

“La pintura argentina y la presencia de Ignacio Zuloaga (1900-1930)”. *Cuadernos Ignacio Zuloaga*, Zumaia, Casa Museo Ignacio Zuloaga, 2000, pp. 27-46.

## **LA PINTURA ARGENTINA Y LA PRESENCIA DE IGNACIO ZULOAGA (1900-1930).<sup>1</sup>**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

### **1. El ambiente artístico argentino antes de la Exposición Internacional del Centenario en 1910. Una mirada retrospectiva.**

La realidad histórica de la Argentina del último cuarto del siglo XIX estuvo marcada por el advenimiento de las corrientes inmigratorias europeas que, bajo el lema de Juan Bautista Alberdi, prohombre e ideólogo de la misma, "gobernar es poblar", dieron a este país una fisonomía cultural muy distinta a la de los tiempos coloniales y a la de los años posteriores a la Independencia política alcanzada en la segunda década de dicha centuria.

Italianos y españoles fueron mayoría entre estos inmigrantes, aunque llegaron además franceses, judíos, eslavos, alemanes y otros europeos en menor escala. Cada grupo mantuvo sus costumbres, idiomas y otros rasgos característicos, originándose un verdadero mosaico cosmopolita.

Las manifestaciones culturales y artísticas no se mantuvieron al margen de este nuevo estado de situación, y comenzaron los primeros ensayos por organizar academias, museos e instituciones relacionadas con este tipo de actividades, no sin gran sacrificio ya que en la Argentina estaba prácticamente todo por hacer en esta materia. Fue así como surgió, en 1876, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, en la que se impartieron durante varios años clases de dibujo, pintura y escultura de acuerdo a los cánones italianos fundamentalmente.

La Sociedad Estímulo fue el germen necesario para ir accediendo a nuevas metas. De tales puede considerarse a las primeras exposiciones de artistas nacionales en El Ateneo de Buenos Aires, a partir de 1893, a la creación del Museo Nacional de Bellas Artes en 1895, al surgimiento de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1897 y a la nacionalización de la Academia de Bellas Artes resuelta en 1900 y concretada en 1905.

Estos logros institucionales convivieron con un debate, planteado tanto en el campo de la literatura como en el de la pintura, sobre el "nacionalismo" cultural, la búsqueda de una "identidad argentina" que hiciera frente a la "invasión" europea a la que el país estaba sometida por obra y gracia de las corrientes inmigratorias cada vez más frecuentes.

El costumbrismo y las tradiciones, rurales sobre todo, prolongaron su vigencia en la pintura como en la época de los viajeros franceses e ingleses. Además de estas temáticas, se acentuó la realización, cada vez más rigurosa, de cuadros de historia, narrando aquellos hechos heroicos de los próceres argentinos.

Iniciado nuestro siglo, el ambiente artístico de Buenos Aires, que era prácticamente lo mismo que decir el argentino, se encontraba en pleno período de formación a la vez que de expansión. Los esfuerzos por consolidar los contados avances cristalizados en el último cuarto del diecinueve se multiplicaban, aunque costaba mantenerlos. Esto ocurrió

---

<sup>1</sup>. Este trabajo ha sido realizado con la inestimable colaboración de Elisa Radovanovic, María Torres e Ignacio Gutiérrez Zaldívar, director de Zurbarán Galería, Buenos Aires (Argentina), e Isabel Cruz de Amenábar (Chile). Las fotografías fueron tomadas por Miguel Angel Sorroche, Gustavo Sosa Pinilla, Pedro Roth y Joaquín Cortés.

especialmente con las exposiciones anuales de artistas locales: las muestras de El Ateneo habían sido interrumpidas y no habían encontrado un reemplazo que garantizara continuidad.

Esta situación duró hasta 1905, año en que comenzaron a realizarse con regularidad anual las exposiciones de la Sociedad Artística de Aficionados, consolidándose la presentación colectiva de pintores y escultores argentinos. Los Aficionados realizaron, hasta 1909, cinco exposiciones, manteniendo su acción siempre al margen de la oficialidad y dando por cumplidos sus objetivos en 1910 con la Exposición Internacional del Centenario y en 1911 con la creación del Salón Nacional.

Su inspirador, Cupertino del Campo, artista y crítico de arte del diario La Nación, se encargó asimismo de redactar el reglamento de dicho Salón por pedido del doctor José R. Semprún, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Con esto queda en evidencia el valor de la Sociedad de Aficionados como precursora del Salón.

En lo que respecta a las exposiciones individuales de pintores argentinos, deben tenerse particularmente en cuenta por su trascendencia, las de Martín Malharro en 1902, las de Fernando Fader en 1905 y 1906, y la primera de Cesáreo Bernaldo de Quirós, también en el seis, todas ellas realizadas en los salones Witcomb y Costa de la porteña calle Florida, escenario habitual de los acontecimientos artísticos de Buenos Aires.

La importancia de Florida para el arte argentino de los albores del veinte fue señalada por Ricardo Llanes: *"para las artes en general, Florida ha sido algo así como la sala consagrada. Ella fue la que, en buen grado, impuso el celoso sentimiento cultor de lo jerárquico, pues el sólo hecho de exponer en salones de esta calle ya impresionaba índice de categoría en la muestra del expositor. Y por ello no hubo artista de nota, o de aspirante a la alta crítica, que no desfilara por entre el renombre de sus salones y galerías"*<sup>2</sup>.

En los comentarios que la prensa porteña dedicaba a estas muestras, notábase que los críticos intentaban ver en ellas un carácter "nacional", haciendo hincapié en el "artista argentino" que estaba exponiendo en tal o cual salón. A la hora de buscar una reafirmación de esa "identidad nacional" poco importaba lo afrancesado de los cuadros impresionistas de Malharro, la evidente filiación muniquesa de los paisajes y animales de Fader y las vistas de Amalfi y Mallorca que traía Quirós.

El público de Buenos Aires comenzaba de a poco a interesarse por los artistas locales, si bien es cierto que en lo que a adquisiciones se refiere, seguía priorizando el cuadro español, generalmente de segunda línea, que los marchantes peninsulares Artal y Pinelo exhibían en las salas de Florida.

*El Diario*, uno de los periódicos que se volcó con estas manifestaciones, expresó, cuando la muestra de Fader en 1906, que *"en otro tiempo, una exposición de arte... apenas si excitaba la curiosidad de un reducido círculo de amateurs. El público indiferente... o ignorante en materia artística, pasaba de largo por los salones consagrados... Hoy, -sea que el público ha progresado en su cultura, sea que los artistas producen obras mejores-, el hecho es que una exhibición de pinturas atrae gente, y la gente no sólo se interesa, critica, y discute sobre las obras, sino que las compra y las paga a buen precio. El número de nuestros coleccionistas aumenta incesantemente"*<sup>3</sup>.

Estas palabras resumen la evolución experimentada por el ámbito artístico argentino desde la década anterior, cuando las muestras de El Ateneo se realizaban en una casi permanente indiferencia del público. Ahora existía un mayor interés por la cultura nacional

---

<sup>2</sup>. Llanes (1976), tomo II, p. 291.

<sup>3</sup>. "Exposición Fader", en *El Diario*, Buenos Aires, 13 de julio de 1906.

más teniendo en cuenta que se acercaba la gran Exposición Internacional del Centenario, la cual habría de dar al mundo una imagen de Argentina potencia y debía ser el muestrario del progreso alcanzado en los últimos años, el paraíso en el cual los europeos seguían confiando y al que enviaban sus emigrados.

No obstante estos avances, quedaban por concretarse reformas profundas, entre otros aspectos en la adecuación de las salas de exposiciones<sup>4</sup>, en la necesidad de superar la división entre la oficialidad -la Comisión de Bellas Artes- y los propios artistas, y, especialmente, en cierta falta de autenticidad en la ejecución de cuadros por parte de estos.

Tal situación fue denunciada por Fader, quien se refirió a los artistas que supeditaban la realización sincera de sus obras al gusto y al dinero del público, ganándose la vida *"pintando cuadros baratos y bonitos"* con los que conquistaban a los compradores. *"Las inundaciones de dichas obras, verdaderas lluvias de mercaderías, han dejado una honda huella en el criterio del público, y tanto es así, que todo lo que no era arte fácil provocaba enseguida una crítica apasionada del público, y aún de los que miraron las cosas con cierta calma"*<sup>5</sup>.

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

En aquellos años el público adquiría a altos precios esas obras de artistas foráneos que la crítica *"no se animaba a rechazar públicamente"*, y, con resignación, Fader veía que allí se había perdido *"una oportunidad para dirigir la educación del público llamándole la atención sobre tal y tal punto"*.

Estas y otras ideas de tinte "nacionalista" guiaron los pasos, a partir de 1907, y hasta concretadas la realización de la Exposición del Centenario y la creación del Salón Nacional, del grupo Nexus, liderado ideológicamente por Fader e integrado por pintores y escultores de diferente filiación artística pero con el común objetivo de intentar ser realmente "artistas argentinos".

En la faz comercial el Nexus no alcanzó éxito alguno al no ser adquiridas las obras expuestas en las sucesivas muestras. Esto no opacó en absoluto una labor donde primó el buen sentido y se logró un cambio notable en la opinión de la gente. Se demostró asimismo lo equivocado del rumbo seguido por los organismos oficiales.

*"Las exposiciones de arte comercial se "arrebataban", cuando aparece el Nexus a poner coto a la acomodación de la crítica y a la de los ciegos coleccionistas. (...). Hasta los desconfiados o adversos "entienden" la lección y resuelven hacer causa común variando de rumbo: "evolucionan" por partida doble: con la "visión" y con las "ideas". El Nexus consigue rodearse con envíos prestigiosos de los viejos maestros demostrando la bondad y la*

---

<sup>4</sup>. Observándose las pocas fotografías que se conservan de las inauguraciones de las exposiciones de Fader y Quirós en el Salón Costa, puede apreciarse la falta de espacio para la buena disposición de las obras, lo cual llevó a ambos artistas a colocarlas una encima de otras, dificultando así la correcta visualización de las mismas.

<sup>5</sup>. ARCHIVO DOCUMENTAL DE LA "CASA-MUSEO FERNANDO FADER", Ischilín (Córdoba), Argentina. Fader, Fernando. *Las bellas artes en Buenos Aires*. Manuscrito fechado el 6 de agosto de 1906. Cit.: Gutiérrez Viñuales (1998, II), p. 78.

*necesidad del movimiento operado, admitiéndose de hecho que la Comisión Nacional estuvo equivocada. (...). Con el acuerdo demostrado, el Salón Anual tendría su organización inmediata. Y así fue, con satisfacción para los hombres del Nexus, que en lucha breve y lucida lograron hacer zafar del estancamiento".* A partir de la acción de Nexus se vio la necesidad de renovar la enseñanza de la Academia Nacional de Bellas Artes. Las ideas penetraron y, con ellas, los hombres que las sustentaban. A excepción del marinista Justo Lynch, todos los integrantes del Nexus fueron profesores de la Academia<sup>6</sup>.

Paralelamente a las nuevas propuestas que se dieron en el ambiente artístico nacional durante la primera década del siglo, con la aparición del impresionismo, la creación de la Sociedad Artística de Aficionados y la formación del Nexus entre los aspectos más destacados, se acentuó la corriente nacionalista en el ámbito de las letras, produciéndose lo que el historiador Fermín Chávez denominó "espiritualización de la conciencia nacional".

Los tres literatos que lideraron este movimiento 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.

Respecto de la obra de Rojas, 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?*". Maeztu, en *La Prensa*, dijo que "*el asunto de La Restauración Nacionalista es y será por muchos años el eje de la mentalidad argentina*". Bajo este panorama la Argentina se aprestaba a celebrar el primer centenario de su independencia política.

## **2. La Exposición del Centenario. Presentación y consagración de Ignacio Zuloaga en la Argentina.**

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 la primera década del veinte. En esta re-uniión fue importante la acción de los escritores y artistas españoles integrantes de la llamada "Generación del 98", quienes fomentaron desde la península la recuperación cultural de Hispanoamérica<sup>7</sup>.

En la Argentina fue destacada la labor de Miguel de Unamuno quien escribió en los diarios de Buenos Aires *La Nación* y *La Prensa*. Otros escritores visitaron nuestro país, como por ejemplo Vicente Blasco Ibáñez -quien luego publicó el libro "*Argentina y sus grandezas*"- y José Ortega y Gasset. En el campo de las artes plásticas esta acción de "recuperación cultural" correspondió, probablemente sin proponérselo, a algunos marchantes de cuadros entre los que hemos de nombrar a José Artal, José Pinelo y Justo Bou, entre otros, quienes vieron en el país un terreno apropiado para sus negocios.

Desde fines del XIX las exposiciones de pintura española comenzaron a ganar un lugar de privilegio en Buenos Aires. Responsables de ello fueron los citados Artal y Pinelo, quienes además eran coleccionistas, siendo también artista el segundo. A partir de 1897 presentaron anualmente en la casa Witcomb muestras de pintores españoles.

---

<sup>6</sup>. Ripamonte (1930), p. 132.

<sup>7</sup>. Ver: Gutiérrez Viñuales (1998, I).

Artal -quien vendió todas las obras que expuso en 1897- y Pinelo organizaron muestras hasta 1913 y 1926, respectivamente. El primero, además, abrió un local en el Bon Marché destinado a exhibir exclusivamente arte español y en donde realizó más de veinte vernissages. Pinelo, por su parte, sólo faltó a sus citas anuales entre 1915 y 1920, probablemente a causa de dificultades ocasionadas por la guerra europea.

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- 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. Italia y Francia siguieron a la cabeza en las preferencias argentinas.

La pintura española, no obstante estas exposiciones, debió esperar algunos años para obtener una mayor repercusión en Buenos Aires. El impulso habría de lograrse a partir de la concreción de una sección española en la Exposición Internacional del Centenario, donde gracias a la calidad de las obras de arte allí presentadas, se activó aun más el mercado de las mismas en la Argentina.

Más allá de este éxito de 1910, la pintura española venía produciendo desde hacía algunos años notables filiaciones de pintores argentinos a sus maneras. Destacado es el caso del ya citado Cesáreo Bernaldo de Quirós, uno de los pintores más paradigmáticos que dio el arte argentino.

Hijo de padre eibarrés, fue notable en Quirós el interés que le produjeron los artistas españoles como el valenciano Joaquín Sorolla, el gallego Fernando Alvarez de Sotomayor y el vasco Ignacio Zuloaga. Tras obtener una beca en 1899 otorgada por el Ministerio de Instrucción Pública de la Nación, partió hacia Roma al año siguiente. En Italia permaneció hasta 1905, año en que regresó a la Argentina.

En 1904 había pintado en la costa amalfitana y en Salerno. En sus obras de esta etapa se aprecia la clara influencia de Sorolla -en los temas de playa-, y la de Zuloaga y Sotomayor en las figuras humanas. En estos cuadros fueron sus modelos personas enfermas, ciegos, deficientes mentales, etc.

Fue a partir especialmente de 1908, temporada en la que se radicó en Cerdeña, cuando se hizo evidente su pasión por Zuloaga. En la tierra de venganzas, como algunos conocían a la isla, Quirós 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 los borrachos.

En este año Quirós presenta obras en el Salón Parés de Barcelona, contándose entre ellas "*En 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*", obra 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 Societé Nationale de París en 1908. Fue también expuesto en Nueva York en 1909, para ser adquirido finalmente por el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina durante la celebración de la Exposición del Centenario en 1910.

Lafuente se refiere 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*" son "*recursos de un verdadero tenebrismo, en el que la fría luz de cueva de los secuaces de Caravaggio está sustituida por la luz eléctrica, de mayores recursos y más cómodo manejo*"<sup>8</sup>. Destaca 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 triangular, 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 presenta sus 36 cuadros en la Exposición del Centenario, convirtiéndose así en el artista más representado de la muestra<sup>9</sup>, 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 albergaban 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 sendas exhibiciones.

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*"<sup>10</sup>.

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 C. Müller, comisario de la sección alemana de la exposición y futuro marchand del pintor argentino Fernando Fader, comprador a la sazón de una de esas obras -

---

<sup>8</sup>. Lafuente Ferrari (1972), p. 250.

<sup>9</sup>. El argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós fue, con 26 cuadros expuestos, el segundo artista en cuanto a cantidad de obras presentadas.

<sup>10</sup>. Lafuente Ferrari (1972), p. 106.

casualmente de "*Vuelta de la vendimia*", obra ejecutada en 1906 y que habría de ser adquirida para el Museo Nacional de Bellas Artes-, quiso rescindir el contrato, originándose un litigio, lo que es indicativo de que el agente de Zuloaga no tomó muy en serio la orden de su representado.

En la sección argentina de la Exposición estuvieron representados 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 lo eran el retrato del pintor mallorquí Ribas o "*La hilandera*". Debemos recordar inclusive que Zuloaga contaba entre sus cuadros más conocidos el titulado "*Las hilanderas*", llamado también "*Parcas*". Terminada la muestra, Quirós presentó una individual en el Salón Costa en la que la línea zuloaguesca se prolongó con la exhibición de lienzos como "*Las Brujas*", el "*Retrato de la Actriz Victoria Lepanto*", "*La escultora Luisa Isabel Isella*" o "*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 pasillo- y Joaquín Mir. Se extrañó la presencia 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 Artal<sup>11</sup>.

En forma paralela 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*", cuadro que Zuloaga había ejecutado durante alguno de los viajes que realizó por Andalucía entre la última década del diecinueve y los primeros años del veinte. Ambas obras, el retrato y la bailaora andaluza, habrían de ser donadas por Gironde al Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina en 1933.

---

<sup>11</sup>. Datos extraídos del artículo de Serafín Oteo Hervias, titulado "Zuloaga, pintor de raza", publicado en el periódico *Eco de España*, 8 de julio de 1928.

### 3. El arte argentino desde la Exposición del Centenario a los años veinte. Ignacio Zuloaga en París y su contacto con artistas y personalidades argentinas.

En el tiempo que transcurrió entre el desarrollo de Exposición Internacional del Centenario y el estallido de la guerra europea de 1914, el ambiente artístico argentino vivió un "frenesí de adquisiciones" de obras de arte, al decir de Chiappori<sup>12</sup>, lo que trajo una reacción asombrada y azorada de los intermediarios europeos quienes, al tener noticias de tal fenómeno, comenzaron a enviar a modo de ensayo lotes de obras para la venta. Inicióse una "corriente migratoria de marchands", multiplicáronse las salas para exposiciones y aumentó notoriamente la cantidad de "vernissages". En un par de años Buenos Aires se convirtió en el principal mercado transoceánico de pinturas, sólo superado por Nueva York<sup>13</sup>.

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

*"Hubo momento en que los compradores no esperaron, siquiera, el día de inauguración de las exposiciones. Al simple anuncio de una próxima muestra, anticipábanse los adquirentes a elegir sus cuadros entre cajones a medio desembalar... Un "marchand" más listo que sus congéneres aprovechó enseguida tan peregrino apremio e introdujo la novedad de las exhibiciones "privadas"... El coleccionista en ciernes recibía una invitación manuscrita y particular, sentíase, implícitamente, reconocido "conocedor" y rara vez abandonaba el recinto de la sigilosa cita -de ordinario un cuarto de hotel- sin dejarlo patentizado con la adquisición de una o dos telas"<sup>14</sup>.*

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.

Eran aquellos los años en que Zuloaga dedicábase 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 Sociéte 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 japonés Paul Fougita, el orfebre Paco Durrio, otro de sus amigos españoles, Fermín Arango, y el francés Edgar Degas, a la sazón prácticamente ciego.

---

<sup>12</sup>. Chiappori (1927), p. 233-234.

<sup>13</sup>. Cfr.: Gutiérrez Viñuales (1999).

<sup>14</sup>. Ibídem., p. 234.



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 zuloaguescas, 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"*<sup>15</sup>.

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"*<sup>16</sup>.

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 refleja, 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"* sigue lineamientos similares. Presentado en el Salón de 1917, el cuadro muestra también a la modelo en actitud de reposo, con la diferencia de que el ámbito espacial es en este caso uno solo.

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

En el citado lienzo, con el que Fader obtuvo el Premio Adquisición del Salón

---

<sup>15</sup>. Lafuente Ferrari (1972), p. 221.

<sup>16</sup>. *Ibidem.*, p. 223.

Nacional, podía 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 central<sup>17</sup>.

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 Quirós.

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 preguerra, 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 Moreno<sup>18</sup>, 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 grandes 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"*<sup>19</sup>.

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 *"La Gloria de Don Ramiro"*.

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

---

<sup>17</sup>. Cfr.: Gutiérrez Viñuales (1998, II), pp. 173-180.

<sup>18</sup>. Cuadro que, habiendo sido expuesto en el Salón de Otoño de París, fue donado por Zuloaga al Museo de Bilbao en 1915.

<sup>19</sup>. Lafuente Ferrari (1972), p. 288.

*corona de murallas; lejano y distante, sólo se acusa, sin demasiada personalidad, el cuadrado torreón semimilitar de la catedral abulense*"<sup>20</sup>.

En sus "*Memorias*", Larreta evocaba aquellos años de París describiendo los círculos literarios y artísticos que eran habituales tanto para él como para Zuloaga. Recordaba especialmente 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, la ciudad que le seducía profundamente 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 eibarrés<sup>21</sup>. 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,"*"<sup>22</sup>.

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 realiza 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...*"<sup>23</sup>.

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 aguanto 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, para realizar en París una escenificación teatral de "*La Gloria de Don Ramiro*" en la que el argentino habría de adaptar el texto redactando un guión apto para ser representado, corriendo las decoraciones e indumentarias a cargo del vasco y la música por cuenta de Manuel de Falla.

Falla, y Zuloaga se habían conocido en 1917 durante la inauguración del Museo Goya, en la casa de la familia del artista en Fuendetodos. En el acto ambos tuvieron participación directa, el músico a través de una ejecución al piano y el pintor con la lectura de unas líneas preparadas para la ocasión. Falla había estado residiendo hacia en París en los mismos años

---

<sup>20</sup>. *Ibidem*, p. 255-256.

<sup>21</sup>. Zuloaga pintó en 1913 el retrato titulado "*Condesa de Noailles*", perteneciente a la colección del Museo de Bilbao.

<sup>22</sup>. Lafuente (1971), p. 174.

<sup>23</sup>. *Ibidem.*, p. 39.

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 y en el Museo Ignacio Zuloaga, de Buenos Aires y Zumaya respectivamente, el pintor y Falla se encontraban entusiasmados con la idea de hacer la obra teatral sobre *"Don Ramiro"*, pero no encontraron 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 Opera<sup>24</sup>.

Al estallar la guerra en 1914, Zuloaga contaba ya con su casa-estudio de Zumaya. Elegirá 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 aparta definitivamente de París, regresando con cierta regularidad a su atelier de la rue Caulaincourt.

Más allá de estas apariciones por París 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..."*<sup>25</sup>.

#### **4. Los años veinte. Punto culminante en las relaciones artístico-culturales entre España y la Argentina.**

Iniciada la tercera década de nuestro siglo, la frecuencia de las exposiciones españolas en la Argentina fue en aumento. A los tradicionales marchantes de arte peninsulares Pinelo y Artal, uniéronse en el rubro organizativo los señores Justo Bou y Allard. Gracias a ellos Buenos Aires fue testigo de la consolidación del gusto por lo hispano, con la particularidad de que las muestras individuales ampliaron su proporción.

En 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 junio de 1922 se presentaron 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.

Romero de Torres había llegado a Buenos Aires 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

---

<sup>24</sup>. 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.

<sup>25</sup>. Cfr.: Lafuente Ferrari (1972), p. 116 y 257.

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.

Para el conocido escritor y crítico español 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.

El 21 de mayo de 1923, con la presencia del Presidente Marcelo T. de Alvear, gran propulsor de las artes en la Argentina, Miguel Nieto inauguró su exposición con 27 lienzos, la mayoría retratos, que también fueron vendidos casi en su totalidad.

Así, en menos de cinco años Buenos Aires pudo presenciar 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.

En 1924 se presentó en Buenos Aires el pintor Juan Carlos Alonso, nacido en Galicia pero radicado en la Argentina desde los 13 años de edad y que llegó a desempeñarse como director de las revistas *Plus Ultra* y *Caras y Caretas*, verdaderas propulsoras, especialmente la primera, de todo lo español en este país.

*Plus Ultra* tuvo el gran mérito de tener al tanto a la opinión pública argentina de la actualidad de los artistas españoles. En el caso de Ignacio Zuloaga podemos citar el reportaje firmado en noviembre de 1916 por José María Salaverría, quien le había entrevistado en Zumaya, y numerosas reproducciones en color de obras del maestro, como por ejemplo "*Carmen*", ejecutada en Madrid, presentada en la Exposición del Centenario en 1910 y perteneciente a la colección de doña Filomena Crotto de Semprún, de la cual un detalle del busto fue reproducido en la revista publicada en julio de 1920.

En 1925, año en que también exhibió en el Casino Español de La Habana, se produjo la segunda presentación de Ignacio Zuloaga en Buenos Aires. El acontecimiento artístico se llevó a cabo en las salas de la Asociación Amigos del Arte, institución que había surgido en 1924 inaugurando sus locales con una muestra retrospectiva de Fernando Fader y que era, en cierta medida, un espacio pensado para las nuevas generaciones de artistas que estaban surgiendo en la Argentina.

También en el veinticinco realizó una exposición individual el pintor sevillano y recordado autor de "*Las cigarreras*", Gonzalo Bilbao. En los años siguientes lo hicieron el granadino Gabriel Morcillo, el leridés Miguel Viladrich -su tercera exposición en Buenos Aires- y los vascos Ramón de Zubiaurre y José de Bikandi, todos en 1926. Bikandi decidió radicarse en la Argentina y volvió a exponer sus obras al año siguiente, temporada en que también lo hizo otro vasco, Juan Echevarría.

Los artistas argentinos no permanecieron al margen, propiciando el intercambio. 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, Londres, Roma y Venecia. El 11 de febrero de 1926, en "Amigos del Arte" de la capital española, se abrió al público la mayor exposición de arte argentino vista en España. Compuesta por 160 lienzos y 32 esculturas, fue visitada diez días después de la inauguración por Alfonso XIII. Contemporáneamente, se produjo el arribo a Buenos Aires, proveniente de Palos de Moguer, del hidroavión "Plus Ultra".

En los años siguientes no hubieron en Madrid exposiciones colectivas argentinas de importancia. En cuanto a las individuales, es de destacar particularmente la presentación de la

serie "*Los Gauchos (1850-1870)*", colección compuesta por una treintena de cuadros costumbristas ejecutados por Cesáreo Bernaldo de Quirós, punto más alto en la carrera del artista y una de las máximas expresiones del arte argentino a lo largo de su corta historia.

La misma se llevó a cabo durante 1929 en el Real Círculo de Bellas Artes de la capital española -muestra a la que asistió Alfonso XIII-, repitiéndose, en el mismo año, en el Real Círculo Ecuéstre de Barcelona. Hasta 1933 "*Los Gauchos*" de Quirós recorrieron con marcado éxito las capitales artísticas más relevantes de Europa y los Estados Unidos, destacándose entre estas últimas la presentación en la Hispanic Society de Nueva York, escenario, en 1909, del primer gran triunfo de Ignacio Zuloaga en tierras americanas.

En esta serie de cuadros de Quirós, los críticos encontraron y subrayaron las influencias de grandes maestros españoles como Velázquez o Goya. Muchos de los lienzos, la mayoría de considerables dimensiones, poseen también notas típicas de Zuloaga, especialmente los colores amarrados de ciertas figuras y los rojizos tenebrosos que presentan algunos cielos, características que el artista argentino había potenciado en sus obras a lo largo de los años veinte.

Como ejemplo de esta afirmación podemos mencionar al lienzo titulado "*Los degolladores*", inspirado en un patético relato recogido por Quirós en un paraje de Entre Ríos, su provincia natal. Un paisano en estado de ebriedad le confesó haber servido a las órdenes de un coronel que acostumbraba ajusticiar a sus víctimas degollándolas, contándole el momento en el que, al acercarse a una de estas "*ví 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*"<sup>26</sup>.

Al decir de Lozano Mouján, el cuadro "*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*"<sup>27</sup>.

La presentación de esos "Gauchos", en los que afluaban las reminiscencias de aquella temporada que Quirós había pasado en Cerdeña, como si de una "Argentina negra" se tratase, su exhibición, decimos, en Madrid y Barcelona, pudo haber servido como impulso para acentuar las relaciones artísticas entre España y la Argentina. Pero no fue posible. 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 al año siguiente 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: "*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*"<sup>28</sup>.

## **BIBLIOGRAFIA.**

Chiappori (1927)

---

<sup>26</sup>. Gutiérrez Zaldívar (1991), p. 176.

<sup>27</sup>. Lozano Mouján (1928), p. 64-65.

<sup>28</sup>. Francés, José. *El año artístico*, Madrid, 1925-1926, p. 262.

Chiappori, Atilio. "Nuestro ambiente artístico y las modernas evoluciones técnicas. (1907-1927)", en *Nosotros*, Número Aniversario, N° 219-220, 1927, pp. 220-243.

Del Campo (1927)

Del Campo, Cupertino. "El Salón Nacional", en *Síntesis*, Buenos Aires, N° 6, noviembre de 1927, pp. 329-340.

Fernández García (1997)

Fernández García, Ana María. *Arte y Emigración. La pintura española en Buenos Aires, 1880-1930*. Oviedo, Universidad, 1997, 2 tomos.

Guido (1936)

Guido, Angel. *América frente a Europa en el Arte*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1936, 19 pp.

Gutiérrez Viñuales (1992)

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "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., 1992, pp. 120-127.

Gutiérrez Viñuales (1998, I)

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "El hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial", en *Revista de Museología*, Madrid, N° 14, junio de 1998, pp. 74-87.

Gutiérrez Viñuales (1998, II)

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*. Santa Fe (Granada).Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, 476 pp.

Gutiérrez Viñuales (1999)

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Consideraciones sobre el coleccionismo de arte en la Argentina de principios de siglo", en *Goya*, Madrid, N° 273, noviembre-diciembre de 1999, pp. 353-360.

Gutiérrez Zaldívar (1991)

Gutiérrez Zaldívar, Ignacio. *Quirós*. Buenos Aires, Zurbarán Ediciones, 1991, 694 pp.

Lafuente Ferrari (1972)

Lafuente Ferrari, Enrique. *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*. Madrid, Revista de Occidente, 2ª edición, 1972.

Larreta (1908)

Larreta, Enrique. *La Gloria de Don Ramiro. (Una vida en tiempos de Felipe Segundo)*. Madrid, Victoriano Suárez, 1908, 446 pp.

Llanes (1976)

Llanes, Ricardo M.. *Historia de la calle Florida*. Buenos Aires, Honorable Sala de Representantes de la Ciudad de Buenos Aires, tomos I y II, 1976.

Pagano (1937)

Pagano, José León. *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Edición del autor, 1937-40, tomo II.

Palomar (1962)

Palomar, Francisco. *Primeros Salones de arte en Buenos Aires*. Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad, 1962. Cuadernos de Buenos Aires N° XVIII.

Ripamonte (1930)

Ripamonte, Carlos P.. *Vida. Causas y efectos de la Evolución Artística Argentina. Los últimos treinta años*. Buenos Aires, M. Gleizer Editor, 1930, 253 pp.

Rojas (1929)

Rojas, Ricardo. *Cesáreo B. de Quirós. "Exposición de sus obras"*. Prólogo. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 24 de mayo de 1929.

Rojas (1971)

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: 1909).

Schiaffino (1933)

Schiaffino, Eduardo. *La pintura y la escultura en Argentina. (1783-1894)*. Buenos Aires, Edición del Autor, 1933, 418 pp.