia... Se observa claramente el reflejo de formas y maneras desconocidas, dejándose arrastrar nuestros noveles artistas por la influencia de los maestros que con sus obras marcaron su huella"*⁵¹.

Continuó más adelante Salazar, diciendo que *"la desorientación y la anarquía"* era la nota dominante del arte y la crítica en ese momento, y expresando que *"la mayoría de los juicios coinciden en reconocer un progreso sobre las obras expuestas en los certámenes anteriores. No estamos conformes: la impresión nuestra es bien distinta, y si alguna influencia puede ejercer nuestra modesta opinión. declaramos lealmente que no hemos podido descubrir el adelanto, hallando en cambio un estancamiento, una parálisis*

⁵⁰. "V Salón de Bellas Artes. Criticable distribución de recompensas". *La Unión*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1915.

⁵¹. SALAZAR, J. M.. "Sexto Salón Anual de Arte". *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.

que deseamos y esperamos sea transitoria"⁵².

Pueden citarse aquí otros varios factores que pudieron haber sido determinantes en este descenso de la calidad: en primer lugar la repercusión que pudo tener en un país como la Argentina, acostumbrado a mirar hacia Europa continuamente, la primera guerra. El estallido de la contienda puso en duda valores culturales que hasta ese momento se consideraban intachables, originando confusiones en este lado del Océano. En el campo específico del arte, se cortó abruptamente un circuito que venía multiplicando año tras año sus frutos; los viajes a los centros europeos de la cultura se vieron reducidos drásticamente para nuestros pintores y con ello los contactos con los artistas del Viejo Continente.

Otro factor fue el abandono de los Salones por parte de los artistas de mayor renombre, por caso Fader y Quirós, y con ello la limitación en cuanto a las obras de buena calidad. La política de discernimiento de los premios por parte de la *Comisión Nacional de Bellas Artes*, especialmente la conformación del jurado⁵³, fue cuestionada por un grupo de

⁵². *Ibíd.*

⁵³. Transcribimos el texto del artículo 28 del Reglamento de la Exposición Nacional de Arte: "*El Jurado de Premios estará constituido por todos los miembros de la Comisión Nacional de Bellas Artes y de los Jurados de Admisión. Estos últimos intervendrán en las deliberaciones solamente cuando se trate de la sección a su cargo*".

personalidades que decidieron dar un paso al costado antes de trenzarse en vana lucha.

Al respecto, vale destacar la opinión del propio Fader: *"Creo que en el momento que la Comisión Nacional instituyó el salón, con el propósito de reunir en sus salones obras que dieran al público una noción exacta del estado del embrionario arte en nuestro país, no procedió del todo con el desinterés necesario. (...) ...La mayoría de los miembros que forman los diferentes jurados, es nombrada directamente por la Comisión... Así es que en realidad de verdad la Comisión... es la protectora de esta calamidad... el jurado sólo carga con la responsabilidad y la verdad es que debe ser un castigo terrible, para ellos que lo forman, saber que estos salones son la expresión de su criterio..."*⁵⁴. En 1920 la Comisión Nacional de Bellas Artes se decidió finalmente por aprobar la elección democrática de tres de los miembros del jurado por votación de los artistas concursantes.

La situación que Salazar había planteado en 1916 continuó en las ediciones siguientes del Salón. En 1917 Carlos Gutiérrez Larreta escribió: *"recorrimos el salón en prueba de tanteo, casi sin consultar el catálogo y sin mirar las firmas; lo recorrimos rápidamente, buscando el momento en que la retina se declarase deslumbrada. Pero fue en vano*

⁵⁴. ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader. Cit.: GUTIERREZ VIÑUALES (1990), p. 138.

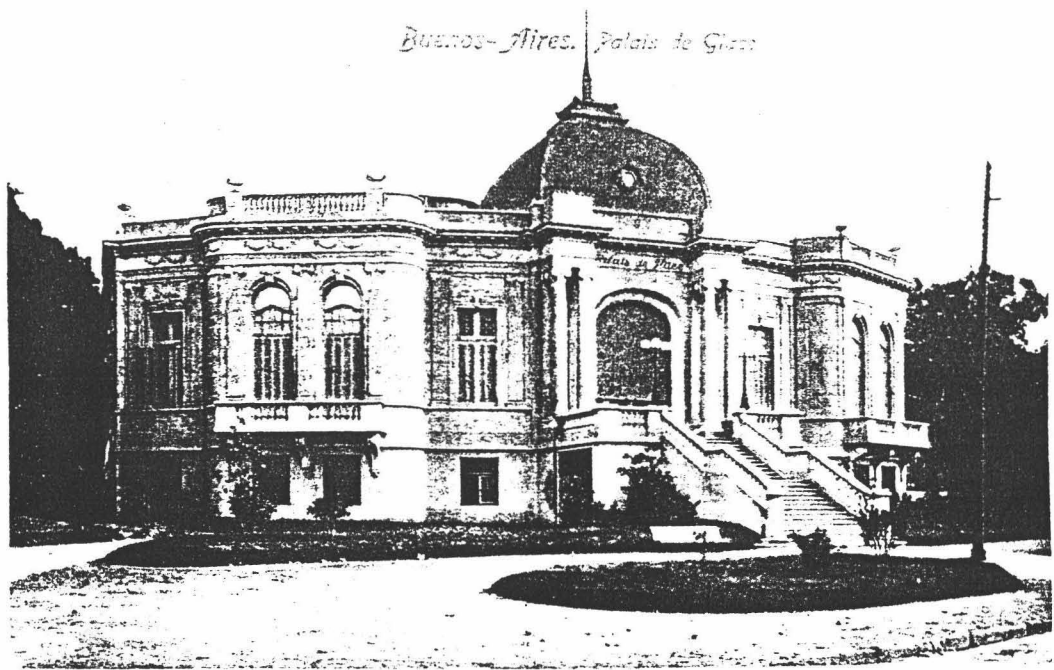
el empeño...". Hizo también referencia al público, en el que, decía, hay "una emoción que no es artística del todo; se desea saber el nombre del que obtendrá el primer premio en el Salón de pintura con una ansiedad parecida a la que se experimenta por conocer el nombre del caballo que ganará un premio clásico"⁵⁵.

Julio Urien escribió en *Plus Ultra* una nota criticando al Salón, el que, "lleno de cuadros, es de un efecto desagradable. La impresión que se recibe al recorrer las salas es confusa, desconcertante. El chisporroteo de las diversas coloraciones, las audacias de los asuntos y procedimientos, hasta la variedad de tamaños, impiden fijar la vista y mucho más las ideas. Las facultades analíticas se bifurcan, se ramifican y se pierden, y no hay forma de ordenarlas, porque el reposo y la serenidad necesarios se encuentran en el lugar menos conveniente para determinar juicios. Es en suma, un depósito de energías acumuladas que se anulan entre sí. (...). Este es el lugar preferido por nuestros artistas para exponer, y donde se libra una verdadera batalla en la que todos salen perdiendo..."⁵⁶.

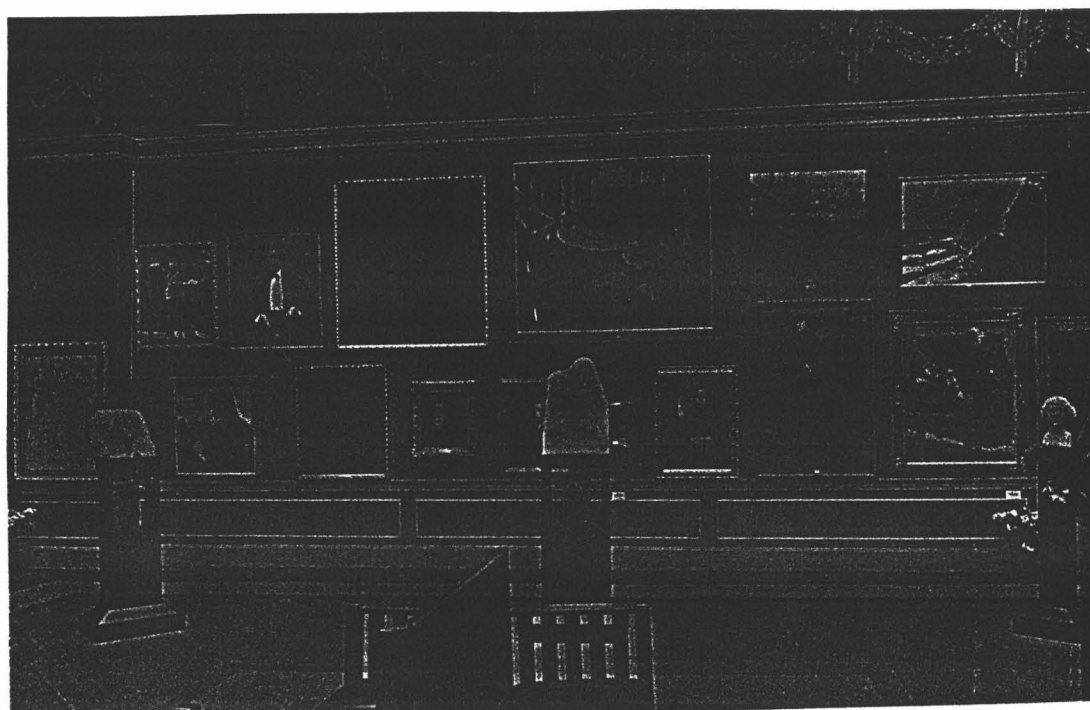
Por contrapartida se encuentran en revistas porteñas,

⁵⁵. GUTIERREZ LARRETA, Carlos. "Algo, casi nada sobre el VII Salón Nacional de Arte". *La Nota*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1917, p. 2279.

⁵⁶. URIEN, Julio H.. "La crítica y las exposiciones". *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1917.



Dos escenarios destacados en la historia del arte de los argentinos: las Salas Nacionales de Exposición del *Palais de Glace* en Buenos Aires, sede de los Salones Anuales de Bellas Artes (fig.346) y el Pabellón Argentino en la "Panamá Pacific International Exposition" de San Francisco de California, 1915 (fig.347).



La presencia de la pintura argentina en el exterior. La sección argentina de la Exposición de San Francisco de California en 1915 en la que destacan obras de Cesáreo Bernaldo de Quirós, Jorge Bermúdez, Héctor Nava, Gastón Jarry, Fernando Fader y Gregorio López Naguil (figs.348-349).



Las escenas familiares y de la vida cotidiana tuvieron importantes cultores durante el primer tercio del siglo en la Argentina y estuvieron presentes en las ediciones del Salón Nacional. "*Dos buenos amigos*" fue el título elegido por partida doble, por Fernando Fader en 1916 (fig.350) y por Antonio Alice (fig.351). Posiblemente se inspiraron para su ejecución en el tema de "*Los dos amigos*", obra de Carrière perteneciente a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes que representa a un niño y su perro, y que aun hoy se exhibe en la exposición permanente de la institución.



inclusive en la propia *Plus Ultra*, comentarios que nada tienen que ver con estas visiones críticas del Salón y en los que, como si de otra muestra se tratase, se habla de éxito, impulso y porvenir para las artes plásticas argentinas⁵⁷.

Paralelamente a los cuestionamientos y al debate sobre la validez del Salón Nacional, se organizó en 1917 el primer Salón de Otoño en la ciudad santafesina de Rosario. El éxito que acompañó a su realización originó a su vez la creación de una *Comisión Municipal de Bellas Artes* la que no sólo impulsó la continuidad de este certamen, sino que adquirió obras de arte de importancia como la serie de ocho cuadros titulada "*La vida de un día*", expuesta por Fernando Fader en su individual en Müller de ese mismo año, y que hoy luce en las paredes del *Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino"*.

En 1916, cuando Fader recibió la invitación del Círculo de Rosario para concurrir a esa primera exposición de otoño, le comentó a Müller que, "*como no conozco el jurado pediré me den los nombres, que de no ser artistas de mi estimación determinará mi abstención en señal de protesta. ¿Hasta cuándo se nos hará pasar por jurados compuestos de abogados*

⁵⁷. PEREZ-VALIENTE, Antonio. "VII Salón Anual de Arte. Algunos expositores y sus obras". *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1917.

y médicos?"⁵⁸.

Justamente Fader, quien hacía ya tres años que había dejado de enviar sus cuadros al Salón Nacional, concurreó en 1918 al segundo Salón de Otoño con obras inéditas, lo mismo que Cesáreo Bernaldo de Quirós quien estrenó tres obras que habrían de integrar al año siguiente su recordada muestra en el Salón Müller titulada *"De mi taller a mi selva"*: *"El río de mi pueblo"*, *"Talas"* y *"Coquitos"*.

Varios años después, en 1930, cuando Carlos P. Ripamonte realizó en su libro *"Vida"* un balance de las dos primeras décadas de existencia del Salón Nacional expresó que *"el Salón que pudo ser, y debió serlo, un alto exponente seleccionado de la labor nacional, se convirtió desde el primer instante en un instrumento "estimulador" de la vanidad y del estómago necesitado*⁵⁹. (...). *La "muchedumbre" expositora le quitó prestigio, y fue menos prestigioso cuando la acción de la mala política reconoció a los mediocres expositores el derecho a las cátedras...*

El Salón Anual es una feria igual a las ferias de las

⁵⁸. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller. Deán Funes, 20 de diciembre de 1916. En: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 31.

⁵⁹. Testimonio similar hallamos en la historiografía del arte ecuatoriano respecto del Salón Anual iniciado en 1913, el que, al decir de Navarro, se convirtió en una *"baja lucha por el mendrugo de pan"*. (Cfr.: NAVARRO (1991), p. 237).

ciudades "cosmopolizadas"... Tal cual se presenta, con deserción sistemática de sus premiados, es una renovación de jóvenes capacidades que acuden a proteger el vuelo con la ayuda del premio o de la adquisición oficial. (...). Los intereses creados por el premio o la adquisición, y por la "ganga" que oficia para la empleomanía, han constituido al Salón en la feria que año tras año nos sirve, más o menos disimulados, los mismos platos"⁶⁰.

Quien no concordó con Ripamonte fue Atilio Chiappori, el cual había expresado tres años antes, en 1927, que salvo los reputados Yrurtia, Fader y Quirós, el resto de los artistas se dio a conocer por el Salón. "El verdadero contacto con el gran público se lo proporcionó el Salón; y fue, gracias al Salón, con sus estímulos, sus recompensas y su amplia publicidad, que podemos hablar hoy con orgullo de un "arte argentino"⁶¹.

⁶⁰. RIPAMONTE (1930), pp. 161-162 y 174-176.

⁶¹. CHIAPPORI (1927), p. 240.



"Visitando el Salón" (fig.352), gouache de Juan Carlos Alonso (*Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1917).



"El truco" (fig.353), cuadro de temática costumbrista presentado por Pío Collivadino al VII Salón Nacional de 1917.



"Yegua serrana" (fig.354), obra con la que Luis Cordiviola obtuvo el Primer Premio del Salón Nacional en 1922.

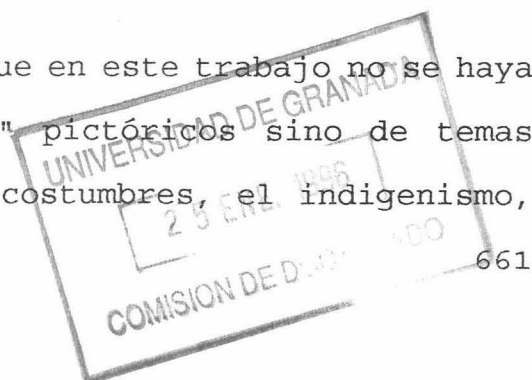
CONSIDERACIONES FINALES

CONSIDERACIONES FINALES.

Habiendo concluido con los siete capítulos que componen el cuerpo central de este trabajo, queremos añadir un conjunto de reflexiones o consideraciones finales surgidas durante la realización del mismo. Estos planteamientos adquieren un carácter general en algunos casos y en otros se convierten en análisis particulares. Esperamos que puedan servir como sugerencias a ser tenidas en cuenta en estudios a realizarse en el futuro.

Tras analizar la evolución de las artes plásticas en la Argentina a lo largo del siglo XIX hemos apreciado que con apenas contados antecedentes y sin la presencia de una historia de relevancia en el plano artístico se intentó, en especial en las últimas décadas de la centuria, "*crear un arte argentino*". Las ideas "*nacionalistas*" y los debates en torno a ellas, especialmente a principios del XX, sirvieron como elemento de búsqueda y concreción de ese objetivo, no tanto a partir de una estética singular como de temáticas que permitieran una más fácil comprensión para el público.

Estas premisas justifican que en este trabajo no se haya realizado un estudio de "ismos" pictóricos sino de temas puntuales como el paisaje, las costumbres, el indigenismo,



etc.. Los "ismos" y las técnicas en la pintura argentina de ese período supieron, en la mayoría de los casos, estar subordinados a las temáticas siendo aquellas, a menudo más un medio que un fin, según puede comprobarse en las críticas de arte publicadas durante el período.

También del análisis de las manifestaciones del XIX y de la pintura indigenista, surge como característica saliente la imposibilidad de medir con la misma vara el arte producido en la Argentina y el de otros países iberoamericanos como México y Perú, sobre todo con respecto al primero. Ambas naciones, a diferencia de la nuestra, poseen un bagaje cultural de muchos siglos de evolución y en ellos la impronta indígena ha mantenido un fuerte carácter que se ha ido actualizando; en la Argentina dicha huella no ha alcanzado importancia decisiva.

Hemos visto, además, que en México preponderó la pintura social, indigenista, revolucionaria -entendido esto como ligada a la Revolución-. Sin embargo también alcanzaron notoriedad experiencias como las *Escuelas de Pintura al Aire Libre*, originadas en el interior del país y supervisadas por Alfredo Ramos Martínez, alejadas de los centros artísticos y por ende de las influencias estéticas europeas, al menos en el grado que les cupo a los grandes centros urbanos. La producción de dichas Escuelas se basó en paisajes y costumbres, manifestándose por sobre todos los aspectos un interés temático.

Este tipo de pintura de paisajes y costumbres, que fue combatida por "*anacrónica*" por no haber estado a la par de los avances estéticos producidos en las capitales artísticas europeas, demostró ser un buen punto de partida en lo que a motivos de inspiración se refiere. A menudo, en la historiografía del arte iberoamericano y en el argentino en particular, se ha querido desmerecer a esta pintura por su supuesta "*ausencia de compromiso*", por su "*pintoresquismo*" alejado de la "*realidad nacional*", lo que equivaldría ciertamente a politizar el arte. En el citado caso de las Escuelas mexicanas su objetivo y por ende su compromiso era el de ir extrayendo de cada provincia aquellos jóvenes que mostraran mayor ductilidad en el oficio y perfeccionarlos luego en una escuela central para verificar sus potencialidades.

La exposición retrospectiva que se realizó en México en 1965 con trabajos producidos en dichas Escuelas, demostró, luego de prácticamente tres décadas desde su desaparición, la validez del camino que habían elegido las mismas, lamentándose, aún en un país como México que contaba con auténticas manifestaciones de nacionalismo artístico, la interrupción de su continuidad.

En la Argentina no se dio una experiencia similar aunque la enseñanza de la pintura paisajística y de costumbres gozó de buenos ejemplos a través de las exposiciones de los artistas locales. Esas temáticas se mantuvieron en nuestro

país como las manifestaciones pictóricas más importantes desde el siglo XIX. Con la aparición y consolidación de la pintura española en la Argentina se produjo la persistencia de esos motivos, entroncándose con las ideas nacionalistas que le dieron asimismo sustento ideológico.

Era lógico que esta simbiosis se produjera; así se expresó al respecto, y con acierto, Martín Vega: *"vinimos al mundo los argentinos cuando el arte de la pintura había sido ya, a través de milenios y de siglos, varias veces instituido en distintas culturas, y había dado, en muchas de ellas, más de un verano clásico y de un invierno de receso. Decir "nuestra pintura" no puede pues querer significar otra cosa que lo que haya de nuestro, de argentino, en la participación por nosotros en la vieja pintura occidental"*¹.

Más allá de esta *"participación"* argentina en la *"vieja pintura occidental"*, de este sincretismo artístico, no debe dejar de remarcarse el surgimiento de notas locales de gran originalidad. En cierta ocasión Rafael Squirru afirmó que *"la pintura no es representación de temas sino equivalente de emociones más o menos intelectuales vividas por el artista"*. Meditó asimismo que si hay un *"arte italiano"*, un *"arte francés"* y un *"arte español"* por qué no habría de haber un *"arte argentino"*.

¹. VEGA, Martín. "Nuestra pintura". *Histonium*, Buenos Aires, año XI, N° 122, julio de 1949, p. 20.

Concluyó Squirru, pues, que la pintura es "argentina" cuando *"está condicionada por nuestro medio, que es universal en cuanto pintura y argentina en cuanto factura... esos pintores (los argentinos) jamás se hubiesen expresado así en Europa o en cualquier otro punto del planeta"*. Y agregó: *"lo que condiciona a un pintor es su retina y lo que condiciona la retina es el medio físico en que se habita. En este sentido cabe hablar no sólo de pintura argentina, sino de pintura boquense y pintura del litoral y pintura cordobesa..."*².

Entonces, ¿puede hablarse realmente de un "arte argentino" en los primeros años de siglo? Se habrá advertido que a lo largo del trabajo hemos hablado del *"arte de los argentinos"* y no de *"arte argentino"*. Ello significa no solamente la continuidad del término postulado por José León Pagano cuando en 1937 publicó su libro titulado justamente *"El arte de los argentinos"*, sino también una afirmación del carácter individual de los artistas y la falta de una definición absoluta en cuanto a "lo argentino" de la pintura producida en el país. Luego de leer a Squirru podemos acceder a una idea más certera en cuanto a la existencia de un *"arte argentino"* y a las pautas en las que reside tal condición.

Su análisis también corrige uno de los errores en que se

². SQUIRRU, Rafael. "En torno a nuestra pintura. El arte y el medio en que se habita". *Lyra*, Buenos Aires, 1954.

cae a menudo y que es el de considerar prácticamente como sinónimos al arte de Buenos Aires y al "*arte argentino*" en su carácter global. Las "identidades" en la Argentina, y esto se aprecia al analizar los localismos, son muchas y variadas, y en nuestras artes puede hablarse de la existencia de una "geografía plástica" tal como lo propuso Romualdo Brughetti en 1958. El "arte nacional" no comprende únicamente al habitante de Buenos Aires, al inmigrante urbano y al obrero industrial; también incluye al paisano del interior, al gaucho, al indígena y al chacarero. Todos en conjunto y sus actividades conforman lo que debe entenderse como "*realidad nacional*".

Finalizando estas consideraciones, es nuestro deseo señalar algunas falencias aun existentes en la historiografía del arte en la Argentina y cuyo estudio creemos puede ser decisivo en la comprensión de la evolución de nuestra pintura. En este sentido apuntamos la falta de estudios exhaustivos acerca del mercado del arte y su influjo en la producción de los artistas, así como la supuesta libertad de creación de la que gozaron estos.

El análisis del factor económico como condicionador del gusto y en su interrelación con la crítica de arte, es decir el estudio de los estamentos sociales compradores de obras de arte y la influencia que en ellos tuvieron los postulados de la crítica para determinar sus adquisiciones, además de las huellas que el ritmo de compras produjo en los críticos,

puede brindar conclusiones que aclararían muchas de las dudas actuales.

Asimismo, creemos conveniente enfatizar en el examen del "público del arte", definiendo su carácter, su alcance y su participación. Sabemos de las dificultades que puede originar este cometido, aun cuando en la actualidad no es sencillo definirlo totalmente. ¿Se debe considerar "público" solamente a los compradores o también a los invitados a una *vernissage* y a los visitantes ocasionales de una exposición y que rara vez participan del mercado? ¿Fue el papel de estos puramente pasivo como podría suponerse o tuvieron alguna injerencia destacada?

Lo señalado tiene directa relación con el concepto de "éxito" aplicado de manera recurrente a la labor de los artistas plásticos. De la misma forma en que Gaya Nuño, refiriéndose al caso español, acotó que se caratulaba de triunfal a un amplio conjunto de exposiciones por el mero hecho de haber contenido a una muchedumbre en el día de su inauguración, sin importar que a la tarde del día siguiente apenas fuera visitada, sería de interés aplicar la fórmula al caso argentino. Posiblemente uno de los problemas con que nos encontraríamos sería la falta adecuada de fuentes para un período tan alejado en el tiempo.

APENDICE DE TEXTOS

APENDICE DE TEXTOS.

El presente apéndice incluye una serie de textos extraídos de libros, revistas y documentos del período estudiado, cuyo objetivo es el de servir de apoyatura a los temas tratados en los capítulos de la tesis. Por esto mismo, y para un adecuado entendimiento y ubicación, el lector podrá apreciar que cada uno de aquellos aparece numerado, primeramente con la cifra correspondiente al capítulo respectivo y luego con el propio número de orden que le hemos adjudicado dentro de él.

Se comprobará también que los títulos con que los textos seleccionados se presentan, proceden del propio escrito, siendo acompañados por una referencia breve sobre su contenido. Con el fin de resaltar las ideas, frases o lugares comunes que consideramos más destacados, hemos recurrido a la utilización de **negrita** que en cualquiera de los casos son nuestras.

1.1. "UNA DECLARACION AMOROSA".

Sobre el cuadro "Idilio criollo" (fig.355) de Juan León Pallière.

Los personajes principales del cuadro al óleo son **un gaucho vistosamente ataviado y una criollita descalza**, pero coquetamente vestida. El gaucho parece seguir a la joven, murmurándole **una declaración amorosa** o formulando un ruego, mientras ella amaga alcanzar la puerta del rancho ante el cual se encuentran ambos. La muchacha apoya una mano en el poste de la entrada de la vivienda y permanece como indecisa acerca de si entrará en el rancho o seguirá escuchando a su galán. En el interior de la habitación -cuya estructura ocupa buena parte del lienzo- reina la penumbra en medio de la cual se divisan dos figuras, al parecer los padres de la criollita sentados en el suelo. El primer plano del cuadro está ocupado por diversos enseres, un perrito, un gallo y una gallina. Detrás del gaucho se ve un banco rústico sobre el cual reposan una guitarra y un huso. La rueca, abandonada por la joven, ha rodado al suelo. A la izquierda del rancho se abre un **paisaje de llanura** animado por las manchas de color de algunos vacunos en lontananza. El caballo ensillado del gaucho, atado a un poste, se perfila sobre un cielo ligeramente nublado en el horizonte pero de un azul clarísimo en el cenit. En el techo del rancho reposa una paloma blanca encima de la cual revolotea otra. (...).

Desde el punto de vista estilístico, nos encontramos en presencia de una obra ecléctica en que **se mezclan el academismo, el romanticismo y el realismo**. Pallière ha realizado estudios en Roma y París durante los años 1850-1855, o sea en la época en que se afirma el romanticismo pictórico y, simultáneamente, se proclama la tendencia realista. Pero sus estudios han sido académicos. De ahí la hibridación de su estilo: la Escuela lo domina en parte, pero parcialmente se siente atraído por los románticos de la generación que le precede, y parcialmente responde también a las aspiraciones objetivistas de su propia generación. La composición de su *Idilio criollo* es la de **un cuadro costumbrista** en que se atribuye más importancia a dejar constancia gráfica de aquello que Zola llamaba "una tajada de vida" que a disponer equilibrada y armoniosamente los diversos elementos y someterlos a los rigores de un estilo y los requisitos de la plasticidad. Así, el cuadro, en vez de vivir en totalidad, vive como un fragmento. La afición por el abigarramiento, que revela el *Idilio criollo*, no es, en cambio, realista sino que apunta a lo romántico, lo mismo que ciertas vivacidades de la factura y, desde luego, la tentación del exotismo. En cuanto a la parte académica del lienzo, hemos de descubriría en sus muchos elementos convencionales y en su técnica laboriosa y escolar.

En suma, el *Idilio criollo* tiene netos valores artísticos pero interesará principalmente desde el punto de vista documental. (...).

Será oportuno mencionar... ciertas contradicciones en la parte "documental" de *Idilio criollo*. El gaucho allí representado como figura principal parece un hombre de la llanura. **Usa boleadoras ñanduceras y la montura de su caballo es la que se usa en el llano. De llanura es también el paisaje del cuadro.** Pero la vistosidad cromática del traje del gaucho parece discutible a algunos entendidos, entre los cuales hay quienes opinan que el poncho, por ejemplo, es norteño. En cuanto al tipo del rancho que aparece en la composición, tiene el techo muy chato de las viviendas de la zona árida, pero los palos rectos usados en su estructura indicarían otro ámbito geográfico. La quincha que cierra el rancho podría ser pampeana, pero también de otras varias regiones. Finalmente, llama la atención el mortero, de madera de algarrobo, que, de encontrarse en la llanura ha de ser importado.

Sin atribuirnos en la materia una erudición que desgraciadamente nos falta, señalamos esas **posibles incongruencias**, no con ánimo crítico, sino como argumentos en favor de la tesis de que Pallière descuidando inquietudes de carácter científico, realizaba cuadros *compuestos*, como los pintores antiguos (Bruegel el Viejo, por ejemplo, y salvando las distancias): **combinaba croquis tomados en diversas regiones, en el curso de sus viajes, para crear una escena típica verosímil, pero no exacta.** No podemos olvidar, al adelantar este supuesto, que Pallière utilizó un archivo documental de dibujos y acuarelas relativamente *reducido*, y

que lo empleó repetidamente y con fines diversos. Ejemplo de ello es que el gaucho del *Idilio criollo* es el mismo, con escasas variantes, que el de la acuarela *La pisadora de maíz* (fig.356) y el del boceto de esta pintura, pero también aparece como figura de complemento en el *Interior de un templo* que perteneció a la colección de D. Antonio Santamarina y ahora se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes. Por otra parte, el rancho del *Idilio criollo* es el mismo que aparece en la litografía *El payador*, copia de otro cuadro.

(PAYRO (1961), pp. 53-58).

1.2. "AÑOS DIFÍCILES E INSEGUROS...".

De la encomiable y dificultosa labor educativa llevada cabo en Buenos Aires por la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

Años difíciles e inseguros aquellos, de ímproba labor y escasísimas promesas. La llamada "Academia" cumplía su misión dentro del marco limitado de su capacidad, sin recursos de estudios apropiados en regular escala, y en lucha continua con la escasez; sosteniéndose con la cuota mensual de socios y alumnos y con la protección de ciudadanos meritorios que



"Idilio criollo" (fig.355) y "La pisadora de maíz" (fig.356), cuadros de Juan León Pallière.

más adelante tendré oportunidad de recordar.

Verdad que si fuéramos a comparar la herencia en el crecimiento hasta hoy, no resultaríamos mayormente afortunados: sin locales apropiados ni comodidades relativas deseables para una enseñanza elevada y a fondo, sin fomentos y estímulos para ello y sin la protección que han menester los jóvenes que sobresalen, imposibilitados de asociar sus iniciativas artísticas al modo de ser del país con sus paisajes y costumbres, con sus tipos, historia y leyendas que les coloquen en condiciones de destacarse, antes de gozar del beneficio de las becas para perfeccionamiento de estudios en Europa, acreditando con la práctica y la experiencia la efectividad del apego al terruño; conjuntamente con la necesidad de la preparación ampliada y sostenida del renglón de estudios para obreros, que en el campo del trabajo artístico e industrial tanto contribuyen a la educación común y tanto producen en la riqueza nacional, intensificando el valor del exponente característico nuestro con el mejoramiento del gusto y las conveniencias de la vida...

Con todo, aquel pasado llevó a cabo el intento, porque siendo **obra generosa** no podía despertar la codicia que actualmente roe hasta las más puras idealidades, sorprendiendo la buena fe y empañando con la calumnia las reputaciones de quienes dedican al país sus actividades persiguiendo un fin que no debe confundirse.

Sirvieron contados modelos de yeso y estampas litografiadas, contándose sólo por excepción el modelo vivo costeadado por los alumnos del curso, y cuando eso no era posible, por sus ejemplares profesores!... Así las cosas. Y se copiaron esos modelos días, semanas, meses y años, trabajando sin descanso tras secretas inclinaciones o necesidades de obreros y artistas, sin que en esos días precarios prosperara la maledicencia de pseudocompañeros, ni la acusación del descontento o la irrespetuosa conjetura del retardado.

La lucha de hoy, multiplicada por la ambición y por la fatuidad, ha reunido a profesionales, aficionados y estudiantes en un sólo afán de descrédito que marca una falla lamentable en nuestra educación y en nuestro carácter, como engendro de vanidades y de ignorancias voluntarias, que unidas a la codicia y a la ingratitud no separan sus acideces corrosivas de los beneficios colectivos...

(RIPAMONTE (1918), pp. 11-13).

1.3. **"EL PASADO PROYECTADO "IN MENTE"**.

El pintor Carlos P. Ripamonte recuerda el inicio de las primeras clases sobre Historia del arte en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes a cargo de

Carlos E. Zuberbühler.

Un día, uno de los muchos, en que solíamos abandonar las clases de la "Academia", bien aprovechadas las horas del dibujo, reanudando la conversación sobre tema predilecto, nos encaminamos como atraídos por una misma y coincidente determinación hacia la casa del que fue luego el maestro, y allí, en su biblioteca, como quien resuelve un hecho normal, fijado por la costumbre, sin interrumpir la corriente de ideas y las descripciones, nos atenazó con emocionante interés agradabilísima e instructiva lectura. Hasta entonces se leía por propia iniciativa en orden disperso y sin método, a pesar de que **benéficas lecciones y buenos consejos menudeaban** hacía rato para ofrecer mejores frutos al entendimiento.

(Debo confesar, agradecido, que esa atención intelectual acompañó desde los escaños elementales de la escuela, siguiendo el recorrido indispensable, hasta llegados a expresar algo en la profesión, sin que nunca se hiciera sentir tal benevolencia amistosa como denunciando, ni lejanamente, la existencia de la falla; porque así enseñaba D. Carlos E. Zuberbühler, y no era de los que perdían ocasión para hacerlo, aun reteniendo suavemente los términos y el gesto para no delatarse. Es que era maestro por capacidad y lo era por vocación y cariño).

Las horas del crepúsculo pusieron término, momentáneamente, a la lectura y nos despedimos con un: ¡hasta luego!... que era el santo y seña de esos instantes de labor y de esperanzas, y, a la hora reglamentaria, de nuevo nos congregábamos para seguir cada cual entregado a sus tareas.

Al cabo de una semana de lecturas, salpicando aquí y allá, como para tantear fuerzas, dióse comienzo a desentrañar principios de historia universal y de arte entrelazada, consultando autores y descifrando láminas de reproducciones, impresionados con curiosidad por ese hermoso espectáculo del **pasado proyectado "in mente"**, que la palabra del amigo traducía a la verdad, como despertando con la sensación de la imagen el hecho mismo. (...).

Compañeros de taller, las lecturas tuvieron sus intermitencias, hasta que atraídas otras jóvenes mentes maduró el plan de generalizarlas, decidiéndose por fin ofrecer a la "Academia" sus **"conversaciones sobre arte"**. El auditorio dispuesto no era como para alentar: cinco personas en todo; tres iniciados en casa del maestro y dos "legos", que poco a poco se prodigarían, apenas salidos de la sorpresa. Pero la clase estaba formada, y no había temor a fracaso. Con tanto interés se abordó el tema, que hasta los reacios y los desconsiderados o fatuos llegaron a la rueda para escuchar. El escollo desaparecía.

Esa fue la iniciación que operó el milagro de

transformarnos.

Unos saltos más y la cátedra estaba creada. Fue cuando, en un arranque de subitáneo entusiasmo, Zuberbühler pudo exclamar: "esto va bien; *nuestra* causa gana prosélitos y ya no se detiene; ahora, sí, podemos pronosticar todo el bien que nos espera, aunque sea preciso batallar porfiadamente, rompiendo todos los hielos: Es que vamos "más allá"!... Y el anuncio señaló símiles afinidades, aportando la enseñanza anatómica el Dr. Benjamín Larroque e inaugurándose los cursos de la perspectiva!... "Ad honorem", cual correspondía a los hombres de esa patriada que se debían voluntariamente a la causa.

(RIPAMONTE (1918), pp. 31-33).

1.4. **"LA VIDA EN PARÍS DE GRAN NÚMERO DE LATINO-AMERICANOS"**.

Texto escrito por el pintor peruano Arias de Solís sobre las academias oficiales y particulares existentes en París a finales del XIX y principios del XX, a las que concurrieron numerosos artistas iberoamericanos.

ESTUDIANTES EXTRANJEROS - ARTISTAS NACIONALES

Los estudiantes extranjeros, y particularmente los latino-americanos, no llevan a París, por lo general, una preparación artística elemental suficiente para afrontar con éxito el examen fundamental del dibujo que la Escuela Nacional de Bellas Artes -con perfecto derecho y en guarda de los más sagrados preceptos del Arte- impone en su reglamento a todo alumno, sin distinción de nacionalidad.

Fueron alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes de París: Ignacio Merino, discípulo del célebre pintor de historia Paul Delaroche, en el mismo taller en que ha estudiado y que frecuentó nuestro ilustre compatriota hace 75 años. Francisco Lazo, discípulo de Merino y de León Cogniet; Alberto Lynch, discípulo de Julio Noel y Gabriel Ferrier; los escultores Suárez, discípulo de Guillaume; Luis Agurto, discípulo de Antonín Mercié; el arquitecto José García Calderón; el Dr. Enrique Dávila, que reside actualmente en Lima, y siendo alumno distinguido de la Facultad de Medicina de París, asistía conmigo al curso de Anatomía artística de la Escuela, dictado por el profesor Cuyer; y el que habla, discípulo de León Bonnat, y, posteriormente, del pintor Olivier Merson; cuando éste gran maestro dejó la cátedra de Dibujo, Pintura y Composición de la Escuela y fue nombrado director de ella en el año 1905.

El año 1905, en el taller donde trabajaba, sólo había dos sud-americanos: el que habla y el argentino José A. Terry, hijo del Ministro de Hacienda, en esa época, de aquel

gran país amigo. Los demás alumnos extranjeros eran: norteamericanos, italianos, belgas, polacos, rusos, húngaros, griegos y turcos. No he conocido durante los años que he permanecido en la escuela alumnos de países sud-americanos.

* * * * *

ACADEMIAS PARTICULARES

En París existen numerosas academias particulares frecuentadas por un sin número de estudiantes extranjeros en las cuales encuentran las facilidades necesarias, adaptadas a su carácter y, especialmente, a su **falta de preparación**; con absoluta libertad de asistencia, adopción de maestros y norma de estudios. Tienen reglamentos liberales que se adaptan cómodamente a esa idiosincracia libertaria y desordenada que caracteriza **la vida en París de gran número de latino-americanos**.

Por 25 francos mensuales se practica diariamente los cursos de dibujo, pintura o escultura, de 8 a 12 de la mañana, con dos correcciones semanales, en las que intervienen los más célebres pintores de Francia. La matrícula es completamente libre en cualesquier día del año. No hay vacaciones.

Estas Academias prestan vitales servicios a la intelectualidad extranjera, y tienen, conjuntamente con la

Escuela Nacional de Bellas Artes, un rol preponderante en la divulgación de métodos de cultura universal.

Entre las más notables figuran la "Academia Julián", con varias sucursales en distintos barrios de París, donde se practican los cursos de dibujo pintura y escultura, composición, croquis, retratos, etc., para ambos sexos.

En esta Academia estudió nuestro ilustre compatriota Carlos Baca Flor, bajo la dirección de los célebres pintores de retratos y de historia: Benjamín Constant y Jean Paul Laurens. El segundo de estos maestros lo fue también del que habla, en el comienzo de sus estudios, habiendo practicado por algunos años durante las vacaciones, en los talleres de los pintores Bongueraud, Chomer, Bachet, Ferrier y del escultor Verlet.

En el taller del maestro Jean Paul Laurens, de la misma Academia, fui camarada de estudios del compatriota tacneño pintor Julio Vevin, el talentoso comentador del Museo de Louvre.

* * * * *

He practicado también en los talleres de la antigua conocida "Academia Colarossi", fundada en 1815, y en la Academia moderna de "La Grande Chaumiere"... se permitía el ingreso gratuito a determinados alumnos capaces de las

escuelas superiores, con el fin de que orientaran los conocimientos de los alumnos principiantes.

En la Academia Colarossi, enseñaban los maestros Renar, Gorguet, (de la manufactura nacional de los Gobelinos), Tournez, Crogh, y el notable escultor Charpentier.

En la Academia de la "Grande Chaumiere" el gran pintor Lucien Simon, Menar, Doucet, Thaulauw, y el célebre Injalbert.

En la Academia Colarossi comenzaron sus estudios o se inspiraron celebridades europeas, especialmente, españolas y latino-americanas. Merino y Lazo concurrían a los cursos nocturnos de croquis. Francisco Masías y el escultor Suárez asistían asiduamente a los de dibujo y escultura.

Blay, el más grande de los escultores españoles contemporáneos, Hermenegildo Anglada, Carlos Baca Flor, Feliciano Roig, el pintor venezolano Michelena, y otros muchos artistas latino-americanos prominentes, fueron camaradas en esta Academia, en la cual existen dibujos magníficos premiados de los tres primeros.

Fue en esta misma Academia Colarossi donde tuvo lugar la honrosa misión de orientar y corregir los dibujos de nuestro malogrado, inmortal compatriota, José García Calderón, el valeroso peruano caído en los campos de Verdun, luchando por

los ideales que Francia patrocina por la libertad del mundo. Igual misión me tocó desempeñar en los comienzos académicos del sentimental escultor nacional José Huerta, actualmente en Lima.

(ARIAS DE SOLIS, H. (1919), pp. 21-24).

1.5. "LAS DORMIDAS AULAS DE LA ESCUELA".

El pintor argentino Horacio Butler hace referencia al retraso de las academias en la Argentina durante la segunda década del siglo y las alternativas a las que debieron recurrir algunos artistas congéneres.

En la Academia primaba el tipo de artista incomprendido, antiburgués, con marcadas simpatías por la izquierda. Imagen postromántica del siglo XIX, que traducida a nuestro medio hacía de la pobreza, el socialismo o la incultura signos inconfundibles de auténtico talento.

Por consiguiente, nuestros nuevos entusiasmos, nuestras lecturas extranjeras y nuestra forma de vida, en **el medio prejuiciado de la escuela** no encontraban eco ni simpatía, y fueron causa de fatales desencuentros, separándonos en grupos definidos por sus modos de pensar y de sentir tan

divergentes.

Otro hecho que marcó para nosotros esas horas del comienzo fue **la muestra de Quirós a su regreso de Europa**. Esa **explosión de color y de luz impresionista** llegó hasta **las dormidas aulas de la escuela**, sacudiendo las rutinas italianas y académicas de nuestros viejos maestros.

Al ser propuesto para darnos unos cursos de pintura, vimos en aquella idea la feliz intervención de un espíritu más joven y la apertura de un horizonte más amplio, dentro del ambiente de la escuela que empezaba a sofocarnos después de cuatro años de estudio.

Quirós logró establecer su taller-habitación en un viejo pabellón municipal situado dentro del rosedal de Palermo, recién inaugurado entonces, y resolvió que las clases se llevarían a cabo al aire libre y en los alrededores de ese parque, ese año sitio de moda y frecuentado por las damas elegantes.

En tales condiciones, una buena mañana planté mi caballete frente a un ombú invernal contra un fondo de verdes, confuso y conmovido por **los nuevos problemas de la luz y el color**.

Al cabo de dos días, cuando mi ombú cobraba cierta forma, vi llegar al maestro. Completamente ajeno a nuestra

expectativa, arbolaba un vistoso pañuelo, saco de terciopelo y todo el esplendor de su brillante físico. En actitud distante se paró frente a mi tela, se alejó algunos pasos... en el preciso instante que pasaba una dama. Sensible a sus encantos, distrajo las miradas y, girando en sus talones cuarenta y cinco grados, invocó un buen pretexto y me dejó plantado, tratando de alcanzar entre las frondas el plausible motivo de su desasosiego. Yo debo confesar que me quedé abatido y más que decepcionado.

Al cabo de unos días lo ví llegar de nuevo. Esta vez se detuvo más tiempo; reflexionó un instante y, entornando los ojos, diagnosticó que en mi pintura faltaban vibraciones. **¿Vibraciones?**... Al no ser más explícito, y por no tener yo idea de teoría, aquello era como poner en manos inexpertas una bomba de tiempo. Luego de torturar mi tela algunas horas, observé con dolor que mi maltrecho ombú se me pulverizaba... Consulté a los amigos sin lograr resultados, pero no me di por vencido. Luego de persistir sobre diversos temas, llegué a la conclusión de que era la técnica impresionista que no me interesaba y desde entonces emprendí por mi cuenta el camino más simple de la pintura plana.

(BUTLER (1966), pp. 26-27).

1.6. "EL DRAMA DE DOS ALMAS DISTINTAS".

Sobre el cuadro de Antonio Alice titulado "Confesión".

Había terminado mis cursos superiores de pintura en la Real Academia Albertina de Turín. Me hallaba bajo la fiebre dominante de los iniciados: el deseo de comenzar **una obra que se apartara de los utilísimos e imprescindibles, pero fríos y perfectos estudios académicos.** Vivía bajo la obsesión de mi obra futura; mala o buena, pero obra de mi observación y de mi estudio. Buscaba, buscaba... ¿qué haría?.

La circunstancia apareció de pronto ante mis ojos en la figura de un anciano de noble prestancia, con una barba larguísima y blanca, que daba la sensación de aquellos patriarcas que pasan por la Biblia envueltos en un halo de luz y de serenidad. El anciano, grave y melancólico como un atardecer, conversaba en voz baja con una bellísima muchacha de cabellera rubia. De sus hermosos ojos azules como el cielo, caían lentamente lágrimas de algún dolor muy hondo: **amor que se confiesa en la amargura del pecado...** Impresionado por esta escena patética pinté mi cuadro "Confesión", donde **expuse el drama de dos almas distintas:** la tristeza de la pobre niña confesando al abuelo el dolor de su espíritu, y la experiencia del anciano que, filosóficamente, le da su palabra de consuelo y su caricia de perdón. Esta obra señaló mi punto de partida en el áspero y fuerte camino

del arte...

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

1.7. **"UN TROZO DE PINTURA"**.

Reflexiones del crítico e historiador José León Pagano con respecto al cuadro de Cesáreo Bernaldo de Quirós titulado "La viola dorada" (fig.357).

"Quiero hacer **un trozo de pintura**", me dijo. Algunos días después ya estaba en la faena. Había distribuido, frente a sí, los objetos de su cuadro: un arcaico instrumento de cuerda, una silla de época, y sobre la silla, cubriéndola en parte, un tejido floreado, con hilos de oro. Un motivo de naturaleza muerta, pues. ...

La luz filtrábase de lo alto, y al resbalar sobre los varios elementos del cuadro, ponía en **la viola dorada** brillos y reflejos imprevistos. Así a la izquierda y en la parte baja del instrumento de tonos áureos. **La luz quebrábase allí en un efecto de reverberación prismática**: los colores del iris en un solo detalle. Pero ese detalle valoriza el cuadro, como se



"La viola dorada" (fig.357), de Cesáreo Bernaldo de Quirós.

dice en el lenguaje de taller. Todo eso pintado con materia abundante y jugosa, de ricos empastes.

Un trozo de pintura, según los designios del autor; algo más, según nosotros. He aquí por qué: nos hallábamos en su taller, Quirós y yo, frente a la obra casi terminada. El había dejado de pintar. Caía la tarde. La luz, ya no era la misma. No daba sobre los objetos. No ponía en ellos la titilante vibración de los rayos luminosos. En el instrumento musical no brillaban, animándose, los colores del iris. Todo era inerte, como si la vida se hubiese aletargado de pronto. Y, más aún, si tras observar los objetos reales, la mirada iba a posarse en la obra del pintor, donde **la realidad se había transfigurado por virtud del arte.**

En el cuadro, **todo era vida y palpitación de vida.** Junto a la obra del artista la realidad se había marchitado, con un mero cambio de luz. Era como si el alma de las cosas hubiese huído de ellas para recatarse en la más grata realidad del espíritu. El instante fugaz del mundo físico, se había estabilizado en la permanencia del organismo estético, por una transfusión sólo concedida a los creadores de belleza.

(PAGANO, José León. En: *Quirós. Discursos y conferencias pronunciados con motivo de la Exposición-Homenaje de la obra del pintor.* Buenos Aires, 1948, p. 9).

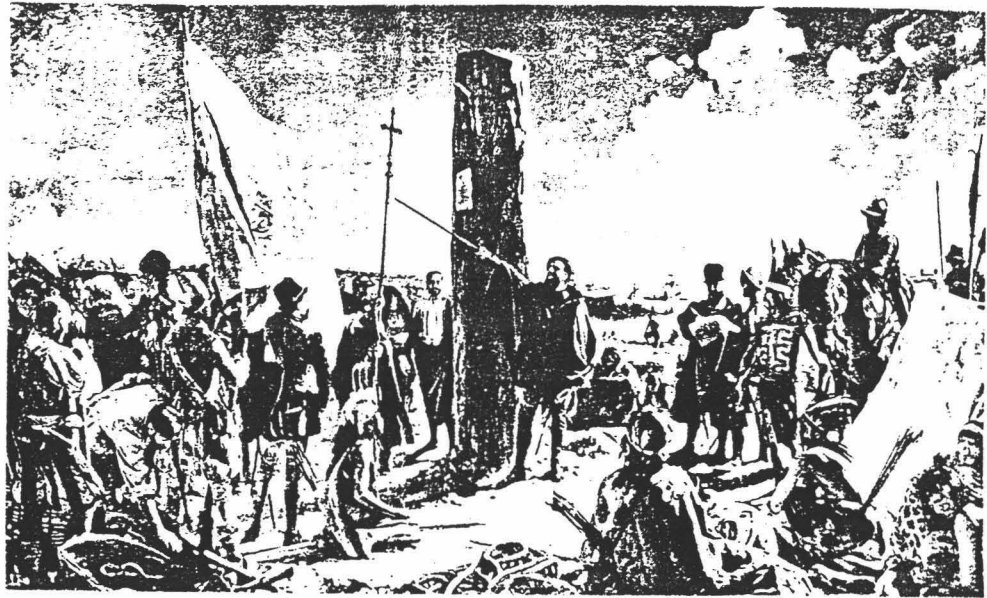
1.8. "UN CUADRO CONMEMORATIVO".

Sobre el lienzo "La fundación de Buenos Aires" (fig.358), obra del pintor malagueño José Moreno Carbonero perteneciente a la colección de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

En los últimos años de la primera década del siglo XX, la Argentina se aprestaba a conmemorar el primer centenario de la Revolución de Mayo de 1810. El país se encontraba en un momento de auge económico y también cultural debido al paulatino amalgamiento de las distintas corrientes inmigratorias. Las relaciones con España, luego de los largos años de indiferencia que siguieron a las guerras de la Independencia, se habían vuelto a estrechar.

Este era el panorama cuando el historiador Enrique Peña emprendió viaje a Europa con el fin de realizar investigaciones en archivos españoles. *"El entonces intendente de la Capital (Buenos Aires), (Manuel José Güiraldes, se empeñó en que le aceptara -ad honorem, por cierto- la misión de recoger documentos relativos a esta ciudad, de estudiar lo referente a su escudo de armas y de mandar hacer un cuadro conmemorativo de su fundación"*¹.

¹. QUESADA (1924), p. 35. Ver también GELLY Y OBES (1980), pp. 20-21.



"La fundación de Buenos Aires" (fig.358), obra del pintor malagueño José Moreno Carbonero.

Peña aceptó el encargo y, por indicación de Vicente G. Quesada, a la sazón ministro plenipotenciario argentino en España, eligió a Moreno Carbonero para ejecutar dicha obra.

Durante sus años de legación en Madrid, Quesada había intimado con el artista malagueño, pintor de la Corte de la Reina Doña María Cristina y Don Alfonso XIII, por lo cual su designación no resultó sorpresiva. Además **la categoría que muy precozmente había demostrado Moreno Carbonero como pintor de historia, la seriedad de sus estudios previos y dedicación y, en fin, su intachable trayectoria artística, eran garantías suficientes** para Peña y lo serían sin duda para el Intendente Güiraldes.

Todo parecía ir bien encaminado salvo por un detalle: los festejos del Centenario estaban muy próximos y **el plazo de ejecución resultaba muy limitado** para Moreno Carbonero. Al fin, el escaso tiempo no habría de permitir al artista ahondar en el estudio histórico previo de la manera que acostumbraba y deseaba. Una de las cuestiones que más habría de lamentar sería el no haber contado con más tiempo para estudiar el retrato del fundador don Juan de Garay que tantas controversias había originado y habría de originar nuevamente a partir de su obra.

Antes de la partida del cuadro a Buenos Aires, a mediados de 1910, Alfonso XIII visitó el taller madrileño del artista para contemplar la obra terminada. Una fotografía

ilustra dicho momento; *"En la placa original aparece el monarca en traje de equitación (...) pero al reproducirse esa imagen aparece trucada su figura, revestida por un ceremonioso pantalón (...)"*².

La predilección del monarca por Moreno Carbonero y su cuadro fueron más allá del mero hecho de que el artista fuese pintor de la Corte. Así, Alfonso XIII hizo colgar frente a su cama en el Palacio de Oriente de Madrid el boceto del rostro de Garay con su yelmo reluciente.

Ese interés habría de confirmarse catorce años después, cuando **Moreno Carbonero repintó el cuadro introduciendo modificaciones** de acuerdo a las nuevas investigaciones históricas que había realizado a partir de 1910. Nuevamente, el Rey le visitó en su estudio para apreciar la composición definitiva.

Al llegar a Buenos Aires, el primer destino de la obra de Moreno Carbonero fue la sala de Sesiones del Banco Municipal, donde tuvo oportunidad de verlo el presidente de esa institución Dr. Jorge A. Echayde. Con el cuadro a la vista muy pronto habría de reavivarse una antigua **polémica en torno al retrato de Juan de Garay**.

Hacia 1877 el gobernador del Chaco coronel Luis Jorge

². GELLY Y OBES (1980), p. 26.

Fontana había comprado un supuesto retrato de Garay proveniente del Convento de San Francisco de Santa Fe. En 1884, dadas las discusiones que había originado su autenticidad, y a propuesta del presidente de la Nación Julio A. Roca, se reunió una comisión integrada por Manuel Ricardo Trelles, Bartolomé Mitre, Andrés Lamas y Aristóbulo del Valle para estudiar el asunto. Esta comisión encargó al pintor sevillano Bernardo Troncoso y al italiano Antonio Contrucci que analizaran técnicamente el cuadro, confirmando éstos que la tela era auténtica de los siglos XVI o XVII, sin superposiciones.

Contrucci retuvo el cuadro y al morir, su viuda lo vendió a Eduardo Lahitte quien habría de sacarlo nuevamente a colación en 1910³, dándolo por veraz. Su teoría fue compartida y apoyada por el historiador santafesino Manuel M. Cervera quien, inclusive, lo reprodujo en su *Historia de Santa Fe*⁴. Este rechazó la imagen de Garay "inventada" por Moreno Carbonero acusándolo de haberla copiado de un "*honrado peón del arsenal de Madrid*" en lugar de recurrir al retrato existente.

En la otra vereda de la discusión se situaron el ya

³. LAHITTE, Eduardo. *Don Juan de Garay. Fundador de las ciudades de Santa Fe y Buenos Aires. 1573-1580. Atestaciones para servir a la comprobación de la autenticidad del retrato de este ilustre conquistador*. Buenos Aires, 1910.

⁴. Ver GELLY Y OBES (1982), p. 514, y CERVERA (1911).

nombrado Trelles⁵ y el historiador entrerriano Martiniano Leguizamón. Este último lamentaba, dada la difusión que en grandes láminas de tipo escolar tuvo el hipotético retrato de Garay que comentamos, *"que se desnaturalice la concepción histórica, exhibiendo ante los ojos de los educandos en las escuelas públicas, imágenes arbitrarias de los grandes hombres, y confundiendo la chupa y los gregüescos de un comerciante santanderino, con la cota y las perneras del guerrero conquistador (...)"*⁶.

Martiniano Leguizamón no se limitó a desvirtuar la autenticidad del discutido retrato sino que además apoyó el trabajo ejecutado por Moreno Carbonero afirmando que *"es digno de alabanza el acierto con que procedió la municipalidad al encargar al pintor Moreno Carbonero un cuadro sobre la fundación de Buenos Aires (...) ha encarnado la figura del fundador -a falta de un retrato auténtico- en el tipo general de los vascongados: alto, delgado, de ojos enérgicos, la nariz aguileña y larga barba blanca recortada en ambos lados, como se ve en los retratos del duque de Alba y don Antonio de Leiva, sus contemporáneos"*.

En la actualidad existe unanimidad en rechazar aquel

⁵. Trelles, Ricardo Manuel. Revista Patriótica del Pasado Argentino, Buenos Aires, 1910, p. 107.

⁶. CERVERA (1911), p. 70. Ver también LEGUIZAMON, Martiniano. *La iconografía de Juan de Garay. Disquisición histórica*. La Plata, 1910; y *El supuesto retrato de Garay. Nuevas comprobaciones*. La Plata, 1910.

retrato de Lahitte e inclusive no se ha hallado un documento gráfico concluyente respecto del rostro de Garay. Al cumplirse el 4° Centenario de la fundación de Buenos Aires apareció publicada en una revista porteña una fotografía en la que dos vecinos de Villalba de Losa (Burgos) exhibían un "retrato de Garay" cuya composición coincidía con el de Lahitte⁷. La imagen definitiva del fundador dada por Moreno Carbonero en 1924 tras la modificación del primer diseño de "La fundación de Buenos Aires" es la que alcanzaría a la postre mayor fortuna.

Vale recordar que no era la primera vez que Moreno Carbonero se veía envuelto en disquisiciones como ésta, en la que se cuestionaba la validez del retrato del personaje central de la obra. Ya en 1881 al ejecutar "El Príncipe de Viana" se le había reprochado el ser "un retrato inventado - que es el peor género de retratos- (...) el protagonista (...) representa muchos más años de los cuarenta registrados en el libro de la Historia (...) "⁸. En aquel entonces Carbonero se había inspirado en el modelo de Fernando el Católico del lienzo de Eduardo Rosales Gallina "Doña Isabel la Católica dictando su testamento"⁹.

⁷. "De aquí salió". *Gente y la Actualidad*, Número dedicado al 400° aniversario de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1980. Cit.: GELLY Y OBES (1982), p. 514.

⁸. *El Globo*, Madrid, 4 de junio de 1881.

⁹. Ver DIEZ (1992), p. 339.

En referencia al cuadro *"La fundación de Buenos Aires"*, destaquemos algunos conceptos de la descripción realizada por Martiniano Leguizamón. El historiador, luego de señalar la presencia de *"todos los símbolos de la conquista: la espada, la cruz, el pendón real y el rollo público"*, subraya la figura de Garay, *"erguido junto al rollo (...), vestido con la armadura de los conquistadores, el pecho cruzado con la banda carmesí de su investidura, la espada en alto para hacer la proclamación en nombre de su rey, en el momento de retar a muerte al que osare contradecirle"*¹⁰.

Junto a Garay, en el cuadro, se hallaban el escribano Pedro de Xerez suscribiendo el acta, fray Juan de Rivadeneira elevando la cruz, el portaestandarte Rodrigo de Ibarrola sosteniendo el amplio pendón, el procurador Juan Fernández de Enciso, el Alcalde Gonzalo Martell de Guzmán con la vara de Justicia, el capitán Alonso de Vera y Aragón -el "Cara de perro"- a caballo y a su lado el indio chaqueño sosteniendo la brida del mismo. A la izquierda sobresalía, entre el grupo de arcabuceros y soldados obreros, la cabeza del viejo Antonio Tomás alzando la gorra en señal de exclamación¹¹.

El caballo de Vera y Aragón se asemeja al que ocupa el

¹⁰. GELLY Y OBES (1980), pp. 34-35.

¹¹. Para la ejecución del retrato de Antonio Tomás, Enrique Peña habría posado para Moreno Carbonero. Carlos María Gelly y Obes recibió tal testimonio de Enrique Udaondo, pariente y colega de Peña en la Junta de Historia y Numismática Americana. Ver GELLY Y OBES (1980), p. 26.

centro de la imagen en la *"Entrada de Roger de Flor en Constantinopla"*, aunque los aperos de aquel son mucho más modestos y la postura del animal, con la cabeza gacha, aparece invertida.

La citada obra es, además, la que más se acerca en su concepto al cuadro de la fundación por el estudio detallado de vestimentas y arneses, el realismo de los personajes y *"las calidades cromáticas de la composición conseguidas al captar la iluminación de la escena al aire libre y pintar del natural el cielo limpio"*¹². Carbonero se había documentado en la Biblioteca Nacional de París, sobre todo en lo referente al arte y a la orfebrería de Bizancio.

En cuanto a los retratos de los cortesanos que rodean al emperador, fueron pintados al natural en la Plaza de Toros sevillana para captar directamente el efecto de la luz solar sobre tales personajes, lo mismo que en la repintada del cuadro de la fundación de Buenos Aires en el que utilizó el jardín de su propia residencia ubicando a los modelos humanos entre el follaje.

Entre las objeciones de Leguizamón a la obra de Moreno Carbonero señala que *"la enérgica y señorial cabeza del insigne vascongado resulta demasiado canosa, desde que Garay no tenía más de cincuenta y dos años (...); la distribución*

¹². Ver DIEZ (1992), pp. 433-435.

de la luz y de las sombras no corresponden a nuestro hemisferio; el sauce de verde follaje en el mes de junio pudo ser sustituido con ventaja por un tala de hoja perenne, porque es árbol aborigen de las regiones ribereñas; y ese indio de hermosa estampa que resulta adulterado por las tres piedras de las boleadoras atadas sobre el quiyapí de un solo lado, que ni aún los gauchos usaron de semejante manera... Pero todo ello son simples minucias (...)"¹³.

Con respecto a la composición de la obra, la misma responde a patrones académicos estandarizados y muy utilizados por los pintores malagueños; *"si bien técnicamente hay un acercamiento a la naturaleza (...), todas las escenas se desenvuelven dentro de la orquestación"* donde se destacan el *"juego compositivo y posiciones de los personajes"*¹⁴.

Ya desde su época de pensionado, Moreno Carbonero mantiene en sus cuadros históricos un mismo esquema. Esta regulación compositiva que no abandonará ni aún en las obras de mayor complejidad en las que se incluye *"La fundación de Buenos Aires"*, tiene como características las figuras de primer plano en contraposto, los ejes verticales que rompen perpendicularmente los horizontales de los fondos y la introducción de un elemento en diagonal *"que agiliza las*

¹³. GELLY Y OBES (1980), pp. 39-40.

¹⁴. SAURET GUERRERO (1987), p. 251.

tensiones producidas por la intersección de las otras líneas"¹⁵.

Tales características se muestran claramente en la obra estudiada. En el ángulo inferior derecho vemos una sonriente indígena en contraposto, apretando a su pequeño hijo contra el pecho; el rollo es el elemento vertical más fuerte de la composición, sin olvidar a los personajes como el propio Juan de Garay. La espada del fundador, la bandera que se sostiene a la izquierda y en menor medida la posición de las flechas de los indios, son los ejes diagonales que sustentan la composición.

Otro rasgo saliente en las obras de Moreno Carbonero es el tratamiento del volumen; los juegos de sombras, luces y color son los verdaderos protagonistas de los cuadros. En el artista malagueño se destaca *"esa llamada paleta castiza de ocre, sepías y marrones muy oscuros que se asocian a solemnidad, haciendo una coordinación con las escenas contadas. Moreno Carbonero, concretamente, actúa en la línea de Rosales (...)"*. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *"La conversión del Duque de Gandía"*¹⁶.

"La fundación de Buenos Aires" y su versión definitiva.

¹⁵. *Ibíd.*, p. 252.

¹⁶. *Ibíd.*, p. 255.

En los años que sucedieron a los festejos del Centenario la discusión planteada sobre la validez iconográfica del cuadro de Moreno Carbonero quedó momentáneamente archivada y recién en octubre de 1921 habría de reavivarse cuando, bajo la dirección del doctor Echayde, se inauguró el Museo Municipal de Buenos Aires. *"La fundación de Buenos Aires"* quedó expuesta en este sitio de carácter público, propicio para nuevos debates.

Enterado de los nuevos ecos generados por esto, José Moreno Carbonero escribió desde Madrid a Echayde el 8 de agosto de 1922 reafirmando la necesidad de reformar y mejorar la tela. La noticia respecto de los cuestionamientos de carácter histórico que se habían originado *"no puede ser para mí más satisfactoria"*, señalaba el artista en la misiva. Para cumplir sus objetivos necesitaba que la Municipalidad le enviase el cuadro a España, para lo cual *"antes de embarcarlo, bastaría enrollarlo en un palo redondo un poco grueso y meter el rollo en una caja. Por supuesto todos los gastos, salvo el de seguros y transportes marítimos serían de mi cuenta y fuese el que fuese mi trabajo, lo realizaría gratuitamente quedando además muy agradecido"*¹⁷.

Estas líneas valen para confirmar el esmero y la

¹⁷. Archivo del Dr. Jorge A. Echayde. Cit.: GELLY Y OBES (1980), pp. 43-47.

dedicación del artista en cuanto a la búsqueda de fidelidad en sus reconstrucciones históricas. De esto ya había dado testimonio en sus cuadros anteriores, sino baste recordar los dibujos preparatorios para *"La conversión del Duque de Gandía"* que se conservan en el Museo de Málaga.

Dos días después de aquella carta a Echayde, Moreno Carbonero le remitió *"un apunte con la perspectiva que debe abarcar el cuadro a modificarse con algunas consideraciones acerca de la costa, su vegetación para el mes de junio, el color del río, el movimiento del estandarte al ondear con viento Norte, y características de las barrancas ribereñas"*¹⁸.

Reconocía como fallas y deficiencias principales de *"La fundación de Buenos Aires"* el efecto de la luz solar, la ausencia de indios y, sobre todo, el tan polémico retrato de Garay *"cuya figura culminante no está representada en mi obra como debía ser"*. Se excusó diciendo que al cuadro *"lo pinté en malas condiciones, apremiado por el plazo convenido (...). No tuve tiempo para el detenido estudio preparatorio"*¹⁹.

Al contestarle, Echayde, compenetrado a fondo en los debates en torno a la obra que se venían produciendo desde 1910 y que ahora habían tomado nueva fuerza, le envió una

¹⁸. *Ibídem.*, pp. 47-48.

¹⁹. *Ibídem.* pp. 48-54. Borrador manuscrito del proyecto de solicitud al Intendente Municipal de Buenos Aires.

amplia lista de advertencias respecto de los cambios que, a su juicio, tenían que hacerse en el cuadro. Antes de ello le informó que su pedido había sido aprobado por el Municipio y que el cuadro le sería remitido junto con unas telas con el color del río que el propio Echayde había encargado.

En las indicaciones Echayde observa a Moreno Carbonero respecto de sus fallos en cuanto a la posición del sol y su ingerencia sobre el paisaje, a la vegetación teniendo en cuenta la estación del año en que se produjo el hecho histórico y al color del río y la topografía costera.

Sobre lo primero Echayde le indica que *"al Este de la ciudad de Buenos Aires, se encuentra de lleno el Río de la Plata, o sea lo que constituye el fondo de su cuadro, y por consiguiente, si el hecho de la fundación de Buenos Aires (...) hubiera tenido lugar antes del mediodía, la sombra del rollo, personajes, etc., debe estar proyectada tal como se indica en el adjunto apunte (...)"*.

En cuanto a la vegetación y al clima reflexiona: *"Como el acontecimiento se produjo el 4 de junio, es decir, en la proximidad del invierno (...) los sauces (...) se encuentran semi-desnudos en esa época, pudiendo, por tanto, ser suprimido (...) el que se levanta a la izquierda de la tela (...)"*.

Por último destaca algunas características del río, las

cuales acompañó, como fue indicado, con una tela reproduciendo su color. *"El Río de la Plata -escribió- tiene aproximadamente la tonalidad de aguas revueltas. Suele decirse que tiene un color de sucio (...) Su color proviene de las arenas que (...) conserva en suspensión"*. Y le interroga: *"No le parece que la embarcación, para hallarse tan próxima a la orilla, como parece, resulta pequeña ? No convendría darle una perspectiva de mayor distancia ?"*. Y en lo que respecta a la costa manifiesta: *"la costa, sobre ese punto en que tuvo lugar la fundación de Buenos Aires es casi recta, tal como lo efectuó la primera vez"*²⁰.

Moreno Carbonero respondió a Echayde el 1° de diciembre de 1922 dándose por enterado de la decisión favorable del Municipio. El traslado de la tela se produjo recién el 2 de julio del año siguiente a bordo de la nave "Infanta Isabel de Borbón" de la Compañía Trasatlántica Española. En Madrid intervino para su entrega el Embajador plenipotenciario argentino Dr. Carlos Estrada.

El 28 del mismo mes, habiendo visto su obra después de casi trece años, Moreno Carbonero escribió a Echayde refiriéndole algunas de las modificaciones que pensaba introducir en el cuadro. *"Adjunto le envío el plano en perspectiva del fondo del cuadro pues he cambiado el punto de*

²⁰. Archivo del Museo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires "Brigadier General Cornelio de Saavedra" -en adelante AMHCS-. Gentileza de su Director Sr. Alberto Piñeiro.

vista, a fin de que se vea parte de la costa para darle más carácter de la localidad e indicando las sombras del rollo que según he puesto en el boceto serían las ocho o nueve de la mañana".

Informaba además sobre su labor investigadora. *"He consultado un plano de la ciudad del siglo XVIII y mira perfectamente al Este y desde la parte del Retiro se inclina hacia el Nordeste ese frente, que formaba una pequeña saliente, donde se puso posteriormente un fortín como avanzada del gran fuerte. En el plano consultado, aparece toda esa parte con el nombre de La Alameda (...) todo lo tengo listo para emprender la obra, el mismo día que la tenga en mi poder empezaré a trabajar no pensando salir este verano de Madrid (...)"²¹.*

El artista puso manos a la obra y pocos meses después el trabajo se hallaba concluido. En marzo de 1924, José María Salaverria daba a conocer en Buenos Aires, a través de las páginas de la revista "Plus Ultra", las noticias sobre las modificaciones que había introducido el artista malagueño en la tela, reproduciéndola además en su versión definitiva.

Moreno Carbonero había invitado al destacado crítico a su casa de Madrid debido a que *"como usted ha vivido mucho tiempo en aquel país su criterio y sus observaciones pueden*

²¹. *Ibídem.*

serme muy útiles". Después de escuchar atentamente al pintor comentándole las reformas, Salaverria expresó que "el ambiente físico o geográfico no permite menor objeción (...). En cuanto al ambiente moral y dramático de la escena creo que está expresada con exactitud y emoción (...)"²².

"La fundación de Buenos Aires" permaneció en España algún tiempo más, siendo inclusive expuesta algunos días en el Salón de Fiestas de la Casa Capitular de Málaga. Moreno Carbonero realizó en su ciudad natal una réplica de su cuadro la cual donó al Ayuntamiento de la misma.

El mediodía del 4 de junio de 1924, en los Baños del Carmen, Málaga tributó homenaje a su artista. El menú del almuerzo contenía una reproducción fotográfica del histórico cuadro. El señor Gálvez Ginachero, antes de entregar como recuerdo a Moreno Carbonero un pergamino pintado por Jaraba, se refirió a él afirmando que *"en España (...) no hay quien pinte mejor el cielo y la luz de Andalucía, y nadie, por tanto, más indicado para pintar el de la Argentina, donde el ambiente y el color es el de esta tierra. Moreno Carbonero, además, es el primero de nuestros pintores, digan lo que quieran los modernistas y no tiene rival desde los tiempos en que empezó e hizo su primer cuadro de historia "La conversión de Diego de Gandía".*

²². SALAVERRIA (1924).

Gálvez Ginachero agradeció al pintor la donación de la copia del cuadro al Ayuntamiento, la cual, dijo, *"permitirá a Málaga poseer, como Buenos Aires, la obra cumbre de Moreno Carbonero. En el Palacio Municipal se instalará en el sitio elegido por el gran artista, en el despacho del alcalde. Y los alcaldes, que están siempre abrumados de asuntos prosaicos, tendrán un consuelo para su espíritu en el cuadro que simboliza lo más glorioso para España: la fundación de Buenos Aires"*²³.

Al final tomó la palabra el propio homenajeado quien comenzó por decir que *"cuando toma la paleta en sus manos y se sitúa delante del lienzo, olvida toda escuela y solo pinta lo que siente"*. Luego de recordar su primer obra, pintada en la Posada de la Corona, y que se hallaba en el Círculo Mercantil, añadió que *"tuvo siempre mucha suerte, pues contó con padrinos como Cánovas del Castillo y el Duque de Gandía. Por ello, a la muerte de Madrazo, -continúa- me hicieron Académico"*. Lamentaba los errores históricos en que había incurrido al realizar *"La fundación de Buenos Aires"* y más aún el hecho de que se hubiese difundido en las escuelas argentinas a través de *"fotografías de un metro"*.

Posteriormente Moreno Carbonero ofreció al Alcalde pintar un cuadro que perpetuase un acto de la historia de

²³. "Málaga dedica un homenaje a Moreno Carbonero". *La Unión Mercantil*, Málaga, 5 de junio de 1924.

Málaga, promesa que cumplió en 1936 al ejecutar *"La liberación de los cristianos malagueños por los reyes católicos"* que se conserva en el Museo de Málaga. Las dimensiones de éste son inferiores a sus grandes cuadros de historia²⁴ y, respecto de la fecha de ejecución de esta obra, parece indicarnos *"una intencionalidad política. El carácter de Movimiento Nacional de la guerra civil española, es el recogido en la elección del tema"*²⁵.

Tres días después del homenaje malagueño, el cuadro fue embarcado para Buenos Aires nuevamente en el "Infanta Isabel de Borbón". Así lo comunicaba a Echayde el 21 de junio desde Madrid el Embajador Estrada, comentándole además, y no sin cierto asombro, que Moreno Carbonero *"lo ha pintado completamente de nuevo"*²⁶.

A principios del mes de julio apareció en la revista "El Hogar" de Buenos Aires una nota firmada por Miguel Fernández Astrada en donde daba su visión respecto de la metamorfosis sufrida por el cuadro de Moreno Carbonero. *"Juan de Garay - decía- ha rejuvenecido (...) adviértese al hombre enérgico,*

²⁴. *"La liberación de los cristianos malagueños por los reyes católicos"* mide sólo 127 por 200 cms., contrastando con los 310 por 242 cms. de *"El Príncipe de Viana"*, los 315 por 500 cms. de *"La conversión del Duque de Gandía"*, los 350 por 550 cms. de *"Roger de Flor entrando en Constantinopla"* y los 250 por 400 cms. de *"La fundación de Buenos Aires"*.

²⁵. SAURET GUERRERO (1987), p. 235.

²⁶. AMHCS.

ejecutivo y fuerte, al conquistador, al aventurero, al soldado, bien distinto del viejecito enclenque y paliducho que se nos fue un día, convenientemente embalado, en un vapor de la carrera".

Los cambios producidos habían causado asombro al público de Buenos Aires el cual apenas parecía reconocer en la tela recién llegada de España la obra que había partido a la península hacía algo más de un año. *"Naturalmente -seguía Fernández Astrada- que no pienso yo censurar aquí ninguno de los cambios que se han operado en la obra. Antes paréceme que debemos aplaudirlos, lamentando únicamente la desaparición de los sauces, que eran tan bonitos".* Por último propone que *"sería muy acertado que todos los años se lo emitiéramos al señor Moreno Carbonero, solicitándole ya un mayor rejuvenecimiento de la ciudad, ya una mayor elevación del mojón"*²⁷.

El cuadro fue recibido en el Museo Municipal el 4 de septiembre de 1924, tal como lo manifestó Echayde al Intendente de Buenos Aires. Moreno Carbonero acompañó la entrega de la obra definitiva con una memoria descriptiva que daba cuenta de los cambios introducidos, titulándola simplemente "La reforma". En ella volvía sobre algunos de los detalles que había transmitido con anterioridad a Echayde.

²⁷. FERNANDEZ ASTRADA (1924).

Este texto nos acerca ciertas minucias históricas incluidas por el artista en *"La fundación de Buenos Aires"* como por ejemplo la presencia en el río de la carabela San Cristóbal de Buenaventura, primer barco construido en el Paraguay, cuya bandera blanca lleva la cruz de San Andrés. También es destacable la presencia de indios guaraníes y no de querandíes; estos últimos, vecinos de la zona, se caracterizaban por su enemistad hacia todo dominio extraño. El pintor colocó a aquellos indios, incluyendo una toldería típica, en reemplazo de los dos perros que aparecían en la versión original. Otro guaraní fue situado, de rodillas, a la derecha de don Pedro de Quirós, antiguo Regidor, quien portaba el estandarte Real.

Moreno Carbonero hizo referencia también a la vestimenta de don Juan de Garay, al cual atavió con *"sayo de armas o capotillo vizcaíno de paño pardo"*. Describe luego que *"por el cuello entreabierto se ve el gorjal y coraza de hierro con la banda carmesí de capitán general. Las mangas son de malla y de piel las calzas atacadas, cubriendo su cabeza el bonete con plumas"*. A continuación enumeró a algunos de los demás personajes presentes en el acto, de manera similar a como lo había hecho Martiniano Leguizamón en 1910, con la salvedad de haber destacado que quien portaba el estandarte era el citado Quirós y no Rodrigo de Ibarrola. Finalmente reseñó el artista los libros de los que se había valido para su nueva

reconstrucción histórica²⁸.

El debate de ideas no terminó allí. En sendas cartas fechadas el 17 de marzo y el 15 de julio de 1925, aparentemente no contestadas por Moreno Carbonero, el Dr. Echayde, quien reconocía respecto del cuadro que *"artísticamente era muy difícil superarlo"*, decíale al artista que él mismo *"se hubiera acercado más a la realidad, si su fondo consistiera únicamente en cielo, agua y costa con la embarcación (...) aparte de que los indios pobladores de esta zona no se tatuaban (...) "*²⁹. Echayde visitó al pintor en Madrid en 1931.

El cuadro de *"La fundación de Buenos Aires"* quedó expuesto en el Museo Municipal hasta seis días después de la muerte de José Moreno Carbonero, acaecida el 15 de abril de 1942, momento en el que, por disposición del intendente de Buenos Aires Dr. Carlos Alberto Pueyrredón, pasó al salón de honor del palacio comunal. Algunos años antes, en 1936, había ingresado al Museo Histórico Nacional un boceto de la obra, el cual difería en ciertos aspectos con la versión definitiva, quedando ubicado en la sala "Descubrimiento". Ambas piezas aún se conservan en dichos sitios como cabales testimonios de quien fue uno de los más grandes pintores de historia que dio España y que por gracia llegó a dejar su

²⁸. GELLY Y OBES (1980), pp. 66-84.

²⁹. AMHCS, 85019-C-924.

huella perenne en el arte de los argentinos.

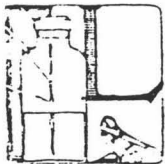
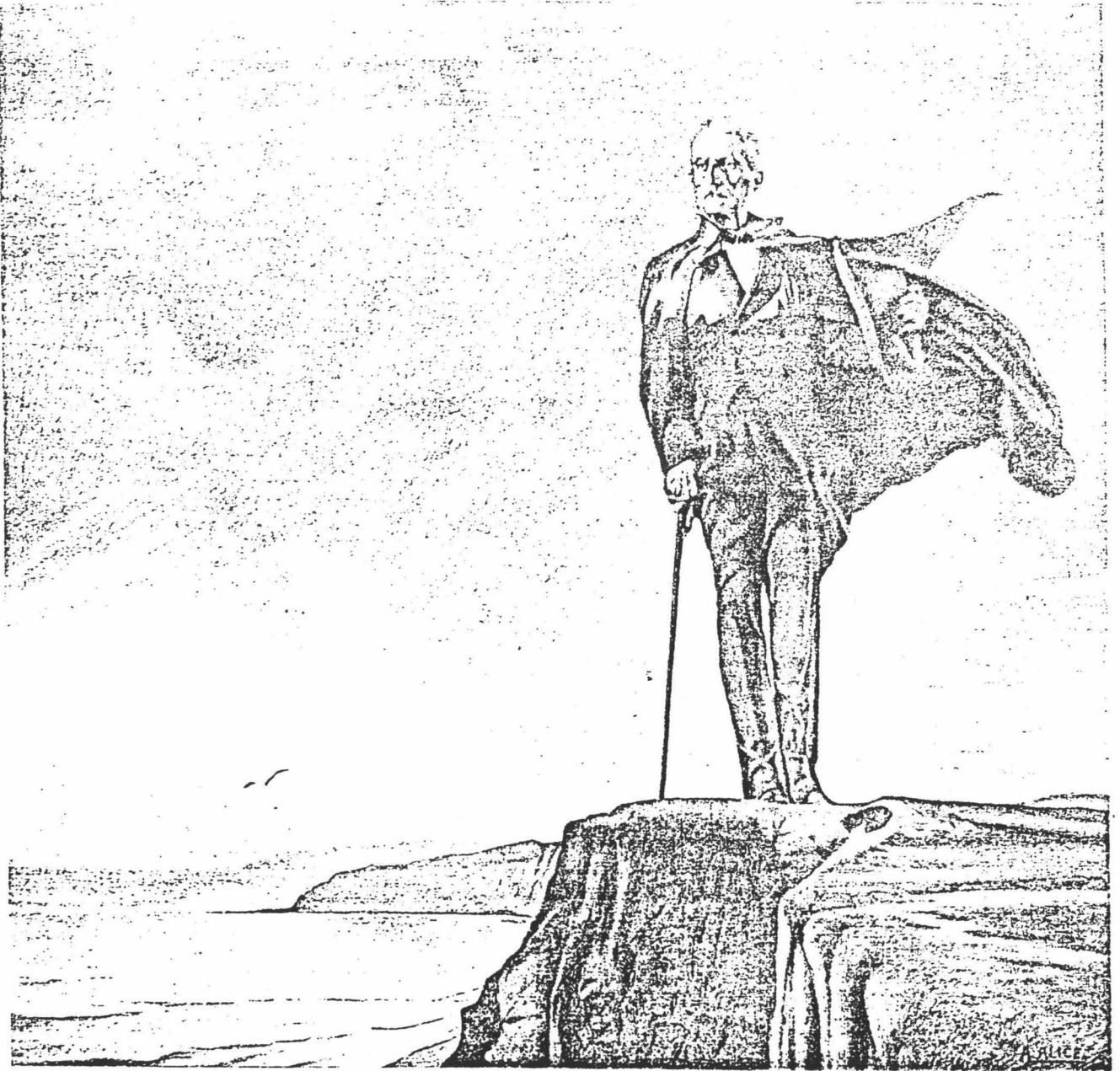
(GUTERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *"La fundación de Buenos Aires"* de José Moreno Carbonero. 1992. Inédito).

1.9. **"EN CONTACTO ESPIRITUAL CON EL ALMA DEL PROCER"**.

Antonio Alice desmenuza las alternativas previas y de ejecución de su cuadro histórico "San Martín en Boulogne-sur-Mer" (ver fig.359), realizado en Francia entre los años 1912 y 1915.

...Antes de realizar el cuadro de "Los Constituyentes" había pintado al Libertador en Boulogne-sur-Mer (1912-1915). Leyendo y meditando, mi pensamiento iba reconcentrándose en una visión de la vida del General San Martín allá en su **armoniosa soledad de prócer.**

Expuse mi idea a ese hombre superior que fue Joaquín V. González, padre espiritual mío, amigo dilecto que me honraba con su gran amistad. González me infundió ese verdadero entusiasmo que sabía dar con sus sabios consejos a la juventud. Me incitó a dar comienzo a tal empresa artística, **en el modo como yo la "sentía"**. Al efecto, para realizar esa obra, tuve que vencer obstáculos difíciles, arrostrando



A obra es tan real, tan humana que tiene una historia de hombre perseguido por la suerte y por lo hombres. Fué negada, escarnecida, corrió aventuras; pero al fin obtuvo la recompensa.

Antonio Alice quiso pintar al Libertador en uno de los periodos más hermosos de aquella gloriosa vida. El San Martín de las batallas es grande; pero el San Martín del voluntario ostracismo es sublime.

Para trasladar al lienzo la figura soñada, el notable artista trasladóse a la ciudad donde el héroe pasara sus últimos días. Mediante un esfuerzo continuado que dura tres años, logra realizar su pensamiento. Y surge esa figura majestuosa del Libertador, erguido sobre la roca francesa.

Por aquella época estalló la gran guerra. Alice huye del bombardeo y se refugia en París. Hay que salvar el cuadro en medio de aquel éxodo, venciendo obstáculos. Como cualquier habitante de Villa-Lumiére, vive en un sótano temiendo las bombas que los *tanks* arrojan desde las nubes. El único pensamiento de Alice es huir de la capital, de la Francia invadida, con su lienzo arrollado como una bandera. La fuga resulta empresa casi irrealizable en medio del ir y venir de trenes aludados que llevan hombres y cañones al combate y transportan mujeres y niños hacia el sur. Por fin, de ciudad en ciudad, Alice pasa a Italia, donde venciendo muchos obstáculos llega a Turin. Quiere que su maestro, e. ilustre Bonfanti juzgue



aquella obra en la que ha puesto toda su alma. Bonfanti sintióse orgulloso de su discípulo, y Alice ya no duda. Allí, en Turin, realiza la primera exhibición de su cuadro. El gran crítico Angel Bottero alaba el San Martín de Alice y el público, acostumbrado a la visión de eximios lienzos, desfila respetuosamente ante el Libertador. Un coronel italiano dice: «Este hombre debió ser un gran soldado». Y es fama que no supo el nombre del glorioso modelo hasta después de haber admirado en aquella figura, con penetrante instinto, a un genial camarada.

Alice regresa a Buenos Aires. Era entonces el mar un camino doblemente peligroso, por la amenaza del submarino. Después de accidentada travesía, desembarca el artista y expone su obra.

Aquí le aguardaban otras aventuras y otros peligros, tal vez mayores. Hasta aquel momento nadie había perseguido directamente al cuadro. Desde aquel momento algunos hombres le llevaron cruda guerra. Hubo sátiras fraternales; pero el público creyó en el San Martín de Alice.

Un grupo de impenitentes líricos, con el gran Joaquín V. González a la cabeza, echóse a defender la obra. El doctor Héctor Eduardo Duffau, Alberto Tena, el emir Arslam, Ferona y otros intelectuales, siempre guiados por el doctor González, realizaron activas gestiones. La enorme tela va a hospedarse al taller de Victor de Pol; luego pasa al Senado.

A pedido del *Centro Correntino* la obra se exhibe en el *Club de Gimnasia y Esgrima*. Un norteamericano quiere comprarla. Alice se niega porque la ha pintado para la Argentina. Vuelve el San Martín al palacio legislativo.

Por fin, un día, el doctor Juan P. Ramos, espíritu exquisito, ve el cuadro y lo admira. Los doctores Ansel Gallardo y Marcelino Herrera Vegas, presidente y vice del Consejo Nacional de Educación, también. Y el Consejo, previo el veredicto favorable de la comisión de Bellas Artes, adquiere la obra en 30.000 pesos para el Instituto Bernasconi, futuro palacio de cultura infantil, donde los niños argentinos contemplarán al Libertador generoso y sublime del voluntario y ejemplar ostracismo.

"San Martín en Boulogne-sur-Mer", cuadro de Antonio Alice también conocido como "El Libertador" (fig.359). (Plus Ultra, Buenos Aires, diciembre de 1920).

sacrificios. **Tuve que instalarme en el mismo ambiente donde vivió y murió** nuestro gran héroe.

Allá, en Boulogne-sur-Mer, en la misma fuente inspiradora de mi "asunto", me pareció hallarme **en contacto espiritual con el alma del prócer**. Yo quería trasladar a la tela, no la simple imagen del hombre glorioso cruzando los Andes, ni la visión plástica de su contextura de soldado, sino la esencia espiritual de aquel hombre que fue superior a su tiempo. Y para eso traté de compenetrarme de la verdad histórica, entregándome por entero a mi labor predilecta, poniendo en ella la energía del trabajo, conciencia y amor del espíritu...

Gracias a la cortés ayuda que me proporcionaron en Boulogne el cónsul argentino, señor Alberto Martínez de Hoz, y monsieur Cresson, director de aquella Biblioteca Municipal, pude obtener datos precisos sobre la figura física de San Martín en los últimos tiempos de su ostracismo. Se me facilitó un opúsculo muy raro -obra de Mr. Gérard, íntimo amigo de San Martín- donde el prócer surge allí de cuerpo entero. Dice Mr. Gérard que "ce vieillard" -San Martín- a pesar de sus años, se mantenía sano y fuerte, como si tuviera músculos de bronce. No obstante su carácter reservado, cuando se paseaba diariamente según su costumbre, por la ribera acantilada de Boulogne, deteníase a conversar con los obreros del puerto y sobre todo con los pescadores, cuya charla pintoresca lo encantaba. ¡Aquellas gentes humildes ignoraban

que ese anciano de rostro sugestivo y de mirada penetrante, fuese el Libertador de Sud América!

Atraía mayormente su atención -dice Mr. Gérard-, el espectáculo de los barcos que llegaban y, sobre todo, los que partían con rumbo a su patria llevándose en el temblor de las velas movidas por el viento, toda la nostalgia dolorosa de su corazón. De pie, sobre las rocas, San Martín contemplaba, por largo rato, al buque que partía hacia esa tierra amada; a esa tierra amada, cuna de su coraje y tumba de su sacrificio, a la cual él se diera todo íntegro, mientras ella no lo comprendía. Felizmente, los genios se agrandan con el curso del tiempo y se imponen a las generaciones del porvenir por el prestigio de sus obras. (...).

...He imaginado a San Martín en uno de esos momentos angustiosos, dramáticos, sublimes, en que la melancolía parece brotarle de la luz de los ojos. Sobre el alto del "Rocher de la Falaise", que le sirve de pedestal, se yergue él, como un gigante, como la vieja estatua de un divino término latino que escruta el horizonte. Sereno, altivo, gallardo, enhiesto, con la cabeza cerca de las nubes, frente al mar, muy por encima de las olas rastreras, mirando hacia lo lejos, con una de esas miradas infinitas que cuando la fuerza visual no le ayuda, parece prolongarlas el mismo pensamiento, simbolizado en el cuadro, con el vuelo del albatros, grande y vigoroso, digno hermano de aquel "viejo morador de la montaña" de que nos habla Andrade. En esa

actitud hierática, con la rigidez militar que de intento no he querido omitir para caracterizar mejor al **jefe severo de la disciplina y al forjador del espíritu de un pueblo**, en esa actitud surge tal cual lo verá más tarde la leyenda.

A pesar de sus años **lo he puesto así rígido y varonil, porque así fue su alma** y su organismo fuerte como una roca de granito, capaz de resistir al empuje del viento que le agita las ropas, alzándole la capa como el ala de un cóndor andino. Su mano, seca y nerviosa, como las raíces de nuestro ceibo criollo, que cuanto más envejece más se agarra a la tierra de donde saca el jugo de sus flores, aquella su mano heroica que sostuvo la espada luminosa de Chacabuco y de Maipú, aprieta ahora el bastón que lo sostiene, y que en vez de ser apoyo, más parece el asta de una bandera a la cual el prócer se aferra como los paladines que morían con los brazos atados al mástil de su oriflama.

Es la hora melancólica del atardecer. Frente al sol que declina allá a lo lejos, otro sol, en ocaso, contempla el símbolo de su propio crepúsculo, y piensa que así como aquel surgirá mañana nuevamente en la belleza de una aurora triunfal, también el verá el triunfo de su aurora en la posteridad de su país.

La sombra va subiendo, mientras que el último rayo rojizo del astro moribundo le da un beso de luz que le alumbraba desde el corazón hasta la frente, poniendo de relieve

su mirada paternal llena de admonición, en tanto que con el ancho sombrero en la mano saluda por última vez al sol que va a volcar su luz allende el mar... ¡América!

Más de tres años he llevado para realizar esta obra que, entre paréntesis, vivió su odisea en los años de la terrible conflagración europea. Felizmente, pudo llegar sana y salva a la patria, junto con su autor.

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

1.10. **"PARA MI PATRIA"**.

En torno al cuadro de Antonio Alice "San Martín en Boulogne-sur-Mer".

Alice ha traído su magnífico cuadro a Buenos Aires. Es de grandes dimensiones. **Por su mérito y por su tamaño sólo tiene cabida en un Congreso o en algún museo.** Para contemplarlo, nuestras pupilas necesitan siete metros de espacio. Tal cuadro ha exigido al artista no sólo el empleo de todas sus facultades, sino también **el gasto de todos sus ahorros.** Alice actualmente me hace el efecto de aquel hombre

que con un billete de un millón de dollars, tuvo que morir de hambre porque nadie quería convertírselo.

A pesar de eso, **Alice no quiere vender su cuadro si el comprador no es argentino.** Hoy, en el Hotel de los Pocitos, un norteamericano que ha estado en Buenos Aires, Mister John O'Neill, -hijo de irlandeses-, - me dijo:

- "Yo he querido comprar el cuadro de San Martín, de Alice, para llevarlo a Chicago. Es muy hermoso".

- "¿Y por qué no lo compró?"

- "Lea Ud..."

Me entregó una breve carta de Alice, que copié textualmente para refrescar con ella el corazón de muchos argentinos. Leí. Leed:

- "Siento mucho, señor, no poder aceptar su gentil ofrecimiento. Pero **mi San Martín lo hice para mi patria** y no quiero que él vaya a ningún otro país que no sea el mío. **Si en la Argentina nadie me lo compra, no lo venderé.** Y si me muero de hambre, la tela ha de servirme de mortaja. Esto no quiere decir que deje sin agradecimiento la noble acción de Ud.".

(SOIZA REILLY, Juan José. "Un gesto". *La Nota*, Buenos Aires,

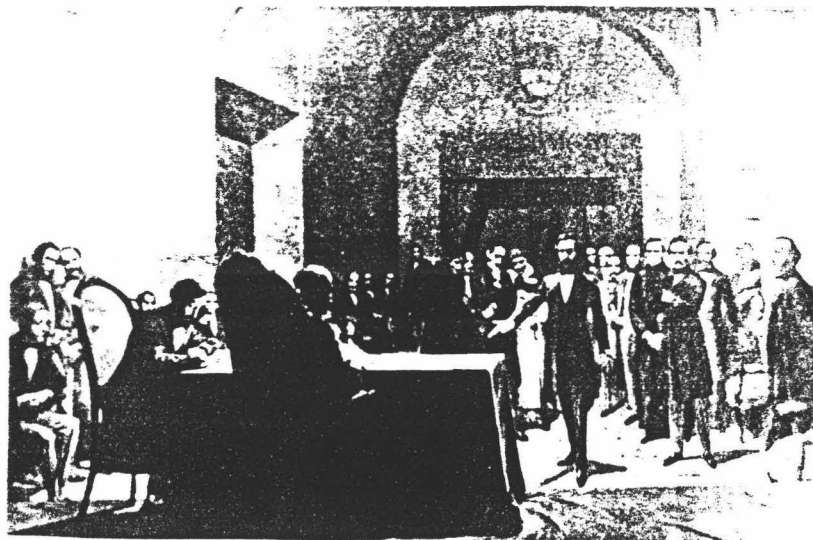
3 de febrero de 1917).

1.11. "SOMBRAS GLORIOSAS".

Amplia descripción sobre la preparación y ejecución del cuadro "Los Constituyentes del 53" (fig.360) de Antonio Alice, en la que el propio autor demuestra la rigurosidad histórica con la que trabajó en la consecución de esta, su obra más recordada y posiblemente la pintura de historia más importante de cuantas se realizaron en la Argentina.

...Hace doce años visité la hermosa ciudad de Santa Fe. Su ambiente típico de ciudad consagrada al estudio, a la fe y al trabajo; sus viejas construcciones artísticas; sus paisajes siempre primaverales; la austeridad de sus costumbres y, sobre todo, la evocación de su influencia en la historia nacional, dieron a mi espíritu la convicción de que en aquella atmósfera hallaría elementos de sobra para hacer un cuadro. (...).

...Yo veía, sin esfuerzo, **las sombras gloriosas de los constituyentes del 53**, yendo y viniendo por la ciudad tantas veces histórica. Y hasta me parecía que el arte estaba en deuda con ellos, ya que no existía ninguna obra que interpretara el instante solemne en que aquellos próceres



"Los Constituyentes del 53" (fig.360), el cuadro de historia de más largo aliento pintado por Antonio Alice.

civiles, congregados en el Cabildo, consagraban la belleza sin par a nuestra Carta Magna. **Comencé a trazar los primeros esbozos de mi idea, investigando, estudiando, recogiendo datos de los archivos y de muchas personas que habían conocido a varios de los constituyentes.** La única dificultad grave en que tropecé, fue la falta del propio edificio del Cabildo en cuya sala se reunieron los ilustres miembros del Congreso. El Cabildo -que era una verdadera joya de arquitectura colonial- había sido demolido por la piqueta de quienes suponen que el progreso no debe respetar los monumentos del pasado cuando ellos no coinciden con los gustos presentes, olvidando que esos recintos donde la patria se hizo grande, poseen una belleza espiritual superior a todas las bellezas de la materia o de la forma. (...).

Sin ningún interés que me diera premura, sin ninguna de esas urgencias febriles que malogran, con frecuencia, las obras de la juventud, **me consagré íntegramente a mi cuadro.** (...).

Trabajé con ahínco, sin esfuerzo ninguno, porque ya me conocía de memoria la **psicología** de cada uno de mis personajes. Me sometí a una severa disciplina. Reconcentré todas mis facultades, todas mis ilusiones y todas mis alegrías en la realización de mi tarea. (...).

Profundicé mis lecturas y, además, encontré en todas partes la gentil colaboración de intelectuales de mi amistad,

que, con toda nobleza me facilitaron la búsqueda de los detalles -hasta los más insignificantes- que yo necesitaba para dominar a fondo el tema de mi cuadro. (...).

Visité el Museo Histórico Nacional, donde se conserva el gran tintero de plata del Congreso del 53, así como retratos en daguerrotipia y litografía de los próceres. También estudié en el Museo Fernández Blanco algunos retratos, de los cuales obtuve copias fieles. Realicé repetidos viajes a Santa Fe. Allí pude admirar lo que se conserva del Congreso: algunos sillones, una cortina, etc. Saqué copia de todo ello y lo hice reproducir en tamaño natural, con tanta exactitud que hoy los sillones de facsímil pueden confundirse con los verdaderos. Quería lograr con esto la **fidelidad matemática** que habría de contribuir a crear la atmósfera en que debían actuar mis personajes. (...).

Menos mal -y por suerte para mí- que se conservan elementos gráficos de aquel edificio característico de Santa Fe y del interior de la sala de deliberaciones -elementos que me sirvieron, como diré más tarde- para la reconstrucción del agosto recinto.

Para organizar mi tarea confeccioné un cuadro sinóptico que me permitió reconocer, durante el trabajo, a mis 25 personajes, tal como actuaron, con su aspecto físico, edad y particularidades de su idiosincracia.

Así, viviendo en contacto directo con ellos, sus personalidades se grabaron profundamente en mi memoria y en mi retina, hasta el punto de que me parecía haberlos conocido, no siéndome extraña ninguna de sus características más familiares.

Como es notorio, en la sesión nocturna del 20 de abril, que es la que yo elegí como tema principal del cuadro, estuvieron ausentes cuatro diputados, a saber: Derqui, Pérez (R.), Delgado y Leiva. Cumpló el deber de advertir a ustedes que, **aun cuando no estaban presentes, yo incluí esas cuatro figuras en el escenario de mi obra de acuerdo con un concepto patriótico** que me aconsejaba no excluirlos del conjunto, pues **si bien habían estado corporalmente ausentes no es menos cierto que en la sesión memorable estuvieron presentes en espíritu.** A pesar de mi convicción profunda a este respecto, consulté a algunos eminentes hombres del país -en la política, en el ejército, en la historia y en la literatura-, y todos, sin discrepancia, aprobaron mi procedimiento por considerar que hubiera sido injusto olvidar en imagen a quienes deben ser inmortales y estar siempre presentes en el alma argentina. (...).

...La suerte me favoreció y pude asistir a una asamblea donde presencié el espectáculo que necesitaba para estudiar el ambiente caldeado por la elocuencia y por las pasiones. Atmósfera fogosa; discursos de oradores de fama; réplicas y contrarréplicas; gestos y ademanes, fuerza de juventud y

serenidad de hombres maduros... Desde un rincón, con mi cuaderno de apuntes, fui cazando al vuelo las líneas de aquel debate cívico. (...).

Bien pertrechado para emprender la obra, ya me sentí más fuerte. Un breve paréntesis de reposo me sirvió para organizar otra serie de estudios con los grupos de modelos vivientes. Vestí a los modelos con trajes de aquel tiempo. Trajes auténticos no había; pero, con la ayuda de un sastre experto y especialista en la materia, hice confeccionar para cada modelo el traje adecuado a cada personaje. Mi estudio se convirtió en un pequeño Congreso. Los grupos de modelos se ubicaban de acuerdo con la composición y los hacía mover y accionar y hablar como si, en realidad, estuvieran actuando seriamente, en carácter de diputados, en aquella célebre noche del 20 de abril. (...).

He colocado a los diputados de modo que pueda vérselos de frente, presentándoseme el hermoso motivo pictórico del contraluz, feliz contraste que destaca los planos en que están las figuras. Al presidente lo he colocado de espaldas, dando así al espectador una impresión sugestiva y una nota artística de interpretación original. He roto con el viejo molde que se ve con frecuencia en cuadros de esta índole: la costumbre de ubicar los sitiales de honor al frente y en el fondo; costumbre que obliga al pintor a sacrificar a los demás personajes de su argumento, colocándolos de espaldas, divididos en dos grupos laterales por un camino central que

llega, en perspectiva, hasta el estrado de la Presidencia. Yo no he querido sujetarme a ese amaneramiento porque considero que es la asamblea la que está en acción y que son los diputados los que debe verse en sus actitudes y en sus gestos... La etapa final, la de los retratos, fue la más ardua y la más difícil de vencer.

No menos dificultosa me resultó la búsqueda de modelos. Necesitaba tipos de semejanza fisonómica y también de idéntico volumen. (...).

...Pintaba de noche, a la luz de las velas, porque debía interpretar la misma luz nocturna de las candelas en que los Constituyentes actuaron en la noche del 20 de abril...

(ALICE, Antonio. "Los Constituyentes del 53". En: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Buenos Aires, N° 9, 1934-35, pp. 139-150).

2.1. "EN BUSCA DEL GENIO NACIONAL".

La sorpresa del escritor colombiano Vargas Vila, al ver las calles de Buenos Aires invadida por la presencia de obras de artistas europeos y al comprobar la ausencia de testimonios de los artistas locales.

-¿Adónde voy? ¿al Museo Nacional? ¿al pabellón de Bellas Artes?...

he visto ya el elenco de sus obras, y veo que nada nuevo pueden ofrecer a las miradas ansiosas de mis ojos, envejecidos en la contemplación de las obras maestras...

copias miserables, de obras admirables, ¿valen la pena de ser vistas?

ahorro la vista de esa **lamentable profanación,** a mis pupilas habituadas a sufrir el éxtasis de la admiración, ante la belleza inmortal, y resuelvo peripatetizar, por calles y por plazas, squares y paseos, **en busca del genio nacional, del arte nacional,** para aplaudirlos...

ambulo...

a mi capricho;

sin otro pariegeta, que mi deseo de encontrar la obra de arte nacional, que deba fascinarme;

y, encuentro;

un grupo escultórico, marmóreo, de figuras hieráticas y victorias aladas;

que al pie reza: "Homenaje de Francia a la República Argentina";

escultor francés;

sigo:

Plaza del Congreso; el Pensador

de Rodin, francés;

Plaza San Martín,

grupo admirable: Le Doute;

por H. Cordier, francés;

escultor, suizo-francés;

un Arco, escueto y rojizo, mala copia del Vespasiano, en Roma, Monumento de Fe Púnica, que dice al pie: Homenaje de Inglaterra a la República Argentina;

arquitecto, inglés;

el cadáver de Juan Manuel de Rosas, se revuelca en su cenotafio...

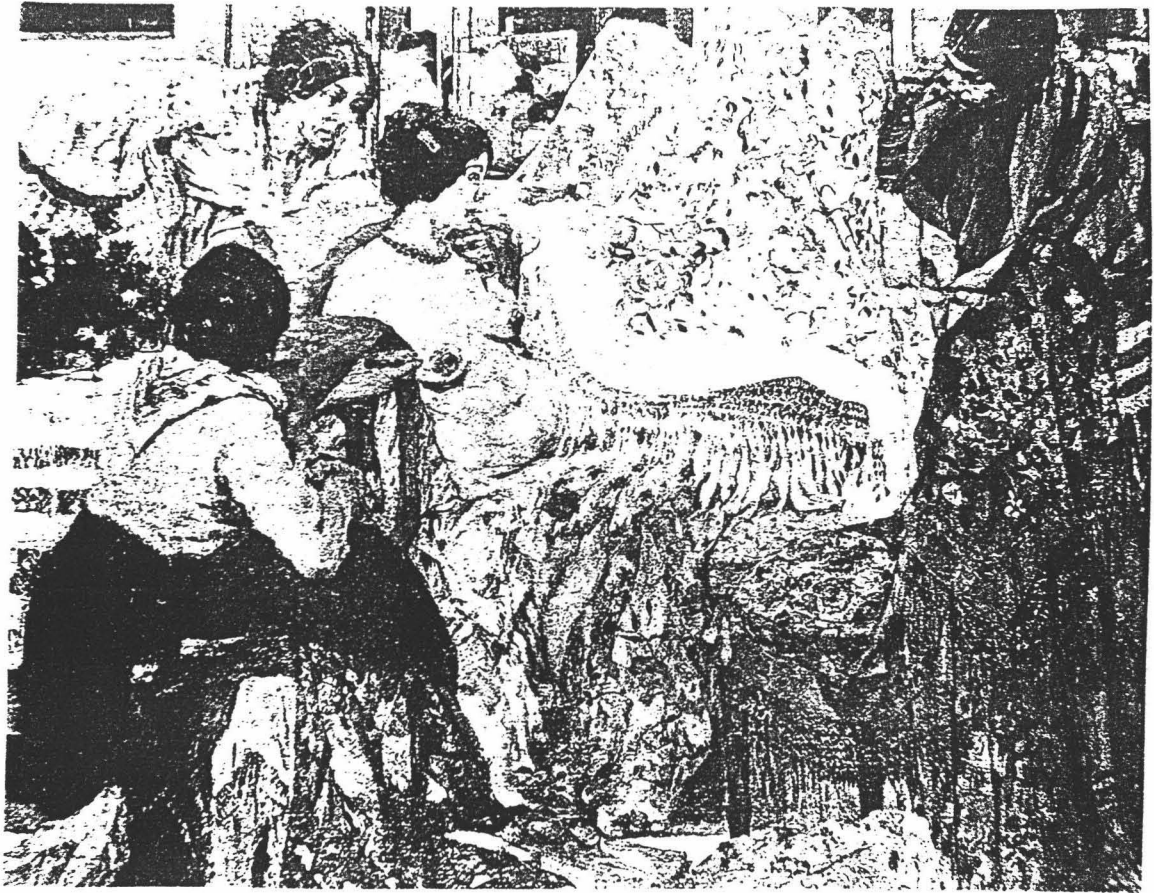
y el rugido del puma hace temblar los arquiteabes del arco.

("¿Dónde están los argentinos?", por el escritor colombiano Vargas Vila. En: PEREIRA (1984), pp. 40-41).

2.2. "TODA LA CIENCIA DE FADER".

Controversia sostenida por Fernando Fader con el crítico Rinaldo Rinaldini en torno a "Los mantones de Manila" (fig.361), obra de aquél premiada en el Salón Nacional de 1914.

...Algunos párrafos atrás habíamos citado expresiones que Fernando Fader hiciera en una carta enviada al literato y crítico de arte Rinaldo Rinaldini, con motivo de contestar a una nota firmada por éste, aparecida en la revista *Nosotros*, en donde Rinaldini vertía sus opiniones sobre el IV



"Los mantones de Manila" (fig.361), lienzo con el que Fernando Fader fue premiado en el Salón Nacional de 1914.

Salón Nacional. Las críticas, como ya veremos, no fueron para nada agradables a Fader y la reacción del artista no tardó en producirse. Sobre Rinaldini había dicho Fader que de *"todas las publicaciones de este salón, es el autor de la que con más apariencias de preparación y de mayores pretensiones dogmáticas se presenta"*.

Estos conceptos sobre el crítico de *Nosotros*, los complementaba Fader con otro comentario hecho al mismo Rinaldini en la extensa carta a la que nos estamos refiriendo: *"...puede opinar Ud. sobre nuestras obras como mejor le plazca -decía el pintor-. Pero no pretenda Ud. ser tomado en serio por quien tiene dos dedos de frente. Y entiendo que a los intelectuales Ud., se dirige al escribir. (...). La acumulación perjudicial de una cantidad enorme de frases, de términos literarios, a la cual no precede ninguna explicación, desorienta totalmente a la más buena voluntad"*.

Mas allá de tomar estas afirmaciones como apreciaciones de Fader sobre la persona de Rinaldo Rinaldini, debemos captar el trasfondo que ellas tenían y que, específicamente, se trataban de conceptos referidos a los hombres de letras que se dedicaban a criticar, sin la preparación suficiente, las obras de arte. En otro documento hallado en el archivo de Loza Corral, volcaba Fader diversas opiniones sobre dichos "críticos". *"Hasta ahora - escribía Fader- eran los literatos y críticos de oportunidad que volcaron en sendas columnas de diarios o de revistas sus pensamientos sobre arte en general"*

y sobre determinados artistas y sus obras en especial. Otros creían más eficaz la conferencia para aplastar su auditorio con su erudición y otros aún hicieron resaltar su yo literario en discursos de sobremesa después de banquetes generalmente muy mal servidos...

Un verdadero diluvio de ideas, propias algunas ajenas las más, envueltas en frases estrambóticas para así hacerlas más profundas en apariencia y más confusas en realidad. (...).

Literatos que no reúnen las condiciones para una obra crítica, están forzosamente condenados a fracasar en esta tarea. Si su objeto es llenar una columna de un diario a costillas de la obra, mala o buena, de otros intelectuales, no es desde luego simpática. Pero esto no sería nada.

En nuestro público que carece de una opinión propia en cuestiones artísticas caen estos artículos como evangelios.

Con ellos en la mano van a ver las obras y no puede ser peor la influencia de ellos.

Menos mal si alguna vez uno de estos críticos dijera tal cuadro es malo por a y por b, tal otro bueno por tal razón, el espectador podría orientarse aún rebelándose contra la

opinión vertida del crítico"³⁰.

Teniendo en cuenta, entonces, el concepto que Fernando Fader tenía sobre los críticos-literatos, y por ende del señor Rinaldo Rinaldini, veamos ahora algunos de los juicios vertidos por éste en la susodicha nota de *Nosotros*, cotejando a su vez a estos con las respuestas dadas por Fader en la carta apuntada. El artículo, al hacer referencia a la sala I del IV Salón, señala el valor de "*ingenios equilibrados*" como el del pintor César Caggiano y su surgimiento "*como de un solo impulso*" en contraposición con la "*frialidad de operador matemático*" que trasuntaba la obra de Fader, el cual "*se cuida muy poco de los resultados de conjunto de lo que hace*".

"*Bien analizada -dice Rinaldini-, la obra del señor Fader ofrece cualidades excepcionales. El señor Fader se ha puesto con ella a resolver mil pormenores de colorido y los ha resuelto. Este es el mérito esencial de la obra y del autor; pero es un mérito que se vuelve una debilidad y hasta grave defecto cuando se considera la obra en su conjunto*".

A estas palabras del literato sobre el cuadro "*Los mantones de Manila*", Fader responde: "*...dentro de mi intención Ud. se digna, sin quererlo por cierto, a reconocermé demasiado. Porque pintar `todos los reflejos' en unos trapos tan rebeldes, y para descubrir estos reflejos*

³⁰. ADCMFF. Manuscrito de Fernando Fader, 1915.

imperceptibles, entre el tumulto de `mil pormenores de colorido'... y Ud. dice que lo he resuelto. ¡Gracias maestro!".

Dentro de la amplia controversia planteada entre crítico y artista, se constituyó en otro punto fundamental la discusión sobre el significado de la tela premiada y la belleza de sus figuras. Hablaba Rinaldini del "tumulto de cosas todas del mismo valor", de "la falta de unidad de la composición" y de la "algarabía de tonos" que caracterizaban a "Los manila", agregando con posterioridad una descripción del cuadro: "la obra cuenta cuatro figuras y las cuatro están tratadas como valores iguales. Parece que quisieran disputarse el primer sitio en la composición. Agréguese a esto que los manilas y los muebles tratados también en detalle, **sin preocuparse de la armonía del conjunto**, son otros tantos elementos que se disputan la atención del espectador. (...). Tres mujercitas ofrecen sus manilas a una cuarta que las recibe desnuda en su habitación... **Fader... no ha tenido el menor cuidado en embellecer el cuerpo de la compradora**. Ha pintado un desnudo deforme, ignoble, que pasará por una audacia digna de la admiración de los snobs ávidos de sensaciones nuevas".

La respuesta de Fernando Fader a esta observación resultó más contundente aún que la anterior: "el método de análisis del autor -respondió Fader-, principia por

desconocer el significado del título de mi cuadro.

Al llamar a una tela "Los manila", es probable que el pintor haya querido indicar que lo que le interesaba al pintar esta tela hayan sido unos mantones de manila...

Tan nimia que parece la cuestión, pero ilustra el respeto y el método del crítico, al prescindir de la voluntad del artista, quien principia por declarar que ha querido pintar mantones de manila. (...).

No Señor: **yo he pintado... "la belleza material de unos mantones de manila de diferentes géneros y colores"...** (...).

Puesto que no era posible colocar estos mantones uno encima del otro, y debiendo siempre justificar un 'motivo', menester era encontrar un modo de resolver la parte material o sea la composición del cuadro, siempre de acuerdo con el objeto principal de 'pintar' mantones de Manila. Y no son tres mujercitas que ofrecen sus manilas a una cuarta, sino que son otros tantos mantones **ofrecidos** a las tres mujercitas. Que no es lo mismo. (...).

...Ud. me habla de embellecer el cuerpo de mi modelo, que es un desnudo deforme... **Creo que un cuerpo deforme... encierra una verdadera belleza** más grande que la suya que Ud. palpa y ve positivamente en un cuerpo proporciones anatómicas perfectas.

Ud. lo ha dicho: `despreciado', eso es, pero la verdad es que lo que se ha lucido es su gusto y su ciencia. Y para que Ud. la practique, en la esperanza de verse correspondido, le facilitaré la dirección de la modelo...".

Las objeciones hechas por Rinaldo Rinaldini a "Los manila" se acumulaban una tras otra en la larga nota publicada en la revista *Nosotros*. "La vista no encuentra un descanso -proseguía el crítico en su análisis-, un punto de apoyo. Los manilas exige una actividad visual, un movimiento de los sentidos para descubrir todo lo que el autor ha querido poner en ella, que fatigan al más tenaz".

A esto retrucaba Fernando Fader: "es bien verdad que esta tela exige una actividad visual, y que esto es `fatigante'. Pero si se miran cuatro o cinco mantones, bordados de mil colores, cubiertos de dibujos, alternando sus líneas con los pliegues, colgando los flecos, expuestos a una cantidad de luces... la actividad visual exigida al espectador, será probablemente mayor aún... (...).

...La petrificación aparente de las figuras, en cuanto a su movimiento anatómico, resulta tan necesaria para el éxito de la solución del problema estético... que guay de su actividad visual; si llegaran a moverse esas cuatro figuras, produciendo un tumulto de manchas estrambóticas, mucho se

asemejaría al baile de manchas multicolores después de haber recibido un golpe de box en un ojo...

Un descanso, un punto de apoyo para la vista, tiene que ser forzosamente una mancha de color. Porque si fuera una línea llevaría la vista a su antojo y no sería ni un descanso ni un apoyo. (...).

...El punto de apoyo de la composición... resultan ser estas cuatro manchas oscuras, las cuatro figuras...

Estas cuatro cabezas, ligadas entre sí por líneas rectas - que es la línea que la vista busca instintivamente- me cortan el mantón blanco de un modo muy interesante. Tres hay de un lado y una sola -agachada- del otro".

La vasta polémica, interesante desde todo punto de vista, única, quizá, dentro de la dilatada carrera de Fernando Fader ya que giraba específicamente sobre una sola obra, nos permite ver distintos grados de análisis realizados por el crítico y el artista, como así también el claro planteo defensivo que desarrolla Fader ante las censuras de Rinaldini. A estas disquisiciones sobre la estructura de la obra, agregóse una discusión sobre el "espíritu" que transmitían "Los mantones de Manila".

"La tela -dijo Rinaldini respecto del cuadro- carece...

de vida porque carece de acción. Las figuras estucadas, sin movimiento, son otras tantas naturalezas muertas. (...). Esta modalidad ofrece un nuevo contraste con la obra tan viviente de Caggiano. La de Fader es fría, calculada sin espontaneidad, sujeta a preconceptos de escuela. La sensibilidad del artista está ausente de la obra".

La réplica de Fader se desarrolló en el sentido de que *"la carencia de acción, y por consiguiente la falta de vida, según el crítico, está sustituida, reemplazada por una acción, no literaria, sino esencialmente pictórica: la conversión de diferentes colores en tonos"*. Respecto de la segunda observación, es decir, la referida a la estaticidad de las figuras, la contestación ha sido ya apuntada en el párrafo anterior; sobre la contraposición hecha por el crítico entre la obra *"viviente"* de Caggiano y la frialdad de la de Fader, éste contestó categóricamente: *"Ud. compara artistas entre sí, de diferentes temperamentos, de distinta preparación general y técnica, llegando al extremo de servirse de "medios" de la obra, que más corresponden a su preferencia personal, sin que Ud. siquiera demuestre que su parte artística está resuelta de acuerdo con las convicciones más fundamentales de la pintura"*.

A estas manifestaciones agrega Fader otras declaraciones en las que cae más directamente sobre las palabras de Rinaldini. Dice el artista: *"Nada se opone a que Ud. haya encontrado en la tela de Caggiano la manifestación pictórica*

que más le satisface. (...).

Pero todo se opone a que Ud. se valga de la obra mencionada como 'medida' para las demás.

...Su obra no puede servir de base para mi obra, ni la mía para juzgar a él, ni a Quirós ni a nadie...".

Comparaciones tan polémicas fueron retomadas por Rinaldo Rinaldini hacia el final del artículo, pero hemos de citarlas ahora dado la íntima relación que guardan esas ideas con las manifestadas en el párrafo inmediatamente anterior. *"Tengamos por seguro -sonaba insistente la voz de Rinaldini- que toda la ciencia de Fader no vale el sincero entusiasmo de Caggiano"*. Luego pasaba a hablar de otro pintor, Rodolfo Franco, confrontándolo también con Fader: *"El señor Franco carece del brillo de Fader, pero tiene en cambio una condición muy preciada en nuestros tiempos: la falta de sentido común"*.

En este sentido fueron también muy precisas las contestaciones formuladas por Fernando Fader: *"si Ud. mismo dice que toda la 'ciencia' de Fader no vale el 'sincero entusiasmo' de Caggiano, es proceder con singular desacierto. La ciencia se adquiere y se relaciona con la inteligencia; el entusiasmo es innato y es un sentimiento irreflexivo."*

Pero si Ud. estuviese informado sobre nuestro ambiente

de unos cuantos años atrás, le sería realmente una sorpresa el saber que siempre se me reprochó un exceso de `entusiasmo', lo que probablemente se le reprocha a todos los artistas jóvenes. (...).

Evite Ud. de englobar a Franco y Fader en la misma tendencia, porque Franco resulta con menos `brillo', y ambos con `falta de sentido común', y evite sus apreciaciones, que resultan ser deducciones de sus observaciones del Salón, que nosotros somos niños de pecho, alimentados por Cárcova, Del Campo y Collivadino, `del que mejor es no hablar'".

Las contestaciones de Fernando Fader a Rinaldini citadas en los bloques anteriores, nos abren paso a otro de los temas que se pusieron sobre el tapete a la hora de las discusiones entre ambos: la utilización de los **colores** en las obras de arte. En ese sentido la controversia no disminuyó en absoluto. "El color -afirmó Rinaldini- no es más que un medio y no un fin y la obra de arte vale por lo que expresa. La única sensación que el arte por destino debe darnos es la sensación de belleza".

Con esto reavivaba el crítico la anterior cuestión de la falta de belleza en el cuerpo de la modelo central de "Los manilas", prosiguiendo con otros conceptos artísticos similares a aquéllos: "todo el mundo sabe lo que la belleza es y la reconoce no bien la percibe... Un cuerpo hermoso no podrá ser un cuerpo enfermo ni viejo y

estará igualmente en el punto de su perfección... (...). Si la finalidad ideal del arte es arrojar un velo de belleza sobre las deformidades de la naturaleza y de la vida, ¿cómo puede un artista detenerse a representar aquello que en la existencia choca y desagrada más?".

Para responder a estas críticas, recurrió Fader a una amplia gama de recursos propios sobre el **color**, mostrando asimismo una interesante faceta de autodidacta; lo mismo hizo posteriormente al contestar las opiniones de Rinaldini respecto de la **belleza** en las obras de arte. "El color -afirmó Fader- no es más que un medio y no un fin y la obra de arte vale por lo que expresa. Ud. habla de la tendencia de la supremacía de la pintura, del color... **¿Qué es lo que Ud. entiende por color?** Que los pintores usan colores para pintar está bien; pero no veo como pueden estos colores ser tanto como Ud. nos quiere hacer creer.

Materialmente sí se pinta con colores, pero en el momento de poner `un color' al lado de otro `color' en la tela el `color' desaparece. **No cito a nadie.** Le pido que observe y nada más. Tome ud. un papel colorado, ponga otro papel azul al lado y después nada tengo que agregar. Y en adelante hable Ud. de `tonos' (en pintura tonos ?!), de valores, de `colorido' pero nunca de colores. **Es de completa ignorancia. Disimule**".

En cuanto a la **belleza**, expresó Fader replicando a su detractor: "Ud.

encuentra, alabado sea Dios, en las obras del Renacimiento el gérmen de toda la obra duradera, 'idealidad luminosa' que es para el alma su reposo, etc. (...).

Si la noción de belleza física de los que así la vieron en el Renacimiento fuera absoluta, no podría haber evolucionado a través de los siglos. Y confundir la visión de la belleza verdadera con el rostro o el cuerpo anatómicamente correcto de un ser humano, es deplorable".

No hemos podido conocer las derivaciones que esta polémica tuvo en la realidad, ni siquiera si tomó estado público -creemos que no sucedió así-; lo que sí podemos decir es que fue esta carta de Fernando Fader a Rinaldo Rinaldini uno de los escritos más extensos que realizó el artista durante su vida y una muestra por demás cabal de su forma de pensar, de analizar y de vivir el arte.

(GUTIERREZ VIÑUALES (1990), pp. 117-122. Los textos citados son: ADCMFF. Borrador de carta enviada por Fernando Fader a Rinaldo Rinaldini en 1914; RINALDINI, Rinaldo. "El cuarto salón". *Nosotros*, Buenos Aires, N° 66, octubre de 1914, pp. 78-80).

2.3. "DESORIENTACION".

Manuscrito inédito de Fernando Fader, preparativo para la carta enviada al presidente de la asociación Verdad (fig.362), cuyos miembros, artistas en su mayoría, realizaban labores secretas en pro del "arte nacional". En el texto, a la par de ir contestando un cuestionario que le había sido remitido por ellos, Fader analizó la realidad del ambiente artístico argentino, denunciando algunos vicios que perjudicaban el sano crecimiento del mismo.

Acuso recibo de su atte. fechada el 26 de enero y he de contestar sus preguntas con la franqueza que caracteriza al que suscribe.

Lamento desde luego que la Verdad haya salido de su voluntario alejamiento de todo contacto directo con los elementos que en mayor o menor grado han ido formando el **pequeño ambiente artístico** de nuestro país. Consideraba precisamente su anonimidad indispensable para el mejor desempeño de la misión que el o los que escriben la Verdad se habían impuesto. Y al admitir que la obra realizada hasta la fecha por esta persona o grupo de personas era eficaz, porque obedecía a una orientación artística, perfectamente definida, debo suponer que esta orientación no necesita ahora de un voto de confianza. Tanto más cuanto pienso que sería de lamentar que esta orientación se modificase por el solo hecho de que algunos elementos pueden proponer esas modificaciones.

Porque también debo suponer que si la Verdad solicita

Hijo de Aguirre de true documento
Enero 30/17

Señor Presidente de
La Verdad

Mhieu

Reconocido de su carta fechada el
26 de Enero y le de contestar sus preguntas
con la franqueza que caracteriza al que
suscribe.

Laureto desde luego que ^{La Verdad} haya
salido de su voluntario alejamiento de
todo contacto directo con los elementos que
en mayor o menor grado han ido formando
el pequeño ambiente de artístico de nuestro
país. Consideraba precisamente ^{esta} su
autonomía indispensable para el mejor
desempeño de la misión que ^{es} el ó los
que escriben La Verdad se habían impuesto.
Y el admitir que la obra realizada hasta
la fecha por esta persona ó grupo de personas
era eficaz, porque obedecía a una orientación
artística, perpetuamente definida, debo suponer
que esta orientación no necesita ahora de
mi voto de confianza. Tanto más cuando
pienso que sería de lamentar que esta orien-
tación se modificase por el solo hecho de
que algunos elementos pudiesen proponer

una opinión sobre su actuación, es para luego adoptar, aunque en esencia fuera, las observaciones que a su obra se hiciesen.

Y lo lamento, constándome que toda obra es eficaz tanto por la bondad como por las deficiencias de su orientación.

Séame, pues, permitido hacer esta salvedad en bien del programa que está desarrollando esa agrupación; programa que lo es de todo elemento sano de nuestro ambiente artístico. Y aun a riesgo de ser muy extenso en mi contestación deseo dejar establecido que apenas "La Verdad" se aleje en lo más mínimo de su programa, al recibir inspiraciones de afuera, perderá toda su fuerza, toda su eficacia y se convertiría en la expresión de un pensamiento ampliamente colectivo, o en una palabra en todo lo contrario de lo que hasta la fecha era, un pensamiento individual, orientado sanamente, como lo demostró en sus críticas, de las exposiciones, y patrióticamente en cuanto siempre reclamaba para los artistas lo que (a) ellos corresponde.

Pudo haber, y los hubo, errores; más bien dicho distinta apreciación de una misma obra. ¿Y qué mal hay en ello? Mientras la crítica se inspira realmente en un concepto -que es consecuencia de la preparación amplia- y mientras su forma sea la que corresponde al respeto que otros conceptos merecen y antes de todo mientras sea perfectamente objetiva, sin el tristísimo recurso de lo personal, nadie podrá refutar a la

Verdad haber opinado de distinto modo. Lamento no tener toda la colección de los folletos de "La Verdad" y **salvo el latigazo infligido a Navazio**, no conozco otro motivo de crítica a su obra.

Resumiendo diré que "La Verdad" no debía haber formulado la 5ª pregunta porque o demuestra debilidad intelectual al manifestar la necesidad de una aprobación o demuestra el deseo de una modificación de su orientación y por ende confiesa un fracaso. Si hubo orientación, debe seguirse tal cual, si no la hubo no se adquiere siguiendo observaciones de los elementos interesados. Nada de colectivismo que ha traído a **nuestro ambiente artístico la anarquía que en él reina**. Está bien que se solicite a la Cámara de Comercio sus opiniones sobre el impuesto a la exportación de trigo, a la existencia de cereales en el país... ¿Pero "La Verdad"?

Felizmente el concepto de lo que es arte o el sentimiento del arte permite expresiones tan variadas, opuestas si se quiere, que sólo el que posee ese sentimiento estará en condiciones de "crítico", y si de mejoramiento de nuestro ambiente se trata, el éxito sólo acompañaría a quien sepa defender el concepto y no sus expresiones.

En cuanto a las demás preguntas le manifestaré que es una invitación de escribir un libro, cuyo extracto sería más o menos lo que sigue:

1º Estado actual del arte en general y del arte argentino en particular.

El arte en general ha sufrido las influencias de una serie de factores ajenos a su fin. Cuento entre ellos como es más temible la nivelación desastrosa de los elementos que en Europa forman las sociedades, llamadas cultas. La **desaparición casi completa del ideal individual y la invasión del ideal colectivo**; cuyo análisis no cabe en estas líneas. La relativa novedad del ideal colectivo ha producido forzosamente un **exceso de expresiones artísticas novedosas**, falsas en su gran mayoría porque son derivadas de un concepto de pensamiento mas bien que de sentimiento o en una palabra, **expresiones experimentales; carecen de la base sentimental**. Hay, pues, **desorientación**.

En el arte argentino, si así puede llamarse la producción de artistas geográficamente argentinos, se observa el mismo fenómeno en mayor escala por la simple razón que nuestros artistas se han formado en centros europeos, siguiendo por lo general las corrientes más en boga; cosa fácil y agradable, porque asegura el **éxito inmediato**, que **parece ser el objeto primordial**. Con la agravante que será muy difícil orientar nuestro arte hacia un concepto netamente argentino, por varias razones. La **carencia de tradición**, que aparentemente debía de favorecer el crecimiento de un arte propio, nos es adverso, por los elementos que forman nuestra sociedad. No tenemos tradición porque el núcleo que

originariamente podía emanciparse intelectualmente no lo hizo. Manióbró de España a Francia, admitiendo incondicionalmente esas madres espirituales. El núcleo extranjero que viene poblando nuestro territorio es en su mayoría gente sin la menor instrucción y sólo ha podido aportarnos su mano de obra y cuando se vieron apurados por aparentar ser "gente" (porque nuestra tierra les había enriquecido) consta la **negación absoluta de todo concepto de cultura**, a no ser que la ostentación de lujo pueda disimularla.

Es pues la carencia de tradición un factor temible. Ni aun puede admitirse que las ideas generales derivadas del exquisito concepto gálico haya producido resultado visible. Otro factor esencial. **La mayoría de nuestros artistas carecen de instrucción sólida** no sólo general sino profesional y la causa se confunde con el efecto. Me explico. Siendo en su aplastante mayoría hijos de una clase social inferior, han debido lógicamente seguir el pensamiento de los padres, en cuanto a su instrucción general. Han cursado un par de años de escuela elemental, han ingresado en una de las tantas academias de dibujo y pintura, han ganado la beca y con su precaria preparación se encuadraron frente al maremagnum del arte europeo... Desisto de sacar las deducciones lógicas.

Las excepciones que observamos son tan escasas como elocuentes.

* * * * *

Para propender a su mejoramiento no se me ocurre sino una sola medida. **Principiar de nuevo.**

Hemos sabido crear tantas cosas, que el día que pongan el movimiento artístico en las manos que corresponden o the right man in the right place, la medicación es más fácil que el diagnóstico.

He contestado la 3ª pregunta que se refiere a la enseñanza, al decir que nuestros artistas carecen de la instrucción profesional necesaria. Siendo profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes me reservo mi juicio que a este establecimiento se refiere, y que por otra parte nada tiene que ver con la enseñanza artística propiamente dicha, sino desde hace muy poco tiempo, siendo su fin primordial, lo que su nombre expresa: Industrial.

4° ¿ Que personas deben formar la Comisión Nacional de Bellas Artes. Deben o no ser artistas ?

Quien como yo ha visto las diferentes comisiones y muy especialmente la que dirige nuestro ambiente desde hace pronto 10 años desespera de creer en la eficacia de tal sistema. No vacilo en atribuir a la actual comisión, a quien tocó intervenir en el momento más oportuno para orientar hacia la cuestión artística, no vacilo, repito, en atribuirle

toda la culpa del actual estado de cosas.

(ADCMFF. Carta manuscrita de Fernando Fader dirigida al presidente de la asociación *Verdad*, desde Ojo de Agua de San Clemente (Córdoba), el 30 de enero de 1917).

2.4. "LA VOLUNTAD DE AUTONOMIA ESPIRITUAL DE AMERICA".

Reflexiones del pensador uruguayo Alberto Zum Felde sobre la diversidad cultural de América, los factores de unión espiritual del continente y su proyección y aporte al mundo de la llamada "cultura occidental".

Ahora, nosotros los americanos, sentimos ya, como una realidad de nuestra conciencia, como un imperativo de nuestra sensibilidad, que ha llegado **el tiempo en que la personalidad se defina.**

Somos ya capaces -en nuestros más avanzados núcleos, por lo menos- de **separar la letra del espíritu**, no reproduciendo las formas que lo contienen, sino produciendo, originalmente, formas que lo expresen.

Personalidad significa, para América, la facultad de **manifestarse en formas propias**, sea en el pensamiento, en el

arte o en las instituciones, formas que, de común con las europeas, no tengan sino aquello que es esencial al régimen de cultura del Occidente.

Pero significa también algo más: la facultad de ser una fuerza, un factor dentro de la cultura que integra, produciendo expresiones y formas de valencias generales, que intervengan **en el proceso de la cultura occidental**, tal como las producen las naciones de Europa, o los Estados Unidos.

A través de las modalidades estéticas de este siglo, hemos inquirido el espíritu que las engendra, y del cual son expresiones; es decir, que hemos tratado de definir las cualidades psíquicas a que esas modalidades responden, el orden de conciencia que en ellas funciona. Y ese mismo orden de conciencia, -proto-forma genérica de una cultura- con esas mismas inherentes cualidades psíquicas, es lo que se manifiesta en América, es lo que se manifiesta en nosotros.

Nuestra personalidad americana se definirá pues, en las formas, manifestándonos tal como nos sentimos, en relación con los elementos territoriales. Porque son estos elementos territoriales -étnicos, geográficos, económicos,- los que diferencian y caracterizan las entidades nacionales, integrantes de una misma cultura, en virtud de aquellas relaciones que antes hemos conceptuado, entre la voluntad del espíritu humano y los factores físicos condicionantes.

Pues, no sólo de uno a otro continente -de Europa a América, y de una América a la otra- han de producirse esas diferencias de modalidades y formas, sino también dentro de los continentes mismos, por la diversidad de condiciones que en ellos existe. Así, dentro de Europa, hay grandes diferencias de caracteres, entre el arte italiano y el francés, entre la literatura nórdica y la hispana, entre la filosofía alemana y la inglesa. Y así también, dentro de esta América que llaman latina, y que estamos acostumbrados a considerar como una unidad racial e intelectual, pueden darse grandes diferencias, tanto más acusadas cuanto más los países se desarrollen.

De México a Colombia y del Perú al Plata, las diferencias son hoy ya muy visibles. Una mayoría de población indígena, y una rica tradición autóctona, crean en México y Perú, condiciones sociales y culturales muy distintas a las del Plata. Lo que, en aquellas regiones se llama el "indigenismo" es un factor territorial que irá definiendo en lo futuro formas especialísimas de cultura, no extensivas al Plata, cuya enorme mayoría de población originaria de Europa -ya sea hispana o gringa- y cuyo fenómeno especial de cosmopolitismo, tienden a definir rápidamente otros caracteres.

No es objetivo de estas conferencias tratar de los caracteres especiales que las nuevas corrientes estéticas del Novecientos, puedan adquirir en nuestra región platense, o en

otra región americana; eso sería motivo de otra exégesis. Aquí sólo hemos querido referirnos a lo que es esencial y general en las nuevas corrientes occidentales, y por tanto, común también a nosotros, **occidentales platenses**.

Nos hemos situado en el plano genético y de las raíces - antes y después de toda diferenciación de naciones, en aquello que es de todos y de nadie- y respecto al cual son ramas o subgéneros, las diversas personalidades regionales, cuya multiplicidad ofrece al espíritu **multiplicidad de formas y maneras**.

Multiplicidad de formas y maneras, que se hace innumerable e indefinible si, de los caracteres plurales de los grupos, pasamos a la singularidad psíquica de los individuos. La unidad del Espíritu requiere la diferenciación de la vida. Cuanto más diversas sean las condiciones en que el espíritu deba manifestarse, tanto más rico será ese lenguaje de formas. Cada condición que se impone al espíritu, es un motivo de crear una forma nueva.

Seanos permitido, antes de poner fin a esta exposición, señalar -como un signo augural paa nosotros- que esta **voluntad de autonomía espiritual de América**, coincide, en el tiempo, con la fundamental renovación de la cultura, en Occidente.

(ZUM FELDE (1929), pp. 200-204).

2.5. "LA FURIA DESATADA CONTRA EL ARTE".

Historia fabulada por el pintor argentino Emilio Pettoruti con respecto a su primera exposición individual llevada a cabo en Buenos Aires, en 1924. Para tejer su propia leyenda, Pettoruti recurrió a imágenes como la de la "batalla" que los "martinfierristas" debieron llevar a cabo en defensa de su causa y el enfrentamiento "a puñetazos limpios" con los que se oponían; "Los "martinfierristas", siempre presentes -dijo Pettoruti-, estaban alerta, la réplica viva y el puño pronto". Habló también el pintor de la presencia de "gentes respetabilísimas" que al entrar "se echaban hacia atrás en un respingo instintivo".

Se aproximaba la fecha de mi primera exposición y **los diarios seguían lanzando bombas**. Obtuve audiencia para invitar personalmente al presidente de la República, don Marcelo T. de Alvear, amigo de las artes. Me recibió con gran simpatía, me retuvo largo rato y me prometió ir al acto inaugural. Temiendo lo que presentía y veía avecinarse a través de diversos índices, le insinué que viniese de mañana para ver la muestra tranquilo. Me costó convencerlo, acaso porque sentía que su presencia por la tarde podía serme más útil. Por último, se fijó la visita a las once de la mañana del 13 de octubre.

Llegó el día; con cuatro de antelación apareció en

Martín Fierro, firmado por Xul Solar, el primer artículo serio referido a mi pintura que se publicó en Buenos Aires. El catálogo de la muestra fue inteligentemente prologado por Alberto Prebisch.

A las once en punto, don Marcelo T. de Alvear llegaba a la galería. Pocos amigos martinfierristas tenían conocimiento de la visita presidencial y me acompañaban; sin embargo, cuando salí a recibir al Jefe de Estado, **la multitud invadía la calle**; fue preciso mucha maña para cerrar la gran puerta e impedir la invasión. Alvear se mostró muy simpático departiendo con todos nosotros; luego de contemplar atentamente los cuadros, me deseó buena fortuna más la *chance* de **salir indemne** de la prueba que me aguardaba.

¡Plazca al Cielo -me deseó- que no necesite usted esta tarde de los servicios de la Asistencia Pública!

A las diecisiete horas las puertas de la galería Witcomb se abrieron para quien quisiera entrar. La multitud que aguardaba el momento irrumpió como una marea y en un segundo las salas se desbordaron, sobre todo el gran salón donde Pablo Rojas Paz, uno de mis buenos, valientes e inteligentes amigos "martinfierristas", pronunciaría su anunciada conferencia. Felizmente, las interrupciones fueron escasas y pudo ponerle fin. Mas, no obstante la aparente discreción, no bien hubo terminado, estalló un **coro tan alto de gritos y de protestas** entre los presentes que aquello era un verdadero

loquero.

La razón de esa **furia desatada contra el arte** que yo exponía no he podido explicármela hasta hoy, dado que, como todo el mundo se precipitó en tropel hacia el interior, los cuadros no fueron vistos por nadie. Por su lado, el director de la galería, previendo el zafarrancho que se originó, había dispuesto una especie de cordón sanitario humano para proteger las obras, excelente medida, porque sin esos parachoques vivos y elásticos, marcos y pinturas se hubieran hecho estampillas contra las paredes.

Lo cómico del asunto es que esa asistencia tan densa y tan excitada, que en el furor de las discusiones pretendía venirse a las manos, tampoco podía hacerlo, por falta de espacio para dar envión al puño. **Una cuba de sardinas gritonas puestas de pie**, si se me permite la comparación, y yo en el centro, sofocado.

Algunas personas que fueron sintiéndose mal, dado el apretujamiento y el aire viciado, unidas a las temerosas, trataron de dejar las salas. El director, asustado porque le hundían los pisos, se había ocupado de hacer apagar las luces que iluminaban directamente los cuadros y hacía parpadear las centrales. La asistencia en masa, volviéndose todavía para **insultar a los contrincantes** que venían detrás, fue saliendo

poco a poco y se cerraron las puertas. A pedido del señor Martínez³¹ me quedé conversando con él; **la batalla seguía afuera**, en la calle Florida y esta vez, dicen las críticas pues yo estaba al resguardo, **a puñetazos limpios**. En esta memorable ocasión y las que se fueron presentando, **los "martinfierristas" se batieron por mi causa, que era la suya, como verdaderos leones**.

Mientras la exposición permaneció abierta, un río humano la visitó ininterrumpidamente mañana y tarde; en las horas culminantes la concurrencia estaba mejor dispuesta para la polémica y para los insultos. Los "martinfierristas", siempre presentes, estaban alerta, **la réplica viva y el puño pronto**. Tanto se gritaba allí dentro, que una tarde Córdova Iturburu quedó afónico; tuvo que marcharse a su casa, con gran dolor suyo y mío, porque sus métodos de convicción eran "contundentes".

El espectáculo que ofrecían las salas de Witcomb en las horas menos caniculares, no dejaba de ser divertido, además de variado. Veía entrar señores respetabilísimos, que apenas traspasado el umbral de la primera sala se echaban hacia atrás en un respingo instintivo, como los caballos asustados levantan las patas antes de girar sobre sus traseras, y **huían de mis cuadros como se huye de la peste**; estaban también

³¹. N. de la R.: Rosendo Martínez, director de Galería Witcomb.

aquellos en cuyos rostros se estampaba el horror de lo que tenían delante, y los que venciendo la primera desagradable impresión se acercaban por curiosidad a los cuadros. Algunos solicitaban conocer al autor y me pedían que les explicara el motivo de esas rarezas.

(PETTORUTI (1968), pp. 186-188).

2.6. "EL ARTE NACIONAL NO SE IMPROVISA".

Opiniones de Emilio Pettoruti con respecto a su llegada a Buenos Aires en 1924 y su posible injerencia en el marco del llamado "arte nacional".

Se había hecho mucho ruido alrededor de mi nombre desde la aparición, en *Atlántida*, de la entrevista que me hiciera en Berlín su corresponsal itinerante Julio de la Paz; luego, el anuncio de mi llegada inminente fue retomado por diarios y revistas que no sabiendo qué decir en concreto, divagaban o inventaban. Se me presentaba como pintor futurista, sin más; antecedente poco favorable, por lo que fui viendo, pues decir "futurista" en la Argentina de 1924 -en la que los movimientos europeos de vanguardia, que tenían ya de quince a veinte años, apenas si se los conocía de nombre- equivalía exactamente a decir loco, embustero, extravagante, apócrifo,

amañado o macaneador.

De ahí la frase escuchada en Montevideo: -"Con que futurismo ¿no? ¡Ya sabemos lo que es eso!" En realidad, lo ignoraban; pero la viveza criolla, pasándose de advertida, daba por sobreentendido que "eso" era el macaneo libre hecho "*pour épater le bourgeois*". De esta opinión, ampliamente difundida entre los artistas plásticos, participaba igualmente el público interesado por las bellas artes. Visto y considerado que yo traía "eso" al país, se convirtió de golpe y porrazo en **el histrión de un raro espectáculo** a producirse en los días venideros. Los periodistas me salían al encuentro a mi paso por Buenos Aires o se desplazaban a La Plata seguidos por sus fotógrafos. Ninguno escribió mis respuestas a sus preguntas, sino todo lo estrafalario que se les ocurrió.

Si diese fe a sus crónicas, uno de mis propósitos al pisar tierra argentina, habría sido destruir el arte nacional. Confundían arte nacional con motivo folklórico; porque cuando Chardin pinta un par de manzanas, hace arte francés, al igual que lo hace Bonnard pintando una mujer en la bañera o al pie de la bañera. Manzanas, mujeres y tinas de baño las hay en todas partes del mundo; pero, por encima del motivo, trascendiéndolo, está la inmanencia nacional que no nos dejará equivocarnos sobre el origen de una pintura.

No, **el arte nacional no se improvisa**; es el resultado de