



RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

La pintura argentina (1900-1930). Identidad Nacional e Hispanismo.
Granada, Universidad, 2003. ISBN: 84-338-2995-5.

ÍNDICE

PRÓLOGO. Rafael López Guzmán.....	4
0. INTRODUCCIÓN.	6
0.1. Prólogo.	6
0.2. Análisis historiográfico de la pintura en la Argentina.	8
1. EL DEBATE DE IDEAS EN LA ARGENTINA. CULTURA Y PINTURA.	12
1.1. El Nacionalismo, rector ideológico en la pintura argentina.....	12
1.2. Tradicionalistas y renovadores. Aportes para clarificar una vieja polémica.	26
1.2.1. El pensamiento de la Generación “nacionalista”.	27
1.2.2. Mitos y verdades en torno a los “renovadores”.....	30
2. EL PAISAJE EN LA ARGENTINA, REFUGIO DE LA NACIONALIDAD.....	34
2.1. Contenidos teóricos en la pintura paisajista.	34
2.2. El paisaje en la pintura argentina. La consagración de una temática “nacional”.	37
2.3. Otras manifestaciones del paisaje en la Argentina. La ciudad y el mar como motivos pictóricos.	47
2.3.1. El paisaje urbano.....	47
2.3.2. Los marinistas y el puerto de Buenos Aires en el arte de los argentinos.	48
3. LA PINTURA DE COSTUMBRES. IMAGEN DE UNA IDENTIDAD PROPUESTA52	
3.1. La herencia. Costumbristas en la Argentina durante el siglo XIX.	52
3.2. Pervivencia y consolidación del costumbrismo. Las nuevas intenciones.....	57
3.3. El indigenismo, una expresión americanista en el arte argentino.	69
3.4. Costumbrismo entre dos orillas. El “nativismo” uruguayo en la Argentina.....	72

4. VÍNCULOS ARTÍSTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA.....	75
4.1. Introducción.....	75
4.2. Las exposiciones de arte español en la Argentina y de artistas argentinos en España. Expresión palpable del vínculo.....	77
4.2.1. De los primeros latidos a la explosión del Centenario.	77
4.2.2. La relación consolidada. Acentuación del intercambio.	84
4.3. La huella de la pintura española en los artistas argentinos. Influencia de Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla y otros pintores.....	97
4.4. En torno a Hermenegildo Anglada Camarasa. Pintores americanos en Mallorca.....	108
APENDICE DE TEXTOS.....	115
BIBLIOGRAFÍA.....	151
SIGLAS UTILIZADAS.....	166
ILUSTRACIONES	167

PRÓLOGO

La sólida formación histórica y metodológica de Rodrigo Gutiérrez Viñuales se ha ido cimentando y construyendo sobre trabajos de investigación que iniciara en la Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia, Argentina) y que alcanzaron uno de sus puntos álgidos en la Tesis Doctoral que defendió en la Universidad de Granada en 1996, obteniendo la mas alta de las calificaciones. Este trabajo, reordenado y puesto al día, constituye el grueso de las páginas que continúan.

Su vinculación a nuestra universidad desde hace mas de una década ha ido marcando su vida laboral y personal, desde sus estudios de doctorado hasta su madurez intelectual y su proyección docente. A la inicial formación en Resistencia se añadieron, en sus años granadinos, propuestas metodológicas e interpretativas que le permitieron, desde la distancia, abordar con nuevos ojos una época tan importante para Argentina como la conformación de su identidad nacional a través de la pintura entre 1900 y 1930. Estas fechas son los límites de la reflexión historiográfica que aquí nos presenta, los cuales no son más que un paréntesis en los ámbitos de la cultura contemporánea que suelen interesar a nuestro autor mas allá del justificado amor por su geografía natal.

Como señalaba, Granada y la formación doctoral que aquí obtuvo, le aportaron nuevas formas de interpretación de los fenómenos artísticos, de carácter genérico y también particulares en la concepción y aprehensión de la cultura de América.

La universidad granadina no ha destacado históricamente por su preocupación por el ámbito de la historia del arte en América en ninguno de sus periodos. Si bien, hay que recordar, que la ciudad de la Alhambra y su vecina Santa Fe jugaron un papel decisivo en los momentos previos al encuentro con el Nuevo Mundo o que los modelos jurídico-políticos implantados en el espacio territorial del finado reino Nazarí se correspondieron e influyeron de forma decisiva en la organización de los virreinos americanos. Este papel histórico no tuvo, como hemos señalado, correspondencia en la actividad moderna de investigación.

Curiosamente, en este sentido, tenemos que recordar que Don Diego Angulo Iñiguez, iniciador de los estudios modernos de arte hispanoamericano a la sombra de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), ejercía de novel catedrático en Granada cuando fue llamado para participar en las actividades culturales que rodearon la Exposición señalada. La definición del Laboratorio de Historia del Arte de la universidad hispalense y la exportación del modelo a América a través de investigadores de la altura de Don Manuel Toussaint (México) o Don Mario Buschiazzi (Argentina) y las derivaciones consiguientes, por el contrario, nada significan para Granada que continuó al margen con absoluto desconocimiento de procedimientos y contenidos.

Esta despreocupación comienza a cambiar algunos años antes del V Centenario. Es cierto que los eventos conmemorativos supusieron la dinamización del sentido americanista de Granada, prueba de ello sería la puesta en funcionamiento del Instituto de América de Santa Fe o la celebración de diversos encuentros y reuniones científicas de carácter americanista; pero, en paralelo, un grupo de profesores y jóvenes investigadores universitarios se van a interesar por el arte americano, produciendo los primeros frutos desde premisas interpretativas muy precisas.

La valoración de la singularidad de cualquier manifestación artística, la ruptura con conceptos tradicionales de centro-periferia, el reconocimiento de la doble direccionalidad en los intercambios culturales y la potenciación de los elementos de síntesis, permiten el acercamiento a la historia del arte americano sin complejos, percibiendo los elementos de calidad estética y su funcionalidad social; así como su engranaje con el devenir histórico en sincronía con los acontecimientos del viejo mundo eludiendo el eurocentrismo. A estas premisas se une el conocimiento directo de la geografía americana, el trabajo de campo, documental e historiográfico en cada zona de estudio y la aplicación, siempre, de interpretaciones respetuosas con la realidad histórica, la comprensión de las razones coyunturales y el deseo de recuperación de una memoria ajena a los estudios universitarios con un claro objetivo de difusión y enseñanza.

En esta nueva tradición, docente e investigadora, Rodrigo Gutiérrez Viñuales se integra desde el principio de su llegada a España. El libro que aquí presentamos es una muestra de ello. El análisis de la producción propiamente argentina, en temas y espíritu, la relación con lo hispánico, a través de artistas, obras y horizontes ideológicos, y el entramado histórico que la soporta, muestran claramente la filiación historiográfica de su autor. De ahí que su tesis doctoral, con su reconocimiento por parte del tribunal, y su integración en la universidad granadina hayan sido perfectas.

En la actualidad, seguimos adelante –ahora debemos utilizar el plural- en las mismas líneas con trabajos y proyectos de demostrada cualidad intelectual. Este libro es, por tanto, la punta del iceberg de un modelo historiográfico que irá dando sus frutos en los próximos años. Son varios los investigadores y docentes que se integran en esta corriente pero, sin duda, Rodrigo Gutiérrez es uno de sus máximos exponentes. Todos sabemos, y participamos en sus legítimas expectativas profesionales, que su trabajo nos deparará momentos de felicidad intelectual y que nos sentiremos orgullosos de su trayectoria vital.

Rafael López Guzmán

0. INTRODUCCIÓN.

0.1. Prólogo.

El objeto del presente trabajo es el de ofrecer una lectura temática de la pintura argentina, analizando sus posibles aportes originales, aun en presencia de notorios influjos artísticos e ideológicos, y, en especial, reflexionando acerca del grado de interrelación y compromiso que tuvo con los ideales nacionalistas, americanistas e hispanistas en boga durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Intentaremos, a través del análisis de numerosos y complejos factores, desentrañar el por qué de la consolidación de determinadas manifestaciones pictóricas, demostrando asimismo el valor que éstas tuvieron en el intento de sustentar una *búsqueda de la identidad nacional*.

El intercambio de ideas y los discursos sobre el nacionalismo en el arte, iniciados durante la última década del siglo XIX continuaron durante los primeros decenios del XX. De los mismos surgieron los conceptos que guiaron ideológicamente la acción de grupos artísticos como la *Sociedad Artística de Aficionados* y el *Nexus*, creados en 1905 y 1907 respectivamente, y del *Salón Nacional* tras su creación en 1911, luego de finalizada la *Exposición Internacional del Centenario* de 1910.

En forma paralela a tales hechos, se fue acentuando la acción de una corriente de escritores argentinos iniciada por Calixto Oyuela y en la que se destacaron Enrique Larreta y Manuel Gálvez, cuyo objetivo primordial fue la recuperación de los valores culturales hispánicos con los cuales los países americanos habían mostrado indiferencia tras los conflictos originados en las luchas por la Independencia. En España, los hombres de la llamada "Generación del 98", especialmente Miguel de Unamuno quien durante los primeros decenios del XX publicó trabajos en periódicos de Buenos Aires, reflejaron en sus obras la misma intención de acercar culturalmente a americanos y peninsulares.

Este estrechamiento de vínculos repercutió en el ambiente artístico argentino especialmente a partir de la Exposición del Centenario, iniciándose un período de intercambio cuyo punto más alto se produjo en los años veinte. Numerosos pintores y escultores españoles llevaron a cabo, con notorio éxito, exposiciones individuales y colectivas en Buenos Aires, lo mismo que lo hicieron artistas argentinos en España. Creemos de interés el verificar el grado de importancia que alcanzó este contacto recíproco y analizar la impronta dejada por los artistas españoles en la pintura argentina.

Fue también en los veinte el momento en que alcanzaron su punto culminante en la Argentina el paisajismo y la pintura de costumbres, bases sobre las que se apoyó la mentada "*búsqueda de la identidad nacional*". Fernando Fader, radicado en las serranías de la provincia de Córdoba, concretando allí su vasta labor pictórica y dando origen a la vez a una verdadera escuela paisajística, y Cesáreo Bernaldo de Quirós, reestablecido en su provincia natal Entre Ríos donde ejecutó el conjunto de 28 cuadros al que tituló "*Los Gauchos (1850-1870)*", fueron figuras representativas de ambas modalidades. La serie de "*Los Gauchos*", expuesta por Quirós en Buenos Aires en 1928 y con la que luego recorrió destacados centros artísticos de Europa y los Estados Unidos, es una de las colecciones más completas y homogéneas sobre las tradiciones y las costumbres realizada por un artista argentino hasta nuestros días.

La metodología seguida para la preparación y ejecución de los capítulos de este trabajo se basó fundamentalmente en una amplia revisión de la bibliografía existente sobre el arte en la Argentina y en países de Iberoamérica, así como en la búsqueda de fuentes hemerográficas que complementaran a aquella y aportaran nuevos datos y conclusiones. Dado que la redacción final se realizó en España, hemos apoyado la misma con fuentes documentales del arte español

correspondientes al período 1900-1930, que recopilamos entre los años 1992 y 1995. Consideramos esencial este factor en el resultado final, ya que muchos de los avances historiográficos producidos en la Península nos permitieron pensar y abordar la pintura argentina desde nuevos prismas, facilitando a la vez un acercamiento más eficaz y comprensible de las temáticas a los potenciales lectores españoles. Justamente este libro fue escrito pensando en estos, por lo cual pido mis disculpas a mis colegas argentinos pues algunos aspectos les resultarán de seguro conocidos y obvios.

En la elaboración de la investigación, de singular importancia resultó el haber podido acceder a algunos archivos personales de artistas que desarrollaron su labor en el período de estudio, en especial los de quienes hemos destacado como las dos figuras preponderantes del período, Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós. Del primero puede considerarse de una trascendencia de difícil parangón la correspondencia enviada a su *marchand* Federico C. Müller entre los años 1916 y 1935, y del segundo los testimonios de su etapa de formación en Europa y sus contactos con los pintores españoles. A propósito, queremos destacar que en el transcurso del texto no rehusamos el hacer menciones biográficas, incorporando éstas al discurso temático, por lo que en ellas se señalan los aspectos que consideramos más interesantes para enriquecer el mismo.

Apuntar asimismo que este libro mantiene en sus partes esenciales la estructura original que, bajo el título "*La pintura argentina (1900-1930). En busca de una identidad nacional*", fue presentado como Tesis Doctoral en la Universidad de Granada, bajo la dirección del Dr. Rafael López Guzmán, en 1996. De aquella versión se han omitido para esta edición algunos capítulos que considerábamos de carácter complementario y que no modificaban ni la constitución ni los conceptos fundamentales del mismo. Por contrapartida, hemos pulido ciertas apreciaciones que, con la distancia y desapasionamiento que el paso del tiempo permite, creímos debían mejorarse. Asimismo hemos incorporado nuevas referencias bibliográficas y hemerográficas, muchas de ellas aparecidas desde el año 1995, año de realización de este trabajo, a la fecha, guiándonos la intención de presentar este libro lo más actualizado posible.

Finalizando este apartado, y aun con riesgo de omitir alguna contribución, queremos expresar nuestro agradecimiento a las personas e instituciones que han colaborado de una u otra manera en los distintos períodos de ejecución del presente trabajo. En primer lugar a mi familia, a mi mujer María Luisa, a mis padres Ramón y Graciela y a mis hermanos Martín y Alejo; a su principal impulsor e inspirador, Ignacio Gutiérrez Zaldívar; a Rafael López Guzmán, director de este trabajo al presentarse en forma de tesis en la Universidad de Granada; a quienes formaron parte del tribunal que la juzgó, Dres. Antonio Bonet Correa, Miguel Angel Gamonal, Alfredo Morales y muy especialmente a Ignacio Henares Cuéllar, cuyo apoyo personal e intelectual trascienden en el tiempo a aquel trabajo, mereciendo nuestro más profundo agradecimiento. Y a Juan Miguel Serrera (+), a quien deseo rendir público tributo con la publicación de este libro. A Ricardo Jesse Alexander (+), Sonia Berjman, José Emilio Burucúa y Rafael Squirru por la revisión de los textos y los aportes intelectuales; a Vilma Colina, Cristina Esteras Martín, Rosa Fader de Guñazú, Nelly María González Iramain de Lascano González, Adrián Gualdoni Basualdo, Nydia Impini de Rodríguez (+), Nelly Lascano González, Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Natalia Majluf, Ataliva Moro, Marcelo Pacheco, Washington Luis Pereyra, Alberto Petrina, Elisa Radovanovic, Nora Shine de Bernaldo de Quirós (+), Olga Stirnemann de Moyano, María Rosa y Rafael Suárez Zuloaga, Franklin Vélez y Diana Wechsler por proporcionarnos y facilitarnos el acceso a bibliografía y documentación; a Milagros Gallo, Santiago Pagés de Arteaga y María Torres por su colaboración en las tareas de investigación; a Pedro Roth, Miguel Angel Sorroche Cuerva, Néstor Paz y Jorge Tartarini por las fotografías; a Diego Bogado, Sonia Decker y Haydée Von Rentzell de Hüwel por la traducción e

interpretación de textos; y a José Luis Alves, Silvia Cirvini, Rodolfo Gallardo (+), Lázaro Gila Medina, Patricia Méndez, Roberto Moyano, Gustavo Enrique Poenitz, Ricardo Ponte, Pedro Querejazu, Víctor Armando Romero, Hernán Santiváñez, Arturo Scagliotti e Inés Viñuales por el apoyo logístico.

También queremos expresar nuestro agradecimiento al personal de las bibliotecas y archivos en los que hemos desarrollado investigaciones; en la Argentina: Biblioteca Nacional (Buenos Aires), Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Instituto “Julio A. Payró” (Buenos Aires), Biblioteca del Congreso de la Nación (Buenos Aires), Biblioteca del Honorable Concejo Deliberante (Buenos Aires), Biblioteca del Colegio Nacional (Buenos Aires), Biblioteca del Museo de la Ciudad de Buenos Aires, Biblioteca del Museo Histórico Nacional (Buenos Aires), Centro de Documentación de Arte y Arquitectura Latinoamericana (Buenos Aires), Archivo de Zurbarán Galería (Buenos Aires), Archivo de Editorial Atlántida (Buenos Aires), Archivos de los diarios “La Nación” y “La Prensa” (Buenos Aires), Archivo de la familia Lascano González (Buenos Aires), Archivo de la familia Bernaldo de Quirós (Buenos Aires), Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes “Rosa Galisteo de Rodríguez” (Santa Fe), Biblioteca del Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario “Juan B. Castagnino” (Santa Fe), Archivo Documental de la Casa Museo “Fernando Fader”, Loza Corral, Ischilín (Córdoba), Archivo de la familia Fader-Moyano (Mendoza), Archivo Documental de la Biblioteca del Museo Provincial de Bellas Artes “Emiliano Guñazú-Casa de Fader” (Mendoza), Biblioteca Pública General San Martín (Mendoza) y Archivo Histórico de la Provincia, Resistencia (Chaco).

En España: Biblioteca Nacional (Madrid), Hemeroteca Municipal (Madrid), Instituto de Historia del Arte “Diego Velázquez” (Madrid), Biblioteca del Ateneo Científico, Artístico y Literario (Madrid), Biblioteca del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Sevilla), Biblioteca de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (Sevilla), Biblioteca de la Facultad de Teología (Universidad de Granada), Biblioteca y Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Granada), Biblioteca del Departamento de Historia del Arte (Universidad de Granada), Biblioteca del Instituto Manuel Gómez Moreno (Granada), Biblioteca de la Universidad Hispanoamericana, Santa María de la Rábida (Huelva), Archivo del Museo Ignacio Zuloaga, Zumaya (Guipúzcoa). Instituciones de otros países: British Library (Londres), Tate Gallery Library (Londres), Biblioteca Central de la Universidad de Chile, Santiago (Chile).

0.2. Análisis historiográfico de la pintura en la Argentina.

En lo que respecta al panorama historiográfico de las artes plásticas en la Argentina y su estado actual, especialmente en el período abarcado en el presente trabajo, hemos de señalar que la bibliografía existente es metodológicamente variada y los estudios se han multiplicado en la última década de manera notoria.

Hasta entonces, los estudios históricos de las artes plásticas argentinas y los análisis en conjunto de la trayectoria de nuestros pintores y escultores eran exiguos y poco es lo que se había avanzado sobre ellos en más de medio siglo hasta la actualidad.

Los primeros ensayos serios que persiguieron como finalidad el estructurar la historia de nuestras artes plásticas, se publicaron durante la década del veinte del presente siglo, aunque anteriormente se hayan editado algunos estudios aislados y con menores pretensiones, como el de Eduardo Schiaffino titulado *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires* (1910), cuya intención fue la de dar a conocer ante la opinión pública la labor y la trayectoria de numerosos artistas locales.

Este trabajo consistió en una recopilación de notas periodísticas del autor, característica que también habrían de tener las *Críticas extemporáneas* (1921) de Julio Rinaldini, *Críticas. Pintura y Escultura* (1927) de Eduardo Eiriz Maglione, *El año artístico argentino 1926* (1927) de M. Frédéric -claro intento de emulación de las obras que anualmente publicaba José Francés en España-, y las *Críticas de arte argentino. 1920-1932* (1934) de Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya).

José María Lozano Mouján, en *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura* (1922) y en *Figuras del arte argentino* (1928), y Atilio Chiappori en *Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas* (1927), ahondaron en el análisis de la evolución artística nacional hasta el momento en que escribieron sus respectivos trabajos. Como aspecto en común de estas obras puede señalarse que ambos autores destacaron como punto culminante de nuestra pintura la acción de la escuela paisajística que, con Fader como máximo exponente, estaba en pleno auge en esos años.

El pintor y escritor Carlos P. Ripamonte publicó *Vida. Causas y efectos de la Evolución Artística Argentina. Los últimos treinta años* (1930), libro en el cual dio a conocer su visión sobre la progresión de la pintura y la escultura argentinas durante el período en que había vivido y desarrollado su labor artística. A nuestro entender, pecó Ripamonte de un cierto apasionamiento, justificando la labor organizativa y los objetivos del grupo “Nexus” -que integró en la primera década del XX- en contraposición a la acción de la “oficialidad” encarnada en la dirección de la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo. Se advierte además la intención de perpetuar la innegable trascendencia de su generación ante los embates “modernos” que encabezaba desde mediados de los veinte Emilio Pettoruti.

Podemos señalar a los años treinta como los más prolíferos en lo que a la historiografía de las artes plásticas argentinas desde 1776 a 1930 se refiere. En este decenio surgieron las dos obras más destacadas, según nuestro criterio personal, y que son *La pintura y la escultura en Argentina (1783-1894)* publicada en 1933 por el pintor Eduardo Schiaffino (que aún hoy es el libro más completo sobre el arte del XIX junto a los trabajos publicados en los años ochenta por la Academia Nacional de Bellas Artes en la colección *Historia General del Arte en la Argentina*) y *El arte de los argentinos* (1937-1940) en el que José León Pagano, valiéndose en gran medida de sus artículos periodísticos publicados en diferentes medios desde principios de siglo, logró dar a la vez que una visión de conjunto, una detallada relación biográfica de los artistas plásticos nacionales.

En los años cincuenta continuaron la tarea de Pagano, Córdova Iturburu en *La pintura argentina del siglo XX* (1958) y Romualdo Brughetti en *Geografía plástica argentina* (1958), libros en los que los citados reunieron nuevos datos biográficos de artistas, especialmente de los que habían surgido desde 1930. En esta década se publicó también el *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XX* (1954) de Adrián Merlino, tarea recopilatoria a la que también se dedicó, con ediciones actualizadas hasta nuestros días, Vicente Gesualdo.

Ya en los sesenta la labor biográfica comenzó a tomar una dimensión mayor y empezaron a publicarse amplias monografías sobre destacados artistas, prefiriéndose profundizar sobre determinadas personalidades en lugar de prolongar los estudios generalizadores como los que habían prevalecido hasta ese momento, aun cuando en los albores apareciera el libro *Pintura argentina contemporánea* (1961) de María Laura San Martín.

Surgieron, pues, obras como la de Carlos Foglia sobre *Cesáreo Bernaldo de Quirós* (1961), que incluyó numerosos testimonios orales del propio artista, *Vida de Quinquela Martín* (1961) de Andrés Muñoz, y *Fernando Fader* (1966) de Antonio Lascano González, quien recopiló y ordenó las cartas enviadas por el artista a su marchante Federico C. Müller durante el llamado período “cordobés” (1916-1935). Asimismo el pintor Emilio Pettoruti asumió una tarea

autobiográfica que tituló *Un pintor ante el espejo* (1968); sus testimonios personales permitieron un enriquecimiento aún mayor del conocimiento sobre las primeras décadas del siglo.

Interesante estudio sobre la organización de exposiciones artísticas a finales del XIX y principios del XX es el titulado *Primeros Salones de arte en Buenos Aires* (1962) de Francisco Palomar, autor que brinda un enfoque distinto al centrarse en las actividades de las salas de exposiciones de la capital argentina, campo en el que realizó valiosos aportes a pesar de que no se trató de una tarea de largo aliento.

De las publicaciones llevadas a cabo en los dos últimos decenios, hemos de destacar el libro que Carlos Areán tituló *La pintura en Buenos Aires* (1981) en el que el escritor y crítico español intentó brindar un amplio panorama de la evolución de nuestras artes plásticas desde los orígenes hasta el momento. La tarea de Areán puede compararse con la que en su momento llevaron a cabo Córdova Iturburu, Brughetti y San Martín, y sus aportes fueron más valiosos en lo referente a las tendencias modernas desarrolladas en la segunda mitad de siglo que en la primera.

En los años noventa y hasta la actualidad se han realizado y se están realizando revisiones biográficas de importantes artistas argentinos, algunas de ellas incluyendo un nuevo factor que se ha convertido -por obra y arte del mercado y del fenómeno del coleccionismo- en uno de los aportes historiográficos fundamentales de la década: el catálogo razonado de las obras.

Así, han sido revisadas y completadas, tras nuevas investigaciones y luego de veinticuatro y treinta años respectivamente, las biografías de Fader y Quirós realizadas en los sesenta. En efecto, en 1990, como tesis de Licenciatura en la Universidad Nacional del Nordeste, presentamos nuestro trabajo titulado *Fernando Fader (1882-1935). Del infortunio a la gloria*, incorporando numerosa documentación inédita a la ya conocida, incluyendo manuscritos sobre temas relacionados con las exposiciones, las críticas de arte y el nacionalismo en la pintura argentina entre otros aspectos; este estudio se publicó en 1998 bajo el título *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. En 1991 se editó el libro *Quirós* de Ignacio Gutiérrez Zaldívar, la más extensa monografía sobre un artista argentino publicada hasta la fecha; el año anterior Guiomar de Urgell había coordinado la realización del libro-catálogo sobre *Angel Della Valle*.

También desde 1989 se han venido desarrollando anualmente las *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* organizadas por el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), en las que el espectro temático abarcado ha venido manifestando amplitud, conviviendo pintura, escultura y arquitectura junto a fotografía y teatro entre otras revelaciones artísticas. En su edición de 1992 se planteó como tema central el debate en torno al Quinto Centenario, confirmando el emergente interés por el “encuentro” hispanoamericano en el campo de las artes. De ello fueron testimonio las exposiciones *120 años de pintura española*, realizada en 1991 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, *Otros emigrantes*, llevada a cabo en Madrid a principios de 1995 con obras pertenecientes a dicho Museo, y *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, con sedes en Buenos Aires y Madrid, entre 1995 y 1996. Amen de ello, debemos citar el completo trabajo de Ana María Fernández García, *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*, publicado en 1997.

De fechas más recientes datan otros completos estudios sobre arte argentino de nuestro periodo de estudio que han permitido mejorar el conocimiento sobre el mismo. Nos estamos reafirmando, entre otros, a trabajos como *Historia del Arte Argentino*, de Jorge López Anaya (1997), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, coordinado por Diana Wechsler (1998), la *Nueva Historia Argentina. Arte Sociedad y Política*, coordinado por José Emilio Burucúa (1999), y el texto de Nelly Perazzo

titulado “La pintura en la Argentina (1915-1945)”, incluido en la *Historia General del Arte en la Argentina*, de la Academia Nacional de las Artes (1999).

El presente estudio, aun cuando continúa la línea revisionista en boga, intenta aportar una visión diferente a través del análisis de las temáticas pictóricas y su significación dentro de un movimiento más amplio como es el de la cultura argentina de principios de siglo, teñida de un nacionalismo también sustentado por otras manifestaciones, artísticas y literarias. Queda también estipulado en este trabajo el interés por profundizar en el estudio de los vínculos que han unido a España con el continente americano, especialmente en el caso argentino, debate que, insistimos, ha tomado nuevos bríos a partir de las celebraciones del 92, como asimismo la valoración de las expresiones artísticas como base para afianzar la “identidad nacional”. Esto último, que representa el punto esencial de este trabajo, adquiere actualidad en las discusiones finiseculares acerca de los rumbos del arte argentino y en especial del arte iberoamericano, alcanzando la problemática un marcado carácter continental.

1. EL DEBATE DE IDEAS EN LA ARGENTINA. CULTURA Y PINTURA.

1.1. El Nacionalismo, rector ideológico en la pintura argentina.

En las dos décadas finales del siglo XIX se acentuó la llegada a la 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 afirmó, 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*”.

A partir de estas premisas Alberdi abogó por el fomento de la inmigración anglosajona la cual había llevado el progreso a los Estados Unidos. “*Traigamos -dijo- pedazos vivos de ellas (Europa y Estados Unidos) en las costumbres de sus habitantes y radiquémoslas aquí*”. Concluyó diciendo que “*en América gobernar es poblar*” y se refirió al “desierto” como el “*actual enemigo de América*”.

Durante los años posteriores notamos como estos principios se fueron imponiendo en la Argentina. Llegaron las “*campañas al desierto*” para ganar el terreno que habría de entregarse a los nuevos pobladores que venían desde Europa, combatiéndose al indio de quien se había creado una imagen deshumanizada, reflejada en las letras y en las artes.

El segundo paso, el de la llegada de los contingentes inmigratorios, se acentuó en los ochenta pero con 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, en menor escala, franceses, judíos, eslavos, alemanes y otros europeos. 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 las artes en la Argentina vieron peligrar una aun no muy bien definida “*identidad cultural nacional*”. Eran épocas en que el nacionalismo estaba en boga en la vieja Europa: en 1890 se había producido la llegada al poder de Guillermo II en Alemania y la caída de Bismarck; en 1894 se produjo la convulsión en Francia con el caso Dreyfus, originándose una crisis de la conciencia nacional. La llamada “*Generación del 98*”, independizadas Cuba y Filipinas en 1898, iniciaba su firme andadura en España.

En 1894 en *El Ateneo* de Buenos Aires se trató por primera vez el tema del “*nacionalismo*” en el arte argentino cuando polemizaron el escritor Rafael Obligado por un lado y el entonces presidente de la institución, también literato, 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*”¹. 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*”², frase que habría de cobrar vigencia varios años después al hablarse de la necesidad de una “*identificación*” entre el artista y el ambiente.

En aquella conferencia a la cual asistieron unas ochenta personas, Obligado se refirió al arte argentino o “*si se quiere latino-americano*” como “*hijo de una civilización antigua*” y que

¹ "Ateneo. La conferencia de anoche". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de junio de 1894, p. 5.

² "Cuestiones de arte. Réplica al señor Rafael Obligado". *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1894, p. 1.

“no debe descender de la alteza de su origen; pero debe, como sus hermanos, ser independiente”. Replicó a quienes negaban esta posibilidad de “independencia cultural” aludiendo a la “juventud” de la Argentina: “nuestro mayor pecado es la humildad. Besamos la mano extraña porque se nos ha puesto que somos niños; imitamos porque se nos ocurre que no podemos crear... La España, la Italia, la Francia, nuestros predecesores, o hablando familiarmente, nuestros primos hermanos, se dan el lujo de enseñarnos lo mismo que ellos y nosotros hemos aprendido en la cuna. Sabemos cuanto ellos saben...(…). En los dominios del arte, esclavizamos el alma rindiéndola a los pies de cualquier fetiche europeo. Esto prueba para nosotros, si llegó el año diez político, no ha llegado el año diez intelectual...”³.

En definitiva lo que estaba señalando Obligado era 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. Aquel no había sido un siglo propicio para la emancipación cultural; las propias naciones europeas se habían visto envueltas en revoluciones y continuos cambios de regímenes y formas de gobierno afectando esto a las demás manifestaciones de la vida y en el caso de las artes, como ocurrió en España, dándose una variedad y confusión frente a la relativa unidad estética de los años anteriores.

Obligado replicó a Schiaffino, quien había afirmado que “la belleza de la Pampa es puramente literaria”, expresando: “el siglo XX se aproxima; con él vendrá nuevamente un año diez...; que sea de revolución artística y literaria, de manifestación de un carácter propio, de costumbres nuestras, y que entonces un nuevo Vicente López cante el himno de la independencia del alma argentina!”⁴. Ese año diez que obsesionaba a Obligado llegó, y con él la también soñada “revolución artística y literaria”, pero no en los términos que el escritor imaginaba sino mostrando el reencuentro con lo español que Calixto Oyuela y Eduardo Schiaffino propugnaban.

Oyuela había mostrado su vena hispanista declarando que éramos una “provincia autónoma del imperio literario castellano”, contraponiéndose Obligado al afirmar que “la España aquí nunca fue gran cosa. Lo fue en Lima y en Méjico, sus hijas predilectas, lo es en Colombia y en Venezuela. Ella nos desdeñó tratándonos como a pobres, porque en la Pampa no halló oro metálico... Más que España, tuvo Inglaterra la visión de la valía de este país, y lo honró con dos invasiones, felizmente inútiles para ella y tónicas para nosotros...”, dijo haciendo referencia a los fallidos intentos británicos de 1806 y 1807. “En esta causa histórica reside principalmente la razón de que la influencia española haya sido débil entre nosotros y hoy esté a punto de desaparecer totalmente”⁵.

Luego de la disertación de Obligado tomó la palabra el propio Oyuela refutando los conceptos de aquél, haciendo lo propio Schiaffino en una conferencia posterior. Oyuela amplió sus ideas en una nueva disertación llevada a cabo el 15 de agosto de 1894 en la que expresó que “intelectual, y sobre todo artísticamente, seremos lo que debamos ser en virtud de la raza a la que pertenecemos y de las variedades con que nuestro clima y nuestra historia nos enriquezcan... La tradición... nos ampara contra los caprichos del primer viento que sopla... Ella nos impedirá caer y vivir perpetuamente de rodillas... abdicando nuestra personalidad propia, ante una nación determinada... Ella nos evitará suponer en París el cerebro del mundo... Así entiendo yo el arte nacional entre nosotros. Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia...”⁶.

³. "Sobre el arte nacional. Réplica a los señores Oyuela y Schiaffino. Conferencia del señor Rafael Obligado leída en el Ateneo en la noche del 28 del corriente". *La Nación*, Buenos Aires, 30 de junio de 1894, p. 1.

⁴. *Ibidem*.

⁵. *Ibidem*.

⁶. OYUELA, Calixto. "La raza en el arte". *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1894, p. 1.

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, los escritores Emilio Becher, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, y los arquitectos Martín Noel y Angel Guido.

Además de su carrera pictórica y de su más importante aun labor docente, Malharro participó del debate de ideas respecto al arte nacional que, iniciado en 1894 con Obligado, Oyuela y Schiaffino, se reanudó en los primeros años del XX. Malharro se sintió atraído por la ideología nacionalista de Manuel Gálvez y de Ricardo Rojas, ejerciendo, a partir de 1903, la crítica de arte en la revista *Ideas* dirigida por aquél.

Paralelamente a su labor de crítico en *Ideas*, el artista escribió en la revista anarquista *Martín Fierro* que, administrada por Alberto Ghirardo, circuló en Buenos Aires entre marzo de 1904 y febrero de 1905. Más adelante lo hizo en *Ideas y figuras*, también de Ghirardo, “otra revista anarquista donde Malharro publicó cáusticos y desgarradores dibujos sobre la hipocresía del clero y de la milicia o sobre la pobreza y la frustración de los inmigrantes”⁷.

Las ideas de Malharro en lo que respecta al arte nacional fueron publicadas en 1903 en *Ideas*, y en sus afirmaciones se deja ver su interés por la posibilidad de una pintura argentina y por la libertad estilística. “El hecho de ser un artista nacido en tierra argentina no implica por eso sólo que su obra sea nacional; el hecho de pintar escenas criollas no representa tampoco arte nuestro... para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podamos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indagemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras”⁸.

Con motivo de su 25^o aniversario, en 1901, la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* realizó en el Bon Marché una exposición con obras de los alumnos de la *Academia*. Malharro afirmó en aquella ocasión que su esperanza se dirigía a los “indisciplinados”, entre quienes “se encuentran generalmente las verdaderas manifestaciones del arte”. Destacó particularmente las tareas de dos de los artistas que, a partir de 1905, habrían de pertenecer a la *Sociedad de Aficionados*, Cupertino del Campo, en cuyos “apuntes” había “observación y fuerza”, y la de Enrique Prins, cuya tela “es de lo más avanzado y de lo más valiente de la exposición... Una manifestación impresionista de buena marca”. José María Lozano Mouján afirmó respecto de Malharro que “fue más eficaz desde la cátedra y con la pluma”.

En el año 1906, *La Nación*, en su edición del 28 de junio, publicó una nota de Emilio Becher en la que quedaba en evidencia la huella del nacionalismo. “La hostilidad al inmigrante estaba presente en cada línea de Becher: para él, perduraba en los argentinos, a despecho de tantas influencias, el alma indestructible de sus antepasados hispánicos; el fondo de su carácter seguía siendo español”⁹. Las ideas hispanizantes, de las que Oyuela había sido pionero, hallaron así una nueva manifestación a sólo cuatro años del Centenario de la Revolución de Mayo.

El 24 de julio de 1907, y a pedido de Wilhelm Keiper, miembro de la *Deutschen Wissenschaftlichen Vereins* (Sociedad Científica Alemana), el pintor Fernando Fader disertó en dicha institución sobre las metas de un arte nacional, centrandó su atención en el campo de la pintura.

⁷. BURUCUA (1989), p. 88-89.

⁸. MALHARRO (1903), p. 57-58. Cit.: BURUCUA (1989), p. 89-90.

⁹. PAYA-CARDENAS (1978), p. 26.

Fader dividió su conferencia¹⁰ en tres partes: en la primera analizó cuál era, a su juicio, el espíritu de un arte nacional, su origen y sus pretensiones; en la segunda se refirió al estado del arte moderno en la Argentina, y en la tercera habló sobre la influencia de la cultura europea en el pensamiento de los nativos, el modo de limitar esa influencia a una comparación y, finalmente, la manera de lograr un arte nacional en la Argentina.

Fernando Fader analizó en su charla el nacimiento de la Nación Argentina; hubo allí - dijo- *“mucha sangre caliente, mucho fuego y energía heroica”*. Luego *“vinieron poetas y músicos que contaron aquellos turbulentos tiempos de luchas y triunfos”*. Consideraba Fader que muy pocos artistas supieron captar ese espíritu de libertad, en el cual residía su fuerza para querer y poder trabajar por su pueblo. *“Hoy -siguió Fader- hay más libertad que nunca”*.

Luego de sus impresiones acerca del valor de la libertad, Fader se refirió a la moral afirmando que *“la muy específica moral de un pueblo es la llave para el arte nacional”*. *“No se debe pensar que el arte nacional sólo reproduce los hechos de una Nación. Todo lo contrario! Sería malinterpretar el ser nacional. Sería mostrar sus efectos sin haber reconocido sus causas. (...). ¿Para qué lucharon nuestros antepasados? ¿no para su libertad moral sino por su tierra! La tierra que cultivaron y la tierra que los rodea, y la que los impregnó de sus particulares características... jugaron cuando niños en esa naturaleza y se hicieron amigos de todos los seres de esa naturaleza. Lo que se conquista con el espíritu es la única propiedad. (...). Ved, artistas, la naturaleza os dio el poder de reconocer esto y de cuidarlo, y eso es arte nacional”*.

En el citado texto se aprecia la originalidad con la que el artista abordó las cuestiones referidas al arte nacional y a sus caracteres particulares. Ubicó a las raíces de éste en la propia historia de la Nación, y dentro de ella rescató como fundamental el espíritu del pueblo libre y su natural contacto con la naturaleza.

Con posterioridad Fader se refirió al tema de las posibilidades de un arte nacional y sus metas. *“No miréis lo que se pinta en otros países y no os dejéis sobornar por el triunfo. ¿Para qué mostrarles a vuestros conciudadanos en vuestro país lo que es moda en otros países?. (...). No necesito decirles qué debéis pintar, artistas; sólo abrid los ojos y ved vuestra patria. A eso lo llaman gran arte. Sed tan fuertes que vuestras obras representen aquello que sólo es posible en vuestra patria. Eso es arte”*.

Para comprender el sentir artístico de Fader y para conocer las ideas que guiaron su labor pictórica, resultan claves estas palabras. Fueron ellas el reflejo del consustanciamiento del artista con lo propiamente argentino, conceptos que se convirtieron luego en la base ideológica del *“Nexus”*. Este grupo reunió en 1907 a artistas que compartían el objetivo faderiano de un arte nacional.

En su charla de la *Sociedad Científica Alemana*, Fader analizó una vez más, críticamente, otra de las realidades del momento: la consumisión, en el ambiente artístico nacional, del arte extranjero, hecho que evitaba la consolidación y difusión del arte nacional.

“Querer “importar” arte no es sólo ridículo sino también un triste desconocimiento del espíritu del arte y de la fuerza de un pueblo. Lo bueno de lo de “afuera” sólo es para comparar y aprender, pero es malo imitarlo. Sólo con gran fuerza se puede “crear” (sin imitar). Y ésta es una obligación para aquellos que quieren el bien del arte. El arte es una revelación y sólo lo consigue aquél que lucha sinceramente”.

Cupertino del Campo, quien reseñó la conferencia en *La Nación*, definió a Fader como *“el más osado, el más ardoroso y también el más espontáneo de la corta falange nacional”*. *“La conferencia del señor Fader se impuso... por su equilibrio ideológico... Abundan en su trabajo las ideas originales: los fenómenos sociológicos de nuestro país, considerados desde el*

¹⁰. ADCMFF. FADER, Fernando. *Uber nationale Kunst und ihre Ziele*. Manuscrito traducido del alemán por Haydée Von Rentzell de Hüwel. Cit.: GUTIÉRREZ VIÑUALES (1998), p. 88-90.

punto de vista artístico, sugieren al señor Fader observaciones agudas, a veces ingeniosas, certeras casi siempre”¹¹.

Por su parte, Atilio Chiappori, bajo el seudónimo de Augusto Hornos, expresó su parecer en el diario *La Argentina*. “El hecho de que un artista aborigen se atreva a disertar ahora sobre teorías estéticas con posibilidades nacionales, y consiga reunir buena concurrencia en noches en que hay luchas en el Casino, e interesar a los grandes diarios mientras se susurran inminentes descalabros ministeriales, representa, en verdad, un signo determinante”¹².

Paralelamente a las nuevas propuestas que se dieron en el ambiente artístico nacional durante la primera década del siglo, con la creación de la *Sociedad Artística de Aficionados* y la formación del *Nexus* entre los aspectos más destacados, se dio un movimiento nacionalista en el ámbito de las letras, el cual fue denominado por el historiador Fermín Chávez como de “*espiritualización de la conciencia nacional*”.

Tres literatos que lideraron este movimiento de “*espiritualización de la conciencia nacional*” fueron 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. Por la trascendencia que tuvo, dedicaremos nuestra atención únicamente al libro de Ricardo Rojas.

En julio de 1908, habiendo regresado a Buenos Aires luego de una estadía en Europa, Ricardo Rojas fue homenajeado con un banquete al cabo del cual expresó por primera vez sus ideas acerca del nacionalismo argentino, conceptos que habrían de ser la base de su libro de 1909. Consideró entonces que “*si no reaccionamos en el sentido de un categórico idealismo que restaure la idea de continuidad en la obra de las generaciones, y de un sistemático nacionalismo que restablezca la cohesión sentimental de la raza, vamos en camino de fundar una de las civilizaciones más mediocres y efímeras que hayan aparecido en el mundo*”¹³.

Rojas alertó asimismo sobre el asunto que constituiría su principal frente de lucha a partir de ese momento y durante varios años, es decir la necesidad no sólo de un desarrollo material del país sino también de un progreso de la cultura argentina. Hablando de Buenos Aires dijo que “*hemos formado esta ciudad que se precia de tener todos los vehículos del progreso, pero donde los espíritus carecen de todo género de disciplina... (...). Por eso yo creo que este desenvolvimiento material de nuestro país nos llevará a la disolución mientras no sea creado por un pueblo homogéneo e identificado con su territorio; mientras el desarrollo externo del progreso no sea la resultante del desarrollo interno de la cultura*”¹⁴.

Estas pautas ideológicas de Rojas fueron en gran medida el resultado de una misión que le había encomendado el Gobierno argentino para estudiar el régimen de la educación histórica en las escuelas europeas y que había culminado justamente en 1908. El informe presentado por Rojas a sus contratantes se convirtió en el libro “*La Restauración Nacionalista*”, cuya aparición pública fue sucedida por “*un largo silencio*” al decir del autor.

En “*La Restauración Nacionalista*” publicada por Rojas en 1909, éste reafirmó 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 -a quien había conocido en Salamanca durante su viaje a España en 1908-, Ramiro de Maeztu, José Rodó, Enrico Ferri y Jean Jaurés entre otros.

¹¹. "Arte Nacional. La conferencia del señor Fader". *La Nación*, Buenos Aires, 25 de julio de 1907.

¹². *La Argentina*, Buenos Aires, 28 de julio de 1907. Cit.: CHIAPPORI (1927), p. 230.

¹³. ROJAS (1924), *Discursos*, p. 291.

¹⁴. *Ibidem.*, p. 292-293.

Unamuno y Maeztu, principalmente, alentaron las ideas expresadas por Rojas y las rescataron de la indiferencia generalizada. Unamuno escribió en *La Nación* de Buenos Aires, a principios de 1910: “¿Y cómo no he de aplaudir su nacionalismo, yo que, como él, he hecho cien veces notar todo lo que de egoísta hay en el humanitarismo?”; a posteriori, Maeztu dijo en *La Prensa* que “el asunto de La Restauración Nacionalista es y será por muchos años el eje de la mentalidad argentina”. Ambos autores, más Angel Ganivet y el francés Maurice Barrés - recordado también por el retrato que de él ejecutó su amigo, el pintor vasco Ignacio Zuloaga- influyeron a través de sus ideas nacionalistas en los autores argentinos.

Retornando nuestra atención a la labor de Ricardo Rojas, en un discurso del año 1911¹⁵, el escritor argentino siguió abordando y desarrollando los mismos temas. “*La revolución de 1810 no ha realizado sino la emancipación militar del territorio... ¿Pero quién negará que aún nos falta crear un pueblo identificado con ese territorio, y una civilización generada en la alianza feliz de aquella raza nueva y esta tierra virgen?... He ahí, señores, por qué le pertenecen ahora a la palabra y a la enseñanza la empresa de constituir un pueblo y una conciencia locales en nuestra República desierta, cosmopolita, pobre a pesar de su aparente esplendor...*”.

“*Y es que cuando un pueblo evoluciona a saltos bruscos y por aportes exteriores, como ha ocurrido con el nuestro, las funciones sociales no pueden mantenerse dentro del equilibrio... Así en nuestras sociedades, las ideas, los hombres o las cosas venidas de afuera, han determinado bruscas crisis de asimilación...*”.

Habló 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 despilfarró en la efímera vastedad de sus noticias cablegráficas y de sus visitantes ilustres*”.

Cumplido el largamente aspirado objetivo de concretar la organización anual del *Salón Nacional de Bellas Artes*, a partir de 1911, y empujado por el éxito sin precedentes que había significado la Exposición Internacional del Centenario el año anterior, la renovada dirigencia de las instituciones oficiales responsables de los asuntos de la cultura y las artes en la Argentina se esforzó por mantener los logros alcanzados.

En este clima alentador para la pintura y la escultura argentinas que sobrevino al *Centenario* y a la creación del *Salón*, se reanudaron las conferencias y los debates tendientes 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 escena a fines del XIX y en la primera década del XX, debate cuyo interés no se circunscribió exclusivamente a la Argentina sino que fue común a la mayoría de los países americanos. En España las discusiones habían alcanzado un nivel mayor, cristalizado en libros como el de Rafael Doménech “*El nacionalismo en el arte*”, y plasmado en las corrientes pictóricas regionalistas o en obras arquitectónicas “*neoárabes*”, “*neomudéjares*” o “*neoplaterescas*”¹⁶.

Casi veinte años habían transcurrido desde el debate ideológico que enfrentó a Obligado, Oyuela y Schiaffino en 1894, y seis años desde la conferencia de Fader en la *Sociedad Científica Alemana*, cuando en octubre de 1913 Cupertino del Campo retomó el tema del “arte nacional” en una conferencia llevada a cabo en Buenos Aires¹⁷. “*Cuando hay en (un) país algo propio en el aspecto exterior de los nativos, en su modalidad psicológica y en sus orientaciones*

¹⁵. Conferencia en el teatro de la Opera, de Buenos Aires, la noche del 25 de mayo de 1911, ante los alumnos de la Escuela Industrial de la Nación, por invitación de los mismos. ROJAS (1924), *Discursos*, p. 25-39.

¹⁶. Ver: BUENO, María José. "Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales". *Fragmentos*, Madrid, Nº 15-16, 1989, pp. 58-70.

¹⁷. "Museo de Bellas Artes. El arte argentino. El momento actual". *La Nación*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1913.

intelectuales, hay siempre, si es que hay arte, un arte nacional, porque el arte traduce el pensar y el sentir de cada pueblo”.

Una de las diferencias que se advierten entre el discurso finisecular de Schiaffino y el de Del Campo es el de la consideración de la pampa como centro irradiador o no de “lo nacional”. Mientras Schiaffino había expresado que *“la belleza de la pampa es puramente literaria”*, para Cupertino del Campo, al contrario, era la pampa la que poseía *“el gran secreto, donde se ha refugiado el carácter nacional desplazado por el cosmopolitismo de nuestras grandes ciudades; ella guarda la palabra nueva, aun no definitivamente pronunciada, que debemos añadir al lenguaje universal del arte”*¹⁸.

Reafirmando los principios rectores del reglamento del *Salón Nacional* que él mismo había redactado, Cupertino del Campo 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”*.

Además de la exposición de las ideas de Cupertino del Campo sobre el “arte nacional”, en 1913 Manuel Gálvez publicó el libro *“El Solar de la Raza”*, en el cual fue su propósito el de contagiar sus sensaciones *“de aquellas ciudades españolas donde aun 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”*. Exhortó asimismo a construir *“el espiritualismo argentino sacándolo del fondo de nuestra raza, es decir, de lo español y lo americano que llevamos dentro de nosotros”*¹⁹.

Manuel Gálvez puede ser considerado como el continuador de la línea hispanista defendida por Calixto Oyuela, de la misma manera que a Ricardo Rojas se lo puede relacionar con Rafael Obligado, por la tendencia de ambos de buscar nuestras raíces en lo más genuino, con la salvedad de la gran simpatía que demostró Rojas por lo hispano, lo cual está perfectamente reflejado en su obra *“Retablo español”*, además de otros escritos. Dentro de los hispanistas puede nombrarse también a Enrique Larreta quien en 1908 publicó la novela histórica *“La gloria de don Ramiro”* que había empezado a escribir en 1903, y cuyo escenario ficticio era la Avila de Felipe II²⁰.

De todas maneras las coincidencias entre Gálvez y Rojas fueron mucho mayores que las existentes entre Oyuela y Obligado, cuyas posturas aparecieron como irreconciliables. En cierta medida hasta puede señalarse a Gálvez como seguidor de algunas de las ideas de Rojas, como la de la necesidad de que, una vez logrado el progreso material, se buscaran adelantos en lo espiritual y lo cultural. *“Hemos ya construido fuertes diques de energía y de riqueza; ahora nos falta introducir, en el estanque enorme formado por aquellos diques, el agua de vida que es la espiritualidad”*²¹.

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

¹⁸. Conceptos similares a los de Cupertino del Campo había enunciado en 1911 Juan Mas y Pí, autor en 1910 de un largo capítulo dedicado a la sección española de la Exposición del Centenario (En CAMBA-MAS Y PÍ (1910), pp. 105-166). Miguel Angel Muñoz ha rescatado las ideas de Mas y Pí quien consideraba sede del *“carácter nacional”* al interior rural y no a *“la urbana, mecantil, cosmopolita, y además antiestética, Buenos Aires...”* (MUÑOZ (1995), p. 172).

¹⁹. GALVEZ (1943), p. 18-19.

²⁰. Cabe destacar como hecho curioso la realización por parte de Larreta, ya en los años cuarenta, de un conjunto de cuadros, paisajes algunos, como el titulado *“El potrerillo”* difundido por Dardo Montez en la revista *Atlántida*, histórico-costumbristas otros, y hasta unos paisajes de Granada que ilustraron el libro *Gerardo o La Torre de las Damas* (1953), algunos de los cuales se hallan en el *Museo de Arte Español* de Buenos Aires, instalado en la que fue la casa de Larreta, de estilo neocolonial.

²¹. GALVEZ (1943), p. 14.

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: *“parecerá que este carácter nacionalista mal pueden tenerlo páginas que tratan de cosas españolas. No es así, sin embargo, pues todo libro sobre España, hondamente español, escrito por un argentino, será un libro argentino. Y es que nosotros, a pesar de las apariencias, somos en el fondo españoles”*²².

*“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”*²³.

Más adelante Gálvez dio su explicación del por qué del odio conservado en la Argentina hacia el español durante el siglo XIX, luego de la Independencia, y de cómo el sentimiento del español se manifestó recíprocamente, considerando inclusive como una ofensa personal las fiestas patrias y el Himno Nacional. *“Durante el tercer cuarto de siglo la hispanofobia se intensificó. Sarmiento, Alberdi, Juan María Gutiérrez amontonaron sobre España sarcasmos, injurias, denuestos, ironías: todos los aspectos verbales que adoptaba su hispanofobia... Ahora las cosas han cambiado: Distinguidos escritores argentinos han hablado de España con cariño; la literatura y la pintura españolas ejercen enorme influencia ante nosotros”*. Reconoció sin embargo que aun quedaban en el país enemigos de España como los normalistas, los anticlericales, los mulatos y los hijos de italianos²⁴.

A diferencia de Cupertino del Campo quien afirmó que el carácter nacional argentino estaba refugiado en la pampa, Manuel Gálvez opinó que dicho carácter debía de buscarse en las ciudades y en los pueblos de España. *“Las inmigraciones, en inconsciente labor de descaracterización, no han logrado ni lograrán arrancarnos la fisonomía familiar. Castilla nos creó a su imagen y semejanza. Es la matriz de nuestro pueblo. Es el solar de la raza que nacerá de la amalgama en fusión”*. Gálvez se refirió también al declive económico de la España de preguerra. *“La decadencia del solar de la raza debiera ser para nosotros una fecunda fuente de ideales. En las ruinas suntuosas y tristes de la España vieja podremos hallar los grandes bienes que faltan a nuestra riqueza ascendente”*²⁵.

En lo que respecta a las actividades artísticas, el impulso hispanista sólo se vio levemente interrumpido al producirse el estallido de la guerra europea de 1914. Tras finalizar la contienda sobrevendrá el más rico período de intercambio, en materia de exposiciones de pintura y escultura, entre España y la Argentina, asunto que reseñaremos más adelante.

Esta etapa de reciprocidades entre ambos países, cuyo punto culminante fue la participación argentina en la *Exposición Iberoamericana* realizada en Sevilla en 1929, se vio interrumpida bruscamente poco después de dicha muestra. En la Argentina, en 1930, un golpe militar acabó con el mandato presidencial de Hipólito Yrigoyen; en España, al año siguiente, cayó Alfonso XIII y cinco años después estalló la guerra civil.

Cuando en 1943 Manuel Gálvez prologó la séptima edición de *“El Solar de la Raza”*, treinta años después de su primera aparición y en la plenitud de la segunda guerra mundial, se lamentó de aquella pérdida de contacto con la península que tanto había costado reconstruir después de la Independencia. *“Entristece pensar en todo lo que en treinta años nos hemos*

²². *Ibidem.*, p. 16-17.

²³. *Ibidem.*, p. 18.

²⁴. *Ibidem.*, p. 40-42.

²⁵. *Ibidem.*, p. 46-47.

*desespañolizado los argentinos. Inmigraciones no españolas, ni siquiera latinas, y la influencia norteamericana, nos han descaracterizado y arrancado gran parte de nuestra hispanidad*²⁶.

El arquitecto Martín Noel, abanderado junto a Angel Guido en la defensa del neocolonial en la Argentina y constructor, precisamente en esa línea, del pabellón argentino para la *Exposición Iberoamericana* de Sevilla de 1929, fue otro de los autores que expresaron su opinión durante la segunda década del siglo respecto del “arte nacional”. La figura de Noel ha sido revalorizada durante 1995 con la realización de la exposición titulada “*El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*”, que tuvo como primera sede, el remodelado ex-pabellón argentino de Sevilla, montándose a posteriori en el *Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”* de Buenos Aires, antigua residencia del citado arquitecto y una de sus más características obras dentro de la tendencia neocolonial.

Descendiente de una familia vasca, Noel manifestó permanentemente su admiración por España y por lo español. En sus textos nacionalistas coincidió generalmente con las ideas de Ricardo Rojas y Manuel Gálvez, con la diferencia de que Noel analizó a las mismas dentro del campo de las artes. “...*Mientras no se defina claramente nuestra personalidad nacional como forma artística, dentro de un carácter o fisonomía inconfundible -expresó-, no alcanzaremos a rendir el vigor y la sana originalidad que requieren nuestras creaciones... Todo desplante individual que no refleje un sentido sintético o social, valdrá lo que una arriesgada quimera en el campo de la especulación... La falta de nacionalismo, o voluntad, se traduce, fatalmente, en incoherencia y pálida vaguedad. (...). Por tanto, en el sentido colectivo, las más altas y robustas expresiones individuales a través del númen estético de Raza, logran las más de las veces, la mayor suma de unidad y de fuerza; de emoción y de idealidad*”²⁷.

Entre las obras arquitectónicas neocoloniales de Martín Noel una de las más singulares fue la Estancia El Acelain, construida en Tandil para el escritor Enrique Larreta. Este, amigo de personalidades como el vasco Ignacio Zuloaga quien le retrató en París en 1912, se encontraba muy compenetrado con el ideal hispanista defendido por los representantes de la “*Generación del 98*” y su vinculación a Hispanoamérica. Entrevistado en la Argentina, el autor de “*Don Ramiro*” afirmó que “*aquí necesitamos... volver la mirada a la España de ayer, ya que por afinidad de origen todos somos sus hijos... En vez de vivir, como ha pasado hasta hace poco, en lamentable desconcierto espiritual con España; en vez de gastar nuestro dinero en recorrer países desligados completamente a nuestra tradición, debemos visitar el solar de la raza...*”²⁸.

Las sucesivas manifestaciones reivindicatorias de la nacionalidad por parte de los artistas y literatos argentinos 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. De esto ya había dejado constancia el difundido libro de Oswald Spengler “*La decadencia de Occidente*”.

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 de Europa. No obstante, esta concientización no partió de los artistas que, becados en Europa o realizando estudios allí, regresaban luego al país; difícilmente estos llegaron a comprender desde sus raíces este fenómeno europeo y la profunda crisis del continente.

²⁶. *Ibidem.*, p. 6.

²⁷. AMSN. NOEL, Martín. *Sobre el concepto del Nacionalismo en el Arte. La tradición como fuente de personalidad artística o el nacionalismo como fuente de personalidad artística*. Texto mecanografiado, sin fecha, 19 pp..

²⁸. ANDRES, Víctor. "Enrique Larreta". *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1917.

Fue justamente 1914 el año en que Rojas publicó su libro *“La guerra de las naciones”*, en cuyas páginas 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...”*²⁹.

Esta misma idea sería retomada en 1936 por Angel Guido, cuyas afirmaciones nos permiten ilustrar mejor este sentir de Ricardo Rojas. En efecto, afirmó Guido que *“el paisaje europeo es paisaje “descubierto”, manido, desflorado por el turismo y la superpoblación. El paisaje y el hombre europeos sufren hoy una suerte de sobresaturada civilización, utilísima para otros aspectos de la vida de un pueblo, pero fatal para el Arte Nuevo, que requiere un clima de primitivismo, de primordialismo, de virginidad propicia al nacimiento”*.

*“Y en esta conquista robinsoniana -diría Ortega y Gasset- América está mejor dotada que Europa. En efecto, el trópico, el altiplano, la Pampa, los Andes de América, tienen la grandeza inusitada de su primitivismo singular. Todo paisaje adquiere no solamente la fisonomía que le imprimen los fenómenos meteorológicos, sino, más aún, la humanización del hombre que convive en él”*³⁰.

En *“La guerra de las naciones”* Ricardo Rojas volvió a hacer hincapié en la necesidad de lograr en la Argentina, paralelamente al progreso material, las conquistas espirituales. *“La República Argentina, independizada políticamente en 1810, ha seguido siendo hasta hoy una colonia de otras metrópolis. Tierra de colonización para los hombres, los capitales y las ideas de Europa, ha progresado en grado sumo; pero se ha civilizado escasamente, porque a la cáscara de su progreso material le falta la semilla de una cultura propia. (...) Buscamos salvar nuestro genio nativo y nuestro espíritu territorial, para poder forjar nuestra cultura, dando un contenido humano a nuestro progreso material”*³¹.

En el capítulo titulado *“La verdadera argentinidad”*, Rojas abordó el tema de la guerra europea expresando la necesidad *“de procurar que esta guerra engendre una humanidad nueva, una nueva organización interna e internacional de los pueblos. Por eso debemos, como hombres y como argentinos, mirar el porvenir, vigilando la suerte de nuestro propio ideal americano... ahora se trata de poner las manos en la obra inconclusa de nuestra propia patria. Dejemos el presente de la guerra, con sus peripecias económicas y militares, a la curiosidad de los periodistas viajeros”*³².

En el panorama artístico europeo, la guerra trajo consigo el surgimiento de nuevas tendencias e *“ismos”*, suceso que habría de tener sus lógicas consecuencias en un ambiente cultural como el argentino, pendiente, a pesar de la contienda, de todo lo que seguía viniendo de Europa.

Bajo esta situación, Fernando Fader, recuperado para la pintura tras un fracasado paso por las actividades empresariales, volvió en 1917 a exponer sus ideas acerca del *“arte nacional”*, teniendo en cuenta ahora los nuevos factores actuantes, disímiles a los que habían caracterizado al ámbito artístico diez años antes, cuando disertó sobre las *“Posibilidades de un arte nacional y sus posibles caracteres”*.

Discrepando con Martín Noel, para quien *“todo desplante individual que no refleje un sentido sintético y social”* carecía de validez, Fader defendió, por encima de este sentido social, el ideal individual del artista. *“El arte en general -dijo Fader- ha sufrido las influencias de una serie de factores ajenos a su fin. Cuento entre ellos... la desaparición casi completa del ideal*

²⁹. ROJAS (1924), *La guerra de las naciones*, pp. 95-96.

³⁰. GUIDO (1936), p. 18.

³¹. ROJAS (1924), *La guerra de las naciones*, pp. 109-110.

³². *Ibidem.*, pp. 194-195.

individual y la invasión del ideal colectivo... Hay, pues, desorientación. (...). En el arte argentino... 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 objetivo primordial”.

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, “*solar de la raza*”, a consideración del literato. Fader negó, inclusive, la existencia de tradiciones propiamente argentinas, oponiéndose asimismo a la tutela espiritual española por la que abogaba Gálvez. “*...Será muy difícil orientar nuestro arte hacia un concepto netamente argentino, por varias razones. La carencia de tradición, que aparentemente debía 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...*”³³.

En 1918 Fernando Fader publicó el ensayo “*Reflexiones de un pintor argentino*”³⁴, en realidad una carta dirigida a Wilhelm Keiper, de la *Sociedad Científica Alemana*, el mismo que le había contratado en 1907 para efectuar su primera disertación sobre el “arte nacional”. En este texto puede apreciarse la estrecha relación de las opiniones del artista con las ideas expuestas por Ricardo Rojas en 1914, en “*La guerra de las naciones*”, las mismas que inspirarían muchos años después a Angel Guido.

En efecto, en sus “*Reflexiones*”, Fader advirtió sobre el valor del paisaje argentino como factor influyente en la conducta del hombre que lo habitaba y por ende sobre “*la humanización del hombre que convive en él*” de lo que hablaría Guido en 1936. De la misma manera que el arquitecto habría de referirse a la tierra y a la “*grandeza de su primitivismo singular*”, a juicio del pintor los argentinos teníamos “*una buena cantidad de tierra y paisaje con su peculiaridad original*” y “*tal vez ningún país en el mundo dependa más de su paisaje como medio de expresión artística... que nosotros... La Pampa... es tan grande que impone su rasgo característico a los hombres que la habitan... En Europa, la gente es lo particular, se ha desprendido del paisaje, vive en ciudades; ...En cambio, el hombre en nuestro país es escaso. La figura característica de una vaca o de un caballo nos dicen más de nuestro país. Nuestra gente vale sólo dentro de su propio paisaje*”.

“*...Nuestra naturaleza -prosiguió Fader- 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. El arte no es ninguna ciencia. Exige otra educación, otras condiciones, y si algún día tiene que ser argentino, hay que cuidarse mucho de no empollar en nido ajeno. Los científicos pueden hacerlo, pero el arte no conoce ningún antecesor salvo él mismo. A nuestros críticos de arte debiéramos enviarlos afuera, son ellos los que deben mirar y comparar. Nosotros también, pero no es imprescindible*”.

Cuando en 1922 Ricardo Rojas publicó su libro “*Eurindia*”, quedó en evidencia la evolución de su ideal nacionalista, pasando de la consideración del tema desde un punto de vista limitado a la Argentina a la ampliación del horizonte espacial, apreciando el asunto como un problema de alcance americano. El punto de partida para este cambio fue esbozado en 1914 en

³³. ADCMFF. Carta de Fernando Fader al presidente de "La Verdad". Ojo de Agua de San Clemente, 30 de enero de 1917. Cit.: GUTIÉRREZ VIÑUALES (1998), pp. 457.

³⁴. Ver: FADER (1918).

“La guerra de las naciones”, obra en la que el literato expresó que debíamos “como hombres y como argentinos, mirar el porvenir, vigilando la suerte de nuestro propio ideal americano”.

Con la creación y el desarrollo del concepto de “eurindia”, término con el que pretendió definir la existencia de una armonización de valores europeos y americanos, Rojas moderó su postura respecto de la influencia que Europa había ejercido en el continente; si antes se había mostrado algo escéptico a tal influjo, promoviendo lo genuino de nuestras tradiciones en contraposición a éste, valoró ahora el choque cultural europeo-americano y sus consecuencias a través de los siglos³⁵.

No obstante esta aceptación y cualificación de lo europeo en América, Rojas continuó reafirmando la importancia de las “vírgenes y ricas” tierras de este continente en la formación del ser americano. En 1924 afirmó que “diciéndonos eurindios, nada renegamos ni nada rechazamos; nos proclamamos conservadores y liberales, para tomar a la política términos vulgares, pero precisos; abrimos nuestro espíritu a todos los vientos. Sería una simpleza buscar únicamente en Tiahuanacu nuestro abolengo espiritual; pero sería un error negar a la ubérrima tierra americana su poder intrínseco plasmante”³⁶.

En “Eurindia”, Ricardo Rojas dedicó un capítulo a “El nacionalismo en pintura”, asunto al que consideró cristalizado en la labor artística de algunos pintores y escultores argentinos, “conquista” para la cual habían sido necesarios dos sucesos previos, “en Europa, la liberación de la pintura, posterior al impresionismo, y en América, la liberación de la raza, posterior al nacionalismo. La generación actual ha podido iniciar una pintura argentina, porque aquellos sucesos previos le habían emancipado el espíritu y el pincel”³⁷.

En materia de artes plásticas el término “eurindia” significaba para Rojas “una conciliación de la técnica europea y de la emoción americana”, concreción alcanzada luego de aquella emancipación del “espíritu y el pincel”. “Cuando la verdad de la naturaleza y de la luz entró en los talleres, entró con ella la patria en los dominios del arte. Paisajes de pampa, de selva y de montaña, tipos de indios, de gauchos y de inmigrantes, retratos y escenas de nuestro país...”³⁸.

Con tales afirmaciones, Rojas daba como un hecho la existencia de un “arte nacional”, el cual estaba representado a su entender por los artistas cuya labor se desarrollaba en acuerdo con las ideas y los objetivos que los Aficionados y el Nexus habían trazado en los primeros años de siglo, conceptos que inspiraron a Cupertino del Campo al redactar el reglamento del *Salón Nacional* en 1911. Para Rojas “el núcleo glorioso de la actual escuela “euríndica”, lo constituyen Bermúdez, Quirós y Fader, maestros ya consagrados por la importancia artística de su producción, por la índole de sus temas y por la conciencia doctrinaria de su misión estética en la patria...”³⁹.

Habiendo alcanzado preponderancia durante los años veinte la pintura paisajística, género que se entroncaba perfectamente con las ideas de “nacionalismo en el arte” debatidas por artistas, literatos y críticos en las décadas anteriores, menguaron las discusiones acerca del

³⁵. Casi un lustro después, en septiembre de 1927, Alberto Zum Felde dictó en la *Facultad de Humanidades* de La Plata una serie de conferencias en la que abordó nuevamente este tema. Allí destacó: “Americanidad y Occidentalidad no son términos opuestos ni distintos; la occidentalidad es el todo y la esencia del todo; la americanidad es la parte y la forma. La occidentalidad comprende en sí la americanidad; la americanidad entraña en sí la occidentalidad. En fin, y en términos más simples: concebimos lo americano como una forma de lo occidental”. (ZUM FELDE (1927), p. 178).

³⁶. “Ricardo Rojas. Su obra”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, enero de 1924.

³⁷. ROJAS (1924), *Eurindia*, p. 312.

³⁸. *Ibidem.*, pp. 314-315.

³⁹. *Ibidem.*, p. 314.

asunto, aunque siguió siendo este un tema de análisis en momentos en que mayor fuerza iban tomando las tendencias renovadoras.

El texto más interesante sobre el “arte nacional” de este decenio es a nuestro juicio el publicado por José León Pagano en 1926, en el cual se advierten nuevos aportes conceptuales, aceptando la diversificación y las facetas cambiantes como un “*signo de modernidad*”. A su entender, si no se advertían transformaciones de formas estéticas derivadas de los pobladores primitivos de la Argentina esto se debía a que los mismos no pertenecían a una civilización muy avanzada.

Los motivos que movieron a Pagano a pronunciar su conferencia titulada “*El nacionalismo en el arte*”⁴⁰ fueron los comentarios de la crítica europea a raíz de las exposiciones de arte argentino celebradas en Europa en 1926, en donde aquella reconoció en nuestra pintura las influencias de las corrientes artísticas de ese continente. Pagano, quien estuvo de acuerdo con ello, expresó que “*nuestro arte, siendo nuestro, es una “continuación” del arte europeo. Si no lo fuese, si nos considerásemos como un núcleo aparte, desligado de una cultura muchas veces milenaria, entonces sería algo peor: sería una imitación de imitaciones*”.

“*...Dentro y fuera del país se preconiza una “argentinidad”, y a ella acuden para exigirnos modos estéticos que la expliquen y la ilustren. He aquí las causas de este equívoco. Existe en la Argentina un tipo étnico definido. Es el producto de una amalgama conclusa. La población indígena sería el plasma. A ella se mezcla primero el español, dando por resultado el mestizaje, que luego se transforma debido a las copiosas inmigraciones europeas para formar así el tipo de pura argentinidad*”.

Pagano dejó en claro su propósito de limitar la importancia y de desmitificar el tema del “arte nacional”, señalando que el reclamarnos la posesión de este no es más que un modo de exigirnos “*lo que ya no existe en ninguna parte*”. Para él la acción de las “escuelas” en arte sólo fue posible en la antigüedad cuando los centros intelectuales eran más reducidos y menos frecuentes las comunicaciones; “*hoy es ya del todo imposible. Hablar, pues, de arte nacional es acudir a términos abusivos*”.

Nombrando a Zuloaga, Regoyos y Anglada, se preguntó Pagano si había “*en ellos un rasgo que les sea común? ¿Es perceptible en ellos el ya mentado “aire de familia”?*”. Redujo aún más el campo de análisis citando a los dos primeros y a otros artistas vascos, Guiard, Arteta, Echevarría, Maeztu, Arrúe e interrogó: “*¿quién... personifica el medio social vasco, quién le asimila mejor, si es que alguno lo hace visible en su obra?. (...). La diversificación es, por lo tanto, un signo de modernidad, un signo de nuestro tiempo, y nada caracteriza mejor el arte argentino que sus múltiples y cambiantes facetas*”.

Trasladó el asunto a la pintura argentina, proponiendo una comparación de un paisaje de Fader con uno de Butler, de una figura de Bermúdez con una de Guido, de una composición de Quirós con una de Collivadino, “*y coloquemos junto a un lienzo de Sívorì uno de Pettoruti*”. “*Confluyen allí los estilos y técnicas más diversificados. Y los conceptos más contradictorios... Como en Europa, como en los centros más avanzados de Europa*”.

“*No se advierte... en ningún artista argentino... la transformación de formas estéticas derivadas de los primitivos pobladores de este suelo... (...). ¿Dónde están los ejemplares de “nuestro” arte arcaico, las obras producidas en este suelo que puedan señalarse como precedentes de una evolución característica y definitivamente argentina?. (...). Si ahora se me preguntara: “¿Por qué es argentino nuestro arte?” yo contestaría lo único atendible: porque son argentinos los hombres que lo producen*”.

Años después, en 1929, y valiéndose de la exitosa presentación de Cesáreo Bernaldo de Quirós en Madrid, Ricardo Rojas reafirmó sus ideas sobre el nacionalismo. “*En el fondo de*

⁴⁰. "El nacionalismo en el arte". Conferencia de J. L. Pagano. En FREDERIC (1927), pp. 215-238.

nuestra vida nacional -prologó en el catálogo de dicha muestra-, *el sentido de la naturaleza asume una fuerza extraordinaria. La fuerza natal nos fue dada casi virgen... Esa condición del ambiente físico suscita el panteísmo del indio, el heroísmo del conquistador, el estoicismo del gaucho, la esperanza del patricio y la fe del colono. Ese resorte metafísico, que se apoya en la Naturaleza, y que a través del hombre mueve la evolución argentina, confiere a la vida de nuestro país la fuerza primordial de las edades creadoras. Esa fuerza actuó de un modo patético en los caudillos y en las montoneras; actúa aún en las empresas rurales y políticas, y empezamos a conocer su presencia animadora en las más puras creaciones de la inteligencia*⁴¹.

En las décadas posteriores, tras la recesión económica a nivel mundial derivada de la caída de la bolsa neoyorquina y la crisis europea que alcanzó su punto más álgido con el estallido de la Segunda Guerra, volvieron a ponerse en tela de juicio, como en 1914, la importancia de los valores culturales europeos.

En 1942, en la plenitud de la contienda, Atilio Chiappori publicó su libro *“La inmortalidad de una patria”*, cuyos términos reflejaron ese cuestionamiento de lo europeo en el campo de las artes plásticas. *“Dos peligros de esterilidad... se ofrecen a los artistas argentinos: el remedo del arte europeo, que se aprende en nuestras academias, y el remedo del arte indígena, que se aprende en nuestros museos. Por uno y otro camino se va a la muerte y a la pérdida de la personalidad”*⁴².

Como puede apreciarse, Chiappori concordó con Pagano en la inutilidad de intentar ver nuestra evolución artística a partir de las creaciones indígenas, las que prácticamente no dejaron su huella en los pintores argentinos del siglo XX. La diferencia estuvo en que el primero desestimó la trascendencia que en estos había tenido el arte europeo. *“Lo que los indios dijeron con su técnica incipiente, fue un balbuceo que no tenemos para qué repetir y que pertenece al pasado. Lo que los europeos han dicho o dicen con su técnica sabia, pertenece a un espíritu ajeno y es innecesario repetirlo...”*⁴³.

El texto de Chiappori significó una reafirmación de las viejas ideas de Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Fernando Fader respecto de la necesidad de que los artistas “redescubrieran” el paisaje argentino internándose en las provincias y conviviendo con sus habitantes. *“Para vencer la hostilidad o la impasibilidad expresivas de las comarcas vírgenes no basta empeñarse en sorprender su fisonomía, en asir los más fugaces matices de su color. Es necesario reposar, sumirse en su seno, sentir sus latidos, aspirar sus perfumes, escuchar sus músicas y sus silencios al par que la retina se impregna de sus luces y de sus sombras”*⁴⁴.

Años después, en 1949, Francisco Bernareggi, pintor argentino de vasta labor en Mallorca durante la primera mitad del siglo XX, reflexionaba: *“un cosmopolitismo de baratija y de pésimo gusto ha ido borrando toda distinción nacional. Las costumbres, el traje, las canciones populares, son barridas despiadadamente. De ellas no quedan más ecos legítimos que los archivos del folklore. Lo único que se escapa de tanta insipidez, lo único auténtico, estable y cargado de sentido emocional autóctono, es el paisaje. Ese paisaje donde el hacha respetó la magnificencia de los bosques, y la dinamita no deshizo ni desplomó la estructura de las montañas”*⁴⁵.

⁴¹. ROJAS, Ricardo. *Cesáreo B. de Quirós. "Exposición de sus obras"*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 24 de mayo de 1929, pp. 12-13.

⁴². CHIAPPORI (1942), p. 27.

⁴³. *Ibidem.*, p. 28.

⁴⁴. *Ibidem.*, p. 30.

⁴⁵. PRO (1949), p. 126.

1.2. Tradicionalistas y renovadores. Aportes para clarificar una vieja polémica.

Al referirnos en el capítulo anterior al esfuerzo que debieron hacer los pintores de la generación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* para “*formar ambiente*” de arte en la Argentina, esto es sentar bases según el modelo francés de academias, Salón oficial, etc., analizamos tal tarea viéndola como primera y principal de este grupo. Las actividades artísticas fueron tomando progresiva importancia en el país durante la primera década del XX, produciéndose el mayor impulso a partir de la Exposición del Centenario en 1910 que derivó en la creación del Salón Anual al año siguiente. Se dio así a nuestros artistas la posibilidad de hacer conocer sus obras.

Puede afirmarse, pues, que a partir de este momento la actuación de los pintores y escultores argentinos se insertó en un ámbito cultural cada vez más consolidado, guiado por ideas de nacionalismo y americanismo sostenidas por los hombres de letras, y cuyo reflejo en la pintura fueron las corrientes paisajistas y costumbristas que se impusieron como arte oficial, alcanzando su punto culminante en los años veinte.

En los demás países americanos el advenimiento de los nacionalismos y el desarrollo de las artes plásticas no se dio de igual manera. Como polos opuestos, entre los cuales podemos citar al caso argentino como de carácter intermedio, señalaremos los ejemplos de Cuba y de Colombia. En cuanto a este último país, el historiador Giraldo Jaramillo niega la existencia de una “escuela nacional” tal como se había afirmado en la Argentina: “*no podemos hablar -dijo- de la “escuela colombiana de pintura”, ni siquiera de “tendencias nacionales”, sino, apenas, de individualidades destacadas que, superando el medio, han logrado realizarse con plenitud en el campo del arte*”⁴⁶.

En lo que respecta a Cuba, su evolución fue inversa dada su reciente independencia de España (1898), momento para el que ya estaban consolidadas en buena medida las manifestaciones del arte y había que proceder, a partir de allí, a formar la “nacionalidad”. “*Cuando se establece nuestra República -afirmó Castro- y se aquietan los ánimos para laborar de conjunto en la construcción de una nacionalidad, se encuentran ya solucionadas muchas cuestiones en el campo del Arte. La mayor parte de las luchas de escuela han terminado o están próximas a terminar...*”⁴⁷.

La actuación de un grupo de artistas en la Argentina, los que llamaremos de la Generación “nacionalista”, realizaron una pintura a la que fue amoldándose el ideario trazado por literatos como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez o Leopoldo Lugones, y artistas como los del grupo “*Nexus*” -en especial Fernando Fader- o Cupertino Del Campo. La “legalización” definitiva se dio al redactarse el reglamento del Salón Nacional en 1911, inspiración del citado Del Campo, que señalaba la preferencia de cuadros de “*temática nacional*” al momento de ser otorgados los premios. Esto era consecuencia, también, de una reacción contra las críticas que habían surgido durante la Exposición del Centenario declarando que, en comparación con las escuelas europeas, la pintura argentina carecía de un “arte nacional”⁴⁸.

El precepto incluido en la reglamentación del Salón no se aplicó con la rigurosidad que su enunciado hacía suponer; como muestra valga señalar el “Premio Adquisición” otorgado en

⁴⁶. GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, p. 205.

⁴⁷. CASTRO (1970), p. 47.

⁴⁸. Al respecto se publicó en 1995 un trabajo analizando las críticas de arte en torno a esta Exposición. Ver MUÑOZ (1995).

1914 a Fader⁴⁹ por su obra “*Los mantones de Manila*”, más cercano al sentimiento hispano que a lo que podía entenderse por “tema nacional”.

La flexibilidad del sistema también queda en evidencia al analizar los envíos a los salones desde 1911 a 1930 y verificar que, luego de los paisajes, fueron los retratos las obras más numerosas, inclusive más que los cuadros costumbristas. Aspirantes, naturalmente, a un premio, difícilmente los artistas, si hubiese existido severidad con aquellos de “obras de temática nacional”, hubieran presentado retratos. No es menos cierto que para un pintor, exhibir cuadros representando a algún conocido personaje de la sociedad, era buen escaparate como vehículo de prestigio y hasta podía suponer la posibilidad de acceso a encargos bien remunerados.

Pues bien, es innegable que, como dijimos, por una u otras razones, las realizaciones pictóricas de numerosos artistas se fue amalgamando con los postulados teóricos del nacionalismo, en el argumento y en el discurso. El paisaje -la pampa, el *yermo incontaminado* por la explosión de la inmigración, los campos *vírgenes* de la Argentina- y el costumbrismo -los tipos autóctonos, el criollo no afectado por la hibridez de las populosas urbes- fueron los baluartes en los que se apoyó gráficamente la Generación “nacionalista” y que les sirvió de escudo, en especial a partir de los años veinte, para reafirmar sus principios ideológicos ante la aparición de nuevos conceptos artísticos.

Críticos e historiadores, con los años, fueron creando la “polémica” -o mejor dicho las “polémicas”- del arte en la Argentina del primer tercio del siglo, planteando el choque entre “tradicionalistas” y “renovadores”, otorgando en algunas ocasiones el mote de “combatidos” e “incomprendidos” a un grupo de artistas, entre ellos Martín Malharro y Emilio Pettoruti, como veremos más adelante. Intentaremos reflejar en este punto el pensamiento de algunos artistas ligados con el “nacionalismo”, procurando luego echar luz sobre discusiones en torno a pintores “rechazados” en el ámbito artístico argentino.

1.2.1. El pensamiento de la Generación “nacionalista”.

El debate planteado alrededor del nacionalismo, en el que se analizó la originalidad de “*lo argentino*” en comparación “*al europeo*”, la dicotomía entre “*campo*” y “*ciudad*”, etc., se manifestó en la pintura a través de la apología del argumento, justificándose la representación de la naturaleza, lo criollo y el sentimiento del artista como cualidad esencial para realizar obras de “*sabor argentino*” y americano. El cuadro se convertía así en el producto final de un proceso de consustanciación entre el “motivo nacional” y el artista, éste con su sello individual e intransferible.

Así, Antonio Alice, consagrado por un sector de la crítica tras la ejecución de su cuadro de temática histórica “*Los Constituyentes del 53*”, afirmaba en 1938 que “*siendo el argumento la médula del cuadro, no basta elegirlo porque sí no más, entre los muchos que se nos presentan. Es preciso meditarlo: es necesario que el mismo argumento se nos aproxime; que se poseione de nosotros; que se identifique con nuestra manera de ver y de sentir. Si el argumento domina nuestro espíritu, entonces tendremos una visión más o menos exacta, pero fiel, de la obra futura*”⁵⁰.

Respecto del argumento de la obra, Pío Collivadino, uno de los fundadores del grupo “*Nexus*” en 1907, afirmó no tener “*preferencia determinada en la elección de asuntos; procuro*

⁴⁹. Quien luego lo rechazó debido a que consideraba que el premio en dinero era inferior al valor real de la pintura.

⁵⁰. "En el Instituto Popular de Conferencias habló el pintor Antonio Alice". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1938.

siempre inspirarme en **la naturaleza que contemplo**, tratando de fijar en el lienzo las emociones que esa misma naturaleza me produce”⁵¹. “Eso es lo que hago yo: **obra de sabor argentino**, cosas de mi tierra..., aquí, donde son tantos los pintores nuestros que andan soñando con majas y mantones de Manila y paisajes de Italia y escenas de París...”⁵².

El notario y artista aficionado Carlos De la Torre fue calificado como “*pintor que ha llegado a la entera posesión de sus medios artísticos y adquirido una manera propia, **que ha gustado al público, se mantiene en ella sin importársele nada de la racha de innovadores que van a diario dando cabezadas contra todo lo que no es nuevo o raro. Señalamos esto como uno de sus méritos. (...) ...concibe el paisaje, o sea un cuadro de paisaje, no como retrato más o menos fiel de la escena que contempla sino transformado por su visión propia... (...) ...Y es fácil ver que no siempre absolutamente el colorido y el ambiente criollo se hallan traducidos en ellas. Pero con todo eso nadie dirá que no son bien de nuestra tierra; que sus tipos humanos, sus animales, sus objetos diversos, sus escenas no sean las características de nuestro campo***”⁵³.

De aquí se desprenden varias reflexiones. Una de ellas, quizá la más importante, es la confirmación de que De la Torre, como muchos otros tantos artistas no pintaban al aire libre, sino en estudio⁵⁴. No encuentra siempre “*el colorido y el ambiente criollo*” dice el crítico, pero sí conoce bien los tipos, animales y objetos, en fin, lo que más “*ha gustado al público*”.

En otro orden de cosas, la falta de tradición artística en la Argentina fue el arma de que se valió Cesáreo Bernaldo de Quirós para disculpar lo cambiante de su producción pictórica en la que la huella española, en especial, quedó manifiesta. “*La vacilación característica de mi modalidad de pintor que ha originado tantos cambios -afirmó-, obedece, quizá al hecho de haber nacido en un país que no tiene tradición de arte. Nosotros, no recibimos nada como herencia atávica por lo que estamos en condiciones de inferioridad con respecto a los países europeos donde, desde el niño hasta el adulto, los espíritus están enriquecidos por el concepto estético en todas sus manifestaciones*”⁵⁵.

La falta de medios adecuados de formación en su propio país y la ausencia de “*herencias*” que le sustentasen, le requirieron probablemente a Quirós un esfuerzo mayor que el que debía experimentar un principiante europeo para ponerse a tono con los “*conceptos estéticos*” de sus respectivos países.

El argumento del cuadro, el campo, la naturaleza, la falta de tradición; pautas que conformaron el ideario nacionalista en la pintura. A ellos se agregan ideas como las ya señaladas del americanismo y la importancia del “*sentimiento*” como valor imprescindible para toda obra de “*carácter nacional*”.

⁵¹. DUPUY DE LÔME, Emilio. "Nuestros pintores. Pío Collivadino". *Plus Ultra*, Buenos Aires, octubre de 1916.

⁵². BERNARDINO DE PANTORBA. "Artistas argentinos. Pío Collivadino". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XII, núm. 178, 15 de octubre de 1921, p. 7.

⁵³. "Notas de arte. Exposición De la Torre". *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de agosto de 1922.

⁵⁴. Soiza Reilly, no sin cierta sorna, se refirió a un comentario que le habían hecho con respecto a De la Torre: “*Debe saber usted -le dijeron- que De la Torre no necesita encuadrar su visión en los ojos de las cerraduras. Por un raro milagro de su admirable talento creador, reproduce, sin tenerlas delante, las cosas que ha visto. Pinta todas las mañanas, en la cama, para no resfriarse. Se ha mandado a construir un caballete especial, y en los días de invierno, bien arropado y con los pies en un porrón de agua caliente, llama a la inspiración desde la cama*”. (En SOIZA REILLY, Juan José de. “Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti”. *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8. Repr.: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. “Los talleres de artistas, centros de producción estética. Algunos casos en Iberoamérica entre el XIX y el XX”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 33, 2002, p. 154.

⁵⁵. En: FOGLIA, Carlos Alberto. *Cesáreo Bernaldo de Quirós*. Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1959.

Francisco Bernareggi, quien en 1920 hizo gestiones ante el Ministerio de Marina para que el buque monitor “Patagonia”, que iba a desmantelarse, fuese donado a los pintores para hacer una especie de taller flotante que pudiese navegar por los ríos y en el que los artistas habrían de pintar las islas y motivos costeros, le dijo a Alberto Ghirardo un lustro después: “*¡Figúrese usted si el gobierno nos concediera los recursos necesarios para poder pintar desde México a los lagos patagónicos, donde abundan los lugares magníficos, y realizar con nuestro esfuerzo obras de la más inédita emoción de americanidad! Sería un acontecimiento de consecuencias extraordinarias. Si fue glorioso el paso de los Andes por San Martín, para la libertad de América, ¿no podemos los pintores argentinos, en otro plano, por sufrimientos y fatigas que pasemos, cantar la gloriosa independencia de carácter de esos paisajes, y en los sitios históricos, evocar las gestas de las campañas libertadoras?*”⁵⁶. Esta idea de Bernareggi logró ser llevada a la realidad por el cordobés José Malanca quien recorrió el continente pintando los paisajes que se presentaban ante sus ojos, casi emulando la labor realizada el siglo anterior por el alemán Johann Moritz Rugendas.

En lo que respecta al tema del **sentimiento** como cualidad intrínseca del “arte nacional”, puede citarse el caso del anglo-holandés Stephen Koek Koek, cuyas marinas y cuadros con procesiones religiosas alcanzaron importante difusión en los últimos quince años. Koek Koek se inspiró en los paisajes cordilleranos, en las mesetas bolivianas y en el puerto del Callao, en Perú. Con motivo de su exposición de 1923 apareció en un matutino porteño un largo comentario con reportaje al artista incluido, en el que se señalaba que Koek Koek no podía “*ser considerado como un artista específicamente extranjero, sino como un artista más bien genuinamente nacional. Siente al paisaje y las cosas nuestras como Fader o como Bermúdez. Como si por sus venas corriese la sangre de un Santos Vega...*”⁵⁷. Este tipo de declaraciones acerca de las características espirituales de los pintores fue moneda corriente en los artículos que la prensa argentina dedicó a los artistas en esos años. Se advierte a la par que el no haber nacido en la Argentina no era impedimento para hacer obra de “carácter nacional”.

No solamente los críticos de arte se expresaron de esta manera literaria; también en la historiografía del arte argentino, inclusive en estudios publicados muy posteriormente, se encuentran conceptos similares. Es el caso de Carlos Foglia al decir en 1961 que “*Quirós mira a su alrededor, comprobando que el día y la noche se suceden como siempre, que el árbol sigue dando su fruto, que el río prosigue su curso, que las cuatro estaciones rigen el universo, que las pasiones humanas son las mismas aunque el aspecto exterior de las personas cambie caprichosamente. ¿Cómo interpretar distinto ese mundo, exterior e interior, que no varía en esencia? ¿Negar la forma? ¿Falsear el color? ¿Distorsionar el dibujo? ¿Ignorar los sentimientos? ¿Volver a los albores de la expresión artística?*”⁵⁸.

La evocación de este texto sirve como demostración de la vitalidad alcanzada en los años sesenta por el debate ideológico entre lo “tradicional” y lo “nuevo”. Al libro de Foglia sobre Quirós sucedió en 1966 el de Antonio Lascano González sobre Fernando Fader. En ese mismo año publicó sus memorias Horacio Butler y en el 68 lo hizo Emilio Pettoruti. Aún hoy la discusión sigue servida...

⁵⁶. PRO (1949), p. 110.

⁵⁷. "Notas de arte. El ilustre impresionista inglés Koek-Koek, hará una nueva exposición de sus obras, el lunes próximo en el Salón Suretti". De un periódico de Buenos Aires, sin referencias, circa octubre de 1923. (AZG; caja Koek Koek).

⁵⁸. FOGLIA (1961), p. 18.

1.2.2. Mitos y verdades en torno a los “renovadores”.

En párrafos anteriores hemos hecho referencia a la idea creada respecto de un grupo de artistas que fueron calificados de “*renovadores*”, tejiéndose el mito en torno a ellos, de la “incomprensión”, el “rechazo” y la “indiferencia”. Citamos en particular los nombres de Martín Malharro y de Emilio Pettoruti, casos que analizaremos en el presente apartado.

Para comenzar lo haremos con el último de los nombrados, quien tuvo la ocasión de reflexionar acerca de su carácter de *renovador* al publicar en 1968 su libro “*Un pintor ante el espejo*”. Allí Pettoruti afirmó que “*se hace mucha confusión a veces por simple negligencia, otras por comodidad, como ocurre con analistas que por no haber vivido la época y también por no preocuparse de estudiarla dirigiéndose a las fuentes, situaron, grosso modo, el período de renovación de las artes plásticas argentinas entre 1920-1930, como si fuera lo mismo fijar un acontecimiento histórico en el año uno que en el año nueve de una década. (...)*”.

*Las artes plásticas argentinas -y esto que digo no es un acto de vanidad, sino un prurito de precisión histórica- empezaron a renovarse a contar de octubre de 1924 con mi exposición en Witcomb, donde presenté una obra realizada; con ella no se inicia la era en que se comienza a pintar de otro modo, sino la era en que se comienza a ver de otro modo. Sin rastro de duda, los que partieron en adelante a estudiar en Europa, lo hicieron con otros ojos*⁵⁹.

No estamos de acuerdo con Pettoruti, más allá de reconocer la validez y trascendencia renovadora de su pintura al menos dentro del ámbito artístico argentino. Para este momento ya se habían producido varias “renovaciones” importantes y avances de variado tipo en las artes plásticas argentinas. No pueden de ninguna manera soslayarse hechos como por ejemplo el impacto y la posterior influencia que causaron ciertas obras europeas presentadas en la Exposición del Centenario de 1910 y en años posteriores; caso evidente, las de Anglada Camarasa, que provocaron que varios de nuestros artistas marchasen a estudiar en París a ponerse en contacto con las corrientes artísticas del momento. La obra de artistas como Rodolfo Franco o Gregorio López Naguil, por citar solamente dos de los discípulos directos de Anglada, es harto reveladora: en ellas se manifiesta, tanto en pintura, dibujo y grabado, no solamente la huella decorativista aprendida junto al maestro, sino también la vinculación de ambos a la renovación plástica a partir de raíces americanas, en connivencia con otros rescates “primitivistas” que se estaban propiciando en la capital francesa, como las obras de Picasso y de otros autores inspiradas en el arte africano o la continuidad en el interés por la estampa japonesa.

No debe eludirse tampoco la incidencia que tuvieron los Ballets Rusos de Diaghilev, de notoria importancia en el devenir de las vanguardias, y cuya huella que quedó ampliamente reflejada en la obra de Franco y López Naguil, quienes además se desempeñarían, años después, como directores de escenografía del Teatro Colón. Ellos trajeron a la Argentina aires nuevos ya en la segunda década de siglo, y hallaron eco en eventos como los Salones de Arte Decorativo en donde actuaban en similar sentido artistas como Alfredo González Garaño o Alfredo Guido, o en representaciones teatrales, como la recordada actuación, en 1923, de la Compañía Peruana de Arte Incaico, de Luis Valcárcel, que escenificó en el Colón la obra “*Ollantay*”, con decoraciones de Franco, Bermúdez y Collivadino. Podríamos citar también la presencia en Buenos Aires de Pedro Figari y Ramón Gómez Cornet, cuyas exposiciones de 1921 se recuerdan de forma permanente en los anales del arte argentino.

Parece como que Pettoruti hubiese comprendido, sí, su época, pero de la misma manera no haber medido oportunamente los períodos que le precedieron, la lucha por “*crear ambiente*” de arte, las dificultades por educar el gusto del público, los sacrificios de los artistas por poder

⁵⁹. PETTORUTI (1968), p. 183.

trabajar en condiciones más o menos dignas. Su presencia en Buenos Aires en 1924 se dio en un ambiente ya bastante avanzado que no era el mismo de veinte años atrás, cuando los artistas no tenían un marco de referencia donde apoyarse o un espejo donde mirarse. Como bien señala Diana Wechsler, casi un mes antes de su primera exposición en Witcomb, tres obras (aunque sólo se vieron dos) de Pettoruti habían sido aceptadas en el Salón Nacional, nada menos que el ámbito más paradigmático de la oficialidad artística en la Argentina: “*ante el envío al (Salón) del año 1924 podemos sospechar una jugada astuta. Si su intención era atacar desde varios frentes e inundar el campo y la prensa con su presencia, era necesario entrar al Salón*”. Y agrega más adelante: “*Teniendo en cuenta la aparición esporádica de Pettoruti, previa a las exposiciones, en esta y otras publicaciones de amplia circulación se puede suponer que la muestra del año '24, no fue tan sorpresiva como se ha pretendido*”⁶⁰.

Hay que remarcar asimismo que, al contrario de lo que se piensa, el ámbito artístico argentino no fue totalmente adverso a Pettoruti. Si bien es cierto que algunas publicaciones - como la revista no especializada *Columba*- ridiculizaron moderadamente su labor, no es menos real que en Buenos Aires pudo Pettoruti comenzar a vivir de su pintura, cosa que en Italia no le había sido posible y que, años después en París, tampoco logró⁶¹. Marta Traba, prestigiosa historiadora del arte iberoamericano, fue rotunda: “*que Pettoruti fuera un alumno apasionado de los cubistas franceses y un serio investigador del futurismo italiano no molestó jamás ni al público ni a la crítica argentinos*”⁶².

En la capital argentina se le otorgaron a Pettoruti las salas de Witcomb, una de las galerías más importantes de la ciudad, y como si eso fuera poco, durante la primavera que era lo mismo que decir los meses más importantes en cuanto a la temporada artística se refería. El artista, además, fue honrado con la presencia del Presidente Marcelo T. de Alvear. Si se piensa que ésta era su primera muestra en Buenos Aires tendríamos que hilar fino para encontrar un caso similar.

Por otra parte, una de las revistas caratuladas como “tradicionalista” y que difundía permanentemente en sus láminas pinturas de paisaje, costumbres, retratos, etc., *Atlántida*, aun cuando satirizó algunos aspectos del arte de Pettoruti, reprodujo en una de sus portadas del mes de octubre de 1924, en plena exposición del artista platense, la obra de éste titulada “*Los amigos*”⁶³. Otro de sus cuadros, “*Penserosa*”, fue propuesto por Ernesto De la Cárcova para ser adquirido y exhibido en el *Museo Nacional de Bellas Artes*⁶⁴. En los primeros meses de 1925 el artista fue premiado en la Exposición de Artes Industriales.

Pues bien, no parece haber sido muy resistido Pettoruti. El periodismo, de acuerdo o no con su estética “moderna”, no permaneció indiferente. Si así hubiera sido, ¿cómo habría de leerse la fotografía aparecida en *Caras y Caretas*⁶⁵ en la que aparecen el director de la “españolizante” -que era lo mismo que decir “tradicionalista” (artísticamente hablando)- revista, el pintor español Juan Carlos Alonso, junto al “renovador” Emilio Pettoruti y al futurista Marinetti y su esposa Benedetta durante su visita al país en 1926?

⁶⁰. WECHSLER (1995), pp. 344-358.

⁶¹. Al respecto podemos citar a Carlos Areán, quien se refirió tanto al “*escaso éxito*” de la primera muestra de Pettoruti, como a su decisión de no regresar a la capital francesa hasta 1952, es decir casi tres décadas después. (AREAN (1979), p. 50).

⁶². TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961, pp. 104-105.

⁶³. *Atlántida*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1924.

⁶⁴. Proyecto no aprobado; el cuadro “*Joven arlequín*”, adquirido en 1933 por un grupo de artistas, fue donado por estos al *Museo*, convirtiéndose, dos años después, en la primer obra de Pettoruti que pasó a formar parte de la colección de la institución.

⁶⁵. Se mostró ampliada en la retrospectiva de Pettoruti en el Palais de Glace de Buenos Aires entre junio y julio de 1995.

Probablemente la “lucha” no fue tan ardua como se la quiso ver. Y hay más ejemplos. También en el 26, es decir solamente dos años después de su presentación en Buenos Aires, comentando la exposición de Pettoruti, Lozano Mouján afirma que “*el público... se ha sentido atraído por el encanto de esta serie* (de obras), refiriéndose también al “*aplauzo unánime*” que recibió Pettoruti “*uno de los artistas más bien dotados*”⁶⁶. Cabe entonces preguntarse si fue Pettoruti un artista realmente resistido, sin chances de desarrollar su *metier* en la Argentina. Los hechos muestran otra realidad que contradicen las teorías de que era el de Buenos Aires un ambiente cerrado en el que todo lo que no fuera “tradicionalismo” y “temas nacionales” no tenían cabida.

La situación de Pettoruti ha sido presentada en forma análoga a la de la presentación de Martín Malharro en 1902 -casualmente también en Witcomb-, calificada como una “*irrupción irreverente*” y “*rechazada*” y “*combatida*”⁶⁷; los testimonios contradicen estas afirmaciones. En principio, no debemos olvidar que Malharro provenía del riñón de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*, institución rectora de nuestras artes plásticas a principios de siglo, habiendo cursado estudios durante cinco años y expuesto en las muestras de *El Ateneo*, y gozaba de prestigio y dinero como ilustrador, recibiendo encargos oficiales de la Marina y el Ejército.

Nótese que el supuestamente “*combatido*” Malharro, vendió prácticamente todos sus cuadros en 1902, y en junio del mismo año apareció compartiendo cartel, en el salón Castillo, con lo más conspicuo del oficialismo artístico, esto es Schiaffino, Della Valle, Caraffa, De la Cárcova, Sívori y Rodríguez Etchart en la “*exposición de artistas argentinos*”⁶⁸.

Con esto obviamente no pretendemos minimizar la obra de Malharro ni mucho menos; su aporte pictórico y especialmente su acción docente conforman un legado de indudable valor para el arte argentino. Pretendemos, sí, atemperar ciertos juicios e intentar destacar los hechos en su justa medida y no hacer generalizaciones a partir de hechos aislados. La historia suele ser consecuencia de procesos más que de estos últimos. Ceñirse a los métodos que fijan “*fechas claves*” suele ser un camino equivocado si no se manejan prudentemente.

Se ha dicho que Malharro, luego de su muestra de 1902 no logró exponer sino hasta 1908 debido a la “*indiferencia*”; preferimos inclinarnos por explicar esta ausencia del artista de las salas de exhibición haciendo referencia a sus múltiples ocupaciones, no tanto discursivas -hicimos notar su participación en los debates en torno al arte nacional- sino más bien por su labor docente, especialmente a partir de 1904 cuando el doctor Ponciano Vivanco, presidente del Consejo de Educación, lo llamó para organizar la enseñanza del dibujo en las escuelas de su jurisdicción.

Un sector de la historiografía artística -empezando por el propio Pettoruti, a quien siguieron críticos y literatos además de investigadores- se ha empeñado en remarcar a ese año de 1924 como un hito legendario en el desarrollo de nuestras artes plásticas, amparando la teoría en tres hechos, uno casual -la exposición Pettoruti- y dos gestados en años anteriores y cristalizados en ese año -aparición, en segunda etapa, de la revista literaria *Martín Fierro* e inauguración de las salas de Amigos del Arte-. Estos sucesos han sido presentados como un todo con carácter de “*revolución*”. Aun reconociendo la validez renovadora de las nuevas generaciones de artistas preferimos adoptar paralelamente una posición más prudente y moderada, oponiéndonos a presentar el tema como una lucha entre un ambiente artístico “*retrógrado*” y “*tiranzado*” por la

⁶⁶. LOZANO MOUJAN, José María. "Notas de arte. Por las exposiciones de pintura". *El Diario*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1926.

⁶⁷. Biógrafos de Malharro como García Martínez han afirmado que el pintor fue “*atacado, negado o silenciado*”. (Cfr.: GARCÍA MARTÍNEZ (1980), *Malharro*, p. 5).

⁶⁸. "Salón Castillo. Exposición de artistas argentinos". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 21 de junio de 1902.

postura oficial y un grupo de artistas “vanguardistas”, “incomprendidos” y permanentemente “rechazados”.

Optamos por hablar de convivencia, con las lógicas discusiones que siempre han cabido. Convivencia como la que propició la *Asociación Amigos del Arte*, que si bien brindó lugar a las nuevas corrientes, su dirigencia no dudó en convertirla en sede de la primera retrospectiva de Fernando Fader, el artista más valorado del momento, y durante los años veinte paisajistas como Luis Aquino y Atilio Malinverno también expusieron allí. Y basta hojear las páginas del primer número de la revista *Martín Fierro*, la revista de “vanguardia” aparecida en 1924 en la que Pettoruti publicó algunas viñetas de su autoría, para hallar una carta de Fader enviada a Evar Méndez, publicada por éste como muestra de admiración.

2. EL PAISAJE EN LA ARGENTINA, REFUGIO DE LA NACIONALIDAD.

2.1. Contenidos teóricos en la pintura paisajista.

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

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

En el transcurso del siglo XIX, la pintura de paisajes fue uno de los géneros modeladores del gusto por excelencia, y, al decir de Lionello Venturi, dejó de ser género para convertirse en un ideal: *“el ideal esencial en pintura que halló en el paisaje su mejor medio de expresión artística”*⁶⁹.

El interés por el paisaje se manifestó en ese siglo en Iberoamérica con los artistas viajeros, en especial alemanes, franceses e ingleses, ávidos muchos de ellos de hallar civilizaciones en estado primitivo que permitiera formar una idea de cómo deberían haber sido los orígenes de Europa. Así, en sus obras mostraron una imagen del continente, las más de las veces idealizadas y cargadas de exotismo, en donde destacaban tierras y selvas vírgenes, indígenas y otros pobladores autóctonos escenificados en entornos arcádicos, etc.. Formaba esto parte del ideario consistente en volver al punto de partida para construir, desde el origen, una nueva civilización. En cierta medida esta idea fue tomada por los movimientos nacionalistas de fines del XIX y principios del XX que incentivaron a refugiarse en el interior de los países, la “pampa” en el caso argentino, para desde allí construir una nueva nación, diferente de la que había propiciado una casi incontrolable explosión urbana.

Esta ideología no se limitó a la Argentina más allá de la crisis de identidad provocada por la inmigración. En otros países del continente se pensó de manera similar se pintó bajo el amparo de las mismas concepciones del paisaje. En el caso del Perú dijo el historiador Mirko Lauer que *“el paisaje rara vez existe sólo como espectáculo natural: es el molde que genera hombres y culturas. El paisaje indigenista está siempre marcado por la arquitectura de las ciudades serranas, los andenes de sus montañas, los habitantes de sus pueblos”*⁷⁰.

Natalia Majluf señaló que, al contrario de Perú, en México *“el paisaje no sólo no correspondía a la intención didáctica de gran parte del arte mexicano, sino que además negaba las posibilidades de una efectiva denuncia social. Quizá por ello el paisaje no logró en México la presencia que tuvo en el arte peruano. El caso del Dr. Atl, uno de los más importantes paisajistas mexicanos de este siglo, sirve para ilustrar esta diferencia... Lugares deshabitados, los paisajes de Atl no guardan relación con los hombres que los habitan, ni son el marco donde se desarrollan pueblos y culturas”*⁷¹. Debemos destacar también que

⁶⁹. VENTURI, Lionello. *Cómo se mira un cuadro. De Giotto a Chagall*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1954, p. 148.

⁷⁰. Cfr. MAJLUF, Natalia. “El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa. En: *Arte, Historia e Identidad en América*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte (Zacatecas). México, UNAM, 1994, vol. II.

⁷¹. *Ibídem*.

durante el período colonial se manifestó en la pintura mexicana un mayor interés por la figura humana, inclusive se advierte cierto descuido en la ejecución de los paisajes de fondo.

Dr. Atl, cuyo constante motivo de inspiración fue el Valle de México -aunque no con el carácter de “lugar apacible” con que lo representó José María Velasco⁷²-, y más específicamente el volcán Parícutin que se convirtió en su obsesión pictórica ejecutando una larga serie de cuadros que le tuvieron como motivo central, *“imprimió a sus paisajes la concepción de que del hombre y de sus luchas, así como de la naturaleza y de sus cataclismos, se formó en su espíritu siempre inquieto. (...) ...Sus cuadros del Valle de México no son una síntesis armónica del hombre y de la naturaleza”*⁷³.

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

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

Una de las premisas que marcaron el paisajismo en el arte de los argentinos fue la de la “interpretación” de la naturaleza y no su copia, para lo cual había que entrar en contacto con ella y asimilarla espiritualmente. Obviamente no eran estas ideas originales en el mundo del arte. La francesa Escuela de Barbizon había marcado muchos de estos rumbos, los que ahora habrían de seguir los paisajistas argentinos, y que habían inspirado a pintores como Van Gogh. *“Ese es el arte de las artes, ése es el punto en que el arte puede superar a la naturaleza... por ejemplo, hay más alma en un sembrador de Millet que en un banal sembrador perdido en los campos”*⁷⁴.

Esta fue una de las condiciones necesarias para “ser paisajista” en los años veinte tal como iremos viendo a través del análisis de las trayectorias de los pintores y a las reflexiones que sobre ellos hizo la crítica. Para llegar a la mentada “comprensión” del paisaje era necesario el arraigo en la tierra, no ser “aves de paso” al decir de Armando Maffei, o hacer turismo pictórico como detestaba Francisco Bernareggi: *“el paisaje como manifestación artística, está sujeto a todas las interpretaciones y modalidades, pero yo no creeré nunca en el paisaje del pintor turista, en el paisaje insustancial y sin prestigio del hombre que pinta a toda prisa, va de un lugar a otro sin tiempo de ambientarse en ningún sitio y menos de saturarse del encanto de la naturaleza. El paisaje nunca será para esa clase de viajeros. No hay engaño mayor que la de ese hombre cronometrizado que frena su automóvil, abre la caja de colores, emborriona una tela en unos minutos y sigue su camino, para continuar haciendo lo mismo en cuantos lugares visita, pero que no conocerá jamás en lo que tienen de característico”*⁷⁵.

También Fader pensaba de la misma manera: *“los pintores de la ciudad creen que pintar un paisaje es venir a estos lugares, plantar de inmediato el caballete y ponerse a pintar. La naturaleza no se entrega de inmediato. Y el paisaje no sólo se ve sino que también*

⁷². Paisajista, fue profesor, en la Academia de San Carlos, de Diego Rivera, quien le consideraba el “más grande” pintor mexicano.

⁷³. RODRIGUEZ (1966).

⁷⁴. VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Trad. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1980, p. 108.

⁷⁵. PRO (1949), p. 122.

se conoce. Para mis cuadros me he dedicado durante años a conocer el medio. Así como la luz no es la misma en todos los lugares, así todos los elementos cambian de color y de expresión. Antes de pintar la tierra la he arado: más de una vez he interrumpido mi trabajo de pintor para tomar el arado y removerla. El vapor que se levanta de la tierra recién abierta es también un elemento del paisaje...”⁷⁶. Vemos así como se pasa de una intención de representar al paisaje virgen al interés por reflejar los cambios producidos por el hombre en el medio ambiente.

Avalando el espíritu de “compenetración” entre artista y paisaje, Carlos Foglia dijo de Cesáreo Bernaldo de Quirós que este pintor “tiene la excepcional habilidad de arrancar el secreto de las cosas, de analizarlas y mostrarlas con sencillez de artista”⁷⁷. Quirós, quien sobresalió más por sus pinturas costumbristas en donde las figuras tomaron mayor preponderancia -sobre todo si nos ceñimos a su labor en la serie “Los Gauchos”- interpretó en varias ocasiones el paisaje de su provincia, Entre Ríos. Uno de los mejores ejemplos de esto fue el lienzo titulado “Oros de la tarde”, ejecutado en 1923.

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

Otro literato, Manuel Gálvez, al analizar los cuadros paisajistas presentados en el Salón de 1912, destacó que en estos “se nota... el propósito de atenerse exclusivamente a la realidad objetiva. Hay poco o ningún subjetivismo en los cuadros. El paisaje no es en ellos un estado de alma; carece de religiosidad, de misticismo...”⁷⁸. “Estado de alma”, “religiosidad”, “misticismo”. Términos que, siendo cánones de medida de calidad y de estética, fueron invocados permanentemente para justificar las realizaciones de los paisajistas argentinos.

Sólo un año después, el propio Gálvez se refirió a Eduardo Sívori afirmando que “estudia la naturaleza y trata de interpretarla” pero que “no siente, o no sabe revelar el misterio y la desolación de las noches pampeanas”⁷⁹. Esta ideología plasmada en numerosos textos de tinte nacionalista irá tomando preponderancia con el tiempo. Gálvez criticó además la labor de Cupertino del Campo midiendo su labor con la misma vara. Dice que este artista “no ve sino lo exterior de las cosas; lo que está dentro de ellas, sobre ellas, y las envuelve él no lo ve. No es un pintor idealista. El alma de las cosas, la poesía que de ellas emana, la emoción que contienen no aparece en los cuadros de Del Campo. Es un pintor que carece en absoluto de lirismo...”.

He aquí la confirmación de la característica apuntada anteriormente como decisiva en la creación paisajista de nuestros pintores: el panteísmo que debían destilar esas obras en

⁷⁶. "La exposición individual de Fernando Fader". *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1926.

⁷⁷. FOGLIA (1961), p. 46.

⁷⁸. GALVEZ, Manuel. "Notas de arte". *Nosotros*, Buenos Aires, año 6, vol. 9, núm. 43, p. 93.

⁷⁹. GALVEZ, Manuel. "Notas de arte". *Nosotros*, Buenos Aires, año 7, vol. 10, núm. 49, mayo de 1913, pp. 322-323.

contraposición, según Gálvez, con el arte materialista ya que este no reflejaba “*sino una faz de las cosas: su aspecto corporal*”⁸⁰.

Otro de los preceptos del “paisaje argentino” pasaba por su originalidad respecto de lo visto en Europa por nuestros artistas en ciernes. A la vuelta de aquel continente, y ante la visión única de nuestras pampas o cordilleras, había que “desprenderse” de lo aprendido allí y hacer “arte argentino”. Así lo afirmó Fernando Fader al decir, tras su regreso de Alemania en 1904, que ante el espectáculo natural de la cordillera mendocina “*se acabó toda mi ciencia pictórica*”.

Malharro había ya hecho comentarios similares en 1903 expresando que “*para fundamentar la pintura nacional, es necesario que olvidemos casi, lo que podemos haber aprendido en las escuelas europeas. Es preciso que, frente a frente de la naturaleza de nuestro país, indagemos sus misterios, explorando, buscando el signo, el medio apropiado a su interpretación, aunque nos separemos de todos los preceptos conocidos o adquiridos de tales o cuales maestros, de estas o aquellas maneras...*”⁸¹.

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

Finalmente podemos agregar una interesante teoría, la de “*la nostalgia que sublima*”, planteada por Ignacio Gutiérrez Zaldívar, quien constató que “*ganados por la nostalgia y el recuerdo, muchos artistas pintaron sus obras más vívidas y emotivas, evocando a la distancia el paisaje amado*”. Cita entre otros a Alberto Güiraldes, quien realizó en París “*las acuarelas más deliciosas de toda su producción, plasmando sus recuerdos de San Antonio de Areco, con una gracia que nunca repetiría pintando en la Argentina*”, a Florencio Molina Campos que “*recreó los paisajes de su querida pampa, el ombú, el corral de palo a pique, y las noches de luna y cielo estrellado*” durante su estancia en California (Estados Unidos), y a Carlos De la Torre, autor de sentidas notas del paisaje campestre aunque “*era hombre de ciudad y no toleraba la vida rural más que unos pocos días*”⁸².

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

2.2. El paisaje en la pintura argentina. La consagración de una temática “nacional”.

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

El impulso decisivo se produjo a partir de 1916 con el establecimiento de Fernando Fader en las sierras cordobesas, y más precisamente luego de su instalación en Ischilín, su “*verdadera obsesión pictórica*”, tal como confesara el artista⁸³. Para ese entonces ya hablaba

⁸⁰. GALVEZ, Manuel. "Notas de arte". *Nosotros*, Buenos Aires, año 7, vol. 12, núm. 55, pp. 207-208.

⁸¹. MALHARRO, Martín. "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional". *Ideas*, Buenos Aires, año I, núm. 1, 1903, p. 58.

⁸². GUTIERREZ ZALDIVAR (1994), pp. 22-26.

⁸³. "Ese Ischilín es una verdadera obsesión pictórica para mí y cada día lo es más. Así que espero hacer algo bueno. Pero en estos días tendré que suspenderlo debido al avance del otoño, que me obligará a dedicarme a

Fader de una “familiarización” con lo más íntimo de la naturaleza y de una comprensión paulatina del paisaje. Un elemento que no debe perderse de vista es la importancia que tuvo para el pintor el contar con el marchand Federico C. Müller quien, amen de brindar sus salones una vez por año para que expusiese, respaldó económicamente la labor de Fader permitiéndole producir con pocos sobresaltos.

El tema del “*alma del paisaje*” se reveló de manera notoria en Fader, para quien “*todo tiene alma: una flor, una cabra, una montaña, un desierto, un mueble. Dentro de cada forma hay siempre una esfinge, y cuando no la hay, no se la puede pintar. Ciertas caras que nada expresan, tienen escasez de alma, por lo que son poco, o nada, pictóricas*”⁸⁴. De allí que Fader no pueda ser considerado “impresionista”: no perseguía una expresión fugaz de la naturaleza huidiza y siempre mutable; pintaba la verdad estable, contenida en las cosas y en los seres. No representó “un” árbol, representó “el” árbol, con fisonomía específica y expresión individual⁸⁵.

Fue asimismo Fader uno de los artistas que más recalcó la individualidad del artista; “solo me interesa mi pintura”, decía. “*Yo no miro sino como pintor... Cuando miro la naturaleza, una piedra, un tronco de árbol, una vaca o un cerdo, lo miro ya pintado, vale decir, tamizado por mi espíritu pictórico*”⁸⁶.

Para trabajar el paisaje Fader necesitaba de “*un local donde terminar las telas con luz tranquila*”, dijo en 1916. Para ejecutar solía utilizar telas Windsor y Newton. Los colores Rembrandt que le servían eran únicamente todos los de ultramar, los 12 cadmium moyen y los 12 verde esmeralda; también servíase de Lefranc al que consideraba imprescindible para el paisaje⁸⁷. “*¡Ah, si yo pudiera pintar lo que yo veo! Y si algún día yo pudiera decir lo que yo siento. Y ahora es la época de las grandes suntuosidades del paisaje. Pocas hojas quedan, pero no hay paleta para decir de sus colores, dentro de una luz que a fuerza de clara y sencilla es de una complejidad asombrosa. No tiene el vigor de la luz de verano, pero tiene mayor equilibrio y mayor penetración. Todo se ve -todo-. Lo curioso es que al mismo tiempo no se ve nada. No hay forma, no hay nada de lo que nos enseñaron, más bien todo lo contrario. Mas, es la luz que impresiona, que emociona. ¿Por qué? Parece que uno siente el caer de una hoja, una tras otra, dentro de una vastísima escena...*”⁸⁸.

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

Fue también en los años veinte cuando Fader comenzó a incorporar en sus paisajes la figura, aspecto en el cual alcanzará sus más altas manifestaciones con cuadros como “*La Reja*” o “*La mazamorra*”. Pareció entonces seguir los consejos de Jean François Millet de que “*cuando pintéis, tanto si es un bosque o un campo en el mar, pensad siempre en el hombre que lo habita o lo contempla; esta idea os llevará dentro de la órbita universal de la*

pintar las huertas. Me he puesto muy exigente y llevo muchas sesiones en cada tela. Me parece que antes no he visto la mitad de las cosas que veo ahora”. (AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 11 de abril de 1921. Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 89).

⁸⁴. PRINS, Enrique. “Con Fernando Fader”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1917.

⁸⁵. LASCANO GONZALEZ (1966), pp. 45-46.

⁸⁶. PRINS, Enrique. “Con Fernando Fader”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1917.

⁸⁷. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 2 de mayo de 1917. (Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 39).

⁸⁸. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 20 de junio de 1920. (Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 79).

humanidad. Pintando un paisaje pensáis en el hombre, pintando al hombre pensáis en el paisaje”.

Para el historiador cubano Mosquera, el “clima de libertad ha conducido a una convergencia entre dos grandes polos pictóricos: paisaje y figura humana. El paisaje se ha incorporado así a la imagen del hombre, y el físico de éste ha sido abordado mediante un tratamiento paisajístico”⁸⁹.

En España, Carlos de Haes y Aureliano de Beruete pintaron la soledad del paisaje⁹⁰. Para ambos pintores el motivo por excelencia fue el árbol, especialmente el segundo con los “encinares castellanos” a los que exaltaba Antonio Machado en “Campos de Castilla”⁹¹. Beruete, además, había convertido al Guadarrama en emblema paisajístico siguiendo una línea emprendida con anterioridad por Martín Rico y Vicente Cuadrado.

Luego de Haes y Beruete, en los primeros años del XX, otros artistas agregaron al paisaje la figura costumbrista y regionalizante. Mientras Castilla se representó a menudo con aquellas características de zona retirada, fue en las vistas del País Vasco donde la figura se incorporó con mayor fuerza. En el caso de la pintura de paisajes de Castilla, curiosamente, se destacaron artistas no castellanos como los vascos Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos, al igual que en la literatura en donde la región fue especialmente exaltada por cuatro escritores que tampoco eran de la región: Azorín⁹², Miguel de Unamuno, Pío Baroja y Machado, es decir un levantino, dos vascos y un andaluz⁹³.

Volviendo a la Argentina y a Fernando Fader, este pintor se había acostumbrado a representar al paisaje abandonado, carente de la presencia humana. No pudo por esto, pues, al pasarse a la figura, evitar al principio caer en ciertos defectos de los que se encargó de hacerle ver su marchand Müller y que el artista reconoció: “...estoy completamente de acuerdo en admitir que la figura de la siembra era defectuosa... tenga por seguro que, de haber deficiencias no será por falta de construcción, que para quien construye un animal, árbol, paisaje, no tiene por qué temer la figura... El caso de la muchacha era singularmente difícil por la razón de que en la misma timidez que exigía la fineza del paisaje fácil era incurrir en cierta dureza...”⁹⁴.

Así Fader inició un trabajo en el que comulgaron figura y paisaje, apelando oportunamente al análisis de los paisajistas de Barbizon y otros franceses. Como siguiendo a Van Gogh en aquello de que “estoy firmemente convencido de que un pintor de paisanos no puede hacer nada mejor que tomar ejemplo de Barbizón”⁹⁵, Fader se inspiró, al ejecutar el ya citado “La reja” en 1926, en el mismo tema representado por León Auguste L’Hermitte, artista fallecido en 1925, en el lienzo titulado “The haymakers” que pertenece a la colección del Museo Van Gogh de Amsterdam. Pero el influjo, dijimos, es esencialmente temático ya

⁸⁹. MOSQUERA, Gerardo. *Exploraciones en la plástica cubana*. La Habana, Ed. Letras Cubanas, Colección Espiral, 1983, p. 365.

⁹⁰. Antonio Fuster, refiriéndose a los artistas españoles, estimó que “el español... por su idiosincracia, por su educación, no siente amor al campo. El español es hombre de ciudad. Para que acuda a parajes de gran belleza natural sólo exige una condición... que exista un restaurante en las proximidades”. (FUSTER, Antonio F.. *Realismo y expresionismo*. Madrid, Goya Reaseguros S.A., 1969, p. 72).

⁹¹. PENA (1982), p. 103.

⁹². En “La ruta de Don Quijote” se refirió a “la llanura ancha, la llanura inmensa, la llanura infinita, la llanura desesperante”. (Cit.: PENA (1982), p. 117).

⁹³. ZOIDO, Antonio. “Paisaje y paisajistas españoles”. *Bellas Artes*, Madrid, año VI, N° 44, junio-julio de 1975, pp. 9-10.

⁹⁴. AFCM. Carta de Fernando Fader a Federico C. Müller, 29 de octubre de 1918. (Repr.: LASCANO GONZALEZ (1966), p. 60).

⁹⁵. VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Trad. Víctor A. Goldstein. Buenos Aires, Editorial y Librería Goncourt, 1980, p. 193.

que en el cuadro de L'Hermitte se aprecia cierta intención social que en Fader no aparece, trocándose por el interés costumbrista de representar las tareas de campo.

El éxito acompañó la carrera de Fader en los años veinte. En 1920 Fader expuso en el Salón Müller la serie de las "*Tardes*", a la que siguieron sus dos exhibiciones memorables de 1922 y 1923, las últimas antes de la ruptura del artista con el marchante alemán. La relación entre ambos se reanudó de nuevo en 1926; en el intervalo Fader realizó una importante exposición retrospectiva en las recién inauguradas salas de "Amigos del Arte" en 1924.

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

Al inaugurar Fader su muestra de 1927, la última que contó con la presencia del artista en Buenos Aires, la crítica lo alzó como bandera del "arte nacional" contra las "nuevas tendencias", optando a veces por remarcar su carácter independiente ante la afluencia de las mismas. "*En Europa, después de la guerra, por relación natural de causa a efecto, se ha creado una nueva conciencia de la vida. Los artistas de vanguardia encarnan hoy esa conciencia nueva y las inquietudes que crea en el alma humana; pero Fader, optimista por temperamento y educación filosófica, contempla la vida de otro modo. El no tiene por qué compartir las inquietudes de una sociedad que no lo roza. Vive en la naturaleza, hace vida de labrador y pinta lo que su mundo natural le pone ante los ojos*"⁹⁶.

El crítico de la revista *Femenil* dijo que la obra de Fader "*sirve, a manera de arquetipo, para desbaratar toda la literatura de las fórmulas vanguardistas y para abrir los ojos a los jóvenes pintores que ceden -ilusos o ladinos- al auge de los sucesivos "ismos", con que se divierten y labran sus fortunas cuatro marchands confabulados, a expensas del amorfismo intelectual del "snob"*"⁹⁷.

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

Los problemas de salud habían afectado seriamente la salud de Fader y a partir de 1928 se acabaron para él los otoños y los inviernos como meses propicios para su creación artística. En 1929 se vio prácticamente obligado a trabajar sólo en verano, iniciando sus campañas de "*turismo pictórico*" en las que recorrió diversos poblados cordobeses, experiencia que repitió en 1930. Caminiaga o San Francisco del Chañar en la primera temporada, o La Higuera, Candelaria y Pocho en 1930 fueron algunos de los pueblos elegidos para la ejecución de sus cuadros, los cuales realizó con la peculiar característica de introducir en ellos los motivos arquitectónicos de dichos lugares.

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

⁹⁶. "Pintura y escultura. Exposición Fernando Fader". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de octubre de 1927.

⁹⁷. EXPECTADOR. "Exposición Fernando Fader". *Femenil*, Buenos Aires, 14 de noviembre de 1927.

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

Luego de su exitosa muestra de 1925 Aquino recibió la invitación de Fader para pasar una temporada y pintar con él en las sierras cordobesas, convite que Aquino aceptó gustoso según se desprende de sus propias palabras. “*Pasamos quince días juntos, días inolvidables en los que llegué a admirarlo también como persona. Fader me dijo: quédese aquí conmigo; tiene en mi taller telas y pinturas. Trabaje... En esa forma pasamos días trabajando, cada cual por su lado, y otros conversando. Cuando me iba al pueblo a pintar, el solía pasarme a recoger en su auto. Alguna vez me ayudó a cargar mis telas sin intentar siquiera verlas. Tenía un respeto tal por la personalidad de los demás, que no lo hacía sin que lo invitaran a ello*”⁹⁸.

En la mayoría de las críticas publicadas a raíz de sus exposiciones queda en evidencia la permanente relación que se hacía de su pintura con la de Fader. El iniciador de estas afirmaciones fue probablemente José León Pagano⁹⁹, a quien habrían seguido los demás. “*Aquino procede ciertamente de Fader, porque en arte es necesario proceder siempre de alguien o de algo; pero también es cierto que de todos sus discípulos es el único que no ha recibido nunca lecciones directas del maestro; aprendió a pintar mirando sus cuadros y nadie lo comprendió tanto como él*”¹⁰⁰. Se señala inclusive la similitud temática de sus cuadros con respecto a los de Fader; así, en la exposición de 1926 en Witcomb, se destaca “*La senda*”, un tema que Fader había abordado en 1919¹⁰¹.

Esta situación generó que surgieran paralelamente aquellas versiones que signaron a Aquino como un espíritu independiente a pesar del influjo de Fader. “*Su pintura recuerda el estilo de Fernando Fader... pero debe observarse también que la emoción de nuestro joven artista es demasiado profunda para no ver en ella otra cosa que una imitación más o menos fiel a su maestro*”¹⁰². Esta “defensa” de la originalidad de Aquino fue sostenida también por Armando Maffei desde las páginas de *La Epoca* un par de años después¹⁰³.

Fue Aquino un artista que mantuvo su interés por el paisaje durante toda su carrera, extendida hasta su muerte en 1968, aunque paulatinamente fue incorporando nuevos motivos como los urbanos, la figura humana y especialmente los objetos de arte. Siguió no obstante una línea faderiana en lo que al tema se refiere, indagando en el paisaje cordobés que fue su preocupación pictórica permanentemente. A principios de los cuarenta nos encontramos con obras ejecutadas en el paraje cordobés de La Candelaria, con su capilla de 1692, presentadas inclusive desde el mismo ángulo con el que Fader había hecho las suyas en 1930.

En 1946 fue designado director del Museo Municipal de Arte Colonial “Isaac Fernández Blanco”, que recibió la denominación de Hispanoamericano en 1947. Allí se afianzó su interés por el pasado colonial y la imaginería americana del período hispánico que pasó a ocupar lugar en sus telas. Comenzó a indagar en el barroco español buscando allí las

⁹⁸. "De Fernando Fader nace el arte de nuestra montaña". *Crítica*, Buenos Aires, 10 de marzo de 1935.

⁹⁹. "La actual exposición de pintura en los salones de la Asociación Amigos del Arte". *La Nación*, Buenos Aires, 24 de agosto de 1925.

¹⁰⁰. "Pintura y escultura. Exposición Luis Aquino". *La Prensa*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1927.

¹⁰¹. "Pintura y escultura. Los nuevos paisajes de Luis Aquino". *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de octubre de 1926.

¹⁰². "El pintor argentino Luis Aquino y su primera exposición". *La Prensa*, Buenos Aires, 26 de julio de 1925.

¹⁰³. MAFFEI, Armando. "Luis I. Aquino va al "contraste simultáneo" del color, sobre la propia tela, con gran riqueza cromática y a pura espátula". *La Epoca*, Buenos Aires, 1º de agosto de 1927.

fuentes para el arte americano. Ya tenía su taller en la calle Suipacha, a pocos pasos del Museo.

Tres representaciones detalladas de sus exposiciones de 1964, 1965 y 1967, ya al final de su vida, demuestran y resumen sus intereses pictóricos en cuanto a la temática se refiere; en ellos se ven desde paisajes serranos, algunos con la arquitectura colonial típica de Córdoba, hasta las imágenes del puerto y de los barrios porteños, las viejas casonas y las esquinas antiguas, pasando por las figuras humanas -aunque en bastante menor proporción- y objetos coloniales tomados del Museo. En estos últimos años de su vida se entusiasmó, además, con la pintura de Monet y sus *Ninpheas* de Giverny, pintando los nenúfares porteños de los lagos de Palermo¹⁰⁴.

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

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

En su labor de estos años se nota claramente la influencia de Fader y de Quirós, sobre todo del primero, lo cual quedó reflejado en su obra "*El guardamonte overo*" con la que obtuvo el Primer Premio en el *Salón Nacional* de 1931. A partir de este año, y hasta el final de su carrera se dejó ver en sus cuadros su admiración por Paul Cézanne, lo mismo que le ocurrió a su amigo Spilimbergo. Carlos Foglia destacó como virtudes de Tessandori el saber "*poner en los lienzos la emoción del motivo. No pinta lo que ve sino lo que siente*"; "*viviendo como él, en plena naturaleza, se comprende que hasta las piedras sientan...*"¹⁰⁵.

Durante los años veinte y en notas muy posteriores, el análisis crítico de la pintura de Tessandori se vio siempre envuelto en algunos de los parámetros esenciales que habíamos señalado para la Argentina, especialmente en el asunto aquel del "alma del paisaje". Para él "*el paisaje*" era "*un estado del alma*" en el que la figura del animal y del trabajador cobraban preponderancia. Anselmo Ballesteros decía no saber que admirar más, "*si el animal que parece imponerse al ambiente con su actitud y su estampa, o el ambiente tan cuidadosamente trabajado y animado por el artista que, se diría, ha procurado hacer de él el mejor pedestal para su modelo*"¹⁰⁶.

José Malanca fue, junto a la francesa radicada en la Argentina, Léonie Matthis, uno de los artistas que, consecuente con las ideas de "americanismo" en boga, partió desde la Argentina para recorrer el continente americano en las primeras décadas del siglo, pintando en diferentes países. Nacido en San Vicente (Córdoba), Malanca ingresó en la *Academia Provincial de Bellas Artes* en 1917 y al año siguiente expuso junto a sus amigos y comprovincianos, el pintor Antonio Pedone y el escultor Héctor Valazza, en Córdoba.

Perteneció Malanca a la legión de paisajistas argentinos unidos por una concepción panteísta del paisaje, lo cual consta no sólo en los comentarios que se hicieron de sus obras sino también en sus escritos. "*La pintura -dijo- no sólo ha de tener oficio. Tiene que ser*

¹⁰⁴. GUTIERREZ ZALDIVAR (1994), p. 20.

¹⁰⁵. FOGLIA, Carlos A.. "Luis Tessandori, el pintor de la sinceridad". *El Hogar*, Buenos Aires, s/f.

¹⁰⁶. BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Luis Tessandori". *Atlántida*, Buenos Aires, s/f. (AZG. Caja Tessandori).

poesía y eso me contenta". Afirmó también que "las formas son efímeras y los colores intrascendentes, cuando no llevan en sí el alma de las cosas"¹⁰⁷.

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

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

El puntillismo del lombardo habría de reflejarse en la obra de Malanca a partir de allí, aunque no en la medida en que ya venía influyendo en Pedone, quizá el más "segantinista" de los pintores argentinos, para quien aquello significó "*una revelación*"¹⁰⁸, y a quien José María Lozano Mouján llegó a denominar "*nuestro Segantini*"¹⁰⁹. Pedone conocía la obra de Segantini mucho tiempo antes de concurrir a la exposición de Zurich como se manifiesta en "*Mañana de agosto*" y "*Tarde serena*", obras presentadas a los salones de Buenos Aires de 1918 y 1920, respectivamente.

Dentro de esta línea puntillista habría que ubicar también a Walter de Navazio, caratulado de post-impresionista, pero quien expresaba su admiración no ya por Segantini sino por el vasco Darío de Regoyos; "*en pintura, lo único moderno es el paisaje*", afirmó tras abandonar la figura, en la que había seguido a Anglada Camarasa¹¹⁰.

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

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

En la Argentina permaneció hasta 1937 en que emprendió un nuevo periplo por América visitando exclusivamente el altiplano peruano-boliviano, experiencia que repitió en 1944. En los últimos años de su vida viajó también al Paraguay. Malanca demostró a lo largo de su accionar ser un "*intérprete genuino del paisaje americano*", en el que se inspiró

¹⁰⁷. NAVARRO, Raúl. "¿Qué hay detrás de un paisaje?". *Estampa*, Córdoba, 18 de septiembre de 1944.

¹⁰⁸. BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Antonio Pedone". *Atlántida*, Buenos Aires, 1944.

¹⁰⁹. LOZANO MOUJAN (1928), p. 14.

¹¹⁰. CALDERARO, José D.. "Walter de Navazio". *Atlántida*, Buenos Aires, 18 de febrero de 1932, p. 12.

permanentemente, levantando inclusive los muros de su casa en Córdoba según detalles arquitectónicos del Cuzco¹¹¹.

Ejemplos de artistas que decidieron buscar más allá de sus propias fronteras existieron también en países vecinos, tal el caso de los uruguayos Pedro Blanes Viale y Carlos Alberto Castellanos, aquel con su serie de obras ejecutadas en las Cataratas del Iguazú, en la Argentina, y éste con paisajes realizados en varios países, especialmente en el Paraguay. Al decir de Peluffo, “*cuando se registra, dentro de la pintura paisajista nacional (uruguaya), cierta atención al tema sudamericano (no ya estrictamente local), se resaltan aquellos aspectos pintorescos o exóticos que como tales suponen una innovación de la anécdota, dentro del repertorio formal procedente de Europa*”¹¹².

Durante aquellos años veinte numerosos fueron los artistas que siguieron la línea faderiana, entre ellos el joven rosarino Antonio Berni, quien empezó como paisajista pero tras su viaje a Europa entre 1925 y 1931, becado por el Jockey Club de Rosario, se convirtió, impresionado por Giorgio De Chirico, en un seguidor de la pintura metafísica. A partir de 1933 Berni se consagró a otros géneros, destacándose en especial sus obras teñidas de “realismo social” que le colocaron en los primeros planos del arte iberoamericano en los años sesenta.

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

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

Atilio Malinverno fue otro de los paisajistas argentinos de reconocida actuación en los años veinte aunque su escenario inicial no fue Córdoba sino la provincia de Buenos Aires. El “*filósofo del árbol*”, como lo denominó David Peña, no lo fue del tala cordobés sino del eucalipto bonaerense, tornando a ese árbol “*casi tan criollo como el ombú... Esta predilección por un árbol particularmente apto para captar ciertas luces otoñales del atardecer, fascinaron a Malinverno...*”¹¹³.

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

Iniciadas sus actividades pictóricas en la provincia de Buenos Aires, Malinverno abrió en 1919 una Academia de Dibujo y Pintura en la localidad de Mercedes. En los primeros

¹¹¹. "Un notable paisajista de Córdoba expone sus obras". *Crítica*, Buenos Aires, 20 de julio de 1934.

¹¹². PELUFFO (1988), fasc. V, p. 78.

¹¹³. SQUIRRU (1990), p. 187.

años veinte se dedicó a pintar y a exponer en ciudades bonaerenses como Tandil, principalmente, y también en Bahía Blanca y Tres Arroyos.

No obstante su interés por Buenos Aires, Malinverno siguió el camino habitual de los paisajistas argentinos dirigiéndose a Córdoba, seducido “*por la riqueza enorme de sus colores y la infinita variación de sus valles y sierras... Malinverno es el intérprete genuino de ese suburbio pintoresco que comienza más allá de los barrios obreros, uniendo la ciudad con el campo, como si fuera un guión de balsámicos eucaliptos y floridas encinas*”¹¹⁴.

Atilio Malinverno fue apodado “*el pintor de los árboles*”¹¹⁵, así como Luis Cordiviola era “*el pintor de los cabritos*”, o Fernando Fader “*el pintor de la soledad y el silencio*”¹¹⁶. Como se advierte, se distinguía a los artistas por los motivos que pintaran sin analizar a veces las calidades estéticas, o en el citado caso de Fader, por la sensación que sus cuadros producían en el espectador; así también triunfó el “*misticismo*” de Fray Guillermo Butler.

La “*identificación*” del artista con el motivo, la tan difundida teoría de la búsqueda del “*alma*” de las cosas, también estuvo presente en Malinverno; “*lo que nos dice el sauce de esa soledad o de esa quietud melancólica, nos lo transmite el pintor*”. Un eucalipto adquiría en sus telas un valor evocativo que permitía formalizar la anécdota: “*al resguardo de la furia del viento... es la protección del amigo que no nos desampara, librando lucha desigual con el huracán que le desgaja sin misericordia, como para castigar su osadía impertinente*”¹¹⁷. “*...Transmutándose Malinverno, con el alma del árbol, de cuya ejecución conoce todos los secretos, se arraiga en la tierra madre y alza sus brotes vigorosos a la inmensidad azul, humano símbolo de lo que puede la firmeza, la perseverancia y el talento, puestos al servicio de una noble causa*”¹¹⁸.

Nombramos al pasar a Fray Guillermo Butler, “*poeta del silencio y nuestro único pintor místico*”, al decir de Lozano Mouján¹¹⁹. Con este artista fraile, cuya pintura bien podría ser caratulada de religiosa no tanto por sus temas, que también los tuvo, sino por el sentimiento que traslucen, la naturaleza se presentaba en un plano místico limitándose a reflejar *estados del alma*. Se le comparó en la Argentina con el francés Maurice Denis. Fray Butler demostró en sus cuadros que para él el motivo era absolutamente accesorio, quizá como en pocos artistas argentinos del momento. La serenidad, la paz, el silencio que le inspira y que abarca toda su obra llevan a Lozano Mouján a “*oponerse*” al título de “*Paisaje de Córdoba*”, con el que Butler denomina al cuadro con el que obtiene el primer premio del Salón Nacional en 1925, como afirmando aquello que se trata de “*estados del alma*” sin importar el motivo palpable de inspiración.

En la primera parte del capítulo hicimos referencia a la teoría de la “*nostalgia que sublima*”, la que sostenía que algunos artistas pintaban sus mejores paisajes evocando el

¹¹⁴. ROJAS SILVEYRA, Manuel. "El pintor de los árboles: Atilio Malinverno". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de febrero de 1925.

¹¹⁵. Esta es la denominación que le da Manuel Rojas Silveyra, recordado crítico de arte de la revista *Augusta*, en la nota publicada en el diario *La Prensa* de Buenos Aires el 19 de febrero de 1925.

¹¹⁶. Fader había declarado que “*los críticos, al hablar de mis cuadros, no han entrevistado dos sensaciones que he dado en mi obra y que son características de nuestro paisaje: la soledad y el silencio... Esa soledad y ese silencio caen en el alma y la nutren. Y ya no se necesita ni la cercanía de gentes ni el sonido de la voz humana. Mi obra encierra esa característica de nuestra tierra...*”. (“*La exposición individual de Fernando Fader*”. *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1926).

¹¹⁷. "Malinverno, 'el pintor de los árboles' en su taller y en su hogar". *La Epoca*, Buenos Aires, 12 de octubre de 1925.

¹¹⁸. CHOSANPOR, Gregorio. "En torno a la personalidad artística de Atilio Malinverno". *La Epoca*, Buenos Aires, 12 de julio de 1925.

¹¹⁹. LOZANO MOUJAN (1928), p. 100.

motivo y no situándose delante de él. Era el caso de Carlos De la Torre, integrante en la primera década del XX de la *Sociedad Artística de Aficionados*. Juan José de Soiza Reilly señaló como pintaba en su propia cama, donde se había hecho instalar el caballete, para evitar así cualquier posibilidad de resfríos, agregando con ironía que “...*teniendo estilo propio y sabiendo cómo se pinta una carretita, unos caballitos y una nubecita de cielo o de polvo, ¿para qué molestarse en ir al campo a codearse con la naturaleza guaranga y brutal, plagada de bichos colorados, de vacas con olor a tambo, de caballos con olor a caballeriza y de gente con olor a gente, que comen con las manos y se lavan con aire? ¡Ah, no!*”¹²⁰.

Francisco Bernareggi tras regresar a la Argentina luego de su prolongada residencia en Mallorca, se vio atraído por los paisajes del sur del país, en donde desarrolló también su labor pictórica Angel Domingo Vena.”*¡Qué paisajes maravillosos! No hay nada mejor. Quisiera pasar muchos años en estos lugares*”. *Encuentra más luz que en Mallorca, aunque más fría, lagos de encanto, de pureza virginal, montes enriscados, selvas profundas y altísimas, días apacibles y ordenados, días tempestuosos y revueltos. Con espíritu jovial y chisporroteos verbales, describe Bernareggi su aproximación y contacto con el paisaje de la Patagonia*”¹²¹.

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

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

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

A pesar de las manifestaciones existentes en los países iberoamericanos, podemos afirmar que la pintura de paisaje no disfrutó en ninguno de ellos de la plenitud ni la

¹²⁰. SOIZA REILLY, Juan José de. "Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti". *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8.

¹²¹. PRO (1949), p. 111.

producción, ni el número de cultores que tuvo, como hemos visto, en la Argentina, donde se erigió en uno de los medios fundamentales para conformar un ambiente artístico¹²².

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

2.3.1. El paisaje urbano.

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

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

Uno de los primeros pintores “urbanos” fue en nuestro medio Alberto María Rossi. Habiendo estudiado en Roma con aquella generación conformada por Cesáreo Bernaldo de Quirós, José León Pagano, Pío Collivadino y Carlos Ripamonte, decidió seguir a su regreso en 1906 los pasos de este último dedicándose a pintar gauchos. Con el cuadro “*El veterano*” recibió medalla en la Exposición del Centenario. Aclarando luego su paleta gris, comenzó a reproducir en sus lienzos imágenes de la ciudad de Buenos Aires tomando preponderancia en ellos la transformación edilicia.

El progreso urbano también fue representado en varios cuadros realizados por Collivadino durante la segunda década del siglo, pudiéndose destacar antecedentes como “*El farol*” obra ejecutada en 1907, año en el que comenzó la actuación del grupo “*Nexus*” que lo tuvo como director. Domínguez, quien consideró a este artista “*el pintor de Buenos Aires*”, destacó el énfasis puesto por Collivadino al pintar las chimeneas humeantes de las fábricas del barrio de Pompeya. Esta autora contrapuso dichas imágenes “progresistas” al “lado negativo” que muestran las visiones urbanas de Antonio Berni, en los años cuarenta, reflejando los problemas de vivienda y el nacimiento de las villas miseria, tras el fenómeno industrial que se produjo en Buenos Aires, arribando a la ciudad grandes contingentes de provincianos ante la necesidad de abundante mano de obra industrial¹²³.

Pero fue Rossi, quien recibió el tercer premio del Salón de 1919 por su obra “*En plena actividad*”, quien empezó con el tema del puerto y a él siguieron el propio Collivadino y otros artistas como Justo Lynch -uno de los más grandes pintores marinistas que dio la Argentina-, Héctor Nava, Ceferino Carnacini, Italo Botti, Adolfo Montero, Julio Martínez Vázquez, Eugenio Daneri e inclusive Benito Quinquela Martín, el gran pintor de la Boca.

Además del puerto, a mediados de la segunda década se puso de moda entre los artistas de Buenos Aires el Rosedal de Palermo, siendo este no sólo un lugar de reunión sino

¹²². Al respecto, ver nuestro trabajo “Nuevas visiones del paisaje y las costumbres en Iberoamérica (1900-1930)”. En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, y GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 201-245.

¹²³. DOMINGUEZ (1991), p. 111.

también motivo pictórico recurrente. En el caso del Uruguay se impuso la tendencia de pintar jardines, actitud que, tomada por Pedro Blanes Viale del español Santiago Rusiñol, fue introducida a su vez por aquél durante los años en que contó con los favores del público. No se trató en el caso de Blanes Viale solamente de jardines públicos sino también de los privados, patios de casas y mansiones familiares, “*parques domésticos, en los que la oligarquía aislaba su propio ámbito familiar*” y que “*llegaron a constituir también un modelo de teatralidad urbana para la alta burguesía montevideana*”¹²⁴. En cuanto a los paseos públicos, destacáronse como motivos el Parque Capurro y el Rosedal del Prado, creados en 1910 y 1912 respectivamente. En la Argentina el tema de los jardines fue una de las obsesiones de Atilio Boveri, otro de los tantos americanos que estuvieron radicados en Mallorca.

2.3.2. Los marinistas y el puerto de Buenos Aires en el arte de los argentinos.

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

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

Además de esta habilidad para aprovechar los temas y los momentos en los que ejecutarlos, De Martino tuvo otra afinidad con Blanes que fue su carisma para acercarse al poder; así como el uruguayo tuvo el apoyo, primero de Urquiza y luego del gobierno de su país, el marinista gozó de la protección del emperador Pedro II, quien le encargó documentar las hazañas de los marinos brasileños en la guerra de la Triple Alianza. Realizó además algunas telas relativas a la historia del Brasil como el “*Desembarco de la emperatriz Teresa Cristina el 3 de septiembre de 1843*” y las pertinentes a la guerra contra las Provincias Unidas del Río de la Plata.

Para la Argentina produjo obras como la que representaba a la corbeta “*Uruguay*” en los mares del sur, en procura de la expedición de Nordenskjöld, en 1903, realizada por encargo del Centro Naval de Buenos Aires, y aquellas en que se ve a las fragatas “*Hércules*” y “*Trinidad*” llevando rumbo al Océano Pacífico las banderas de América Libre, encargadas por el Jockey Club de la misma ciudad¹²⁵.

La obra de De Martino tuvo posible influencia en otro marinista, Manuel Larravide, navegante de la Escuadra Argentina. Larravide fue el primer artista que realizó una exposición individual en Buenos Aires, y su éxito comercial fue grande a tal punto que se convirtió entre 1890 y 1910, en uno de los artistas más plagiados de la Argentina. Justo

¹²⁴. PELUFFO (1987), fasc. III, p. 53.

¹²⁵. FERNANDEZ SALDAÑA, J.M.. "El pintor Eduardo De Martino. Su iniciación y labor en el Río de la Plata". *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de febrero de 1941.

Solsona destacó, respecto de su exposición de 1902 en el salón Witcomb, que de las 46 obras presentadas -21 óleos y 25 acuarelas- sólo dos o tres no habían hallado comprador¹²⁶.

Al hacer referencia a sus métodos de trabajo, Solsona dio importancia a “*sus observaciones constantes en las largas navegaciones*”. “*Parece como que el señor Larravide haya pasado largos años navegando, no sólo en buques de vela de distinto aparejo y diferente tonelaje, sino que también en faluchos costeros, en barcas de pesca, en vapores de los ríos y en paquetes de alto bordo, porque en sus obras se admira el acierto y la verdad de lo tratado con conocimiento de causa*”¹²⁷. Salvando las distancias, los tiempos y otras características, puede notarse que este discurso guarda estrechas similitudes con el que se aplicó años después y de manera recurrente a los paisajistas de la vida rural argentina, ese “conocimiento de causa”, esa consustanciación del artista con sus motivos a la que tantas veces habrían de aludir nuestros críticos de arte.

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

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

Así fue la presentación en 1902 de ese Malharro “*tan festejado por propios y extraños*”, el de las permanentes loas y numerosas ventas -el presidente de la Nación Julio A. Roca se apuntó como cliente- tal como lo reflejaron las páginas de *El Diario* de Buenos Aires de esos días. “*No puede quejarse Malharro del regreso a su patria* -escribió Solsona en 1902-. *Llegó; y tan pronto como abrió su exposición, todo lo más importante de la capital en intelectualidad artística pasó por ella a ver y juzgar sus trabajos, que en número de 56, la mayoría de pequeño tamaño, adornan las paredes de los salones de la espléndida fotografía de A. S. Witcomb, apareciendo el letrero “vendido” en más de la mitad a poco de inaugurada*”¹²⁸.

El cuadro que más se distingue aun hoy dentro de la no muy numerosa producción conocida de Malharro, no habría de ser uno de sus paisajes sino aquella marina titulada “*La Argentina*”. Sumado esto a una larga actividad docente -coronada con la publicación de su trabajo sobre la enseñanza del dibujo en la escuela primaria¹²⁹- que ocupó la mayor parte de su tiempo y le privó de tener una presencia continua en las salas de exposición de Buenos

¹²⁶. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Exposición Larravide en los salones de A. S. Witcomb". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXII, N° 1.100, 26 de enero de 1903, p. 76.

¹²⁷. *Ibíd.*

¹²⁸. SOLSONA, Justo. "El pintor argentino Martín A. Malharro". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXI, N° 1.078, 25 de agosto de 1902, p. 555.

¹²⁹. MALHARRO, Martín A. *El dibujo en la escuela primaria*. Buenos Aires, Cabaut y Cía., 1911.

Aires -recién en 1908 habría de realizar su segunda muestra individual-, y a la obra pictórica que realizaron discípulos suyos como los paisajistas Walter de Navazio y Ramón Silva, fallecidos a temprana edad, fue conformándose el legado de Malharro al arte de los argentinos.

Aún cuando numerosos artistas finalmente consagrados en el arte con otra temática se dedicaron alguna vez a representar temas portuarios, por casos Léonie Matthis, autora por excelencia de las reconstrucciones históricas del pasado colonial argentino y americano, quien realizó cuadros como "*Buenos Aires. La Dársena Norte*" presentado en su exposición de Witcomb en 1913¹³⁰, poco después de llegar a la Argentina, o Alberto María Rossi, "*atraído sobremanera por las dársenas y los astilleros de la Boca*"¹³¹, a contados artistas argentinos puede adosársele el mote de "marinistas" en todo el sentido de la palabra, lo cual no fue impedimento para que el género alcanzase esplendor.

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

El puerto de Buenos Aires, sus colores, su movimiento, sus febriles actividades, alcanzaron altas expresiones en la pintura con los denominados "artistas boquenses". El principal impulsor de la escuela de la Boca, surgida en el primer decenio del siglo y que llegó a alcanzar fundamental importancia en los años veinte, fue el maestro Alfredo Lázzari quien ejerció como profesor de artes plásticas en la *Sociedad Unión de la Boca* a partir de 1903. La primera exposición de sus alumnos -en su mayoría obreros del puerto- se produjo en 1910 en la *Sociedad Ligure de la Boca*, encontrándose entre ellos Benito Quinquela Martín, discípulo suyo, primera figura de la "escuela boquense" y uno de los más distinguidos artistas que dio la Argentina.

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

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

La pintura de Lázzari tuvo como principales soportes las cajas de cigarrillos y de cerillas; aun cuando realizó obras de mayor dimensión, se especializó en los pequeños formatos. Según Squirru, Lázzari heredó "*el toque de los "macchiaioli", verdaderos precursores italianos del impresionismo por su captación del fenómeno lumínico; un color vibrante que no alcanza a diluir la forma, pero que capta resueltamente el aspecto atmosférico*"¹³².

¹³⁰. Cfr.: MONNER SANZ, R.. "Léonie Matthis". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, Nº 1.656, 22 de septiembre de 1913, p. 620.

¹³¹. ANDRES, Víctor. "Un matrimonio de artistas". *Plus Ultra*, Buenos Aires, agosto de 1918.

¹³². SQUIRRU (1990), p. 166.

Su discípulo Benito Quinquela Martín trabajaba en la carbonería que su padre poseía en el puerto de la Boca cuando comenzó, en 1907, su aprendizaje artístico junto a Lázzari en la *Sociedad Unión*. En 1910 participó junto a otros compañeros en la exposición de la *Sociedad Ligure*. En 1917 conoció a Pío Collivadino, el “*piccolo tirano*”¹³³ que desempeñaba severamente sus funciones educativas en la *Escuela Nacional de Bellas Artes* que a la vez dirigía, quien se interesó por su obra y permitió que fuera aceptado por primera vez en el Salón Nacional luego de haber sido rechazado en 1914. Esto ocurrió en 1918, el mismo año en que Quinquela celebró su primera exposición individual en el Salón Witcomb.

En el año 1921 Quinquela realizó una muestra en Río de Janeiro, la cual fue su primera exhibición en el exterior. En 1923 hizo lo propio en una muy comentada por la prensa¹³⁴ en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, en 1926 en la Galería Charpentier de París, en 1928 en la “Anderson Gallery” de Nueva York, en 1929 en el Palazzo delle Esposizioni de Roma y en 1930 en la Burlington Gallery de Londres. En el transcurso de esta última muestra James Bolívar Mason, director de la Tate Gallery, dijo que “*el único pintor moderno susceptible de comparación con Quinquela Martín es Vincent Van Gogh. Hay entre ellos un parentesco espiritual*”. Comparó así “*el amor de Quinquela por sus amados “docks” de Buenos Aires con aquellos años mineros del holandés en el Borinage*”¹³⁵.

Quinquela provenía de una familia muy humilde como las eran la mayoría de las que habitaban el barrio de la Boca, colmado especialmente de inmigrantes genoveses. Algunas de las fachadas de las casas y numerosas calles del barrio fueron pintadas por el artista con colores enteros y contrastantes, lo cual continúa hoy siendo una de las notas distintivas del lugar, destacándose en él la famosa calle Caminito. En la Boca realizó también Quinquela una vasta labor educativa, creando en 1938 una escuela-museo que se llamó *Museo Nacional de Bellas Artes de la Boca* y a la que se unió en 1950 la *Escuela de Artes Gráficas N° 31*. Existieron también por iniciativa del pintor algunos institutos, jardines de infantes y teatros. Asimismo el artista realizó numerosas pinturas murales entre las que se cuentan las de temática portuaria que fueron colocadas en el Museo. En los últimos años su figura ha sido revalorizada gracias en especial a la megaexposición realizada en torno a su obra y al libro editado con motivo de la misma¹³⁶, en 2000, año en que también fue reinaugurado el Museo, tras ingentes trabajos de remodelación.

¹³³. *Qué sucedió en 7 días*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1946, p. 32.

¹³⁴ Ver: *El pintor Benito Quinquela Martín y la crítica española*. Madrid, Editorial Bética, 1923.

¹³⁵. *Ibidem.*, p. 229.

¹³⁶. GUTIÉRREZ ZALDÍVAR (2000).

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

3.1. La herencia. Costumbristas en la Argentina durante el siglo XIX.

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

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

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

El uso de lo literario en pintura fue una de las novedades del Romanticismo, movimiento ligado estrechamente al costumbrismo, y cuya penetración en Iberoamérica gozó de los favores de una realidad que era propicia a su consolidación. Al decir de García Calderón, *“...la vida política y diaria era favorable a la introducción de la nueva modalidad. Todo favorecía al Romanticismo. Las luchas políticas y la anarquía formaban héroes byronianos, la pasión tropical se alimentaba de sentimentalismo... y la lucha contra los tiranos desarrollaba el individualismo... Melancolía, individualismo exasperado, inspiración divina, soledad: he aquí los elementos románticos que aparecen en la literatura hispanoamericana”*¹³⁷.

Las manifestaciones literarias de los autores iberoamericanos mostraron con frecuencia puntos de contacto. Así, a través de ellas, *“el íntimo sentimiento del paisaje se traduce por una primera atención hacia lo que les rodea, que hace que el paisaje propiamente americano asome por primera vez a sus páginas”*. Asimismo, *“la revaloración de lo popular da lugar al nacimiento de los géneros gauchistas y nativistas, la exaltación de lo medieval conduce a una atención hacia los temas coloniales, la mística nacionalista coincide con la exaltación de los recién creados países...”*¹³⁸.

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

¹³⁷. CAMPOS, Jorge. "La literatura hispanoamericana en el siglo XIX". *Saitabi*, Valencia, N° 29-30, julio-diciembre de 1948. p. 204.

¹³⁸. *Ibíd.*

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

Después de Echeverría, se destacó en el Plata José Mármol también ligado a la lucha contra Rosas; su novela *Amalia* es una prueba de ello. Se destacó también el sanjuanino Domingo Faustino Sarmiento, luego presidente de la Nación. Su libro esencial fue *Facundo o Civilización y Barbarie*, publicado en Chile durante su expatriación y consistente en la biografía de un habitante de la pampa. “*El hombre y su ambiente se complementan en una derivación naturalista del ideal romántico, donde no faltan los pasajes en que se combate despiadadamente al tirano Rosas*”¹³⁹.

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

Sin llegar a alcanzar la difusión que tuvo en las letras y hasta en el teatro, donde obras como *Calandria* de Martiniano Leguizamón, derivada del legendario *Juan Moreira*, alcanzaron considerable interés popular, el costumbrismo acentuó paulatinamente su presencia temática en la pintura. No se trató ya de las crónicas gráficas de los artistas viajeros que evocaron, desde el sentimiento de exotismo que les provocaba, tipos y costumbres americanos y, en nuestro caso, argentinos. El testigo fue tomado por una generación de pintores que, arraigados por su calidad de nativos o por otras circunstancias, mostraron estar consustanciados con las ideas del Romanticismo cuya presencia, como vimos, había venido consolidándose en la literatura.

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

A partir de ese momento fueron representadas en el lienzo las variadas indumentarias y las diversas maneras de adornarse de quienes habitaban las ciudades y los poblados americanos. “*El deseo de identificar cada objeto como algo propio, hizo que, poco a poco, los frutos locales, los utensilios caseros y de oficio, etc., fueran ocupando más y más espacio en el lienzo, hasta constituir auténticas naturalezas muertas*”¹⁴⁰. Los trabajos de Agustín Arrieta en México, de José María Espinosa y Ramón Torres Méndez en Colombia, de Pancho Fierro en Perú, de Melchor María Mercado en Bolivia, de “Miguelzinho” Dutra en Brasil, o de Manuel Bolet Peraza en Venezuela, por citar sólo algunos, sumados a la labor de artistas

¹³⁹. *Ibidem.*, p. 208.

¹⁴⁰. “La independencia en el arte americano”. En: *Historia General de España y América. Emancipación y nacionalidades americanas*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1992, tomo XIII, pp. 593-614.

extranjeros como Juan León Pallière en la Argentina, consiguieron recuperar para el arte americano parte de su propio mundo¹⁴¹.

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

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

El crítico e historiador de arte español Carlos Areán, en su obra sobre la pintura en Buenos Aires, destacó que las imágenes costumbristas de Morel eran radicalmente distintas a las de los pintores extranjeros radicados en la Argentina o de visita por el país. Morel -dijo- "*intentaba captar en cada caso lo que veía en ellos (los personajes típicos) de esencial y no lo pintoresco*"; su interés radicaba en penetrar en lo íntimo del gaucho y su vida cotidiana. Además señala el crítico español que la "*luz aleteante*" de sus obras habría de ser "*una de las constantes de la vanguardia argentina*" del siglo siguiente¹⁴².

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

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

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

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

¹⁴¹. Ver nuestro trabajo "El paisaje y las costumbres en la pintura iberoamericana. Artistas viajeros y costumbristas americanos del XIX". En: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, y GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, pp. 180-199.

¹⁴². AREAN (1981), p. 42.

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

La obra costumbrista de Pueyrredón fue analizada por Schiaffino quien afirmó que su gran aporte fue el de salvar “*del olvido la figura legendaria del gaucho argentino, trovador errante, soldado heroico en las cargas de caballería de la Independencia, o en la montonera; bandido alzado contra los abusos y atropellos de la política lugareña; aliado y consejero del indio en tiempo de malones; mazorquero con los tiranos; defensor de perseguidos; ...domador de potros salvajes; campeón del lazo y las boleadoras, rastreador insigne para quien la pampa es un libro abierto...*”¹⁴³.

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

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

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

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

En ese mismo año el artista inició sus largas travesías por el interior del país. Comenzó surcando el río Paraná desde Buenos Aires a Rosario. Allí tomó una diligencia que le trasladó a Mendoza atravesando las pampas en donde realizó numerosos apuntes y dibujos. En la ciudad cuyana pintó una vista de gran valor documental que muestra la fisonomía de la misma antes de su destrucción con el terremoto de 1861.

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

¹⁴³. SCHIAFFINO (1933), p. 152.

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

Entre sus obras se encuentra “*Coloquio amoroso*”, cuya escena se desarrolla en una tranquera de campo y para la que Pallière se inspiró en las décimas del escritor Ricardo Gutiérrez. Podemos citar como antecedente la realización por parte de Rugendas de algunos cuadros inspirados en los textos de Esteban Echeverría; ambas confirman la vinculación que en el marco del Romanticismo, tuvieron literatura y pintura.

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

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

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

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

Juan León Pallière se alejó de la Argentina en abril de 1866 para regresar a Francia. Dos años después expuso en el Salón de París “*La pisadora de maíz*” y “*La familia*”. Continuó realizando exposiciones pero abandonó los temas americanos que habían significado el punto culminante de su carrera. Se alejó del costumbrismo dedicándose al cuadro anecdótico y a la pintura de historia, aun cuando no llegó a darle la satisfacción ni el prestigio alcanzado con aquél género.

Mencionamos en párrafos anteriores la exposición que Pallière realizó en 1859 junto a Enrique Sheridan, la cual juntó a ambos en un pequeño salón de la porteña calle de San

Martín junto al Hotel Roma. Hijo de ingleses, Sheridan había retornado de Europa dos años antes y tras la llegada de Pallière, al año siguiente, entró en relación de amistad con el francés.

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

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

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

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

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

3.2. Pervivencia y consolidación del costumbrismo. Las nuevas intenciones.

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

La pintura costumbrista, también llamada “nativista” o “regionalista”, ejecutada por los artistas ligados a *Estímulo de Bellas Artes*, estuvo teñida del academicismo que, con maneras italianas, prevaleció en aquella época. Así, por ejemplo, Augusto Ballerini pintó en 1881 *“La última voluntad del payador”*, cuadro de factura realista y sentimiento romántico, mostrando lo típico de la tierra pero atado al efectismo teatral de la escuela napolitana¹⁴⁴. Caso similar fue el de Angel Della Valle al ejecutar *“La vuelta del malón”*, obra de temática argentina bañada por una iluminación artificial, propia de taller.

Della Valle, tras regresar a la Argentina en 1883 luego de sus estudios en Italia, descubrió sus dotes como pintor de costumbres pampeanas, los trabajos del gaucho y sus fiestas, destacándose sobre todo en el tratamiento pictórico del caballo criollo. La frecuentación al paisano argentino lo llevó a convertirse en el pintor de costumbres nacionales por excelencia, pudiendo considerársele como el tercero cronológicamente entre los oriundos después de Carlos Morel y Prilidiano Pueyrredón.

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

*Transformado por el medio argentino entre resabios autóctonos, vino hasta aquí con su caballo y su lanza, y cuando más tarde vistió el poncho y esgrimió el cuchillo, aun conservó un sentido castizo de la vida, hecho de honor en el trato diario, de coraje en el peligro, de ingenio en la necesidad, de resignación en la desventura, de vigor instintivo en todas las ocasiones. Soldado en la epopeya, sicario en la tiranía, payador en la fiesta, jinete en la estancia, ciudadano en la República libre, el gaucho dio una fisonomía propia a nuestra democracia...”*¹⁴⁵.

Atendiendo a la faz pictórica, el historiador de arte uruguayo Gabriel Peluffo, reflexionando sobre la representación del gaucho en la obra de su compatriota Juan Manuel Blanes y situándose en el último tercio del XIX, expresó que *“el gaucho ya no es el prototipo heroico de la gesta emancipadora, pero tampoco el desplazado social de ese momento: se trata de un discurso pictórico de costumbres, donde el personaje es representado fielmente en sus aspectos físico-descriptivos, pero idealizado a través de su asepsia histórica, descaracterizado en su drama social real... Mientras el gaucho como primitivo tipo social desaparecía dramáticamente, carente de destino histórico, Blanes hizo de él una caricatura exótica y pintoresca...”*¹⁴⁶.

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

¹⁴⁴. PAYRO (1988), p. 150.

¹⁴⁵. ROJAS, Ricardo. *Cesáreo B. de Quirós. “Exposición de sus obras”*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 24 de mayo de 1929, pp. 13-14.

¹⁴⁶. PELUFFO (1986), fasc. I, p. 18.

Con Ripamonte, siguiendo siempre el discurso de Chiappori, se definió el pintor del Gaucho, convirtiendo a éste en figura central, en protagonista principal. Ya había mostrado este artista una inclinación especial hacia los temas camperos¹⁴⁷ y en 1910, con motivo de la Exposición del Centenario, fue galardonado con el Primer Premio del Concurso de Costumbres Nacionales gracias al cuadro "*Canciones del pago*"¹⁴⁸, un cuadro de más de cuatro metros de longitud que representa un típico "alto en el camino" en el que los gauchos se agrupan para escuchar las coplas que, guitarra en mano, entona el cantor de turno¹⁴⁹. Este fue un tema recurrente en la pintura costumbrista argentina; tenía como antecedente a Carlos Morel, durante el siglo XIX, y casi quince años después fue abordado por Cesáreo Bernaldo de Quirós en "*El cantor y los troperos*".

La obtención del galardón por parte de Ripamonte en 1910 quedó reflejado en las páginas de una de las revistas de arte europeas de mayor circulación en la Argentina de aquellos años, *La Ilustración Artística* de Barcelona, quien reprodujo la obra cumbre de Ripamonte junto a dos pasteles del artista representando "*Tipos criollos*". Sin embargo no fue esta la primera obra costumbrista argentina que hallamos reproducida en las páginas de esta revista: la misma data de 1907 y se trató de "*Reñidero de gallos en la capital de Salta (República Argentina)*", de Pedro Blanqué, escena compuesta por varios personajes, algunos ataviados con el típico poncho y otros exhibiendo un ropaje más acorde con un salón que con las gradas de un reñidero¹⁵⁰.

Tampoco fue la de 1910 la primera vez que Ripamonte apareció en las páginas de la revista catalana; en 1905 se le dedicó una página, comentándose su trayectoria y reproduciendo algunas de sus obras. Luego de señalar que "*La Ilustración Artística*" estaba "*atenta a todo cuanto pueda estrechar los vínculos que nos unen con las naciones de América latina*", se habló de la esperanza de que Ripamonte "*contribuya por medio de sus obras al engrandecimiento y a la glorificación del arte patrio*"¹⁵¹, no obstante mostrar una fotografía del estudio del artista en donde predominaban las composiciones académicas italianizantes y los silenciosos paisajes esbozados en Roma, mezclados con algunas figuras humanas y animales.

Al presentar un lustro después a "*Canciones del pago*", *La Ilustración Artística* señaló que los tipos allí representados "*han de considerarse como documentos históricos*". El concepto se completó con la afirmación de que "*la floreciente República cuenta ya con un grupo de artistas inteligentes y entusiastas, que amantes de su país, interpretan sus*

¹⁴⁷. En 1905, tras un lustro de estudios en Roma, regresó al país y realizó una serie de lienzos que denominó "*Tipos y paisajes impresionados en la vida campera argentina*". ("El pintor Carlos P. Ripamonte". *La Prensa*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1962).

¹⁴⁸. También conocida como "*Cielito argentino. Canciones criollas*". (GARCIA LLANSO, A.. "Arte argentino. Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIX, N° 1.504, 24 de octubre de 1910, p. 687).

¹⁴⁹. Ripamonte recordaba que su cuadro había sido discutido por el señor Manuel Güiraldes, miembro de la comisión de adopción para la muestra, quien rechazaba el tema, porque "*gauchos y payadores significaban revivir la vergüenza nacional*". Cuenta que el Comisario de la Exposición, de nacionalidad francesa, al ver el cuadro exclamó: "*¡Por fin veo pintura argentina!*". (GRAIVER, Bernardo. "Hoy en la pintura: el desorden ocupa el lugar del orden; lo trivial, el lugar del buen gusto". Suplemento *El Nacional*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1958).

¹⁵⁰. *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVI, N° 1.313, 25 de febrero de 1907, p. 140.

¹⁵¹. G.(ARCIA) LLANSO, A.. "Carlos P. Ripamonte y Toledo". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIV, N° 1.250, 11 de diciembre de 1905, p. 799.

legendarios tipos, sus cuadros de costumbres, los hechos y acontecimientos históricos y cuanto significa y representa su nacionalidad"¹⁵².

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

Así como ocurrió esto con el costumbrismo en la Argentina, sucedió en otros países iberoamericanos, por ejemplo en Perú, algo similar con el indigenismo, al que nos dedicaremos en el apartado siguiente. Ambos géneros se circunscribieron dentro de proyectos nacionales oficiales aunque con variadas connotaciones. En México, por caso, dominó una tendencia hacia la integración del indio, ingresando éste a la plástica como obrero, campesino, revolucionario y alguna vez, inclusive, como heredero directo del mundo prehispánico¹⁵³.

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

Volviendo a Ripamonte, este pintor continuó la línea gauchesca que le supuso la consagración en el Centenario. Ya en el primer Salón, en 1911, presentó cuadros de costumbres como "*El baquiano*", "*Tigre Viejo*" y "*De vuelta*", "*pero como esas Canciones del Pago nada volverá a hacer mejor*". Atilio Chiappori señaló que en la historia de los salones, desde 1911 hasta el año 30 en que publica su breve ensayo sobre "*El gaucho en la pintura argentina*", solamente se presentaron siete obras más -además de las citadas de Ripamonte- de temas gauchescos: "*Don Pablo el Rastreador*", de Alfredo Benítez (1915); "*El truco*", de Pío Collivadino (1917); "*La vuelta del pago*", del español Juan Peláez; "*Paisanos de Areco*", de Juan Bautista Tapia (1928), y tres obras de Jorge Bermúdez, "*El Poncho rojo*", "*Bajo el tala*" y "*Arriero*", aunque estas estuvieron más cerca de una representación de tipos regionales que del gaucho propiamente dicho¹⁵⁴.

Luego de las ya señaladas, aparecieron otras dos notas sobre Ripamonte en *La Ilustración Artística*, ambas en 1911¹⁵⁵, considerándosele en la primera de ellas como "*el campeón de la moderna escuela nacionalista*" y en la otra mencionando que en la Argentina se había creado un sistema de pensiones para estimular a los artistas a emprender viajes de estudio por el territorio nacional. A los textos acompañaron en la ocasión reproducciones de cuadros con temas costumbristas de Ripamonte y el lienzo "*Recuerdo de Chioggia (Italia)*" del mismo pintor.

¹⁵². GARCIA LLANSO, A.. "Arte argentino. Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, t. XXIX, N° 1.504, Barcelona, 24 de octubre de 1910, p. 687.

¹⁵³. MAJLUF, Natalia. "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa. En: *Arte, Historia e Identidad en América*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte (Zacatecas). México, UNAM, 1994, vol. II.

¹⁵⁴. CHIAPPORI, Atilio. "El gaucho en la pintura argentina". *Azul*, Azul (Provincia de Buenos Aires), año II, núm. 8, enero-febrero de 1931, pp. 5-10.

¹⁵⁵. "Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXX, N° 1.520, 13 de febrero de 1911, p. 112; "Cuadros de Carlos P. Ripamonte". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXX, N° 1.539, 26 de junio de 1911, p. 418.

En el curso de la recopilación hemerográfica hemos dado con un artículo firmado por Félix Lima, titulado *“Un poco de color (Los pintores de Villa Ballester)”*¹⁵⁶, del cual lamentablemente no hemos podido hallar las referencias correspondientes aunque podemos intuir que data de 1917, ya que en el transcurso del mismo hace referencia a los “70 años de edad” de Eduardo Sívori, pintor nacido en 1847. Esos *“cuatro pintores de Villa Ballester”* eran el propio Sívori, Ripamonte, el español Juan Peláez - *“que no obstante su buena pasta asturiana en pocos años de estada en el pago se siente más criollo que calandria montielera”*- y otro paisajista y discípulo de Ripamonte, Ceferino Carnacini.

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

En tal sentido, uno de los aspectos a que se recurrió con insistencia fue el de la “identificación” del artista con el medio que le servía de motivo para sus cuadros, como vimos en el capítulo de la pintura de paisaje, fórmula que se repitió al tratarse de los tipos y costumbres. De Ripamonte se dijo por ejemplo *“que es todo un diente, jamás ataca otros platos que no sean los de la cocina criolla. Dominicalmente, en su quinta y a la sombra de unos sauces llorones, da unas churrasqueadas de línea y unos pucheretes capaces de satisfacer a medio escuadrón del 9 de caballería...”*.

Como se ve, este texto brinda una síntesis de ciertos componentes de ese sentir “nacionalista”, reflejado en aquello de los platos de la “cocina criolla”, los “sauces llorones”, las “churrasqueadas” y los “pucheretes”. El propio Ripamonte, en un reportaje publicado algunas décadas después afirmó que *“cuando llegué a Villa Ballester, hace treinta años, en busca de aire sano, me detuve en esta misma esquina porque vi una carreta de bueyes rodeada de paisanos. En seguida me dije: éste es el campo y el aire que yo busco, y aquí me afinqué”*¹⁵⁷.

Compañero de Ripamonte desde 1900, cuando juntos abordaron el vapor *“Orione”* que les condujo a Italia para realizar estudios de pintura en Roma, tras haber obtenido el año anterior becas otorgadas por el Ministerio de Instrucción Pública, Cesáreo Bernaldo de Quirós comenzó tempranamente a delinear su interés por el costumbrismo. Precisamente en 1910, en la Exposición del Centenario, presentó obras como *“Guerrero del pago”*, inspirada en la pintura del uruguayo Juan Manuel Blanes y claro antecedente de la serie *“Los Gauchos”*, y la premiada *“Carrera de sortijas en día patrio”*, homenaje a quien había sido su maestro en la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* entre 1897 y 1899, Angel Della Valle, autor de *“Corrida de sortija”*, expuesta en el Ateneo de 1893 o 1894¹⁵⁸.

Tras el forzado regreso a la Argentina en 1914 debido al estallido de la guerra europea, y después de pintar en Florencia, Mallorca y París, dispares sitios donde había decidido continuar sus actividades artísticas, Quirós se fue inclinando gradualmente hacia el

¹⁵⁶. AZG. Caja "Ripamonte".

¹⁵⁷. GRAIVER, Bernardo. "Hoy en la pintura: el desorden ocupa el lugar del orden; lo trivial, el lugar del buen gusto. Opina Carlos P. Ripamonte". Suplemento *El Nacional*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1958.

¹⁵⁸. Este tema fue tratado también por el pintor uruguayo Horacio Espondaburu, en la última década del siglo XIX.

costumbrismo. En 1918 manifestó haber sentido “*el llamado de su tierra*”, regresando a su provincia natal, Entre Ríos. “*Luego de varios años y de dos viajes al viejo continente... volví a mi tierra y me sentí por primera vez capacitado para entrar en el secreto de su belleza y de su tradición. Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde repentinamente me sentí conducido hacia el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia cuya historia había sido agitada por tantos y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba a cada vuelta del camino, en cada pulpería surgían recuerdos de una airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de rojas banderolas. Fue como una revelación en mí sentirme con ansias de aprender una cosa determinada con imperiosa necesidad y que no se parecía en nada a lo que había aprendido, a lo que había visto. Era la naturaleza, la voz de mi tierra, la que me sugería tales magnificencias, y la única por cierto que podía remar sobre todos los momentos de mi pintura*”¹⁵⁹.

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

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

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

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

Por tales motivos puede hablarse de “*Los Gauchos*” como de una serie de tipo histórico, puesto que la intención de Quirós fue la de reconstruir la vida y las costumbres entrerrianas entre los años 1850 y 1870. No obstante el tiempo transcurrido desde aquel entonces, muchos de sus comprovincianos, testigos directos de aquellas luchas, mantenían aún latente los recuerdos de las mismas, por lo que Quirós pudo contar con narraciones de cierta fidelidad.

¹⁵⁹. FOGLIA (1961), p. 25.

“El tipo argentino autóctono -escribió Ibarguren en 1944- radica en las campañas y en las provincias; lo foráneo y lo europeo predomina en los puertos y en las ciudades. A pesar de la inmigración extranjera, nuestras pampas, nuestras selvas y nuestras montañas tienen con la fuerza de la naturaleza virgen su clima propio y su carácter peculiar que se imprime en el hombre que allí nace, se desarrolla y vive... El gaucho... ha desaparecido casi por completo; pero su tipo revive en el arte y queda fijado para siempre en los cuadros de Bernaldo de Quirós, como ha quedado Martín Fierro en la literatura...”¹⁶⁰.

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

En el primero de ellos relató Quirós el obligado exilio de una pareja de ancianos tras ser despojados de sus tierras, ante la necesidad del gobierno de dar cabida a una de las tantas familias que llegó a la Argentina a fines del siglo pasado en busca de un lugar donde radicarse y trabajar. En el centro de la composición se ve al anciano, cuyo tristísimo semblante es el reflejo de la resignación. Rodeado por su caballo y otras pocas pertenencias, el hombre parece decirle a su compañera “y... vamos vieja”.

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

Al presentarse allí el tal Miranda, Quirós le invitó a comer en su mesa y a compartir algunas copas. Ya en estado de embriaguez, Miranda le contó patéticas historias, impresionándole al pintor el hecho de que le confesara haber servido a las órdenes de un coronel llamado Benavídez, el cual ajusticiaba a sus víctimas degollándolas. La descripción de tan dramáticas vivencias, inspiró a Quirós para la realización de “Los Degolladores” Miranda le relató el momento en el que, al acercarse a una de las víctimas, “vi que el cabo le pegaba un chirlo con la hoja del cuchillo en la cara, de modo que al levantar la cabeza, lo hincó con el fierro bajo la oreja, rajándole el cuello de lado a lado”¹⁶¹.

Al decir de Lozano Mouján “Los degolladores” representó “la nota siniestra” de la serie. “En ese cuadro tétrico, figura, cielo y demás, todo es sanguíneo; hasta en el primer plano donde han sido colocadas las prendas de plata despojadas a los prisioneros, domina la nota roja de un poncho”. Definió a la escena como “digna de Goya”¹⁶². El citado crítico y escritor afirmó asimismo que Quirós, “en forma más objetiva que Figari, encaró el tema del gaucho, del gaucho del litoral tan diferente del de tierra adentro”.

En varios de los cuadros de Quirós, Lozano Mouján tendió a ver el influjo de grandes maestros europeos, como en la citada relación de “Los degolladores” con Goya. Trató de “adolescente de corte murillesco” al personaje de “Tunas y lechiguanas” (1924) y comparó

¹⁶⁰. IBARGUREN (1948), p. 37.

¹⁶¹. GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), p. 176.

¹⁶². LOZANO MOUJAN (1928), pp. 64-65. Puede señalarse como antecedente de “Los degolladores”, por su dramatismo, al cuadro “Un duelo entre gauchos” presentado por Numa Ayrinhac en el Salón de la Sociedad de los Artistas Franceses en París, en 1913 (Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, N° 1.652, 25 de agosto de 1913, p. 560). Ayrinhac fue, algunas décadas después, retratista del General Juan Domingo Perón y de su esposa Eva Duarte, y primer maestro de dibujo de quien fue uno de los marinistas más destacados del arte de los argentinos, Oscar Vaz.

a la composición de “*El Juez federado*” (1927) con las de Van Dyck y a “*El curandero*” (1926) con las de Franz Hals¹⁶³.

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

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

Una de las constantes en la realización de “*Los Gauchos*” fue la utilización de modelos, ataviados con indumentarias de época. En los dorsos de la mayoría de las pinturas pueden leerse, escritos por Quirós, los nombres de quienes posaron para la realización de las mismas, a los que acompañan pequeñas líneas verticales indicando la cantidad de veces que lo hicieron. Este sistema de contabilidad sirvió al pintor para pagar a sus modelos, una costumbre que tenía su antecedente en “*Carrera de sortijas en día patrio*”, de 1910.

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

La presentación de “*Los Gauchos*” provocó los más elogiosos comentarios por parte de la prensa especializada. A falta de una exposición de Fader durante ese año, Quirós fue convertido en bandera del “arte nacional” debido al “*argentinismo*” de sus obras. El literato Leopoldo Lugones declaró durante el homenaje con que el artista fue agasajado en el Teatro Cervantes de Buenos Aires el 9 de septiembre, que era el deseo de muchos “*que los veintitantos cuadros de la obra actual de Quirós queden juntos en el país y lo señalaremos como un gran acto del gobierno... Así lo deseamos para tener algo que mostrar a los extraños... A despecho de tanta necesidad internacional con que intentan descaracterizarnos los ideólogos, para transformar el país en un baldío de las razas, tendremos que ir templando, purificando y puliendo a la patria en sí misma... grande y luminoso amigo, la gloria es tuya, porque supiste ganarla. Sepa la Nación reconocerla conforme a su merecimiento*”¹⁶⁴.

Entre 1929 y 1933 la serie de “*Los Gauchos*” fue expuesta en importantes centros artísticos de Europa y de los Estados Unidos. En 1929 fue exhibida en el *Real Círculo de Bellas Artes* de Madrid -muestra a la que asistió Alfonso XIII- y en el *Real Círculo Ecuestre* de Barcelona; en 1930 en las salas de la *Asociación de Escuelas Nacionales para pintores libres e independientes* de Berlín; en 1931 en la *National Gallery, Milbank (Tate Gallery)* de

¹⁶³. *Ibidem.*, pp. 60 y 69-70.

¹⁶⁴. “La demostración de anoche en honor del pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós”. *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1928.

Londres y en el *Museo "Jeu de Paume"* de París. En el transcurso de esta última André Maurois y Camille Mauclair publicaron amplios análisis sobre las obras del entrerriano.

En cuanto a la realizada en la *Tate Gallery* londinense en enero de 1931, y para ilustrar la importancia histórica de ella, acotemos que fue la de Quirós la primera exposición que realizó allí un artista iberoamericano. Precedida por una muestra de escultura y pintura yugoslava, fue seguida por las exposiciones "*Turner's early oil-paintings*" y "*Oil paintings. Camille Pissarro*". La pintura iberoamericana volvería a tener presencia allí muchos años después, entre marzo y abril de 1953 con una exhibición de artistas mexicanos compuesta por 1243 obras, y al año siguiente con la muestra "*Masterpieces from the Sao Paulo Museum of Art*" que reunió 79 trabajos¹⁶⁵.

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

En la exposición de "*Los Gauchos*" inaugurada en Madrid el 24 de mayo de 1929, el prólogo del catálogo quedó a cargo de Ricardo Rojas¹⁶⁶, quien realizó algunas reflexiones respecto de la evolución de las artes plásticas argentinas. "*La pintura en el Río de la Plata, como las otras artes aquí y en el resto de América -dijo Rojas-, no tiene antiguas raíces locales, o, mejor dicho, sólo nos da en su pasado procesos que bruscamente se cortan, sin sucederse como expresión orgánica de una sola tradición espiritual*".

Refiriéndose al ambiente artístico argentino luego de la *Exposición Internacional del Centenario*, el autor de "*La Restauración Nacionalista*" destacó el nacimiento en esos años del anhelo, por parte de los artistas jóvenes, de lograr una expresión estética nacional. "*Tal es la atmósfera en que se ha formado la personalidad de Quirós, cuyo talento no halló en su patria una vigorosa tradición pictórica que continuar o rectificar... pero cuyo esfuerzo creador debió aplacarse a estudiar como discípulo la pintura de Europa y luego a emanciparse de ella como maestro, para hallar en sí mismo... los profundos raudales de la propia personalidad, que en casos tales se confunde con la personalidad de todo un pueblo*".

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

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

El artista que completaba, al decir de Ricardo Rojas, la "*trilogía euríndica*" junto al paisajista Fernando Fader y a Quirós, fue el pintor Jorge Bermúdez, cuyos primeros estudios fueron realizados en la *Academia de Bellas Artes* en calidad de discípulo de Ernesto De la Cárcova. En 1909 Bermúdez obtuvo una beca para realizar estudios en Roma y París, la misma que le había sido denegada anteriormente al pretender hacerlo en España al no estar aun esto bien visto por la dirigencia de la *Comisión de Bellas Artes*. Estando en Europa conoció a Ignacio Zuloaga; el artista vasco habría de influir decisivamente en su pintura.

¹⁶⁵. Los datos fueron extraídos de "*The Tate Catalogues. 1912-1977*", compilación inconclusa realizada por Naomie Kremer y que pudimos consultar en la Tate Gallery Library, Millbank, de Londres.

¹⁶⁶. Ver ROJAS (1929).

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

Al referirse a su obra, Ricardo Rojas destacó que “*entre varias escuelas nacionales prefirió la española, con segura intuición racial... Bermúdez no niega a sus primeros maestros, pero se ha emancipado de ellos. Llegó a los Andes como un forastero curioso; allí, el amor lo convirtió en un hombre del lugar; y vuelve a los Andes convertido en el pintor de la raza ...Lo he llamado el pintor de la raza; y así como en nuestros pueblos del norte, donde perduran las más antiguas tradiciones de nuestra historia, subsisten elementos de filiación española y de filiación indígena, sutilmente fundidos, así también se funden en las telas de Bermúdez, rasgos del gran arte español y del rudimentario arte indígena, caracterizando su originalidad*”¹⁶⁷.

Los reflejos de la trayectoria norteña de Jorge Bermúdez fueron sus dos muestras individuales en Buenos Aires, la primera en el Salón Müller en 1919, en la que presentó seis retratos, seis paisajes y doce cuadros de composición con tipos y escenas regionales, y la segunda en Witcomb en 1923. Al decir de Lozano Mouján, “*ambas exposiciones constituyeron los conjuntos más importantes de figura que hasta entonces enseñara un artista argentino*”¹⁶⁸.

Carlos Muzzio Sáenz Peña, quien reseñó la primera de esas exposiciones en *Plus Ultra*, destacó que Bermúdez había “*logrado identificarse con esos seres*” que eran el motivo central de sus pinturas. Una vez más el tema de la “identificación” del artista con sus personajes vuelve a ser referencia ineludible en el análisis de la obra de los costumbristas, como antes lo habían sido Ripamonte y Quirós, o como lo era, en la rama del paisaje, Fernando Fader.

“*Los tipos que pinta Bermúdez -agregó en la ocasión Muzzio Sáenz Peña-, aparecen, casi siempre, quietos y pensativos. Una melancolía serena, apacible, flota sobre esas almas, vela con sus cendales grises, ese espíritu que las inquietudes del siglo no han logrado apartar del sendero polvoriento por donde vienen marchando a través de las edades...*”¹⁶⁹. Se recurre nuevamente, pues, a la dicotomía campo-ciudad, haciéndose referencia a la quietud de tierra adentro que la evolución y el hacinamiento de la gran ciudad no habían logrado perturbar.

Esta característica había sido planteada también en el marco de la cultura peruana por el profesor Luis Valcárcel, quien señalaba la división de dos alternativas: “*Cuzco representa la cultura madre, la heredada de los incas milenarios. Lima es el anhelo de adaptación a la cultura europea...*”¹⁷⁰.

¹⁶⁷. ROJAS, Ricardo. "La obra de Jorge Bermúdez". En *Exposición Jorge Bermúdez*, Salón Witcomb, Buenos Aires, 8 al 15 de septiembre de 1923, pp. 3 y 8-9.

¹⁶⁸. LOZANO MOUJAN (1928), pp. 87-88.

¹⁶⁹. MUZZIO SAENZ PEÑA, Carlos. "Nuestros pintores. Jorge Bermúdez". *Plus Ultra*, Buenos Aires, julio de 1919.

¹⁷⁰. TAMAYO HERRERA, José. *El pensamiento indigenista*. Lima, Mosca Azul Editores, 1981, p. 106.

El crítico español José López Jiménez, más conocido por su seudónimo Bernardino de Pantorba, a principios de los años veinte y durante un viaje a Buenos Aires¹⁷¹, se puso en contacto con la pintura argentina, dando espacio entre sus escritos a las manifestaciones de los costumbristas. La obra de Bermúdez, Quirós, Emilio Centurión -de quien destacó haber seguido el ejemplo del primero de dirigirse a una de las provincias del interior- y la de otros artistas fueron reseñadas en las páginas de la *Gaceta de Bellas Artes*, una de las revistas madrileñas que más espacio dedicó al arte de los argentinos en ese tiempo.

Respecto del asunto en cuestión, consideró Bernardino de Pantorba que lo “*mejor para un pintor argentino*” era dedicarse a reflexionar sobre las costumbres y los tipos criollos. “*Sería conveniente que los pintores argentinos se apartaran, siquiera por poco tiempo, de ese Buenos Aires tumultuoso, que carece de sabor nacional, y, en vez de pintar cosas españolas, italianas y francesas (algunos hay, como dice Rusiñol, que pintan el Sena desde el Plata), se dedicaran a fijar en sus telas los paisajes y los tipos que caracterizan a la joven República*”¹⁷².

El escritor español hizo causa común con la escuela “nacionalista” hablando de la ausencia de “sabor nacional” en la cosmopolita Buenos Aires, y haciendo hincapié en la necesidad de que los artistas argentinos abandonasen los motivos españoles, especialmente las figuras de “manolas” tan en boga en la Argentina debido a la gran aceptación de tales motivos en el mercado, y que habían sido impuestos año tras año por las exposiciones organizadas en Buenos Aires por Artal, Pinelo o los hermanos Bou.

Tras exponer Jorge Bermúdez en 1923, muestra inaugurada por el presidente de la Nación Marcelo T. de Alvear, Fernán Félix de Amador expresó en *Plus Ultra* que en adelante se podría “*considerar a Jorge Bermúdez como un grande pintor nacional*”. Esa exposición, agregó, “*adquiere una importancia simbólica, en esta hora de necesarias definiciones, en que los pueblos, desean, como reacción natural contra la disolvencia creciente de la Cosmópolis, fijar un punto de partida y delinear un perfil preciso para la imagen de su Patria*”¹⁷³.

Así como Fader enfermó de tuberculosis debiendo trasladarse desde Buenos Aires a Córdoba, Bermúdez contrajo en el norte el paludismo, agravándose su salud de tal manera que se vio prácticamente obligado a abandonar aquella región. En 1924, nombrado por Alvear como cónsul argentino en Granada, el artista partió hacia España donde los tipos criollos dejaron paso a las damas andaluzas. En Granada frecuentó el taller de Gabriel Morcillo, artista al que organizó una exposición en Buenos Aires en mayo de 1926. Mientras esta se estaba desarrollando en la capital argentina, Bermúdez falleció en la ciudad de la Alhambra.

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

¹⁷¹ . Las peripecias del mismo quedaron reflejadas en un curioso libro que tituló *López en Argentina. Impresiones humorísticas*, y que fue publicado en la ciudad argentina de Córdoba en 1920.

¹⁷² . BERNARDINO DE PANTORBA. "Artistas argentinos. Jorge Bermúdez". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, Nº 194, 15 de junio de 1922, p. 7.

¹⁷³ . AMADOR, Fernán Félix de. "Jorge Bermúdez". *Plus Ultra*, Buenos Aires, septiembre de 1923.

En “*Mujer de Catamarca*”, uno de los cuadros de la producción de Ciocchini, puede apreciarse el influjo de Bermúdez¹⁷⁴, siendo, no obstante, su obra más recordada de esta etapa, la titulada “*Jugando al truco*” -tema que también había abordado Pío Collivadino-, enorme lienzo en el que aparecen cinco figuras, un vasco, un andaluz, un italiano y dos criollos, cada uno caracterizado hasta el mínimo detalle¹⁷⁵.

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

También siguió la línea costumbrista de Bermúdez Juan Carlos Durán, formado junto al español Antonio Ortiz Echagüe. De los que trabajaron en el noroeste argentino en los años cuarenta citaremos también a Ernesto Scotti¹⁷⁶, Rodrigo Bonome -autor de varios paisajes en Jujuy y Catamarca-, Adolfo Montero, Aurelio Víctor Cincioni -quien realizó una exposición de sus cuadros, realizados en Córdoba y en el Noroeste, en octubre de 1944 en las salas de Witcomb- y el ilustrador Luis Macaya, quien luego de un tiempo en Humahuaca se dirigió al Nordeste pintando vistas de las ciudades de Posadas (Misiones) y de Corrientes, capital de la provincia homónima, con sus casas coloniales y tipos humanos. Se mencionó alguna vez el deseo de Cesáreo Bernaldo de Quirós de realizar obra pictórica en el noroeste argentino, proyecto nunca llevado a cabo.

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

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

El costumbrismo, así como el indigenismo, se manifestó también en la escultura argentina. Quizá el mayor representante haya sido Luis Perlotti, autor de obras como “*Sulcapuma*”, retrato indígena que fue exhibido en la exposición de artistas argentinos que se presentó en Madrid a principios de 1926¹⁷⁷. En los Salones Nacionales realizados en Buenos Aires podemos señalar obras como la “*India vieja*” que Castro Chloé presentó en 1915, “*El*

¹⁷⁴. Ciocchini declaró que uno de sus "primeros amores" fue Zuloaga, aunque luego, al abordar los temas marinistas, su pintura se acercó más a Sorolla. Cfr.: SOLARI, Juan Antonio. "Cleto Ciocchini, "el Sorolla de América"". *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1976.

¹⁷⁵. CORREA, Carmen. "La cabeza blanca, las manos talentosas". *Gente*, Buenos Aires, noviembre de 1971.

¹⁷⁶. "...Un día, hace cuatro años, anhelando vivamente nuevos horizontes para su trabajo, "se fue a la montaña", a Salta, a buscar la convivencia de los hombres simples y el sabor de la vida primitiva". (BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Ernesto Scotti". *Atlántida*, Buenos Aires, noviembre de 1944, p. 42).

¹⁷⁷. Esta escultura puede verse reproducida en "La exposición de arte argentino en Madrid". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año V, N° 35, marzo de 1926, p. 71.

alma del quebracho” de Rafael Delgado Castro de 1916, *“Abuela quichua”* del mismo autor exhibida en 1918¹⁷⁸ y *“Araucano”*, bronce que el citado Perloti presentó en 1919.

3.3. El indigenismo, una expresión americanista en el arte argentino.

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

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

El propio Martín Malharro, signado como “introduccionista del impresionismo” en la Argentina, en 1902, realizó en 1897, junto al caricaturista español José María Cao, los dibujos que ilustraron el libro *“Viaje al país de los tobas”* de Oliveira César. La intención, claramente, era la de mostrar registros de estas tribus extrañas a los habitantes de las ciudades¹⁷⁹ y, repetimos, poco tenían que ver con las ideas del “nacionalismo”.

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

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

¹⁷⁸. Como hecho curioso, cabe señalar que en el Salón de 1918 Alberto Cullen, un niño de siete años de edad, presentó la escultura titulada *“Una pelea de elefantes”*, apareciendo en el catálogo una fotografía del autor modelando al natural, al lado del elefante.

¹⁷⁹. Mirko Lauer se refirió a los indios peruanos y a su iconografía durante el siglo XIX afirmando que *“las láminas de los viajeros europeos los retratan con exactitud de laboratorio, con intención casi zoológica y botánico desapasionamiento”*. (LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul editores, 1976, p. 89).

blanca mujer. Más atrás otro indio lleva una cruz y un cáliz, los que ha trocado por la lanza, realizando el carácter irreligioso y demoníaco con que se acostumbraba en aquel entonces a vincular al indio¹⁸⁰.

Sarti¹⁸¹ analizó las transformaciones experimentadas por la representación del indio en el Río de la Plata durante el siglo XIX. La autora incluyó a la obra de Della Valle dentro del período que denomina de “*deshumanización del indio*”, en el que, afirma, se tendió a crear una imagen “animalizada” de éste, cuando, ante la necesidad de una expansión al desierto y el deseo de una conquista que se produjo recién en los años ochenta, existió una inclinación a mostrar al indio como el salvaje que asolaba las poblaciones de la frontera.

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

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

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

Primeramente a través de un conjunto de obras decorativas que realizó en la mayor parte de los casos con José Gerbino, y luego con otras obras como el óleo “*Chola desnuda*”, con el que obtuvo el Primer premio en el Salón Nacional de 1924 y con sus aguafuertes, concretó Guido un numeroso bagaje de obras inspiradas en las culturas indígenas de Sudamérica, incluyéndose aquí las numerosísimas viñetas publicadas en *La Revista de “El Círculo”*, del *Círculo de Bellas Artes* de Rosario, publicación que tuvo a su cargo a mediados de los años veinte, compartiendo la dirección, al principio, con Fernando Lemmerich Muñoz, y ejerciéndola luego solitariamente¹⁸².

¹⁸⁰. Ver PENHOS (1992), p. 194.

¹⁸¹. SARTI (1992), pp. 217-218.

¹⁸². Para ampliar los conocimientos sobre la obra de Alfredo Guido, remitimos a nuestro trabajo: “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad”. En: PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio. *Un viejo resplandor*. Granada, Editorial Comares, pp. 9-73.

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

La capacidad de Guido quedó demostrada en las decoraciones efectuadas en el Pabellón Argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929¹⁸³, donde también trabajaron sus compatriotas Alfredo Gramajo Gutiérrez y Rodolfo Franco, y el sevillano Gustavo Bacarizas. “*Las escenas, sin tener nada arcaico, reúnen la vida primitiva y la civilización de diferentes regiones del país. Vemos así el suelo cordobés, con sus molles, piquinilles, cortaderas y sus flores; las aves libres como el zorzal, siete colores, martín pescador, etc.; las cabritas y los caballos; la iglesia modesta y el comercio con su surtidor de nafta ya tan típico en la sierra. Al lado contrasta la rudeza santiagueña; los gauchos que cantan vidalas bajo el algarrobo; los leñeros en plena faena; al fondo pasa el ferrocarril benefactor. La pampa aparece radiante y rica con sus trigales y arrees; el hornero con su nidito de barro; el parral criollo; el elevador de granos; los barcos enjaezados; el criollo en idilio con la gringa y la criolla con el vasco*”¹⁸⁴.

Esta interesante descripción de Lozano Mouján resume en pocas líneas las características de la temática vigente en la pintura Argentina del primer cuarto de siglo, llevándonos a afirmar que, gracias a esta labor de Alfredo Guido, España pudo contar en 1929 con otro ejemplo significativo de nuestro “nacionalismo” artístico, el que se sumó a las exposiciones que Cesáreo Bernaldo de Quirós realizó con “*Los Gauchos*” en Madrid y Barcelona.

Luego de esta experiencia sevillana, durante los años treinta, Guido recorrió Europa provisto de una serie de aguafuertes del Altiplano de la que Zocchi¹⁸⁵ destacó “*la alegría de vivir*” que trasuntaban las imágenes, en contraposición a “*ese foso de tristeza donde estaba atado a un indigenismo sociológico y romántico*”. “*Está muy lejos de la tragedia*”, apuntó el crítico, destacando asimismo “*el triunfo espiritual*” y la “*armonía*” de las obras de Guido. Quizá sin quererlo, Zocchi mostró así al artista argentino más ligado al “indigenismo” peruano y su búsqueda de un arte que fuera espejo de la “nacionalidad”, que a las reivindicaciones sociales del mexicano; de hecho, el decorativismo que ya había mostrado con la “*Chola desnuda*” en 1924 nada tenía que ver con este último.

Para la concreción de las citadas aguafuertes, ya en la década del veinte, Guido se había dedicado a estudiar los orígenes del arte incaico aplicándolo a sus obras pictóricas y a la realización de cacharros, huacos, candeleros, máscaras, muebles, biombos, etc. en estilo colonial y calchaquí¹⁸⁶. Esta acción lo ligó directamente a la labor emprendida en el Perú por Sabogal, Mariategui, Valcárcel¹⁸⁷, José Escalante, Haya de la Torre y otros artistas como

¹⁸³. Como antecedente podemos señalar las sugerencias realizadas por el doctor Francisco P. Moreno para decorar el Pabellón Argentino en la Exposición Universal de París de 1889 con dibujos calchaquíes cuyos trazados originales se remontaban al arte primitivo americano. Tiempo después, siendo Moreno director del Museo de Historia Natural de La Plata, dispuso decorar los muros según “*impulsos netos del amor a la tierra*”. (RIPAMONTE (1926), p. 151).

¹⁸⁴. LOZANO MOUJAN (1928), p. 111.

¹⁸⁵. ZOCCHI, Juan. “Un artista y su hora”. *La Nación*, Buenos Aires, 27 de julio de 1936.

¹⁸⁶. LOZANO MOUJAN (1928), p. 108.

¹⁸⁷. Luis F. Valcárcel, profesor de la Universidad de Cuzco (Perú), fue director de la *Compañía de Arte Incaico* de teatro que actuó en Buenos Aires en octubre de 1923 por invitación de la Comisión Nacional de Bellas Artes

Elena Izcue y Alejandro Gonzáles (Apurímak)¹⁸⁸, literatos y personalidades, interesados en el rescate de las artesanías peruanas¹⁸⁹.

Este bagaje aprehendido se transmutó en sus obras señaladas, óleos, aguafuertes, decoraciones murales, etc.. Dentro de esta última técnica podemos señalar, además de las decoraciones para el Pabellón Argentino en Sevilla, las realizadas en la casa del señor Mayorel en la localidad de Los Cocos, provincia de Córdoba, en donde fueron sus temas “*Idilio incásico*”, “*Huancaras y pinquillos. Un día de fiesta*” y “*Mercado del Altiplano. Principios del siglo XIX*”. Otras decoraciones de Guido fueron las de la Casa de las Damas y las de la residencia del doctor Fracassi¹⁹⁰.

La obra del artista rosarino puede mencionarse como precursora de una corriente nativista que alcanzó presencia constante en los salones nacionales realizados entre 1936 y 1945, en la que fueron motivos centrales las venus criollas, mestizas, indias y hasta mulatas. Como factor decisivo debe señalarse, entre otras obras, a la “*Venus criolla*” con la que Emilio Centurión obtuvo el primer premio en el Salón de 1935¹⁹¹, mencionada en varios de sus escritos por el conocido crítico de arte Rafael Squirru, y la escenografía realizada por Gregorio López Naguil para la obra de teatro “*Ollantay*” de Ricardo Rojas, primera evocación teatral de la América precolombina, cuya acción se desarrollaba en la ciudad de Cuzco durante el reinado del Inca Tupac Yupanqui¹⁹².

3.4. Costumbrismo entre dos orillas. El “nativismo” uruguayo en la Argentina.

Aun siendo éste un estudio sobre el costumbrismo argentino, no debemos soslayar la importante vinculación que a nuestro ambiente tuvieron las producciones de los artistas uruguayos, en especial, como reseñaremos, de Pedro Figari. En el Uruguay la rama nacionalista fue denominada por Gabriel Peluffo como “*nativismo*”. No obstante ser Figari el representante por excelencia del género en el país rioplatense, aun con su particular visión estética, otros pintores abordaron temáticas costumbristas. Pedro Blanes Viale ejecutó en 1920 la obra titulada “*Artigas en el Hervidero*”. A pesar de ser este un cuadro de historia, el artista colocó una nota costumbrista en el margen inferior derecho, en el que aparece un

y de su presidente, el arquitecto Martín Noel. En sus representaciones, la *Compañía* revivió las grandes fiestas del imperio incaico siendo el vestuario fabricado por los propios indígenas. “*El gran artista nacional Juan Manuel Figueroa Aznar -reseñaba un texto de la época-, llevará a cabo un magnífico stock de telas, paisajes cuzqueños, tipos indígenas, escenas de la actual vida de los aborígenes, panoramas andinos, etc., etc.. La exposición pictórica ha de ser otro de los éxitos de esa compañía...*” (“*Compañía Peruana de Arte Incaico*”. *Diario del Plata*, Buenos Aires, 25 de octubre de 1923; ver también: NOEL, Martín. “Arte quichua, Las representaciones de la Compañía Inkaika del Cuzco”. *La Nación*, Buenos Aires, septiembre de 1923).

¹⁸⁸. LAUER, Mirko. *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima, Mosca Azul editores, 1976, p. 82.

¹⁸⁹. El interés por las artesanías de los indígenas americanos no se limitó al continente. La Exposición Iberoamericana del 29, en la que, recordamos, Sabogal tuvo activa participación como decorador en el pabellón peruano, y el XXVI Congreso Internacional de Americanistas, realizado también en Sevilla en 1935, fueron detonantes para el surgimiento de un interés americanista y la idea de crear en España un museo para albergar colecciones americanas. En dicho Congreso fue expuesta y publicada la colección de arte incaico del poeta Juan Larrea, la cual reforzó la postura, llegándose en 1937 a la creación del *Museo de Indias*, cuya construcción, lo mismo que la del *Museo Arqueológico de Indias* fundado en 1939, no llegó a construirse debido a la Guerra Civil. En abril de 1941 se creó el *Museo de América*, cuyos fondos iniciales fueron las colecciones americanas del *Museo Arqueológico*. (Cfr.: CABELLO, Paz; MARTINEZ, Cruz. “Tres siglos de coleccionismo americanista en España”. *Fragmentos*, Madrid, Nº 11, 1987, p. 63).

¹⁹⁰. Ver: *Nativa*, Buenos Aires, octubre de 1928.

¹⁹¹. PENHOS (1993), p. 28.

¹⁹². *La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, Nº 25, noviembre de 1939.

paisano, aislado del tema central y del momento histórico que se representa, cebando el mate que acaba de calentar en el fuego.

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

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

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

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

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

Anastasia dijo también de Figari que *“sus dotes de pintor, que no eran excepcionales, se hicieron excepcionales por obra de la maduración de su conciencia en el giro audaz hacia lo negro y lo criollo. Al ser identificados y unidos, en su lenguaje plástico, creó un modelo de transculturación. Figari los identifica, los une. Al integrarlos, en los mismos paisajes campesinos, en los mismos ambientes urbanos... los asimiló como pueblo en un solo contexto... En la tierra de la esclavitud crece la humanidad de la libertad. En la tierra de las desigualdades crece la humanidad de la equidad”*¹⁹³. En tal sentido tuvo seguidores en su país como Jaime Solé Estera cuyas obras tendieron a la representación de los *candombes* y la vida de los negros.

Para el crítico argentino José María Lozano Mouján *“Pedro Figari es uno de los pocos americanos que han sabido crear un arte singular”*. Fue su propósito el de contar la vida y las costumbres de antaño en el Río de la Plata, especialmente en la época de Rosas y

¹⁹³. ANASTASIA, Luis Víctor. *Pedro Figari. Americano integral*. Montevideo, Ediciones del Sesquicentenario, 1975, p. 241.

en la que siguió a esta, “de allí que podamos llamar a Pedro Figari el pintor del Río de la Plata y de las pampas”.

“Con frecuencia he oído decir que la falta de precisión en ciertos detalles, hace que los óleos de Figari no puedan ser considerados como documentos... Quién desee saber cuántos botones tenían los uniformes del general X o de los soldados de Rosas u Oribe, debe recurrir a los museos históricos que para eso están. Pero quien quiera saber por ejemplo, lo que fueron los generalotes guarangos, mandones y semi gauchos con pretensiones de grandes señores, o apreciar la elegancia y gracia de nuestras abuelas, así como también... los cuadros de familia desbordantes de intimidad, las fiestas aristocráticas llenas de distinción o las escenas callejeras, bailes camperos, etc., encontrará en la obra de este pintor, el documento que se lo dirá como ninguno”¹⁹⁴.

Marta Traba, autora de uno de los primeros y escasos estudios existentes sobre la pintura latinoamericana en su conjunto, catalogó a Figari como el “único caso, dentro de los prolegómenos de la pintura contemporánea, de continuidad con los brotes aislados de pintura primitiva o ingenua que alegran el insoportable desierto de la pintura en el siglo XIX. Dotado del mismo espíritu irónico, de igual desprecio por los convencionalismos académicos, de idéntica limpidez para reducir el mundo a dos dimensiones, Figari revivió en sus cuadros una Colonia imaginaria cuyo asombroso encanto, sin embargo, se reducía de antemano a la existencia efímera de sus propios cuadros”¹⁹⁵.

Figari había manifestado en sus principios, también, una inclinación hacia dos pintores españoles, Hermenegildo Anglada Camarasa, de quien había visto las obras presentadas en la Exposición Internacional del Centenario en Buenos Aires en 1910 y en la muestra que realizó en la misma ciudad en 1916, y Joaquín Mir, quien había expuesto en la capital uruguaya en 1913.

Su paleta tenía asimismo resabios de su compatriota Camilo Barletta, artista que había sido marcado por la pintura francesa y que inculcó en Figari un sentimiento de libertad artística. La estética de éste tuvo resistencias en la sociedad montevideana “por sus referencias al negro y al primitivismo tosco de sus protagonistas” que “no avenía con la imagen “civilizada” que la burguesía y las elites políticas (en su mayoría descendientes de clase media y antiguo patriciado) hubieran preferido para ver representada su “tradición”¹⁹⁶.

¹⁹⁴. LOZANO MOUJAN (1928), pp. 181-185.

¹⁹⁵. TRABA, Marta. *La pintura nueva en Latinoamérica*. Bogotá, Ediciones Librería Central, 1961, pp. 16-17.

¹⁹⁶. PELUFFO (1988), fasc. VI, p. 107.

4. VÍNCULOS ARTÍSTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA.

4.1. Introducción.

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

Atrás habían quedado los resquemores surgidos tras las luchas por la Independencia de los países americanos en el primer cuarto del XIX, el tardío reconocimiento español a estas emancipaciones -en el caso argentino recién fue en 1863, es decir 53 años después de producida-, el “afrancesamiento” de las dirigencias decimonónicas y las políticas liberales americanas manifestadas con intensidad en casos como el de la Argentina de la Generación del 80. Actitudes como el decreto del presidente argentino Julio A. Roca en 1900, ordenando que se entonasen en los actos solamente las cuatro primeras estrofas del himno nacional argentino, omitiéndose aquellas que contuvieran imágenes ofensivas hacia España, fueron señales del deseo de concordia.

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

El “afrancesamiento” de esa Buenos Aires finisecular, reflejada en la paradigmática Avenida de Mayo, fue uno de los enemigos a combatir por los intelectuales españoles en la lucha por reafirmar su presencia. Razones de raza, idioma, religión, etc., fueron armas de las que se valieron para su tarea. El intercambio literario y artístico propició y acentuó el deseado acercamiento que, tras el punto culminante que significaron los años veinte, entraría en franco declive. Fueron los años en que José Francés, en sus notas recopiladas en *El Año Artístico* no vacilaba en resaltar una y otra vez el valor del término “*Hispanoamérica*” en detrimento del “*Latinoamérica*”, esbozado por los franceses para marcar su presencia, denominación que aún prevalece.

La fecha de 1910, con la Exposición Internacional del Centenario presenciada por la Infanta Isabel de Borbón, fue el hito fundamental para el “reencuentro” hispano-argentino. La situación hasta ese momento fue descrita en ese mismo año, con marcado pesimismo, por José María Salaverría, residente durante tres años en la Argentina: “*En España se ha escrito muy poco acerca de la Argentina; apenas si habrá por ahí algún libro vago que se refiera a aquel país: fuera de los artículos periodísticos, que se escriben con motivo de la emigración, o de los discursos ateneístas, del todo estériles, en España nadie se ha preocupado de la Argentina. (...)*”

Por una mala fe bien notoria, sobre el nombre de España ha caído un estigma: decir España es igual que decir crueldad, intransigencia, fanatismo y tiranía"¹⁹⁷.

Los hechos se estaban encargando y se encargarían de contradecir las graves apreciaciones de Salaverría, desde las sucesivas exposiciones españolas que se venían desarrollando en Buenos Aires, acompañadas por lo general de notable éxito de ventas, el mismo que había decidido a artistas peninsulares como Julio Vila y Prades y Juan Peláez por citar sólo a dos, a radicarse en el país, hasta obras de largo aliento como "*Argentina y sus grandezas*", libro que Vicente Blasco Ibáñez publicó tras su paso por el país poco antes del Centenario, momento cumbre para el arte español en la Argentina.

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

"*Hay en España cinco o seis artistas jóvenes tan fuertes como los nombrados (Zuloaga, Anglada y Sorolla). ¿Necesitaré decir que estoy refiriéndome a Anselmo Miguel Nieto, a Romero de Torres, al aguafuertista Ricardo Baroja, a Darío de Regoyos y a Joaquín Mir, aunque no sean precisamente jóvenes los dos últimos? Desgraciadamente estos artistas no están representados en nuestro Museo, y eso que desde 1910 han sido expuestas obras de todos ellos en Buenos Aires. La comisión de Bellas Artes prefiere el mediocre Jacque, un discreto pintor de animales, al raro talento del exquisito Anselmo Miguel Nieto... ¿Hasta cuándo hemos de necesitar las muletas de la fama para juzgar el valor de los artistas?*"¹⁹⁸.

Destacó Gálvez los cuadros de Ignacio Zuloaga, considerando a "*Las brujas de San Millán*" como "*una de las piezas capitales de la colección*" del Museo, a la "*Vuelta de la vendimia*" como obra maestra, aunque caracterizando a la otra pieza del vasco que allí se encontraba, "*Españolas y una inglesa en el balcón*", como un cuadro "*repugnante*", "*indigno de Zuloaga*"¹⁹⁹.

En lo que respecta a las actividades artísticas, entre las que se contaron la creación de la *Federación Ibero-Americana de Profesores de Dibujo*²⁰⁰ y del *Centro Artístico Hispano-Americano* en París, en 1913²⁰¹, y la trunca organización de la Exposición Hispanoamericana de Sevilla para 1914 -que debió esperar quince años-, el impulso hispanista sólo se vio levemente paralizado al producirse el estallido de la guerra europea de ese año. A pesar de ello el "hispanoamericanismo" mantuvo viva la llama a través de periódicos como *España*, surgido

¹⁹⁷. SALAVERRIA (1910), pp. 6 y 185.

¹⁹⁸. GALVEZ, Manuel. "El Museo de Bellas Artes de Buenos Aires". *Museum*, Barcelona, vol. III, N° 8, 1913, p. 280.

¹⁹⁹. *Ibidem*.

²⁰⁰. Fue promovida desde sus inicios por la *Asociación de Pintores y Escultores de Madrid* a través de su órgano de difusión *Por el Arte*, revista en cuyo primer número se lee: "...esta Asociación despliega la bandera de la Federación deseosa de llevar a todos los pueblos donde se habla nuestra lengua y se pronuncia con efusión la palabra de hermanos, a cooperar con nosotros, formando filas en defensa de los mismos ideales...". (*Por el Arte*, Madrid, año I, N° 1, enero de 1913, p. IX).

²⁰¹. Instaurado el 4 de febrero de 1913 en el estudio de don Juan Sala, sito en el número 23 de la rue des Martyrs, su objetivo central fue el de realizar exposiciones anuales de pintura y escultura, "*producción exclusiva de artistas españoles y americanos de raza española...*". La presidencia del *Centro* fue ofrecida al secretario de la Embajada de España en París, señor Conde de Pradere, dado que era regla que ese cargo no fuera ejercido por un artista profesional, y fueron nombrados presidentes de honor el Embajador de España y el Enviado extraordinario Ministro Plenipotenciario de la República Argentina en París, Enrique Larreta. ("*Centro Artístico Hispano-Americano en París*". *Por el Arte*, Madrid, año I, N° 3, marzo de 1913, p. VI).

en Madrid en 1915, tribuna de los hombres del 98 y en el que fueron moneda corriente las caricaturas de Bagaría y las notas de arte de Juan de la Encina. En 1916 José Ortega y Gasset visitó la Argentina disertando sobre temas filosóficos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en las Universidades de Tucumán y Rosario; en 1928 realizaría su segundo viaje al país.

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

Esta etapa de reciprocidades entre ambos países, cuyo punto más alto fue probablemente la participación argentina en la Exposición Iberoamericana realizada en Sevilla en 1929, se interrumpió bruscamente poco después de dicho evento. En la Argentina, en 1930, un golpe militar acabó con el mandato presidencial de Hipólito Yrigoyen; en España, al año siguiente, cayó Alfonso XIII y cinco años después estalló la guerra civil.

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

4.2.1. De los primeros latidos a la explosión del Centenario.

Hemos señalado con anterioridad que durante todo el siglo XIX permanecieron los recelos entre las naciones americanas independizadas y España, y que tal situación comenzó a cambiar a finales de esa centuria y en las primeras décadas del XX. En esta re-uniión fue importante la acción de los escritores españoles integrantes de la llamada “*Generación del 98*” y la de los pintores ligados a ella, quienes fomentaron desde la península la recuperación cultural de Hispanoamérica. “*Fue la pérdida de Cuba y Filipinas lo que propició la aparición de la Generación del 98 y su preocupación por España, lo que suscitó movimientos, como la búsqueda del ser de España, lo específicamente español... se ocupó por dar una nueva visión del país en todos los sectores, sacar a luz sus mutuas diferencias y, no menos, lo que distinguía a la nación frente a los restantes países europeos...*”²⁰².

En la Argentina fue destacada la labor de Miguel de Unamuno quien escribió en dos diarios de Buenos Aires, *La Nación* y *La Prensa*²⁰³. Otros escritores visitaron nuestro país, como por ejemplo Vicente Blasco Ibáñez (quien luego publicó el libro “*Argentina y sus grandezas*”, además de dictar en 1909 una serie de conferencias en el Teatro Odeón que finalizó con una disertación sobre los pintores Zuloaga y Sorolla, siendo estos caracterizados como continuadores de la tradición española en pintura) y José Ortega y Gasset. En el campo de las artes plásticas esta “recuperación cultural” fue activada por algunos marchantes de cuadros entre los que hemos de nombrar a José Artal, José Pinelo y Justo Bou, entre otros.

Desde finales del XIX las exposiciones de pintura española comenzaron a ganar un lugar de privilegio en Buenos Aires. Las primeras, aunque sin el carácter de continuidad que después tuvieron las de Artal y Pinelo, fueron las organizadas por la *Cámara de Comercio de España* en

²⁰². BOZAL, Valeriano. *Historia del Arte en España*. Madrid, Ediciones Istmo, 1972, p. 322.

²⁰³. La actuación de Unamuno en la Argentina llegó a tal punto en aquellos años que, inclusive, se llegaron a reproducir en una revista de amplia circulación un conjunto de “dibujos inéditos” suyos entre los que se destacaban “*La esposa de Unamuno*”, “*La infancia de Unamuno*” y “*El artista Julio Ruiz*” entre otros. (“Dibujos inéditos de Miguel de Unamuno”. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 487, 1° de febrero de 1908). Con anterioridad había publicado en España estudios sobre “La literatura gauchesca”. (*La Ilustración Española y Americana*, Madrid, t. II, N° XXVII, 22 de julio de 1899, p. 44).

Buenos Aires en 1888 y por el señor Gallegos Armosa, hermano del pintor de nombre José, en su domicilio de la calle Artes 210 en el año 1889.

En 1887 la *Cámara de Comercio de España* había acordado establecer una galería de pinturas que habría de conformarse con cuadros admitidos, embalados y remitidos desde la península por las Cámaras de las ciudades principales y su representante, el señor Torroba. La *Cámara de Comercio* en Buenos Aires designaría una fracción de su local para exponer en forma permanente las obras reunidas, “*confeccionando un catálogo, que imprimirá y repartirá entre el público, para facilitar la enajenación*”. En otra de las bases del acuerdo se especificó que “*las copias de los grandes cuadros que figuran en los Museos de España tendrán especial preferencia, haciéndose en el catálogo mención detallada del cuadro original y de su autor, como así de su intérprete*”²⁰⁴. Finalmente, en el mes de septiembre de 1888, en las dependencias de la institución sita en la calle Victoria 724 (hoy Hipólito Yrigoyen) se inauguró la exposición organizada por Esteban Lazárraga y compuesta por 326 cuadros entre los que se advertían nombres como los de Villegas, Benlliure, Pradilla, Madrazo, Galofre y Meifrén, entre otros²⁰⁵.

Algunos años después, los citados Artal y Pinelo, quienes además de marchands eran coleccionistas, siendo también artista el segundo, se convirtieron en responsables de la explotación de un mercado artístico en la Argentina, lo que les permitió obtener significativas ganancias para un amplio conjunto de pintores españoles que nunca llegaron a lograr tantas ventas en su país como las tuvieron en el país sudamericano. No haremos una descripción exhaustiva y detallada de cada una de las muestras ni de su contenido dado que escritos que nos han precedido²⁰⁶ han abordado la tarea con rigurosa minuciosidad; consideramos más conveniente reflexionar sobre la importancia y el eco que estas muestras tuvieron.

José Artal presentó en Buenos Aires, a partir de 1897, veinticuatro exposiciones. La mayoría de ellas se realizó en el Salón Witcomb; sólo tres, entre 1907 y 1909, se realizaron en el Salón Artal, emprendimiento independiente de corta duración. El éxito logrado en la primera presentación se repitió en la segunda, llevada a cabo en 1898. Justo Solsona escribió desde Buenos Aires para *La Ilustración Artística* de Barcelona que “*los que casi a diario nos reuníamos en los salones de la casa Witcomb, nos sentíamos agitados por el entusiasmo al ver brotar como por arte mágico, en la base de los marcos, la palabra vendido*”²⁰⁷.

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

²⁰⁴. "La pintura española en América". *Boletín del Centro Artístico de Granada*, Granada, año II, N° 24, 16 de septiembre de 1887, pp. 209-210.

²⁰⁵. PALOMAR (1962), pp. 80-81.

²⁰⁶. FERNANDEZ GARCIA, Ana María. *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Oviedo, Universidad, 1997, 2 tomos; GARCIA-RAMA, Ramón. "Historia de una emigración artística". En *Otros emigrantes. Pintura Española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*, Catálogo de la Exposición, Madrid, Caja de Madrid, Sala de las Alhajas, noviembre de 1994-febrero de 1995, pp. 17-45; FONTBONA, Francesc. "El Conde de Artal y la ampliación del mercado de arte español en la Argentina", y SANTA-ANA, Florencio de. "Sobre Don José Artal y Mayoral, sus salones bonaerenses y el pintor Joaquín Sorolla y Bastida". En *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del S. XX*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1995, pp. 15-53.

²⁰⁷. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Segunda Exposición de Pinturas organizada por D. José Artal en los salones de la gran fotografía A. S. Witcomb de Buenos Aires". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XVII, N° 883, 28 de noviembre de 1898, p. 767.

Pintores como Salvador Sánchez Barbudo, Francisco Domingo²⁰⁸, José Villegas, Daniel Hernández, José García Ramos, José Jiménez Aranda, José Benlliure y Joaquín Sorolla comenzaron a ser conocidos en la Argentina, obteniendo a la par un alto porcentaje de ventas de obras. Temas de la vida cotidiana, recreadas especialmente en el marco de la romántica Andalucía; figuras de gitanos (por caso, en la muestra de 1901 los tres cuadros presentados por Baldomero Galofre reflejaron imágenes de la vida gitana), moros y árabes; expresiones academicistas que variaron desde el cuadro dramático hasta la visión humanista, sin olvidar la alegoría y el cuadro de historia, se convirtieron en distinguidos elementos decorativos para las viviendas de alta sociedad.

Este gusto por la pintura española no fue privativo de la Argentina; también en México tuvo éxito este tipo de obras, tal como quedó reflejado en las ventas que se hicieron durante la exposición que en 1899 organizó la *Escuela Nacional de Bellas Artes*, concurso en el que los artistas peninsulares participaron gracias a la gestión de su compatriota Eduardo Luque Aicardy²⁰⁹.

Al finalizar el siglo XIX hubo una caída en el frenesí de ventas de obras españolas en la Argentina, volviendo en poco tiempo a repuntar las mismas. "*Cierto es -reseñó Solsona en 1899- que todavía dista mucho de poderse considerar la capital de la República Argentina como buen mercado para la producción artística en general por causas fáciles de comprender; pues a la falta de completo desarrollo en el gusto artístico de las clases acomodadas y también de las opulentas, hay que añadir el estado financiero poco halagüeño por que atraviesa actualmente el país*"²¹⁰.

El *status quo* continuó en 1901 y 1902, y, a diferencia de las primeras exposiciones, los comentarios del mismo Solsona, sin posibilidad de hablar de buenas ventas, se inclinaron a destacar "*la obra patriótica*" emprendida por Artal. "*No aseguramos... que dicha Exposición, encanto de los ojos y recreo del alma, sea un triunfo financiero; pero sí podemos asegurar, sin miedo a equivocación, que ha sido un gran triunfo artístico, uno de los éxitos más asombrosos que en esta clase de exposiciones haya contemplado la moderna Atenas sudamericana...*"²¹¹.

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

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

Las exposiciones de Pinelo se distinguieron de las de Artal por la preponderancia numérica de obras ejecutadas por artistas andaluces entre los que se contaba él mismo, además de José Moreno Carbonero, Manuel García Rodríguez, Gonzalo Bilbao y otros pintores, entre ellos muchos que también eran moneda corriente en las muestras de Artal, como Jiménez

²⁰⁸. La obra de este pintor español, residente en París, alcanzó importante difusión en el mercado norteamericano gracias a un agente de arte local, George A. Lucas, elemento de conexión entre el artista y los marchantes y coleccionistas de Estados Unidos. (Ver.: GRACIA, Carmen. "El mercado norteamericano de Francisco Domingo". *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, año LXVIII, 1987, pp. 87-92).

²⁰⁹. NANSEN, J.. "Méjico. XXIII Exposición de Bellas Artes". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XVIII, N° 908, 22 de mayo de 1899, p. 331.

²¹⁰. SOLSONA, Justo. "Exposición de pinturas en Buenos Aires. Arte moderno español". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XVIII, N° 930, 23 de octubre de 1899, p. 683.

²¹¹. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Undécima Exposición Artal de pintura española contemporánea". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXI, N° 1.076, 11 de agosto de 1902, p. 526.

Aranda o Villegas por citar dos casos. Artistas como Moreno Carbonero y Bilbao llegaron a exhibir cuadros relacionados directamente con lo más alto de su producción; así, en 1906, exhibieron, respectivamente, *“En busca de aventuras”*, escena inspirada en el Quijote, y *“Salida de las cigarreras de la fábrica de tabacos de Sevilla”*²¹².

El éxito de ventas acompañó también, desde un comienzo, al andaluz Pinelo como lo demuestran los comentarios vertidos en las publicaciones de la época, recordando entre ellos el referido a las nueve telas, sobre doce exhibidas, que ya llevaba vendidas a los quince días de haber inaugurado su muestra del año 1904. Como se aprecia, la crisis económica del país, que se había reflejado en una merma de los negocios de los *marchands* españoles, comenzaba a quedar atrás.

Otro acontecimiento destacado de 1904 fue la realización de una exposición de arte catalán organizada por el marinista Eliseo Meifrén con la colaboración, en la Argentina, del industrial Juan Canter. Meifrén, conocedor del interés del público argentino por la pintura española, el que ya había podido comprobar a través de su muestra individual del año 1900 en *El Ateneo*²¹³, la primera en solitario de un pintor español en el país, presentó trece obras propias, paisajes, marinas y *“asuntos de estos pagos”* pintados durante un viaje a la Argentina.

Ramón Casas con dieciséis dibujos -la mayoría de tipos femeninos-, Joaquín Mir con tres óleos -dos con paisajes de Mallorca-, Santiago Rusiñol con cuatro -entre ellos *“Un jardín abandonado”*, primera exhibición de su temática predilecta en la Argentina- y el joven Pablo Ruiz Picasso con cinco pasteles -de los cuales habría de vender dos, *“La Toilette”* y *“Ultimos momentos”*-, fueron las participaciones más recordadas de esta importante muestra²¹⁴.

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

Malharro, en 1903, afirmó que el arte español había entrado *“en decadencia después de que el gran Fortuny ejerció influencia nefasta con su pintura elegante y fuerte, pero a la que los imitadores convirtieron en arte de pacotilla, una zarzuela del género chico, en una especie de juego de prestidigitación sin ideal alguno, sin otra condición que una habilidad extrema en su técnica y un colorido churrigueresco que, si bien tuvo su momento de éxito, de moda, hoy sólo tiene mercado en las repúblicas sudamericanas, donde aún hacen las delicias de algún tonto enriquecido, de uno que otro español patriotero de cortas vistas...”*²¹⁵.

Durante esa primera década de siglo hubieron en Buenos Aires otros acontecimientos que fueron semillas, algo aisladas, de lo que después habría de germinar; creada y dirigida por españoles, la revista *Caras y Caretas* brindó un espacio adecuado para reflejarlos. En 1901 Raimundo Madrazo había viajado a la capital argentina, visitando y tomando impresiones sobre la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*²¹⁶ y ejecutando varios retratos -entre ellos el de Bartolomé

²¹². Ver: SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. V.a Exposición de arte pictórico español contemporáneo, organizada por D. J. Pinelo". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVI, N° 1.309, 28 de enero de 1907, p. 76.

²¹³. Ver: "Exposición Meifrén". *El Correo Español*, Buenos Aires, 12 de mayo de 1900, p. 1.

²¹⁴. Cfr.: SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Salón "Witcomb". Exposición de pintura: arte catalán". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIII, N° 1.196, 28 de noviembre de 1904, p. 780.

²¹⁵. Cit.: GARCIA-RAMA (1994).

²¹⁶. "El pintor Madrazo en el Estímulo de Bellas Artes". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 158, 12 de octubre de 1901.

Mitre-, prometiendo regresar al año siguiente²¹⁷. En 1904 hizo su presentación el pintor paisajista Fermín Arango, español pero radicado desde joven en la Argentina, donde había sido dibujante de la citada revista. Entre sus más de sesenta cuadros se destacaron “*La tranquera*” y “*Jacarandás en flor*”²¹⁸.

En lo que respecta a exposiciones individuales, vale recordar las dos realizadas por Julio Vila y Prades²¹⁹ en el Salón Witcomb en 1905 y 1906. La primera de ellas coincidió con su rápida aceptación en los círculos artístico-sociales de la Argentina. “*Desde su llegada, por todas partes le solicitan y continuamente llueven sobre él encargos, de tal modo y en tal cantidad, que para cumplirlos habrá de permanecer entre nosotros cuando menos hasta febrero o marzo del año próximo* (1906)”²²⁰.

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

Presentado como “*el más predilecto de los discípulos de Sorolla*”²²¹, Julio Vila y Prades presentó en su segunda muestra, a finales de 1906, 70 cuadros destacándose varios ejecutados en Bretaña, región que atrajo a numerosos artistas españoles de aquellos años entre los que recordamos a Manuel Benedito y Gonzalo Bilbao.

Fueron también destacadas las muestras, también en Witcomb, de Juan Peláez en 1906, 1907 y 1909²²² y de José Llaneces en 1907 y 1909, la primera de ellas llevada a cabo “*gracias a las muchísimas relaciones que (el pintor) adquirió en su larga estancia en París con los amateurs y millonarios americanos*”²²³ y con grandes éxitos de ventas. El asturiano Peláez, establecido en Buenos Aires en diciembre de 1905, en su primera muestra, en mayo de 1906, presentó cuarenta y seis obras, sobresaliendo entre ellas una serie de paisajes ejecutados en su mayoría en la norteña provincia de Salta “*que en pocos días fueron adquiridos totalmente*”²²⁴.

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

²¹⁷. "Retrato de Mitre por el pintor Madrazo". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, N° 168, 21 de diciembre de 1901.

²¹⁸. "Salón Witcomb. Exposición Arango", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 16 de abril de 1904.

²¹⁹. Sobre su obra puede consultarse el catálogo de la exposición *Julio Vila y Prades, 1873-1930*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

²²⁰. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Exposición "Vila y Prades" en el Salón Witcomb". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXIV, N° 1.243, 23 de octubre de 1905, p. 684.

²²¹. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Segunda exposición de pintura del notable artista valenciano D. Julio Vila y Prades". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXV, N° 1.303, 17 de diciembre de 1906, p. 813.

²²². Referencias de las mismas se encuentran en: "En el salón Witcomb. Exposición Peláez". *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 19 de mayo de 1906; MONNER SANZ, R.. "Buenos Aires. Exposición Peláez". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVIII, N° 1.418, 1° de marzo de 1909, p. 156.

²²³. "Exposición Llaneces, en Buenos Aires". *Por el Arte*, Madrid, año I, N° 7, julio de 1907, p. 101.

²²⁴. SOLSONA, Justo. "República Argentina. Buenos Aires. Exposición del pintor español D. Juan Peláez, en el Salón Witcomb". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXV, N° 1.290, 17 de septiembre de 1906, p. 604.

de cuadros españoles alcanzaron los 105.110 pesos, siendo solamente superadas por las de los italianos (120.631,50 \$) y las de los franceses (111.563,60 \$)²²⁵.

Debe dejarse constancia de la existencia de algunos “miedos” previos a la magna muestra como los de Mas y Pí que temía “*que España sólo enviase... esos nombres del Museo de Recoletos... con la arrogancia y la sonoridad de una caña sin espiga. (...). Afortunadamente... un viento de sensatez parece agitar la conciencia española, y en la exposición actual ningún cuadro tuvo entrada por la sola excelencia de la firma. Esos pintores que los periódicos llaman a diario ilustres, a quienes los próceres encargan obras de gran pecio y a los cuales el gobierno ofrece los altos cargos de que el arte puede disponer allá, allá - ¡benditos sean!- se han quedado. Vinieron nada más que los jóvenes...*”²²⁶.

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

En los años siguientes se vio a la ciudad de Sevilla abocarse a la organización de una “Exposición Hispano-Americana” que habría de celebrarse en 1914. Con motivo de ello hizo su aparición en octubre de 1911 una revista oficial llamada “*La Exposición*” que tendría una periodicidad quincenal e informaría sobre el certamen que habría de convocar a “*las jóvenes repúblicas que tienen su registro de nacimiento en el Archivo de Indias*”²²⁷.

En la Argentina la génesis de la idea había comenzado a tener repercusión, afirmándose que “*este grandioso certamen de la agricultura, la industria, el comercio, las artes y las ciencias, ha despertado el interés mundial. Su trascendencia será enorme para los pueblos españoles e hispano-americanos. (...). Todo hace presumir que la Exposición tendrá un éxito extraordinario, confiándose, pues de ello hay ya noticias, que las repúblicas sud-americanas, especialmente la Argentina, estarán dignamente representadas*”²²⁸. El resto es historia más o menos conocida: el estallido de la guerra en el catorce postergó los planes, iniciándose una espera de quince años tras lo que se concretó en la capital hispalense la Exposición Iberoamericana.

Mientras tanto, en Buenos Aires, se acentuaba la labor de los marchantes quienes alcanzaban cada vez más fortuna. Así, Pinelo alcanzó a vender, en la muestra de 1911, la novena de sus realizaciones, cuarenta y nueve cuadros, los que sumados a los veintiuno que le fueron adquiridos en su primera exhibición llevada a cabo en Río de Janeiro, sumaron un total de setenta²²⁹. La ciudad brasileña fue un verdadero descubrimiento como sede de negocios para el *marchand* andaluz y también aquí le acompañó el éxito; a la inauguración de la cuarta muestra, realizada en los salones de la *Escuela Nacional de Bellas Artes* en 1913, asistieron el Presidente de la República, mariscal Hermes de Fonseca, y el ministro y el cónsul de España²³⁰.

²²⁵. Cfr.: ARMELLINI, F. "Primera Exposición Internacional de Arte en la República Argentina". *Atlántida*, Buenos Aires, t. I, Nº 1, 1911.

²²⁶. CAMBA-MAS Y PI (1910), p. 106.

²²⁷. *La Exposición*, Sevilla, 28 de octubre de 1911.

²²⁸. *La Mañana*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1911.

²²⁹. "Lista de los cuadros vendidos en la IX Exposición de Pintura de Buenos Aires y primera de Río de Janeiro, organizadas por José Pinelo". *Gaceta de la Asociación de Pintores y Escultores*, Madrid, año I, Nº 8, febrero de 1911, p. 6.

²³⁰. "Río de Janeiro. IV Exposición de arte español organizada por D. José Pinelo". *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXII, Nº 1.669, 22 de diciembre de 1913, p. 839.

Las exposiciones organizadas por Pinelo habían tomado importante impulso tras el Centenario. Por contrapartida, el año de 1913, que como vimos resultó altamente satisfactorio para el andaluz, marcó para José Artal el final de sus presentaciones anuales, cerrándose un ciclo comercialmente brillante. Había fracasado ya el sueño del salón propio entre 1907 y 1909, debiendo volver a Witcomb en 1910, pero viéndose obligado ahora a aceptar que su nombre no figurase como organizador de las exhibiciones. En 1912, año en el que expuso en el citado salón el vasco Darío de Regoyos, el *marchand* fue condecorado por Alfonso XIII con el título de Conde de Artal, estableciéndose al año siguiente, tras su muestra de Buenos Aires, en Biarritz (Francia). Al estallar la guerra, se dirigió a San Sebastián, ciudad en la que murió el 18 de abril de 1918.

José Pinelo interrumpió en 1914 sus muestras en Buenos Aires, retornando con un conjunto de doscientos cincuenta cuadros en 1918. En esta, su XIV Exposición argentina, reverdeció su antigua costumbre, como si en cuatro años nada hubiera cambiado, de lograr alto porcentaje de ventas. Cerca de cien obras cambiaron de manos, entre ellas algunas de su hijo José Pinelo Yanes²³¹ quien habría de seguir, temporadas más adelante, con el negocio de su padre.

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

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

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

Cuadros de Vila y Prades, también en 1915, formaron parte de un conjunto de obras de artistas españoles presentada en el Salón Witcomb de Buenos Aires, en el que se incluyeron también lienzos de Anglada Camarasa, Chicharro y Meifrén²³². En esos años realizó las decoraciones del techo de la Casa de Gobierno de la provincia de Tucumán con motivos alegóricos²³³ y ya en la década del veinte, por encargo del presidente del Perú, ejecutó un cuadro-mural conmemorativo del centenario de la batalla de Ayacucho, de seis por veinte

²³¹. "La pintura Española en la República Argentina". En FRANCES (1918), p. 311.

²³². "Exposición de arte moderno en el Salón Witcomb". *La Nación*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1915, p. 6.

²³³. Repr.: *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXXV, N° 1.808, 21 de agosto de 1916, p. 540.

metros²³⁴. En 1916 fue expuesto en el Salón Nacional argentino su cuadro “*Murcianas con pollos*”.

En el año del Centenario se radicó en la Argentina el pintor sevillano Ricardo López Cabrera y tres años después lo hizo su comprovinciano Gustavo Bacarisas, dedicado a labores docentes en Buenos Aires. López Cabrera llevaba hacia 1922 más de 15 exposiciones celebradas -en Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Tucumán, Mendoza y Mar del Plata- y cerca de 200 retratos ejecutados, destacándose los de los presidentes Julio Argentino Roca e Hipólito Yrigoyen. Desempeñó también cátedras de paisaje en Córdoba²³⁵, además de haber concurrido al Salón Nacional en calidad de extranjero, recordándose su obra “*Melancolía*” presentada en 1915.

Por su parte, Gustavo Bacarisas realizó en 1912 una exposición en Buenos Aires en la que incluyó paisajes y figuras de Cadore (Italia) y algunas impresiones de Tánger (Marruecos). Antes, entre 1910 y 1911, había estado en la capital argentina donde había ejecutado algunos retratos de personalidades como el General Benito Nazar y Raúl Monsegur, además de varios paisajes y escenas de la Pampa²³⁶.

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

De la mano de Sotomayor, la pintura regionalista española quedó exhibida con amplitud, desde el norte al sur de la península. Lamentablemente no pudieron contemplarse producciones completas de ningún artista español como sí había sido posible en Buenos Aires. Puestos a comparar, mientras a la capital argentina Ignacio Zuloaga había enviado 36 obras, en Chile solamente se vio una del vasco -“*Un trovador moderno*”, hoy en la colección del *Museo Nacional de Artes Visuales*, en Montevideo-. Como dato curioso puede señalarse la presencia de un cuadro del pintor napolitano Felice Cassorati titulado “*Viejas comadres*” de gran similitud con “*Las brujas de San Millán*” pintadas por Zuloaga en 1907.

4.2.2. La relación consolidada. Acentuación del intercambio.

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

²³⁴. "Un cuadro conmemorativo del centenario de Ayacucho". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras*, Madrid, año V, N° 38, junio de 1926.

²³⁵. BERNARDINO DE PANTORBA. "Un pintor español en la Argentina. Ricardo López Cabrera". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 196, 15 de julio de 1922, pp. 10-12.

²³⁶. Cfr.: *Gustavo Bacarisas...* (1972).

Guipúzcoa. En 1918 Ernesto Riccio exhibió lienzos realizados en Galicia, Cataluña y Andalucía, y en 1920 lo hicieron Alfredo González Garaño, Gustavo Cochet y Francisco Bernareggi.

El crítico y escritor español José Francés se convirtió en uno de los principales propulsores del arte de los argentinos en España. “*Es bien argentina la actualidad artística en Madrid*” señaló en 1920, elogiando diversas manifestaciones como la muestra de Bernareggi, la creación del *Comité Español de Aproximación Hispanoamericana* (iniciativa del encargado de Negocios de la Argentina, Roberto Levillier) y la presentación del escultor Alberto Lagos²³⁷.

Así como en España José Francés y Bernardino de Pantorba, en especial, dieron importancia a los artistas argentinos a través de *El Año Artístico* y la *Gaceta de Bellas Artes* respectivamente, en la Argentina hubieron manifestaciones recíprocas hacia el arte español. Las publicaciones más importantes en este sentido fueron *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*, esta última claro émulo de la madrileña *Blanco y Negro* fundada en 1891²³⁸. Las dos revistas argentinas, al comenzar la década del veinte, fueron dirigidas por el pintor gallego, radicado en Buenos Aires, Juan Carlos Alonso²³⁹, pudiendo conseguirse las mismas en Madrid, gracias a lo cual, y mediante las reproducciones de obras, José Francés pudo conocer la labor de los pintores argentinos del momento²⁴⁰.

También en la revista *Augusta* de Buenos Aires, de notable similitud con la *The Studio* inglesa y *Arts decoratifs* de Francia, y aparecida en 1918, podemos encontrar numerosas notas referidas a los pintores españoles. Ya en el primer número, publicado en junio de ese año, Aurelio de Beruete y Moret, el pintor del Guadarrama, firmó una larga nota sobre Manuel Benedito reproduciendo sus cuadros de figuras bretonas.

Presentó asimismo el primer número de *Augusta*, ahora bajo la rúbrica de Atilio Chiappori, un conjunto de aguafuertes ejecutadas por Rodolfo Franco en España destacando que este artista “*ya no gasta cientos de francos en colores prístinos; que ya no se paga telas y modelos raros; que ya no se acuerda del suntuoso y bohemio “atelier”; que ya no se acuerda de nada... ni de Anglada, ni de Mallorca... ni de Buenos Aires... y que vive y trabaja -y que, ahora sí que es cierto, trabaja para vivir, en Sevilla, al lado de Bacaristas...*”²⁴¹. Franco había expuesto con anterioridad en el Salón de Otoño de París en 1910, 1911 y 1913, en el *Ateneo* de Sevilla en 1915 y 1916, y en el Salón de Bellas Artes y en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid en 1917.

En cuanto a los españoles en Buenos Aires, continuaban las muestras de Pinelo y Bou. En 1919 Pinelo organizó una muestra de “antiguos” y otra de “modernos”²⁴². No obstante los éxitos de venta, comenzaron en esos años los cuestionamientos respecto de la falta de innovación y a la persistencia en exhibir cuadros de segunda línea, lo que fue llevando

²³⁷. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1920, p. 112.

²³⁸. En los meses de mayo y junio de 1992 se realizó en la sala de exposiciones del Banco Bilbao Vizcaya de Madrid una selección de los fondos artísticos de la revista *Blanco y Negro*, con la cual confirmamos esta impresión.

²³⁹. Sobre su obra y actuación en la Argentina puede consultarse nuestro trabajo “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”. *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, vol II, pp. 759-771.

²⁴⁰. El pintor español Eduardo Chicharro, siendo director de la *Real Academia Española de Bellas Artes* de Roma en 1921, declaró que “*En Italia no se conocen con exactitud los progresos diarios de la Argentina en materia de arte; pero basta mirar Plus Ultra para darse cuenta de ellos... las reproducciones en tricromía y cuatricromía de Plus Ultra significan un éxito que sale de las fronteras argentinas*”. (SIMBOLI, Rafael. “La Real Academia de Bellas Artes en Roma. Su director Eduardo Chicharro”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1921).

²⁴¹. CHIAPPORI, Atilio. “Las Aguafuertes de Rodolfo Franco”. *Augusta*, Buenos Aires, vol I, N° 1, junio de 1918, p. 24.

²⁴². Ver diario *La Nación*, Buenos Aires 28 de agosto de 1919; pueden verse más comentarios en el mismo matutino, 9 de septiembre de 1919, p. 4.

forzosamente a que los mercaderes de cuadros alzaran el nivel de sus muestras. “Algunos “marchands”, que nos consideraban muy atrasados aún, en cuestiones de arte, después de volver al punto de origen con su mercancía, han convenido, quizá en beneficio del público y de su propio negocio, que no es bueno traer cuentas de vidrio para los supuestos indios americanos, puesto que, conocen más arte moderno, que los mismos que pretenden “educarnos”, con telas falsas o de un valor negativo”²⁴³. Cuando Pinelo realizó su exposición de 1921, *La Nación*, periódico continuador de una línea conservadora, se animó a reflexionar sobre la “harta... frecuencia que ya empieza a tener el carácter de monotonía”²⁴⁴.

Para ese entonces se había producido ya la presentación del pintor valenciano Ernesto Valls²⁴⁵ en el Salón Costa (1916)²⁴⁶. Discípulo de Sorolla, Valls recaló en Buenos Aires luego de concluir una gira por Estados Unidos. Entre sus obras presentadas en la capital argentina, además de las de temática de playa entre las que sobresalió “*Sacando la barca*”, figuró “*Enjaezando el caballo*”, emparentada con el lienzo titulado “*Valencia*” que Anglada Camarasa ejecutó en 1911 y que fue expuesto en su muestra del *Gran Hotel* de Palma de Mallorca en julio de 1993.

Radicado en la Argentina a partir del año de su primera muestra en Buenos Aires, Valls comenzó a enviar al Salón Nacional en 1918; en su cuadro presentado a la sazón, “*Tipos argentinos*”, comenzó a inclinarse por los temas de su nueva tierra, los que consolidó tras instalarse en la localidad bonaerense de San Vicente.

En esa época, más precisamente a partir de 1915, se había instalado en Buenos Aires el granadino José de Larrocha quien habría de permanecer allí hasta su muerte acaecida en 1933. En la Argentina pintó escenas de la Pampa, haciendas y campos, vistas de puertos, etc., algunas de las cuales fueron expuestas entre junio y julio de 1992 en el Centro Cultural Gran Capitán, de Granada.

En julio de 1918 se presentó en un salón de la calle Florida Enrique Martínez Cubells con “*un conjunto de paisajes regionales, pintados al aire libre con una paleta rica y una técnica segura... Sabemos que viene en misión oficial de su gobierno para propender a un intercambio más frecuente de producción artística entre España y la República Argentina*”²⁴⁷. Terminada la guerra, muy pronto se manifestó, como se puede apreciar, el interés de España en reanudar los lazos con la Argentina y seguir aprovechando el fructífero encuentro que había significado la Exposición del Centenario y los años que le siguieron, impulso interrumpido por la contienda europea.

También en el 18 expuso en Buenos Aires el pintor Fernando Soria. De él se dijo que carecía “*de personalidad... Influenciado por la escuela española contemporánea mucho más de lo que es lícito y prudente, su manera, nos recuerda alternativamente la manera de Anglada, de Zuloaga, de los hermanos Zubiaurre, de Anselmo Miguel Nieto, y hasta la de ese extraño regionalista, tan combatido por sus propios compatriotas, que se llama José Regollos (sic)*”²⁴⁸.

²⁴³. “Bellas Artes”. *Anuario “La Razón”*, Buenos Aires, 1921, p. 211.

²⁴⁴. *La Nación*, Buenos Aires, 22 de julio de 1921, p. 4.

²⁴⁵. Revalorizado en 1991, al realizarse una retrospectiva en la galería Zurbarán de Buenos Aires, con motivo de cumplirse el centenario de su nacimiento y el cincuentenario de su muerte. (GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Ernesto Valls. La luz del Mediterráneo* (Prólogo). Buenos Aires, Zurbarán Galería, enero-marzo de 1991).

²⁴⁶. Ver: “Exposición de Ernesto Valls. La pintura española contemporánea”. *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de agosto de 1916.

²⁴⁷. “Las Exposiciones”. *Augusta*, Buenos Aires, vol. I, N° 2, julio de 1918, p. 106.

²⁴⁸. MARS. “Exposición de F. Soria”. *Augusta*, Buenos Aires, vol. I, N° 5, octubre de 1918, p. 244.

En 1919 exhibió en Buenos Aires Antonio Ortiz Echagüe²⁴⁹, artista que más adelante habría de resolver instalarse en la Argentina, en un campo de la provincia de La Pampa. Expuso en Witcomb numerosos cuadros representando majas española, motivo que gozaba de gran fortuna entre los coleccionistas de arte del país. Entre las críticas que se le dedicaron en la ocasión hubieron algunas reticencias. “...*La pintura de Ortiz Echagüe es demasiado correcta para ser pasional y demasiado mundana para ser individualista. No se advierte en ella la menor impaciencia, el más venial descuido. Todo es mesurado en ella, todo está regido por una disciplina de hierro y en verdad que para nuestros jóvenes artistas que rezan a Gauguin en las horas que les deja libre el culto saturniano de Anglada nada debe ser tan herético como ese dogma de obediencia en que incurre, precisamente, el arte de Ortiz Echagüe*”²⁵⁰. La crítica ya no era, como en otras épocas, absolutamente condescendiente con las producciones que se recibían de afuera; se advierte, pues, una distinción en el gusto y surgen comparaciones como esta, en la que la figura de Anglada sale bien parada demostrando la admiración que la pintura del catalán provocaba.

Casi inmediatamente después de Ortiz Echagüe, realizó exposición el valenciano Francisco Pons Arnau en el Salón Müller, destacándose en especial sus retratos. Este género era recurrente en la producción de los artistas españoles de ese momento, hallando inclusive importante clientela en la sociedad argentina, en la que el mayor éxito llegó a tenerlo, en los años veinte, Anselmo Miguel Nieto quien, al igual que Ortiz Echagüe, decidió su radicación en Buenos Aires. Tal situación llevó a Francisco Alcántara a afirmar que “*llegaremos hasta alegrarnos que los pintores nazcan en España con la abundante espontaneidad de las flores primaverales porque cuanto salga de sus manos será entonces bello y digno de ese inagotable mercado de la América Latina*”²⁵¹.

Siguieron a la exposición de Pons Arnau en Müller las del suizo Eduardo Morerod, quien fue caratulado de “*Pintor de gitanos*” por la importante cantidad de lienzos inspirados en esos tipos humanos característicos de España, y la de Miguel Viladrich. Para hacer una estimación de la importancia alcanzada por ambas vale señalar que a estas muestras les sucedieron las de los tres artistas argentinos más destacados del momento, Jorge Bermúdez, Cesáreo Bernaldo de Quirós y Fernando Fader, en una seguidilla muy recordada en la historiografía del arte nacional, y sobre las que Manuel Rojas Silveyra escribió en *Augusta* la recordada nota titulada “*Las tres exposiciones del año*”²⁵².

Durante 1920, la exposición de pintura española más destacada de las presentadas en Buenos Aires correspondió a los hermanos vascos Ramón y Valentín de Zubiaurre en Witcomb, para quienes había allanado el camino Margarita Nelken en nota aparecida en *Augusta* el año anterior²⁵³. Fue éste un año en que la presencia de los artistas vascos en Iberoamérica no pasó para nada desapercibida: Ignacio Zuloaga -procedente de Estados Unidos- y el pintor Pablo Uranga realizaron sendas exposiciones en La Habana.

En aquellos años el regionalismo español se acentuaba y una de las expresiones más acabadas del movimiento se dio, justamente, en el País Vasco. En 1917 había aparecido “*Hermes. Revista del País Vasco*”, que, con la finalidad de “*reivindicar la cultura vasca*”, fue

²⁴⁹. Sobre su obra en la Argentina pueden consultarse: BABINO, María Elena. *Una paleta en el desierto. Museo Atelier Antonio Ortiz Echagüe*. La Pampa, s/f.

²⁵⁰. MARCO SIBELIUS. "El pintor español Ortiz Echagüe". *Augusta*, Buenos Aires, vol. II, N° 13, junio de 1919, pp. 273-274.

²⁵¹. "La Exposición Pons Arnau". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 3, N° 14, julio de 1919, p. 49.

²⁵². ROJAS SILVEYRA, Manuel. "Las tres exposiciones del año. Bermúdez, Quirós y Fader". *Augusta*, Buenos Aires, octubre de 1919.

²⁵³. NELKEN, M.(argarita). "Los hermanos Zubiaurre". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 2, N° 9, febrero de 1919, pp. 51-58.

publicada en Bilbao hasta 1922, cuando estaba a punto de iniciarse la dictadura de Primo de Rivera y producirse la división del nacionalismo vasco²⁵⁴.

Entre los textos sobre el arte español y el arte vasco publicados durante el primer año de existencia de la revista, se hallan expresiones reivindicatorias como las de Juan de la Encina quien dijo que *“puede afirmarse sin pecado de inexactitud que el arte español contemporáneo tiene tres núcleos principales de elaboración. Madrid, Barcelona y Bilbao. (...). El tercer núcleo..., el bilbaíno... no posee el ímpetu del catalán, ni su cultura estética; pero tiene un sabor más nacional. El influjo del arte español clásico se siente en él junto a las novedades de origen parisién y a lo propiamente regional”*²⁵⁵. Poco tiempo después, haciendo el panegírico de la obra de Ignacio Zuloaga, Miguel de Unamuno reflexionó en las páginas de la revista: *“toda España no es sino la síntesis de todas las Españas de cada uno de los españoles”*²⁵⁶. Con anterioridad, el citado Juan de la Encina y Gregorio de Balparda habían discutido sobre *“el exotismo artístico y el arte vasco”*²⁵⁷.

En 1919, con motivo de la Primera Exposición de Arte Gallego en Buenos Aires, se expresó en la revista *Plus Ultra* de Buenos Aires que *“el orgullo regional es el alma del patriotismo, máxime si se encuentra reforzado por la nostalgia... No tardará el día en que la Argentina, densamente poblada, realice sus sueños de Arte. Entonces, cuando su pintura esté dividida por escuelas regionales, como ahora la música del pueblo, los tucumanos, verbigracia, tendrán el gozo de visitar en Madrid una exposición tucumana”*²⁵⁸.

Volviendo a los hermanos Zubiaurre, con motivo de su presentación en Buenos Aires se resaltó el *“primitivismo”* de sus obras²⁵⁹ y, por supuesto, el carácter vasco de las mismas. Ramón expuso 24 telas, reflejando *“la vida vasca y la modalidad castellana”* al decir de José María Salaverría, y su hermano Valentín 22²⁶⁰, entre ellas la titulada *“Versolaris”* que fue adquirida para la colección del *Museo Nacional de Bellas Artes* y que pudo contemplarse en Madrid por primera vez en la muestra *“Otros inmigrantes”*, celebrada en el Salón Dorado de la Caja de Madrid en enero de 1995.

En junio de 1922 se presentaron en la capital argentina otros hermanos vascos, José y Alberto Arrúe. En aquella ocasión expuso también el tercer hermano, Ricardo, orfebre y esmaltista. El cuarto era Ramiro. Los cuatro Arrúe se presentaron juntos en Witcomb en 1928.

El año 1922 fue uno de los más ricos de la década en cuanto a muestras de españoles en Buenos Aires. A la de los Arrúe se le sumaron, entre otras, la segunda exposición del catalán Miguel Viladrich -la primera había sido en 1919-, la del andaluz José Cruz Herrera, ambas en junio, la del gallego Jesús Corredoyra de Castro en julio y la de otro andaluz, el cordobés Julio Romero de Torres en septiembre, todas en Witcomb.

²⁵⁴. CALVO SERRALLER, Francisco. "La revista "Hermes": un documento fundamental de la cultura vasca contemporánea". *El País*, Madrid, 9 de septiembre de 1979.

²⁵⁵. JUAN DE LA ENCINA. "Las tendencias del arte español contemporáneo". *Hermes*, Bilbao, Nº 6, junio de 1917.

²⁵⁶. UNAMUNO, Miguel de. "La labor patriótica de Zuloaga". *Hermes*, Bilbao, Nº 8, agosto de 1917.

²⁵⁷. JUAN DE LA ENCINA. "El exotismo artístico". *Hermes*, Bilbao, Nº 3, marzo de 1917. BALPARDA, Gregorio de. "El exotismo y el arte vasco". *Hermes*, Bilbao, Nº 4, abril de 1917. JUAN DE LA ENCINA. "El exotismo y el arte vasco (algunas aclaraciones)". *Hermes*, Bilbao, Nº 5, mayo de 1917.

²⁵⁸. *Plus Ultra*, Buenos Aires, agosto de 1919.

²⁵⁹. MARCO SIBELIUS. "Ramón y Valentín de Zubiaurre. Su estética del primitivismo". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 5, Nº 29, octubre de 1920, pp. 145-151.

²⁶⁰. Solamente Ramón viajó a Buenos Aires, explicando que *"mi hermano Valentín... no se atreve a acompañarme por una vaga superstición del género marítimo"*. (En: SALAVERRIA, José María. "Cuadros de España. Ramón de Zubiaurre en Buenos Aires". *Plus Ultra*, Buenos Aires, agosto de 1920).

Romero de Torres, conocido ya en Buenos Aires²⁶¹, había llegado a la capital argentina en el mes de julio junto a Anselmo Miguel Nieto. El público porteño conocía algunas de sus obras a través de las exposiciones organizadas anualmente por Justo Bou, representante de ambos artistas en la Argentina. La de 1922 fue la primera muestra individual del cordobés; Miguel Nieto, quien tenía como antecedente la obtención de una medalla de oro en la Exposición del Centenario, recién expuso al año siguiente, inaugurando el día 21 de mayo con la presencia del presidente Marcelo T. de Alvear.

Para José Francés la presentación de Romero de Torres en la Argentina significó “*un hecho notable para el arte español*”. Destacó el “*andalucismo*” de sus obras agregando que era “*uno de los pintores más solicitados para el retrato femenino*”. Todas las obras, a excepción de dos, fueron vendidas. En cuanto a Miguel Nieto, no logró tanto éxito de ventas debido posiblemente a que la mayoría de lo expuesto eran retratos; no obstante tal fue su éxito en este género que se quedó en Buenos Aires durante dos años pintando retratos por encargo. Muchos años después, en 1936, al estallar la Guerra Civil, regresó nuevamente a la Argentina donde continuó esta tarea hasta la finalización de la contienda²⁶².

Así, en menos de cinco años Buenos Aires fue testigo de una variada gama de exposiciones españolas. Vascos, catalanes, gallegos y andaluces; costumbristas, paisajistas y retratistas; “tradicionalistas” y “modernos”. A ello pueden agregarse dos muestras de temática mallorquina: la del argentino Gregorio López Naguil en 1922 y la de Joaquín Mir en 1923.

Paralelamente el arte de los argentinos fue ganando espacio en España. Así lo destacó Francés al señalar la contratación de nuestros dibujantes por parte de revistas españolas y la igualdad de derechos entre los estudiantes iberoamericanos y españoles en la *Escuela de Bellas Artes* y en los concursos nacionales del Ministerio de Instrucción Pública.

En abril de 1922, posiblemente alentada por las palabras de Alvarez de Sotomayor al ingresar a la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* el mes anterior y sobre las que haremos referencia más adelante, se organizó una muestra de artistas del Nuevo Continente en la sede del *Ateneo Hispanoamericano* de la calle Mayor Nº 1, de Madrid, cuyo director era el señor Pando Baura. Entre los envíos fueron recibidos con premura los de pintores argentinos, cubanos y chilenos, demostrando así el acercamiento que ciertos países tenían ya con España. Esta exposición supuso el inicio de nuevas actividades tendientes a mostrar el paisaje y las costumbres americanas a través de las artes²⁶³.

El 6 de marzo de 1924, con el fin de “*estrechar vínculos*” con Iberoamérica, el presidente del Directorio Militar español, General Miguel Primo de Rivera, presentó al rey Alfonso un proyecto consistente en reformar el reglamento de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Ahora los americanos podrían competir en igualdad de condiciones con los españoles, ya que antes, desde 1915, quedaban fuera de concurso.

Sin mucho tiempo para prepararse, siete artistas argentinos -sobre un total de diecisiete iberoamericanos-se presentaron en mayo en el llamado Salón de Primavera. “*Vieja castellana*” de Francisco Vidal y “*Marzo en la huerta*” de Tito Cittadini -adquirido luego por el *Museo de Arte Moderno*- obtuvieron segunda y tercera medalla respectivamente; a Ernesto Riccio le fue

²⁶¹. Además de las obras expuestas en la Exposición Internacional del Centenario de 1910, “*Retrato de una señorita*” y “*Mesa petitoria*”, más otras traídas aisladamente, su producción fue analizada en artículos como el firmado por Eduardo Zamacois y publicado en la revista *Plus Ultra*, de Buenos Aires, en diciembre de 1920.

²⁶². VALVERDE MADRID, José. “En el Centenario del pintor Anselmo Miguel Nieto, retratista y amigo de Julio Romero de Torres”. *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Nº 54, 1er. semestre de 1982, p. 93. Ver también: BRASAS EGIDO, José Carlos. *Anselmo Miguel Nieto. Vida y pintura*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980.

²⁶³. “Exposición hispanoamericana de pinturas”. *Revista de Bellas Artes*, Madrid, abril de 1922, año II, Nº 6, p. 14.

otorgada una bolsa de viaje. José Francés, quien tanto había anhelado esta participación, afirmó que *“la justicia se une a la hidalga gratitud”* al destacar que ambas obras representaran una campesina abulense y un huerto mallorquín. *“...Si reflejo de nuestra alma es el alma americana, temas nuestros eran los ofrecidos por estos dos artistas de indudable valía rescatados para las sugerencias españolas del no siempre laudable influjo francés, que antes de la guerra parecía ser la única norma estética atrayente para los hispanoamericanos al dirigirse hacia Europa”*²⁶⁴.

La nota amarga fue en la ocasión lo ocurrido con Bernareggi, quien no fue tenido en cuenta tras haber acudido con *“Sol de abril”*, obra premiada en el Salón argentino del año anterior y que habría de ser adquirida en 1926 por el Museo de Los Angeles (California) luego de figurar en la Exposición Pan-Americana. Ofuscado, decidió no participar meses después en el Salón de Otoño. *“En la última Exposición Nacional se infirió a Bernareggi una verdadera ofensa de incapacidad crítica ajena y de falso desdén por parte del Jurado y de algunos pintores, que no vieron en él sino al competidor de sus aspiraciones a recompensa oficial”*²⁶⁵.

La revelación de Otoño resultó Alfredo Guido con sus grabados realizados en Bolivia y Perú; Silvio Lago, de *La Esfera* de Madrid lo puso a la altura de Gutiérrez Solana y de Mir²⁶⁶.

Entre 1923 y 1926 numerosos pintores argentinos realizaron exposiciones individuales en España. En 1923 lo hicieron Benito Quinquela Martín con sus cuadros de la Boca, Jorge Soto Acebal con acuarelas de Guipúzcoa y Vizcaya, y Emilio Centurión, en quien Lago vio influencia zuloaguesca en el dibujo y mucho *“casticismo”*²⁶⁷.

La exposición de Quinquela Martín se llevó a cabo en el *Círculo de Bellas Artes* de Madrid, salones que frecuentemente recibieron contingentes de obras argentinas e iberoamericanas. Allí, además de la de Quinquela, se realizaron las exposiciones de Rodolfo Franco y la colectiva de los artistas argentinos Alfredo Guttero, Fray Guillermo Butler, Juan Manuel Gavazzo Bucharcho y José Antonio Merediz²⁶⁸, pintores, junto al escultor Pablo Curatella Manes y el músico Numa Rossoti en 1917²⁶⁹, el mexicano Roberto Montenegro²⁷⁰ y el uruguayo Carlos Alberto Castellanos²⁷¹ en 1918, el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós y el boliviano Cecilio Guzmán de Rojas en 1929.

Jorge Soto Acebal se manifestó como uno de los pintores argentinos más consustanciados con España, país al que consideraba como *“madre del arte y uno de los pocos países que en esta época de lamentable confusionismo trata de salvar su arte continuando la gloriosa carrera de sus grandes artistas”*. Demostró su inclinación por los paisajes vascos al afirmar *“que esa tierra, lejos de parecerme triste y brumosa... la he visto alegre... de una luminosidad... fuerte y sugestiva... de mucho más color que la misma Pampa”*²⁷². Casi una década antes, en 1915, había presentado al V Salón Nacional de Buenos Aires un proyecto de

²⁶⁴. FRANCÉS, José. "Los artistas americanos". *El Año Artístico*, Madrid, mayo de 1924, p. 286.

²⁶⁵. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 364.

²⁶⁶. *La Esfera*, Madrid, 25 de octubre de 1924.

²⁶⁷. *La Esfera*, Madrid, 30 de junio de 1925.

²⁶⁸. José Francés la criticó por su *“obsesión”* hacia *“la moderna pintura francesa”*, a la que condenaba en cuanto ocasión tuviera, lamentándose por *“la carencia de rasgos raciales, de la entrañable tradición pictórica, el desdén por los temas que les hubiera dado un carácter de nacionalismo, de consubstancialidad a la tierra que los vio nacer”*. (En *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1923, p. 60).

²⁶⁹. Caracterizada por Juan de la Encina como una exposición de *“artistas discretos”*. (JUAN DE LA ENCINA. "La semana artística. Exposición argentina". *España*, Madrid, N° 119, 3 de mayo de 1917, p. 13).

²⁷⁰. Ver: FRANCÉS, José. "Un dibujante mejicano: Roberto Montenegro". *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1918, pp. 102-106.

²⁷¹. Ver: FRANCÉS, José. "Un pintor uruguayo: Carlos Alberto Castellanos". *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1918, pp. 100-102.

²⁷². PEREZ DE AYALA, Ramón. "Apostillas y divagaciones". *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de febrero de 1924.

“*Decoración de un restaurant-teatro*” claramente inspirado en los palacios de la Alhambra y el Generalife granadinos, lo que es demostrativo de la seducción que España venía ejerciendo en su espíritu.

Durante 1924 José Antonio Terry, quien ya había dejado constancia de su inclinación por las temáticas hispanas al presentar su cuadro “*Tipo vasco*” en la Exposición del Centenario de Chile en 1910, inauguró su muestra de paisajes y personajes de Tilcara en Madrid. En 1925 lo hizo Ernesto Riccio con sus vistas de Italia y España. En 1926 fueron Enrique de Larrañaga y María Elena Bertrand, el primero con representaciones de tipos y lugares rurales de la Argentina.

Larrañaga, luego de haber experimentado al comienzo de su carrera artística el influjo paisajístico de Fernando Fader, trasladándose inclusive a las serranías cordobesas como tantos otros artistas argentinos, quedó deslumbrado por España tras llegar allí en 1924. De él escribió el crítico José León Pagano que “*España... le transforma y le convierte en el pintor de las calles y las plazas y de los pueblecitos abarcados en conjunto panorámico... En el paisaje apuntó el figurista, con derivación al costumbrismo*”²⁷³.

Como puede apreciarse, con muy pocas excepciones, las exposiciones de artistas argentinos fueron comprendidas en España dentro de un marco de referencia artístico español. En casi todos los cuadros de los pintores argentinos, los críticos tendieron a buscar las influencias hispanas. Se iba poniendo de manifiesto la falta de muestras que brindaran una visión global del arte argentino de ese momento. Madrid debió esperar hasta 1926 para tener una idea más o menos relativa de lo que se pintaba en nuestro país.

En este sentido habían trabajado desde hacía algunos años los integrantes de la Sección de Arte de la *Junta para el Fomento de Relaciones Hispanoamericanas*, cuyo secretario general era el crítico José Francés. Otros miembros de la misma eran los pintores Fernando Alvarez de Sotomayor, José María López Mezquita, Julio Romero de Torres y José Moreno Carbonero.

La labor de Alvarez de Sotomayor fue fundamental en el fomento de estas relaciones. El haber permanecido durante algunos años en Chile, enseñando pintura y favoreciendo el crecimiento de ese país en cuestiones artísticas, le habían puesto muy al corriente de la situación de la pintura de los países sudamericanos y, muy especialmente, de sus vínculos con la Península. Al ingresar en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* en 1922, en el discurso de recepción se explayó sobre el arte americano y los cambios que se habían operado desde su estadía en Chile.

“*En nuestras relaciones artísticas con América -destacó Sotomayor- ha habido un tiempo en que parecía no guiarnos otro fin que el de colocar nuestras producciones; pero hoy, afortunadamente, se va pensando que es más útil ofrecer lo que poseemos, abrir nuestras puertas, facilitar a los americanos cuanto hayan menester y esté en nuestras manos cuando traten de estudiar las artes en nuestro suelo; hacer, en suma, el papel de verdaderos hermanos de raza, y no pensar comercialmente en explotar los mercados artísticos de su país*”²⁷⁴.

Continuó afirmando que “*en España no hemos hecho gran cosa para crear a los extranjeros un ambiente grato de arte; no hemos sabido atraer a las legiones artísticas americanas, que durante tantos años han estudiado en otros países de Europa, de espaldas a las tradiciones de su raza*”²⁷⁵.

La reciprocidad cultural que se anhelaba fue sumando logros año tras año: “*persiste, e incluso se acentúa, la buena aportación de valores americanos a la vida artística de España.*”

²⁷³. BALLESTEROS, Anselmo. "Pintores argentinos. Enrique de Larrañaga". *Atlántida*, Buenos Aires, septiembre de 1944, pp. 35 y 54.

²⁷⁴. ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don... el día 12 de marzo de 1922*. Madrid, 1922, p. 14.

²⁷⁵. *Ibíd.*, p. 17.

Empieza a cumplirse la lógica correspondencia a los envíos de nuestro arte a las florecientes Repúblicas de Hispanoamérica. Y así como durante quince o veinte años han sido Buenos Aires o Méjico la codiciosa obsesión de los artistas españoles, ahora Madrid atrae a los argentinos, a los mejicanos, a los chilenos, en una gustosa ansia de fraternal conocimiento"²⁷⁶.

A estas palabras de Fernando Alvarez de Sotomayor -que habrían de desembocar de inmediato en la realización, en el mes de abril, de la Exposición de Artistas Hispanoamericanos en Madrid-, se sumó la acción de su compañero en la Junta, José Francés, de marcada inclinación por la Argentina, tal como lo demostró con expresiones como la siguiente: "*dibujantes argentinos colaboran en las revistas españolas; canciones argentinas son aplaudidas en el teatro, y más allá de los utópicos floripondios de los Comités intra o extraoficiales de aproximación se empiezan a obtener los resultados prácticos. En la Escuela de Bellas Artes y en la Universidad, los artistas, los estudiantes iberoamericanos disfrutaban de los mismos derechos que los españoles. En los concursos nacionales del Ministerio de Instrucción pública, los artistas, los escritores de América hispánica pueden optar a los premios, y ya la Real Academia de San Fernando ha exigido la modificación de los Reglamentos de las Exposiciones nacionales en el sentido de que un argentino, un mejicano, un chileno, etcétera, puedan optar a las medallas con igual derecho que un catalán, un vasco, un asturiano o un andaluz*"²⁷⁷.

La acción conjunta de artistas y críticos propició la deseada modificación de la reglamentación de los Salones en 1924, promoviendo además Sotomayor, en 1925, la presentación en España del paisajista chileno Alberto Valenzuela Llanos²⁷⁸. En ese mismo año Manuel Sierra Escudero, representante de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en México, propició la realización de una exposición de arte español en ese país con cuadros, en su mayoría, de los siglos XIX y XX²⁷⁹.

Cuando en julio de 1924 llegó a la Argentina para exponer sus obras el español Julio Moisés, no sólo vino con propósitos personales sino también con una misión de intercambio artístico en la que estaba interesada el Gobierno de su país. "*En España -declaró Moisés- se proyecta, mediante la colaboración de instituciones oficiales y de los artistas, realizar simultáneamente exposiciones de arte argentino en Madrid y de arte español en Buenos Aires. De este modo se llegará a profundizar el intercambio que ahora sólo existe por las iniciativas aisladas de artistas argentinos que llevan cuadros a la Península y de españoles que abren exposiciones en Buenos Aires*"²⁸⁰.

En aquel año expuso también en Buenos Aires el pintor Juan Carlos Alonso, conocido director de las revistas *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*²⁸¹. Su serie inspirada en el pasado colonial rioplatense demostró el interés vigente por las reconstrucciones de carácter histórico a las que habría de abocarse con mayor dedicación Léonie Matthis, pero que ya contaba con antecedentes en nuestro Salón Nacional como el cuadro "*Amalia*" de Gregorio López Naguil, presentado en

²⁷⁶. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 417.

²⁷⁷. FRANCÉS, José. "Argentinismo". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1923, pp. 61-61.

²⁷⁸. FRANCÉS, José. "Un paisajista chileno: Valenzuela Llanos". *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1925, pp. 95-97.

²⁷⁹. FRANCÉS, José. "Una exposición de pintura española en México". *El Año Artístico*, Madrid, septiembre de 1925, pp. 173-174.

²⁸⁰. INSTITUCION CULTURAL ESPAÑOLA. *Anales*. Buenos Aires, tomo segundo, 1921-1925, segunda parte, p. 449.

²⁸¹. Remitimos nuevamente a nuestro trabajo "Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina". *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, vol II, pp. 759-771.

1915, en donde el artista retrató a una dama colonial con peinetón, en cuya mesa lucía un mate de plata.

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

Después de la muestra de Alonso en el 24, otros artistas españoles continuaron con la costumbre de exhibir su obra en Buenos Aires. En 1925 expuso el sevillano Gonzalo Bilbao. En dicho año se realizó también, en el Palacete del Retiro, la primera *Exposición de Artistas Ibéricos* que incluyó obras del uruguayo Rafael Barradas, de Joaquín Peinado, de Antonio Guezala y de J. Moreno Villa; la misma alcanzó escasa repercusión. *“No se ve por ninguna parte la pretendida audacia innovadora de este Salón. Si acaso, su mérito único reside en la fuerza humorística, en la extravagancia pintoresca que se desprende de la obra de algunos expositores. Los cuadros son, sencillamente, o pobres imitaciones de las técnicas tradicionales, cuadros en los que parece frustrado el propósito de dibujar o pintar con arreglo a las normas académicas, o francos disparates que semejan, de intento, buscar un efecto cómico en quien los contempla”*²⁸².

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

En su exposición del 26, Morcillo exhibió solamente seis obras en un pequeño salón de la casa Witcomb; *“tres son retratos del poeta árabe Harum-Al-Raschid. El primero le representa “en su costumbre más oriental”, según reza el catálogo. Es de entonación verde. De entonación roja es el que representa “haciendo música en su vihuela”. De armonía varia es el que le reproduce “con el tulipán simbólico”...*”²⁸³. Además de estos tres retratos, completaron la muestra los lienzos *“Arqueros”*, tema oriental cantado por el poeta árabe Ben-al-Jabit, *“Fructidor”* y *“Granadina”*.

Los cuadros de Morcillo produjeron interés en el ámbito artístico argentino; inclusive antes de su presentación en 1926 la revista *Plus Ultra* había reproducido en sus páginas *“El moro y el halcón”*, cuadro fechado en 1924 y que pertenecía a la colección del doctor Angel Luis Sojo, director del diario *La Razón*. Esta obra está reproducida bajo el título de *“El peregrino del amor”* en un libro sobre el artista aparecido en 1975²⁸⁴, en el que también se aprecian cuadros vinculados con la Argentina como *“Arabe”*, de la colección del presidente Juan Domingo Perón -a quien también había pertenecido un cuadro de Zuloaga, *“Retrato de la actriz Soler”*-; *“Desnudo”*, de la colección de los señores Pérez Valiente, de Buenos Aires; y *“Mantilla blanca”*.

La obra de Morcillo, en la que se refleja un decorativismo inspirado en autores como el holandés, aunque residente en Londres, Frank Brangwyn, y en la que inclusive se manifiestan

²⁸². "En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos. He aquí algunos cuadros de los innovadores que vienen a hacer olvidar las glorias de los clásicos". *Nuevo Mundo*, Buenos Aires, año XXXII, N° 1.640, 26 de junio de 1925.

²⁸³. FREDERIC (1927), p. 87.

²⁸⁴. AA.VV. *G. Morcillo*. Granada, Ediciones Anel, 1975, 187 pp.

similitudes con ciertos lienzos del mexicano Saturnino Herrán -a menudo relacionado con la producción de Zuloaga lo mismo que su compatriota Angel Zárraga-, tuvo importante mercado en la Argentina, reflejándose su importancia en la exposición organizada en Witcomb de Rosario en 1932 en la que dos cuadros del granadino aparecieron reproducidos en el catálogo.

En diciembre de 1925 se inauguró el I Salón Universitario de La Plata, cuyo objeto fue el de reunir un conjunto de obras argentinas para ser llevadas luego a Madrid, París (*Museo "Jeu de Paume"*), Venecia y Roma. El 11 de febrero de 1926, en *Amigos del Arte* de la capital española, se abrió al público la mayor exposición de artistas argentinos presentada en España. Compuesta por 160 lienzos y 32 esculturas, fue visitada diez días después de la inauguración por Alfonso XIII. En forma paralela, se produjo el arribo a Buenos Aires, proveniente de Palos de Moguer, del hidroavión "Plus Ultra", un suceso histórico de enorme repercusión en ambos lados del Atlántico²⁸⁵.

Críticos españoles de prestigio como Francés, Alcántara y Juan de la Encina destinaron largos párrafos a los artistas argentinos. El primero resaltó, entre otros, los "tipos catamarqueños y cuzqueños de Centurión" y "los episodios rurales y el fuerte hábito de creencia popular de Gramajo Gutiérrez". Alcántara destacó a Cordiviola, "el más notable pintor animalista de la Argentina" y los "tipos mestizos" de Spilimbergo. De la Encina se inclinó por Guttero, Guido, Gramajo Gutiérrez, Fray Butler, Tapia, Bernareggi, Botti, Riccio y Riganelli²⁸⁶. José María Salaverría dedicó también una larga nota a la exposición hablando de ella como de "la hermosa realidad de una conquista lograda"²⁸⁷.

Por el contrario, la revista *Arte Español* afirmó que "el concurso no ofrece fuertes personalidades artísticas... y que la generalidad de las obras carecen de acento personal, como corresponde a un pueblo nuevo, que ha recibido influencias distintas..."²⁸⁸. Era una manera de reafirmar lo dicho cuatro años antes por Fernando Alvarez de Sotomayor, respecto de los artistas americanos, de que no habían conseguido aún "para el arte nacional el valioso distintivo de la personalidad"²⁸⁹.

Para José Francés, conecedor de la realidad artística argentina, no pasaron inadvertidas ciertas falencias: "en este conjunto faltan varias primeras figuras de indisculpable omisión. Otras, notables, aparecen deficientemente expresadas con envíos de exigua importancia"²⁹⁰. Entre los ausentes puede nombrarse a Collivadino, Ripamonte, Lynch, Quirós y Quinquela Martín.

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

De Quirós ya se habían ocupado algunas publicaciones en España. Recordemos por ejemplo la nota publicada por Bernardino de Pantorba en 1922, en la *Gaceta de Bellas Artes*²⁹¹,

²⁸⁵. Las peripecias de este viaje quedaron reflejadas en el libro publicado por los autores de la gesta, Ramón Franco y J. Ruiz de Alda, titulado *De Palos al Plata*. Madrid, Espasa-Calpe, 1926.

²⁸⁶. INSTITUCION CULTURAL ESPAÑOLA. *Anales*. Buenos Aires, tomo tercero, 1926-1930, primera parte, pp. 77-82.

²⁸⁷. SALAVERRIA, José María. "El arte argentino en Madrid". *Plus Ultra*, Buenos Aires, abril de 1926.

²⁸⁸. "Exposición de arte argentino". *Arte Español*, Madrid, año XV, t. VIII, N° 1, p. 25.

²⁸⁹. ALVAREZ DE SOTOMAYOR, Fernando. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública de Don... el día 12 de marzo de 1922*. Madrid, 1922, p. 15.

²⁹⁰. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1925-1926, p. 263.

²⁹¹. BERNARDINO DE PANTORBA. "Arte extranjero. Artistas argentinos. Cesáreo Bernaldo de Quirós". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, N° 183, 1° de enero de 1922, pp. 10-11.

en la que el crítico hizo referencia al artista entrerriano destacando que alcanzaba su “plenitud” en los interiores de muebles lujosos, tapices y jarrones cargados de flores. Pantorba, tras su paso por Buenos Aires, recordó haber visto seis lienzos de Quirós en el *Museo Nacional de Bellas Artes* y sin duda le impactó el “*Retrato de familia*” ejecutado en 1912 en Florencia en el que aparecían su mujer y los dos hijos de ambos, que era en ese entonces el cuadro más significativo de este artista con que contaba el Museo.

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

De la exposición de “*Los Gauchos*” de Quirós en Madrid quedaron variados testimonios en la prensa española. En la extensa nota publicada por la *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, se afirmó que la misma era “no sólo la más importante, sino la que ante nuestros ojos y ante nuestra sensibilidad acusa la posesión por su autor de uno de los temperamentos más recios, más firmes y de más altos vuelos. (...). ...En el desfile considerable por España de artistas hispanoamericanos, el nombre ilustre de Bernaldo de Quirós, el gran pintor argentino, ha sido, sin disputa, el más importante de los que nos llegaron del nuevo continente”²⁹².

Muy pronto se extendió al mundo la crisis producida en Nueva York en 1929. En 1930 cayó en la Argentina el Presidente Hipólito Yrigoyen y en el 31 terminó el reinado de Alfonso XIII en España. Pocos años después este país se vio azotado por la Guerra Civil. El viejo sueño de José Francés se quedó en deseo, al menos en lo inmediato: “en la Argentina habrá de hacerse una magna exposición de arte español, libre del industrialismo de los marchantes, de las trabas y lindes de los grupos antagónicos, cabal y diversa, con una homogeneidad nacional que recoja sin prejuicios ni reservas las heterogéneas contribuciones artísticas. Y lo mismo en España: una magna exposición de arte argentino respondiendo a igual criterio de elevado eclecticismo”²⁹³.

Más allá del fructífero intercambio que hemos venido reseñando, no todas fueron mieles en las relaciones artísticas entre ambas naciones. En la Argentina, salvo los emprendimientos privados de las galerías y la actuación de los *marchands*, no habían existido actuaciones oficiales que equiparasen las concesiones hechas a los artistas iberoamericanos en España. Con la excepción de las obras españolas periódicamente adquiridas por la *Comisión Nacional de Bellas Artes* para el Museo, la reciprocidad con respecto a la actitud española de abrir el salón a los pintores americanos, a los que se dejó de considerar “extranjeros” en el certamen madrileño, no se había hecho realidad²⁹⁴.

Así pues surgieron las quejas de un sector de la prensa artística española hacia este desinterés manifestado por los argentinos con motivo de la celebración en la ciudad de Rosario, en julio de 1929, de un salón de arte al que podían concurrir “*todos los artistas de la América*

²⁹². E.N.. "Nuestras páginas artísticas. El pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VIII, N° 74, junio de 1929, pp. 288-291.

²⁹³. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1925-1926, p. 262.

²⁹⁴. Por contrapartida pueden destacarse dos hechos: entre 1922 y 1924 en el Salón Anual de Buenos Aires fueron premiadas obras de temas españoles ejecutadas por Bernareggi, Franco y Cittadini. Por otro lado cabe la posibilidad de que los artistas españoles no se vieran tentados por competir en igualdad de condiciones con los pintores argentinos, lo cual podría haber ido en detrimento de la posición alcanzada en la sociedad argentina.

Latina” y los de Estados Unidos, sin mencionarse a los españoles. En la *Gaceta de Bellas Artes*, de Madrid, se reflexionó: “*Nuestro país concede a los artistas hispanoamericanos el derecho a optar a recompensas en Exposiciones y concursos nacionales, al igual que si fueran españoles. Más aún: concede becas a artistas americanos para estudiar en España. Pero, en cambio, como decíamos, la reciprocidad no existe. La Argentina celebra un Salón Nacional en el cual el artista español sólo puede aspirar al premio para extranjeros (de cualquier nacionalidad). Y, ahora, en esta exhibición a que nos referimos, no figura el nombre de España. Lo lamentamos*”²⁹⁵.

Casi paralelamente la *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes* se sumó a la protesta afirmando que, “*en efecto: es sencillamente inexplicable la actitud de la Argentina en esta cuestión artística... España, a pesar de su formidable significación artística, no ha sentido jamás la soberbia de su alcurnia privilegiada, y tiene desde hace mucho tiempo concedida a los artistas hispanoamericanos condición de españoles para optar a recompensas en Exposiciones y concursos nacionales... Esta nobilísima conducta de España... debe obligar al menos, a una reciprocidad fraterna...*”²⁹⁶.

No fue la primera vez que esta publicación se había manifestado en contra de alguna actitud argentina. En 1927 llegó a acusar el hecho de que el Himno Nacional argentino se reprodujo íntegro en las cartillas militares de enrolamiento. Debe recordarse que el 30 de marzo de 1900 el presidente Julio A. Roca había decretado la supresión, al entonarse públicamente, de numerosas estrofas de la canción patria (escrita pocos años después de la Independencia nacional) “*en las que palpita un sentimiento apasionado y sañudo contra el adversario (España), disculpable en los momentos que siguieron a la contienda, pero injusto después de la revisión histórica, e inoportuno y extemporáneo cuando el adversario circunstancial está reconocido... como el progenitor augusto de pueblos y naciones que luego se emanciparon*”²⁹⁷.

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

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

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

²⁹⁵. "Sobre una Exposición argentina". *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XX, N° 355, 1° de marzo de 1929, p. 4.

²⁹⁶. "A los organizadores de la Exposición Argentina en Rosario". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VIII, N° 71, marzo de 1929, p. 129.

²⁹⁷. "Serenamente. Una apelación a la lealtad argentina". *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VI, N° 49, mayo de 1927, pp. 158-159.

En el prólogo del catálogo de la muestra del 33, Arturo Linares aclaró que “*hemos tratado de dar a éste (conjunto de obras españolas) un ponderado eclecticismo, aunque eliminando las exaltadas audacias vanguardistas que hubiesen desentonado junto a firmas que ya disfrutaban un sólido e indiscutible prestigio*”²⁹⁸. Valga la cita como referencia al pensamiento de un comerciante de arte español en la Argentina y que reafirma en gran medida algunas de las premisas de este contacto, como ser el vigente interés de los compradores argentinos por cuadros que en poco o nada se diferenciaban con las producciones que se presentaban al público de Buenos Aires a principios de siglo, la visión de los mercaderes de arte españoles respecto de la Argentina como potencial mercado para ubicar las obras sobrantes y la intención de estos de no salirse de ciertos cánones, no “contaminar” sus conjuntos con expresiones modernas que pudiesen poner en riesgo su pingüe negocio.

Los puntos más altos alcanzados con posterioridad fueron la “*Exposición de arte español contemporáneo*” celebrada en Buenos Aires tras la finalización de la segunda guerra, en 1947²⁹⁹, compuesta por 474 pinturas y 92 esculturas, y la muestra denominada “*150 años de pintura argentina*”, que con 91 obras provenientes del *Museo Nacional de Bellas Artes* y de colecciones privadas se realizó en Madrid en mayo de 1961. Otro contacto destacado fue, indudablemente, la I Bienal Hispanoamericana de Arte, también celebrada en la capital española en 1951.

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

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

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

Existieron otras modalidades para relacionarse, como la experimentada por Cesáreo Bernaldo de Quirós en Roma a principios de siglo. En la capital italiana el joven entrerriano compartió vivencias con estudiantes de la *Academia Española de Bellas Artes*, en especial con el gallego Fernando Álvarez de Sotomayor, cuyo estilo habría de manifestarse en las obras que Quirós ejecutó hacia 1904 en la costa amalfitana y en Salerno. En sus obras de esta etapa se

²⁹⁸. LINARES, Arturo. *Cuarta exposición de pintura española*. Galerías Witcomb, Buenos Aires, 24 de julio al 5 de agosto de 1933.

²⁹⁹. En este mismo año el pintor argentino Jorge Larco publicó el estudio titulado *La pintura en España. Siglos XIX y XX*, lo cual es también un indicativo de la intención existente por reanudar los lazos entre la Argentina y España.

aprecia cierta influencia del valenciano Joaquín Sorolla -en los temas de playa-, y la de Sotomayor y el vasco Ignacio Zuloaga en las figuras humanas. En estos cuadros fueron sus modelos personas enfermas, ciegos, deficientes mentales, etc. A pesar de haber pasado por Mallorca, la luz de la “*isla dorada*” no le había atrapado aún.

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

En 1908 Quirós presentó en Madrid, en la Exposición General de Bellas Artes³⁰⁰, dos obras traídas desde la Argentina -ambas habían sido expuestas en el Salón Costa de Buenos Aires en 1906-, “*Segadoras*” y “*Los guachitos*”. Compartió sala con nombres consagrados como Benedito, Zubiaurre, Pinazo, Beruete y Carlos Vázquez -con quien había coincidido durante algunos meses en Amalfi en 1904-, lo que da la pauta del progreso alcanzado en España por el enterreriano.

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

A principios de 1909 Quirós exhibió un conjunto de obras en el Salón Parés de Barcelona³⁰¹, contándose entre ellas “*Regreso de la Romería*”, en la cual se reflejan ciertas similitudes con “*Las brujas de San Millán*”, notable cuadro que Zuloaga había ejecutado en los últimos meses de 1907, y con los lineamientos de algunos lienzos exhibidos por el vasco en la Exposición Internacional realizada en la capital catalana durante ese año.

Para la realización de “*Las brujas de San Millán*”, cuadro cuya historia quedaría definitivamente entroncada con la Argentina tres años después de su realización, Zuloaga se había valido de un grupo de viejas segovianas y criadas de su tío Daniel. El lienzo fue presentado, junto a “*Gregorio el botero*” y “*Carmen*”, en el salón de la *Société Nationale* de París en 1908. Fue también expuesto en Nueva York en 1909, para ser adquirido finalmente por el *Museo Nacional de Bellas Artes*³⁰² de Argentina durante la celebración de la Exposición del Centenario en 1910.

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

³⁰⁰. *Exposición General de Bellas Artes de 1908. Nombres y apellidos de los autores y títulos de todas sus obras*. Madrid, 1908.

³⁰¹. Durante la Guerra Civil Española los archivos de Parés fueron en su mayoría perdidos por lo que no se halla allí constancia de esta exposición. La única referencia sobre la misma fue encontrada en la revista *La Ilustración Artística*, Barcelona, t. XXVIII, N.º 1.420, 15 de marzo de 1909, p. 194.

³⁰². No solamente a Quirós había fascinado este lienzo; el pintor tucumano Alfredo Gramajo Gutiérrez también se manifestó impresionado: “*Zuloaga fue para mí una ratificación, con sus brujas y sus tontos, de mis adivinas y mis beatas criollas. Comprobé que en mi pueblo argentino existen también, bajo el agobio del renunciamento y la agonía*” (BRUGHETTI (1978), p. 13). Años después reafirmó la idea: “*mi ideal sería el hacer cuadros tales como el titulado Las Brujas de S. Millán, de Zuloaga. Cuando ví ese cuadro en el año del centenario, creí que era una cosa nuestra... Y créame que la vida que a mi me interesa de nuestras provincias, es hermana, en superstición y en ambiente, de la vida que palpita en esa obra de Zuloaga*” (HERREROS, Pedro. “Nuestros artistas. Un cuarto de hora con Gramajo Gutiérrez”. *Revista de Arte*, Buenos Aires, marzo de 1926).

sustituida por la luz eléctrica, de mayores recursos y más cómodo manejo”³⁰³. Destacó también la tendencia a los triángulos clásicos, manejados con una libertad absoluta.

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

Cuando en 1910 Zuloaga presentó sus 36 cuadros en la Exposición del Centenario, convirtiéndose así en el artista más representado de la muestra³⁰⁴, venía de exponer en la *Hispanic Society* de Nueva York. Presentada entre marzo y abril de 1909, 70.000 personas habían visitado las salas que albergaron un total de 50 cuadros del artista vasco. Allí ya había expuesto con notable éxito Sorolla, pintor de quien Zuloaga estaba distanciado, enfrentamiento que continuó y se acentuó durante la realización del Salón de Roma de 1911, en donde el de Eibar y Anglada fueron invitados directamente por Italia y no estuvieron en el pabellón español, invadido por los artistas madrileños.

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

El 11 de julio de 1910, poco antes de la inauguración de la Exposición del Centenario en Buenos Aires, se produjo el fallecimiento de Plácido Zuloaga, padre de Ignacio. La noticia corrió por el cable hasta América, originándose un malentendido, ya que muchos pensaron que era el pintor el fallecido. Los periódicos argentinos se llenaron de artículos necrológicos de Ignacio. “*La colonia vasca puso crespones en su local, se dieron detalles del supuesto entierro del pintor y se celebraron actos en la Argentina en honor del creído muerto; cuando la Exposición se inauguró, una solemne Comisión se apresuró a depositar, en homenaje inaugural, una corona de laureles con negros crespones en la sala donde se exponían las pinturas de Zuloaga*”³⁰⁵.

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

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

³⁰³. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 250.

³⁰⁴. El argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós fue, con 26 cuadros expuestos, el segundo artista en cuanto a cantidad de obras presentadas.

³⁰⁵. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 106.

En la sección argentina de la Exposición estuvieron presentes los artistas más destacados del país a excepción de los pintores Fernando Fader y Martín Malharro, y el escultor Rogelio Yrurtia. Cesáreo Bernaldo de Quirós, honrado con una sala especial para sus cuadros, sirvió de enlace entre el arte de su país e Ignacio Zuloaga, presentando obras con reminiscencias del vasco como el retrato del pintor mallorquí Ribas o "*La hilandera*". Como dato curioso podemos recordar que Zuloaga contaba entre sus cuadros más conocidos el titulado "*Las hilanderas*", llamado también "*Parcas*", y que el tema habría de ser abordado en 1925 por Jorge Bermúdez en un lienzo que se conserva en el *Museo Provincial de Bellas Artes* de Santa Fe.

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

Por su parte, la sección española en el Centenario, para cuya organización ofició de comisario el sevillano Gonzalo Bilbao, constó de 260 obras entre las cuales se destacaron, además de los cuadros de Zuloaga, los retratos ejecutados por Ramón Casas, Fernando Alvarez de Sotomayor y José María López Mezquita. No obstante los artistas que más impactaron a los jóvenes pintores argentinos fueron, además del vasco, Anglada Camarasa -un miembro del jurado llegó a intentar impedir su admisión, colgándose su obra finalmente en un pasillo³⁰⁶- y Joaquín Mir. Se extrañó la ausencia de Joaquín Sorolla, artista que ya poseía cierto éxito en la Argentina.

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

Otras obras que habrían quedado en la Argentina en aquel entonces fueron "*Paulette la cupletista*" y "*Mi prima Cándida*", en la colección Santamarina; "*Carmen*", en la colección Semprún; "*El cómico Antonietti*", en la colección Leloir, y "*El requiebro*", en la colección de don José Artal³⁰⁷.

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

Fue justamente Gironde quien en 1911 le compró a Zuloaga el lienzo titulado "*Carmen la Gitana*", que éste había ejecutado durante alguno de sus viajes por Andalucía entre la última

³⁰⁶. Sobre la obra presentada por Anglada Camarasa en el Centenario escribió Mas y Pí: "*fuera de las salas de España, fuera del catálogo, fuera hasta de las costumbres y poco menos que fuera también de la lógica, hay unos cuadros que el público mira con sorpresa, que vuelve a mirar con asombro y que abandona con espanto. Son verdaderamente terribles los cuadros estos. Tienen un colorido muy extraño, tienen una luz muy rara, están hechos de una manera casi agresiva... (...). Lo único español en ellos es el autor... La tendencia, la finalidad y el procedimiento, son absolutamente franceses; y son, sin ningún género de duda, lo mejor y lo más francés de la sección de Francia. (...). En tales cuadros el buen público sólo ve extravagancia y pedantería. Pero sobre ellos hay un friso de obras perfectamente razonables, normales y académicas. Quien así dibuja, con tanta fuerza, con tanto vigor y de manera tan magnífica, no puede pintar en la inconsciencia y en el desmaño... (...). Anglada es un enamorado del color y es un estupendo colorista..." (CAMBA-MAS Y PI (1910), pp. 135-137).*

³⁰⁷. Datos extraídos del artículo de Serafín Oteo Hervias, titulado "Zuloaga, pintor de raza", publicado en el periódico *Eco de España*, Buenos Aires, 8 de julio de 1928.

década del XIX y los primeros años del XX. Ambas obras, el retrato y la *bailaora* andaluza, serían donadas por Gironde al *Museo Nacional de Bellas Artes* de Argentina en 1933.

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

Vale destacar aquí que ya desde la segunda mitad del XIX y hasta bien entrado el XX, “lo español” estuvo de moda en París. Obviamente la presencia de Zuloaga no hizo más que acentuar el interés por lo hispano, redundando, en un juego de causa-efecto, en beneficio del propio artista, quien logró éxito en el Salón parisino. El “españolismo”, pues, se había manifestado mucho tiempo antes en los cuadros de artistas como Edouard Manet, Pierre-Auguste Renoir o el norteamericano John Singer Sargent, autor de “*El jaleo*” (1882). Manet viajó a España en 1865³⁰⁸ pintando obras como “*Combate de toros*”, en donde se aprecia la influencia de Goya. Anteriormente, en 1862, había ejecutado “*Lola de Valencia*”; ambos cuadros se encuentran en el *Musée d'Orsay* en París. También se recuerda la presencia en Andalucía y Marruecos, ya en nuestro siglo, de otro francés, Henri Matisse, quien viajó junto al vasco Francisco Iturrino. “*Independientemente de los posibles trasfondos ideológicos, es un hecho incuestionable (el) nuevo interés despertado por la pintura española, gracias a la actividad de Richard Ford y el barón Taylor, pero sobre todo a partir de la creación del Museo Español de Luis Felipe*”³⁰⁹.

En la “Ciudad Luz”, contó Alejandro Christophersen, arquitecto argentino (fue uno de los primeros en hablar de “arquitectura neocolonial” en la Argentina, en 1913), nacido en Cádiz, de padres noruegos, “*se organizaban “juergas”, y la “gente flamenca” -no sólo “cantaoras” y “bailaoras”, y guitarristas “maestros de la sonata”, sino también “mataores de cartel”, “espadas” famosos, de Sevilla o de Ronda- era solicitada e invitada en todas partes, desde los altos de Montmartre hasta los salones del barrio de la Estrella*”³¹⁰. Valiéndose de aquellas imágenes de *tablao*, en 1909 Christophersen ejecutó en París la que a la postre habría de ser su obra más importante, “*Peteneras*”, el que presentó en el Salón de París de 1909.

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

El taller de Zuloaga, situado en la parisina rue Caulaincourt, poseía la atmósfera ideal para que todo aquel que ingresara en él no dejara de respirar arte. Era amplio y austero. Colgaban de las paredes dos retratos femeninos del siglo XVII de Carreño de Miranda, un “*Apocalipsis*” de El Greco y una fotografía tamaño natural del Papa Inocencio X, reproducción del cuadro de Velázquez. Solía ser, además, lugar frecuente de reuniones de artistas como el

³⁰⁸. Ver: DURET, *Manet y España...*

³⁰⁹. GRACIA, Carmen. "Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano". *Fragmentos*, Madrid, N° 7, 1986, p. 57.

³¹⁰. GONZALEZ OLMEDILLA, Juan. "Una vida consagrada al arte". *Leoplán*, Buenos Aires, 6 de diciembre de 1944, p. 96.

japonés Paul Foujita, el orfebre Paco Durrio, otro de sus amigos españoles, Fermín Arango³¹¹, y el francés Edgar Degas, a la sazón prácticamente ciego.

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

Uno de los cuadros que más impactaron a Quirós, lo mismo que a otro argentino, Jorge Bermúdez, discípulo y seguidor de las líneas zuloaguecas, debe de haber sido “*La cortesana del papagayo*”, perteneciente a una serie de grandes composiciones en las que Zuloaga fue creando “*un esquema personal cuyos principios esenciales son: primer término acusado, muy próximo al borde inferior del cuadro; fondo decorativo o simbólico tratado a manera de telón, y utilización de una embocadura; es decir, empleo de descansaderos laterales que dan un esquema vertical, limitan la composición y encaminan la mirada desde el primer término al fondo*”. El vasco, en lienzos como éste, mantenía, al decir de Lafuente, “*su afición por el descentramiento*”³¹².

En muchas obras de Zuloaga se aprecia la intención de llenar los espacios vacíos con detalles de telas, flores, ornamentos o bordados. En las decoraciones de cortinas o tapices se inclina a los motivos curvos, “*cuya más típica representación la encontramos en los motivos de las telas que cubren el sofá sobre el que se reclina, con indolente descaro, la cortesana del papagayo*”³¹³.

El interés provocado por lienzos como éste, tanto en Quirós como en Bermúdez, puede apreciarse en importantes obras del primero, especialmente en la titulada “*Azules*”, en donde una modelo desnuda reposa sobre mantillas, rodeada de pequeños bodegones, dejándose ver un fondo de versallescos jardines, y, aunque en menor medida, en “*Paños, flores y frutos*”, cuadro que no posee figura humana alguna, pero cuya composición esta basada en grandes mantones de Manila dispuestos a lo largo de las escaleras y en las flores y las frutas que descansan sobre una mesa cubierta por fino mantel. Completan la escena dos objetos, un enorme espejo de plata en el que se reflejan los cortinados de la casa-taller de Quirós, y una pieza de cerámica esmaltada, señales ambas del lujo que habían alcanzado estos artistas en París, lejanos ya los tiempos de la bohemia.

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

No sabemos si estaba en el ánimo de Bermúdez pintar desnuda a su modelo, tal como lo habían hecho Zuloaga o Quirós. Pudo, quizá, haberse atemorizado ante la posibilidad de recibir duras críticas en Buenos Aires, como las que Rinaldo Rinaldini, encargado de las crónicas de

³¹¹. Radicado desde su infancia en la Argentina y habiendo realizado su primera exposición en Buenos Aires en 1904, Arango se encontraba en París desde hacía poco tiempo.

³¹². LAFUENTE FERRARI (1972), p. 221.

³¹³. *Ibidem.*, p. 223.

arte en la revista *Nosotros*, había endilgado a Fernando Fader durante la realización del Salón de 1914 por su cuadro “*Los mantones de Manila*” (ver fig.61).

En el citado lienzo, con el que Fader fue condecorado con el Premio Adquisición del Salón Nacional que luego rechazó, puede verse a una modelo desnuda, aun más regordeta que la “*cortesana*” de Zuloaga, rodeada de algunas damas de compañía que extendían ante su vista amplios mantones de Manila. Fader asumió entonces una disputa dialéctica con el crítico Rinaldini, quien le acusó por la “*falta de belleza*” de la modelo central³¹⁴.

En el Salón de 1919, Gregorio López Naguil, artista cuya producción de aquellos años transcurrió en gran medida en Mallorca, integrando el grupo que se aglutinó en derredor de Anglada Camarasa, presentó “*El chal negro*”, obra con la que obtuvo el Primer Premio. El influjo de Zuloaga así como la similitud con los cuadros presentados por Bermúdez en 1915 y 1917 es aquí bastante clara: una mujer se presenta recostada, abanico en mano, como en el caso de “*La Maja*”, pero a diferencia de ésta, aparece desnuda, como “*La cortesana del papagayo*” o la figura central del lienzo “*Azules*” de Quirós³¹⁵.

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

Al ya señalado “*Retrato de Don Juan Gironde*”, realizado en 1911, deben agregarse los retratos de Adela Quintana de Moreno³¹⁶, sobrina del presidente argentino Roque Sáenz Peña, el de María Teresa Llavallol de Atucha, el de Sara Wilkinson de Santamarina, el de Antonio Santamarina, el de Lola A. de Santamarina, y el de José Santamarina. Los Santamarina solían organizar espléndidos banquetes en su residencia del “*Quai Devilly*” a los cuales asistían millonarios, especialmente sudamericanos, y representantes de la nobleza europea.

A menudo tuvo Zuloaga que enfrentarse con personajes como estos, que no le invitaban fácilmente al retrato. Esto le sucedió sobre todo con los hombres, y más aun, con los del mundo banal de París. “*Zuloaga satisface al modelo y a su deseo de caracterización, haciéndole endosar, en aquel París de los primeros decenios de nuestra centuria, el frac o chaquet de los mundanos; y para contrapesar la banalidad de esta indumentaria, no compensada tampoco por otros rasgos característicos en el modelo, le basta el empleo de un chambergo o una capa, o la evocación de un parque impreciso en el fondo del cuadro*”³¹⁷.

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

En este cuadro, lo mismo que en los fondos de otros varios retratos, queda en evidencia la afición de Zuloaga por las grandes curvas de amplio radio, que Lafuente cree derivadas de la

³¹⁴. RINALDINI, Rinaldo. “El cuarto salón”. *Nosotros*, Buenos Aires, N° 66, octubre de 1914.

³¹⁵. “*El chal negro*” no fue la única obra de López Naguil de clara filiación hispana de las que presentó en nuestros Salones nacionales: en 1914 expuso “*La cala de San Vicente*”, pintada en Mallorca; en 1916 una “*Manola*”, retrato de mujer que trasunta una marcada inclinación hacia Anglada Camarasa, lo mismo que el “*Retrato*” presentado en 1917; en 1918 exhibió una “*Laca china*”, en la que, sobre un fondo de decoraciones orientales, aparece una mujer desnuda tendida sobre unos mantones de Manila.

³¹⁶. Cuadro que, habiendo sido expuesto en el Salón de Otoño de París, fue donado por Zuloaga al Museo de Bilbao en 1915.

³¹⁷. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 288.

escuela de Pont Aven. “*La disociación, tan frecuente en Zuloaga, entre paisaje y retrato, queda aquí corregida por su estudio de nubes en torbellino, que parecen girar en torno al representado y centran la atención en la figura... Larreta, tendido con cierta indolencia en primer plano, ocupaba el campo principal del gran lienzo, porque su relación con el fondo, esto es, con el paisaje de Avila, queda suficientemente indicada; Avila es ciudad cuya silueta exterior apenas necesita para definirse más que la evocación de su corona de murallas; lejano y distante, sólo se acusa, sin demasiada personalidad, el cuadrado torreón semimilitar de la catedral abulense*”³¹⁸.

En sus “*Memorias*”, Larreta evocó aquellos años de París describiendo los círculos literarios y artísticos que fueron habituales tanto para él como para Zuloaga³¹⁹. Recordaba en especial a Maurice Barrès, otro de los retratados por el artista vasco, y el hecho de que aquel no comprendiese por qué Larreta había escogido a Avila como escenario de “*La Gloria de Don Ramiro*” y no Toledo, ciudad que seducía profundamente al francés y que habría de servir como fondo para su retrato.

Solían reunirse en lo de Madame Bulteau, convites a los que también asistía la Condesa de Noailles, poetisa y modelo del pintor eibarrés³²⁰. Relata Lafuente una anécdota recogida muchos años después en casa de los Zuloaga, y que cuenta que un día en lo de la Noailles, se citaron varios amigos para oír la lectura de una obra que el argentino acababa de terminar; “*en medio del silencio, y en una pausa del lector, la dama, con la indiscreción llena de humor de un enfant terrible, se encara con el pintor vasco y le dice: “Zuloaga, vous dormez”*”³²¹.

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

Aceptado el pedido, al día siguiente pasaron a buscarle en el coche. Larreta realizó una descripción contrastada de sus dos amigos: “*Rostand iba de veinticinco alfileres, como para un té mundano parisién; un camafeo lucía sobre su gran plastrón; Zuloaga, pañuelo al cuello, boina, chaqueta que olía a pintura al óleo y gruesos zapatos de aldeano...*”³²².

Al llegar a la villa de Mondragón y al sitio en cuestión, pudieron comprobar que se trataba de una auténtica posada. La mesa fue puesta por el propio posadero en el comedor, y sobre ella fue colocando los platos de típica cocina española, exquisitos para el pintor vasco pero que hicieron terrible efecto en el delicado paladar de Rostand. Apenas consumidos los primeros trozos de aquella merluza frita, el escritor francés palideció y todo lo que vino a continuación fue nada más que un permanente suplicio para él. No obstante habiendo tomado algunas píldoras de éter, no aguantó más y cayó desmayado.

La relación entre Ignacio Zuloaga y Enrique Larreta se prolongó a la distancia durante más de dos décadas después de producida aquella convivencia directa en París. Hacia finales de aquel decenio y principios de los años veinte, Zuloaga tentó a Larreta sin aparente éxito, para realizar en París una escenificación teatral de “*La Gloria de Don Ramiro*” en la que el argentino

³¹⁸. Ibídem, pp. 255-256.

³¹⁹. Para ampliar conocimientos sobre las vinculaciones entre Larreta y Zuloaga, y otros personajes del París de la preguerra, consultar nuestro trabajo “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. *Revista de Museología*, Madrid, Nº 14, junio de 1998, pp. 74-87.

³²⁰. Zuloaga pintó en 1913 el retrato titulado “*Condesa de Noailles*”, perteneciente a la colección del Museo de Bilbao.

³²¹. LAFUENTE FERRARI (1972), p. 174.

³²². Ibídem., p. 39.

habría de adaptar el texto redactando un guión apto para ser representado, corriendo las decoraciones e indumentarias a cargo del vasco y la música por cuenta de Manuel de Falla.

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

Según refleja la correspondencia hallada en el *Museo de Arte Español Enrique Larreta* de Buenos Aires y en el *Museo Ignacio Zuloaga*, de Zumaya, el pintor y Falla se encontraban entusiasmados con la idea de hacer la obra teatral sobre *“Don Ramiro”*, sin encontrar el eco esperado en el escritor argentino. El vasco acababa de ser aclamado en París por la realización de la escenografía para los dos primeros actos de *“Las Goyescas”* de Granados, y Falla triunfaba con su obra *“Los Corregidores”*, preparada para los Ballets Rusos en la Opera³²³.

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

Más allá de estas apariciones por la capital francesa durante la época de la contienda y su decisión de volver a radicarse allí tras la conclusión de la misma, en Zuloaga se habían producido algunos cambios de relevancia, tal como se encargó de apuntar Lafuente Ferrari. *“La guerra vino a cerrar, acaso con gran oportunidad, tan espectacular capítulo de la carrera del pintor. Ganado el triunfo internacional, ahora el artista emprende, a marcha lenta y segura, la reconquista de España. (...) Zuloaga ya no será el pintor de los éxitos parisienses del Salón de la Nationale. La guerra le ha atraído cada vez más a España...”*³²⁴.

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

Vale agregar que dentro del programa de festejos del Centenario mexicano, el día 9 de septiembre estuvo dedicado a España, inaugurando el presidente de la República, en el Pabellón Español, un certamen artístico organizado por la *Junta Central Española del Centenario*. Participaron del mismo varios artistas españoles, adquiriéndose obras de Eduardo Chicharro, José Benlliure y Gil, José Villegas, *“La juerga”* de Gonzalo Bilbao, dos obras de tipos bretones de Manuel Benedito Vives³²⁵ y *“Tejiendo las redes”* de Joaquín Sorolla, cuadro que había figurado en la V Exposición Internacional de Venecia.

La exhibición de los cuadros de Zuloaga marcó a partir de ese momento la trayectoria pictórica de Herrán, tal como quedó testimoniado luego en algunas obras suyas que pasaron a formar parte de la colección de la *Galería del Palacio de Bellas Artes* de México, especialmente en *“La trajinera”* y *“El jarabe”*. En otro de sus cuadros, *“La criolla del mango”*, Herrán se

³²³. MUSEO DE ARTE ESPAÑOL ENRIQUE LARRETA, Buenos Aires, Argentina. Cartas dirigidas por Zuloaga a Larreta, 1920-1921. (Gentileza de Elisa Radovanovic). MUSEO IGNACIO ZULOAGA, Zumaya (Guipúzcoa), España. Cartas dirigidas por Larreta a Zuloaga, 1920.

³²⁴. Cfr.: LAFUENTE FERRARI (1972), pp. 116 y 257.

³²⁵. Entre ellas la titulada *“Pescadoras bretonas”*, obra cumbre de la producción de este pintor, y que fue adquirida por el Gobierno de México. (Repr.: FUSTER, Antonio F.. *Realismo y expresionismo*. Madrid, Goya, Reaseguros S.A., 1969).

acercó más al decorativismo amanerado de Gabriel Morcillo, incluyendo elementos mexicanos como la fachada colonial, el sombrero de charro y un mantón típico. Herrán, quien “*fue el primero en llevar seriamente a la pintura las escenas típicas de la vida mexicana, captando las actitudes lánguidas de las criollas y las contorsiones de los bailes populares*”³²⁶, mantuvo su inclinación por lo hispano hasta su muerte acontecida en octubre de 1918.

En Venezuela el arte de Zuloaga quedó impregnado en Tito Salas, recordado iconógrafo de la gesta bolivariana, quien, tras su viaje a Europa en 1905 y al entrar en contacto con la obra del vasco y la de Sorolla, ejecutó lienzos como “*La San Genaro*”, obra que aportó un nuevo lenguaje pictórico para el país caribeño, con la que obtuvo la tercera medalla de oro en el Salón de París de 1907, y en la que también se aprecia la luminosidad de Sorolla. A este cuadro, que representa una fiesta campestre en Frascatti (Italia), le siguió pronto “*Juerga en Sevilla*” con el que Salas se presentó en el Salón parisino de 1908. En el país caribeño las influencias hispanas se dieron en casos individuales, como el de Salas o el de Federico Brandt, en cuyas primeras obras se aprecian reminiscencias de Anglada y Benedito Vives.

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

Otro artista colombiano, Roberto Pizano Restrepo, formado en la *Real Academia de San Fernando*, en Madrid, tuvo por maestros, entre 1918 y 1920, a Sorolla, Moreno Carbonero y Romero de Torres; hacia 1923 estudió junto a Alvarez de Sotomayor. Interesado en la cultura colonial sudamericana, Pizano publicó una serie de escenas populares entre ellas la titulada “*Misa de pueblo*” que recuerda a los Zubiaurre y Zuloaga. Señalemos también que el primer premio del Salón Nacional de Bogotá de 1931 fue otorgado a Ricardo Gómez Campuzano por su “*Retrato de andaluza*”. A finales de los años veinte es importante reseñar la presencia en España, sobre todo en Granada, del pintor Miguel Díaz Vargas, autor de paisajes y escenas costumbristas típicas de esa ciudad andaluza³²⁷. En lo que respecta a la huella dejada por Sorolla en el arte colombiano, esta se patentizó, además de Pizano, en algunas obras de Ricardo Acevedo Bernal, Coroliano Leudo y Efraím Martínez, entre otros³²⁸.

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

De los argentinos, Quirós había sentido su influjo, tal como destacamos con anterioridad, hacia 1904, durante la temporada que permaneció en Amalfi (Italia), cuyas playas le proporcionaron motivos similares a los de la Malvarrosa valenciana que inspiraba a Sorolla. Dicha impronta se manifiesta en “*La vuelta de la pesca*” con la que Quirós se lució en la Exposición de Venecia de 1905, aunque su colorido amarronado recuerda más a otros contemporáneos españoles como Alvarez de Sotomayor o Zuloaga. Alejandro Christophersen también se acercó en sus obras de la segunda década de siglo al arte luminoso del valenciano;

³²⁶. FERNANDEZ (1937), p. 187.

³²⁷. Cfr.: Catálogo de la exposición *Miguel Díaz Vargas*. Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1981.

³²⁸. Cfr.: GONZÁLEZ, Beatriz. “Sorolla y Colombia”. Catálogo de la exposición *Sorolla en gran formato*. Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1998, pp. 27-39.

ejemplo de ello es el cuadro “*Plein Air*” expuesto en la muestra permanente del *Museo Nacional de Bellas Artes*, en Buenos Aires.

Años más tarde otro pintor argentino, Cleto Ciocchini, de largo y fructífero paso por España donde intimó con el crítico Bernardino de Pantorba³²⁹, habría de sentir el influjo del valenciano, de quien había sido alumno, al punto de llegar a ser denominado, con los años, como “*el Sorolla de América*”³³⁰. Antes de su relación con ese artista, Ciocchini había estudiado con Eduardo Chicharro, pintor de cámara de los Reyes de España, en la *Real Academia Española* de Roma a partir de 1918 y después en la *Real Academia de San Fernando*, haciéndolo también allí con Julio Romero de Torres. En 1922 la *Asociación de Pintores y Escultores de Madrid* lo había nombrado corresponsal argentino de su órgano oficial, la *Gaceta de Bellas Artes*³³¹.

En el caso de la pintura de la tardíamente independizada Cuba, también se manifestó el fuerte influjo de Sorolla. Ya hacia 1908, con Blanche Z. de Baralt, inspirado por el valenciano al igual que Domingo Ramos y Esteban Valderrama, se manifestaron las primeras preocupaciones por el estudio de la luz. Un índice del importante intercambio artístico que se produjo entre la isla y la vieja metrópoli queda reflejado en la gran colección de cuadros españoles que hoy posee el *Museo Nacional de La Habana*, una parte de la cual se exhibió en el mes de abril de 1995³³² en las salas de Mapfre en Madrid. De dicho acervo destácase un conjunto de 32 cuadros de Sorolla³³³.

Otras expresiones de acercamiento cultural entre ambas naciones fueron las exposiciones que los españoles José González de la Peña y José Pinazo realizaron en La Habana, en 1916 y 1921 respectivamente, y cuando en 1926, tras el catastrófico ciclón que asoló a la capital cubana, se celebró en el *Palacio de Bellas Artes* de Madrid una Exposición de artistas españoles, inaugurada por Alfonso XIII, con el fin de recaudar fondos para los damnificados³³⁴, aunque el resultado en lo que a ventas se refiere resultó magro³³⁵.

Párrafos atrás mencionamos la labor llevada a cabo en Chile por el pintor Rebolledo Correa y su admiración por la obra de Sorolla. Sin embargo, Fernando Alvarez de Sotomayor fue quien produjo destacado cambio estético en los artistas del país trasandino, a través de sus actividades docentes. “*De la conducción francesa se pasó, de improviso, a la atracción hispánica y aparecen los valores goyescos y velazqueños en la “generación del trece”*”³³⁶ que formó Fernando Alvarez de Sotomayor (1875-1960), el pintor español contratado en 1908 como profesor de pintura para la *Escuela de Bellas Artes de Santiago*. El artista peninsular, de fuerte

³²⁹. Ciocchini, inclusive, escribió sobre la “*Exposición Pantorba*” que se llevó a cabo con 31 paisajes, 18 retratos y un desnudo, en el *Ateneo* de Madrid y en la que figuró un retrato del argentino pintado por Pantorba. (*Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, Nº 192, 15 de mayo de 1922, pp. 8-9).

³³⁰. SOLARI, Juan Antonio. “Cleto Ciocchini, el Sorolla de América”. *La Prensa*, Buenos Aires, 19 de junio de 1976.

³³¹. BONAZZA DE CIOCCHINI SOLA, María. “Cleto Ciocchini, un “clásico””. *La Capital*, Mar del Plata, 19 de agosto de 1990. Ver también: “La *Gaceta de Bellas Artes* en la Argentina”. *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, año XIII, Nº 198, 15 de agosto de 1922, p. 7.

³³². AA.VV. *Pintura española del siglo XIX del Museo de Bellas Artes de La Habana*. Madrid, Mapfre, 1995.

³³³. Según relación facilitada en 1993 por el Curador de la Colección de Pintura Española del *Museo Nacional de La Habana*, Licenciado Manuel Crespo Larrazábal.

³³⁴. Ver: “La catástrofe de Cuba. Una exposición de los artistas españoles”. *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año V, Nº 43, noviembre de 1926, pp. 257-259; y “Un acontecimiento artístico. Su Majestad el Rey inaugura la Exposición de Artistas Españoles, organizada por esta “*Revista*”. En favor de los damnificados de Cuba”. *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VI, Nº 45, enero de 1927, pp. 11-43.

³³⁵. Cfr.: “Después de la Exposición de Artistas Españoles”. *Revista Hispanoamericana de Ciencias, Letras y Artes*, Madrid, año VI, Nº 46, febrero de 1927, pp. 69-76.

³³⁶. Llamada así porque en 1913 estos artistas, alumnos de Sotomayor, hicieron una exposición conjunta en los salones del diario *El Mercurio*, lugar de exhibiciones pictóricas muy habitual en la capital chilena.

personalidad, inculcó a los jóvenes a su cuidado artístico el estudio del realismo hispánico, pero aplicándolo a los temas nacionales, a las escenas costumbristas y los tipos populares...”³³⁷.

De los discípulos del gallego Sotomayor³³⁸ quien más se acercó a él fue Arturo Gordon, figura principal del costumbrismo en Chile³³⁹. Además de Sotomayor, otros artistas españoles fueron fuentes de enseñanza para los pintores chilenos. Ernesto Molina había sido seguidor de Mariano Fortuny, realizando varias obras de temática orientalista. De Molina pueden verse en el *Museo Nacional de Bellas Artes* de Santiago de Chile una “*Calle de Tánger*” que confirma tal influjo, y una vista de Venecia. Alfredo Valenzuela Puelma, una de las figuras del arte chileno de fines del XIX y principios del XX, contó también entre su producción lienzos en los que abordó temas morunos y andaluces, varios ejecutados durante su estancia en Sevilla³⁴⁰. El cuadro más conocido de este autor es “*La perla del mercader*” ejecutado en 1894 y conservado en el citado Museo³⁴¹.

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

La formación adquirida por Herrera se reflejó en su labor como educador, al hacerse cargo en 1905 del recién fundado *Círculo de Fomento de las Bellas Artes*. Allí ejerció la docencia entre los años 1906 y 1913, asociando su enseñanza a la obra de los coloristas españoles de su momento, especialmente de Anglada Camarasa; entre 1919 y 1922 ejerció funciones en el *Círculo* el pintor Vicente Puig, de tendencia más bien zuloaguesca³⁴².

4.4. En torno a Hermenegildo Anglada Camarasa. Pintores americanos en Mallorca³⁴³.

“Aquel paisaje de Mallorca... es extraordinario. Usted no se imagina lo que es aquello. Olivos milenarios sombrean la playa, como en cala de Tuent, y a sus troncos amarran las barcas los pescadores: hay olivos de la época de los

³³⁷. BINDIS, Ricardo. "Alvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos". *Bellas Artes*, Madrid, año IV, Nº 24, Junio-Julio de 1973, p. 12. Para ampliar el tema de la influencia de Sotomayor en Chile y América ver ZAMORANO PÉREZ (1994).

³³⁸. Vale mencionar la presencia de otros pintores gallegos en Iberoamérica como Modesto Brocos y Gómez, y Domingos García y Vázquez, quienes actuaron en el Brasil a finales del XIX ejecutando paisajes y escenas regionales. (Cfr.: DOS SANTOS, Ricardo Evaristo. "Pintura gallega en Brasil (1890-1935)". *Academia*, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Nº 65, 2º semestre de 1987, pp. 245-251.

³³⁹. Sobre su obra, ver: BINDIS, Ricardo, y DE LA LASTRA, Fernando. *Arturo Gordon, 100 años después*. Santiago de Chile, Galería de Arte Jorge Carroza López, 1989.

³⁴⁰. Sobre la presencia del orientalismo en la pintura iberoamericana, remitimos a nuestro trabajo “Orientalistas: nuevos pasos en Iberoamérica”. *Revista El Legado Andalusi*, Granada, Nº 8, 2001, pp. 18-28.

³⁴¹. Algunos cuadros suyos como “*Chula madrileña*” fueron reproducidos en el *Album Salón*, Barcelona, Miguel Seguí, 1905, pp. 158-162.

³⁴². PELUFFO (1987), fasc. III, p. 51.

³⁴³. En líneas generales, este capítulo, de necesaria inclusión en este libro, fue publicado bajo el título “Hermenegildo Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”. *X Jornadas de Historia del Arte*, Madrid, Instituto de Investigaciones “Diego Velázquez”, CSIC, 2001, pp. 189-203. Además es objeto de una investigación más amplia, que se encuentra en curso al momento de esta edición.

Apóstoles. Olivos monumentales, de siglos patriarcales, llenos de carácter, retorcidos, torturados, con signos de la lucha contra el tiempo, los vientos y las tormentas. Olivos de formas caprichosas, increíbles, inverosímiles. Olivos locos, que se retuercen y se arrastran. Olivos plateados, bruñidos, airosos, levísimos. Olivos que se levantan como cohetes junto a peñascales enormes, rojos, llameantes. Arenales de lirios en flor. Valles de almendros y naranjos, de cerezos y durazneros. Mallorca en una canasta de flores. Su paisaje es de enorme sugestión poética, pictórica, musical y estatuaria...”.

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

Al comenzar a delinear esta investigación, la idea que nos guiaba era la de hacer referencia a la presencia de artistas argentinos en Mallorca durante las tres primeras décadas del siglo XX. Profundizando en el análisis del material recopilado, tomamos la decisión de no obviar la importante labor del uruguayo Pedro Blanes Viale ni la de sus compatriotas Carlos Alberto Castellanos, Andrés Etchebarne Bidart y Humberto Causa³⁴⁴ en la isla, por lo que decidimos ampliar el campo de acción y referirnos a una “presencia rioplatense”.

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

Si bien hubo muchos pintores iberoamericanos que desarrollaron sus labores en otras regiones de España, ninguna inspiró tanto como Mallorca. Brindar un listado cuantitativo respecto de quienes trabajaron en la Península requeriría mucho espacio, aunque es válido destacar el interés por Castilla, en donde trabajaron pintores argentinos como Octavio Pinto - más recordado por su etapa mallorquí-, Francisco Vidal -premiado por “*Vieja castellana*” en la Exposición madrileña de 1924-, Juan Bautista Tapia -quien presentó en el Salón argentino de 1919 un “*Paisaje de Castilla*”-, Antonio Berni, Jorge Soto Acebal -también trabajó en el País Vasco-; los cubanos Esteban Doménech -cónsul de su país en Toledo-, Manuel Montilla y Roberto Caballero y el hondureño Pablo Zelaya Sierra.

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

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

³⁴⁴. Al respecto, recomendamos la lectura de varias obras citadas en la bibliografía, en especial: LAROCHE (1992), CARBAJAL-MORENO TONELLI (1992) y PARDO (1992).

gran pléyade de artistas... Los demás centros de atracción existentes en Mallorca han sido esporádicos”³⁴⁵.

En Deyá, además del precursor Ribas³⁴⁶, realizaron notable labor Joaquín Mir³⁴⁷, Santiago Rusiñol -arribado en 1892- y Francisco Bernareggi³⁴⁸. En cuanto a los artistas que habrían de consolidar a Pollensa como centro artístico, Hermen Anglada Camarasa haría una primera incursión a Mallorca aparentemente en 1909, se cree que alentado por Antoni Gaudí; fue mérito de Anglada atraer a Pollensa, pocos años después, a numerosos artistas iberoamericanos que frecuentaban su taller de la Rue Ganneron de París: los argentinos Gregorio López Naguil, Tito Cittadini -llegó en 1913-, Rodolfo Franco -bajo la dirección de Anglada realizó cuadros como “*La iglesia de San Hermenegildo*”³⁴⁹-, Roberto Ramaugé -”*el pintor de la tierra y de sus hombres*”³⁵⁰, cuya retrospectiva más importante fue presentada en Buenos Aires en 1934³⁵¹-, y el mexicano Roberto Montenegro -llegado en 1914 y que permaneció en la isla hasta 1919-.

Acudieron también a Mallorca Octavio Pinto -quien residió en la isla entre 1918 y 1920-, Atilio Boveri y Aníbal Nocetti, quien al contrario que la mayoría, se inclinó por los tipos mallorquinos más que por el paisaje³⁵². Inclusive quien fue uno de los mejores pintores “animalistas” argentinos, Luis Cordiviola, pasó brevemente por Valldemosa en 1914, en tiempos en que estudiaba en París³⁵³.

No obstante este súbito y proporcionalmente masivo interés que varios artistas tuvieron por Mallorca en la segunda década del XX, la presencia de pintores iberoamericanos en la isla databa de algunos lustros atrás. El año 1903 marcó la presencia en la isla del joven pintor argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós. Un “*Nocturno mallorquí*” realizado en esta época patentiza el influjo del norteamericano James McNeil Whistler y sus nocturnos, con cuyos pequeños puntos lumínicos daba a sus cuadros un halo de misterio y romanticismo. El porqué de la decisión de Quirós de trasladarse allí puede buscarse en el contacto que tenía con los pintores de la *Academia Española de Bellas Artes* de Roma, dado el hecho de residir a pocos metros de la Piazza del Popolo.

³⁴⁵. SABATER (1981), pp. 47-48.

³⁴⁶. Retrato por el argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós en 1908. (Ver: GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), p. 420).

³⁴⁷. Aun cuando artistas compenetrados con Mallorca como nuestro Tito Cittadini pensarán lo contrario. Refiriéndose a “*La Cala Encantada*” de Mir expresó que fue el cuadro “*que durante tantos años comprometió nuestras digestiones en el comedor del Gran Hotel*” y que “*representa, a mi entender, un ampuloso fracaso... Fue sin duda Joaquín Mir el que sembró aquí la peor semilla, aun siendo uno de los más recios paisajistas de nuestro tiempo. Con su descabellada carrera hacia lo espectacular, nos dejó el germen de un momentáneo trastorno mental...*”. (CITTADINI (1982), p. 16. Texto tomado de la *Revista del Círculo de Bellas Artes*, Mallorca, año II, Nº 3, febrero de 1945).

³⁴⁸. Bernareggi había permanecido en Madrid realizando copias de Velázquez, Goya, los venecianos y Greco en el *Museo del Prado* junto al joven Pablo Ruiz Picasso. Con éste volvió a encontrarse en París más tarde, conociendo a Paco Iturrino, Isidro Nonell y Joaquín Sunyer. (PRO (1949), p. 23).

³⁴⁹. ANDRES, Víctor. “Rodolfo Franco”. *Plus Ultra*, Buenos Aires, Nº 25, mayo de 1918. Esta obra fue presentada por Franco en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en 1915, junto a “*Jardines del Alcázar*” y “*En el jardín de María Luisa*”, ambas ejecutadas en Sevilla.

³⁵⁰. SABATER (1981), p. 63.

³⁵¹. CICOTTI, Francisco. “El pintor Roberto Ramaugé”. *Atlántida*, Buenos Aires, 14 de diciembre de 1933.

³⁵². Ver: MARS. “Tipos mallorquinos por A. Nocetti”. *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, Nº 6, noviembre de 1918, pp. 339-340.

³⁵³. Dos obras suyas, “*Olivos de Valldemosa (Mallorca)*” y “*La cartuja de Valldemosa*”, fueron presentadas en su gran exposición retrospectiva realizada en el Palais de Glace en 1937. Otra, titulada “*Huerta en Mallorca*”, había sido enviada al V Salón Nacional en 1915.

En 1905 con motivo de la presentación de su cuadro “*La vuelta de la pesca*” en la Bienal de Venecia³⁵⁴, conoció en esa ciudad al uruguayo Pedro Blanes Viale con quien simpatizó y junto a quien reverdeció el interés por Mallorca. Blanes Viale estaba contactado con el catalán Santiago Rusiñol cuya influencia se aprecia en sus cuadros de esta época, por caso “*La escalera de Raixa*”, expuesto en 1907 en Montevideo. En la producción de Quirós hallamos dos obras ejecutadas años después en Fiésole (Italia) en donde se aprecia el influjo de Rusiñol: “*Jardines de Fiésole (Florenca)*” y “*Fuente (Fiésole)*”³⁵⁵. Otro valedor estético de Quirós habría de ser Antoni Gelabert, con quien convivió en Deyá durante 1907.

En lo que respecta a Pedro Blanes Viale, caratulado en el Uruguay como “introducido del impresionismo”, este artista llegó a ser muy aceptado en los círculos artísticos y sociales de su país durante la segunda década del siglo, no obstante ciertas reticencias sufridas durante la referida muestra de 1907, en la que, para acallar las discusiones, resolvió colocar al lado de sus cuadros algunos de Rusiñol.

Cuando en abril de 1918 realizó una nueva exposición individual en las salas del Retiro, en Buenos Aires, invitado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, Blanes Viale alcanzó unas cifras de ventas oficiales solamente inferiores a las del Salón Nacional y a las del Salón de Otoño de Rosario, incluyendo aquí ventas y premios. Con sus 13 cuadros vendidos por un total de 12.780 pesos, superó ampliamente los ingresos por compras oficiales del primer Salón de Artes Decorativas y del Salón de Acuarelistas juntos. Podemos recordar también que la Comisión de Bellas Artes de Rosario, el año anterior, había pagado 7.200 pesos por la notable serie de 8 cuadros del argentino Fernando Fader titulada “*La vida de un día*”. La comparación, lejos de ser caprichosa, se erige en dato indicativo del interés del que los paisajes de Mallorca gozaban en el mercado argentino.

El reconocimiento alcanzado por el paisajista uruguayo -como lo tuvieron en su momento Quirós o Fader en la Argentina- hizo que muchos le siguieran, por caso Manuel Rosé. La huella que dejó Rusiñol en Blanes Viale, especialmente en la pintura de jardines, tema que continuó en Montevideo, se transfirió a través de Rosé a un grupo de jóvenes pintores uruguayos. También seducido por las representaciones de Rusiñol, a quien probablemente había conocido durante su estancia en Mallorca, el argentino Atilio Boveri regresó al país pasada la mitad de la segunda década del siglo y fue designado Director de Paseos y Jardines de la ciudad de La Plata, proyectando crear jardines a la manera de los que había conocido en Europa.

De la misma forma que el catalán, Boveri realizó los diseños de los jardines que imaginaba para su ciudad, viéndose en ellos similitudes con las obras pictóricas de aquél; es este el caso de la “*Avenida de Cipreses*”, claramente inspirado en los jardines del Generalife granadino. Otros de sus proyectos fueron “*El templo de Almafuerde*” y “*El templo de Ameghino*”, homenajes al poeta y al científico argentinos, el “*Hemiciclo de los poetas*” y el “*Jardín circular*”³⁵⁶.

También argentino, y, como Quirós, nacido en la localidad de Gualeguay (provincia de Entre Ríos), Francisco Bernareggi, recordado por sus paisajes de Santanyí en especial los ejecutados en la Cala Figuera y Es Pontás, fue considerado por el historiador Sabater como el

³⁵⁴. Premiada con Mención en dicha muestra, y adquirida por el Gobierno argentino con motivo de su primera exposición individual, en el Salón Costa de Buenos Aires, en esta obra -hoy ubicada en el Ministerio de Guerra de la Nación- Quirós combinó el amarronado colorido de Alvarez de Sotomayor con la temática de playa de Sorolla; la luminosidad de éste se manifestó en el cuadro “*Los pescadores (Amalfi)*”, ejecutado en 1904, y que pertenece a la colección de la Municipalidad de la ciudad de Gualeguay, provincia de Entre Ríos.

³⁵⁵. Cfr.: GUTIERREZ ZALDIVAR (1991), pp. 422-423.

³⁵⁶. BLAKE, Pedro V.. “El arte en la naturaleza”. *Augusta*, Buenos Aires, vol. 2, Nº 11, abril de 1919, pp. 163-169.

iniciador de lo que él llamó la “*estructuración del paisaje*” en Mallorca, y quien dijo también que “*no ha tenido discípulos*”.

El punto culminante de Bernareggi se produjo con motivo de su muestra llevada a cabo en Palma de Mallorca en 1920, dedicada a Marconi y al “árbol”³⁵⁷; la misma estuvo compuesta por siete cuadros y diez estudios, obteniendo, al decir de Pagano, “*loas y adquisiciones*”. La comentaron con asombro maestros como Rusiñol y Anglada, y el crítico José Francés destacó al argentino como “*un maravilloso pintor llegado en el instante que mejor se pinta en España*”³⁵⁸, resaltando a la vez su originalidad: “*la Mallorca de Bernareggi no es la romántica de Rusiñol, la exaltada de Anglada, la extasiada de Joaquín Mir... Es la Mallorca lírica...*”³⁵⁹.

Casi treinta años después se recordaba en un diario mallorquín que, con motivo de aquella muestra, “*las obras de Bernareggi alcanzaron inmediatamente, de la noche a la mañana, como quien dice, a partir de aquellos días, una cotización que jamás había sido igualada en Mallorca... La potente personalidad de Bernareggi ejerció en los artistas mallorquines, peninsulares, y en algunos pintores de otros países una influencia extensa y profunda. Hubo empeño en pintar “a la manera de Bernareggi” y entre quienes más servilmente le imitaron hay que contar a Antonio Brussotto, que en dicha modalidad consiguió algunos lienzos estimables*”³⁶⁰.

La labor de Bernareggi en las islas se completó con la decoración del salón de fiestas del *Círculo Mallorquín*, telas decorativas en las que estaban presentes ciertas reminiscencias persas, al decir de Pro, aun tratándose de asuntos regionales. Eran tres paneles, uno representando un baile popular, otro con motivos de una fiesta mayor de un pueblo de Mallorca, y un tercero inspirado en la leyenda popular mallorquina *El borino ros* -abejorro de oro-. Estas obras sirvieron de inspiración años más tarde al autor de las decoraciones de los salones del Palacio Real de Pedralbes, en Barcelona³⁶¹.

Quien también tuvo una activa participación en la “isla dorada” fue el mexicano Roberto Montenegro. Habiendo llegado a Madrid en 1906 y expuesto allí en 1907, a sus 22 años de edad, conoció la obra de Sorolla y Zuloaga antes de partir, ese mismo año, con rumbo a París. Fue allí, hacia 1911, como señalamos con anterioridad, donde se vinculó a Anglada, dirigiéndose tres años después a Pollensa con la finalidad de continuar su aprendizaje junto al maestro. Fue justamente con una muestra de Montenegro, en 1917, cuando se produjo la inauguración del Salón de Exposiciones de La Veda, situado en el paseo del Borne de la capital mallorquina, sede en la que más adelante exhibirían su producción otros artistas iberoamericanos como el paisajista y retratista cubano Domingo Ramos García en 1919³⁶², el argentino Tito Cittadini con sus ninfas, náyades y odaliscas en 1920, Bernareggi y Nocetti.

³⁵⁷. En el catálogo de la muestra escribió Bernareggi: “*A Marconi: No hay creación humana comparable a tu invento... La antena, obra de tu ingenio, ha redimido del hacha a los reyes más gentiles de los bosques, los grandes árboles condenados a transformarse en postes telegráficos... Aceptad, ¡oh señor!, este homenaje de admiración y agradecimiento de quien ha consagrado lo mejor de la vida, la juventud, a pintar lo más hermoso que para él existe en la naturaleza: los árboles*”. (El texto completo puede verse en: FRANCÉS, José. “El paisajista Bernareggi y sus poemas pictóricos de Mallorca”. *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920, pp. 114-116).

³⁵⁸. *La Esfera*, Madrid, 16 de octubre de 1920.

³⁵⁹. FRANCÉS, José. “El paisajista Bernareggi y sus poemas pictóricos de Mallorca”. *El Año Artístico*, Madrid, abril de 1920, p. 118.

³⁶⁰. *Hoja del Lunes*, Palma de Mallorca, 26 de abril de 1948.

³⁶¹. PRO (1949), p. 225.

³⁶². Quien también expuso paisajes de Mallorca con notable suceso en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1924.

El influjo que el Anglada de Mallorca ejerció sobre Montenegro se advierte en *“Pescador de Mallorca”*, obra que se conserva en el Museo Nacional de Arte, en México. Tras el éxito de su exposición de 1917, llevó a cabo decoraciones murales en el Círculo Mallorquín de Palma (actual sede del Parlamento de las Islas Baleares), en el hoy llamado *“Salón Montenegro”*, siendo este un antecedente de las labores muralistas que habría de desarrollar tras su vuelta a México en 1920, es decir un año antes que Rivera³⁶³.

Con anterioridad a dicho regreso, en 1918, año en que también se conoció su obra en Buenos Aires³⁶⁴, realizó Montenegro una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en forma paralela a la presentación del uruguayo Carlos Alberto Castellanos. Este, quien ya había expuesto el año anterior en el Salón Iturriz de la capital española, exhibió sus decorativas obras con temas de Mallorca, en las que, acercándose a las visiones fantásticas de Tito Cittadini, *“los dioses vuelven a poblar la tierra y el mar... Los cuadros mallorquines de Carlos Castellanos, tanto como los nombres de sitios y lugares determinados, lleva otros nostálgicos y clásicos: “Dionisios, niño”, “Licoria, Ligea y Parténope”, “Ulises en la isla de Ogigies”, “Apolo y Dafne” y “Orillas del Egeo”*”³⁶⁵.

Respecto del citado Tito Cittadini, publicóse en Buenos Aires en 1918, un artículo en el que se destacó la inclinación de su pintura hacia el decorativismo, claro influjo de Anglada Camarasa. Tal característica podía apreciarse en cuadros como *“El Puig de Erian”*, uno de sus más conocidos y que fue presentado en el Salón Nacional argentino de 1916. La huella del catalán en Cittadini pareció ser aun mayor que en López Naguil. *“Sabemos que en sus últimos meses de Mallorca, se ha dedicado al estudio completo del mar, más allá de la onda fugitiva, hasta el raro secreto de su flora y de su fauna, buscando en ellas, como lo hicieran Verneuil en Francia y Stevensons en Inglaterra, una aplicación directa de aquel maravilloso y múltiple capricho decorativo”*³⁶⁶.

El interés de los artistas iberoamericanos por Mallorca, pues, se había ido acentuando gradualmente hasta alcanzar su punto culminante durante los años veinte. Respecto de esta atracción por la isla, José Francés señaló: *“esta sugestión pictórica de Mallorca sobre las cualidades visuales y sensuales de los americanos, y más concretamente de los argentinos, acaso dañe tanto como la otra sugestión literarizante de Vasconia sobre las cualidades sensoriales, a la cabal identificación emocional, al justo conocimiento etnográfico de España...”*³⁶⁷.

El grupo de artistas de Mallorca logró consolidarse en la Argentina y en España. *“Tarde”* de Cittadini y *“Sol de abril”* de Bernareggi obtuvieron el Primer Premio en el *Salón Nacional* de la Argentina en 1921 y 1923, respectivamente; éste último artista logró asimismo el Premio Adquisición en 1926 con *“Casa payesa”*. El broche de oro fue la exposición internacional sobre Mallorca realizada en las salas del Retiro, en Buenos Aires, en julio de 1928, muestra a la que asistieron pintores españoles, argentinos, ingleses, alemanes y escandinavos; la misma significó el punto fuerte de un proyecto titulado *“Misión de Arte”*

³⁶³. Cfr.: ORTIZ GAITÁN (1994).

³⁶⁴. AMADOR, Fernán Félix. "Algunos dibujos de Roberto Montenegro". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, Nº 3, agosto de 1918, pp. 109-114.

³⁶⁵. FRANCÉS, José. "Un pintor uruguayo: Carlos Alberto Castellanos". *El Año Artístico*, Madrid, marzo de 1918, p. 102. Consultar también las obras de PEREDA (1996) y PETRINA (1993).

³⁶⁶. AMADOR, Fernán Félix de. "Tito Cittadini". *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, Nº 6, noviembre de 1918, p. 314. Para un mayor conocimiento de la trayectoria de Cittadini, remitimos a CANTARELLA CAMPS (1983).

³⁶⁷. FRANCÉS, José. *El Año Artístico*, Madrid, 1923-1924, p. 61.

que comprendió también una serie de conferencias sobre figuras de la poesía mallorquina como Costa, Alcover y Alomar³⁶⁸.

Cuando se ven las obras de los argentinos, reflexionó *La Prensa* en su edición del día 29 de aquel mes, “*en sostenida paridad con las del maestro e inspirador, Anglada Camarasa, adquieren tal importancia, que hasta parecería justo hacer de ese llamado “período de Mallorca”... un capítulo aparte en la historia de nuestras artes plásticas*”; esperamos con este estudio haber contribuido a escribirlo, y a brindar una nueva apertura a un tema singular del arte español del siglo XX, como es su estrecha y decisiva vinculación artística con los países iberoamericanos.

³⁶⁸. "La Missió d'art a l'Argentina". *La Nostra Terra*, Mallorca, año I, N° 6, junio de 1928, pp. 209-210. Recomendamos la lectura de ALCOVER (1992), quien ofrece el más completo estudio sobre este acontecimiento artístico-cultural.

APENDICE DE TEXTOS.

El presente apéndice incluye una serie de textos extraídos de libros, revistas y documentos sobre el período estudiado, cuyo objetivo es el de servir de apoyatura a los temas tratados en los capítulos del presente trabajo. 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. EL DEBATE DE IDEAS EN LA ARGENTINA. CULTURA Y PINTURA.

1.1. “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;
Monumento a los dos Congresos: italiano;

Un Monolito que parece hecho de queso fresco, coronado por un caballo que tiene todo el aspecto de una vaca de leche, y al pie, un globo, muy semejante a un queso Gruyère, y con esta inscripción:

Homenaje de Suiza a la República Argentina;

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 arquivadas del arco.

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

1.2. “DESORIENTACION”.

Manuscrito inédito de Fernando Fader, preparativo para la carta enviada al presidente de la asociación Verdad, 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 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 convertirá 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:

1ª 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.

4ª ¿Qué 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).

1.3. **“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 conceptualizado, 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 para 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).

1.4. **“LA FURIA DESATADA CONTRA EL ARTE”**.

Historia con claros tintes de fantasía elaborada 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 acercarse 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 Martínez³⁶⁹ 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 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).

1.5. **“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.

³⁶⁹. N. de la R.: Rosendo Martínez, director de Galería Witcomb.

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

(PETTORUTI (1968), pp. 175-176).

1.6. **“EL “SNOBISMO” EN ARTE ES HOY DIA UN SPORT COMO CUALQUIER OTRO”**.

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

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

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

1.7. **“NO HAY ARTE REVOLUCIONARIO”**.

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

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

- Soy antivanguardista por la convicción -nos dice- de que **el arte no se presta a juegos de ingenio, es el fruto de la inspiración y de la sensibilidad**. En estos tiempos en que todos creen confesar talento al declararse enrolados en las tendencias que están a la moda, es un pecado no serlo, y hasta una irreverencia. Hay que tener la necesaria valentía para declararse en el extremo opuesto. Yo la he tenido, y esta sinceridad mía me ha acarreado no pocas desafecciones empero sigo siendo sincero conmigo mismo. Considero que el artista debe madurar su obra en un largo aprendizaje y en una demostración progresiva de sus aptitudes, y por eso siempre me ha sorprendido que jóvenes recién iniciados en esta dura disciplina hayan querido dictar cátedra de nuevas tendencias dentro de la pintura o la escultura. Esto es absurdo, y se me ocurre que **son sólo “snobs” o toman el camino más fácil, eludiendo lo arduo y difícil que hay que vencer con talento y corazón**. En nuestro país ocurre eso, todos los jóvenes están enrolados en el vanguardismo, y también los que no quieren pasar por viejos. Para mí **no hay arte revolucionario**; Rusia acaba de demostrarlo volviendo a lo clásico, estimulando a sus viejos artistas. Una obra bella siempre producirá igual deleite a los ojos del hombre culto de la urbe como del campesino. **El problema de la educación estética de las masas no habrá de conseguirse con excentricismos** en la confusión de planos y figuras, **ni con la exhibición de la miseria que aplasta y deprime**: aquel objetivo tiene que conseguirse por otros caminos...

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

- De esta **confusión** a que nos han traído estoy seguro **no surgirá nada perdurable**. Esto pasará y se volverá a lo que es definitivo y eterno en arte: la emoción estética producida por la interpretación artística de la naturaleza y de la figura humana. **El vanguardismo es una novedad, obra de la improvisación y toda improvisación no perdura**.

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

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

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

2. **EL PAISAJE EN LA ARGENTINA, REFUGIO DE LA NACIONALIDAD.**

2.1. **“UNA NOTA ANARANJADA VIOLENTA”.**

Sobre el cuadro “Calle Ituzaingó (Mendoza)”, ejecutado por Fernando Fader en 1905, a poco de regresar de sus estudios en Munich. Llama la atención en este texto la utilización de la palabra “boceto” con que Cupertino del Campo caracteriza a la obra, término que vuelve a aparecer a lo largo del citado artículo, desmostrando que a la pintura de Fader muchos no la

consideraban “acabada”. Por caso, Eduardo Schiaffino decía que Fader había incurrido “en la exageración de creer que los buenos estudios, pueden reemplazar a las obras”³⁷⁰.

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

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

2.2. **“EL TIEMPO ME HA EMBROMADO”**.

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

“... Sábado, con intención de bajar el lunes a D. Funes y llevar las telas para el Rosario. ¡Si Ud. supiera! Me ha hecho salir las canas verdes este famoso salón del Rosario. Como ya le anticipé, **el tiempo me ha embromado** y lo malo es que desde entonces me ha seguido embromando de lo lindo. Tengo como veintitrés telas bien avanzadas y no pude darle la última mano a ninguna. Todo se ha venido abajo de golpe y sólo gracias al trabajo tenaz de quince días pude aprovechar en algo efectos de otoño. Pero está visto que nos hemos de convertir en ranas o en sapos. Desde luego con este tiempo nada seca y llegado el momento de decidirme, resuelvo: **Para cumplir con los títulos dados a la Comisión** (conste que nunca más me he de meter en promesas de esta naturaleza) tendría que “meter la pata”, o sea **terminar “de manera”** el Molle y el Pajonal. A los dos les falta, cuanto más, una sesión de control, para **llevar con honor mi firma**. No me resuelvo a hacerlo. Pero para cumplir con el compromiso mandando otras telas estoy en lo mismo. Y créame que durante toda la semana no he hecho sino trabajar con este propósito. He comenzado telas nuevas, borrando cosas muy adelantadas para ganar tiempo he cortado varios 80 x 100 a 75 x 85, en fin, he hecho demasiado, pero todo ha sido a pura pérdida. Con decirle que hoy, ni en la pieza de Uds. he podido pintar por falta de luz... y déle lloviznar. **Todo está empapado y estamos sin poder salir**. Vez pasada, a duras penas llegué a casa, pero ahora no hay caso. ¡Qué cadena ni saca-pantano! Es un solo jabón el camino... Total le mando tres telas haciendo un verdadero sacrificio. La mayor, que le tengo cariño, la quería a todo trance reservar para Bs. As. Lo mismo “Una mañana de otoño” (era antes 80 x 100) y tiene **una luz ¡realmente exacta!** El grande (90 x 100) “La loma y los pajonales” es uno de los paisajes más movidos que he pintado; hubiese deseado darle otra sesión de control, pero va bien. Lo que está mal, que no se acompañan bien los tres, puesto que son cálidos todos... para subsanar este inconveniente pinté un día gris “Cerrazón en Loza Corral”, de primer orden, pero hoy el cerrazón degeneró en lluvia y se acabó la farra. Créame que me he hecho mala sangre. Dispuesto estaba a sacrificar otras dos telas my lindas (con los álamos de Ojo de Agua en el rincón); pero sería un crimen precipitarlas, ya que el molle queda mal al lado de ellas... Ayer mismo comencé

³⁷⁰. SCHIAFFINO (1982), p. 116.

otro 90 x 100, borrando un paisaje de río; la Rosario (mi modelo del año pasado) con un burro cargado de leña en una tranquera, delante de un pajonal. En una sesión lo dominé todo (como el burro de Ojo de Agua de San Clemente, que de miedo sacó el auto del pantano de un solo tirón). ¡Así! Pero está de tal modo fresco que no hay caso; y es un hermoso día gris y la figura bien plantada y el burro ítem... Le recomiendo las dos telas, estúdielas bien y verá una cantidad de cosas nuevas en ellas, y hay casi dos docenas... ¡Tan bien que inicié la campaña y tanto que he trabajado! **¡Los álamos están pelados! ¡Los sauces pierden la hoja amarilla de adentro y afuera están totalmente verdes! ¡El suelo cubierto de hojas que con tanta humedad se van a podrir enseguida!** En fin: estoy preparando la campaña de invierno con buen “encarnizado”. Sólo que pasarán días antes de hacerse los caminos transitables. **Son días terriblemente largos, sin poder salir siquiera al patio.** ¡Ojalá mañana pudiera darle una mano a “La loma y los pajonales”; aun metiéndome al barro sin esperanzas de salir...

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

2.3. **“UN FRIO QUE CONGELA LOS COLORES”.**

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

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

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

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

“Lo que usted ve aquí -le dice un día a Diego Newbery- es un hombre paralizado. Jamás me he sentido con tantos deseos de trabajar, y, sin embargo, el tiempo se me va de entre las manos sin que pueda realizar la obra que sueño. Todo está tan lejos que es una pesadilla de distancias la que me mata. Debiera estar trabajando en varios lugares para aprovechar todas las

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

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

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

2.4. **“RETOCADO, LISTO Y DE PRIMER ORDEN”**.

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

No hubiese creído posible que el tiempo me opusiera tantos inconvenientes para terminar las telas. Desde que Ud. se ha ido, **he tenido apenas 2 sesiones tranquilas al sol. Todos los demás días, o nublado o viento**, o las dos cosas al mismo tiempo. Tampoco ha sido un nublado característico, como para hacer algo de él. Y paso a darle noticia del estado de las telas: “La reja” (en vez de tierra rebelde) más adecuado así el título por el predominio que ha tomado. Conseguí que me posara el italiano y con dos sesiones de sol podré resolver todo. Pero esas dos sesiones son indispensables. Y en el momento que escribo (con luz de vela a las 8 1/2 de la mañana) el día está nublado y corre fuerte viento. La tela está de primer orden. “Solcito” ha perdido algo de su frescura, debido al **trabajo excesivo en el estudio**. Faltaría, pues, secarlo bien, bajar lo superfluo y darle una sesión fresca, sin preocupación. Podría ir como está, pero no me satisface. Sé que lo puedo mejorar mucho. “En el corral” borrado. En la misma tela hice otro cuadro con cabra en vez de vaca. Opté por hacerlo así un día gris claro y está de primer orden, muy superior al anterior. Con esos días podrá terminarse bien. Le va a gustar mucho. Pasa en importancia al maíz, por más que espero que este último recuperará su posición. “Tarde tranquila” está **retocado y listo para la sesión definitiva**. Sigue bien. “Los Algarrobitos” listo. Mas o menos bien. “Desmonte” listo. Regular. “El Tala” listo. Pero no ha dado lo que se esperaba y se explica por la entonación muy fina de la huerta contra el árbol, un poco voluminoso y en primer término. “Tiempo húmedo”, retocado, listo, **de primer orden**. “Tarde de invierno” listo. Para este último he hecho un pendant 80 x 100 “Tarde nublada” en el río Ojo de Agua, muy feliz como tono, está listo. He bajado a Ischilín el miércoles y tuve que volverme sin poder siquiera bajar la tela, del viento furioso. Para sustituirlo he llevado la tela al Aguadita, pero hasta ahora nada nuevo. Así que esta es la situación. Todo mi empeño está en salvar la reja, el maíz y el buey. Es completamente inútil empecinarme en el estudio. Son telas que exigen un

gran control y todo está en poder trabajar afuera un par de horas... Pero parece que el Tata Dios no quiere mandarme el tiempo bueno.

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

2.5. “SEPARAR LAS AVELLANAS VIEJAS”.

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

Américo Panozzi vuelve a exhibir sus paisajes de Nahuel Huapí.

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

* * * * *

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

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

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

LOS VERDES

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

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

El artista no debe poner en la tela el color de las hojas vistas a pocos centímetros de distancia. Aclaremos: un observador se halla ante un objeto algo distante; de su ojo parte un haz de rayos, que, con el objeto, forma, por ejemplo, un cono. La longitud de cada rayo es la distancia existente entre el observador y el punto observado. El volumen del cono, es atmósfera,

es luz, y el pintor no debe hacer abstracción de ellas por cuanto alteran las gamas reales del objeto. Y Panozzi olvida estos factores básicos: la atmósfera y el juego de luz.

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

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

LIENZOS CHILLONES

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

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

LAS NIEVES

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

Apreciable, también, “Mañana de invierno”. Sus árboles no son tan pobres. La atmósfera es tenida más en cuenta. El agua convence poco.

Agradable “Día de nieve”.

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

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

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

* * * * *

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

LOS MARCOS

Merecen un breve análisis.

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

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

* * * * *

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

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

* * * * *

Todo artista navega, sobre una cáscara de nuez, en el proceloso mar del Arte. Frecuentemente, sus olas encrespadas, sus huracanes estridentes hacen perder el gobierno al tripulante. **Américo Panozzi encuéntrase desorientado.** Con la sana intención de ayudar a tan prestigioso marino, encendemos un faro (Excusad, lector, la petulancia). Ojalá lo vea:

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

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

2.6. **“UNA AUSENCIA UNANIME DE VERACIDAD”.**

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

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

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

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

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

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

* * * * *

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

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

Esto es lo que pudimos deducir por las críticas preliminares aparecidas en la víspera de la apertura de la exposición del artista Panozzi. **Una ausencia unánime de veracidad.** ¿Es, pues, el arte del pintor argentino tan supinamente perfecto de no suscitar las leves objeciones que hasta los más grandes maestros sugieren?

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

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

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

Así es como esas **deslumbrantes visiones fantasmagóricas, solemnes, graves, majestuosas**, eran notablemente empuñadas por el pintor, reduciéndolas a la mezquindad y estrechez de una ilustración bonitamente decorativa.

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

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

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

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

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

2.7. **“UNA FIESTA DE COLOR”**.

Sobre “Tarde en la Quinta” (fig.63), lienzo de Francisco Bernareggi galardonado con el Premio Adquisición del Salón Nacional de 1949.

De Mendoza, el pintor envía el cuadro para que sea exhibido en el Salón Nacional al margen del certamen, puesto que **el valor de la obra sobrepasa en mucho la recompensa**

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

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

...José León Pagano, el autor de *El Arte de los Argentinos*, comenta en *La Nación* la obra de Bernareggi: “Un paisaje. **Una fiesta de color** en un rutilante efecto solar. Un paisaje sin horizonte, sin espacio de cielo; un paisaje denso de ramas y hojas, nada pintoresco en sí mismo. Un ramaje tupido arriba; en primer término una pequeña fuente; troncos a uno y otro lado, y en planos sucesivos. Allá, en el fondo, la vivienda, así oculta por el follaje. Todo ello iluminado, penetrado por los rayos solares. Es Bernareggi un vibrante, y es una recia voluntad constructiva. La luz lo transporta y lo exalta. Conoce su arroyo y su energía vital. La observa en sus valores y en la fascinación cambiante de su cromatismo. Ve cómo actúa en las cosas, y observa cómo su fuerza irradiante no le hace perder, en el volumen, peso y medida. Pero también advierte cómo al envolverlas en su fulguración, no borra la fisonomía de las formas, ni las “despersonaliza”, quitándole su carácter específico, individual. Bernareggi hace de cada árbol y de cada planta un retrato. Si algo sorprende en su pintura -logro aparte- es la unidad sostenida en el largo proceso de sus cuadros, muy hechos siempre, y muy trabajados, de una materia abundante, casi en relieve por momentos. Por la singularidad de su poder analítico y por el don de renovar el clima emotivo de sus intuiciones, Francisco Bernareggi puede incluirse entre los pintores más profundos de nuestro arte”.

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

2.8. **“DÍA DE FIESTA”**.

Análisis histórico en derredor del cuadro “Día de fiesta (recuerdo del regreso del doctor Alvear)”, realizado en 1922 por el marinista Justo Lynch.

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

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

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

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

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

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

“*Día de fiesta*” fue encargado a Lynch por la Asociación “La Marina”, quien, a su vez, lo regaló al Doctor Alvear. Sabida era la afición de éste por el arte nacional -lo vemos inaugurando exposiciones de artistas como Fader o promoviendo la muestra de Quirós en 1928-, por lo que esta obra de Justo Lynch se erigió en uno de los objetos más apreciados de su vasta colección.

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

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

3.1. “EL VERDADERO PINTOR DEL GAUCHO”.

Sobre el cuadro “Canciones del pago” con el que el pintor Carlos Pablo Ripamonte obtuvo, durante la celebración de la Exposición Internacional del Centenario, en 1910, el Primer Premio del Concurso de Costumbres Nacionales. Es notable en esta descripción la presencia de motivos típicos de la Pampa argentina como el ombú, la osamenta vacuna, la guitarra, los

“pingos”, el mate amargo... Puede apreciarse que la anécdota no se queda en la imagen representada sino que trasciende el momento: “silbará la lechuza”, dice Chiappori, y agrega que “los perros ladrarán a la luna” y “gritará la Patrona”....

Estamos en 1910. Ripamonte, que ya tenía una especial inclinación hacia el tema campero, presentó una gran tela, *Canciones del Pago*, que está en el Museo, y con ella se define el **verdadero pintor del Gaucho** y con ella consigue el Primer Premio del Concurso de Costumbres Nacionales (1910). Representa un caer de tarde, en medio de la llanura de las correrías y del ensueño del “Gaucho” legendario. En la media luz del anochecer, se han juntado al pie de un ombú los hombres de la faena diaria, unos sentados sobre troncos o raigones, otros sobre restos de osamenta vacuna. Parpadea un fogón. Alguien, mientras escucha el lamento de la guitarra “hermana”, suspende la absorción del mate amargo. Los “pingos” parecen olfatear la querencia. Hay una **inquietud romántica que dramatiza el vasto ámbito**. Va a caer la noche. El aire tiene algo de neblina. Es la gran noche de la Pampa. Dentro de un momento silbará la lechuza y, en el abandonado rancho lejano, -acaso tapera- los perros flacos ladrarán a la luna... “¡Sus!” gritará la Patrona, mientras sus ojos escrutan en el camino la todavía invisible nubecilla de tierra que anuncia el retorno y el charqui de mañana.

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

3.2. **“LA VOZ DE MI TIERRA”**.

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

El regreso a la patria contribuyó a la revelación del Pintor de la Patria. “Luego de varios años y de dos viajes al viejo continente en que me sentí lleno de vacilaciones y de dudas, pero con deseos de trabajar mucho y mejor -cuenta Quirós- volví a mi tierra y me sentí, por primera vez, capacitado para entrar en **el secreto de su belleza y de su tradición**.

Recorrí mi provincia, la de Entre Ríos, donde repentinamente, me sentí conducido hacia **el deseo de fijar la vida pasada, la vida guerrera y romántica de esa provincia** cuya historia había sido agitada por tantas y tan grandes pasiones. El gaucho se me presentaba en cada vuelta del camino; en cada pulpería surgían recuerdos de su airosa época que llenó los campos de ecos sentimentales y de banderolas rojas. Fue como una revelación en mí el sentirme con ansias de emprender una cosa determinada con imperiosa necesidad y que no se parecía en nada a todo lo que había aprendido, a todo lo que había visto. Era la naturaleza, **la voz de mi tierra**, la que me sugería tales magnificencias, y la única, por cierto, que podía reinar sobre todos los momentos de mi pintura.

Los artistas más grandes -afirma Quirós- pintaron lo suyo y pintaron cosas negativas, es decir cosas opuestas entre sí. Mientras Italia pintaba sus escenas religiosas, Holanda lo hacía con escenarios naturales. Así es como la naturaleza, al ser convivida, realiza el milagro. Es menester, pues, pedirle a ella llegar reverente a sus fuentes para escucharla con unción y respeto. **Sólo la naturaleza da soplo vigoroso, verdadero, humano a las grandes creaciones del intelecto.**

¿Por qué desviarnos de la fuente original?... ¿Por qué no acudir a ella con esa perseverancia inteligente, necesaria, para llegar a la gran obra del hombre?...

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

3.3. **“PREPARADO PARA PINTAR GAUCHOS”**.

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

Es en “El Palmar” de Justo Sáenz Valiente donde halla Quirós la atmósfera del antiguo mundo feudal, con ejércitos de gauchos que le dan ese marco histórico tan peculiar que Quirós hace suyo en forma tan convincente y elocuente. Afortunadamente **el viejo espíritu de los tiempos idos** y el colorido propio de la vida en la zona aún en esa época son evidentes en “El Palmar” y así pueden ser captados por el talento del pintor. Su gusto por lo que podemos llamar **síntesis romántica**, tan desarrollado en él, no tarda mucho en adivinar su verdadera misión artística. En lo sucesivo no pintará otra cosa que gauchos.

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

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

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

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

El clima que vive en “El Palmar” es en sí mismo una fuente de constante inspiración, pues siendo hogar de una hija de Justo José de Urquiza se conservan en él toda clase de documentos históricos. Quirós sólo debe elegir al hombre que le servirá de modelo pues la vestimenta, los arreos y demás elementos están allí. Aunque esto de idea de fría documentación no es así. El buen arte supone la **fusión de sentimiento y oficio**. En Quirós no hay un frío

literalista sino **un genuino romántico de corazón**. No nos da algo estático y áridamente analítico sino algo que es vívido y humano: una síntesis estética. **El romanticismo es el medio predestinado a través del cual Quirós concreta su épica pictórica** y para esta tarea está plenamente calificado por herencia, por temperamento y por oficio.

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

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

3.4. **“LA SINFONIA ROJA DE LOS SOLDADOS FEDERALES”**.

Texto del historiador y escritor Carlos Ibarguren haciendo referencia a los “Gauchos” de Quirós.

El tipo argentino autóctono -no me refiero al indio que ya no existe-, radica en las campañas y en las provincias; lo foráneo y lo europeo predomina en los puertos y en las ciudades. A pesar de la inmigración extranjera, nuestras pampas, nuestras selvas y nuestras montañas tienen con la fuerza de la naturaleza virgen su clima propio y su carácter peculiar que se imprime en el hombre que allí nace, se desarrolla y vive; la tierra comunica así al campesino esa **emanación telúrica y misteriosa** que da fisonomía y patria a los seres y a las cosas.

El gaucho, que actuó como soldado heroico en la epopeya de nuestra independencia y como terrible luchador en nuestras guerras civiles y que fue también protagonista errante de la fábula y de la leyenda rural argentina, ha desaparecido casi por completo; pero su tipo revive en el arte y queda fijado para siempre en los cuadros de Bernaldo de Quirós, como ha quedado *Martín Fierro* en la literatura, y como flotan en nuestras llanuras, en nuestros montes y en nuestros valles, los acentos criollos, los rasgos, los mitos y las tradiciones del alma que impregna a nuestro suelo y que debemos mantenerla palpitante a través de los tiempos y de las generaciones.

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

Al contemplarlos en estos cuadros, creemos oír su voz con el relato que nos cuenta su vida humilde y oscura, sus cuitas y sus aventuras, sus ímpetus de violencia ciega, a la vez que su bondad simple, su tosca nobleza y su astuta sagacidad. Diríase que quieren hacernos sentir el culto que profesan por el coraje, su amor a la libertad y al vagabundeo, su altivez y su áspero

individualismo que no ahoga la solidaridad para con el desvalido, ni para con el que huye de la justicia por haberse “desgraciado” matando en lucha valiente y leal. Su mirada, que **sabe escrutar los horizontes infinitos y rastrear las huellas imperceptibles en la pampa**, no tiene la avidez de la codicia, ni en sus ojos brillan destellos del odio que enciende la lucha social, sino la pujanza bonachona y la conformidad fatalista con el destino.

La pintura de Bernaldo de Quirós, en cuya paleta está la sangre de nuestra estirpe, **infunde en los personajes criollos el alma hispana; por eso son auténticamente nuestros**; por eso muchos de ellos se perfilan con el señorío de hidalgos rústicos, y por eso las mujeres tienen algo de gitanas, con su tez morena y su expresión ardiente, en la que percibimos irradiaciones de Andalucía, mezclada con las de estas tierras meridionales.

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

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

3.5. **“UNA NOCHE PERRA”**.

Patético testimonio que inspiró a Cesáreo Bernaldo de Quirós para ejecutar su cuadro “Los degolladores”.

Una vez pernocta en Villaguay donde su presencia despierta recelos y curiosidad. “¿Qué andará haciendo por aquí?” -se pregunta el vecindario. Quirós explica que negocia con madera, tanto en pie como elaborada y, de inmediato, alguien lo orienta: -“Donde va a encontrar buena madera es al norte del departamento. Hay allí buenos montes de algarrobo, pero son lugares inconvenientes en los que casi todos los días hay tiros y puñaladas”. ¡Magnífico! Es lo que busca. Se traslada de inmediato cortando camino, abriéndose paso por los andurriales, chapoteando el agua, embarrándose hasta las rodillas. Llega la hora de cenar; pide hospedaje en la única fonda del lugar, un sitio inhospitalario. Quiere comer lo que le ofrezcan, sentándose junto a una mesa, en el patio, bajo el parral. La dueña de casa hace lo indecible para disuadirlo, porque suele andar por ahí un tal Miranda que fue sargento de Benavídez y hace la vida imposible a los forasteros. Quirós ordena que lo inviten a cenar con él y, pocos minutos después, el ex milico y el pintor comparten el mantel. El tal Miranda es un tipo de pura cepa castellana, alto, enjuto, casi negro por las quemazones del sol, de bigote lacio, de pómulos angulosos y fuertes, de ojos penetrantes, terriblemente negros, sobresaltados de a ratos por un tic nervioso que también sacude todo su cuerpo. Entre bocado y trago, Miranda se anima; y, como quien anhela liberar su conciencia, buscando quien le guarde su secreto, hace a Quirós la terrible confesión: “-**¡Yo he degollado!** ¡Qué quiere, la mano se hace!” Miranda, como arrepentido de la declaración, baja la cabeza y enmudece. Pero el pintor, que también resulta visiblemente impresionado por la revelación, estimula el relato del sargento de Benavídez. -Mi jefe era un tipo raro, muy valiente y muy miedoso. Tenía su estancia próxima a Villaguay y su cuartel aquí cerca, en medio del monte más cuajao y fiero para llegar, y casi sobre el arroyo. Nunca volvía a

su estancia por el mismo camino. Siempre encontraba senda nueva para regresar y con frecuencia cambiaba de caballo para que lo desconocieran, Una tarde en que volvíamos los dos a la estancia y casi al llegar, me dijo: “Mira Miranda, cambiá caballo, ensillá el zaino mío con mi recao. Aquí tenés mi poncho”. Y mientras se alejaba para las casas, agregó: “Después te voy a explicar de qué se trata”. Al rato se asomó a una puerta y me gritó: “Miranda, vení a buscar mi kepí”. Entonces una voz de mujer rompió el silencio, diciendo: “**¡Salvaje! ¿En qué andás? ¿Estás por hacer otra de las tuyas?**”. Era la mujer de Benavídez que conociéndolo **terrible y sanguinario**, había sospechado que todos aquellos cambios obedecían a **un plan criminal**. Benavídez completó la orden: “Te vas a ir con seis hombres, cuando sea de noche bien entrada, al Algarrobo Quemao. Es una misión difícil. Hay que prender a nueve renegaos. Rodeá la casa que allí han de llegar, porque el cristiano y el pájaro tarde o temprano caen al nido”. Miranda dio con los buscados y, sin darles tiempo para que se echaran algunos trapos encima, los obligó a montar enancados para conducirlos, sin explicaciones, al cuartel general de Benavídez, situado en el corazón de la selva montielera. “-Era **una noche perra**; yo sentía pena por esa gente; pero las órdenes no se discuten. Yo no me había hecho ver por ellos; el que daba las órdenes era un cabo. Me adelanté; me escondí en un lugar por donde debían pasar y tan pronto como divisé el grupo verijé al caballo para que chapoteara el agua de un pantano. -”**¡Había sido cierto!**”- gritaron los infelices. -**¡Ahí está el coronel!**”- y **esas fueron sus últimas palabras**. “**¡Sordos, mudos y a cuchillo**”, grité! y al acercarme al grupo vi que el cabo, frente a un compadre del coronel al que tenía agarrado de las mechas, le pegaba un chirlo con la hoja del cuchillo en la cara, de modo que, al levantar la cabeza, lo hincó con el hierro bajo la oreja **rajándole el cuello de lado a lado**”. Así narró Miranda el primer episodio de ese espantoso crimen, fruto de una época de confusión, de odios y pasiones rencorosas. “**Es fiero el cristiano degollado**; el hombre se acostumbra a verlo, pero el yeguarizo, no”. Y, también, así, se entera Quirós que **cada vez que Miranda degollaba daba vuelta boca abajo al finado para no encontrárselo por la noche**.

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

3.6. **“REMINISCENCIA ANDALUZA”**.

Análisis del escritor y crítico español José Francés sobre “La chola desnuda”, obra del argentino Alfredo Guido.

La *Chola desnuda* reproduce ese tipo gracioso de la mestiza donde **las dos razas mezclaron sus rasgos más característicos**. De su indumento conserva no más que el sombrerillo de fieltro redondo y de alas breves vueltas hacia arriba entre calañés y -según Jaime Molíns- tomado de los esbirros de Mariana de Austria, la famosa guardia imperial del “Hechizado”. Sobre su cuerpo menudo nada oculta o disfraza el cálido tono de la carne y la euritmia sonriente de las formas. El rostro enigmático ofrece su mirada melancólica entre el manto que las dos manos separan con un lento ademán.

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

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

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

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

4. VINCULOS ARTISTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA.

4.1. "UN REVOLUCIONARIO AUTENTICO".

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

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

Que la juventud es un defecto, no cabe duda; un defecto de años. Por lo menos, con este criterio juzgan a la juventud ciertos caducos varones cuyas únicas ejecutorias a fin de recabar la ajena consideración se cifran en la fe de bautismo y en el cómputo de los estériles años vividos. En el parlamento inglés, un viejo político le echo en cara a Pitt, el hijo, su juventud, dando a entender que la edad moza le mermaba autoridad para intervenir en graves asuntos de estado, a lo cual respondió agudamente el mozo, que se reconocía culpable del crimen atroz de ser joven, pero que estaba seguro de ir corrigiéndose cada día que pasase. El viejo que no es otra cosa que un viejo suele despreciar al mozo, con fingido desprecio, en puridad máscara del miedo y de la envidia. Por su parte, el joven joven corresponde justamente al viejo viejo con un desprecio impetuoso y de verdad.

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

Como verdadero joven, Viladrich, aborrece a los artistas verdaderamente viejos. Cuando apareció por Madrid se acreditó al punto de poderoso temperamento entre los artistas, tanto por

su concepto personal de la pintura, cuanto por su **pergenio romántico, profusa guedeja e indumento fuera de lo común**, y sobre todo, por su acometividad contra el falso arte oficial y los envejecidos personajes que lo representan. En su enemiga a lo viejo viejo, llegó en una ocasión hasta el atentado; fue en una de las exposiciones nacionales, con un cuadro enorme, cuya tela desgarró a garrotazos, al cual se le había otorgado suprema, y, en sentir de Viladrich, indebida recompensa. Excusado es decir que **los jurados huían aterrados de Viladrich**; porque es condición de gentes que todo lo deben al favor ser pusilánimes. Y como se supone, Viladrich pasó, desde luego, plaza de revolucionario, así en el arte como en la conducta.

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

Las revoluciones, en arte como en política, son siempre un acto de inocencia y de humildad. La divisa más revolucionaria se cifra en aquella frase célebre, la cual, si no estoy equivocado, pertenece precisamente a un artista: *ritorniamo a l'antico*, volvamos a lo antiguo. Toda revolución consiste, ni más ni menos, que en eso, en volver a un punto determinado, y volver otra vez, o sea, *revolver*, hasta que se aprende a andar el camino recto. La humanidad, y los pequeños segmentos de humanidad -llámense naciones, llámense religión, arte, ciencia-, van de jornada a través de lo desconocido; jornada de exploración, que por comodidad hemos convenido en llamar historia. Con frecuencia -¡Ay, con harta frecuencia!-, la humanidad se extravía. Y así, como en el proceso de una demostración matemática un pequeño error o descuido va multiplicándose en errores inifinitos, hasta llegar al absurdo flagrante, por donde es menester retrotraerse hasta descubrir el error inicial, así también la historia humana, habiendo seguido extraviada ruta, llega, finalmente a ciertos callejones sin salida, a la desesperanza, al desorden. Entonces, surgen, por misterio providencial, unos seres dotados de diáfana visión y de alma inocente y humilde, a quienes se les ocurre la cosa más natural del mundo, que es confesar. “Nos hemos equivocado de vereda. Volvamos hacia atrás, hasta el sitio de donde parte nuestro descarrío” A lo cual, los hombres contumazmente sensatos replican: “¡Qué complicación! □Qué disparate! ¡Qué pérdida de tiempo y de afanes!” Aquellos seres diáfanos, inocentes y humildes que gustan comenzar a derechas desde el principio, ordenadamente, son motejados de revolucionarios, y se les acusa de **engendrar confusión, desorden y atraso**, siendo así que la conciencia se les ha iluminado a causa del retraso, el desorden y la confusión de los demás. Pero, fatalmente entra la discrepancia de unos revolucionarios con otros al intentar ponerse de acuerdo sobre cuál sea el lugar preciso de donde parte el descarrío, y según lo retraen más o menos a los orígenes, son más o menos revolucionarios. Hoy por hoy, los revolucionarios más avanzados en política son los anarquistas, los cuales aspiran a que la humanidad desande todo lo andado a lo largo de la historia, a fin de retornar a la edad arcádica, a la era prepolítica. ¿Ha de inferirse de lo expuesto que los revolucionarios son en el fondo reaccionarios? Nada de eso. Dijo Shakespeare que la vida humana está urdida en la delgada trama de los sueños. Y el ensueño, visión más profunda y clara de la realidad que la visión de la pupila despierta y vigilante, es la esfera de las paradojas conciliadas. Y, así, la vida humana está tejida de paradojas, y la armonía del mundo compuesta de contrarios en equilibrio. **Lo más revolucionario es volver hacia atrás, pero no para quedarse, sino para comenzar de nuevo**, en tanto el conservador se conforma con no moverse de donde está, o si se mueve que le lleven en coche, o a rastras, y el reaccionario se obstina en retroceder unas pocas jornadas para quedarse elevado en el sitio.

Ello es que el **revolucionario Viladrich**, después de su primera y hazañosa salida quijotesca por los campos yermos del arte oficial y cortesano, se retiró a su solar, hidalgamente, y allí se encerró en un viejo castillo, que data de los buenos tiempos caballerescos y encantados en que pululaban por la tierra los Amadises, los Palmerines, los Belianises, y los Esplandianes;

como que la tradición pregona que el castillo, que se alza severo y señor en la cima de un gentil collado sobre el pueblo de Fraga, fue patrimonio de Urganda, la desconocida. Recolecto en aquella adusta y feudal morada, de la cual se propone decorar al fresco los muros para lo porvenir, pintando de continuo con religioso fervor, pasó unos pocos años, el revolucionario Viladrich, y al cabo de ellos cayó otra vez de tránsito y como el acaso por Madrid, ya con la guedeja tonsurada. En esta coyuntura trabé conocimiento con él. Apasionado, pero sobrio en el ademán, de abierto y transparente trato, los ojos embebidos en plateada luz de ideal, consagrado a su vocación, se me figuró un frailecito laico, un Fray Angélico profano. A poco conocí cabalmente su arte, que me indujo, más que a la admiración, al entusiasmo.

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

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

Si se me permite, y por estímulo de brevedad, dividiré la pintura en tres épocas o escuelas, todas las cuales, a diferencia del criterio anarquista, se apoyan en un postulado previo, saber pintar, y son: la primitiva, la clásica y la realista. En cuanto a la técnica artística, cabe la misma maestría en una que en otra escuela. En cuanto al concepto, la primitiva ve y comunica la *belleza*; la realista ve y comunica el *carácter*.

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

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

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

4.2. **“¿QUE ES LO QUE QUIERE ESTE VILADRICH?”**

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

...Viladrich. Como primera providencia le diré que me alegro mucho que Ud. esté contento del éxito obtenido por su expositor. Y luego le diré también que no comparto su entusiasmo y todos estos días me proponía decirle porque, ya que Ud. me conoce lo suficiente para no suponer ni envidia ni nada estúpido en mí. No he visto sino el artículo de “La Nación” y el librito que Ud. me mandó. No sabría decirle (hablando del libro) si me ha causado peor impresión el artículo de Ayala o las láminas. **He tenido de Don R. L. de Ayala (sic) una idea bastante favorable. Pero tenía que suceder fatalmente con esos intelectuales españoles... No recuerdo haber leído una crítica de arte más desgraciada, en su fondo literario, y más absurda como argumentación.** ¡¡Pobre arte de pintar!! Y lo digo por el crítico y por el “pintor”. Parece ser que cada día más se pierde un poco del sentido común que distinguía otras épocas. Pero dígame Ud. que ha vivido junto a esas telas, **¿qué es lo que quiere este Viladrich?** ¿Pintar? ¿Pintar qué? ¿Hacer arte pictórico? O hacer simplemente de revolucionario “revolviendo” atrás. ¡Es estupendo esto! Si la revolución de Viladrich consiste en ir hacia atrás para comenzar de nuevo, estamos de acuerdo con Ayala. Pero para mí revolución es otra cosa, en general, y en particular **en arte no hubo, ni habrá jamás revolución.** El hecho de imitar a los llamados primitivos, para luego comenzar de nuevo, o sea agregarles un poco de lo que nos han enseñado tres siglos de labor, Ud. comprende que esto es una macana. Y le demostraré esto bien claramente: Fíjese bien “Bizcocho el Novillero”, la sombra de las piernas en el piso, luego sube (o parece subir) al fondo, que me imagino no es una cosa real, es decir, puesto con la intención de rendirlo pictóricamente, sino una simple decoración a juicio de Viladrich apropiada para recalcar el carácter del tipo. ¿Entonces por qué un efecto lumínico lo confunde y lo obliga a ver, como nosotros y no como los primitivos que no tenían nada que ver con la luz? Porque fíjese Ud. bien, que las conchas decorativas en las esquinas no proyectan sombra. Es un tan insignificante detalle que parece no valer la pena y para mí da la explicación de toda la obra de él. Ve bien que no es posible “pintar” prescindiendo de la luz pero en vez de confesarlo honestamente, lo cual daría **al traste con su primitivismo**, hace uso de sus efectos, donde le conviene; cosa perfectamente lícita en pintura decorativa, literaria, pero no en “pintura”, que no sabe sino de tanta lógica como en una cabeza humana quepa. La necesidad de tonalidades la reconoce Viladrich, pero no la va con los primitivos y es cuando adquieren cierto interés sus telas “Juan Vilas”, “El Lego” ¡con su ventanita! **Dios mío, ¿eso es revolución?** Fíjese Ud., un detalle de “Mis funerales”, la vieja, de manto oscuro con el rosario en la mano. **¿Eso es primitivo? Es un mal estudio de muchacho de academia**, que aun no sabe pintar y sino ¿por qué la estilización de la bocamanga, del manto y no de la mano? **¿Por qué esas incongruencias?** “Mil hombres”. Vea Ud. la sombra en el piso y el paisaje sin luz, ni sombra, sino una decoración. **¿Nos tiene por zonzos este señor?** ¿Ud. cree que es más original apoyarse en Holbein, los flamencos, etc., llamarse primitivo, que imitar a Zuloaga o a Anglada? Para mí es lo mismo: disimular que no hay nada propio y nada más. Ud. me dirá: pero no ha visto el color. Si tiene buena entonación peor para su conciencia artística, si es mala, es un defecto más. Así que Ud. ve, que no hay porqué ver los originales. **Yo comprendo bien los apuros de Ayala, para hacer una crítica favorable, a lo que no tiene ni pies ni cabeza.** Y todo Buenos

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

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

4.3. **“QUIROS, UN VASTAGO DE LA ARISTOCRACIA VELAZQUEÑA”.**

Los grandes maestros del arte español y la obra del argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós, en el punto de análisis de Ramón Pérez de Ayala.

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

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

Quirós pertenece a la escasa estirpe de los grandes pintores. Es **un vástago de la aristocracia velazqueña**. Con Velázquez, la pintura alcanza el meridiano de su madurez. Todos los problemas pictóricos esenciales están resueltos en Velázquez, con una naturalidad casi divina. Con razón se ha dicho que Velázquez es el pintor para pintores. De ese linaje egregio, el segundo gran señor es Goya. Goya vivió la agonía frenética de un siglo y el alumbramiento tormentoso de otro.

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

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

4.4. **“UNA ARMONICA FUSION”**.

Lo español y lo americano se confunden, al decir del prestigioso literato argentino Ricardo Rojas, en la estética artística de Jorge Bermúdez. Una chola peruana y una gitana del Albaicín granadino; un gaucho salteño y un patrón de cortijo sevillano... Tipos étnicos y culturales que parecen acercarse en similitudes a pesar de la distancia espacial, en la obra del pintor.

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

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

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

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

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

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

La reminiscencia española es en esos casos tales bien clara, aunque es una reminiscencia de tradiciones étnicas, persistente en la realidad de los modelos americanos, y, al interpretarlos, parece natural que el artista haya coincidido, **por conciencia técnica y por sinceridad personal**, con **la tradición estética de España**, tal como ella presenta la interpretación de sus tipos raciales, desde Zurbarán y Velázquez hasta Goya y Zuloaga. Coincidir por semejante armonía de verdad y belleza no es imitar, sin embargo; sobre todo cuando hay en la obra de Bermúdez tan sostenido acento de **amor por sus modelos autóctonos** y de fidelidad a su ideal artístico. Agréguese a ello la nota diferencial de los paisajes locales, de las indumentarias típicas, de los accesorios decorativos, de los personajes identificados con la tierra, del ambiente geográfico y moral de estas composiciones, y habremos caracterizado lo que mejor define la obra de Bermúdez. Así en sus telas tan modernas y sabias, **el primitivo arte**

americano de la alfarería y los tejidos entra en su obra como un elemento nuevo, de sutiles o violentas coloraciones.

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

4.5. **“TIERRA DE MARAVILLAS”**.

Recuerdos del pintor argentino Francisco Bernareggi, transmitidos algunas décadas después de haberse alejado definitivamente de Mallorca. En su relato afloran imágenes poéticas como los “barrancos colosales”, los “rincones de encanto y de ensueños”, los “caminos deliciosos”, las “aguas tranquilas y esmaltadas”, “la soledad augusta y el silencio soberano”, etc.

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

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

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

4.6. **“GAMAS DE COLOR”**.

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

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

Yo estudiaba entonces libros y tratados de química de los colores; y al enterarse Rusiñol de mi preocupación por los cambios y poca permanencia de ciertas **gamas de color**, me dice: “¡No hay que darle tanta importancia a esos cambios!” Aunque no soy agente de bolsa - interrumpo- me preocupan mucho esos cambios; si suben o bajan, si se sostiene o estabilizan los valores... cromáticos. “Pero ¡hombre! -añade- creo excesiva su preocupación; no hay que ser tan exigente, pues, **a veces, con los cambios de color hasta mejoran los cuadros!**” y dirigiéndose a todos, nos dice: “voy a demostrarles que no hay que llegar a extremos tan “desmesurados” como lo hace Bernareggi. ¡Fíjense lo que me ocurrió en París, en el Salón del año pasado! Mandé dos cuadros. Uno estaba pintado con colores de unos tubos cualesquiera, sin marca conocida. A pocos meses de terminado el cuadro, había cambiado por completo de color. El motivo de mi óleo era un jardín: flores, verdes frescos, árboles, cielo y caminales con una fuente. La transformación fue tanta que, árboles y cuanto mis pinceles hicieron, quedaban marchitos y polvorientos. Como la composición me gustaba, y la armonía era extraña y no dejaba de tener interés, envié el cuadro al Salón con el título de *Jardín polvoriento*. ¿Querrán ustedes creer, que nunca cuadro mío tuvo éxito mayor? Todos los críticos celebraban, con palabras y conceptos ponderativos, la manera extraordinariamente feliz con que había resuelto problemas tan difíciles de color: el ambiente polvoriento que invadía el jardín hasta el último rincón; la armonía tan ingrata y con tales obstáculos que eran capaces de hacer fracasar los pinceles más insignes. Y agregaban que yo había triunfado rotundamente en tal empeño”. Terminado el relato, dirigiéndose a mí, Rusiñol, me dice: “ya ve, mi joven y buen amigo Paco, cómo, al fin, no hay que darle tanta importancia a esas cosas, ni hay necesidad de hacer tantas investigaciones cromáticas como usted hace”. Cada artista -le respondo- sigue su ruta y tiene su ideal y sus aspiraciones. Mucho celebro, y nos alegramos todos, el gran triunfo obtenido por su cuadro *Jardín polvoriento*; pero lo que acaba usted de referir me lleva a que persista, con más ahínco que nunca, en mis estudios. Y ¿por qué tanta, tanta severidad la suya?, me pregunta extrañado Rusiñol. Pues, sencillamente -le digo-, para **evitar que mis cuadros se hagan polvo tan pronto**.

(Testimonio del pintor Francisco Bernareggi. En: PRO, Diego F.. Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanzas del pintor. Tucumán, 1949, pp. 37-41).

4.7. “UNA NUEVA VIA LLENA DE LUZ”.

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

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

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

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

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

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

4.8. **“LA ESPAÑA DE PIEDRA ETERNA”**.

Carta del pintor Luis Isabelino Aquino a su hijo Ramiro, en 1960, en que notifica respecto de sus realizaciones pictóricas en la Península.

Madrid, 10 de abril de 1960.

Mi hijo adorado: ayer recibí tu carta del 6. Fue una recompensa al gran esfuerzo que hice en Toledo para pintar un cuadro grande al rayo del sol; mi segunda obra de allí. Creo que tiene gran importancia. Representa al puente de San Martín, sobre el río Tajo, al fondo las lejanías de Castilla, rojiverdes lo pinté, como todos los demás, en **tres horas de fiebre creadora**. Lo hice ayer, día que recibí tus noticias y lo que más importa: tu cariño de hijo. Más de una vez hube de abandonar el cuadro pero pensando en Uds. lo seguí hasta el fin. Dios quiso que pudiera terminarlo. Si hubiera dispuesto, como les dije, de automóvil, podría haber mostrado **una España que nadie ha pintado como yo**. Estas tablas mías te revelarán **la España de piedra eterna** que guarda su historia y la sobrevive. Piedras en los puentes de Toledo, de piedra la ermita de la Vera Cruz de los Caballeros Templarios, de Segovia; también de piedra la puerta de San Vicente, de Avila; y la del Castillo del Real de Manzanares y también de piedra el de Alvaro de Luna; que todo esto pinté. Te haré unos garabatos para que te los imagines. No me conformo por lo poco que he podido pintar. Mañana probablemente haré un cuadro en el viejo Madrid. El jueves, como le dije a tu adorada madre, me iré ya a Vigo. Allí creo que podré hacer dos o tres obras más y después en el viaje tal vez pueda pintar en Santos y Montevideo. Todo esto es fácil decirlo pero creeme querido hijo que me cansa mucho y que cada cuadro me es un sacrificio y que esto de andar con tanta carga de solo pensarlo me fatiga. Changadores, estaciones, trenes, aduanas, buque, consulado, trámites, una pesadilla! y solo para todo. Me consuela suponer que en el buque estaré tranquilo y solo me pasaré mirando tu reloj, el que acaricio recordando al hijo que al ir al colegio pisaba la misma piedra que su padre como muestra de cariño a él. Empiezo a tranquilizarme pensando que ya estoy con un pie en el estribo. Mucho me satisface saber que trabajas mucho. El estudio y el trabajo harán fácil tu triunfo. No hay mejor base para ascender y ser alguien. A tu mamá le escribí largo dándole detalles y las indicaciones respecto al cuadro que me pide Stein, así como al precio del Sánchez Coello, del que le decía que ni en el Prado hay uno mejor, ni igual. Le dije que pidiera cinco mil dólares y mil quinientos por la imagen del siglo XIII, lo mismo que la sillería, que es menos de la mitad de lo que aquí se cobra por piezas dudosas. Decile a tu adorada madre que me escriba largo, larguísimo a Vigo: Adolfo Marcial Ibáñez. Gran Vía 4. Vigo, España; y luego a mi nombre: Puerto de Río de Janeiro, buque Yapeyú, Brasil. Queridísimo hijo hasta el 5 de mayo! si Dios quiere, que será el día más feliz de mi vida! Miles de besos para tu adorada madre, Mónica, nietos preciosos, a Cristina, un gran abrazo a Mariano, para vos el cariño de tu padre Luis.

(Carta de Luis Isabelino Aquino a su hijo, Ramiro Aquino Leguizamón. Madrid, 10 de abril de 1960. AZG. Gentileza Familia Aquino).

4.9. “BODRIOS AQUI, MAS BODRIOS ALLA...”.

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

Sr. Director de la revista ESPAÑA.

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

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

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

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

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

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

Varios artistas argentinos.

(“Correspondencia. Arte español en la Argentina”. *España*, Madrid, Nº 236, 16 de octubre de 1919, pp. 13-14).

4.10. **“ALGO SOBRE LA PINTURA ESPAÑOLA EN AMERICA”**.

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

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

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

La Argentina ha sido, durante muchos años, el filón de oro que iban a explotar los mercaderes de cuadros más o menos desaprensivos; **en un principio llevaban cosas malas que compraban en España por poquísimos dinero**, y que más tarde vendían en dicho país, consiguiendo **pingües ganancias**. Estos comerciantes no se imaginaban (puesto que su propósito no era ese, ni mucho menos) la labor cultural que iban haciendo, viéndose obligados a seleccionar, poco a poco, las exposiciones que dos veces al año celebraban... (...).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En suma, y para terminar, es mi opinión que **los pintores españoles tienen el deber de mirar hacia América con la misma seriedad y detenimiento que lo hacen para Europa**, que deben mandar obras buenas, puesto que saben hacerlas, que, si no se hace esto lo antes posible, llegaremos al completo desprestigio, pues los que venimos de allá vemos con pena que **por cada cuadro español se venden veinte franceses**.

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

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

BIBLIOGRAFIA.

BIBLIOGRAFIA GENERAL.

ADES, Dawn. *Arte en Iberoamérica, 1820-1980*. Madrid, Editorial Turner Quinto Centenario, 1989.

AIMI, Ismo P.. *Refugio del espíritu (semblanzas de artistas plásticos de la Argentina)*. Buenos Aires, Editorial Lito, 1949.

ALVA NEGRI, Tomás. *Julio Payró*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1979.

AREAN, Carlos. *La pintura en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1981.

ARGUL, José Pedro. *Exposición de pintura*. Buenos Aires, Argos, 1952.

BAYON, Damián, y otros. *Arte moderno en América Latina*. Madrid, Taurus Ediciones, 1985.

BEDOYA, J.; GIL, N.. *Aproximación al arte de los años 20' en la Argentina*. Buenos Aires, Glauco, 1972.

BRUGHETTI, Romualdo. *De la joven pintura rioplatense*. Buenos Aires, Plástica, 1942.

BRUGHETTI, Romualdo. *Geografía plástica argentina*. Buenos Aires, Nova, 1958.

BRUGHETTI, Romualdo. *Historia del arte en Argentina*. México, Pormaca, 1965.

BURUCÚA, José Emilio (dir.). *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, vol. I, 1999.

CASTEDO, Leopoldo. *Historia del arte y de la arquitectura latinoamericana. Desde la época precolombina hasta hoy*. Barcelona, Editorial Pomaire, 1970.

CASTRO, Martha de. *El arte en Cuba*. Miami, Ediciones Universal, 1970.

CORDOVA ITURBURU, C.. *La pintura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Atlántida, 1958.

CORDOVA ITURBURU, C.. *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Librería La Ciudad, 1978.

CORREA, María Angélica. *Quinquela por Quinquela*. Buenos Aires, Eudeba, s/f.

CHIABRA ACOSTA, Alfredo (Atalaya). *Críticas de arte argentino. 1920-1932*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1934.

CHIAPPORI, Atilio. "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas. (1907-1927)". *Nosotros*, Buenos Aires, Número Aniversario, N° 219-220, 1927, pp. 220-243.

CHIAPPORI, Atilio. *Maestros y temperamentos*. Buenos Aires, 1943.

DA ROCHA, Augusto. "Un siglo de arte en la Argentina". *Revista de Arte*. Santiago, Universidad de Chile, año II, N° 11, 1936, pp. 1-5.

DELLEPIANE, Antonio. *Estudios de Historia y Arte argentinos*. Buenos Aires, Junta de Historia y Numismática, W. M. Jackson, Inc. Editores, 1929.

EIRIZ MAGLIONE, Eduardo. *Críticas. Pintura y escultura*. Buenos Aires, Librería "El Ateneo", 1927.

FERNANDEZ, Justino. *El arte moderno en México*. México, Antigua Librería Robredo, José Porrúa e Hijos, 1937.

FOGLIA, Carlos A.. "La pintura argentina y nuestro pasado histórico". *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de enero de 1954.

FOGLIA, Carlos A.. *Arte y mistificación*. Buenos Aires, 1958.

FREDERIC, M.. *El año artístico argentino. 1926*. Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1927.

GESUALDO, Vicente. *Como fueron las artes en la Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

GESUALDO, Vicente, y otros. *Diccionario de artistas plásticos en la Argentina*. Buenos Aires, Editorial Inca, 1988, 2 tomos.

GUAYCOCHEA DE ONOFRI, Rosa T.. "La pintura argentina entre 1904 y 1935". *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1986-1987, vol. 12, pp. 117-129.

GUTIERREZ, Ramón; GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo (coords.). *Historia del Arte Iberoamericano*. Barcelona, Lunwerg, 2000.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, "Salones y marchantes de arte en la Argentina (1890-1925)". *Archivo Español de Arte*, Madrid, N° 286, 1999, pp. 159-170.

-----, "Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo". *Goya*, Madrid, N° 273, noviembre-diciembre de 1999, pp. 353-360.

-----, "Arte y sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la Argentina de principios del XX". *Norba-Arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, N° XVIII-XIX (1998-1999), 2001, pp. 267-275.

-----, "Los talleres de artistas, centros de producción estética. Algunos casos en Iberoamérica entre el XIX y el XX". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 33, 2002, pp. 145-156.

-----, “La fortuna de ciertos mitos románticos y su presencia en el arte argentino”. *Norba-Arte*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Nº XX-XXI (2000-2001), pp. 115-123.

-----, “Las limitaciones económicas de los artistas y su papel determinante en la pintura argentina (1900-1925)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, Nº 34, 2003. (En prensa).

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIERREZ, Ramón (coords.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997.

GUTMAN, Margarita (ed). *Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir*. Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad, 1999.

LAGORIO, Arturo. “La pintura moderna argentina”. *Síntesis*, Buenos Aires, Nº 14, julio de 1928, pp. 195-208.

LOPEZ ANAYA, Jorge. *Historia del arte argentino*. Buenos Aires, Emecé, 1997.

LOZANO MOUJAN, José María. *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires, García Santos, 1922.

-----, *Figuras del arte argentino*. Buenos Aires, A. García Santos, 1928.

LLANES, Ricardo M.. *Historia de la calle Florida*. Buenos Aires, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, 2 tomos, 1976.

LUCIE-SMITH, Edward. *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

MERLINO, Adrián. *Diccionario de artistas plásticos de la Argentina. Siglos XVIII-XX*. Buenos Aires, Edición del autor, 1954.

NESSI, Angel Osvaldo. *Situación de la pintura argentina*. La Plata-Buenos Aires, 1956.

PACHECO, Marcelo (dir.). *Memorias de una Galería de Arte. Archivo Witcomb, 1896-1971*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2000.

PACHECO, Marcelo; TELESCA, Ana María. *La pintura y el ambiente plástico argentino en la década del veinte*. Buenos Aires, UBA, 1987.

PAGANO, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del autor, 1937-40, tomo II.

-----, *Motivos de estética*. Buenos Aires, El Ateneo, 1940.

-----, *Formas de vida*. Buenos Aires, El Ateneo, 1941.

-----, *Historia del arte argentino desde los orígenes hasta el momento actual*. Buenos Aires, Editorial L'Amateur, 1944.

-----, *Nuevos motivos de estética*. Buenos Aires, Editora y Distribuidora del Plata, 1948.

PALOMAR, Francisco. *Primeros Salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962. Cuadernos de Buenos Aires N° XVIII.

PAYRO, Julio. "La pintura". En *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 131-199.

PELUFFO LINARI, Gabriel. *Historia de la Pintura Uruguaya*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1986-1988, 6 fascículos.

PERAZZO, Nelly. "La pintura en la Argentina (1915-1945)". En: AA.VV. *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999, t. VIII.

PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires, Ediciones Solar, 1968.

Revista Martín Fierro. 1924-1927. Edición Facsimilar. Estudio preliminar de Horacio Salas. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

RINALDINI, Julio. *Críticas Extemporáneas*. Buenos Aires, Talleres Gráficos "Cúneo", 1921.

RIPAMONTE, Carlos P.. *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1926.

RIPAMONTE, Carlos P.. *Vida. Causas y efectos de la Evolución Artística Argentina. Los últimos treinta años*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1930.

RIVA, Marcela. "Búsqueda e identidad en el arte argentino". En *Rasgos e identidad en la plástica argentina*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp. 57-77.

ROMERO BREST, Jorge. *Pintores y grabadores rioplatenses*. Buenos Aires, Ed. Argos, 1951.

ROSSI, Alberto María. *La camisa de once varas*. Buenos Aires, Taller de Artes Gráficas "Futura", 1931.

SAN MARTIN, María Laura. *Pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires, Ed. La Mandrágora, 1961.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina. (1783-1894)*. Buenos Aires, Edición del Autor, 1933.

SCHIAFFINO, Eduardo. *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Recopilado por Godofredo E. Canale. Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1982.

SQUIRRU, Rafael; GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *40 maestros del arte de los argentinos*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1990.

STASTNY, Francisco. "La pintura en Sud América de 1910 a 1945". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 1966, N° 19, pp. 9-25.

SULLIVAN, Edward J.. "Artistas del siglo XX en Latinoamérica: una perspectiva de fin de siglo". En *Artistas Latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla, 1992, pp. 31-143.

----- (ed.), *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid, Nerea, 1996.

WECHSLER, Diana Beatriz. *Crítica de arte, condicionadora del gusto, el consumo y la consagración de obras. Buenos Aires (1920-30)*. Granada, Universidad de Granada, Tesis de Doctorado, 1995.

-----, "Salones Nacionales y crítica de arte". *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", 1996, pp. 155-164.

----- (coord.), *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1998.

CAPITULO 1. EL DEBATE DE IDEAS EN LA ARGENTINA. CULTURA Y PINTURA.

BASTOS KERN, María Lúcia. *Arte argentina. Tradição e modernidade*. Porto Alegre (Brasil), EDIPUCRS, 1996.

CHIAPPORI, Atilio. *La inmortalidad de una patria*. Buenos Aires, 1942.

FADER, Fernando. *Gedanken eines argentinischen Malers*. Buenos Aires, Talleres Gráficos de J. Weiss & Preusche, 1918. (Trad. Mary Massuh).

FLORES BALLESTEROS, Elsa. "Latinoamérica: construcción de modelos de la 'tradición de lo nacional' a la tradición de lo latinoamericano". En: RAVERA, Rosa María (comp.). *Estética y crítica. Los signos del arte*. Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 175-187.

GUIDO, Angel. *Redescubrimiento de América en el Arte*. Rosario, Universidad Nacional del Litoral, 1940.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. "El nacionalismo en la pintura argentina (1900-1925)". *IX Congreso de Historia del Arte del C.E.H.A. (Comité Español de Historia del Arte)*, León, 1995, pp. 449-453.

-----, "Alberto Prebisch y las artes plásticas. Los ideales de orden, unidad, humanismo y clasicismo". En: AA.VV. *Alberto Prebisch. Una vanguardia con tradición*. Buenos Aires, CEDODAL-Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1999, pp. 79-94.

HANKE, Lewis. "La americanización de América". *Ars*, México, vol I, N° 3, marzo de 1943, pp. 53-57.

MALHARRO, Martín A.. "Pintura y escultura. Reflexiones sobre arte nacional". *Ideas*, Buenos Aires, 1903, año I, N° 1, pp. 56-61.

MALOSETTI COSTA, Laura. "La cuestión del público en la gestación de un arte nacional. El caso de Juan Manuel Blanes". En *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Las Artes en el debate del Quinto Centenario", Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 156-163.

MAS Y PI, Juan. "El arte en la Argentina (cuestión de ambiente)". *Renacimiento*, Buenos Aires, año II, N° 6, enero de 1911, pp. 307-309.

MONETA, Raúl, y otros. *Artes plásticas y cultura nacional*. Buenos Aires, La Cebolla de Vidrio Ediciones, 1984.

MONSIVAIS, Carlos. "El arte y la cultura nacional entre 1910 y 1930". En SCHAVELZON, Daniel (Compil.). *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, pp. 301-305.

MUÑOZ, Miguel Angel. "El "Arte Nacional": un modelo para armar". En *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "El arte entre lo público y lo privado", Buenos Aires, C.A.I.A., 1995, pp. 166-177.

NOEL, Martín S.. *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*. Buenos Aires, 1926.

PACHECO, Marcelo; TELESCA, Ana María. *Las vanguardias plásticas argentinas en la década del veinte*. Buenos Aires, UBA, 1987.

PAGANO, José León. "El nacionalismo en el arte". Conferencia de J. L. Pagano. En FREDERIC, M.. *El Año Artístico Argentino*, Buenos Aires, Librería y Editorial "La Facultad", 1927, pp. 215-238.

PAYA, Carlos; CARDENAS, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1978.

ROJAS, Ricardo. *Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

ROJAS, Ricardo. *Discursos*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

ROJAS, Ricardo. *La Guerra de las Naciones*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1924.

ROJAS, Ricardo. *Silabario de la Decoración Americana*. Buenos Aires, Librería "La Facultad", 1930.

ROJAS, Ricardo. *La Restauración Nacionalista. Crítica de la Educación Argentina y Bases para una Reforma en el Estudio de las Humanidades Modernas*. Prólogo de Fermín Chávez. Buenos Aires, A. Peña Lillo editor, tercera edición, 1971. (Primera edición: 1908).

WECHSLER, Diana Beatriz. "Buenos Aires, 1924: trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti". En *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "El arte entre lo público y lo privado", Buenos Aires, C.A.I.A., 1995, pp. 344-358.

CAPITULO 2. EL PAISAJE EN LA ARGENTINA, REFUGIO DE LA NACIONALIDAD.

BURUCUA, José Emilio; TELESCA, Ana María. "El impresionismo en la pintura argentina. Análisis y crítica". *Boletín del Instituto de Historia del Arte Julio E. Payró*, Buenos Aires, N° 3, 1989, pp. 67-112.

DOMINGUEZ, Elena. "Progreso y miseria, dos caras de la ciudad. Collivadino y Berni". *3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica", Buenos Aires, C.A.I.A., 25 al 27 de septiembre de 1991, pp. 110-117.

Exposición A. Malinverno. Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, junio de 1928.

GARCIA MARTINEZ, José A.. *Malharro*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

GARCIA MARTINEZ, José A.. *Silva*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

GONZALEZ ARRILI. *Cupertino del Campo. Biografía, seguida de una antología en prosa y verso*. Buenos Aires, 1973.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Fernando Fader: el artista en Mendoza (1904-1905)". *Cuadernos de Historia del Arte*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1995, N° 15, pp. 121-136.

-----, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe (Granada)-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998.

GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *El paisaje en el arte de los argentinos*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1994.

-----, *Fader*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2001.

-----, *Quinquela Martín*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 2000.

LASCANO GONZALEZ, Antonio. *Fernando Fader*. Buenos Aires, Ediciones Culturales de la Argentina, Ministerio de Educación y Justicia, 1966.

MALOSETTI COSTA, Laura; PENHOS, Marta. “Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa”. *3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica”, Buenos Aires, C.A.I.A., 25 al 27 de septiembre de 1991, pp. 195-204.

MASSINI CORREAS, Carlos. “Dos pintores argentinos de orientación impresionista: Luis I. Aquino y Francisco Bernareggi”. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1968, N° 7, pp. 9-37.

MONTES I BRADLEY, R. E.. *El camino de Manuel Musto*. Rosario, Hipocampo, 1942.

MUÑOZ, Andrés. *Vida de Quinquela Martín*. Buenos Aires, 1961.

MUÑOZ, Miguel Angel. “La pintura de Martín Malharro y la crítica de su época”. *VII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Arte y recepción”, Buenos Aires, C.A.I.A., 22 al 24 de septiembre de 1997, pp. 21-29.

NESSI, Angel Osvaldo. *Fernando Fader y la pintura argentina*. La Plata, Tesis doctoral, 1948. Inédita.

PENA, María del Carmen. *Pintura de paisaje e ideología. La Generación del 98*. Madrid, Taurus Ediciones, 1982.

PENHOS, Marta N. “Eduardo Sívori y el problema de un ‘Paisaje Nacional’”. *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, 1996, pp. 12-19.

PERAZZO, Nelly. *120 años de pintura en Córdoba. 1871-1991*. Córdoba, Museo Caraffa, 1992.

QUIROGA, Carlos B. *El paisaje argentino en función de arte*. Buenos Aires, Tor, s/f.

RODRIGO MATEO, Angel. *La psicología en mi pintura*. San Juan (Argentina), 1950.

ROMERO BREST, Jorge. “Los paisajes”. En *Argentina en el Arte*, Buenos Aires, vol. 1, N° 5, pp. 65-80.

TAMPIERI DE GHIRARDI, Rosa Dolly. *Dos pintores en la Córdoba del siglo XX: Malanca y Spilimbergo*. Córdoba, Junta Provincial de Historia, 1994.

WECHSLER, Diana B.. “Paisaje, crítica e ideología”. *3as. Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Ciudad / Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica”, Buenos Aires, C.A.I.A., 1991, pp. 342-350.

CAPITULO 3. LA PINTURA DE COSTUMBRES. IMAGEN DE UNA IDENTIDAD PROPUESTA.

ARIN, Lourdes Graciela. "El campo y sus personajes en la obra de Angel Della Valle". 3as. *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Ciudad/Campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica", Buenos Aires, C.A.I.A., 25 al 27 de septiembre de 1991, pp. 3-10.

BOVISIO, María Alba. "Cuando de indios se trata... cuando a los indios se pinta...". 2as. *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, "Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica. Siglos XIX y XX", Buenos Aires, C.A.I.A., Editorial Contrapunto, 1º al 3 de octubre de 1990, pp. 72-81.

CANAL FEIJÓO, Bernardo. *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*. Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, S.A., 1937.

DEL CARRIL, Bonifacio. *Los indios en la Argentina. 1536-1845*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1992.

DIAZ USANDIVARAS, Julio. "Arte Argentino. La obra de un gran pintor argentino". *Nativa*, Buenos Aires, 1934, pp. 17-22.

FOGLIA, Carlos A. *Cesáreo Bernaldo de Quirós*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

FRANCES, José. "Bernaldo de Quirós y su arte racial". *Cesáreo B. de Quirós. Exposición de sus obras*, Barcelona, Círculo Ecuéstre, 18 de octubre de 1929.

GHIRALDO, Alberto. "El regionalismo en el arte". En *Crónicas argentinas*. Buenos Aires, 1912, pp. 92-98.

GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Fuentes prehispánicas para la conformación de un arte nuevo en América", en *Temas*, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000, pp. 49-67.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, "La arquitectura en la visión de Cesáreo B. de Quirós". *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*. Resistencia, 1993, N° 31-32, pp. 50-56.

-----, "La revista Aurea. Americanismo en una época de transformaciones". En: AA.VV. *Francisco Gianotti. Del art nouveau al Racionalismo en la Argentina*. Buenos Aires, CEDODAL, 2000, pp. 47-54.

GUTIERREZ ZALDIVAR, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991.

-----, *Molina Campos*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1996.

IBARGUREN, Carlos. "Del Dr. Carlos Ibarguren". En *Quirós. Discursos y conferencias pronunciadas con motivo de la Exposición-homenaje de la obra del pintor*. Buenos Aires, 1948.

Jorge Bermúdez. En homenaje a la memoria del pintor.... Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1926.

MASSINI CORREAS, Carlos. “Dos pintores argentinos de la generación impresionista: Fernando Fader y Cesáreo Bernaldo de Quirós”. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia del Arte, 1970, N° 9.

MARQUEZ, Narciso. “Carlos P. Ripamonte”. *Universidad*, Santa Fe, N° 64, junio-abril de 1965, pp. 101-116.

PENHOS, Marta N.. “Indios del siglo XIX. Nominación y representación”. *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Las Artes en el debate del Quinto Centenario”, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 188-195.

-----, “Indios de salón: aspectos de la presencia de lo nativo en el Salón Nacional”. *V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Arte y Poder”, Buenos Aires, 8 al 11 de septiembre de 1993, pp. 23-30.

Ricardo Sánchez. Su obra. La Plata, Rincón de Artistas, 1939.

ROJAS, Ricardo. *Cesáreo B. de Quirós. “Exposición de sus obras”*. Prólogo. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 24 de mayo de 1929.

ROMERO GRASSO, Francisco. *Alfredo Gramajo Gutiérrez y la pintura costumbrista argentina*. Vicente López (Buenos Aires), Editorial Pedagógica Vicente López, 1972.

SARTI, Graciela C.; RODRIGUEZ OTERO, Mariano E.. “Imagen de un “otro” para una nueva conquista. Transformaciones en la representación del indio en la iconografía del Río de la Plata - Siglo XIX”. *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “Las Artes en el debate del Quinto Centenario”, Buenos Aires, C.A.I.A., 1992, pp. 215-218.

CAPITULO 4. VINCULOS ARTISTICOS ENTRE ESPAÑA Y LA ARGENTINA.

AA.VV. *Aigües*. Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1996-1997. Catálogo de la exposición.

AA.VV. *Anglada-Camarasa (1871-1959)*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2002.

AA.VV.. *Anglada-Camarasa en el Gran Hotel. Redescubrir una época*. Palma de Mallorca, Fundación “La Caixa”, 1993.

AA.VV. *La imatge del desig*. Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1997. Catálogo de la exposición.

AA.VV. *Los Salones Artal. Pintura española en los inicios del s. XX*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1995.

AA.VV. *Relaciones artísticas entre España y América*. Madrid, C.S.I.C., 1990.

AA.VV. *120 años de pintura española*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.

ALCOVER, Manuel; PONS, Miquel. *Pintors Americans d'Ahir*. Palma de Mallorca, Conselleria de Cultura, Educació i esports, Govern Balear, 1992.

ALCOVER, Manuela. “La Misión de Arte a la Argentina”, en *Actas del Congreso Internacional de Estudios Históricos “Las Islas Baleares y América”*, Palma de Mallorca, 1992.

ALENYAR FUSTER, Miquel. *La pintura moderna a Mallorca*. Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1996.

ALTAMIRA, Rafael. *España y el programa americanista*. Madrid, Editorial América, 1917.

ARGUL, José Pedro. “Pedro Blanes Viale. Mercedes 1879 - Montevideo 1926”. *Revista del Museo Municipal de Bellas Artes “Juan Manuel Blanes”*, Montevideo, 1958, año I, N° 1, pp. 59-62.

Arte y cultura vasca. Montevideo, Liga de Amigos de los Vascos, Montevideo, 1943.

BABINO, María Elena. “Historiografía del arte español en la Argentina (1910-1930). Consolidación de una estética hispanofílica en Buenos Aires”. En: *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX*, VII Jornadas de Arte, Departamento de Historia del Arte “Diego Velázquez” (CSIC), Madrid, 1995, pp. 439-448.

-----, *Una paleta en el desierto. Museo Atelier Antonio Ortiz Echagüe*. La Pampa, s/f.

BLANES VIALE, P.. *Exposición retrospectiva de sus obras realizada en el Salón de Artes Plásticas de la Comisión Nacional de Bellas Artes, bajo los auspicios del Gobierno de la República*. Montevideo, enero de 1938.

BRASAS EGIDO, José Carlos. “Notas sobre la actividad de artistas americanos en España y de españoles en América en el primer tercio del siglo XX”. En *Actas del V Simposio Hispano Portugués de Historia del Arte*, “Relaciones artísticas entre la península ibérica y América”. Universidad de Valladolid, 1990, pp. 47-52.

CAMBA, Francisco; MAS Y PI, Juan. *Los españoles en el Centenario argentino*. Buenos Aires, 1910, 336 pp.

CANTARELLAS CAMPS, Catarina. *Tito Cittadini. Exposició Antològica*. Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1983.

CARBAJAL, Miguel; MORENO TONELLI, Jorge. *La influencia española en las artes visuales del Uruguay*. Montevideo, Edición Galería Latina, 1992.

CITTADINI, Tito. *Pretextos y aforismos*. Palma de Mallorca, Círculo de Bellas Artes, 1982.

D'ANDREA, Héctor. *150 años de pintura argentina*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1961.

DIEGUEZ MUÑOZ, Manuel. *Alvarez de Sotomayor y la docencia de las artes plásticas en Chile*. Madrid, 1982. Monografía inédita, Biblioteca Nacional de Madrid.

DURET, Teodoro. *Manet y España*. París, Bernheim-Jeune Editores de Arte, s/f.

Exposición de Arte Español Contemporáneo. Pintura y Escultura. Buenos Aires, 1947.

FERNANDEZ GARCIA, Ana María. *Arte y emigración. La pintura española en Buenos Aires (1880-1930)*. Oviedo, Universidad, 1997, 2 tomos.

FERRER GIBERT, Pedro. “Pollença era ya meca de pintores extranjeros hace más de medio siglo”, en *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 10 de noviembre de 1963.

FLORES KAPEROTXIPI, M.. *Arte vasco. Pintura, escultura, dibujo y grabado*. Buenos Aires, Editorial Vasca Ekin S.R.L., 1954.

FONTBONA, Francesc; MIRALLES, Francesc. *Anglada Camarasa*. Barcelona, Polígrafa, 1981.

GALVEZ, Manuel. *El Solar de la Raza*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1943.

GARCÍA-MARTÍN, Manuel. *Sert en la Argentina y en España*. Barcelona, Gas Natural, 1995.

GARCIA-RAMA, Ramón. “Historia de una emigración artística”. En *Otros emigrantes. Pintura española del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires*. Catálogo de la Exposición. Madrid, Caja de Madrid, Sala de las Alhajas, noviembre de 1994-febrero de 1995, pp. 17-45.

GOMEZ DE RODRIGUEZ BRITO, Marta. “Manuel Gálvez, crítico de arte”. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 1968, N° 7, pp. 47-54.

GUIDO, Angel. *América frente a Europa en el Arte*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936.

Gustavo Bacarisas. 1873-1971. Exposición Antológica. Sevilla, Palacio Mudéjar, febrero de 1972.

GUTIERREZ VIÑUALES, Rodrigo, “Ernesto Valls. La luz del mediterráneo”. En: *Ernesto Valls*, Exposición Retrospectiva. Buenos Aires, Zurbarán Galería, enero-marzo de 1991.

-----, “Españoles y argentinos. Relaciones recíprocas en la pintura. (1920-1930)”. En *IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. “Las Artes en el debate del Quinto Centenario”*. Buenos Aires, C.A.I.A. (Centro Argentino de Investigadores de Arte), octubre de 1992, pp. 120-127.

-----, “Sevilla vista otra vez. Actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España”. En: AA.VV. *El arquitecto Martín Noel, su tiempo y su obra*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1995, pp. 180-199.

-----, “Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, Nº 28, 1997, pp. 113-124.

-----, “El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial”. *Revista de Museología*, Madrid, Nº 14, junio de 1998, pp. 74-87.

-----, “Las primeras exposiciones modernistas de la Argentina (1900-1901) y el Museo Comarcal de la Garrotxa, Olot (Cataluña)”. *Revista de Museología*, Madrid, Nº 15, octubre de 1998, pp. 119-123.

-----, “La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)”. *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000, pp. 27-46.

-----, “España y Argentina, entre la tradición y la modernidad”. En: Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio. *Un viejo resplandor*. Granada, Editorial Comares, 2000, pp. 9-73.

-----, “Arte y emigración. Juan Carlos Alonso (1886-1945), un artista gallego en la Argentina”. *XIII Congreso Nacional del CEHA* (Comité Español de Historia del Arte), Granada, 31 de octubre al 3 de noviembre de 2000, vol II, pp. 759-771.

-----, “El 98 y la “reconquista espiritual” de América a través de la pintura. La influencia de Ignacio Zuloaga en la Argentina”. *VII Congreso Internacional de Historia de América (AEA)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2000, pp. 396-412.

-----, “Hermen Anglada Camarasa y Mallorca. Su significación para el arte iberoamericano”. *X Jornadas de Historia del Arte “El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio”*, Madrid, Instituto de Investigaciones “Diego Velázquez”, CSIC, 2001, pp. 189-203.

-----, “Orientalistas: nuevos pasos en Iberoamérica”. *Revista “El Legado Andalusi”*, Granada, Nº 8, 2001, pp. 18-28.

José de Larrocha, maestro de pintores. Exposición Centro Cultural Gran Capitán, Granada, 13 de junio al 5 de julio de 1992.

Julio Vila y Prades, 1873-1930. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid, Revista de Occidente, 2º edición, 1972.

“La independencia en el arte americano”. En *Historia General de España y América. Emancipación y nacionalidades americanas*. Madrid, Ediciones Rialp S.A., 1992, tomo XIII, pp. 593-614.

LARCO, Jorge. *La Pintura en España. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947.

LARCO, Jorge. *La pintura española moderna y contemporánea*. Madrid, 1964.

LAROCHE, W. E.. *Pintores uruguayos en España. 1900-1930*. Montevideo, Galería de la Matriz Editor, 1992.

LARRETA, Enrique. *La gloria de Don Ramiro. (Una vida en tiempos de Felipe Segundo)*. Madrid, Victoriano Suárez, 1908.

LLADÓ I POL, Francisca. “De la sociedad rural a la sociedad preturística: la mujer mallorquina vista por Anglada y sus discípulos”. Inédito (en prensa), 2000.

------. “Entre el modernisme i el simbolisme: un aspecte de la pintura d'Anglada Camarasa”. Inédito (en prensa), 2000.

Los españoles de la Argentina. Buenos Aires, Manrique Zago ediciones, 1985.

MAEZTU, Ramiro de. *Defensa de la Hispanidad*. Buenos Aires, Editorial Poblet, 1941.

MORAGUES JAULIN DU SEUTRE, Gudi. *Pintar en Pollença*. Palma de Mallorca, Ajuntament de Palma, 1996. Catálogo de la exposición.

ORTIZ GAITAN, Julieta. *Entre dos mundos: los murales de Roberto Montenegro*. México, UNAM, 1994.

PARDO FALCÓN, José María. *Bernareggi, 1878-1959*. Palma de Mallorca, Sa Nostra, 1998.

------, y otros. *P. Blanes Viale (1878-1926)*. Palma de Mallorca, “Sa Nostra” Caixa de Balears, 1992.

Pedro Blanes Viale. Exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, julio-agosto de 1991.

PEREDA, Raquel. *Carlos Alberto Castellanos. Imaginación y realidad*. Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1996.

PEREZ, Alberto. *Fernando Alvarez de Sotomayor y sus discípulos chilenos*. Exposición en el Instituto Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 1977.

PETRINA, Alberto, y otros. *Carlos Alberto Castellanos. Simbolismo y exotismo en la pintura uruguaya*. Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano “Isaac Fernández Blanco”, 1993.

PRO, Diego F.. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*. Tucumán, Imprenta López, 1949.

------. “Francisco Bernareggi”. *Cuadernos de Historia del Arte*, Mendoza, Universidad de Cuyo, 1961, Nº 1, pp. 11-41.

RIPOLL, Luis; PERELLO PARADELO, R.. *Las Baleares y sus pintores (1836-1936). Ensayo de identificación y acercamiento*. Palma de Mallorca, 1981.

ROJAS, Ricardo. *Retablo Español*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1938.

SABATER, Gaspar. *La pintura contemporánea en Mallorca. Del impresionismo a nuestros días*. Palma de Mallorca, Ediciones Cort, 1981.

SALAVERRIA, José María. *Tierra argentina. Psicología, tipos, costumbres y valores de la República del Plata*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1910.

-----, *A lo lejos. España vista desde América*. Madrid, Renacimiento, 1914. (Escrito en Buenos Aires en 1913).

-----, *Paisajes argentinos*. Barcelona, Gustavo Gili Editor, 1918.

SANJUÁN, Charo, y otros. *Atilio Boveri, un artista singular*. Palma de Mallorca, Museu de Mallorca, 2000.

SOBRINO MANZANARES, María Luisa. “Artistas gallegos en la Argentina: imágenes y signos de una identidad cultural”. En *VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, “El arte entre lo público y lo privado”, Buenos Aires, C.A.I.A., 1995, pp. 268-281.

UGARTE, Manuel. *Burbujas de la vida*. París, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1908.

VIDAL ISERN, José. “Pintura mallorquina de ayer y hoy”. *Semana Santa en Mallorca*, N° 13, abril de 1963.

ZAMORANO PEREZ, Pedro Emilio. “Fernando Alvarez de Sotomayor y la pintura chilena”. *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, N° 2, 1990, pp. 209-221.

-----, *El pintor F. Alvarez de Sotomayor y su huella en América*. A Coruña, Universidade, 1994.

SIGLAS UTILIZADAS.

ADCMFF - Archivo Documental de la Casa Museo “Fernando Fader”. Loza Corral, Ischilín, Córdoba, Argentina.

AFCM - Archivo Federico Carlos Müller. (Gentileza Flia. Lascano González, Buenos Aires, Argentina).

AMAEEL - Archivo del Museo de Arte Español “Enrique Larreta”. Buenos Aires, Argentina. (Gentileza Lic. Elisa Radovanovic).

AMSN - Archivo Martín S. Noel. (Gentileza Zurbarán Galería, Buenos Aires, Argentina).

AZG - Archivo Zurbarán Galería. Buenos Aires, Argentina.

ILUSTRACIONES

1. Fernando Fader, “Mañana en Ischilín”, 1923. Óleo sobre lienzo, 90 x 110 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
2. Walter de Navazio, “Paisaje de Córdoba”, c. 1915. Óleo sobre lienzo. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
3. Atilio Malinverno, “Últimos rayos”, 1927. Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
4. Italo Botti, “Mañana otoñal. Los Cocos”, 1925. Óleo sobre lienzo, 67 x 85 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
5. Luis Cordiviola, “Celo”, 1924. Óleo sobre lienzo, 90 x 116 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
6. Pío Collivadino, “Vista del Sena”, 1900. Óleo sobre lienzo, 65 x 81 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
7. Justo M. Lynch, “Día de fiesta”, 1922. Óleo sobre lienzo, 50 x 62 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
8. Benito Quinquela Martín, “A pieno sole”, 1928. Óleo sobre lienzo, 109 x 126 cms. Col. privada, Buenos Aires.
9. Stephen Koek Koek, “La hora del descanso”, c. 1921. Óleo sobre lienzo, 110 x 130 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
10. Reinaldo Giudici, “Paisaje sureño”, c. 1916. Óleo sobre lienzo, 32 x 50 cms. Col. privada, Buenos Aires.
11. Angel Domingo Vena, “Bosque sureño”, 1926. Óleo sobre lienzo, 80 x 110 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
12. Cesáreo Bernaldo de Quirós, “El juez federado”, 1927. Óleo sobre lienzo, 237 x 217 cms. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
13. Cesáreo Bernaldo de Quirós, “El carnicero”, 1924. Óleo sobre lienzo, 146 x 119 cms. Col. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
14. Carlos Ripamonte, “El boyero”, c. 1920. Óleo sobre lienzo, 69 x 108 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
15. Carlos De la Torre, “Día de cuadreras”, 1919. Óleo sobre cartón, 17 x 24 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
16. Florencio Molina Campos, “La fogata de San Juan”. Témpera sobre papel, 32 x 50 cms. Col. privada, Buenos Aires.
17. Ceferino Carnacini, “Coya orando”, 1929. Óleo sobre lienzo, 46 x 52 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
18. Mario Anganuzzi, “El gaucho Millán”, c. 1927. Óleo sobre cartón, 50 x 45 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
19. Léonie Matthis, “La Plaza de San Ignacio Mini”, 1938. Gouache. Col. privada, Buenos Aires.
20. Pedro Figari, “El candombe”. Óleo sobre cartón. Col. privada, Buenos Aires.
21. Cesáreo Bernaldo de Quirós, “Los pescadores, Amalfi”, 1904. Óleo sobre lienzo, 290 x 319 cms. Col. Municipalidad de Gualaguay, Entre Ríos.
22. Cesáreo Bernaldo de Quirós, “Peñón antiguo, Mallorca”, 1907. Óleo sobre lienzo, 118 x 118 cms. Col. Escuela Normal, Gualaguay, Entre Ríos.
23. Cesáreo Bernaldo de Quirós, “Bahía de Palma de Mallorca”, 1907. Óleo sobre lienzo, 100 x 110 cms. Col. privada, Gualaguay, Entre Ríos.

24. Cesáreo Bernaldo de Quirós, "Maja sonriente", 1907. Óleo sobre lienzo, 195 x 110 cms. Col. Club Social de Gualaguay, Entre Ríos.
25. Gregorio López Naguil, "Costa mallorquina", c. 1920. Óleo sobre tabla, 57 x 67 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
26. Gregorio López Naguil, "Pino de formentor", 1925. Óleo sobre lienzo, 64 x 64 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
27. Léonie Matthis, "Gitana del Sacromonte", 1910. Óleo sobre lienzo, 100 x 80 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
28. Ernesto Valls, "Cosechando naranjas". Óleo sobre lienzo, 107 x 153 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
29. Ignacio Zuloaga, "Retrato de Enrique Larreta", 1912. Óleo sobre lienzo, 188 x 213 cms. Col. Museo de Arte Español "Enrique Larreta", Buenos Aires.
30. Julio Vila y Prades, "Murcianas con pollos". Óleo sobre lienzo. Col. Residencia de los Embajadores del Brasil, Palacio Pereda, Buenos Aires.
31. Julio Romero de Torres, "Amarantina", c. 1925. Óleo y témpera sobre lienzo, 165 x 107 cms. Col. Zurbarán Galería, Buenos Aires.
32. Valentín de Zubiaurre, "Tipos vascos", c. 1925. Óleo sobre lienzo. Col. privada, Buenos Aires.