

# Arte argentino en tiempos del centenario. Hacia una modernización posible

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Universidad de Granada

## Introducción

El centenario y la celebración de la fastuosa Exposición Internacional significaron para el arte argentino un trascendente punto de inflexión. Fue puerto de llegada y convergencia de variadas cuestiones que se habían venido incubando en los años anteriores, pero, a la vez, base de partida de nuevas andaduras institucionales y estéticas. En este ensayo queremos abordar a manera de síntesis algunos de los aspectos que consideramos decisivos en la consolidación de un campo de acción de la plástica *nacional*, incluyendo asuntos vinculados con la organización de entidades como la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo Nacional de Bellas Artes, rectores del gusto, como asimismo la construcción de discursos tendentes a definir la significación de un *arte nacional*.

La secuencia de exposiciones colectivas, iniciada con fuerza en la última década del siglo XIX con las cuatro llevadas a cabo por El Ateneo entre 1893 y 1896, y continuadas en la primera década de la siguiente centuria con ensayos como los concretados por la Sociedad Artística de Aficionados y el Nexus, llevarían, tras el esplendor del centenario, a la concreción del ansiado anhelo que fue, en 1911, el Salón Anual de Artes Plásticas.

El centenario marcó el arribo de amplios y notables conjuntos de arte internacional, que no solamente había mejorado —hasta casi invalidarlo— lo que hasta ese entonces se había podido ver de ello en Buenos Aires, sino que también abrió los ojos a los coleccionistas y a los artistas locales; a unos, para tener una mejor estimación de sus propios acervos y proyectar con más conocimientos el incremento de los mismos, y a los segundos, para tener más opciones de orientar sus gustos estéticos. El decisivo, y hasta casi inasimilable, contacto de nuevas generaciones de artistas argentinos con las obras extranjeras, permitiría experiencias tan fructíferas como el asombro de varios de ellos por la obra de artistas como el catalán Hermen Anglada Camarasa y la decisión de perfeccionar su formación en el taller del mismo, prime-

ro en París y después en Pollensa, dando un salto de calidad y modernidad quizá inabordable de no mediar la muestra de 1910. Un paso de gigante, que devendría no solamente en producción pictórica, sino una notable transformación en el ámbito de la ilustración y las artes decorativas, en franco tránsito desde el modernismo y simbolismo hacia el art decó de los años veinte.

De todo esto se pretende hablar en este trabajo —en el que se incluye, asimismo, un breve apartado destinado a la escultura monumental—, aludiendo a los programas conmemorativos establecidos con motivo de la celebración de la emancipación.

### Organización de las artes en los albores del siglo xx

A principios del siglo xx, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, ente creado en 1876 para organizar las artes en Argentina, ya había conseguido entre sus conquistas la creación de un Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurado oficialmente en la Navidad de 1896. Otra gran aspiración era la instauración, siguiendo modelos europeos, de un salón anual apoyado por el Estado, que propiciara no solamente la adquisición de obras para ser incorporadas a aquella institución, sino también la generación de un sistema de premios y becas para propender al perfeccionamiento en el Viejo Continente de los *elegidos*. Cuatro exposiciones organizadas por El Ateneo, entre 1893 y 1896, mostrarían una senda que, eslabonada con otros acontecimientos posteriores en la misma línea, llevarían a la concreción del Salón Nacional en 1911.

El museo ocuparía las salas del Bon Marché hasta el año 1910, en que se estableció en el Pabellón Argentino, frente a la plaza San Martín, que ya desde el inicio quedaría inadecuado ante el volumen de la colección. En los primeros años de siglo, bajo la dirección del pintor Eduardo Schiaffino, se había establecido, primero, una política de adquisiciones de obras de artistas argentinos para incrementar el acervo, y, luego, a partir de un viaje a Europa por él realizado en 1905, de maestros de aquel continente, entre ellas pinturas, esculturas y una importante colección de medallas. A esto debemos sumar algunas operaciones en bloque, como la obtención de la colección de John Bayley —cerca de seiscientas obras—, además de donaciones privadas como las de Parmenio Piñero y Ángel Roverano, en un proceso que se potenciaría con el importante programa de compras asumido por el Estado, coincidiendo con la Exposición Internacional del Centenario. A partir del año siguiente al evento, el naciente salón, a través de los premios Adquisición, dotaría de nuevas obras a la pinacoteca. El Pabellón Argentino albergó el museo hasta 1933, cuando se trasladó la sede al edificio en el que actualmente se encuentra, en la avenida del Libertador.

A. Mauri  
*Exposición de Arte del Centenario.*  
*Salón Internacional*  
Buenos Aires, 1910  
Tarjeta postal  
9 x 14 cm  
Colección CEDODAL, Buenos Aires

José Moreno Carbonero  
*Fundación de Buenos Aires en 1580*  
1909  
Óleo sobre lienzo  
61 x 96,5 cm  
Patrimonio Nacional, 30137548



En lo que a la academia respecta, las arcas propias carecían del dinero suficiente para sufragar los gastos de la organización, por lo que se intentó hacer un traspaso de la misma al gobierno. El 31 de enero de 1900 se aprobó el proyecto de nacionalización de la academia, confeccionado por la Comisión Directiva de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes —dirigida a la sazón por Ernesto de la Cárcova—, pero fue en 1905, con Joaquín V. González como ministro de Instrucción Pública del gobierno del presidente Quintana, cuando se dio por creada la Academia Nacional de Bellas Artes. Para ese entonces ya realizaban estudios allí más de quinientos alumnos, según datos de 1903.

Actividades pedagógicas se desarrollaron también a través de la publicación de ensayos. Dos de los educadores en este sentido fueron Martín Malharro y Faustino Brughetti, históricamente reconocidos como introductores del impresionismo en el país. Malharro mostró, en particular, una preocupación por la formación de base en su ensayo de enero de 1910 titulado *El dibujo en la enseñanza primaria*, que le valió el nombramiento como profesor de la Academia Nacional de Bellas Artes, casi a la par que recordaba, con cierta indiferencia y desgano, las clases que él mismo había recibido décadas atrás en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes por parte de Francesco Romero:

La copia de estampas primero, en cuya práctica pasábamos años ante reproducciones de clásicos [...]; los fragmentos de yeso, después, y las copias de estatuas más tarde, concluyeron por ser una obsesión. Los estudios de *Venus, Apolo, Discóbolo, Fauno, Gladiador*, etc., se repetían agotando el caudal de buena voluntad de muchos de nosotros...

### Discusiones acerca de la necesidad de un arte nacional

En las dos décadas finales del siglo XIX se había acentuado la llegada a Argentina de corrientes inmigratorias europeas, siguiendo, en parte, los postulados consagrados en la Constitución Nacional de 1853. Esta había estado inspirada en las *Bases* de Juan Bautista Alberdi, en las cuales el estadista afirmaba, entre otros aspectos, que «los que nos llamamos americanos, no somos otra cosa que europeos nacidos en América [...] el salvaje está vencido [...] Nosotros, europeos de raza y civilización, somos los dueños de América». El arribo de inmigrantes testimonió una distinción respecto de las ideas alberdianas: la mayoría de los europeos que arribaron a Buenos Aires fueron italianos y españoles, y no anglosajones como se pretendió, viéndose perjudicadas las intenciones de una *economía a la inglesa y cultura afrancesada* a que aspiraba la aristocracia gobernante del país. Además de italianos y españoles, llegaron franceses, judíos, eslavos, alemanes y otros europeos en menor escala. Cada grupo mantuvo sus costumbres, idiomas y otros rasgos característicos, originándose un verdadero mosaico cosmopolita.

Ante esta *invasión* consentida, los hombres de las letras y de las artes argentinas vieron peligrar lo que llamaban la *identidad cultural nacional*. En 1894, en El Ateneo se trató por primera vez el tema del *nacionalismo* en el arte argentino cuando polemizaron Rafael Obligado, por un lado, y el entonces presidente de la institución, Calixto Oyuela, y el pintor Eduardo Schiaffino, por el otro. Mientras Obligado propuso la *creación* de un arte radicalmente nacional en todos sus elementos, Oyuela habló de ello como de una utopía, «como si la América no hubiese sido descubierta por Europa y estuviese sólo poblada por indios». Schiaffino declaró por su parte que «la nacionalidad de una obra de arte no depende puerilmente del tema elegido sino de la fisonomía moral de su autor», frase que habría de cobrar vigencia varios años después al hablarse de la necesidad de una *identificación* entre el artista y el ambiente. Obligado señalaba la inexistencia de una independencia del arte argentino y americano, situación que a su criterio tenía que revertirse. Oyuela y Schiaffino tildaron de utópico el ideario de Obligado.

El tema del *arte nacional* en Argentina volvería a ser analizado durante los primeros años del siglo XX, entre otros por los pintores Martín Malharro, Fernando Fader y Cupertino del Campo, y los arquitectos Martín Noel y Ángel Guido. En cuanto a los literatos, lideraron este movimiento de «espiritualización de la conciencia nacional»: Ricardo Rojas, quien publicó *La Restauración Nacionalista* en 1909; Manuel Gálvez, autor de *El diario de Gabriel Quiroga*, aparecido en 1910; y Leopoldo Lugones, el cual editó los ensayos de *Prometeo* en el mismo año. En su libro, Rojas afirmó la necesidad de una «emancipación cultural» y de dotar a la educación argentina de un carácter nacionalista a través de la historia y las humanidades. Si antes nos aislaba el desierto —lo que afirmó Alberdi en sus *Bases*—, dijo, ahora lo hace el cosmopolitismo. La obra de Rojas quizá hubiese pasado desapercibida de no mediar los elogios públicos recibidos de Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, José Enrique Rodó, Enrico Ferri y Jean Jaurès, entre otros. Hablaba Rojas de la necesidad de formar una «conciencia argentina»

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

En el alentador clima para la pintura y la escultura argentinas que sobrevendría a la realización de la Exposición del Centenario y a la creación del Salón Anual de Bellas Artes, se reanudaron las conferencias y los debates tendentes a definir el sentido y el alcance del *arte nacional*. A pesar de los cambios operados en el ambiente, las ideas y las discusiones no distaron en demasía de las que habían estado en el tapete



Fernando Fader  
*Ruinas, Mendoza*  
1908  
Óleo sobre lienzo  
50 x 70 cm  
Colección Zurbarán, Buenos Aires



los años anteriores. En octubre de 1913, Cupertino del Campo retomó el tema en una conferencia llevada a cabo en Buenos Aires. Reafirmando los principios rectores del reglamento del Salón Nacional, que él mismo había redactado, afirmó que:

el artista es libre de elegir el tema que más cuadre a sus gustos y tendencias [... pero] el arte sólo será nuestro, verdaderamente nuestro, cuando lleve en la entraña algo del aliento viril y poderoso de la Pampa. [...] He aquí el primer secreto de la Pampa: el arte argentino debe ser colorido y luminoso.

Ese mismo año, Manuel Gálvez publicó *El solar de la raza*, en el cual el propósito del autor fue el de contagiar sus sensaciones «de aquellas ciudades españolas donde aún vive el alma de la raza y perduran los restos de una antigua grandeza espiritual. También pretendo propagar afecto a España [...] y el amor a nuestro idioma». Exhortaba a construir «el espiritualismo argentino sacándolo del fondo de nuestra raza, es decir, de lo español y lo americano que llevamos dentro de nosotros». Para Gálvez, la realización de una *obra nacionalista* consistía en que los artistas reprodujeran sus sensaciones del paisaje argentino, evocando el ambiente de las ciudades de provincia en donde, a diferencia de Buenos Aires y de otras ciudades en pleno progreso económico, «aún perdura el antiguo espíritu nacional». Y seguía más adelante:

La influencia española es necesaria para nosotros, pues, lejos de descaracterizarnos, como ciertas influencias exóticas, nos ayuda a afirmar nuestra índole americana y argentina. [...] Nosotros debemos tomar las enseñanzas espiritualistas de España como un simple punto de partida, como un germen que, trasplantado al clima moral de nuestra patria, arraigará en ella con vigor nuevo y forma propia.

Las sucesivas manifestaciones reivindicatorias de la nacionalidad por parte de los artistas y literatos fueron complementadas, a partir de 1914, por las consecuencias ideológicas de la primera guerra mundial. Los cimientos políticos, económicos y culturales de Europa, que hasta entonces se habían creído firmes, mostraron su fragilidad y los cuestionamientos no tardaron en llegar. Ricardo Rojas se valió de la situación para reafirmar su premisa de que no debía confundirse a nuestro nacionalismo con el de las otras naciones, ni atacarlo con argumentos europeos. En *La guerra de las naciones* (1914), desarrolló la idea de que «el nacionalismo argentino es diferente de los nacionalismos europeos»: «aquellos son pueblos ya formados y ricos en tierras pobres, como decía Alberdi, éstos son pueblos pobres y en formación sobre tierras vírgenes y ricas. Ellos viven del ahorro, nosotros del crédito [...]».

El panorama artístico europeo habría de tener sus lógicas repercusiones en el permeable —aunque no siempre actualizado respecto de aquel— ambiente argentino.

En este escenario, Fernando Fader defendió en 1917 el ideal individual del artista. En lo referente al carácter nacional y su influencia en el campo de las artes plásticas, las ideas de Fader distaron de las de Cupertino del Campo y de las de Manuel Gálvez para quienes tal carácter estaba «refugiado» en la pampa, al decir del primero, y en España, era «solar de la raza», a consideración del literato. Fader negó, incluso, la existencia de tradiciones propiamente argentinas, oponiéndose asimismo a la tutela espiritual española por la que abogaba Gálvez. Al año siguiente, publicó el ensayo *Reflexiones de un pintor argentino*, en el que advertía sobre el valor del paisaje argentino como factor influyente en la conducta del hombre que lo habitaba.

En Europa, la gente es lo particular, se ha desprendido del paisaje, vive en ciudades [...] Nuestra naturaleza no se estudia ni en Italia ni en España, y cuando el artista esté ya asentado en nuestro suelo, entonces sí puede estudiar a gusto todo lo que se hace afuera.

Fader, para entonces, abonaba a través de su producción en la provincia de Córdoba y de sus periódicas exhibiciones en Buenos Aires, el terreno que lo convertiría en el paradigma de la pintura paisajística argentina de los años veinte.

### Exposiciones de arte como escenarios de tradición y modernidad previos al centenario

Virando nuestra mirada hacia las exposiciones en Argentina, recordaremos que en 1896 se había llevado a cabo la última muestra de El Ateneo. La Exposición Nacional Argentina del Retiro le siguió en 1898. Entrada la nueva centuria, se celebró la exposición conmemorativa de los veinticinco 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 muestras colectivas de artistas locales se reanudaron en el país; esta organización realizó cinco exposiciones entre ese año y 1909, manteniendo su acción siempre al margen de la oficialidad, ya en vísperas del centenario y la creación del Salón Anual de Bellas Artes en 1911.

En septiembre de 1907 se llevó a cabo la primera muestra de Pintura y Escultura organizada por Nexus. 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



Cesáreo Bernaldo de Quirós  
*Nubes*  
Mallorca, 1907  
Óleo sobre lienzo  
101 x 101 cm  
Colección Zurbarán, Buenos Aires



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 que sentían como propio, de intentar, según su entendimiento, «ser artistas argentinos».

La crítica de arte de los diarios, incluso 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 misma. 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, pero pretendían a la vez acaparar a estos bajo su control. Entre los miembros de Nexus destacaban por su trayectoria Collivadino y Quirós —formados y perfeccionados en Roma—, y Fader —adiestrado en Munich junto al animalista Heinrich von Zügel—. La modernidad de muchas de sus obras de esos años, sea por estética, sea por temática, como las visiones urbanas y portuarias, o las estaciones de tren en actividad que pintan Collivadino, Rossi, e incluso Fader, en torno al centenario, permitían abrir nuevas visiones en un panorama hasta no hace mucho dominado por lo académico. A Rossi, boloñés de nacimiento, le cupo la realización del simbolista cartel de la Exposición del Centenario. *Viejos* maestros, como Ernesto De la Cárcova o Eduardo Sívori, por citar solo dos casos, y tal como lo demostró Laura Malosetti en uno de los aportes fundamentales de la reciente historiografía del arte argentino, estableciendo la denominación de *Los primeros modernos* para la generación anterior al Nexus, se sumarían como protagonistas decisivos en esa renovación. Podríamos hablar de Nexus como de una *segunda camada* de modernos.

En lo que respecta al puerto de Buenos Aires como emblema, surgiría, a partir del magisterio de Alfredo Lázzari, la llamada Escuela de la Boca, que se extendería por varias décadas, cuya figura principal, consagrada en grandes centros europeos, era Benito Quinquela Martín, de quien James Bolívar Mason, director de la Tate Gallery, llegaría a decir en 1930 que el único pintor moderno susceptible de comparación con él era Vincent Van Gogh. El imaginario pictórico de la ciudad navegaba entonces entre la realidad de los trabajadores del puerto, las limpias líneas arquitectónicas de los silos —motivo recurrente en Collivadino, de la misma manera que lo sería para Alfredo Guttero en los años veinte—, el incesante movimiento de las máquinas y la vida social de los barrios del centro. El dibujante leonés Arturo Eusevi hasta se animó a vaticinar en las páginas de la revista *PBT* cómo sería Buenos Aires en el año 2010: con edificios de más de cincuenta plantas y vías de anchura prodigiosa; incluso hizo algunos otros vaticinios, estos sí no cumplidos: habría «plataformas automóbiles» que servirían para

desplazar rápidamente a las personas de un lado a otro. Pronto alcanzarían fama como ilustradores el asturiano Alejandro Sirio, otro de los iconógrafos de la vida moderna en Argentina, como asimismo uno de los primeros ilustradores de vanguardia, el catalán Luis Macaya, este último más hacia los años veinte.

Retornando nuestras miradas al Nexus, con posterioridad a la muestra de 1907, el grupo organizaría 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 (seguramente por iniciativa de Pío Collivadino, ya volcado decisivamente, desde sus años italianos, al arte de la estampa), y en la cual participaron numerosos artistas argentinos y extranjeros. En la exposición anual participaron, además de los fundadores del grupo, artistas pertenecientes a otras instituciones o movimientos, entre ellos Schiaffino, director del Museo Nacional de Bellas Artes, y el conductor de la Sociedad Artística de Aficionados, Cupertino del Campo.

Con la creación del Salón Anual en 1911, Nexus consideró cumplidos sus objetivos y se disolvió. Al citado Del Campo le cupo la tarea de redactar el reglamento del mismo, 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». No obstante este y otros buenos propósitos —según desde la óptica en que se mire, el Salón iría perdiendo calidad año tras año al no presentarse los mejores nombres de la plástica argentina o enviar estas obras de categoría inferior a la de sus producciones más destacadas. No logró convertirse en la verdadera imagen del momento artístico nacional y el sistema de premios resultó además un servicio a favor de los intereses de camarillas, ajeno a las finalidades que lo hicieron nacer. Varios años después, en 1930, cuando Carlos P. Ripamonte realizó en su libro *Vida* un balance de las dos primeras décadas de su existencia, 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. [...] 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.

### **La Exposición Internacional del Centenario como bisagra de consolidación del arte argentino**

Al concretarse en 1910 la Exposición de Bellas Artes del Centenario, en la sección argentina se exhibieron obras de los artistas más destacados del país, a excepción de

Reinaldo Giudici  
*Cabo de año*  
1910  
Óleo sobre lienzo  
156 x 260 cm  
Museo de Arte Hispanoamericano  
«Isaac Fernández Blanco», Buenos Aires



los pintores Fernando Fader y Martín Malharro, y el escultor Rogelio Yrurtia. Paradójicamente, a Cesáreo Bernaldo de Quirós, ausente en la muestra inaugural del Nexus en 1907, se le otorgó una sala especial en la cual expuso veintiséis obras, cantidad solamente superada en toda la muestra por el vasco Ignacio Zuloaga, que exhibió una decena más. Quirós fue premiado con la medalla de oro y el Gran Premio por una obra de temática autóctona, *Carrera de sortijas en día patrio*, aunque buena parte de su producción exhibida fueron escenas mallorquinas, lo cual es sintomático del interés de los artistas por sobresalir con temáticas europeas, plausibles de comparación con los creadores de allende los mares y al margen de localismos, como asimismo de mostrar el internacionalismo y cosmopolitismo del naciente arte argentino. Así, veremos en la sección argentina, además de lo señalado sobre Quirós, escenas bretonas pintadas por Emilio y Jax Artigue, *Un trozo del Louvre*, por José Guarro, tipos vascos de Máximo Olano y José Antonio Terry —autor también de *Tipo salamanqueño*—, y un *Paisaje lombardo* de José Quaranta. Como nota curiosa, cabe señalar que una de las subsecciones de la presentación argentina la suponía un apartado de Blanco y negro, siguiendo la huella de la exposición realizada dos años antes por el Nexus, y en la que sobresalió la figura de Pío Collivadino con la incorporación de seis aguafuertes.

De los aportes españoles a la Exposición debe mencionarse el lienzo, encomendado por la comuna porteña en 1909 al pintor malagueño José Moreno Carbonero, sobre la fundación de Buenos Aires. El cuadro, de importantes proporciones, fue entregado para ser exhibido al año siguiente. Más allá de sus defectos iconográficos, corregidos a pedido del propio artista en 1924, se convirtió en piedra angular de una secuencia de composiciones de tinte histórico, iniciada lustros atrás para dotar a edificios gubernamentales, instituciones escolares y museos de las escenas arquetípicas del pasado nacional, línea en la que en tiempos del centenario destacaría también el chileno —nacido en Roma— Pedro Subercaseaux, quien abordaría, entre otros temas, la gesta sanmartiniana en Chile. En 1908 el primer director del Museo Histórico Nacional argentino, Adolfo P. Carranza, le encargó cuatro obras conmemorativas de la Revolución de mayo de 1810, en vistas a la muestra del centenario; fueron *El Cabildo Abierto del 22 de mayo de 1810*, *La noche del 20 de mayo en casa de Rodríguez Peña*, *El Juramento de la Junta Gubernativa el 25 de mayo de 1810* y *Mariano Moreno en su mesa de trabajo*, esta última, el único retrato de uno de los protagonistas.

En la exposición, Francia, con 480 obras, resultó el país que aportó el envío más numeroso. Como recordaría Cayetano Córdova Iturburu:

El movimiento impresionista y sus alrededores estaban representados, pues, con dignidad. Era el conjunto francés, por consiguiente, no solo una expre-

sión bastante aceptable de algunas de las corrientes modernas más avanzadas del siglo XIX sino, asimismo, una lección de excelente pintura.

Había cuadros, entre otros, de Monet, Renoir, Bonnard, Vuillard, Henri Martin y Maurice Denis.

La sección española, para cuya organización ofició de comisario el sevillano Gonzalo Bilbao, constó de 260 obras, entre las cuales se destacaron, además de las de Zuloaga, los retratos ejecutados por Ramón Casas, Fernando Álvarez de Sotomayor, Anselmo Miguel Nieto y José María López Mezquita. No obstante, los artistas que más impactaron a los jóvenes pintores argentinos fueron, además del vasco, Anglada Camarasa —un miembro del jurado llegó a intentar impedir su admisión, aunque finalmente su obra se colgó en un pasillo— y Joaquín Mir. Extrañó la ausencia de Joaquín Sorolla, artista que ya tenía éxito consolidado en Argentina.

La celebración del centenario argentino, en las que este muestrario de arte español se convertía en hito referencial, significó uno de los puntos culminantes del reencuentro entre España y América, tras el largo siglo de distanciamiento de aquel país con sus antiguas colonias. En este marco, la nación sudamericana habría de desempeñar un rol principal, entre otras cuestiones debido a la alta cantidad de emigrantes españoles que residían en el país, como, asimismo, por el rápido progreso experimentado en esos años, factor que fue visto por España con buenos y hábiles ojos a la hora de optar por unos u otros países del otro lado del Atlántico donde afianzar su cruzada de «reconquista espiritual de América».

Para entonces, la inmersión de lo hispano en el arte argentino había tenido una base de acción en la labor de marchantes como José Artal o José Pinelo, quienes a partir de 1897, en el caso de Artal, comenzaron a llevar a Buenos Aires exposiciones de arte español que gozaron de notoria fortuna en el mercado, aun cuando se componían, en muchos casos, de remanentes de talleres de artistas peninsulares, bocetos y obras no vendidas en España, que eran adquiridas en Buenos Aires como si de obras maestras se tratara. Este aspecto fue percibido apenas por un puñado de verdaderos *connoisseurs*, como Fernando Fader, que ya en 1906 escribía:

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....



La presencia y radicación de varios artistas españoles en Argentina en esos años, conscientes de unas perspectivas de reconocimiento y supervivencia que no les hubieran sido posibles alcanzar de la misma manera en su país de origen, se convirtió en uno de los factores de irradiación del arte español y la posibilidad del público y los artistas argentinos de conocer de primera mano sus formas de trabajo. Podemos mencionar aquí al valenciano Julio Vila y Prades, al sevillano Gustavo Bacarizas, al granadino José de Larrocha o al guadalajareño Antonio Ortiz Echagüe, entre muchos otros.

De los artistas españoles en el centenario, decíamos más arriba, quien mayor impacto habría de causar sería Anglada Camarasa. Las sinuosidades decorativistas del modernismo catalán, como también había quedado establecido en el propio Pabellón Español —diseñado por el argentino Julián García Núñez, formado en Barcelona—, se confirmaron como uno de los atractivos de la muestra, muy del gusto de las nuevas generaciones. Muy pronto, ya en 1911, acudieron al taller de Anglada en París los pintores Tito Cittadini, Rodolfo Franco, Jorge Bermúdez, Alfredo González Garaño y Gregorio López Naguil; los escultores Alberto Lagos y Gonzalo Leguizamón Pondal; y los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo; todos de Argentina. A ellos se unieron los mexicanos Roberto Montenegro, Dr. Atl, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard y José Vasconcelos, quien frecuentó también las tertulias artísticas.

Conocido como el *grupo de la Rue Bagneux*, estos artistas iberoamericanos se empararon de la estética de Anglada, de las corrientes de rescate de las artes primitivas orientales y africanas, en boga en París, y de la estética de los *ballets* rusos. Hicieron de París una prolongación espiritual de América, fraguando el despertar americanista que haría eclosión en los años veinte. Tuvieron entre sí interesantes diálogos y largos debates en el sentido de propiciar, a través de sus propios lenguajes plásticos, una revalorización de las formas de las artes populares americanas y en especial del arte precolombino. En tal sentido, no es casual que Best Maugard y Leguizamón Pondal desarrollaran a principios de los años veinte, ya retornados a sus respectivos países, métodos de enseñanza de dibujo autóctono americano.

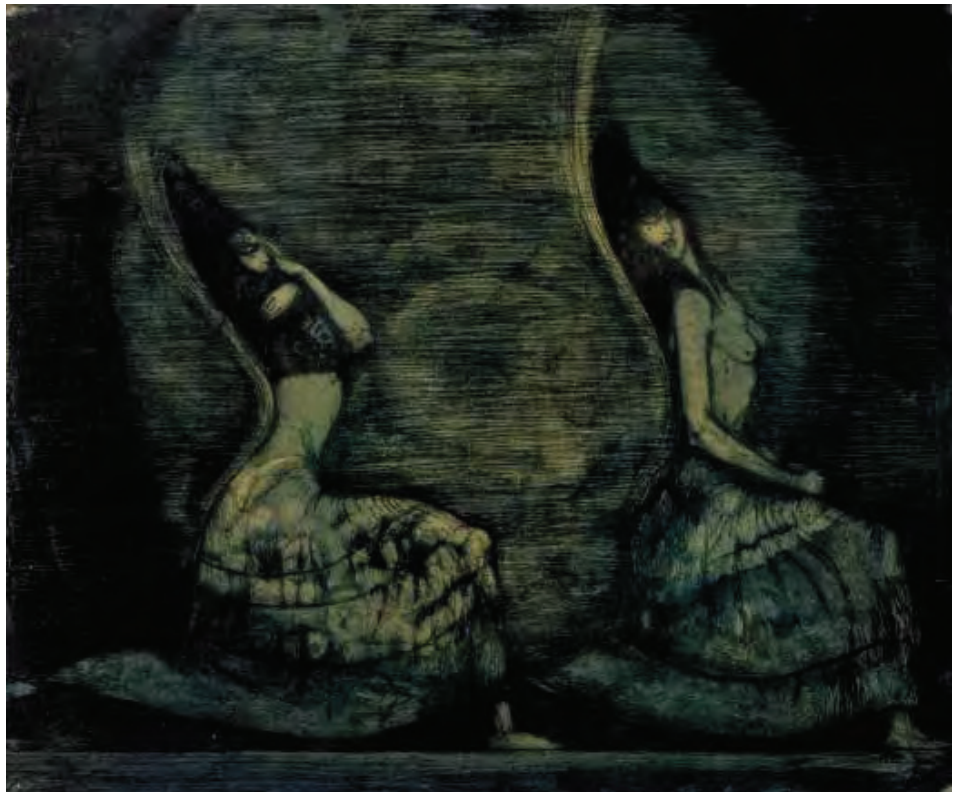
La mayoría de estos artistas, al estallar la guerra en 1914, mantuvieron su fidelidad a Anglada y le acompañaron a su retiro en Mallorca. En torno a él se conformó una verdadera colonia de artistas iberoamericanos, en la cual participaron temporalmente otros notables como los argentinos Luis Cordiviola y Octavio Pinto o los uruguayos Andrés Etchebarne Bidart y Carlos Alberto Castellanos, quienes heredaban una tradición de presencia americanista que había dado anteriores y destacados frutos con la actividad pictórica del uruguayo-mallorquín Pedro Blanes Viale y los argentinos Atilio Boveri, Francisco Bernareggi y Cesáreo Bernaldo de Quirós.

Muchos de los citados, junto a otros activos en Argentina, como Alfredo Guido, Jorge Larco, Hugo Garbarini u Oscar Soldati, entre otros, irían incorporándose paulatinamente al campo de la ilustración de libros y revistas, aunque su acción modernizadora anterior a 1920, y previa al arribo gradual de las corrientes de vanguardia, aún no ha sido debidamente reconocida en la historia del arte argentino. Esa generación de artistas cultivó el simbolismo, e hizo suya la estética *art nouveau* y mostró su fascinación por las ilustraciones de dibujantes ingleses de la talla de Aubrey Beardsley, en especial las muy difundidas que hizo para la *Salomé* de Oscar Wilde. A Beardsley se sumarían en Inglaterra otros artistas como Edmund Dulac, iconógrafo por antonomasia de *Las mil y una noches* en la primera década del siglo xx, bajo cuya influencia Larco ilustraría entre 1923 y 1924 diversos capítulos de la misma obra, los cuales se publicaron en la revista *Plus Ultra*.

Como tempranos antecedentes de esta irrupción simbolista y modernista debemos señalar los concursos de carteles para los cigarrillos París, organizados en Buenos Aires en 1900 y 1901 por el catalán Manuel Malagrida, que permitió una masiva concurrencia de artistas europeos y americanos, entre aquellos figuras tan significativas en el género como Ramón Casas o Alphonse Mucha. Aquellas tendencias tuvieron allí una aparición fulgurante, que quedaría instalada a partir de entonces en la obra de varios ilustradores de revistas y libros, y que se acentuaría con los ecos de exposiciones como las de Turín de 1902 —consagratoria del *Liberty* italiano—, o inclusive en la propagación de cuidados álbumes como *Novissima*, en el que le cupo el papel protagonista a Pío Collivadino. Para entonces, habían alcanzado difusión en Buenos Aires los dibujos realizados por el italiano Alfonso Bosco, notable exlibrista, incluidos en *La raza de Caín* (Montevideo, 1900) del uruguayo Carlos Reyles, autor este particularmente esmerado en la calidad estética de sus ediciones; no en vano, entre 1918 y 1919 produciría una de las obras más lujosas en este sentido, como fueron los únicos dos volúmenes publicados de la trilogía *Diálogos olímpicos*, con fantásticas ilustraciones simbolistas de Gregorio López Naguil.

En torno a los años del centenario, las alegorías nacionales de tinte simbolista popularían revistas como *Caras y Caretas* o *PBT* —en muchos casos en publicidades— como asimismo tarjetas postales y pesados álbumes publicados para la ocasión. Convivirían con las tradicionales caricaturas satíricas de los españoles José María Cao o Manuel Mayol, entre otros, que, con sus críticas a la clase política torpedeaban el clima marcadamente exaltado de los festejos, acompañado para entonces de tupidísimo *merchandising* patriótico, en el que no faltaban postales, cajas de cigarro, medallas, banderitas de todo tipo y color, mates, abanicos y demás parafernalia. El señalado simbolismo quedó testimoniado asimismo en paradigmáticos óleos

Alfredo Guido  
*Danza española*  
1916  
Aguafuerte sobre papel  
50 x 60 cm  
Colección GB, Granada



Juan Manuel Ferrari  
*El Paso de los Andes por el General San Martín*  
Cerro de la Gloria, Mendoza, 1914  
(Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales)



como el pintado por Antonio Alice en 1911, bajo el título *Argentina, tierra de promisión*, que, desde un punto de vista iconográfico, podríamos vincular al singular monumento inaugurado una década después en Buenos Aires, el rodiniano *Canto al trabajo* del escultor Rogelio Yrurtia.

### Geografía simbólica. Monumentalización conmemorativa en el centenario

La erección de monumentos conmemorativos en Buenos Aires, como ocurrió en otras ciudades modernas, está indudablemente ligada a la creación de nuevos espacios simbólicos que sustentarán las ideas de la nacionalidad, de gran vigencia a partir del siglo XIX. Con el paso del tiempo, los mismos no solamente habrían de convertirse en hitos urbanos referenciales, sino también en un medio visible de identificación del habitante argentino con los más altos valores de la historia patria. En ello, el Estado estaría llamado a ejercer un papel esencial, «homogeneizando» la memoria y «seleccionando los hechos» sobre los que habría de basarse su propio presente, como diría la historiadora mexicana Verónica Zárata, refiriéndose a los monumentos de su país.

La presencia mayoritaria de la inmigración italiana en Argentina llevó a que también se incorporaran a la geografía simbólica de Buenos Aires personajes en bronce que, sin vinculación directa a la *historia nacional*, adquirirían significado para estos nuevos pobladores del suelo argentino y promovían su inserción en la *historia oficial*. En tal sentido, dos monumentos van a testimoniar con vigor esta presencia: primero, el de Giuseppe Mazzini, obra del conocido escultor Giulio Monteverde, que fue colocado en la plaza de Julio (luego plaza Roma) en 1878, seis años después de ocurrida la muerte del prohombre italiano; a posteriori, en 1904, el de Giuseppe Garibaldi, este sí más ligado a la vida rioplatense por su participación en campañas militares, mucho tiempo antes de ser una gloria de la península por sus luchas por la unificación italiana, que fue inmortalizado por el escultor Eugenio Maccagnani.

Para ese entonces, los dos monumentos más sobresalientes de la ciudad eran los dedicados a José de San Martín (1862) y a Manuel Belgrano (1873), realizados respectivamente por los escultores franceses Joseph-Louis Daumas y Albert-Ernest Carrière Belleuse —maestro de Auguste Rodin—. En los años previos a 1910 y en plena fiebre monumentalista centenaria, se consideró que el pedestal que sostenía la figura ecuestre de San Martín en el Retiro era demasiado modesto para la importancia de su gesta histórica. Así, se encargó al escultor alemán Gustave Eberlein, muy activo en esos años con encargos oficiales, que diseñara y construyera un nuevo pedestal, integrando al

mismo relieves y figuras alegóricas que resaltarán la obra rectora del prócer. El estado actual del monumento a San Martín se debe pues a la tarea artística de Eberlein.

Los homenajes a San Martín y Belgrano trascendieron nuestras fronteras y la vieja Europa dedicó sus espacios públicos y simbólicos a nuestros próceres, siendo los más relevantes el monumento a San Martín, inaugurado en Boulogne-sur-Mer en 1909, obra del escultor Henri Allouard —aunque originalmente se había pensado en Rodin para su realización—, y el monumento a Belgrano levantado en Génova hacia 1927, obra del italiano Arnaldo Zocchi, quien años antes había realizado el monumento a Cristóbal Colón, inaugurado en Buenos Aires en 1921, a espaldas de la Casa Rosada.

Justamente, el Colón de Zocchi se inscribe dentro de la corriente monumentalista en torno al centenario argentino, que tendió a definir en Buenos Aires recorridos simbólicos llamados a convertirse en un pedazo vivo de la historia nacional, de la misma manera a como se habían realizado en otros países americanos. Las estatuas que se instalaron profusamente a partir de aquel momento en Buenos Aires fueron erigidas de manera dispersa y no sobre un eje monumental, como había ocurrido, por caso, en el mexicano paseo de la Reforma.

El monumento a Colón se vincula directamente con una serie de obras con las que las colectividades y naciones extranjeras homenajearon a Argentina en su centenario, siendo aquel el dedicado por Italia. En esta época, la nación peninsular se había abocado a recuperar como suyo al marino genovés y erigirlo como símbolo de la *italianidad* en el mundo, aspecto en el que había perdido algún terreno con respecto a los españoles, que lo habían convertido en emblema de la gesta descubridora y de su obra americana.

Fue, no obstante, España la nación europea cuya presencia en el centenario habría de ser mayor, y el aspecto monumental no habría de ser la excepción, como lo testimonia *La Carta Magna y las cuatro regiones argentinas* —más conocido como *Monumento de los Españoles*—, obra del renombrado escultor catalán Agustín Querol. El más activo en el Río de la Plata en esos años, será su coterráneo, el olotí Miguel Blay, quien se desplaza hasta allí y acepta numerosos encargos (destaca el monumento a Mariano Moreno, en Buenos Aires, entre otros, erigido para el centenario); más tarde se sumaría el valenciano Mariano Benlliure, en cuya producción americana sobresale el monumento a Urquiza (1920) en la ciudad de Paraná (Entre Ríos), obra compuesta por el pedestal de Querol y la estatua ecuestre del valenciano.

Entre los monumentos donados por otras naciones europeas emergen los dedicados por Francia (Émile-Edmond Peynot), Alemania (Gustave Bedrow) y la *Torre de los Ingleses* (A. Poynter). Por contrapartida, Argentina agradecería de manera *monumental* las muestras de afecto de las naciones europeas, encargando, entre otras



obras, dos al escultor argentino Arturo Dresco: el monumento a Colón en Rapallo (Italia) y el monumento a España en Buenos Aires.

En forma paralela a estos homenajes del exterior, las autoridades promovieron la erección de numerosas estatuas en las calles, plazas y avenidas de la ciudad, ya que consideraban que el Centenario era una fecha propicia para que se hiciera justicia con una serie de personajes históricos que aún no contaban con ninguna efigie en bronce, en especial los miembros de la Primera Junta y los congresistas de la Asamblea del año XIII y del Congreso de Tucumán. Por tal motivo se hicieron encargos a reputados artistas europeos para remediar dicha situación. Fruto de ello son, entre otros, los monumentos a Mariano Moreno (Miguel Blay), Cornelio Saavedra, Nicolás Rodríguez Peña y Juan José Castelli (Gustave Eberlein), y Miguel de Azcuénaga (Henri Cordier).

El punto culminante del monumentalismo del centenario habría de ser indudablemente el concurso, convocado en 1907, para erigir un monumento a la independencia de Argentina, cuyo proyecto vencedor iba a ser llevado a cabo e instalado en el centro de la plaza de Mayo. Una publicación realizada al año siguiente refleja la variedad de propuestas y la grandiosidad de los trazados pensados para tal motivo. El proyecto ganador, de los italianos Gaetano Moretti y Luigi Brizzolara, fue notoriamente difundido en esos años a través de revistas y tarjetas postales, pero aunque se comenzó su construcción esta debió postergarse, de manera definitiva, al estallar la guerra europea en 1914. Quienes salieron beneficiados de este concurso fueron los belgas D'Huicque y Jules Lagae, cuyo proyecto, honrado con el segundo premio, fue ejecutado y emplazado frente al edificio del Congreso Nacional, con variaciones respecto del proyecto original, como monumento dedicado a la Asamblea del año XIII y al Congreso de Tucumán, o lo que es lo mismo *Monumento a los Dos Congresos*, nombre con el que se lo conoce.

En este mismo concurso, otro de los proyectos presentados fue el que, bajo el lema «Tabaré», presentó el escultor uruguayo Juan Manuel Ferrari. Lo interesante es que, si bien el artista no accedió a los premios de rigor, en 1914 vería materializarse en la ciudad de Mendoza, en el emblemático Cerro de la Gloria, uno de los monumentos escultóricos más relevantes de Argentina y del continente, *El Paso de los Andes por el General San Martín*. El mismo tomó sus líneas generales de aquel proyecto «Tabaré» de 1908, dedicado a la independencia argentina, con el agregado de una estatua ecuestre de San Martín, originalmente incluida en otro proyecto presentado por Ferrari al concurso, bajo el lema «Ismael». De los escultores argentinos, quien más alto llegó entonces fue Rogelio Yrurtia, cuya obra, seleccionada entre los seis primeras, proponía un gigantesco arco de triunfo y un rodiniano conjunto de figuras que representarían al *Pueblo de mayo en marcha*.