

“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. ISBN: 84-8444-046-X

“UN VIEJO RESPLANDOR (EVOCACIONES DE GRANADA)”, DE ANTONIO PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA Y ALFREDO GUIDO (1924). ESPAÑA Y ARGENTINA, ENTRE LA TRADICION Y LA MODERNIDAD.

INTRODUCCIÓN.

Enmarcado dentro de una línea recuperacionista y revisionista, típica del final de siglo que nos toca vivir, y en la que Granada ha venido dando buenas pruebas a través de la relectura y puesta en valor de los artistas y pensadores que la convirtieron en un referente cultural de trascendencia universal, traemos hoy a la luz la figura de uno de sus hijos más notables y olvidados, hacedor de una magnífica labor como poeta, ensayista e historiador del arte en la Argentina: Antonio Pérez Valiente de Moctezuma (1895-1980).

El motivo que propicia este “rescate” es la re-edición de “*Un viejo resplandor*”, obra publicada por Moctezuma en Buenos Aires en 1924 (hace exactamente 75 años) que recoge un conjunto de poemas que su autor subtítulo “*Evocaciones de Granada*”. Moctezuma había llegado a la capital argentina en 1913 y el paso del tiempo no había logrado apartarle de la nostalgia. Testimonio de ello, el breve y significativo texto que se lee luego de la portada: “*Dedico este libro a la memoria de mis antepasados los señores de Granada-Venegas, príncipes de la Alhambra, que dejaron en lo eterno de la ciudad el perfume de nardo de su espíritu*”.

No tendría hoy este libro otro valor que la curiosidad de ser una obra casi desconocida, quizá otra más de tantas que se escribieron tomando como motivo de inspiración a Granada, si no fuera por una serie de interesantes circunstancias que hay detrás de ella. Su honda significación radica, además de haber sido Moctezuma el autor de los poemas, en que fue el prestigioso artista argentino Alfredo Guido autor de los grabados que acompañan a estos. Ambos personajes tuvieron activa participación en un relevante momento cultural e ideológico que se dio en la Argentina y en otros países del continente americano en las tres primeras décadas de siglo, con el rescate de tradiciones americanas tanto del período prehispánico como del colonial; esta búsqueda de las raíces americanas había de servir como punto de arranque en la definición de una “identidad” propia. Este movimiento tuvo diferentes ribetes de trascendencia para el arte de aquellos lares, tanto en su propia formulación como en su relación con España, de lo cual queremos dejar relación en este ensayo introductorio, lo mismo que el papel jugado por Moctezuma en la Argentina.

El original de “*Un viejo resplandor*” que sirve como base para esta edición fue localizado durante el transcurso del año pasado en Buenos Aires, siendo el que Moctezuma dedicó al propio Alfredo Guido, por lo que bien podríamos decir que se trata del “ejemplar N° 1”. Para la presente edición fue cedido por la institución propietaria, el CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana) de Buenos Aires, a quien va dirigido el primer agradecimiento. Queremos extender el mismo a Rafael López Guzmán quien propició la cristalización de este proyecto; a Fernando y Maximiliano Gutiérrez, sobrinos de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, y a Rafael Gutiérrez su sobrino-nieto, por facilitarnos material,

y por la atenta y permanente predisposición; a la Fundación Espigas (Buenos Aires) a través de Marcelo Pacheco y Marina Barón de Supervielle por servirnos información para reconstruir la labor de Moctezuma en la Argentina; a Zurbarán Galería por hacer lo propio con respecto a Alfredo Guido; y a Miguel Angel Sorroche Cuerva, Beatriz González y Jorge Tartarini, por el material fotográfico.

ANTONIO PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA, DE GRANADA A BUENOS AIRES.

Toda una interesante historia, que los avatares del tiempo han hecho navegar entre la realidad y la leyenda, antecede a los Pérez Valiente de Moctezuma en su vinculación con América. Se sabe a ciencia cierta que descendientes del emperador azteca Moctezuma II llegaron a España, echaron raíces y dieron inicio a diferentes líneas sucesorias, algunas de las cuales han sido ya aclaradas y confirmadas en eruditos trabajos de investigación¹. La amplitud de estos y su fácil disponibilidad para quien quiera profundizar en el tema, hace aquí innecesaria una relación extensa de sus contenidos, aunque sí quisiéramos hacer breves referencias sobre la parte de la historia que atañe a Granada.

Hijo varón del emperador fue Pedro Tlacahuepan, cuyo hijo Diego Luis Ihuiltemoctzin fue obligado a pasar de México a España en 1557, donde contrajo matrimonio con Francisca de la Cueva y Valenzuela, de la casa de Albuquerque y tuvo seis hijos. En 1579, año en que murió su hermanastro, recibió el mayorazgo fundado por su padre en México. Diego Luis testó en Valladolid el 31 de mayo de 1606. En 1612 su viuda, Francisca de la Cueva, acordó con la corona la obtención de ciertas concesiones a cambio de renunciar a favor del monarca a cualquier derecho que pudiesen tener sobre la corona mexicana.

Quince años después, en 1627, el primogénito de don Diego Luis y doña Francisca, Pedro Tesifón, nacido en Guadix hacia 1585, obtuvo de Felipe IV el título de Conde de Moctezuma de Tultengo (Nueva España). En 1631 adquirió la villa de la Peza en el obispado de Guadix, que pasó a llamarse a partir de entonces Monterrosano de la Peza. En 1639, poco antes de morir, dictó en Madrid su testamento. De 1646 se conocen referencias de la Peza como de una población de más de cien vecinos destacada por la producción ganadera y la de la seda que, junto con la de los olivares, decayó tiempo después debido a las heladas. Por su parte, las sequías resultaron un impedimento para la labranza de la tierra.

Pedro Tesifón había casado con Jerónima de Porras del Castillo, matrimonio del que nacieron dos hijos. El mayor, Diego Luis de Moctezuma y Porras, II Conde de Moctezuma, casó a su vez con Luisa Jofre de Loaysa, hija de los marqueses de Valenzuela y de Campotéjar. La hija del matrimonio, Jerónima, III Condesa de Moctezuma, se casó con José Sarmiento de Valladares quien llegó a ser virrey de Nueva España. La III Condesa falleció en 1692 y al año siguiente, debido a la falta de pago de los correspondientes impuestos de venta, problema que se había iniciado ya con Pedro

¹. Los más recientes y que nos han servido de guía han sido los de: ALVAREZ NOGAL, Carlos: "El Conde de Moctezuma en el Reino de Granada", y DE ROJAS, José Luis: "De México a Granada: descendientes de Moctezuma en España", ambos en *El Reino de Granada y el Nuevo Mundo*, V Congreso Internacional de Historia de América, Granada, Diputación, 1994, vol. II, pp. 105-116 y pp. 117-134, respectivamente.

Tesifón, la villa de la Peza pasó nuevamente a la Corona. En 1765 se otorgó a los condes la grandeza de España de primera clase y en 1864 Isabel II lo elevó a ducado².

Otra línea proveniente del emperador azteca es la que se vincula a su séptima hija, María, de quien se sabe murió joven³ y que habría terminado sus días en un convento de Toledo, en el que fue inhumada. Según testimonios familiares que hemos recogido durante nuestra investigación, María se había unido con el conquistador Alonso Valiente⁴, naciendo de ese vínculo un niño llamado Juan Pérez Valiente. Los descendientes de éste, los primeros Pérez Valiente de Moctezuma, se radicaron en la provincia de Granada, dedicándose a través de los siglos al cultivo de las tierras de las que eran nobles propietarios, mientras algunos de ellos optaron por el ejercicio de las armas.

De esta línea sucesoria proviene el poeta y escritor granadino Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, objeto del presente estudio. Éste había hecho referencia en su libro *“Fronteras. 10 ensayos de interpretación”* (1932) a la epopeya de Alonso Valiente, nacido en Medina de las Torres y compañero de Cristóbal Colón en el descubrimiento y conquista de América, y a María, hija de Moctezuma. En un reportaje, poco tiempo antes de morir, hablando de lo que había significado América para su vida, afirmó: *“Esta pasión por América y lo americano la llevo en la sangre, y fue alimentada en mí, desde niño, por las historias de quien según tradición familiar fue nuestro antepasado, don Alonso Valiente, descubridor de las Bahamas, explorador del Yucatán y primer intendente de México”*⁵.

Verdad o leyenda, esta historia es una variable que no agrega ni quita nada a la noble tarea y a la stirpe bien ganada de los Pérez Valiente de Moctezuma. Antonio había nacido en Granada el 13 de abril de 1895 teniendo como padres a José Pérez Valiente de Moctezuma, médico de profesión, y a Aurora Pintor-Ocete. Tras formarse en el Colegio de los Padres Jesuitas de Málaga y en la Universidad de Granada, decidió a finales de 1912 emular el espíritu aventurero que le había llegado por tradición oral familiar y marcharse a América, siendo Argentina el destino elegido (fig.1). Pero la Granada que dejaba atrás habría de estar siempre presente en su recuerdo, lo mismo que sus más estrechas amistades, entre ellas Antonio Gallego Burín, Manuel Pérez Serrabona y Gabriel Morcillo.

“Granada es una ciudad internacional, donde cada calle, cada esquina, cada monumento es testimonio de las tres culturas que la formaron: la gótica, la hispanomorisca y el Renacimiento. Allí nací en 1895 y viví, rodeado de obras de arte, hasta los 18 años, cuando huí de nuestra casa solariega pues mi madre quería que yo fuera abogado –de pleitos perdidos, agrega con una sonrisa-, y yo quería ser marino. Diciéndole que me iba a conocer Madrid, me embarqué para América, donde llegué en 1913. Mi madre me rastreó por medio de la embajada y amenazó con venir a buscarme, a lo que contesté que cuando ella llegara a Buenos Aires yo estaría en Santiago, y que cuando ella lo hiciera a Santiago yo estaría en Lima, y así sucesivamente. Finalmente se convenció de que mi decisión era inquebrantable, hasta el punto que emigró ella también con mi hermana (viuda del hermano de Marie Blanchard, pintora, amiga de

². Todas las referencias a Pedro Tlacahuepan y su línea sucesoria han sido extraídas de ALVAREZ NOGAL, ob. cit.

³Cfr.: DE ROJAS, ob. cit., p. 118, y ALVAREZ NOGAL, ob. cit., p. 114 (nota 4).

⁴ Al conquistador Alonso Valiente le fue concedido el escudo de armas por el emperador Carlos V, según documentación existente en el Archivo General de Simancas, España.

⁵. BULLRICH, Mercedes: “Historias de anticuarios. Antonio Pérez Valiente: ‘Moctezuma’”, en *La Nación*, Buenos Aires. (Del Archivo Moctezuma, Buenos Aires).

Picasso, Gris y Modigliani) y sus hijos. Vivió en Buenos Aires hasta su muerte en 1941”⁶.

BUENOS AIRES Y EL HISPANISMO EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL XX. UN ÁMBITO CULTURAL Y ARTÍSTICO COSMOPOLITA.

"...Si España quiere recuperar su puesto ha de esforzarse para restablecer su propio prestigio intelectual y luego llevarlo a América e implantarlo sin aspiraciones utilitarias".

(Ganivet, Angel: Idearium Español, Granada, Vda. E Hijos de Sabatel, 1897, p. 108).

En los debates ideológicos planteados en torno al paradigmático año de 1898, que marcó para España la pérdida de las últimas colonias de ultramar, el tema americano jugó un papel fundamental, quizá aun no del todo historiográficamente definido. Por parte de varios de los llamados escritores "del 98", existió lo que podríamos definir como un intento de "reconquista espiritual" de América, de volver a crear lazos culturales con las antiguas colonias y dejar atrás los resquemores que prevalecieron tras los años de las luchas por la Independencia.

En tal sentido, Argentina venía a convertirse en un escenario ideal para tentar el acercamiento debido a factores como la prosperidad económica, el progreso tecnológico o la enorme masa inmigratoria española que se hallaba asentada en su territorio; todo ello, correctamente capitalizado, podía servir al proyecto. En forma paralela, el cosmopolitismo del país rioplatense había generado en sus pensadores, literatos y artistas la preocupación por definir una "identidad nacional", supuestamente amenazada por la diversidad cultural que las citadas corrientes inmigratorias habían provocado. De 1894 datan interesantes debates sobre el "arte nacional" en la Argentina que tuvieron como propulsores a los literatos Rafael Obligado y Calixto Oyuela, y al pintor Eduardo Schiaffino, y en los que "lo español" como concepto estuvo presente, en especial en las intervenciones de Oyuela quien no dudó al definir al arte argentino como "*...Arte de nuestra raza española, modificada y enriquecida, pero no desnaturalizada en su esencia...*"⁷.

Puede decirse que en líneas generales, España y la Argentina, aun en situaciones y realidades contrapuestas, coincidían en búsquedas similares: comprenderse, y crecer a partir de la definición de una "identidad". España, en decadencia, se proponía recuperar el espíritu de su cultura secular y promover su modernización; la Argentina, modernizada y progresista, "descubrir" su "alma nacional" y valerse de esa prosperidad para potenciarla. Naturalmente, existían caminos que estaban llamados a cruzarse.

No se había entrado aun en el siglo XX y los españoles habían dado ya varios pasos decisivos para el estrechamiento de los vínculos con la Argentina. En lo que a las artes respecta, la periódica celebración de los salones de arte español promovidos por José Artal (desde 1897) y José Pinelo (desde 1900), convirtieron a Buenos Aires en un importante mercado para los artistas peninsulares⁸ y abrieron nuevas puertas para el contacto,

⁶. *Ibidem*.

⁷. OYUELA, Calixto: "La raza en el arte", en *La Nación*, Buenos Aires, 18 de agosto de 1894.

⁸. Estudiado por FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María, en *Arte y emigración. La pintura española en*

permitiendo a la vez una creciente presencia de obras españolas en las colecciones argentinas, especialmente en las privadas.

El éxito que tuvieron en Buenos Aires los pintores españoles les llevó inclusive a radicarse en forma definitiva. Ejemplo de ello fue el del maestro José de Larrocha, amigo de Moctezuma, quien marchó a la capital argentina dos años después que éste, en 1915, y alcanzó pronto éxito con sus exposiciones de temas granadinos y con la realización de retratos de damas de la sociedad porteña. Larrocha continuó pintando escenas de su Granada natal, alternando con paisajes de la provincia de Buenos Aires y escenas portuarias con reminiscencias del popular pintor del barrio de la Boca, Benito Quinquela Martín.

En la primera década del XX, los debates "nacionalistas" en torno al arte, la historia y la cultura en general se acentuaron, y la valoración de "lo español" fue tomando un auge que haría eclosión en vísperas y durante la celebración de las fiestas del Centenario argentino en 1910, acontecimiento para el cual Alfonso XIII envió a Buenos Aires una delegación encabezada por la Infanta Isabel de Borbón.

En lo que a los literatos respecta, la presencia regular de Miguel de Unamuno en las páginas del diario *La Nación*, a partir de 1898, había hecho mella en el espíritu de varios jóvenes pensadores locales, en especial algunos que habrían de tener una importancia decisiva en la evolución del pensamiento nacionalista, americanista e hispanista como Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Enrique Larreta⁹. En 1909 Vicente Blasco Ibáñez viajó a la Argentina para dictar una serie de conferencias, y el interés por aquella nación quedó cristalizado en "*Argentina y sus grandezas*", obra editada en Madrid al año siguiente, y en frustrados experimentos de colonización en la provincia de Corrientes y en Río Negro que le hundió en la miseria. Rafael Altamira, que había publicado en 1908, en Valencia, su "*España en América*", arribó a Buenos Aires en 1910 para dar cátedra, al igual que lo hicieron Ramón del Valle-Inclán, Adolfo Posada y Augusto Pi y Suñer. Altamira sumaría a su producción obras de la talla de "*Mi viaje a América*" (Madrid, 1911) y en especial "*España y el programa americanista*" (Madrid, 1917). Entre los literatos españoles que permanecieron mayor tiempo en la Argentina debe señalarse a José María Salaverría; producto de esta estancia fueron sus obras "*Tierra argentina. Psicología, tipos, costumbres y valores de la República del Plata*" (Madrid, 1910), "*A lo lejos. España vista desde América*" (Madrid, 1914; escrita un año antes en Buenos Aires) y "*Paisajes argentinos*" (Barcelona, 1918).

En cuanto a los artistas, el catalán Santiago Rusiñol hizo acto de presencia en 1910 durante la realización de la importante Exposición Internacional de Bellas Artes¹⁰, en la cual se concedió sala especial a Ignacio Zuloaga, que con 36 obras fue el artista más representado en la muestra. La influencia que a partir de ese momento tendrá Zuloaga en la formación de numerosos artistas argentinos será verdaderamente notable, convirtiéndose en medio decisivo de penetración de "lo español" en la Argentina. La estética del "regionalismo" pictórico peninsular se consolidaría a partir de entonces como una de las bases esenciales en la afirmación del costumbrismo argentino, alcanzando asimismo, en diferentes proporciones, al resto de los países del continente.

Buenos Aires (1880-1930), Oviedo, Universidad, 1997, y referido también por GARCÍA-RAMA, Ramón en "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.

⁹. Al respecto puede consultarse nuestro trabajo "El Hispanismo en el Río de la Plata (1900-1930). Los literatos y su legado patrimonial", en *Revista de Museología*, Madrid, junio de 1998, N° 14, pp. 74-87.

¹⁰. Sus impresiones de la Argentina las condensó Rusiñol en: *Un viaje al Plata*, Madrid, La Novela Corta, N° 224, 10 de abril de 1920.

A partir de 1910, y hasta 1930, se produjo un prolífico intercambio artístico y cultural entre España y las naciones americanas, en especial con la Argentina, que no volvería a repetirse en el resto del siglo. Literatos, filósofos, artistas y profesionales de distintas ramas cruzaron el Atlántico desde una y otra orilla, y se multiplicaron las exposiciones de arte español en Buenos Aires y de artistas argentinos en España. Este fue el marco en el que hizo su aparición en la escena porteña, en 1913, Antonio Pérez Valiente de Moctezuma.

La guerra europea que estalló al año siguiente significó para América poner en tela de juicio la validez del hasta ahora intocable modelo europeo como paradigma cultural casi excluyente. En forma paralela, se acentuaron los debates en torno a la propia identidad y fueron banderas en esta mirada introspectiva la recuperación de las formas artísticas de los períodos precolombino y colonial, relegados a un segundo plano hasta entonces, en lo que Moctezuma habría de desempeñar una vasta labor.

En cuanto a lo precolombino, ya en el XIX México había sentado precedentes de peso como el *Monumento a Cuauhtémoc*, obra realizada por Miguel Noreña en 1877 y emplazada en el Paseo de la Reforma de la capital mexicana, y el Pabellón de México de la Exposición Internacional de París (1889), composición del arquitecto Antonio Anza en colaboración con el doctor Antonio Peñafiel, dos de las piedras angulares de las corrientes precolombinistas en aquel país. El citado Pabellón dio origen a varias polémicas en torno a la “Arquitectura Nacional” en México¹¹. Sobre el tema del “neoindigenismo” volveremos más adelante, al tratar los orígenes estéticos del arte de Alfredo Guido.

Con respecto a lo colonial, tras las luchas por la Independencia americana, las manifestaciones artísticas pertenecientes a dicho período habían caído varios escalones en su consideración. Un primer golpe al espíritu, organización y testimonios del barroco hispanoamericano se había producido cuando a finales del XVIII, desde la metrópoli, se instauraron las primeras academias en el continente, barriendo a los gremios que tradicionalmente habían sostenido el peso de las producciones artísticas. Con la Independencia este fenómeno se acentuó y con las décadas siguientes, caracterizadas por las luchas civiles y los intentos de organización en las nuevas naciones, a la caída del barroco se unió el de las propias academias, que recién alcanzaron cierta estabilidad en la segunda mitad del XIX, con contadas excepciones.

En las primeras décadas del XX, la visión de lo colonial tomó otras dimensiones, acompañando a la referida puesta en duda del modelo cultural europeo. Adquirieron paulatino valor en la mirada de los incipientes coleccionistas de arte los muebles coloniales –hasta entonces conocidos en muchos sitios como “quiteños”, denominación que encerraba una mezcla de desconocimiento y desprecio- y una de las vertientes más representativas de la arquitectura fue el estilo “neocolonial” en el que sobresalieron los argentinos Martín Noel y Angel Guido (hermano de Alfredo), el peruano Héctor Velarde y el mexicano Federico Mariscal, entre otros.

Noel fue el constructor del Pabellón argentino para la Exposición Iberoamericana de Sevilla del 29¹², cuyo conjunto urbano, en el que se integran la Plaza de España de la ciudad hispalense junto a los otros pabellones conservados, conforman un verdadero muestrario de los lenguajes “neocoloniales” y “neoindígenas” cuya puesta en valor en tal sentido aun se espera. Entre estos últimos descollan el pabellón peruano, obra del español Manuel Piqueras Cotelí, profesor de escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima; el pabellón mexicano, caratulado por su autor Manuel Amábilis, como de estilo “tolteca”; y el pabellón de Colombia en donde campea la imagen de la diosa “Bachué”,

¹¹. Parte importante de las mismas han quedado recogidas en: SCHÁVELZON, Daniel (comp.): *La polémica del arte nacional en México, 1850-1910*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

¹². Cfr.: AAVV: *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1995.

obra del escultor Rómulo Rozo que simbolizó a un importante movimiento cultural dado en aquel país en los años treinta.

La arquitectura de raíz "hispana" tenía para ese entonces varios antecedentes en el continente americano, siendo uno de los ejemplos iniciales el Pabellón de California diseñado por Page Brown para la exposición colombina de Chicago de 1893, en donde su autor combinó eclécticamente motivos formales y ornamentales de las 21 misiones californianas. *"De las réplicas a la compra directa del patrimonio arquitectónico español, había un pequeño paso que se dio rápidamente. En las primeras décadas del siglo XX miles de objetos de arquitectura fueron extraídos de las obras renacentistas, manieristas y barrocas españolas. Desde claustros enteros que se llevaron desarmados para montarlos en Estados Unidos hasta puertas, rejas, cielorrasos, torres, paneles de azulejos, etc. que se incorporaron a museos públicos y privados y a muchas residencias particulares"*¹³.

En la Argentina, las obras más destacadas en este sentido fueron las de Martín Noel, entre ellas su propia residencia de la calle Suipacha en Buenos Aires –hoy sede del Museo de Arte Hispanoamericano "Isaac Fernández Blanco"- y la Estancia "El Acelain", en Tandil (provincia de Buenos Aires), que proyectó por encargo del escritor Enrique Larreta, y cuyo impactante jardín está claramente inspirado en el Generalife granadino (fig.2). Ambas residencias fueron inauguradas hacia 1922, el mismo año en que hizo su arribo a la Argentina don Manuel Gómez-Moreno, impartiendo conferencias en Buenos Aires y Rosario sobre las nuevas orientaciones de la Historia del Arte.

Larreta había visitado Granada en 1921, durante un viaje por España cuyo motivo principal fue la adquisición de obras de arte para decorar los salones de "El Acelain" con un marcado acento hispano. Durante su estancia, Alberto de Segovia le realizó una nota para la revista *La Alhambra* en la que Larreta transmitió el pensamiento de muchos de los coleccionistas argentinos del momento: *"Yo creo que España debía enviar allí (por Argentina) muebles, cerámica, hierros repujados, tapices, telas, etc. El éxito sería indiscutible. Nada más útil que la organización de una Exposición española de artes del hogar. Es tal la afición, la moda, que hoy reina en la Argentina, que pronto encontraría allí mercado seguro y beneficioso"*¹⁴. La indudable fascinación de Larreta por Granada habría de quedar reflejada con creces al publicar su libro *"Gerardo o la Torre de las Damas"* (Buenos Aires, 1953), ilustrado por el propio autor con escenas granadinas (fig.3).

Vinculadas a ello, y enmarcadas dentro de esta difusión de lo hispano, un lugar de preminencia le cabría a las corrientes arquitectónicas y decorativas denominadas "neoárabes" y "neomudéjares", cuyos ejemplos a lo largo del continente americano alcanzan no menos de medio centenar. Esta estética de las "Alhambras", como popularmente se las conoció, tuvo una aceptación social que pervivió hasta bien entrado el siglo XX, no limitándose solamente a las grandes urbes sino penetrando también en las ciudades de provincia.

En el caso de Argentina, uno de los ejemplos más notables es el "Salón morisco", hoy llamado "Salón Alhambra" del Club Español¹⁵, cuya arquitectura se fusiona con las pinturas murales representando la Alhambra granadina (fig.4). Las que hoy se conservan fueron pintadas en los años sesenta sobre los paisajes de Granada que habían realizado en 1912 Francisco Villar, argentino de origen asturiano, junto a su mujer, la artista francesa

¹³. GUTIÉRREZ, Ramón, y TARTARINI, Jorge: *El Banco de Boston. La Casa Central en la Argentina, 1917-1997*, Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1997, p. 66.

¹⁴. SEGOVIA, Alberto de: "Larreta y 'La Gloria de D. Ramiro'", *La Alhambra*, Granada, 2ª época, t. 24, núm. 545, 30 de noviembre de 1921, p. 338.

¹⁵. Obra del arquitecto Enrique Folkers, inaugurada en 1911. El "Salón Alhambra", hoy utilizado para fiestas, fue ubicado en el sótano siendo originalmente destinado a baños (Datos: gentileza Jorge Tartarini).

Léonie Matthis. Ésta se había establecido en 1910 en Granada donde ejecutó, al óleo y al aguafuerte, numerosas vistas (fig.5) y figuras típicas; aquí conoció a Villar con quien partiría rumbo a Buenos Aires dos años después, casándose con él e iniciando en la capital argentina una vasta labor que empezó con la citada decoración y que tuvo su culminación con las series de reconstrucciones del pasado colonial argentino y americano.

Testimonio de esta fascinación por el “alhambrismo” son otros proyectos como el que presentó Jorge Soto Acebal al Salón Nacional argentino de 1915, “*Decoración de un Restaurant-Teatro*” (fig.6). Este interés por lo “granadino” testimoniaba la vigencia de una imagen romántica cuya difusión en libros de decoración, en notas de revistas como *Plus Ultra*, o directamente en obras arquitectónicas, lejos de disminuir, fue en aumento. La sensibilidad de las élites culturales argentinas se mostraron receptivas a estas manifestaciones “orientalistas”, y los poemas de Moctezuma sobre Granada, que desembocaron en la edición de “*Un viejo resplandor*”, hallarían terreno propicio dentro de ellas.

ANTONIO PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA: UN GRANADINO Y SU OBRA CULTURAL EN LA ARGENTINA.

*“Mi corazón adora tanto
las maravillas de Granada
con sus cuadrados torreones
y sus callejas solitarias,
que ante el recuerdo se disipan
todas las sombras de mi alma”.*

(Pérez Valiente de Moctezuma, Antonio: *Un viejo resplandor*, Buenos Aires, 1924, p. 11).

Antonio Pérez Valiente de Moctezuma y su hermano José María arribaron a finales de 1912 a la Argentina, estabilizando pronto su situación en Buenos Aires, tal como el primero se lo comunica a su madre en febrero del año siguiente: “...ya estamos bien colocados... *Mi libro es fácil que se edite pronto; ya tengo el segundo en preparación. Probablemente me pagarán bien las poesías en los mejores periódicos de aquí...*”¹⁶. Para ese entonces a Antonio ya le había llegado su primer empleo gracias a los favores de un amigo de su madre, el Barón de Patterson, quien le consiguió un puesto en la West India Company. En sus primeros tiempos de Buenos Aires fue también secretario del doctor José Luis Cantilo, director del diario *La Época*¹⁷, en el cual fue redactor hasta 1918. Estuvo un tiempo en Santa Fe, en donde, tras un breve período como chacarero en el Chaco santafesino, desempeñó tareas como periodista y escritor.

El circuito del periodismo porteño iba a serle favorable a Moctezuma, máxime si se tiene en cuenta que muchos de los diarios y revistas de mayor difusión en la capital argentina y en el resto del país, habían sido fundadas por españoles emigrados y venían mostrando una particular inclinación por ampliar sus plantillas con columnistas, dibujantes y caricaturistas también españoles¹⁸. Entre las más notables revistas estaban *Caras* y

¹⁶. Tarjeta postal dirigida por Antonio Pérez Valiente de Moctezuma a su madre Aurora, Buenos Aires, febrero de 1913 (Gentileza: Maximiliano Gutiérrez).

¹⁷. BULLRICH, ob.cit.

¹⁸. Sobre el tema de las revistas ilustradas, los dibujantes y caricaturistas puede consultarse nuestro trabajo: “Presencia de España en la Argentina. Dibujo, caricatura y humorismo (1870-1930)”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 1997, N° 28, pp. 113-124.

Caretas, cuya aparición, en los últimos años del XIX, trajo consigo un éxito casi inmediato, y *Plus Ultra*, más elegante, que se convirtió, a partir de su aparición en 1916, en una tribuna cultural y artística de los “hispanoamericanistas”, magníficamente ilustrada con obras de los pintores españoles más cotizados del momento, sobre todo aquellas que pertenecían a las colecciones argentinas. Sorolla, Zuloaga, Anglada, Rusiñol y muchos otros gozaron de una difusión permanente en las páginas de *Plus Ultra*.

Moctezuma se vinculó a ambas revistas. En las páginas de *Caras y Caretas* aparecieron publicados tempranamente poemas suyos inspirados en Granada, como el que tituló “*Fuente de Lindaraja*” y rubricó, utilizando el apellido materno, como Antonio Pérez Pintor¹⁹. Este poema fue acompañado por un dibujo del joven Alfredo Guido, que al año siguiente se encargaría de ilustrar el primer libro de versos que Moctezuma publicó en la Argentina, titulado “*Sortilegios*” (1917). Esta obra antecedió a “*Un viejo resplandor*” (1924), en la que habrían de ser recopilados varios de esos poemas “granadinos”. Para este entonces llevaba realizadas Guido varias ilustraciones inspiradas en ellos (fig.7).

En cuanto a la labor de Moctezuma en *Plus Ultra*, inició trabajos como redactor en 1917, desempeñándose como secretario de la revista entre 1918 y 1920. La naturaleza de los artículos que publicó en esta revista fue variada, comprendiendo por caso el poema inspirado en la obra “*Los cuatro príncipes asirios*”, con música de Saint Saëns e interpretada por Ana Pavlowa²⁰, y cuyos versos incluyó en la última parte de “*Un viejo resplandor*”. Otras materias que desarrolló fueron la de la platería colonial²¹, siendo estos sus primeros aportes en una temática en la cual sus trabajos posteriores se habrían de convertir en referencia ineludible, o la del coleccionismo de arte en la Argentina, en lo que fue verdadero experto.

En efecto, uno de los principales encargos que recibió Moctezuma en *Plus Ultra* fue el de realizar artículos sobre las grandes mansiones de Buenos Aires (los edificios, su decoración, las colecciones que albergaban, etc.)²², lo que le vinculó a los más importantes coleccionistas argentinos. Con muchos de ellos hizo amistad duradera, por caso con Enrique Larreta, quien como recuerda Mercedes Bullrich, “*propuso su nombre al ministro sueco, a quien se le había encomendado la búsqueda de una persona que sirviera de nexo entre los directivos de la Casa Nordiska, que recién abría sus puertas al público porteño*”²³ a principios de los veinte.

Sobre la residencia de Larreta en Buenos Aires (hoy sede del Museo de Arte Español “Enrique Larreta”) publicó Moctezuma, en 1922, una larga nota en la revista *Arte Español* de Madrid. En la misma hizo referencia al patio “*que recuerda a los morunos jardines de Granada*”: “*Circunda la casa un pequeño y cuidado jardín de ambiente granadino, donde ha obtenido el Sr. Larreta felices perspectivas y amables rincones solitarios, que parecen no sentir la extrañeza de su apartamiento de Andalucía. La*

¹⁹. *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 2 de septiembre de 1916.

²⁰. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 18, noviembre de 1917.

²¹. “El arte de la platería en América”, *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 28, agosto de 1918. Sobre estos temas publicó años más tarde dos artículos en el diario *La Nación*, “La platería en el Virreinato de Méjico” (19 de junio de 1932) y “La platería en el Virreinato del Perú” (5 de febrero de 1933), siendo el punto culminante la edición de su libro *Platería colonial. Colección Gustavo Muñoz-Barreto*, Buenos Aires, Talleres Gráficos Plantié, 1960, 198 pp., obra ilustrada con 572 reproducciones de piezas, y que aun hoy es una referencia ineludible.

²². Entre los mismos podemos mencionar, de 1917: “La casa de don Carlos Reyles” (N° 14, julio), “La casa de los señores de Lafuente Sáenz Valiente” (N° 18, octubre); de 1918: “Colecciones artísticas del Dr. Ernesto Quesada” (N° 22, marzo), “La casa de Errázuriz-Alvear” (N° 29, septiembre), “El palacio Bosch-Alvear” (N° 32, diciembre); de 1919: “El castillo de Chapadmalal de la familia Martínez de Hoz” (N° 37, mayo), “El palacio Alvear en San Fernando” (N° 39, julio), “La casa de los señores de Escalier” (N° 40, agosto), y de 1921: “Mansiones señoriales: la casa de los señores de Gowland” (N° 61, mayo).

²³. BULLRICH, ob. cit.

*fachada que da a este jardín tiene un poético aspecto con su pared blanca, ornada de plantas trepadoras y sus pequeñas rejas rematadas en una cruz de hierro: evocación de Zafra y Santa Isabel la Real, esos conventos de Granada donde el ciprés cobija bajo su rígida copa rosales, madreselvas, jazmineros, fuentes de azulejo azul o blanco, aljibes de moruna tapia y recortado arrayán de verdor perenne*²⁴.

El hermano menor de Antonio, José María Pérez Valiente de Moctezuma, también ejerció como colaborador de *Plus Ultra* publicando estudios de heráldica, tema en el que fue reconocido especialista. Los intereses culturales del momento en Buenos Aires, de los que hemos dado cuenta en el apartado anterior, le inclinaron, además de estos temas, por los del arte colonial y el arte indígena americano; fruto de esto último fue su estudio sobre “Alfombras y tejidos incaicos”²⁵, un mes antes de la aparición de otro artículo firmado por su hermano Antonio sobre el “Renacimiento del arte indígena”²⁶.

En el año 1922, José María retornó por un tiempo a Granada, donde conoció e hizo amistad con el pintor inglés Wynne Apperley; éste le retrató colocando a la Alhambra como fondo (fig.8). A pedido de aquel, Apperley ejecutó también una pequeña obra con la imagen de “Aben Celin, Príncipe de la Alhambra, hijo de Juzef IV Alnayar, XVI Rey de Granada” (fig.9), de quien los Moctezuma se reconocían descendientes. Ya en la Argentina, José María, quien también era conocido por el seudónimo “Barón de Roch”, fue autor del recordado, y por cierto muy polémico libro, “Significación universal de los argentinos” (1934), desempeñándose asimismo como director de la Nordiska Kompaniet.

En las décadas del veinte y treinta, Moctezuma produjo su obra más importante, tanto en número como en valor testimonial. Aun cuando el tema de las artes indígenas americanas –en lo que mucho tuvieron que ver los viajes realizados por varios países del continente a finales de los veinte- ocupó un espacio destacado en sus intereses, fue sin duda la vertiente colonial en la que centró sus mejores atenciones, alcanzando en su espíritu una importancia creciente y produciendo para su época y para la posteridad una obra de indudable valor.

Independientemente de su obra poética en la que a “Sortilegio” y “Un viejo resplandor” siguieron “Tedio en otoño” (1925), “Mar Mitológico” (1937) –con el que obtuvo el Premio de Literatura otorgado por la Municipalidad de Buenos Aires en ese año- y “Sol en la niebla” (1943), fue autor Moctezuma de algunos libros en prosa: sin contar los estudios sobre arte colonial a los que haremos referencia más adelante, podemos citar “Los panoramas en la órbita” (1929), libro inspirado en los paisajes de Córdoba, Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Jujuy y Cuzco, y “Al flanco de la tierra virgen. De Buenos Aires a Nueva York, 1930-1937” (1937), en los que narró sus vivencias en el viaje por las tres Américas que había realizado siendo corresponsal del diario *La Nación*. Publicó asimismo obras de teatro en verso como “Cada cual” (Misterio del rico moribundo, en tres actos, primera versión castellana de “Jederman” de Hugo de Hoffmannsthal), cuya portada fue magistralmente ilustrada por Alejandro Sirio, dibujante asturiano radicado en la Argentina (fig.10); “Mariluna” (drama en 4 actos); “La espada” (drama en 3 actos); y “Los rivales” (drama en 3 actos y un prólogo).

En los años veinte, la obra más destacada de Moctezuma estuvo vinculada a sus tareas como colaborador literario de *La Nación*, especialmente cuando fue elegido como corresponsal del periódico para realizar el largo viaje ya referido por todo el continente americano (aproximadamente entre 1927 y 1929). En sus publicaciones tuvo continuidad

²⁴. PÉREZ VALIENTE DE MOCTEZUMA, Antonio: “El arte español en América”, *Arte Español*, Madrid, t. VI, 1922-1923, pp. 224-225. En la década siguiente se explayó sobre los jardines de la Alhambra y Generalife en: “Jardines Hispano-Árabes”, *El Hogar*, Buenos Aires, 20 de enero de 1933.

²⁵. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 33, enero de 1919.

²⁶. *Plus Ultra*, Buenos Aires, N° 34, febrero de 1919.

la línea “colonialista” que había iniciado en *Plus Ultra*, acentuado ahora su interés gracias al contacto con los coleccionistas argentinos²⁷ y con los grandes monumentos del barroco mexicano que fueron objeto de sus artículos.

Como era de esperar, también dejó testimonios en “Artes y Letras”, el suplemento ilustrado de *La Nación* acerca del arte indígena americano, especialmente de México y Perú²⁸, pero, repetimos, la inclinación por el arte colonial fue de peso más determinante. En esta década sobresalieron, en el mismo periódico, sus publicaciones sobre mobiliario colonial²⁹, labor que tuvo como punto culminante la publicación de su libro *Muebles Coloniales* (1931) del Virreinato del Río de la Plata, por el que fue galardonado con el Premio “América” de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), siendo designado Miembro Correspondiente de la misma en 1932; fue autor también de algunos artículos sobre mobiliario moderno³⁰. De sus andanzas por el continente, la mayor parte de sus crónicas para *La Nación* se centraron en ciudades y templos coloniales³¹, intercalando en algunas de ellas notas de actualidad e interés turístico.

Retornado a Buenos Aires, y ya a principios de los años treinta, Moctezuma va a producir su labor más interesante en las páginas de la revista *El Hogar*, con la cual había comenzado a colaborar en los veinte, y que para entonces había alcanzado un prestigio similar y una difusión comparable a *Caras y Caretas*; inclusive muchos de los antiguos colaboradores de ésta integraban ahora el *staff* de *El Hogar* siendo el caso más relevante el del citado Alejandro Sirio, posiblemente el dibujante más destacado de la Argentina en la primera mitad de siglo, quien había abandonado *Caras y Caretas* en 1924 por desavenencias con la dirigencia para pasar a *La Nación*; allí estrechó los vínculos con Moctezuma.

La mayoría de las series de estudios que Moctezuma publicó en *El Hogar* fueron ilustradas por Sirio. Las más notables aparecieron entre los años 1933 y 1934, pudiendo mencionarse entre otras la de “Bailes indígenas”³², “Bailes populares”³³, “Estampas porteñas”³⁴, “Estampas platenses”³⁵, “Escenas coloniales”³⁶, “Fundaciones de ciudades

²⁷. En tal sentido, debe señalarse que clasificó y expertizó colecciones suntuarias como las de los señores Tornquist, Madariaga Anchorena, Patrón Costas, Pereda, Quintana de Pearson y Bengolea-Cárdenas, y siendo asesor artístico del Museo Nacional de Bellas Artes, las que habían pertenecido a los Guerrico. Su obra más relevante fue el libro-catálogo *Museo Victoria Aguirre. Colecciones de arte*, Buenos Aires, Nordiska Kompaniet, 1927, 299 pp.

²⁸. “Arte nativo. Queros y huacos de los Incas” (4 de diciembre de 1927), “Teotihuacán” (10 de junio de 1928) y “Las montañas del Inca” (8 de diciembre de 1929).

²⁹. “El mueble de tradición hispánica” (3 de julio de 1927), “Divulgaciones de arte. Expresión y lenguajes de las formas” (7 de agosto de 1927) y “Arte colonial: los evocadores y elegantes muebles del Virreinato” (13 de enero de 1929). Puede citarse asimismo “Evolución del mueble colonial en el Río de la Plata. La colección de don Gustavo M. Barreto”, en *Revista Semanal de La Nación*, Buenos Aires, 19 de enero de 1930.

³⁰. En la revista *El Hogar*: “El ‘boudoir’, nido de la coquetería” (23 de octubre de 1925) y “Los muebles holandeses modernos” (20 de abril de 1928). En *La Nación*: “Los muebles modernos y la evolución del gusto femenino” (2 de junio de 1929).

³¹. Algunas de ellas fueron: de 1927: “Córdoba colonial. Una impresión del templo jesuítico” (6 de noviembre); de 1928: “De sur a norte: Tucumán” (3 de enero), “De sur a norte: Salta” (22 de enero), “La Guaira” (8 de abril), “La ciudad de Bolívar” (22 de abril), “Veracruz” (29 de abril), “La capital de Méjico” (13 de mayo), “Desierto de los Leones” (27 de mayo), “San Agustín de Acolman” (1° de julio), “Tepozotlan. Una joya del barroquismo americano” (26 de agosto) y “La Habana. Paraíso de las Antillas” (14 de octubre).

³². Pueden mencionarse, de 1933: “Danza de los aztecas” (23 de junio) y “Los pilagás” (11 de agosto).

³³. Pueden mencionarse, de 1933: “La ranchera” (3 de septiembre), “El jarabe mexicano” (20 de octubre), “El cielito argentino” (10 de noviembre); de 1934: “La rumba cubana” (6 de abril), “El malambo” (22 de junio) y “La marimba colombiana” (19 de octubre).

³⁴. Pueden mencionarse, de 1933: “El regreso de la quinta” (10 de marzo), “Baile de bodas” (24 de marzo), “La singular proeza del escultor indio” (7 de abril; historia de Domingo Peixoto, indio de

argentinas”³⁷, “Heroínas del Nuevo Mundo”³⁸ y notas sueltas referidas entre las que se encuentran semblanzas de personajes de la historia americana³⁹, muchas de ellas narradas con toques novelescos y poéticos.

En esos años se va a producir en Buenos Aires un hecho cultural de relevancia con la llegada de Federico García Lorca. “*Bodas de Sangre*”, que había sido estrenada en el Teatro Maipo el 29 de julio de 1933 por la Compañía de Alta Comedia de Lola Membrives, con escenografía de Jorge Larco, fue reestrenada el 25 de octubre con la presencia de Federico, doce días después de su arribo a la capital argentina. El 1º de diciembre del mismo año la citada compañía reestrenó “*La zapatera prodigiosa*” bajo la dirección del poeta, con escenografía y vestuario de Manuel Fontanals, quien también fue el autor de las figuras para el estreno de “*Mariana Pineda*” en la capital argentina el 12 de enero del año siguiente⁴⁰.

Durante el mes de febrero de 1934, además de su viaje al Uruguay, Federico participó en Buenos Aires de la recordada fiesta en la casa que el matrimonio Oliverio Gironde-Norah Lange tenían en la calle Suipacha, al lado de la de Carlos y Martín Noel, para celebrar la aparición del libro de Norah titulado “*45 días y 30 marineros*”. Para dicha fiesta ella había “exigido” que los invitados acudieran vestidos de marineros; de la misma han quedado numerosos testimonios fotográficos en los que se ve disfrazados a la mayor parte de los invitados –incluidos Lorca, sus escenógrafos Larco y Fontanals y el chileno Pablo Neruda-. Lorca recordaba haber aparecido en las instantáneas “un poco borrachito”; en una de ellas, poco conocida, se le ve abrazando a su elegante coterráneo Antonio Pérez Valiente de Moctezuma –quien se había resistido a vestirse de marinero-, posando a sus pies Norah Lange y Amado Villar. Al fondo luce en la pared un “*Candombe*” del pintor uruguayo Pedro Figari, una de las joyas de la pinacoteca Gironde (fig.11).

Volviendo a Moctezuma, a partir de junio de 1936, y hasta junio de 1941, llevó a cabo colaboraciones en la revista *Nosotros*, al iniciarse la segunda época de la misma. Su primer artículo, dentro de una larga lista que incluyó poco menos de 70 notas, en su mayor

Ongamira, autor de obras escultóricas destinadas al Colegio de Monserrat, Córdoba), “El huérfano de Santa Cruz” (28 de abril), “La venganza de Linconao” (5 de mayo; cuento gauchesco), “El sarao” (9 de junio), “La serenata” (28 de julio), “La comida del pato” (25 de agosto; escenas gauchas), “Primavera rosista” (15 de septiembre), “Algunas horas dictador” (27 de octubre; relato de la época de Rosas); de 1934: “Pompas fúnebres del carnaval” (9 de febrero), “Las modas del siglo XVIII” (26 de octubre), “La primera navidad de Buenos Aires (año 1536)” (21 de diciembre).

³⁵. Son historias que transcurren entre lo real y lo ficticio, ilustradas por Rodolfo Claro: podemos mencionar “Los veranos en el Tigre” (2 de marzo de 1934).

³⁶. Podemos mencionar, de 1933: “Juego de cañas” (2 de junio) y “Una boda del siglo XVI” (29 de septiembre); de 1934: “Fiesta de toros” (27 de abril) y “Un Auto de Fe MDCCXXXVI” (3 de agosto).

³⁷. Entre ellas, de 1933: “Córdoba” (19 de mayo), “La Rioja” (14 de julio) y “Santa Fe” (3 de noviembre); de 1934: “Los pueblos: fundación y destrucción de Yapeyú” (12 de enero).

³⁸. Podemos citar, de 1933: “La madre del Inca Garcilaso” (16 de junio), “La Mujer Alférez, que en la epopeya de la reconquista de Buenos Aires mereció las insignias militares conferidas por Liniers y la gloria que la posteridad le reconoce” (21 de julio), “Ana Perichón” (1º de septiembre), “Doña Juana de Zárate, heredera del Río de la Plata” (15 de diciembre); de 1934: “La libarona” (2 de febrero), “Doña Beatriz Clara Coya, última princesa del Perú” (4 de mayo), “Doña Catalina de Erauzo” (13 de julio); de 1935: “La quintrala” (15 de marzo).

³⁹. De *El Hogar*, 1933: “Los conquistadores en su día: Sebastián Gavoto descubre los ríos Paraná y Uruguay” (4 de agosto), “Vidas argentinas: Bernardo de Monteagudo” (18 de agosto); de 1934: “1888/1898. Viñetas marplatenses” (19 de enero), “Francisco Pizarro y el rescate de Atahualpa” (20 de abril), “Centauros de la pampa” (31 de agosto; sobre el caballo criollo), “La obra civilizadora de los misioneros” (28 de septiembre) y “Figuras de América: el criollo Agustín de Iturbide” (16 de noviembre). De *La Nación*, 1936: “El Capitán Pedro del Castillo, fundador de Mendoza” (12 de enero) y “El adelantado don Pedro de Mendoza, fundador de Buenos Aires” (2 de febrero); de 1939: “Semblanza del conquistador Francisco de Aguirre” (19 de noviembre; sobre la conquista del Perú, en el siglo XVI).

⁴⁰. Ver: AA.VV. *Federico García Lorca (1898-1936)*, Madrid, Tf. Editores, 1998.

parte críticas de exposiciones⁴¹, estuvo referida a Alejandro Sirio a propósito de su exposición en el Salón Witcomb. Transcribimos parte de lo escrito porque, a la vez de ensalzar la labor de su estrecho colaborador en esos años treinta, brindó en ella su visión acerca del valor que tenía el pasado en la vida nacional: *“Es el dibujante que reconstruye con más acierto, con mayor veracidad emotiva y artística los elementos descriptivos de un pasado que nos esforzamos en olvidar, inútilmente. Y digo inútilmente, porque el pasado está en nosotros, porque en él aumentamos el volumen de nuestra realidad, porque somos la vanguardia del tiempo, sin que nadie pueda esquivarlo substancialmente con hiperestesias absurdas o devaneos engañosos”*⁴².

En esta década, por otra parte, consolidó su actuación en la Nordiska Kompaniet S.A., llegando a ejercer como Secretario General y siendo enviado en forma regular a Europa donde afirmó su vocación y amplió sus conocimientos como anticuario. Como rememora Bullrich: *“Durante su actuación, Nordiska trajo al país y vendió parte de la colección de los príncipes de Lenchthamberg, formada en los tiempos de Napoleón I, luego llevada a Rusia, rescatada en el momento de la Revolución y llevada de allí a Estocolmo.*

*De esta colección recuerda don Antonio un episodio curioso. Años después, recorriendo la residencia de uno de sus clientes, el dueño de casa le muestra un espléndido cuadro de Rubens, que había comprado en Nueva York. Don Antonio reconoce inmediatamente la obra, perteneciente a la colección de los príncipes Lenchthamberg, que había sido enviada a los Estados Unidos al no ser vendida aquí. Allí fue comprada por esta familia argentina y traída nuevamente al país”*⁴³.

El año 1941 marcó un punto de inflexión en la vida de Moctezuma. A la muerte de su madre, Aurora, se agregó, coincidiendo con un declive evidente de la Nordiska, la apertura de su propio anticuario. Teniendo como antecedente una experiencia no muy recordada en los años veinte, momento en que Antonio había abierto un local de antigüedades entre Tucumán y Florida, “Moctezuma” fue inaugurado en un petit-hotel de la calle Arroyo 852. *“Mis amigos me lo pusieron en 48 horas –recuerda-. Elisa Peña me mandó un tapiz que yo había admirado en su casa. María Luisa Tornquist, cuatro cajas de zapatos llenas de miniaturas que le pedí mientras almorzábamos en su casa. Muchos me apoyaron. Todo fue siempre así para mí en la Argentina”*⁴⁴. Pinturas, esculturas, muebles, tapices, tejidos indígenas, porcelanas, platería y otros muchos objetos de arte atestaron el local de Moctezuma.

Su vocación por lo colonial habría de acentuarse al año siguiente al realizar un viaje a Bolivia con la finalidad de escribir algunos artículos sobre ese país para la página literaria dominical de *La Nación*, encargo que había recibido del director de la misma, el escritor Eduardo Mallea. Su presencia en el país andino alcanzó repercusión en la prensa local, en la cual se vuelcan conceptos suyos referidos al indígena, su carácter, su cultura y su religiosidad⁴⁵. Opinó también acerca del carácter de las ciudades americanas: *“Nuestras ciudades -¡Atención, empecinados modernizantes!- deben ser, íntegramente, un*

⁴¹. Señalamos solamente algunos referidos a artistas españoles: “José de Bikandi, ceramista, y sus trabajos en Galería Müller” (Nº 7, octubre de 1936), “Ramón Subirats en Galería Müller” (Nº 21, diciembre de 1937), “Los pintores de sangre vasca” (Nº 30, septiembre de 1938), “Lo popular en la plástica española por Maruja Mallo” (Nº 46-47, enero-febrero de 1940), “Oleos de Miguel Viladrich” (Nº 52-53, julio-agosto de 1940) y “Obras de Rafael Argelés” (Nº 52-53, julio-agosto de 1940).

⁴². “Alejandro Sirio. Definición de su arte”, en *Nosotros*, Buenos Aires, junio de 1936, 2ª época, Nº 3, p. 301.

⁴³. BULLRICH, ob. cit.

⁴⁴. *Ibidem*.

⁴⁵. “Los intelectuales de América debemos trabajar por la unidad americana”, en *Última Hora*, La Paz, 8 de septiembre de 1942, p. 4.

monumento en piedra a las formas arquitectónicas que elaboró la Colonia, con alma india, sobre la base de una materia hispana. Hay que admitir en ellas las variaciones que imponga el confort o la necesidad de nuevas perspectivas, pero la forma (nosotros recordamos el “eidoi” aristotélico) debe, si acaso, ascenderse, purificarse, en nuestra devoción”. En La Paz dictó una conferencia en el paraninfo de la Universidad sobre “Indoamericanismo y criollismo”

En primeros días de octubre de 1944, debido a que Antonio había tomado la decisión de trasladar el anticuario a un nuevo local⁴⁶, se llevó a cabo la subasta pública de las colecciones de arte bajo la supervisión de la casa Ramos Oromí y Cía. Entre las piezas más singulares que figuran en el catálogo de la misma⁴⁷ podemos citar, en cuanto a las pinturas, un “*San Gerónimo*” atribuido a José de Ribera (Nº 41), un “*Retrato del Mariscal de Bolivia Andrés de Santa Cruz*” por Elise Bourdier (Nº 97), los “*Autorretratos*” de Maurice Quentin de Latour (Nº 98) y de Federico de Madrazo (Nº 630), un “*Paisaje con figuras*” de Salvatore Rosa (Nº 113), dos óleos del español Eliseo Poy Dalmau, “*Corrida de toros en Segovia*” (Nº 355) y “*Feria de Gitanos*” (Nº 356), una “*Vendedora de Aves*” de Murillo perteneciente a la colección Palacios (Nº 635) y varios lienzos de artistas argentinos, entre ellos Pascual Ayllón, Domingo Pronso, Juan Sol y Walter de Navazio.

Entre las esculturas destacaba un “*Niño con gola*” obra en plata cincelada con base de mármol verde granadino, del valenciano Mariano Benlliure, vendido por éste a doña Victoria Aguirre (Nº 375). Sobresalía, en el segundo piso, la llamada “Sala Colonial”, con varios muebles virreinales y magníficas obras de platería rioplatense (fig.12). Granada estaba presente a través de un óleo sobre tabla de Antonio del Rincón, “*Nuestra Señora de las Angustias, patrona de Granada*”, proveniente de la colección Venegas (Nº 349) y un “*Autorretrato*” de Wynne Apperley fechado en Granada en 1920 (Nº 364).

En 1945 inauguró Moctezuma su nuevo y definitivo local de la calle Uruguay; cuatro años después, en 1949, el conocido pintor argentino Luis I. Aquino –desde 1946 director del Museo de Artes Hispanoamericanas, de Buenos Aires–, le homenajeó presentando al XXXIX Salón Nacional de Artes Plásticas el retrato que tituló “*El poeta Pérez Valiente de Moctezuma*”. Ser anticuario se iba ya convirtiendo para él “no en un oficio sino en una pasión” como le gustaba decir. Una pasión que desarrolló a partir de entonces con continuidad y que le dio satisfacciones como la de haber sido Miembro fundador y primer Presidente de la Asociación Argentina de Anticuarios y Galerías de Arte (agosto de 1965), y que sólo pudo interrumpir su muerte, acaecida en Buenos Aires el 14 de enero de 1980.

ALFREDO GUIDO: HACIA UNA MODERNIDAD AMERICANA.

Al hacer referencia en apartados anteriores a las vicisitudes del ámbito cultural de Buenos Aires durante las primeras décadas de siglo, hablamos de la importancia que tuvo para los artistas argentinos la celebración de la Exposición Internacional del Centenario en 1910. Señalamos que ella significó el deslumbramiento hacia las obras de los españoles Zuloaga y Anglada Camarasa y una consecuente diáspora a París, donde ambos residían, para contactarse con ellos, ya a partir del año siguiente. En forma similar actuaron artistas de otros países americanos, en especial de México; todos ellos, en mayor o menor medida, entraron en contacto entre sí, compartiendo inquietudes que con el tiempo terminarían

⁴⁶. En el mismo, situado en la calle Uruguay 1310, en pleno centro de Buenos Aires, continúa funcionando el anticuario “Moctezuma”, ahora bajo la custodia de Fernando Gutiérrez, sobrino de don Antonio.

⁴⁷. *Moctezuma. Colecciones de Arte*, Catálogo del remate, Buenos Aires, 2 al 5 de octubre de 1944, 36 pp.

cristalizando en consecuencias de notoria importancia para el arte iberoamericano, como iremos viendo.

Estos artistas vivieron con especial atención las transformaciones del arte occidental de esos momentos, y particularmente la recuperación de las artes llamadas primitivas y su reinterpretación en clave contemporánea ya sea en pintura, escultura, arquitectura, artes decorativas, escenografías de teatro, etc.; no hay más que recordar las formas y diseños del arte africano que inspiraron a Picasso y a tantos otros artistas, los viajes de Henri Matisse por Marruecos, o la constante circulación de estampas japonesas que fueron muy utilizadas, y, como en el caso de Anglada, abrieron infinitas posibilidades para incentivar el empleo de los arabescos y las líneas ornamentales.

A su vez, en 1909 se había producido en la capital francesa un hecho artístico de notable significación y cuya importancia en la formación de aquellos iberoamericanos resultaría decisiva: la presentación de los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev con la obra *El Príncipe Igor*, de Borodin. Las escenografías de los mismos, y en especial los trabajos de Alexander Benois y León Bakst, se convertirán muy pronto en importantísima fuente de inspiración para estos jóvenes ávidos de un exotismo que les ayudara a romper moldes y buscar nuevos caminos.

Fue indudablemente a través de Anglada, temprano admirador de los rusos, que los americanos comenzaron a moldear su incondicionalidad hacia ellos. Vinculados al catalán, estos artistas que componían el "grupo de la rue Bagneux" llegaron a tener gravitante importancia para el arte del continente, haciendo de París una prolongación espiritual de América y fraguando el despertar americanista que haría eclosión en los años veinte. Por el lado de Argentina, integraban este contingente los escultores Alberto Lagos y Gonzalo Leguizamón Pondal, los pintores Jorge Bermúdez, Cayetano Donnis, Alfredo González Garaño, y los literatos Ricardo Güiraldes y Oliverio Girondo, entre otros; del lado de México, Roberto Montenegro, Dr. Atl, Jorge Enciso y Adolfo Best Maugard, a quienes se solía unir José Vasconcelos. La mayoría de ellos hicieron del taller de Anglada, ubicado en la rue Ganneron, su sitio habitual de reuniones, dirigiéndose por las noches al Magic City.

En este marco se debieron producir interesantes diálogos y largos debates entre los americanos en el sentido de propiciar, a través de sus propios lenguajes plásticos, una revalorización de las formas de nuestras artes populares y en especial del arte precolombino. No es casualidad pues que Best Maugard y Leguizamón Pondal desarrollaran con posterioridad tareas similares en cuanto a los métodos de enseñanza del dibujo autóctono en las escuelas, o que Montenegro y Dr. Atl en México y González Garaño en la Argentina testimoniaran su preocupación por las artes populares, o que Bermúdez se convirtiera con el tiempo en uno de los pintores costumbristas de más destacada labor en Sudamérica.

Mientras esto ocurría en París, donde ya se palpaba el inminente estallido de la guerra, en la Argentina, pensadores de la talla de Ricardo Rojas –que en 1909 había publicado *"La Restauración Nacionalista"*, obra fundacional del nacionalismo argentino– actuaban con ideas análogas a la de esos artistas radicados en la capital francesa, llevando a las ideologías nacionalistas y americanistas a un estado de gradual efervescencia. Producto de las reflexiones de Rojas fue el proyecto, en 1914, de fundar una Escuela de artes indígenas en la Universidad de Tucumán; sostenía que *"...en lugar de una vaga escuela de bellas artes, convenía fundar un instituto de artes decorativas inspirado en el estilamiento de modelos regionales y en las imágenes de la arqueología indígena, pero adaptando todo ello a las necesidades de la industria y de la vida modernas"*⁴⁸.

⁴⁸. ROJAS, Ricardo: *Silabario de la decoración americana*, Buenos Aires, "La Facultad", 1930, p. 13.

Ya finalizada la contienda europea, a finales de 1918 se inauguró en la Argentina el Primer Salón de Artes Decorativas, el cual habría de significar la concreción y puesta en escena de muchas de las ideas “americanistas” que habían ido fraguándose en París algunos años atrás, además de consolidar el interés por el *Art Nouveau*, cuya presencia en carteles y publicidades en periódicos y revistas argentinas era por demás notoria. Los artistas argentinos de la “rue Bagneux” se convirtieron en impulsores del evento, entre ellos Alfredo González Garaño y Gregorio López Naguil. Este Salón puso en evidencia el interés por el rescate de las formas del arte prehispánico en la Argentina, proliferando dibujos, diseños escenográficos y mobiliario inspirados en las culturas ancestrales americanas, y que paulatinamente ganaron presencia en el Salón Nacional de Bellas Artes.

Al mismo tiempo, y a través de las páginas de la cualificada revista *Augusta*, órgano que brindó su constante apoyo a las artes decorativas en el país, se dieron a conocer por primera vez en Buenos Aires los dibujos que Roberto Montenegro había hecho inspirándose en “*Salomé*” de Oscar Wilde, claramente identificados con los que sobre la misma obra había hecho el inglés Aubrey Beardsley en 1894. Debe señalarse que el mexicano, junto con otros de los artistas iberoamericanos reunidos en París en torno de Anglada, se habían radicado años antes en Pollensa (Mallorca) siguiendo al maestro en su huída de la guerra⁴⁹.

La importancia que cobró en la Argentina la obra de Beardsley primero y de Montenegro después, en el sector de los jóvenes y entusiastas artistas cuyo interés se había volcado hacia las artes decorativas, resultó determinante en la evolución del estilo de varios de ellos, participantes en su mayoría del Salón creado en 1918. Gregorio López Naguil, compañero suyo en París y Mallorca, y que temporalmente se hallaba en Buenos Aires y fue posiblemente el “culpable” de que al mexicano se le conociera en el país rioplatense, presentó en la ocasión las ilustraciones realizadas para el libro “*Diálogos olímpicos*” del escritor uruguayo Carlos Reyles, incluyendo tres figuras calavéricas, muy posiblemente inspiradas en los dibujos de Montenegro (fig.13). Sin embargo se advirtió aun más la huella orientalizante de éste en otro de los participantes del certamen, Jorge Larco -quien además reconoció la influencia del artista de Guadalajara-, el cual poco después dio inicio a una larga serie de obras inspiradas en “*Las mil y una noches*” (fig.14). Larco, recordemos, habría de ser en los treinta escenógrafo de obras lorquianas en Buenos Aires.

En los salones de artes decorativas de Argentina participaron también activamente otros discípulos de Anglada en París y Mallorca, como Alfredo González Garaño y Rodolfo Franco, quienes fueron inclinándose decididamente hacia los diseños escenográficos, con claro influjo de los Ballets Rusos. El primero de ellos había exhibido en Buenos Aires, en 1917, un notable trabajo de documentación compuesto por cuarenta y seis láminas, destinado al decorado del ballet “*Caaporá*” -obra que Ricardo Güiraldes realizó inspirándose en una leyenda guaraní-, las cuales habría de presentar en Madrid en 1920 con grandes elogios. En cuanto a Franco, llegó a ejercer el cargo de Director Escenógrafo del Teatro Colón de Buenos Aires entre 1924 y 1934, y luego, desde 1936 hasta su muerte acaecida en 1954, trabajó en la sala del Teatro Odeón de la misma ciudad. Entre sus obras escenográficas pueden citarse “*Khovanchina*”, “*Petrouschka*” -ballet de Igor Stravinsky-, “*Pulcinella*”, “*Ollantay*”, “*La Walkyria*” y “*Goyescas*”.

Otros de los artistas que presentaron obra (citamos algunas de ellas) al Primer Salón de Artes Decorativas de 1918 fueron Félix Pardo de Tavera (un “pendantif”; un “hacha de ceremonia” y un cortapapeles de estilo calchaquí), Alejandro Sirio (el dibujo “El Jardín Romántico”), Alfredo Gramajo Gutiérrez, Matilde Fierro (almohadones estilizados

⁴⁹. A este tema hemos dedicado un apartado en nuestra tesis doctoral: *La pintura argentina (1880-1930). En busca de una identidad nacional*, Granada, Universidad, 1996.

con diseños extraídos de las liturgias incaicas), Clemente Onelli (alfombras “pampa”, “calchaquí” y “santiagueña”), Magdalena Lernoud de Casaubón, Juan Carlos Huergo (diseños humorísticos y juguetes de madera), Alfredo Guttero, Antonio Salvat (el panel decorativo “Las vírgenes votivas”), Cesáreo Díaz, Carlos M. Viale (acuarelas “orientalistas”) y Cayetano Donniss⁵⁰.

Los artistas más destacados de la muestra resultaron, sin embargo, los jóvenes Alfredo Guido y José Gerbino, a quienes se otorgó la Medalla de Oro del Salón por el “Cofre de estilo incaico”. Guido había nacido en la ciudad de Rosario el 24 de noviembre de 1892, donde estudió escenografía y decoración con el pintor italiano Mateo Casella; luego se tituló de dibujante en la Academia Nacional de Bellas Artes bajo la dirección de Pío Collivadino, perfeccionándose a la vez en las técnicas del grabado⁵¹. En 1915 obtuvo el “Premio Europa” otorgado por el gobierno argentino, pero debido al estado bélico de aquel continente, decidió utilizar el dinero correspondiente a dicha beca para recorrer diversos países americanos. Este viaje definió la vocación espiritual y estética que habría de concretar en sus obras. Para entonces, y como se señaló oportunamente, ya conocía y trabajaba con Antonio Pérez Valiente de Moctezuma, ilustrando sus poemas en *Caras y Caretas* y su libro “*Sortilegio*” (1917).

Galardonado junto a Gerbino en el Salón de Artes Decorativas de 1918, la crítica premió su esfuerzo y le afirmó en sus convicciones: “...los señores Alfredo Guido y José Gerbino ponen una vez más de manifiesto sus nobles facultades artísticas que en exposiciones anteriores hemos tenido oportunidad de comprobar. Como ceramistas confirman ahora su dominio absoluto del estilo, forma y color con que realizan sus ‘huacos’ peruanos, vasos, urnas y platos calchaquíes. La ejecución de varios cofres que presentan tallados en madera, está por encima de todo elogio y significa una nueva tentativa de los jóvenes artistas para restablecer el gusto de nuestros puros estilos tradicionales”. Respecto de la obra premiada, el mismo crítico refería: “Trátase de un cofre incaico de impecable estilización, de forma sencilla y grácil cuya parte superior va coronada por una bien comprendida cabecita india que se funde sin esfuerzo en los tonos violetas de la pátina y en los hermosos medallones decorativos”⁵² (fig.15).

En los años posteriores, Guido consolidó su línea americanista, continuando con sus tareas de ilustrador para varias revistas, entre ellas *Plus Ultra* (fig.16) y la de “*El Círculo*” de Rosario, y fueron ganando más espacio en su obra el grabado y la pintura al óleo. En tal sentido, el año 1924 va a ser clave en su trayectoria al serle otorgado el Primer Premio en el XIV Salón Nacional de Artes Plásticas por su lienzo “*Chola desnuda*”. En este mismo año sus diseños acompañaron a los poemas que Antonio Pérez Valiente de Moctezuma publicó bajo el título de “*Un viejo resplandor*”; en ellas, Guido puso sus mejores armas como dibujante, siempre en una línea *art nouveau*, al servicio de las temáticas granadinas y “orientalistas” que fueron objeto de su inspiración (ver también fig.17). El contacto de Guido con España y “lo español” se completó ese año con su participación en el Salón de Otoño madrileño con una recordada exposición de aguafuertes de temas bolivianos, recibiendo, entre otros, los mayores elogios del crítico José Francés.

El año 1924 fue para el ámbito artístico argentino una temporada cargada de hechos significativos, principalmente por la irrupción en escena de Emilio Pettoruti, combatido por un sector de la prensa tradicionalista y apoyado por los miembros del periódico *Martín Fierro* –aparecido también ese año-. Fue también la temporada en que se

⁵⁰. MOI, L.E.: “Primer Salón Nacional de Artes Decorativas”, *Augusta*, Buenos Aires, vol. 1, N° 7, 1918, pp. 341-356.

⁵¹. Datos extraídos de ESPAÑA, José de: *Alfredo Guido*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1941.

⁵². MOI, ob. cit., p. 353.

inauguraron las salas de “Amigos del Arte”, en las que en el mes de octubre se presentó una gran retrospectiva de Fernando Fader⁵³, a la sazón, primer paisajista nacional.

Asimismo, 1924 marcó la aparición de *"Eurindia"*, conjunto de ensayos que el escritor Ricardo Rojas había ido publicando en los años precedentes en las páginas de *La Nación*. En ella llegaba Rojas al punto culminante de sus teorías y a su más definitiva posición respecto de la presencia de lo español y lo autóctono en el "alma nacional" argentina. Proponía allí una doctrina basada en la conciliación de teorías europeas *"con la argentinidad, con el indianismo y con la conciencia de lo continental. En esa fusión reside el secreto de Eurindia. No rechaza lo europeo: lo asimila; no reverencia lo americano; lo supera"*⁵⁴. Basaba Rojas su teoría en la revalorización de las tradiciones, americanas y argentinas: *"lo indígena, lo español y lo gauchesco -lo que creíamos muerto en la realidad histórica- sobrevive en las almas, creando la verdadera historia de nuestro país o sea la conciencia de su cultura, en virtud de esa ley que he llamado "continuidad de la tradición" en la memoria nacional"*⁵⁵.

Para la edición de *"Eurindia"*, Alfredo Guido realizó una ilustración-interpretación titulada *"El templo de Eurindia"* en la cual sintetizaba las dos claves centrales de la teoría de Rojas en cuanto al arte: “técnica europea” y “emoción americana” (fig.18). La monumentalidad de lo europeo aparece conjugado en la misma con una profusa decoración inspirada en las culturas precolombinas. Sin embargo, la obra artística que se constituyó en el paradigma de lo “euríndico” fue sin lugar a dudas la residencia de Ricardo Rojas en la calle Charcas, Buenos Aires, diseñada por el arquitecto Angel Guido –como señalamos, hermano de Alfredo- quien, sobre una arquitectura de inspiración altoperuana, introdujo varios elementos de la simbología prehispánica⁵⁶.

Dentro de la línea estética teorizada por Rojas encuentran cabida obras como la ya referida *"Chola desnuda"* (fig.19) con la que Guido obtuvo el premio en el Salón de 1924. Para su descripción nos remitimos a la que hizo el español José Francés: *"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 Molins- 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"*⁵⁷.

Razones tendría José Francés ante la visión de la “Chola” para traer a colación el recuerdo de lo andaluz. Indudablemente la estética de pintores españoles del momento, en especial de Zuloaga y quizá más aún, de Julio Romero de Torres, latía en la conciencia de

⁵³. Ver nuestro libro *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Santa Fe-Buenos Aires, Instituto de América-CEDODAL, 1998, pp. 329-335.

⁵⁴. ROJAS, Ricardo: *Eurindia (Ensayo de estética sobre las culturas americanas)*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1951, p. 128.

⁵⁵. *Ibidem.*, p. 134.

⁵⁶. Desarrollamos este tema en nuestro trabajo “El Hispanismo...”, *ob. cit.*, pp. 82-83.

⁵⁷. FRANCÉS, José: “Un gran artista argentino: Alfredo Guido”, en *El Año Artístico*, Madrid, 1924, p. 365.

Guido. No olvidemos la exitosa acogida que el cordobés había tenido durante su exposición en Buenos Aires dos años antes, momento en que sus obras engrosaron varias colecciones argentinas y fueron “descubiertas” por varios artistas deseosos de emularlo.

Eran estos años los del más encendido contacto artístico entre España y los países americanos. La Academia de San Fernando se había consolidado como receptora de jóvenes vocaciones artísticas de aquellas naciones. Dentro de esta reflexión, Andalucía en general y Granada en particular iban a ser catalizadores del interés temático de muchos de ellos, que llegaron a la ciudad de la Alhambra a sondear aquellos misterios que tan bien habían sabido incorporar los viajeros del XIX en la memoria popular. Podemos recordar aquí la temprana presencia del chileno Alberto Orrego Luco en torno a 1895 (fig.20), la francesa Léonie Matthis en 1910 –ya referida-, el peruano José García Calderón en 1912 (fig.21) o el colombiano Miguel Díaz Vargas en 1929-1930 (fig.22). A ello podríamos agregar un extenso listado de americanos que pintaron temas “orientalistas” y andaluces, como los chilenos Alfredo Valenzuela Puelma y Ernesto Molina, los argentinos Alejandro Christophersen –nacido en Cádiz- y Rodolfo Franco, o los cubanos Wifredo Lam y Enrique Caravia, entre tantos otros, o hechos significativos como el éxito que le cupo a la obra del granadino Gabriel Morcillo en Buenos Aires, desde su exposición individual de 1926 hasta sus participaciones en muestras colectivas organizadas hasta bien entrados los años treinta.

Dentro del intercambio hispano-argentino se encuadró también la exposición de “aguafuertes bolivianas” que Guido presentó en el Salón de Otoño de 1924 en Madrid y a la que nos referimos párrafos atrás. José Francés fue quien rescató la obra en conjunto de Guido y la dio a conocer en España: “...Hace con José Gerbino cerámica, ajustándose a las normas calchaquíes. Busca en los tejidos populares, en el estilo colonial, en las remotas sugerencias indígenas líneas, arabescos y cromáticos que luego emplea en toda clase de muebles, objetos y telas suntuarias. Adiestra su dibujo en la ilustración editorial que informa el mismo criterio un poco barroco, magnificente, algo pesado, como la tradición española, pero también sutil, hierático y como empapado de la ancestral amargura de los tatarabuelos puros aún del contacto europeo.

Este aspecto de dibujante es uno de los más interesantes de Alfredo Guido. Poco a poco lo ha ido depurando, serenando, dándole mayor solidez y sobriedad. Hoy día puede afirmarse que entre el grupo valiosísimo de ilustradores (argentinos o españoles residentes allí) de la República del Plata, Guido es uno de los primeros por la elegancia de su trazo y la noble fantasía de su imaginación”⁵⁸.

En el año 1925 realizó Guido el ansiado viaje a Europa, siendo Andalucía uno de sus destinos de preferencia. La vinculación a esta tierra quedaría plasmada en su labor, junto a Rodolfo Franco y el sevillano Gustavo Bacarisas –que en 1913 se había radicado en Buenos Aires-, como decorador del pabellón argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, en la que le fue concedido Gran Premio de Honor. Sobre las telas de Guido para Sevilla había escrito Lozano Mouján un año antes: “...Las escenas, sin tener nada de 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 vidalás bajo el algarrobo; los leñeros en plena faena; al fondo pasa el ferrocarril benefactor. La pampa aparece radiante y rica con sus trigales y arreos; 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

⁵⁸. *Ibidem.*, p. 367.

criolla con el vasco...”⁵⁹. En definitiva, toda una amplia gama temática de la pintura “nacionalista” argentina, sin obviar los adelantos del progreso.

El evento sevillano, punto culminante del contacto cultural Hispano-argentino y que debió haber significado la definitiva consolidación de los vínculos, resultó a la postre, paradójicamente, el canto del cisne del mismo. Así lo determinaron sucesos de orden internacional como el *crack* de la bolsa neoyorquina en ese mismo 1929 y sus consecuencias económicas a nivel mundial, sumado a causas internas de los países: en España la caída de Alfonso XIII -que había sido gran promotor de la vinculación hispanoamericana- en 1931 y un lustro después el desencadenamiento de la guerra civil, y en la Argentina el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen, el advenimiento de los gobiernos militares y el comienzo de la llamada “*década infame*”.

La obra de Alfredo Guido transcurrió a partir de los años treinta y hasta su fallecimiento, acaecido en Buenos Aires el 26 de diciembre de 1967, dentro de diversos lineamientos estéticos donde lo americano siempre tuvo acentuada presencia. Fue director de la Escuela Superior de Bellas Artes entre 1932 y 1955. Sus obras ilustraron innumerables libros y se sucedieron sus tareas como decorador muralista, destacando las llevadas a cabo en el Concejo Deliberante de Morón, la Dirección Nacional de Bellas Artes, el Palacio de Obras Públicas, la basílica de la Virgen de Nueva Pompeya o las cerámicas en líneas del subterráneo porteño. En 1937 se le concedió Medalla de Oro en la Exposición Internacional de París y en 1944 obtuvo el Gran Premio Adquisición en el XXXIV Salón Nacional de Bellas Artes. Su obra aun espera una justa consideración en el panorama historiográfico-artístico argentino, siendo nuestro deseo haber contribuido con el presente estudio a saldar esta deuda.

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Granada, junio de 1999

⁵⁹. LOZANO MOUJÁN, José María: *Figuras del arte argentino*, Buenos Aires, A. García Santos, 1928, p. 111.

ILUSTRACIONES “UN VIEJO RESPLANDOR”

Acompañando la portada: Antonio Pérez Valiente de Moctezuma (c.1925).

Fig.1. Antonio Pérez Valiente de Moctezuma en Buenos Aires, febrero de 1913 (Gentileza: M. Gutiérrez, Granada).

Fig.2. Martín Noel: *Jardín de “El Acelain”* (1922), estancia de Enrique Larreta en Tandil (Buenos Aires). (Foto: J. Bergadá).

Fig.3. Enrique Larreta: “*Patio de los Arrayanes*”; ilustración de su libro “*Gerardo o la Torre de las Damas*”, Buenos Aires, 1953.

Fig.4. Enrique Folkers: Detalle del “*Salón Alhambra*” (1912), en el Club Español, Buenos Aires (Gentileza: J. Tartarini, La Plata).

Fig.5. Léonie Matthis: “*Granada*” (1910). (Colección privada, Granada). (Foto: M. A. Sorroche Cuerva).

Fig.6. Jorge Soto Acebal: “*Decoración de un Restaurant-Teatro*” (1915). (Del catálogo del Salón Nacional, Buenos Aires, 1915).

Fig.7. Alfredo Guido: “*Ensoñación de la Alhambra*” (c.1916). (Colección privada, Granada). (Foto: M. A. Sorroche Cuerva).

Fig.8. Wynne Apperley: “*José María Pérez Valiente de Moctezuma*” (Granada, 1922). (Colección privada, Granada). (Foto: M. A. Sorroche Cuerva).

Fig.9. Wynne Apperley: “*Aben Celin, Príncipe de la Alhambra*” (c.1922). (Colección privada, Granada). (Foto: M. A. Sorroche Cuerva).

Fig.10. Alejandro Sirio: Portada para “*Cada Cual*”, de Antonio Pérez Valiente de Moctezuma. (Colección privada, Granada). (Foto: M. A. Sorroche Cuerva).

Fig.11. Fiesta Girondo-Lange, Buenos Aires, febrero de 1934. Arriba: personaje desconocido, Federico García Lorca y Antonio Pérez Valiente de Moctezuma; abajo: Norah Lange y Amado Villar. (Gentileza: F. y R. Gutiérrez, Buenos Aires).

Fig.12. “*Sala Colonial*” de “*Moctezuma Anticuario*”, Buenos Aires, 1944.

Fig.13. Gregorio López Naguil: ilustración para “*Diálogos Olímpicos*” de Carlos Reyles (1918).

Fig.14. Jorge Larco: “*Lo que contó Schahrazada*” (1924). (Colección privada, Buenos Aires).

Fig.15. Alfredo Guido-José Gerbino: “*Cofre Estilo Incaico*” (1918). Medalla de Oro, Primer Salón Nacional de Artes Decorativas, Buenos Aires, 1918.

Fig.16. Alfredo Guido: “*El genio de la aviación abrevia el tiempo y el espacio que media entre Argentina y Chile*” (1919). De la revista “*Plus Ultra*”, Buenos Aires.

Fig. 17. Alfredo Guido: “*La fuente encantada*” (c.1916). (Colección privada, Granada). (Foto: M. A. Sorroche Cuerva).

Fig.18. Alfredo Guido: “*El Templo de Eurindia*” (1923).

Fig.19. Alfredo Guido: “*Chola desnuda*” (1924). Primer Premio, Salón Nacional de Artes Plásticas, Buenos Aires, 1924.

Fig.20. Alberto Orrego Luco (Chile): “*Generalife*” (c.1895). (Colección Banco Central de Chile, Santiago de Chile).

Fig. 21. José García Calderón (Perú): “*Patio de los Arrayanes*” (1912). (Gentileza: CEDODAL, Buenos Aires).

Fig.22. Miguel Díaz Vargas (Colombia): “*Granada en otoño*” (1929). (Colección Museo Nacional de Colombia, Bogotá).