

“Los talleres de artistas, centros de producción estética. Algunos casos en Iberoamérica entre el XIX y el XX”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, N° 33, 2002, pp. 145-156.

## **LOS TALLERES DE ARTISTAS, CENTROS DE PRODUCCIÓN ESTÉTICA. ALGUNOS CASOS EN IBEROAMÉRICA ENTRE EL XIX Y EL XX.**

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Lugares primordiales y necesarios para el desarrollo de las tareas artísticas, los talleres de los pintores destacaron a lo largo de la historia por las variopintas peculiaridades que les distinguieron según los casos, pero también por características comunes que, analizadas en conjunto, permiten componer una radiografía aproximada de cómo y con qué medios se realizaron dichas tareas. Asimismo nos proporcionan recursos útiles para determinar algunas de las ideologías estéticas que estaban afianzadas en una época específica. En el presente estudio perseguimos el objetivo de rescatar algunos ejemplos iberoamericanos comprendidos en el cambio del XIX al XX, de tal manera que los mismos conformen un medio diferente para comprender los cambios conceptuales y técnicos que se plantearon en el arte de aquel continente durante dicho período.

Para empezar el análisis, citaremos dos ejemplos europeos de atelier encontrados a finales del XIX, que nos permiten trazar una primera distinción, de carácter general y no excluyente. El primero se trata de un testimonio de Vincent Van Gogh respecto de como debía ser su “*casa de artista*” ideal, y el restante una descripción del taller que el catalán Mariano Fortuny y Marsal poseyó en Roma; ya la propia estética de ambos artistas y sus caracteres nos anticipan las diferencias. Contaba Van Gogh a su hermano Theo: “quiero hacer realmente una casa de artista, pero no afectada, al contrario nada afectada, pero que todo, desde la silla hasta el cuadro, tenga carácter... En el suplemento literario del Fígaro del sábado... leí la descripción de una casa impresionista. Esta casa estaba construida como serían los fondos de botellas con ladrillos de vidrio combados, de vidrio violeta. Al reflejarse el sol allí adentro, al quebrarse los reflejos amarillos, resulta un efecto inaudito” (1).

En lo que respecta al taller de Fortuny en la capital italiana, pueden observarse en fotografías de la época y en lienzos como el pintado por Ricardo de Madrazo *El estudio de Fortuny* (Roma, 1874), perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno de Barcelona, la existencia allí de elementos que fueron básicos para la realización de sus obras de mayor reputación, en especial objetos exóticos de procedencia oriental, sobre todo alfombras, tapices y objetos metálicos, sin olvidar la amplia colección de cerámicas de origen hispano-árabe, buena parte de ella adquirida durante la estancia del artista en Granada, entre 1871 y 1872.

En la misma línea, debemos apuntar que en Venecia puede aun hoy visitarse, en el Palacio Pesaro, ahora más conocido como *Palazzo Fortuny*, una escenificación muy aproximada a lo que pudo ser el estudio de Mariano Fortuny y Madrazo, hijo del autor de *La vicaría*, quien nació en Granada y residió en la ciudad de los canales a partir de 1889. Allí pudimos ver numerosos bustos, además de copias de las obras de los grandes maestros, en especial de Tintoretto, grandes reflectores que fueron auxilio lumínico para sus trabajos y numerosas obras llegadas como producto de los propios intercambios que los artistas hacían entre sí.

De aquí se desprende otro tema de enorme interés como fue el de la importancia del coleccionismo por parte de los artistas, asunto que, en el caso de Fortuny y Marsal, fue analizado esclarecedoramente por Carmen Gracia: “El estudio de las colecciones y, sobre todo, del fenómeno del coleccionismo, constituye una de las vías más importantes de aproximación a la cultura artística del siglo XIX. Las colecciones afectaron profundamente a la formación del gusto y, por tanto, contribuyeron de manera decisiva a promover determinadas tendencias artísticas. Por ello, el conocimiento de algunos aspectos del coleccionismo en un artista, como es el caso de Fortuny, aparece como materia doblemente sugerente; por un lado, puede ayudar a conocer la influencia de la moda en el gusto del propio artista y, consiguientemente, en la selección de los objetos coleccionables; por otro lado, puede evidenciar la influencia de dicha colección en su propia producción artística... (...). No podemos considerar estas particularidades del coleccionismo de Fortuny como un hecho insólito en su tiempo; en realidad, coincide con ese ecléctico gusto del momento que impide un análisis de las colecciones como expresión de temperamentos individuales...” (2).

Habiendo reseñado dos variantes diferentes de taller, la citada por Van Gogh y las de los Fortuny, podemos señalar que los estudios de los artistas de la época en Iberoamérica se acercaron más al segundo modelo, más clásico, que al taller “impresionista” descrito por el holandés. En tal sentido, podemos señalar como primer ejemplo, el ámbito dispuesto por el pintor español Antonio Fabrés cuando ejerció de profesor en la Academia de San Carlos de México, a principios del XX. Testimonio de ello dejó el conocido muralista mexicano José Clemente Orozco en su *Autobiografía*: “Para los modelos vestidos (Fabrés) trajo de Europa una gran cantidad de vestimentas, armaduras, plumajes, chambergos, capas y otras prendas algo carnavalescas, muy a la moda entonces en los estudios de pintores académicos. Con esta colección de disfraces era posible pintar del natural mosqueteros, toreros, pajes, odaliscas, manolas, ninfas, bandidos, chulos y otra infinidad de tipos pintorescos a que tan afectos eran los artistas y los públicos del siglo pasado” (3).

Pertenciente a la misma generación, ejemplo similar encontramos en el estudio del pintor uruguayo Carlos Federico Sáez en Roma, cercano a la Piazza del Popolo, zona en la que estaban instalados varios artistas españoles e iberoamericanos a finales del XIX y en el primer lustro del XX, entre ellos el argentino Pío Collivadino quien inclusive pintó un lienzo representando el taller de Sáez. El historiador y crítico Gabriel Peluffo describió así dicho atelier: “Sáez tuvo en Roma un taller, donde los cuadros se amontonaban entre pesados cortinados, aterciopelados tapices, alfombras orientales, cueros de animales salvajes, y él mismo enjoyaba sus manos con ricos anillos ofreciendo múltiples pruebas de su gusto por lo barroco, lo suntuoso y lo antiguo. En varios de sus retratos, los elementos ambientales que rodean al personaje adquieren una relevancia compositiva y una seducción visual (no ajenas a la fruición decorativa) que las convierte en los verdaderos protagonistas plásticos del cuadro” (4).

Otro aspecto que nos permite acercarnos al conocimiento de los talleres y a su conformación, es la propia representación que de ellos hicieron los artistas en sus lienzos. En la mayoría de los países iberoamericanos existen ejemplos de ello, y en tal sentido queremos rescatar dos obras que nos ilustran fielmente las características típicas de los mismos. Coinciden ambas pinturas en la utilización del histórico prototipo de las *Meninas* de Velázquez, en lo que respecta a la aparición del propio artista como parte de la escena, modelo que también fue utilizado por otros artistas, por caso Goya en *La*

*familia de Carlos IV* (1801). Se trata de las obras *Estudio del pintor* (1885) del colombiano Francisco Antonio Cano y de *El descanso de la modelo* (1882) del brasileño José Ferraz de Almeida Júnior.

En el caso de la obra de Cano, que, al decir de Londoño Vélez, es la primera pintura en la historia de la región de Antioquia en que un pintor deja ver el escenario de su trabajo (5), el artista se representa “a sí mismo en el centro del cuadro, mientras dibujaba en un lienzo a una campesina pobre con su hijo. Al lado derecho, Gabriel Montoya dibuja, y Melitón Rodríguez, casi un niño, aparece distraído por un momento”(6). A esta descripción podemos añadir la presencia de las obras de arte que aparecen en la escena y que configuran también el ámbito de producción del artista: dos retratos, un cuadro de temática religiosa (ángulo superior izquierdo) y, debajo de éste, parecería adivinarse un pequeño bodegón. En el mueble escritorio se aprecian, en el estante superior, una carta de visita, un portaminiatura y un pequeño busto. Debemos añadir como dato de importancia que el citado Melitón Rodríguez habría de convertirse en uno de los fotógrafos más prestigiosos en la historia de su país.

Las características señaladas son indicativas del estilo de obras que realizaba un artista tipo de esa época en Colombia, en este caso Cano, donde se mezclan las que podríamos considerar de encargo, como retratos y pinturas religiosas, con otras que se iban consolidando en el gusto del momento, esencialmente la que en ese momento se halla pintando el artista en cuestión: una indígena con su hijo, cuadro enmarcado dentro del costumbrismo, estética que había puesto de moda ya desde varias décadas antes los viajeros del romanticismo europeo. Cano, esencialmente pintor de taller, descontextualiza a la indígena extrayéndola de su medio natural, para incorporarla como modelo a su estudio.

En lo que respecta a Almeida Júnior y a su obra *El descanso de la modelo*, de corte netamente académico, fue pintada en París durante sus años de perfeccionamiento en la Escuela Superior de Bellas Artes y presentada en el Salón de la capital francesa en 1882. El lienzo nos muestra al artista sentado, frente al caballete, aprovechando un recreo en sus tareas, pareciera que acompañando con las manos el ritmo propuesto desde las teclas del piano por una sonriente modelo. La escena transcurre en un atelier, en este caso parisino, en donde se aprecian diversos elementos que nos acercan a Fortuny, como la alfombra, los tapices, los grandes recipientes metálicos de adorno, armas, instrumentos musicales y objetos de cerámica. La presencia del piano, sumado al de un libro que se adivina sobre la mesa, en el lado derecho del cuadro, marcan la intención de integrar en la obra, además de la pintura, objetos que simbolizasen otras manifestaciones del espíritu como ser la música y la literatura, práctica que solía ser bastante habitual.

No fue la única incursión del brasileño en cuanto al interés por representar los ámbitos de la producción artística, como puede verse en otras obras como una que le precedió a la citada y titulada *Atelier en París* (1880) donde se ve a tres artistas realizando sus labores ante la presencia de una modelo desnuda, tapizadas las paredes de pinturas y figuras de yeso. Casi veinte años después encontramos nuevos testimonios de Almeida Jr. en *El modelo* (1897) y una de carácter más anecdótico, *El inoportuno* (1898), donde los grandes cortinados y la alfombra vuelven a erigirse en elementos imprescindibles de la escenificación.

Las tipologías de atelier referidas en los párrafos precedentes, tuvieron continuidad en las postrimerías del XIX y a principios del XX, aun cuando los nuevos intereses estéticos fueron mutando ciertas pautas en la concepción de las obras de los artistas iberoamericanos, incorporando a los talleres nuevos elementos y objetos que sirvieran como medios para la representación.

Pedro Blanes Viale, uno de los pintores uruguayos que formaron parte del amplio contingente de artistas americanos que desarrollaron labor en Mallorca, pintó en 1903 un cuadro representando su atelier de Montevideo, en el que se aprecian cinco figuras entre ellas la modelo ataviada a la manera de una dama de salón. Dos hombres se encuentran sentados, uno leyendo un ejemplar del diario *La Razón* de la capital uruguaya, y otros dos parados, en actitud contemplativa, uno de ellos fumando. Los cuatro hombres aparecen ataviados a la manera de los *dandys* caracterizados por Henry Murger, cuyas *Escenas de la vida bohemia* habían creado una imagen del artista que, habiéndose puesto de moda en París y luego en otros centros europeos, tuvo su debida repercusión en los ambientes artísticos de América, como estudiamos en un trabajo precedente (7).

Uno de los artistas que poseyó un taller de considerable importancia en Mallorca, llevando a la par una “vida señorial” fue el argentino Francisco Bernareggi, quien junto a su compatriota Cesáreo Bernaldo de Quirós, al citado Blanes Viale y al consagrado pintor estadounidense John Singer Sargent, fueron pioneros en lo que respecta a la señalada presencia de artistas americanos en Mallorca. Pedro de Répide, en un diario de Madrid, hizo referencia al atelier de Bernareggi señalando que “la casa del pintor... es de las mansiones más bellamente decoradas. Sus cuadros luminosos destacan sobre brocateles del siglo XVII y antiguas telas mallorquinas. Preciosos muebles de estilo y de época dan un ambiente de selecta distinción a la morada. Su colección de cerámica es de magníficas piezas hispano-árabes, talaveras, catalanes, terueles, Savonas, Delft, etc., todo dispuesto con refinamiento y elegante personalidad. Su casa... es el centro de intelectuales y artistas, sobre todo de la colonia argentina” (8).

Nacido al igual que Bernareggi en la ciudad de Gualeguay, en la provincia argentina de Entre Ríos, Cesáreo Bernaldo de Quirós ofrece otro ejemplo característico. Este pintor llegó, en los años cuarenta, a ofrecer al gobierno de su provincia el convertir su casa-taller en las afueras de la ciudad de Paraná, en un museo. El ofrecimiento comprendía la donación de los lienzos que aun obraban en poder del artista, de la imponente serie *Los Gauchos, 1850-1870*, pintados en los años veinte y con los que Quirós obtuvo reconocimiento internacional en Europa y Estados Unidos. A dicho conjunto acompañarían numerosos implementos campestres, aperos y adornos, muchos de los cuales le habían servido para la realización de esas obras.

El caso de Quirós ejemplifica en la Argentina, en cuanto a los objetos que en él se integraban, el taller tipo de un pintor costumbrista de principios del XX, muy característico si pensamos que fue el gran momento de aquella “mirada introspectiva” que experimentó la cultura de los países iberoamericanos en esa época, cuando el modelo cultural europeo, hasta entonces casi indiscutible, se estaba poniendo en tela de juicio potenciado por el estallido de la primera guerra. Las fotografías del taller de Quirós en los años veinte, en plena efervescencia de su período “gauchesco”, muestran ya aquellos aperos y demás enseres campestres, en un modelo bastante alejado del atelier que el propio Quirós había tenido pocos años antes, atestado de esculturas clásicas, jarrones decorativos, mantones de Manila y espejos de plata entre otros objetos -que pueden verse reflejados en el lienzo

*Paños, flores y frutos* ejecutado en París en 1914- que compusieron su ámbito natural de trabajo en la capital francesa o en Florencia, entre 1900 y 1914.

Compañero de Quirós durante el período de estudios en Roma y en el grupo *Nexus* en la Argentina, durante la primera década del XX, el pintor costumbrista Carlos Pablo Ripamonte contó con un taller de características similares al de aquél. Su quinta en Villa Ballester, que aun se conserva como museo, atesora un interesante conjunto de piezas criollas, destacándose una serie de armas utilizadas en las guerras civiles del siglo XIX, “morriónes de Chacabuco y boleadoras de Pincén, chusos de Facundo y recados de montonero...” (9). Coleccionista de armamentos fue también el artista uruguayo Diógenes Hequet, tal como puede apreciarse en el cuadro que pintó representando su taller y que se encuentra en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Por su parte, otro argentino, Alfredo Gramajo Gutiérrez, fue dueño de un “auténtico museo indígena” integrado por piezas de las que se valió para la realización de sus cuadros, lo mismo que el animalista Luis Cordiviola, en cuyo “rancho de barro” de San Isidro albergó, entre otros objetos, antiguas verjas, un campanario del siglo XVIII, faroles a kerosene, mantas de Tilcara (Jujuy), una petaca de cuero de vacuno, abanicos de pluma, candiles de bronce, rebenques, sables, unas enormes llaves de 1832 y algunos ladrillos que habían pertenecido al palacio de San Benito (10).

Estas descripciones son resabios, en la Argentina, del acentuado interés del momento por coleccionar objetos de procedencia americana, ya fueran artesanías antiguas o de reciente confección, piezas del pasado colonial y, en especial, testimonios del pasado prehispánico. Si para ese entonces dicho interés ya estaba consolidado en países de tradición precolombina y colonial como México y Perú -este último aun en menor medida que el primero-, los demás países del continente mostraban una afición cada vez mayor a reunir objetos autóctonos, formando pequeños museos particulares. Esta costumbre prevaleció a lo largo del siglo XX y pervive con fuerza en la actualidad entre los artistas iberoamericanos, desde el peruano José Sabogal allá por los veinte, hasta Rufino Tamayo en México, Oswaldo Guayasamín en Ecuador o Edgar Negret en Colombia, por citar un mínimo número de casos relevantes en cuanto a posesión de este tipo de objetos artísticos del pasado americano.

Retornando nuestra mirada al período de análisis comprendido en el presente estudio, podemos señalar a otro de los artistas poseedores de “pequeños museos”, también en la Argentina: el pintor y decorador italiano Nazareno Orlandi, de quien Ernesto Dodds describió su taller como si se tratase de un espacio en donde “todo es arte, hasta en el aire se respira un perfume de respeto por las manifestaciones superiores del espíritu; y cada objeto, cada mueble, cada cuadro, parece querernos decir al oído, su admiración por ese venerable artista... Nos muestra sus obras de antes, sus cuadros de hoy, sus más recientes dibujos “al carbón”, desnudos maravillosos... Y de cada rincón emerge algo que trae recuadros de una vida tan proficua...” (11).

Referencias similares nos brinda Jorge Larco respecto de Miguel Carlos Victorica, artista porteño que producía “sin descanso” y sorprendía “a sus amigos habituales, el núcleo selecto de sus íntimos, sacando de los cajones, de debajo de los muebles o de los rincones más ocultos e imprevisibles, bocetos, apuntes y manchas... Extiende más y más trabajos ante los ojos atónitos de sus visitantes, que los contemplan con la misma maravilla con que Alí Babá descubriera los tesoros en la cueva de los cuarenta ladrones”. Este testimonio

cargado de imágenes romanticistas, que convertían al taller en poco menos que una “caja de sorpresas”, era también el medio para justificar “el caos aparente que rige su vivienda”, “preanuncio de su credo estético, de su técnica pictórica, en la que gobierna el desorden” (12).

Distinto fue el estilo, debido también a la circunstancia en que se hallaba, lejos de la ciudad, aislado y hasta en una actitud de vida autosuficiente, con que el argentino Fernando Fader erigió su casa-taller en Loza Corral, cerca del pueblo de Ischilín, en la provincia de Córdoba. Esta vivienda, hoy casa-museo, conserva en la actualidad muchos de los objetos que la integraron en los años de vida del artista. Los implementos de campo y los objetos necesarios para la supervivencia reemplazaron a los lujosos elementos característicos de los buenos talleres de la ciudad. Con anterioridad a Loza Corral, hacia 1918, habitó Fader un rancho-taller en la localidad de La Peña; el mismo tenía techo de paja y estaba expuesto a las continuas lluvias del lugar. El agua se filtraba en las habitaciones y afectaban lógicamente a la sala pensada como estudio “Las telas están en un estado deplorable de humedad, a más la pintura sufrirá a lo largo”, le escribió en ese año a su marchante, Federico C. Müller.

Loza Corral, taller definitivo del artista, no estuvo condicionado por el carácter provisional que sí tuvo el de La Peña. La descripción de aquél hecha por Armando Maffei en 1932, lo acerca más a la concepción de un verdadero atelier, aun siendo de campo. “...Las paredes cubiertas de telas, algunas de grandes dimensiones, inconclusas las más... estanterías con libros de estudio, de ciencia y de literatura, cacharros de alfarería, un hermoso piano de cola y frente al ventanal que da al oriente, sentado en un sillón de mimbre, el notable artista... Cuelga a su costado el “gon-gom” de los llamados... Encima, la lámpara a petróleo. El termómetro registra la temperatura de la habitación... observo un aparato de singular sencillez y combinación que le sirve como calentador a ocasiones y depósito de yuyos y de azúcar” (13).

Para determinar la importancia que la posesión de un taller tuvo para los artistas iberoamericanos durante el período estudiado, basta con decir que en esos años un alto porcentaje de la pintura del continente se realizó en interiores, aunque en muchos casos se haya falseado la realidad afirmando que tal o cual artista pintaban únicamente al aire libre, persiguiendo el objetivo de caracterizar a aquellos como si de *pleinairistas* se tratase, mostrándolos inclusive en fotografías trabajando a pleno sol. Encontramos así el caso de otro paisajista argentino, Carlos de la Torre, cuya figura fue contrapuesta a la de Emilio Pettoruti, paradigma de la vanguardia pictórica en Argentina, por Juan José de Soiza Reilly, en una nota aparecida en la revista *El Hogar* a finales de 1924.

No sin cierta sorna, Soiza Reilly se refirió a un comentario que le habían hecho con respecto a De la Torre: “Debe saber usted -le dijeron- que De la Torre no necesita encuadrar su visión en los ojos de las cerraduras. Por un raro milagro de su admirable talento creador, reproduce, sin tenerlas delante, las cosas que ha visto. Pinta todas las mañanas, *en la cama*, para no resfriarse. Se ha mandado a construir un caballete especial, y en los días de invierno, bien arropado y con los pies en un porrón de agua caliente, llama a la inspiración desde la cama” (14).

En lo que respecta a Pettoruti, contamos con el propio testimonio del artista quien describió el taller que poseyó en Florencia durante la segunda década del XX, comentando haberlo pintado de blanco “por una especie de reacción, debido a que los talleres que iba

conociendo eran todos téticos y me dejaban idéntica impresión de mugre, no explicándome como se podía trabajar en ellos. En el curso de los meses mi idea llamó la atención, sobre todo a algunos jóvenes italianos que empezaron a seguir mi ejemplo, desoyendo mis advertencias; fui comprobando, en efecto, que se hacía difícil pintar en un ambiente totalmente blanco, a causa de los reflejos...” (15).

Otra variante fue la del “taller móvil”. Al igual que Fader, quien contaba en Ischilín con un coche Ford para encaminarse a los sitios elegidos para los apuntes previos y los primeros trazos de pintura, Pío Collivadino tuvo un coche-taller del que se valía para sus excursiones pictóricas por la ciudad de Buenos Aires. El propio Collivadino le comentó en 1921 al escritor y crítico español José López Jiménez, más conocido como Bernardino de Pantorba, que “nadie se da cuenta, porque el coche está cubierto por sus cuatro costados y yo pinto dentro, ...mirando por un agujerito. Eso es lo que hago yo: obra de sabor argentino, cosas de mi tierra” (16).

Por su parte, Benito Quinquela Martín, máximo representante de la llamada “Escuela de la Boca”, quien solía decir que “la Boca entera” era su taller, recordó haber trabajado en el “Hércules”, una pequeña embarcación-residencia perteneciente a un amigo español, que habitualmente se encontraba anclada en la Vuelta de Rocha, y en una lancha que él mismo había adquirido en San Fernando. Como si quisiera acentuar ese halo de tragedia que destilan lagos párrafos de su autobiografía, relatada a Andrés Muñoz, evocó Quinquela que el primero de los barcos se hundió en una tormenta con todas sus telas y sus útiles de pintor, inclusive se ahogó el dueño, y que su propio lanchón llegó a incendiarse con gente a bordo, algunas veces estuvo a punto de naufragar y, al final, la gota que colmó el vaso y le llevó a vender la máquina, se produjo en una ocasión en que fallaron la dirección y el freno, salvándose el pintor “de la muerte por milagro” al evitar caerse sobre la hélice de un barco que pasaba (17).

Un grupo de jóvenes compañeros boquenses de Quinquela, entre los que se contaban Guillermo Facio Hebéquer, José Torre Revello, Gonzalo del Villar, Adolfo Montero y otros circunstanciales, poseyeron taller en común, siendo éste una pieza de cinco metros por seis. Además del atelier compartieron estos artistas a los modelos, siguiendo cada uno la orientación estética que creyese más conveniente. La producción de estos muchachos boquenses, salvo algunas enseñanzas esporádicas como las que les impartió Alfredo Lázzari, no tuvieron escuela pictórica y su formación se basó a menudo en las propias ganas de trabajar; de allí la heterogeneidad de sus obras, no atadas de ningún modo a las rígidas normas del academicismo.

En un dibujo del uruguayo Orestes Acquarone titulado *Modos de ver el arte según el temperamento*, publicado en la revista *Plus Ultra*, lujoso órgano de difusión artística y cultural creado por un grupo de españoles en Buenos Aires, puede verse reflejada detrás del tono humorístico de la escena, la libertad creativa de que gozaban los pintores. Se observa a cuatro de ellos trabajando sobre el mismo modelo e interpretándolo cada uno de acuerdo a su propia personalidad, lo que en definitiva no es más que un testimonio del advenimiento de los nuevos tiempos de liberación estética que caracterizaría al siglo XX latinoamericano, tras el largo período de dominación de la Academia. Pero esto ya es tema aparte.

## NOTAS

1. VAN GOGH, Vincent. *Cartas a Theo*. Buenos Aires: Editorial y Librería Goncourt, 1980, pp. 326-328.
2. GRACIA, Carmen. “Fortuny como coleccionista, restaurador y artesano”. *Fragmentos* (Madrid), 7 (1986), pp. 56-57.
3. OROZCO, José Clemente. *Autobiografía*. México: Era, 1971, p. 13.
4. PELUFFO, Gabriel. Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930). De Blanes a Figari. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000, p. 60.
5. LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Historia de la pintura y el grabado en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995, p. 141.
6. *Ibíd.*, pp. 141-142.
7. GUTIÉRREZ Viñuales, Rodrigo. “Arte y sociedad. El mito de la bohemia, pervivencia romántica en la argentina de principios del XX”. *Norba-Arte* (Cáceres), (2001). En prensa.
8. PRO, Diego F. *Conversaciones con Bernareggi. Vida, obra y enseñanza del pintor*. Tucumán: Imprenta López, 1949, pp. 116-117.
9. LIMA, Félix. “Un poco de color (Los pintores de Villa Ballester)”. Buenos Aires (1917). (Del Archivo Zurbarán Galería, Buenos Aires. Caja Ripamonte).
10. MAFFEI, Armando. “El rancho de Cordiviola en San Isidro”. *El Hogar* (Buenos Aires), 12 de marzo de 1938. Ver también: BALLESTEROS, Anselmo. “Pintores argentinos. Luis Cordiviola”. *Atlántida* (Buenos Aires), noviembre de 1943, p. 34.
11. DODDS, Ernesto. “...Para todos los hombres del mundo que quieran habitar en el suelo argentino...”. *La Peñola* (Buenos Aires), 23 de junio de 1936.
12. LARCO, Jorge. *Miguel Carlos Victorica*. Buenos Aires: Losada, 1954, p. 19.
13. MAFFEI, Armando. “El homenaje a Fernando Fader”. *Caras y Caretas* (Buenos Aires), 17 de septiembre de 1932.
14. SOIZA REILLY, Juan José de. “Carlos de la Torre frente a Emilio Pettoruti”. *El Hogar*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1924, p. 8.
15. PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1968, p. 29.
16. BERNARDINO DE PANTORBA. “Artistas argentinos. Pío Collivadino”. *Gaceta de Bellas Artes* (Madrid), año XII, 178, 15 de octubre de 1921, p. 7.
17. MUÑOZ, Andrés. *Vida de Quinquela Martín*. Buenos Aires, 1961.

## ILUSTRACIONES

1. Ricardo de Madrazo (España), “*El estudio de Fortuny*” (Roma, 1874). Col. Museu d'Art Modern, Barcelona.
2. El estudio de Antonio Fabrés en la antigua Academia de San Carlos de México (Escuela Nacional de Bellas Artes) hacia 1904.
3. Francisco Antonio Cano (Colombia), “*Estudio del pintor*” (1885). Col. particular.
4. José Ferraz de Almeida Jr. (Brasil), “*El descanso de la modelo*” (1882). Col. Museu Nacional de Belas Artes, Río de Janeiro.
5. José Ferraz de Almeida Jr. (Brasil), “*Atelier en París*” (1880). Col. particular, Sao Paulo.
6. Marín (?), “*Preparativos*”. Ilustración de *Plus Ultra*, Buenos Aires, 1916.
7. Orestes Acquarone (Uruguay), “*Modos de ver el arte según el temperamento*”. Ilustración de *Plus Ultra*, Buenos Aires, s/f.